

COLEÇÃO

ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS
E LITERÁRIOS
em INGLÊS

Fabiana de Lacerda Vilaço

Coordenação

Mayumi Ilari

Daniel Ferraz

A figuração da experiência histórica em Edgar Allan Poe



COLEÇÃO

ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS
E LITERÁRIOS
em INGLÊS

Fabiana de Lacerda Vilaço

Coordenação

Mayumi Ilari

Daniel Ferraz

A figuração da experiência histórica em Edgar Allan Poe



| São Paulo | 2023 |



O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível
Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

V698f

Vilaço, Fabiana de Lacerda.

A figuração da experiência histórica em Edgar Allan Poe /
Fabiana de Lacerda Vilaço. Coordenação: Mayumi Ilari, Daniel
Ferraz. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-714-3

DOI 10.31560/pimentacultural/2023.97143

1. Poe, Edgar Alan (1809 - 1849). 2. Literaturas estrangeiras.
I. Vilaço, Fabiana de Lacerda. II. Ilari, Mayumi (Coordenadora).
III. Ferraz, Daniel (Coordenador). IV. Título.

CDD 800.973

Índice para catálogo sistemático:

I. Poe, Edgar Alan (1809 - 1849).

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2023 a autora.

Copyright da edição © 2023 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Peter Valmorbida Potira Manoela de Moraes
Bibliotecária	Jéssica Castro Alves de Oliveira
Imagens da capa	Douta.r - Freepik
Tipografias	MyriadVariableConcept-Roman, Qwerty Ability - Personal Use, Sofia Pro e Swiss 721
Revisão	Fabiana de Lacerda Vilão
Autora	Fabiana de Lacerda Vilão

PIMENTA CULTURAL
São Paulo · SP
Telefone: +55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosangela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fábrica Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehler Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais
Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Moraes Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow
da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Bieging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton <i>Universidade Luterana do Brasil, Brasil</i>	Jacqueline de Castro Rimá <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i>
Alexandre João Appio <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i>	Lucimar Romeu Fernandes <i>Instituto Politécnico de Bragança, Brasil</i>
Bianka de Abreu Severo <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i>	Marcos de Souza Machado <i>Universidade Federal da Bahia, Brasil</i>
Carlos Eduardo Damian Leite <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i>	Michele de Oliveira Sampaio <i>Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil</i>
Catarina Prestes de Carvalho <i>Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil</i>	Pedro Augusto Paula do Carmo <i>Universidade Paulista, Brasil</i>
Elisiene Borges Leal <i>Universidade Federal do Piauí, Brasil</i>	Samara Castro da Silva <i>Universidade de Caxias do Sul, Brasil</i>
Elizabete de Paula Pacheco <i>Universidade Federal de Uberlândia, Brasil</i>	Thais Karina Souza do Nascimento <i>Instituto de Ciências das Artes, Brasil</i>
Elton Simomukay <i>Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil</i>	Viviane Gil da Silva Oliveira <i>Universidade Federal do Amazonas, Brasil</i>
Francisco Geová Goveia Silva Júnior <i>Universidade Potiguar, Brasil</i>	Weyber Rodrigues de Souza <i>Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil</i>
Indiamaris Pereira <i>Universidade do Vale do Itajaí, Brasil</i>	William Roslindo Paranhos <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i>

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.



*True criticism is the reflection of the thing
criticised upon the spirit of the critic.**

Edgar Allan Poe



*But historians of early America fail to mention the archetype traitor, the master subversive Poe, who wore a hole into the parchment and let the darkness pour through. [...] It's Poe, not those other guys. He and he alone. It's Poe who ruined us, that scream from the smiling face of America. ***

E. L. Doctorow



* A verdadeira crítica é o reflexo da coisa criticada sobre o espírito do crítico.

** Mas os historiadores do início da América se esquecem de mencionar o traidor arquetípico, o mestre subversivo Poe, que fez um furo no pergaminho e deixou a escuridão passar.

[...] Foi Poe, e não os outros. Ele e somente ele. Foi Poe que nos arruinou, um grito no rosto sorridente da América.

SUMÁRIO

Introdução.....	13
------------------------	-----------

Capítulo 1

Sobre materiais e formas até 1843	26
1.1. Ambiente político e literatura popular	27
1.2. Os primeiros contos.....	50
1.3. “The Murders in the Rue Morgue”	100
1.4. A teoria da unidade de efeito e mais alguns contos até 1843.....	127

Capítulo 2

“The Mystery of Marie Rogêt”	148
2.1. A linguagem e o ponto de vista	150
2.2. A figuração do processo investigativo: a leitura dos jornais e as contradições (“to further the cause of truth”)	180
2.3. O ponto de vista, o narrador, a seleção dos fatos narrados	201
2.4. Conclusões sobre o conto, ou seus elementos revisitados	213

Capítulo 3

“The Purloined Letter“	219
3.1. A criação da expectativa pela exposição do processo investigativo, os métodos de trabalho e a configuração da dialética de esconder e mostrar	221

3.2. “A very liberal reward”: o ponto de vista e a discussão sobre o trabalho	250
3.3. Desprezo, literatura popular e figuração da multidão e do público leitor	279
3.4. Consequências da dialética de esconder e mostrar na apresentação do trabalho intelectual de Dupin.....	295
3.5. Conclusões sobre os três contos de detetive, ou seus elementos revisitados.....	325

Capítulo 4

Sobre materiais e formas após os contos de detetive	339
--	------------

Considerações finais.....	381
----------------------------------	------------

Referências	386
--------------------------	------------

Obras literárias	393
------------------------	-----

Índice remissivo.....	394
------------------------------	------------

Sobre a autora	397
-----------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta um estudo dos contos de detetive escritos entre 1841 e 1844 pelo escritor estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849).

Esta é uma parte importante de um projeto de pesquisa bem mais longo. Formalmente, ele teve início em 2004, ainda durante a graduação, com uma pesquisa de Iniciação Científica sobre a fortuna crítica brasileira de Edgar Allan Poe, orientada pelo Prof. Marcos Soares. De 2009 a 2012, dei continuidade ao estudo na pesquisa de Mestrado que resultou na dissertação intitulada *A figuração da História em um conto de Edgar Allan Poe*, desta vez orientada pela Prof. Maria Elisa Cevalco. O objeto de estudo do Mestrado foi o primeiro conto de detetive de Poe, “The Murders in the Rue Morgue”, publicado em 1841.

Nesta nova etapa o objetivo central é o estudo dos outros dois contos de detetive que o seguiram: “The Mystery of Marie Rogêt” (1842-1843) e “The Purloined Letter” (1844). “The Murders in the Rue Morgue” volta a ser tema de discussão aqui, mas agora sob a perspectiva de sua relação com os demais. Estes contos, que apresentam o detetive Dupin, têm uma centralidade em um tipo de projeto do escritor no sentido de figurar certo tipo de experiência do seu tempo. Além disso, busquei aqui também lançar um olhar para o restante da obra do autor, para o que está à volta dos contos do detetive. Durante a realização deste estudo, pareceu imperativo pensar sobre de que forma outras obras de Poe teriam a ver com tal experiência e com tal projeto. Por isso, o escopo do estudo foi ampliado para abordar também outras obras de Poe, ou uma pequena seleção delas, de modo a ilustrar como as questões que investigo nos *Dupin tales* vinham sendo elaboradas antes deles e que fim elas levaram depois. Esta mirada mais ampla para a obra de Poe tornou ainda mais evidente a centralidade dos contos de detetive no projeto estético do escritor e no seu posicionamento diante das relações de produção de seu tempo.

Como algum tipo de seleção se impôs como necessário, optei por comentar contos, resenhas e ensaios de Poe nos quais me pareceu que as questões estudadas ganharam formulação privilegiada. Ainda assim, haveria muitas escolhas possíveis. Então, procurei também direcionar a atenção para algumas obras de muita relevância mas que, comparativamente, não receberam tanta atenção da crítica, principalmente a brasileira, tais como “How to Write a Blackwood Article”, “A Predicament: The Scythe of Time”, “The Power of Words”, “Eureka”. Tais escolhas são parte da contribuição que se espera que este trabalho faça para os estudos da obra de Poe, especialmente no Brasil, refletindo sobre momentos muito importantes da carreira do escritor e indicando que eles ainda podem ser muito explorados por outros estudiosos no país.

O presente estudo apresenta uma longa discussão das obras estudadas e do referencial teórico levantado, buscando evidenciar de que forma a obra de Edgar Allan Poe dá tratamento a certo tipo de experiência e como, nesse mesmo ato, ela formula questões sobre o papel do escritor naquele momento histórico específico. Tal momento histórico é marcado por características muito peculiares, especialmente pelo grande desenvolvimento do mercado editorial, tanto no âmbito da literatura quanto do jornalismo, e pelo crescimento da literatura popular e do sensacionalismo. Nesse contexto, as relações de trabalho estabelecidas entre escritores, de um lado, e editores e proprietários de periódicos, de outro, passavam por grandes transformações, mas se davam com grande desvantagem para os trabalhadores das letras. Entender tal experiência e os modos pelos quais ela aparece figurada e problematizada na obra de Edgar Allan Poe é objetivo central deste estudo.

Em breves palavras, estes seriam alguns dos eventos importantes na muitíssimo comentada biografia de Edgar Allan Poe: ele nasceu em janeiro de 1809 em Boston, Massachusetts e era filho de atores de teatro itinerantes e conheceu a experiência da pobreza extrema desde muito pequeno. Ao longo de sua vida, viveu em muitas cidades, incluindo alguns dos principais centros comerciais do país como Nova York, Boston, Richmond, Baltimore, Charleston e Filadélfia

(TALLY JR., 2014, p. 26)¹. Serviu o exército em West Point, iniciou mas não terminou um curso superior na então jovem Universidade da Virgínia e trabalhou como escritor e editor de revistas literárias desde o fim da década de 1820 até sua morte. Morreu em outubro de 1849 em Baltimore, de causas desconhecidas. Há hipóteses de que ele tenha tido uma congestão cerebral, ou pneumonia; ou ainda de que tenha adoecido e tido complicações após ter sido vítima de uma prática ilegal, mas muito comum na época, chamada *cooping*, em que se embebedavam pessoas para fazê-las votar diversas vezes, em diferentes seções, em um candidato em particular — naquela semana ocorriam eleições para o Congresso (QUINN, 1941)².

Poe é hoje considerado um escritor muito popular. Ao longo dos anos, ele tem atraído leitores de diversas faixas etárias, interesses e áreas. Suas obras são estudadas em diversos países do mundo e há muitas associações e grupos de estudo interessados na leitura, na divulgação e na pesquisa sobre sua obra, tais como a *Poe Studies Association* e *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*. Sua fortuna crítica é enorme, e o estudo de sua obra atraiu críticos que fizeram avaliações muito diferentes ao longo dos anos. O escritor Aldous Huxley, por exemplo, em artigo sobre Poe eloquentemente intitulado “Vulgarity in Literature” (“Vulgaridade na Literatura”), afirma que “we can only say, with all due respect, that Baudelaire, Mallarmé and Valéry are wrong and that Poe is not one of our major poets”³; além disso, que “The substance of Poe is refined; it is his form that is vulgar. He is, as it were, one of Nature’s Gentlemen, unhappily cursed with incorrigible bad taste”⁴ (HUXLEY, 1967, p. 31). Por outro lado, há também críticos como Allan Tate que, no seu também

1 Robert Tally destaca esse “nomadismo” de Poe como algo que o permitiu enxergar aspectos do funcionamento econômico, político e cultural do país como nenhum outro escritor seu contemporâneo (TALLY JR, 2014, p. 6 e outras).

2 Disponível em: <<http://www.eapoe.org/papers/misc1921/quinn00c.htm>>. Acessado em 14/11/2014.

3 “Só podemos dizer, com todo o respeito, que Baudelaire, Mallarmé e Valéry estão errados e que Poe não é um de nossos maiores poetas”. (Todas as obras citadas neste trabalho que não possuem tradução oficial para o português têm tradução nossa.)

4 “A essência de Poe é refinada; sua forma que é vulgar. Ele é, por assim dizer, um Cavalheiro da Natureza, amaldiçoado com um mau gosto incorrigível”.

eloquentemente nomeado “Our cousin, Mr. Poe”⁵, permeado pela narrativa de sua própria experiência individual e prazerosa de leitura de Poe desde sua adolescência, declara que “He is so close to me that I am sometimes tempted to enter the mists of pre-American genealogy to find out whether he may not actually be my cousin”⁶ (TATE, 1967, p. 50).

No Brasil, a obra de Poe chegou por volta de 1870, com esparsas traduções de contos e poemas. Em 1883, foi publicada a muito comentada tradução de Machado de Assis de “O corvo”. Apenas na década de 1920 sai o que pode ser considerada a primeira tradução brasileira de uma coletânea de contos diversos de Edgar Allan Poe, embora esta ainda fosse uma tradução indireta, do francês. O primeiro compêndio de obras completas a ser publicado no Brasil, por tradutores brasileiros e direto do inglês, saiu por aqui em 1944. Até hoje, foram publicadas centenas de traduções de sua obra no país⁷, além de inúmeros artigos, teses e dissertações feitos por estudiosos brasileiros interessados nela⁸.

Em vida, Poe foi um escritor muito envolvido com a dinâmica dos acontecimentos do mercado editorial de sua época, refletindo sobre as condições de trabalho dos escritores, a pouca ou às vezes nenhuma remuneração que recebiam, a corrupção e o favorecimento de escolhidos, e frequentemente manifestando-se contra o que via. Além disso, foi vencedor de alguns prêmios em concursos literários, embora sua obra nem sempre tenha sido muito bem recebida. Isso ocorreu, entre outros motivos, justamente pelo intenso envolvimento com o real funcionamento de seu mercado: ele conhecia bem demais suas relações

5 “Nosso primo, Sr. Poe”.

6 “Ele é tão próximo de mim que eu, às vezes, sinto-me tentado a entrar na nebulosa genealogia pré-Americana para descobrir se ele pode não ser meu primo”.

7 Para mais sobre a história da circulação das traduções de Poe no Brasil, recomendo a leitura do interessante artigo de Denise Bottmann (2013), “Tardio, porém viçoso: Poe contista no Brasil”.

8 Embora hoje um tanto desatualizado, um levantamento de Carlos Daghlán feito em 1999 já dava conta de uma lista considerável de trabalhos acadêmicos e obras literárias produzidos no Brasil sobre a obra de Poe. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/6371/5935>> e em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6370/5927>>. Acessado em: 09/01/2016.

de bastidores, obras e escritores que circulavam no momento e os próprios modos de tal circulação. Profundamente incomodado com várias dessas práticas, ele provocou e participou de diversas discussões, fazendo críticas duras, elogios às vezes nem tão merecidos e também acusando diversos escritores de plágio⁹. Este é sem dúvida um dos fatos mais importantes a respeito de Poe: ele foi um escritor que tomou posição. Um dos objetivos desta pesquisa é entender como ele o fez, tanto nos seus artigos críticos quanto na sua própria prática literária. É possível compreender diversos elementos de sua obra — tais como o humor, a ironia, o gótico e mesmo a forma dos contos de detetive — como respostas simbólicas a circunstâncias especificamente problemáticas com as quais teve que lidar em sua atuação como escritor, e as quais serão objeto de reflexão neste estudo. Por esses e outros motivos, pode-se ver que Edgar Allan Poe, ao contrário do que muita crítica parece esquecer, era um escritor de pés bem fincados em sua realidade, e por isso mesmo o estudo da sua literatura é interessante e instigante.

Sua obra tem características peculiares. Poe produziu poemas, contos, ensaios, crônicas¹⁰, comentários marginais — sua *Marginalia*¹¹

- 9 Julio Cortázar comenta algumas das polêmicas em que Poe se envolveu devido a essa sua forma de atuação como crítico, rigoroso e muitas vezes severo, tal como a famosa acusação de plágio contra Henry Wadsworth Longfellow. Mas o escritor argentino enfatiza que Poe não entrava em tais conflitos sem fazer deles uma discussão essencialmente sobre literatura: "mesmo quando às vezes se vingava, pessoalmente, de ofensas reais ou supostas, fazia-o com o texto na mão" (CORTÁZAR, 1993, p. 141). E afirma que "quase todos os escritores por ele condenados ao inferno das letras tiveram negada sua apelação no tribunal do tempo" (CORTÁZAR, 1993, p. 143).
- 10 Gabriela Brun Perizzolo, baseando-se em definição de Peter Bruke e de Jorge de Sá, considera que muitos dos artigos a que Poe chamava essays correspondem à tipologia textual da crônica, por abordarem temas do cotidiano e de interesse do escritor, aparentemente triviais, e não baseados em estudo intenso e rigoroso. (PERIZZOLO, 2006, p. 70-71). Para o leitor que tiver interesse, segundo tal tipologia, algumas crônicas de Poe seriam *Street-Paving*, *The Daguerreotype* e *The Railroad War*.
- 11 Em comunicação realizada em congresso, Sonya Isaak (2016) afirmou que Poe considerava a *Marginalia* — notas feitas em folhas avulsas ou nas margens depois ou durante o processo de leitura — um gênero em si mesmo, escrita do escritor para ele mesmo. Por esse motivo, ele podia ali expressar-se mais livre e corajosamente. Poe publicou parte de sua *Marginalia* em forma de livro ainda em vida, e o restante foi publicado postumamente. Renata Philippov, em sua tese de doutorado, destaca a importância dos fragmentos de *Marginalia* — entre outros escritos — na maturidade de Poe (bem como na de Baudelaire) e na definição de sua teoria estética, mimetizando formalmente o esfacelamento do mundo e do eu poético no contexto da modernidade (PHILIPPOV, 2004, p. 109).

—, um romance, uma peça de teatro (*Politian*, que ele nunca concluiu¹²), uma cosmogonia (*Eureka*) e, acima de tudo, resenhas, muitas resenhas. Escreveu sobre praticamente todos os escritores importantes nos Estados Unidos em sua época, e também sobre vários ingleses, como Samuel Coleridge, Charles Dickens, William Godwin e Daniel Defoe. A escrita de resenhas, uma atividade por meio da qual Poe obtinha boa parte de sua renda, possibilitou que ele conhecesse e estudasse a obra de inúmeros outros escritores, o que pode ter feito dele um dos melhores conhecedores do panorama da literatura de seu tempo. Além disso, um leitor ávido, leu — com variados graus de profundidade — obras de uma gama enorme de temas, áreas e ciências, de escritores de diversas nacionalidades e épocas. Em sua própria obra, é possível encontrar de maneira esparsa referências a diversas de suas leituras: do teatro grego antigo e Homero a Immanuel Kant, Francis Bacon, Hegel, Goethe, Victor Hugo, Walter Scott, Shakespeare, Lord Byron, Charles Babbage, Shelley, Augustus e Friedrich Schlegel, Schiller, Wordsworth.

Apesar da grande variedade de gêneros, temas e referências presentes na obra de Edgar Allan Poe, é possível perceber nela uma curiosa e insistente unidade: ela é diametralmente atravessada por reflexões sobre o fazer literário. Estas são formuladas tanto em alguns textos em que ele dá voz às suas críticas contra os diversos agentes do mercado literário, quanto na sua própria obra literária, como demonstração, por meio da sua recusa em restringir sua escrita às práticas e aos critérios de popularidade impostos e correntes à época.

É a partir desta reflexão sobre o trabalho, especialmente sobre o fazer literário, que Edgar Allan Poe lida intensamente com as profundas contradições que marcavam o desenvolvimento das forças produtivas e das relações de produção em curso no seu tempo. Essa reflexão

12 T. O. Mabbot comenta como por volta de 1845, mesmo depois de já ter publicado algumas partes da peça — o que ele afirma ter sido feito a sua revelia —, Poe já havia desistido de concluí-la: "That he did not plan ever to print the other scenes of the play was implied when to George W. Eveleth, who had asked him about them, Poe laconically replied on December 15, 1846, 'There is no more of *Politian*.'" (MABBOT, 1969) <<http://www.eapoe.org/works/mabbott/tom1p065.htm>>. Acessado em 14/11/2014.

se faz, como veremos a seguir, ao longo de toda a sua obra: desde os primeiros contos humorísticos até sua cosmogonia *Eureka*. Os contos de detetive representam momentos especiais desta reflexão: procurei demonstrar neste trabalho como, de diversas maneiras, os *Dupin tales* elaboram e avançam na formulação de posicionamentos do escritor e de seu projeto estético, de modo que podemos perceber como obras anteriores parecem anunciá-los e como as obras posteriores, por sua vez, de certo modo consistem em consequências dos conflitos com os quais ele se embateu durante a escrita deles.

A crítica lidou de maneiras muito diferentes com a obra de Poe, colocando-se perguntas bem variadas e investigando problemas diversos. O estudo feito aqui tem como objetivo compreender o lugar de Edgar Allan Poe dentro das relações de produção de sua época. Em seu ensaio “Cognitive Mapping”, Fredric Jameson põe em palavras o tipo de postura crítica que parece necessária para esse tipo de investigação. Considerando a História como uma causa aparente, Jameson afirma:

[...] this absent cause can find figures through which to express itself in distorted and symbolic ways: indeed, one of our basic tasks as critics of literature is to track down and make conceptually available the ultimate realities and experiences designated by those figures, which the reading mind inevitably tends to reify and to read as primary contents in their own right.¹³ (JAMESON, 1988, p. 279)

A partir das palavras de Jameson, podemos entender que é superficial uma leitura da obra literária que tenda a reificar e admitir como absoluto aquilo que, na verdade, é a forma na qual estão configuradas as contradições de natureza sócio-história das quais, de fato, a obra é uma formulação específica. O trabalho do crítico é, então, evidenciar o que a obra figura simbolicamente e revelar o que

13 “[...] essa causa ausente pode achar figuras pelas quais se expressa a si mesma de maneira distorcida e simbólica: de fato, uma de nossas tarefas básicas como críticos de literatura é rastrear e manter conceitualmente disponíveis as realidades e experiências definitivas designadas pelas figuras que a mente leitora inevitavelmente tende a reificar e a ler como conteúdos primários por direito próprio”.

significa tal configuração simbólica — a que tende a ser reificada e interpretada como o conteúdo primário da obra.

É muito produtivo pensar nos contos de detetive de Poe à luz dessa noção. É bastante comum que eles sejam lidos como narrativas das peripécias de um detetive superinteligente, sagaz, que sobrepuja todo e qualquer opositor — o que, em certo nível de leitura, eles de fato são. Quando se depara com a solução do mistério, é possível que a maioria dos leitores sintam-se satisfeitos pela existência de tal solução. Em “Reification and utopia in mass culture”, Jameson chega a afirmar que a história de detetive é algo que se lê pelo seu final, o qual acaba também se tornando absolutamente insignificante, já que é, antes mais de nada, fictício¹⁴. É claro que formalmente as narrativas constroem essa expectativa em torno da solução do mistério — este é aliás um dos aspectos estudados mais profundamente no decorrer deste estudo. No entanto, é necessário nos perguntarmos sobre o que essas estruturas narrativas simbolicamente representam, para além da história de um detetive-herói.

Do ponto de vista da tradição da crítica literária brasileira, na qual o presente estudo também tem parte de suas origens, pode-se dizer que esse tipo de olhar para a configuração e o funcionamento das estruturas narrativas é a lição que se pode depreender dos estudos de Antonio Candido. Ao olhar para os seus diversos objetos de estudo, Candido demonstra como a forma literária tem uma relação dialética com a experiência histórica que ela figura por meio de seu procedimento de redução estrutural, “processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 2004, p. 9). Por exemplo, em seu seminal estudo sobre *As memórias de um sargento de milícias*, a “Dialética da malandragem”, Candido mostra como diversos elementos da crônica jornalística, do folclore e das dinâmicas sociais do Rio de Janeiro do século XIX entram na fatura do romance e configuram

14 Cf. JAMESON, 1992, p. 132.

o que ele denomina uma dialética da ordem e da desordem, a qual organiza sua própria estrutura. É esse movimento, segundo ele, que permite “a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados”, pondo em funcionamento, no romance, “a sua correspondência profunda, muito mais do que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX” (CANDIDO, 2004, p. 31). Seria possível citar vários outros exercícios analíticos aqui, mas o objetivo com esta exposição parece já estar claro: no âmbito do estudo aqui realizado, a leitura de Candido impõe um desafio sobre como olhar para a obra de Edgar Allan Poe e encontrar nela um mecanismo que a organize e que represente, no nível da forma, o seu tratamento de dinâmicas de natureza sócio-históricas que viraram o material do escritor. É este o desafio que orientou a elaboração das questões que embasam esta pesquisa, e é ele que está no horizonte de todas as reflexões encaminhadas aqui.

Ainda nessa linha, da definição da perspectiva crítica deste trabalho, foi importante também uma reflexão sobre as origens das novas formas na literatura. Dentre todas as contribuições de Poe ao campo das artes representativas, uma é especialmente intrigante: a escrita daqueles que são considerados os primeiros contos de detetive. Siegfried Kracauer, por exemplo, comenta, em seu estudo sobre o romance de detetive, a grande influência de Poe no desenvolvimento do gênero, posto que “sua obra literária cristaliza com clareza e pela primeira vez a figura do detetive de maneira pura, e lhe confere uma expressão válida ao estremecimento intelectual” (KRACAUER, 2010, p. 23. Tradução minha.). Isso sem falar no próprio conto moderno, gênero que já aparecia nas obras de alguns autores da época, mas que recebeu um tratamento especial e uma formulação teórica diferenciados na prática e na reflexão estética de Poe. É claro que isso não pode ser atribuído a ele exclusivamente, uma vez que formas literárias não surgem “do nada”. Nas palavras do crítico brasileiro Roberto Schwarz, “as formas que encontramos nas obras são a repetição ou a transformação, com

resultado variável, de formas preexistentes, artísticas ou extra-artísticas” (SCHWARZ, 1999, p. 31). Ou seja, utilizando ainda uma importante formulação de Schwarz, trata-se de formas — literárias, artísticas, culturais — trabalhando formas — sociais, econômicas, de produção da vida objetiva. Dessa maneira, podemos compreender uma nova forma literária como uma tentativa de elaboração de respostas simbólicas a certas condições sócio-históricas dadas mas que exigem, elas mesmas, uma nova maneira de olhar para a realidade e de representá-la¹⁵.

Segundo o filósofo alemão Walter Benjamin, o romance policial é o tipo de literatura à qual “pouco lhe importa a determinação de tipos; ocupa-se, antes, com as funções próprias da massa na cidade grande”, num momento em que “a massa desponta como o asilo que protege o anti-social contra os seus perseguidores” (BENJAMIN, 2000, 38). Para ele, “o conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande” (BENJAMIN, 2000, 41). É do surgimento de uma nova experiência que Benjamin está falando com estas palavras: a experiência da urbanidade e da modernidade. Considerando o contexto de urbanização e expansão comercial, industrial e territorial que marcava o momento histórico dos Estados Unidos em que viveu Poe, a questão sobre o surgimento do conto de detetive e sobre sua relação dialética com este contexto é um dos focos da investigação apresentada neste trabalho.

Não é objetivo desta pesquisa apresentar uma cronologia ou mesmo um estudo ainda que superficial da história do gênero histórias de detetive. Há hoje diversos estudos disponíveis, com graus variados de aprofundamento crítico do tema, e algumas coletâneas de ensaios e artigos que fazem muito bem esse trabalho. Destes, destaco alguns, como os de Mandel, Gubern, Irwin, Marevale & Sweeney e Symons.

15 Terence Whalen lança em tom de desafio a interessante questão — aliás também com uma bonita elaboração: “But should the origin of a form be discounted altogether, or can it, if only in retrospect, tell us something meaningful about the social conditions that bend us to our destiny?” (WHALEN, 1999, p. 232). [“Mas deveria a origem de uma forma ser descontada completamente, ou pode ela, ao menos em retrospecto, dizer-nos algo significativo sobre as condições sociais que nos prendem ao nosso destino?”]

Destaco também o estudo de Howard Haycraft, que além de bastante interessante, também apresenta uma extensa lista de obras do gênero, o que pode ser um guia extraordinário para quem quiser se aventurar mais por essas leituras. Esses livros contêm material essencial para compreender a história do gênero, desde sua origem até a segunda metade do século XX, na literatura e no cinema.

A repercussão desse gênero chega até os dias de hoje. Basta olharmos rapidamente para os livros e filmes lançados nos últimos anos no circuito que certamente descobriremos que um número razoável deles envolve o crime, a urbanidade, a investigação, a solução de um mistério, o restabelecimento da ordem. O primeiro escritor de destaque a trabalhar com a forma após Edgar Allan Poe foi o escocês Arthur Conan Doyle, mundialmente famoso por seu personagem Sherlock Holmes¹⁶ que surgiu em revistas literárias em 1887 e em diversos filmes ao longo dos séculos XX e XXI. O personagem Sherlock Holmes, em *A Study in Scarlet*, afirma que Dupin era alguém inferior e não era o fenômeno que Poe parecia considerá-lo. Doyle, em outro texto, diz que Poe foi o grande criador do gênero de detetive, com quem por isso se sentia em débito¹⁷.

O gênero passou por diversas transformações ao longo de sua história, tendo se tornado a moldura necessária para o desenvolvimento de diversos outros, tais como, já no século XX, a *hard boiled novel* e o *roman noir*, ambos contando com maior realismo em narrativas cheias de cenas de violência urbana. De Sherlock Holmes a James

16 A permanência do interesse no gênero é curiosa e pode ser observada pelo fato de ele ter sido explorado em produções bastante recentes. No caso da obra de Arthur Conan Doyle, vale a pena recordar aqui o lançamento em 2009 e em 2011 de dois filmes com seu famoso personagem: *Sherlock Holmes* e *Sherlock Holmes: a game of shadows*, ambos dirigidos por Guy Ritchie e estrelando Robert Downey Jr como o famoso detetive e Jude Law como Dr. Watson, seu companheiro de aventuras e narrador nas histórias de Doyle. Há também a série televisiva *Sherlock*, exibida entre 2010 e 2016, baseada em contos de Doyle e apresentando os atores Benedict Cumberbatch e Martin Freeman como o detetive e seu amigo, respectivamente.

17 cf. RACHMAN, 2010, p. 25.

Bond¹⁸, do frade Guilherme de Baskerville¹⁹ a Sam Spade²⁰ e a Anne Murphy²¹, dentre tantos outros, a literatura e o cinema estão repletos de personagens e enredos cuja origem, ainda que distante, remonta aos contos de detetive escritos por Edgar Allan Poe entre 1841 e 1844.

A permanência até os dias atuais de elementos peculiares do gênero conforme ele surgiu no século XIX já é em si um dado intrigante. O que haveria de tão essencial a essa forma que faria dela uma presença constante na imaginação de escritores e cineastas e uma fonte de interesse capaz de atrair milhões de pessoas? Esta reflexão permite avaliar ao menos parte da persistente relevância da obra de Poe até os nossos dias.

O olhar abrangente sobre a obra de Poe que marca o esforço crítico do presente estudo se justifica também por outro motivo. Além do fato de que uma visada histórica a partir de seus contos pode contribuir para uma melhor compreensão do nosso próprio presente histórico — principalmente pelo fato que acabo de destacar sobre a permanência da história de detetive nos dias de hoje —, o estudo da obra de Poe permite reflexões importantes sobre a própria história da literatura e seu papel como modo simbólico do homem de lidar com sua realidade. A obra de Poe é representativa desse potencial da literatura.

Certa vez, tive um professor de História da Arte²² que costuma dizer em suas aulas, em palavras talvez mais bem arranjadas do que estas minhas: toda obra de arte é um questionamento, uma pergunta sobre si mesma. A profunda reflexão a que essas palavras me levaram está o tempo todo na corrente dos estudos e das impressões a que esta obra deu forma.

18 Personagem famoso de um detetive criado pelo escritor inglês Ian Flemming em 1953. A primeira história com o personagem foi *Casino Royale*.

19 O religioso convocado em *O Nome da Rosa* (1980), de Umberto Eco, para investigar as misteriosas mortes de monges em um mosteiro beneditino na Itália.

20 O detetive amoral e sem caráter de *O Falcão Maltês* (1932), de Dashiell Hammett.

21 A jovem e sagaz detetive de *Problemas na Corte* (2000), de Lisa Scottoline, que investiga um mistério em torno da própria morte. Scottoline é uma premiada escritora contemporânea de “thrillers de tribunal”.

22 Agradecimentos ao professor Rodrigo Naves pela produtiva reflexão que me proporcionou.

As próximas partes deste estudo se organizam em quatro capítulos. No primeiro capítulo, apresento em linhas gerais o ambiente político e o estado do mercado editorial na época de Poe, e comento de maneira panorâmica diversas obras dele publicadas até 1843: os contos “The Duc De L’Omelette”, “Bon-Bon”, “How to Write a Blackwood Article”, “The Scythe of Time: a Predicament”, “The Gold-Bug”, “The Man of the Crowd” e “The Tell-Tale Heart”, com destaque especial para “The Murders in the Rue Morgue”, além de artigos diversos como duas resenhas, uma escrita sobre a coletânea *Twice-told Tales* de Nathaniel Hawthorne e outra sobre o romance *Hyperion* de Henry Wadsworth Longfellow. O objetivo do capítulo é evidenciar como tais obras lidam com contradições sócio-históricas e, principalmente, com os materiais da literatura popular sensacionalista, e como esse processo revela a elaboração de questões, por parte do escritor, que serão tratadas nos contos de detetive. Nos capítulos 2 e 3, analiso respectivamente os contos “The Mystery of Marie Rogêt” e “The Purloined Letter”, explorando o desenvolvimento das reflexões apontadas no capítulo 1 na forma desses dois contos de detetive de Poe. No capítulo 4, volto a uma mirada panorâmica sobre a obra de Poe após os contos de detetive, comentando os contos “The Imp of the Perverse”, “The Power of Words”, o ensaio “The Philosophy of Composition” e incluindo sua última obra publicada, *Eureka*. O objetivo neste último capítulo é discutir como as contradições que marcam os contos de detetive encontram novas formulações em sua obra até o fim. Nas considerações finais, apresento uma retomada concisa de alguns pontos abordados e de algumas conclusões a que eles permitiram chegar, acerca das consequências do tratamento que Poe deu às problemáticas de seu momento histórico e de sua atuação no mercado editorial e de seu consequente posicionamento diante delas.

1

Sobre materiais
e formas até 1843



1.1. AMBIENTE POLÍTICO E LITERATURA POPULAR

Edgar Allan Poe viveu durante a primeira metade do século XIX nos Estados Unidos. Começou a escrever bem jovem, na década de 1820, e em 1827 publicou em Boston o seu primeiro livro: *Tamerlane and other poems*. Apenas em 1832 ele publicaria seu primeiro conto, “Metzengerstein” — com o subtítulo “A tale in imitation of the German”, eliminado em publicações posteriores. Nesse período, ele já publicava periodicamente resenhas sobre obras de escritores norte-americanos e estrangeiros. Seus primeiros contos não alcançaram nenhum tipo de aclamação pública, a qual só veio em 1833 com “MS Found in a Bottle”.

Assim, antes mesmo de completar vinte anos (na publicação de seu primeiro livro ele tinha apenas dezoito), Poe já optava pela carreira literária, em detrimento de outras que talvez na prática representassem escolhas mais óbvias — como a de comerciante, ocupação de seu pai adotivo John Allan, ou mesmo a carreira no exército, a qual ele tentou por um tempo, até ser expulso da Academia Militar de West Point em 1831. O mercado editorial norte-americano naquela época passava por um momento de expansão sem precedentes, com grandes consequências para o desenvolvimento das artes representativas no Novo Mundo.

No início do século XIX, a tendência predominante entre os escritores dos Estados Unidos era a de um esforço em definir uma literatura nacional. O crítico David S. Reynolds, em um abrangente estudo da literatura americana pré-guerra civil, chama o período de *American Renaissance* (Renascimento Americano), tomando emprestado o termo utilizado por outro estudioso, F. O. Matthiessen. Este é, segundo ele, considerado o período mais rico da literatura americana, no qual surgiram Thoreau, Hawthorne, Melville, Poe, Whitman e Dickinson. A obra destes e dos outros escritores daquele período desenvolveu-se no complexo caldeirão da cultura popular americana, o qual ofereceu o material

que aqueles escritores aproveitariam para compor obras densas e significativas, empregando um idioma nativo que eles aprenderam de sua própria cultura popular para lidar com a então fortíssima influência da literatura inglesa (REYNOLDS, 1988, p. 3-4). Um importante marco deste período foi a fundação em 1815 da *North American Review*, periódico que publicava obras literárias e ensaios diversos produzidos por escritores dos Estados Unidos, e que exerceu importante influência nos jovens intelectuais da Nova Inglaterra (GRAY & HOFSTADTER, s/d, p. 66).

Disputa era a palavra-chave para descrever as dinâmicas da produção literária na época. Segundo Reynolds, a definição do que seria a literatura americana aconteceu em meio ao esforço de distinguir características que então eram consideradas nacionais das consideradas estrangeiras:

There developed an intensifying debate between those who wanted to retain what was regarded as the calmness and polish of British prose and those, on the other hand, who called for a distinctly American wildness, roughness, and savagery, even at the expense of all past literary rules.²³ (REYNOLDS, 1988, p. 8)

Além da configuração da linguagem literária, o próprio funcionamento do mercado editorial estadunidense era também marcado por uma competição intensa. Nas palavras da estudiosa Sandra Tomc:

Professional writers, furthermore, competed not only with each other for popular favor and critical renown but with a flood of pirated British writers and a domestic lettered elite who had no need of immediate rewards and could afford to pursue writing at greater leisure. Amateur “scribblers” could produce commodious works — novels, translations, histories. Professional writers, bereft of time, generally lacking the education of their amateur counterparts, and unable to finance the publication of books independently, were forced to opt for literature specific to the magazine: social commentary, reviews, short fiction — literature

23 “Ali se desenvolveu um intenso debate entre aqueles que queriam reter o que era considerado como a calma e polidez da prosa britânica e aqueles que, por outro lado, clamavam por uma impetuosidade, brutalidade e selvageria distintamente americanas, mesmo à custa de todas as regras literárias passadas”.

that in the popular estimate of the day was meant to be consumed immediately and forgotten promptly.²⁴ (TOMC, 2001, p. 27)

Tais condições, configuradas dentro do contexto mais amplo do desenvolvimento político, social e econômico do país, são essenciais para uma compreensão abrangente da literatura produzida na época. Um país jovem, orgulhoso de ser a primeira e maior democracia do mundo moderno e marcado por profundas contradições: assim eram os Estados Unidos que Edgar Allan Poe conheceu. Independente da Inglaterra há poucas décadas e marcado pelo esforço em criar um sentimento de unidade nacional — ao qual estava intimamente ligado o projeto de definir uma literatura nacional —, o país vivia então, desde a sua formação, conflitos cujas raízes se encontravam em inconciliáveis questões de classe. De acordo com o historiador Howard Zinn, já por volta de 1760, as classes dominantes das colônias acumulavam 150 anos de experiência em controlar as classes mais baixas, como os índios, os escravos e os brancos pobres. Elas utilizavam estratégias, por exemplo, como estimular aversão e disputa entre um grupo e outro, o que colocava um obstáculo para a união entre os diversos povos dominados (ZINN, 2005, p. 51-55). Classes dominantes conquistavam a lealdade das classes médias fazendo a elas concessões, as quais não traziam prejuízo a suas próprias riquezas mas que eram produzidas às custas de maior exploração dos mais pobres. Na necessidade de estratégias ainda mais eficazes, entre 1760 e 1770, as classes dominantes passaram a explorar a linguagem da liberdade e da igualdade: esta possibilitaria atrair um número grande de brancos para lutar na Revolução contra a Inglaterra sem, contudo, acabar com a escravidão e nem mesmo com a desigualdade social (ZINN, 2005, p. 57-58).

24 "Ademais, escritores profissionais competiam por apoio popular e reconhecimento da crítica não só entre si, mas também com um contingente de escritores britânicos piratas e uma elite letrada doméstica que não tinha a necessidade de prêmios imediatos e poderia escrever por puro prazer. Escritores "amadores" poderiam produzir obras corriqueiras – romances, traduções, histórias. Escritores profissionais, com pouco tempo disponível, geralmente sem a educação de suas contrapartes amadoras e sem a possibilidade de financiar de modo independente a publicação de seus livros, eram forçados a optar pelo tipo de literatura específica da revista: comentários sociais, resenhas, contos – literatura que, dentro dos padrões da época, era considerada de consumo imediato e prontamente esquecida".

A descrição de Howard Zinn a respeito da sustentação ideológica da revolução americana é esclarecedora e provocativa:

Around 1776, certain important people in the English colonies made a discovery that would prove enormously useful for the next two hundred years. They found that by creating a nation, a symbol, a legal unity called the United States, they could take over land, profits, and political power from favorites of the British Empire. In the process, they could hold back a number of potential rebellions and create a consensus of popular support for the rule of a new, privileged leadership.

When we look at the American Revolution this way, it was a work of genius, and the Founding Fathers deserve the awed tribute they have received over the centuries. They created the most effective system of national control devised in modern times, and showed future generations of leaders the advantages of combining paternalism with command.²⁵ (ZINN, 2005, p. 59)

Zinn explica que todo o processo de criação dessa ideologia patriótica teve como objetivo redirecionar as energias rebeldes que começaram a insurgir contra os governos das colônias desde a Rebelião de Bacon (1670) para um inimigo comum, no caso a Inglaterra, em nome da defesa e da construção de uma nação.

A escrita da Constituição em 1787, a criação da bandeira e a escolha da águia como símbolo do país também tiveram o objetivo de garantir a unidade nacional. No entanto, a Constituição só foi ratificada pela última colônia — então já um estado — quase três anos depois. Isso mostra como não foi fácil equilibrar demandas dos diferentes estados. O principal conflito era em torno da escolha entre um governo central forte ou uma maior autonomia para as colônias tomarem decisões.

25 "Por volta de 1776, algumas pessoas importantes nas colônias inglesas fizeram uma descoberta que se mostraria extremamente útil nos duzentos anos seguintes. Eles descobriram que, ao criar uma nação, um símbolo, uma unidade legal chamada Estados Unidos eles poderiam se apropriar de terras, lucros e poder político de protegidos do Império Britânico. No processo, eles poderiam conter diversas rebeliões em potencial e criar um consenso de apoio popular a uma nova liderança. Quando olhamos para Revolução Americana por esse viés, vemos um trabalho de gênio, e os Fundadores merecem as homenagens recebidas nos séculos seguintes. Eles criaram o sistema mais eficiente de controle nacional inventado nos tempos modernos, e mostraram às futuras gerações de líderes as vantagens da combinação entre paternalismo e autoridade".

Tal conflito permaneceu mal resolvido até gerar, na segunda metade do século XIX, a Guerra Civil Americana (KARNAL, 2013, p. 92-93).

Max Weber ainda destaca uma outra contradição que marcou a história estadunidense: “[...] a primeira época histórica da colonização norte-americana é dominada pela rígida oposição entre os *adventurers*, que queriam organizar plantações com mão de obra servil, e nelas viver senhorialmente, e a mentalidade tipicamente burguesa dos puritanos” (WEBER, 2001, p. 125).

O conjunto de valores que definem a mentalidade protestante, cuja origem remonta ao Iluminismo europeu e que é longamente estudada por Weber, tem grande consequência para a formação política, econômica, social e ideológica do país, com impacto relevante nas artes figurativas e nos sistemas simbólicos. Segundo Arnold Hauser, a importância desses valores iluministas entre o fim do século XVIII e o XIX não era nada pequena: “o Iluminismo pode considerar-se a escola política elementar da moderna classe média, sem a qual o papel por ela representado na história cultural dos últimos dois séculos não se poderia conceber.” (HAUSER, 1972, p. 750). Por via do protestantismo e do modo de produção capitalista, princípios iluministas como o da valorização da razão chegaram à América junto com os primeiros colonos. Na obra de Edgar Allan Poe, conforme veremos neste estudo, tais ideias são da maior relevância.

Ainda sobre esse contexto, Max Weber discute um material que permite compreender muito sobre a atmosfera ideológica que marcou o desenvolvimento dos Estados Unidos. O material é um documento escrito entre 1736 e 1748 por Benjamin Franklin, um dos *Founding Fathers* americanos, no qual são descritos princípios que ilustram o que Weber chama de espírito do capitalismo. Franklin nasceu em Boston em 1706, e também é conhecido por ser um dos mais famosos intelectuais do século XVIII, criador do para-raios, de bibliotecas públicas e do corpo de bombeiros, crítico da escravidão e defensor da unidade das colônias; defendia também a necessidade de trabalho honesto

e constante, para que se consiga construir grande riqueza — a qual também seria alcançada com a ajuda de Deus: Franklin professava a fé protestante (KARNAL, 2013, p. 90-91). É sobre valores peculiares a esta fé que ele fala em um texto escrito por ele para um jovem aprendiz. Destaco a seguir alguns excertos do texto de Franklin apresentados e comentados por Weber:

“Lembra-te de que *tempo* é dinheiro. Aquele que pode ganhar dez xelins por dia por seu trabalho e vai passear, ou fica vadiando metade do dia, embora não despenda mais do que seis pence durante seu divertimento ou vadiação, não deve computar apenas essa despesa; gastou, na realidade, ou melhor, jogou fora, cinco xelins a mais.”

“Lembra-te de que o *crédito* é dinheiro. [...]”

“Lembra-te de que o dinheiro é de natureza prolífica, procriativa. O dinheiro pode gerar dinheiro e seu produto pode gerar mais, e assim por diante. [...] Quanto mais houver dele, mais ele produz em cada turno, de modo que o lucro aumenta cada vez mais rapidamente. [...]”

“Lembra-te deste refrão: ‘*O bom pagador é dono da bolsa alheia*’. [...]”

“As mais insignificantes ações que afetem o crédito de um homem devem ser consideradas. [...]”

“Aquele que perde cinco xelins, não perde somente esta soma, mas todo o proveito que, investindo-a, dela poderia ser tirado, e que durante o tempo em que um jovem se torna velho, integraria uma considerável soma de dinheiro.” (FRANKLIN apud WEBER, 2001, p. 29-31. Grifos do original.)

Estas frases de Benjamin Franklin contêm, nas palavras de Weber, uma “filosofia da avareza”, apresentada como “o ideal de um homem honesto”, um compromisso que um homem deve ter com o aumento de seu capital como um fim em si mesmo. Representam um momento em que o mecanismo capitalista tornou-se um padrão de comportamento, um *ethos*. Diz Weber: “na verdade, o que aqui é pregado não é uma simples técnica de vida, mas sim uma ética peculiar,

cuja infração não é tratada como uma tolice, mas como um esquecimento do dever (WEBER, 2001, p. 31). É possível perceber que o texto de Franklin dá centralidade à busca pelo dinheiro na vida de um homem, em detrimento de outras atividades e até mesmo do descanso. Ele prega a economia e com seu tom de conselho, incluindo a previsão de algumas consequências possíveis de um comportamento diverso, procura ensinar algo considerado por seu enunciador como uma verdade incontestável, até mesmo óbvia.

Essas ideias de Franklin são fundamentais no estudo de Weber por oferecerem subsídios para definir o que ele chama de espírito do capitalismo. Além disso, essas palavras, escritas por um importante pensador estadunidense, revelam a ideologia que marcou o desenvolvimento social, político, econômico e cultural dos Estados Unidos, com consequências importantes para a cultura e a literatura do então novo país. As palavras de Franklin desvelam o “*airy nothing*” ao qual artistas como Edgar Allan Poe dariam “*a local habitation and a name*”²⁶; em outras palavras, são o próprio material a ganhar forma artística pelas mãos deles.

Envolvido por essa atmosfera ideológica, o período específico em que Edgar Allan Poe viveu foi marcado por alguns ciclos de grande e acelerado desenvolvimento econômico seguido de grandes crises. Naquela época, surgiram novas tecnologias que permitiram, por exemplo, um aumento da produção agrícola, da qual os principais produtos eram o algodão e o tabaco. A Virgínia cresceu com o comércio de escravos vindos da África. A industrialização começou a receber impulso, no norte, a partir de 1790, impactando a vida nas cidades. Eric Hobsbawm destaca a importância do desenvolvimento das ferrovias como condição do crescimento da indústria pesada; as primeiras linhas férreas começaram a circular nos Estados Unidos em 1827. Aliás, segundo Hobsbawm, as ferrovias tiveram uma outra consequência muito importante: “nenhuma outra inovação da revolução

26 SHAKESPEARE, 1975, p. 169. Essas palavras estão na cena 1 do ato V de *A midsummer night's dream*, de William Shakespeare: “coisa nenhuma aérea e vácuo”, “nome e fixa lugar certo” (Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.).

industrial incendiou tanto a imaginação quanto a ferrovia” (HOBSBAWN, 2012, p. 83), a qual deixou marcas na produção cultural erudita e popular. Por volta de 1840, os Estados Unidos estavam vivendo sua revolução industrial, e já se considerava que em breve o país se tornaria um competidor sério dos ingleses (HOBSBAWN, 2012, p. 269).

Tais avanços também começavam a influenciar a vida urbana e a possibilitar novos modos de representação artística. Em seu estudo sobre o impacto das novas tecnologias e das ciências na obra de Poe, Gabriela Brun Perizzolo menciona alguns artigos e contos escritos por Poe que demonstravam seu interesse e sua reflexão por novidades científicas que já impactavam o dia a dia nos Estados Unidos, tais como o daguerreotipo e a pavimentação (PERIZZOLO, 2006, p. 39), que foram temas de crônicas. Em comunicação feita em um congresso, Susan Elizabeth Sweeney citou uma exposição de daguerreotipos com imagens de Paris que aconteceu em Boston entre 1839 e 1840. Pela primeira vez, era possível ver imagens de uma cidade que não haviam sido produzidas via pintura; os daguerreotipos traziam imagens “reais” de Paris, e causaram assombro no público que visitou a exposição. As imagens eram tão impressionantes que, segundo Sweeney, levaram um jornalista da época a exclamar: “Paris itself is before you”²⁷ (SWEENEY, 2016).

Já entre 1819 e 1824, os Estados Unidos viveram uma grande crise. Com o fim das guerras napoleônicas na Europa, a Inglaterra retomou seu comércio internacional e os produtos industrializados ingleses, mais baratos e de melhor qualidade, invadiram o mercado de toda a América. A Inglaterra começou também a barganhar em diferentes lugares para comprar algodão, e as exportações do algodão estadunidense despencaram. Muitas pessoas que dependiam desse mercado perderam tudo o que tinham. Bancos fizeram empréstimos que as pessoas não puderam pagar, o dinheiro se desvalorizou, muitos faliram, muitos ficaram desempregados. Isso gerou um pânico financeiro que, por sua vez, abriu espaço para o ressurgimento de antigos ressentimentos regionais (FERNANDES & MORAIS, 2013, p. 109).

27 “A própria Paris está diante de você”.

Ideais agrários que se opunham ao progresso industrial se espalhavam. Novos líderes, dizendo defender os interesses do povo, surgiam na política. O movimento trabalhista se fortalecia, sindicatos surgiam, exigindo mais acesso a serviços como educação e fazendo oposição às prisões por dívidas. Pobres viviam pelas ruas junto ao lixo que não era recolhido, mesmo em grandes cidades como em Nova York, cuja população crescia vertiginosamente. Outros problemas que tomavam as cidades eram as péssimas condições de moradia e a falta de saneamento básico. Interesses conflitantes se multiplicavam: o ideal da república harmônica parecia cada vez mais distante da realidade (FERNANDES & MORAIS, 2013, p. 110; ZINN, 2005, p. 218-221). Outra grave crise daquela época ocorreu entre 1830 e 1840, tendo culminado num período de grande recessão que ficou conhecido como o Pânico de 1837 (WHALEN, 1999, p. 8). Na mesma época, ocorria na Inglaterra a maior crise até então, marcada por acentuada desaceleração econômica e agitação revolucionária. Suas consequências foram tão graves e abrangentes que Hobsbawn se refere a ela como a “primeira crise geral do capitalismo” (HOBSBAWN, 2012, p. 74).

Esta exposição do cenário sócio-político dos Estados Unidos poderia ainda prosseguir longamente. Contudo, o que foi exposto já permite que se perceba que, desde o início, a história dos Estados Unidos é marcada por contradições, pela desigualdade e por disputas entre grupos de interesses diversos. As colônias americanas, mesmo já próximo à independência, eram sociedades de classes em permanente conflito, o que, segundo Howard Zinn, era abafado pela luta externa contra a Inglaterra. O historiador sintetiza: “The country therefore was not ‘born free’ but born slave and free, servant and master, tenant and landlord, poor and rich”²⁸ (ZINN, 2005, p. 50).

Em meio a esse contexto tão conflituoso, a literatura americana se desenvolvia com características bem peculiares. O estudioso Robert Tally Jr. destaca um traço importantíssimo da literatura nacional e dos estudos

28 “Dessa maneira, o país não ‘nasceu livre’, mas nasceu escravo e livre, servo e senhor, inquilino e proprietário, pobre e rico”.

literários americanos desde o início até os dias de hoje, e que tem a ver com a própria concepção de “nacional” que os sustenta. Segundo ele,

A rhetoric of ascent looms large in the discourse of American literary studies. This rhetoric can be heard in the ideological commitment to such imagery as the heavenward, or, at least, progressive, march of a chosen people [...]. The same rhetoric breathes life into the pervasive, but often dubious, sense of consistently upward mobility, where individuals and groups elevate themselves in a socio-economic sphere, as if by fate or perhaps by a sort of manifest destiny, notwithstanding the all-too-clear and common-sense apprehension that such mobility cannot be unidirectional, and that it is just as easy to fall in social rank and economic class as it is to rise.²⁹ (TALLY JR., 2014, p. 1).

Esse tipo de concepção, segundo Tally Jr., levou ao surgimento de “a well-nigh religious American Studies” ao longo dos anos 1940 e 1950. Na definição desse perfil nacional tão peculiar dos estudos literários americanos, como é de se esperar, a própria literatura nacional tem um papel central:

[...] the institution of American literature has been shaped by and has actively contributed to this national rhetoric, whether in identifying and promoting those writers who are thought to embody it through processes of canon-formation, or in interpreting texts and history in such a way as to foreclose on alternative visions, wittingly or otherwise. By positing something like a distinctively national literary tradition, American literature participates in this nationalist rhetorical and allegorical program.³⁰ (TALLY JR., 2014, p. 1)

- 29 “A retórica da ascensão paira no discurso dos estudos literários americanos. Essa retórica pode ser ouvida no comprometimento ideológico a imagens como o caminho para o paraíso ou, pelo menos, a marcha rumo ao progresso de um povo escolhido [...]. A mesma retórica dá vida à intensa, mas frequentemente dúbia, sensação de mobilidade social consistente, na qual indivíduos e grupos se elevam em uma esfera socioeconômica por obra do destino ou, talvez, por um tipo de destino manifesto, apesar da clareza e da apreensão do senso comum de que tal mobilidade não pode ser unidirecional, e que é tão fácil cair quanto subir no ranking social e classe econômica”.
- 30 “[...] a instituição da literatura americana foi forjada por e tem contribuído ativamente para essa retórica nacional, seja identificando e promovendo esses escritores que supostamente incorporam tal retórica em processos de formação de cânone, ou interpretando textos e história de modo a impedir visões alternativas, deliberadamente ou não. Ao postular algo como a tradição literária distintamente nacional, a literatura americana participa desse programa retórico e alegórico nacionalista”.

O interesse de Robert Tally Jr. em estudar Edgar Allan Poe está precisamente no fato de que, segundo ele, Poe ataca esse projeto de literatura americana em suas bases: “in contrast to the rhetoric of ascent, Poe formulates a poetics of descent, which operates as a critique of all things lofty”³¹ (TALLY JR., 2014, p. 2). O peso dessa ideologia da excepcionalidade americana marca, de acordo com Tally Jr., a literatura nacional desde a sua própria raiz, e tem consequências na obra de Edgar Allan Poe.

Vejamos mais de perto o cenário literário dos Estados Unidos no século XIX. Em seu estudo sobre a origem dos contos de detetive, Stephen Rachman assinala as seguintes relações entre o contexto sócio-histórico e a produção literária e jornalística da época:

The social, economic, and technological transformations of the United States during the 1830s and 1840s were quite pronounced. Eastern cities were beginning to develop metropolitan qualities (e.g. infrastructures, police forces). Rail transportation, telegraph communications and photography all promised to usher in a new era of technological advancement. The period was marked by Jacksonian democracy, questions of slavery, abolition and expansion, Indian removal, financial booms and panics, and a veritable explosion of print media, and Poe’s development as an author in the turbulent magazine culture of the 1830s and 1840s was tied to the rise of other popular forms such as the penny press. Magazines and newspapers, addressing themselves to large urban and even national audiences, attempted to keep pace with these developments.³² (RACHMAN, 2010, p. 22-23)

31 “[...] em contraste com a retórica da ascensão, Poe formula uma poética da decadência, que opera como uma crítica de todas as coisas superiores”.

32 As transformações sociais, econômicas e tecnológicas dos Estados Unidos durante os anos 1830 e 1840 foram notáveis. As cidades do Leste estavam começando a desenvolver aspectos de metrópoles (infraestrutura e forças policiais, por exemplo). Transporte ferroviário, comunicação por telégrafo e a fotografia prometiam uma nova era de avanços tecnológicos. O período foi marcado pela democracia jacksoniana, questões sobre a escravidão, abolição e expansão, remoção de indígenas, *booms* e pânicos financeiros, e uma verdadeira explosão da mídia impressa; o desenvolvimento de Poe como autor na turbulenta cultura de revistas dos anos 1830 e 1840 estava ligado ao surgimento de outras formas populares como os tabloides. Revistas e jornais voltados para leitores urbanos em nível nacional tentaram acompanhar esses desenvolvimentos.

Conforme pontua Rachman, a primeira metade do século XIX viu o surgimento e o crescimento da literatura popular norte-americana, marcada especialmente pela *penny press*, cuja linguagem tinha como principal característica o seu apelo sensacionalista. Segundo David S. Reynolds, esse tipo de literatura encontrou um solo fértil nos Estados Unidos do pré-guerra como em poucos outros lugares devido ao direito da liberdade de imprensa, que permitiu ali a publicação de obras que certamente teriam sido censuradas em sociedades mais repressivas. Também contribuiu para o desenvolvimento desse novo tipo de imprensa o surgimento de novas tecnologias e recursos de impressão e distribuição. Havia também os editores oportunistas, que exploraram o interesse do público pelos panfletos de literatura barata (vendida a um centavo, e por isso chamada de *penny press*), que contavam histórias escabrosas sobre crimes e também pornografia. Essa nova literatura tinha apelo, segundo Reynolds, para os gostos das classes trabalhadoras e para os leitores da fronteira. O fenômeno também foi fortalecido pela exploração de temas ligados às pseudociências, entre as quais Reynolds cita o magnetismo animal, o espiritualismo, o mesmerismo e a frenologia, estes últimos tendo atraído bastante a atenção de Poe (REYNOLDS, 1988, p. 169-170). A falta de leis de *copyright* internacional abria espaço também para que publicações sensacionalistas estrangeiras fossem republicadas nos Estados Unidos; no entanto, mesmo com a competição estrangeira, a imprensa sensacionalista norte-americana ganhou fama internacional pela sua sordidez e grosseria sem paralelo, o que foi notado e comentado por exemplo por Charles Dickens, quando esteve em visita no país (REYNOLDS, 1988, p. 172). Reynolds chama de revolução jornalística o que houve nesse período, e destaca: "The least that can be said is that the antebellum public was fed an increasingly spicy diet of horror, gore, and perversity in both the penny papers and in the closely allied genres of trial pamphlets and criminal biographies"³³ (REYNOLDS, 1988, p. 170); mesmo Poe, diz Reynolds, tomou emprestada à *penny*

33 "O mínimo que pode ser dito é que o público do período pré-Guerra foi alimentado com uma dieta cada vez mais apimentada de horror, sangue e perversidade, tanto nos tabloides quanto em gêneros relacionados, como os panfletos de julgamentos e as biografias criminais".

press a tematização do crime em muitas de suas histórias — como, por exemplo, nos contos de detetive. A estudiosa Sara Crosby destaca alguns outros tipos de artigos que costumavam ter muita popularidade na época: os sermões de execução³⁴ (comuns já desde o século XVII), os romances envolvendo enredos com familicídio, sedução, estupro, e “crimes reais” — o que nem sempre eram —, além da publicação de relatórios de julgamentos (CROSBY, 2010, p. 5-16).

Vale a pena um passeio panorâmico por algumas obras comentadas por Reynolds para que consigamos, temporalmente distantes que estamos daquele contexto, apreender ao menos um relance do que foi a literatura popular americana produzida na época em que viveu Edgar Allan Poe. Segundo o estudioso, dois espaços mais intrigantes e mais explorados nessa literatura foram a fronteira e a cidade — certamente não por acaso: ambientes sentidos como ameaçadores, cada um por motivos diferentes, mas ambos cruciais no sistema de valores e na definição de visão de mundo americana (REYNOLDS, 1988, p. 191).

Sobre a questão da fronteira, destacarei aqui um romance chamado *Logan* (1822), escrito por John Neal, muito popular à época, e um exemplar da categoria que Reynolds chama de *Dark Adventure*, especializada em explorar temas como *blood drinking*³⁵ e canibalismo. Nas palavras do estudioso, no romance de Neal,

an Indian patriarch avenges years of injustice against his race by brutally killing and scalping whites, then throwing their reeking scalps into a receptacle that carries his newborn children, who lap up the blood. With a typical sanguinary flourish Neal describes the Indian as “the parent vulture, that perches above her young and

34 Estes sermões eram proferidos ao longo da semana ou horas antes da execução de um criminoso, em geral com o condenado entre os ouvintes. Segundo Crosby, formalmente eram iguais a sermões puritanos comuns, começando com uma citação das Escrituras, uma segunda parte chamada doutrina explicando o texto e uma última e longa seção chamada aplicação prescrevendo as práticas de comportamento relacionadas com o trecho lido. A leitura desses sermões costumava atrair maior audiência do que outros tipos de palestras. Motivados por esse sucesso, ministros respeitados da Nova Inglaterra passaram a publicar seus sermões. (CROSBY, 2010)

35 Literalmente, “beber sangue”.

flaps over them, while their clotted beaks are searching out their first banquet of blood and flesh".³⁶ (REYNOLDS, 1988, p. 191).

Dentre as obras cuja história se passa em um ambiente mais urbano comentadas por Reynolds, mencionarei aqui um romance escrito por George Thompson, também um dos mais populares da época. Nas palavras de Reynolds,

In Thompson's *Venus in Boston* (1849) a double-dealing butler, having murdered his lady's husband at her behest, chops up the corpse, puts it in a wine barrel, then a week later serves the wine to the lady and her paramour, vowing that "her ladyship and her lover shall banquet on human blood; the corruption of a putrefying corpse shall be mingled with the sparkling fluid that nourishes their unholy passions." The lovers, pronouncing the wine very tasty, indulge in a long drinking bout that is spoiled when the butler confesses to them his ruse.³⁷ (REYNOLDS, 1988, p. 192)

Embora já possa soar terrível a história desse romance, George Thompson ainda se supera em obra posterior, *Road to Ruin* (c. 1849), na qual, segundo Reynolds, um homem faminto mantém-se vivo alimentando-se de dois cadáveres e até de carne de seus próprios braços (REYNOLDS, 1988, p. 192).

Acontecimentos reais que envolviam grandes tragédias, ou crimes que atingiam grande repercussão, costumavam ser explorados por diversos escritores simultaneamente, os quais produziam versões diferentes da história original, criando detalhes para o enredo que não existiam ou mesmo carregando na linguagem ao retratar

36 "um patriarca indígenu se vinga de anos de injustiça contra sua raça ao matar brutalmente e escapelar brancos para, em seguida, jogar seus escalpos malcheirosos em um receptáculo que carrega seus recém-nascidos, que se lambuzam com o sangue. Com um floreio sanguinário típico, Neal descreve o índio como 'o abutre pai, que repousa sobre suas crias e bate suas asas sobre elas, enquanto seus bicos estão sedentos pelo seu primeiro banquete de sangue e carne'".

37 "Em *Venus in Boston* (1849), de Thompson, um falso mordomo, após assassinar o esposo de sua patroa a seu comando, esquarteja o corpo, coloca-o em um tonel de vinho e, uma semana depois, serve o vinho à sua patroa e seu amante, dizendo que 'sua senhora e seu amante devem se servir de sangue humano; a decomposição de um corpo putrefato deve se misturar ao fluido espumante que nutre suas paixões pecaminosas'. Os amantes, declarando que o vinho está muito saboroso, saciam-se em uma longa degustação, que é arruinada quando o mordomo confessa a eles seu ardor".

cenar mais chocantes. Foi o que aconteceu, por exemplo, no caso dos *Sierra miners*, um incidente que levou à morte vários garimpeiros que haviam ido para a Califórnia em uma grande corrida ao ouro que se iniciou em 1848. Os sobreviventes ficaram abandonados à própria sorte, e teriam recorrido ao canibalismo quando seus suprimentos se acabaram. O evento apareceu na *penny press* e foi ficcionalizado, por exemplo, no romance *Amelia Sherwood; or, Blood Scenes at the California Gold Mines*³⁸ (1849), de autor não identificado. Reynolds cita a seguinte passagem do romance, que de modo sensacionalista explora precisamente o fato do canibalismo:

A woman sat by the side of the body of her husband, who had just died, cutting out his tongue — the heart she had already taken out, broiled, and ate! The daughter was seen eating the flesh of their father — the mother that of her children — children that of father and mother.³⁹ (REYNOLDS, 1988, p. 192)

Como pudemos ver, esses romances ocupam-se de narrar histórias, baseadas em fatos reais ou não, enfatizando na linguagem e na montagem dos enredos tudo aquilo que causasse repugnância, horror, fortes emoções. Esta era a nova literatura e o novo idioma literário que estava se configurando e sendo identificado como genuinamente americano, embora fosse também detratada por muitos críticos e escritores da época. Em seus comentários, William Ellery Channing, poeta estadunidense, e Alexis de Tocqueville, filósofo francês que passou uma temporada na América por volta de 1830, destacam a violência e o exagero desse tipo de literatura, demonstram surpresa diante dos extremos que alcançam a imaginação dos escritores do país, mas constataam o efetivo interesse de milhares de leitores por ela (REYNOLDS, 1988, p. 190-191).

Não é só com relação a seus temas e linguagem que a literatura popular se distinguia, mas também com relação a alguns de seus aspectos formais. Vejamos por exemplo o caso do romance

38 Literalmente: *Amelia Sherwood; ou, cenas sangrentas nas minas de ouro da Califórnia*.

39 “Uma mulher, ao lado do corpo de seu esposo, que havia acabado de morrer, corta fora sua língua – o coração, que ela já havia retirado, cozido e comido! A filha foi vista comendo a carne de seu pai – a mãe de seus filhos – os filhos dessa mãe e pai”.

The Quacker City, de George Lippard, que é considerado o primeiro *best-seller* americano⁴⁰: este é um romance cuja história é até difícil de resumir, uma vez que ele tem muitos enredos correndo paralelamente, com diferentes protagonistas e tramas quase independentes. Ora estamos acompanhando a história de Gus Lorrimor, que seduz a donzela Mary Byrnewood — descrita de modo extremamente idealizado, como uma heroína romântica —, tirando-a de casa e ludibriando-a com promessas falsas, e depois tendo que se haver com o irmão dela, que o ameaça de vingança; ora estamos acompanhando Dora Livingstone, que trai seu marido com o coronel Fitz-Cowles, o qual parece um homem de renome mas que, na verdade, é um vigarista endividado que vive de dar golpes — evento que gera mais um enredo de vingança, tanto quanto o anterior longamente gestado e várias vezes interrompido por entradas de outros sub-enredos centrados em personagens menores. Apesar de os eventos estarem de algum modo ligados à mansão conhecida como Monk Hall — lugar marcado por decadência, crimes, descrito como misterioso e perigoso, guardado por um porteiro de aparência asquerosa e capaz de uma desproporcional violência —, este elemento é pouco eficaz do ponto de vista narrativo para manter a coesão do romance, pois nem todos os protagonistas estão diretamente relacionados com a casa. No começo do romance, um personagem se apresenta como o narrador da história dos terríveis segredos de Monk Hall e da cidade, revelados para ele por um amigo no leito de morte. Ele propõe a narrativa que se segue como uma “ilustração da vida, do mistério e do crime da Filadélfia”. Isso talvez ele seja — uma ilustração —, mas muito difusa, com tintas carregadas nas cenas de tensão (como as de assassinato, as de quase assassinato, a do estupro da donzela), o tempo todo parecendo segurar o andamento do enredo por meio da inclusão de sub-enredos e, afinal, precariamente ajambrada.

40 Reynolds afirma que o romance vendeu 60.000 cópias só no ano em que foi lançado, e uma média de 30.000 cópias por ano nos primeiros cinco anos seguintes. Números surpreendentes para a época. (REYNOLDS, 1988, p. 207.)

A relação de Edgar Allan Poe com todo esse material disponível na literatura popular de sua época é da maior importância para a compreensão do seu lugar naquele mercado e na história da literatura norte-americana. Por isso, será um tema recorrente de discussão neste estudo.

A nova imprensa e o novo jornalismo também avançaram com a abertura de diversos jornais com essa mesma tendência sensacionalista, como o *The American Magazine of Wonders*, do editor Donald Fraser de Nova York, e o mais influente deles, o *New York Herald*, de James Gordon Bennett. Este editor era muito malquisto, exatamente por ser conhecido por explorar vorazmente as histórias mais terríveis e sanguinolentas para garantir os seus lucros. Reynolds cita uma frase de Bennett, que nos permite ver muito sobre ele: segundo Bennett, o público leitor americano “were more ready to seek six columns of the details of a brutal murder, or the testimony of a divorce case, or the trial of a divine for improprieties of conduct, than the same amount of words poured forth by the genius of the noblest author of the times”⁴¹ (REYNOLDS, 1988, p. 174). Reynolds afirma que era popular nos romances baratos da época uma personagem que representava o editor amoral de *penny press*. Segundo Reynolds, “Penny newspapers, aimed at the wallets and the tastes of America’s increasingly rowdy working class, supplanted the respectable sixpennies of the past with a new brand of journalism that was brash, zestful, and above all sensational”⁴² (REYNOLDS, 1988, p. 174).

Um recurso que também foi explorado pelo mercado editorial para alavancar as vendas foi a criação do que a estudiosa Sandra Tomc chama de *sensational self*, que consistia em definir o perfil de escritores como celebridades polêmicas, que se envolvem em eventos escandalosos tanto dentro das relações do mercado quanto em sua

41 “estavam mais preparados para ler seis colunas com detalhes de um assassinato brutal, ou o testemunho de um caso de divórcio, ou o julgamento de um sacerdote por conduta imprópria, do que a mesma quantidade de palavras escritas pelo gênio do mais nobre dos autores da época”.

42 “Os tabloides, mirando nas carteiras e nos gostos da classe trabalhadora americana cada vez mais irrequieta, suplantaram os jornais respeitáveis do passado com um novo tipo de jornalismo que era imprudente, enérgico e, sobretudo, sensacionalista”.

vida íntima. Ela afirma: “Although the sensational self was a relatively new commodity in the 1830s, its currency was enabled both by the development of an ideology of individualism, [...] and by the related rise of sentimental culture over these same years [...]”⁴³ (TOMC, 2002, p. 27). Assim, não era só a literatura que era construída como sensacionalista; a própria imagem dos escritores era também construída como se eles fossem personagens de enredos sensacionalistas. Segundo ela, Poe também investiu na criação de seu próprio *sensational self*: “Poe coined his own flaws and deficiencies — his envy, animosity, and alienation — in the production of a public self whose enormous currency lay precisely in its antisocial character”⁴⁴ (TOMC, 2002, p. 27). É difícil, hoje, saber se isso teria sido um projeto consciente de Poe ou uma consequência das reações que ele teve a querelas literárias da época, ou, ainda, uma junção das duas coisas; de todo modo, sua peculiar personalidade, conhecida dos leitores e escritores contemporâneos, pode ter tido como contingência a criação de seu *sensational self*.

O mercado editorial também se beneficiou da abrangência da educação formal nos Estados Unidos da época. Desde o início da colonização, a alfabetização foi pauta importante. A religião influenciou decisivamente o projeto educacional: “O grande interesse pela educação tornou as 13 colônias uma das regiões do mundo onde o índice de analfabetismo era dos mais baixos” (KARNAL, 2013, p. 50), embora a alfabetização fosse mais frequente entre homens brancos do que entre mulheres, negros e índios. Já havia universidades nos Estados Unidos desde o século XVII — a fundação, em Massachusetts, da New College, que viria a se tornar a Universidade de Harvard, por exemplo, data de 1636. Isso certamente contribuiu também para que revistas literárias tivessem um público especialmente numeroso. A popularidade

43 “Embora o sujeito sensacionalista fosse uma mercadoria relativamente nova nos anos 1830, seu valor foi ativado tanto pelo desenvolvimento de uma ideologia do individualismo, [...] como pelo surgimento de uma cultura sentimental ao longo desses mesmos anos [...]”.

44 “Poe forjou seus próprios defeitos e deficiências – sua inveja, animosidade e alienação – na produção de um sujeito público cujo enorme valor reside precisamente em seu caráter antissocial”.

e o alcance da literatura barata na época foi impressionante: estima-se que a população americana tenha crescido em 80% entre 1842 e 1855, enquanto que a quantidade de romances escritos por americanos cresceu em 800% no mesmo período. A maior parte desses romances eram ficção sensacionalista barata (REYNOLDS, 1988, p. 209).

Na época, havia também um grande mercado para o que Reynolds chama de literatura Convencional, baseada em enredos domésticos, pastorais, que envolviam bons modelos morais, boas ações e virtudes cristãs como submissão, clareza estilística. Estas obras também eram *best sellers*, como *The Lamplighter* (1854), de Maria Cummins, e disputavam espaço com a literatura sensacionalista na América pré-guerra civil. Essas obras tinham efeito compensatório pelo ambiente predominantemente hostil da vida real no país na época. No entanto, esse tipo de literatura foi gradualmente perdendo espaço. Essa mudança na popularidade representou uma mudança do gosto do público leitor, a qual decorreu por exemplo do surgimento de novas categorias nesse romance de aventura, as quais Reynolds divide em ficção de Aventura Romântica (que ele subdivide em Aventura Moral e Aventura Obscura) e a ficção Subversiva, que ele caracteriza como mais radical politicamente. Esse tipo de literatura era publicado por grandes editoras atendendo a demandas populares cada vez maiores pelo que Whitman, segundo Reynolds, chamava de “blood and thunder romances with alliterative titles and plots of startling interest”⁴⁵ (WHITMAN apud REYNOLDS, 1988, p. 189).

A mudança do gosto do público leitor se manifestava também em outro sentido: a busca pela identificação com o que lia. E isso se fazia possível, por exemplo, por meio da figuração da cidade grande na literatura. Para compreender esse fenômeno, o estudo de Walter Benjamin sobre a obra de Baudelaire dá subsídios importantes. Diz Benjamin:

45 “romances de sangue e trovão com títulos aliterativos e enredos de surpreendente interesse”.

A multidão — nenhum tema se impôs com maior autoridade aos literatos do século XIX — começava a se articular como público em amplas camadas sociais, onde a leitura havia se tornado hábito. Tornou-se comitente pretendendo se reconhecer no romance contemporâneo, como os mecenas nas pinturas da Idade Média. (BENJAMIN, 2000, p. 114).

A representação desta identificação possível com o leitor constitui-se, como as palavras de Benjamin permitem entender, um desafio inescapável para o escritor do século XIX. Mas isso não é uma resposta, e sim uma questão: como tal figuração poderia ser possível? Veremos que esta foi uma tarefa que Poe tomou para si, tendo formulado em sua obra respostas simbólicas críticas diante desse imperativo da identificação do público. Reynolds permite uma compreensão bem abrangente da literatura popular da época, e isso indica uma direção em que podemos entender as consequências de tal busca de identificação pontuada por Benjamin.

Por um lado, ela se relaciona com algo que talvez nos seja inacessível nos dias de hoje, que seria um questionamento sobre o porquê do grande interesse popular por esse tipo de literatura, frequentemente marcada por enredos tão sangrentos e excessivos na violência que chocariam até mesmo um leitor dos nossos dias, incluindo descrições quase apaixonadas das cenas de horror, além de canibalismo, *blood drinking*, massacres. Reynolds cita declarações de diversos escritores da época, os quais também se colocaram essa questão, e entre suas hipóteses aparecem as seguintes ideias: o desejo do público por estímulo constante; sua busca por emoções fortes, similares à da bebida; seu interesse por algo novo e inesperado, diferente da rotina da vida cotidiana. “The American texts were distinguished by a special intensity of irrationalism and perversity”⁴⁶ (REYNOLDS, 1988, p. 190), afirma ele ao destacar o que diferencia essa literatura tanto do Gótico Britânico quanto do *Dark Romanticism* europeu. Assim, é possível perceber que,

46 “os textos americanos eram caracterizados por uma intensidade especial de irracionalidade e perversão”.

para Reynolds, o conceito de irracionalismo tem a ver com esse tipo de retrato terrível da sociedade, cuja linguagem específica distingue-se daquela que caracteriza o gótico europeu.

Segundo Reynolds, essas características peculiares desse gênero tão popular na América eram a reinterpretação, em solo americano, dos conteúdos culturais e literários herdados da cultura europeia em face do contexto da democracia e da república; segundo ele, tal contexto oferecia poucas formas estabilizadas com que o escritor pudesse operar:

The traditional trappings of horror — what Brockden Brown had called “puerile superstitions and exploded manners, Gothic castles and chimeras” — were quickly rejected as useless remnants of an artificial aristocracy. Republican ideology impelled the writer to look elsewhere for symbols or projections of horror. The two most intriguing settings for the American writer were the frontier, with its wild landscape and often savage inhabitants, and the city, with its dark slums, horrid plagues, and criminal classes.⁴⁷ (REYNOLDS, 1988, p. 191)

O estudioso Allan Tate destaca a recorrência na obra de Poe de temas que são típicos desse repertório do sensacionalismo, como a necrofilia, o incesto, o gótico e o vampirismo. Isso é verdade, mas as coisas não são tão simples quanto Tate leva a crer. Por exemplo, segundo ele, “All Poe’s characters represent one degree or another in a movement towards an archetypical condition: the survival of the soul in a dead body”⁴⁸ (TATE, 1967, p. 42). É possível que esse tema tenha sido explorado em algumas obras, mas é um pouco redutor acreditar que isso marcaria todas as personagens de Poe. As palavras de Tate parecem impregnadas pelo tipo de produção literária que de fato se proliferava abundantemente na época.

47 “As armadilhas tradicionais do horror – o que Brockden Brown chamou de ‘superstições pueris e condutas destruídas, castelos góticos e quimeras’ – foram rapidamente rejeitados como sobras inúteis de uma aristocracia artificial. A ideologia republicana estimulava o escritor a procurar em outros lugares por símbolos ou projeções de horror. Os dois espaços mais intrigantes para o escritor americano eram a fronteira, com sua paisagem selvagem e habitantes frequentemente bárbaros, e a cidade, com suas favelas escuras, pragas horrendas e classes de criminosos”.

48 “Todos os personagens de Poe representam um grau ou outro num movimento em direção a uma condição arquetípica: a sobrevivência da alma em um corpo morto”.

Mas, apesar de o ambiente do mercado editorial fornecer precisamente esse tipo de material, o procedimento de Poe — bem como de outros escritores consequentes da época, tais como Nathaniel Hawthorne, Herman Helville e Emily Dickinson — diante dele não foi o de adotá-lo ou imitá-lo acriticamente. Tendo todo este material à mão, o que os grandes escritores da época fizeram, segundo Reynolds, foi transformá-lo para aproveitá-lo, de modo a afastar suas obras do domínio do meramente sensacionalista para elevá-la a maiores patamares de crítica, comentário social e posicionamento político. Isso foi o que Poe fez em diversas de suas obras, e suas estratégias de reinterpretação e controle sobre o material estético disponível foram desenvolvidas na forma de exercício ao longo de toda a sua obra, constituindo parte do que o levou à escrita de seus contos de detetive. Veremos como isso se deu nas análises das obras que apresentarei nas próximas seções.

Foi artesanal o trabalho então realizado por Poe, ao reconfigurar este material que lhe era fornecido pela literatura popular sua contemporânea, conferindo a ele novo sentido e colocando-o em um novo patamar como reflexão sobre uma experiência histórica. Benjamin afirma que “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 2012, p. 231). Poe teve como fontes importantes a literatura popular e a sua percepção do funcionamento da esfera do trabalho em sua sociedade, inclusive na escrita literária — um trabalho artesanal — o que faz dele um narrador desse tipo. É possível afirmar isso especialmente porque o ofício do narrador consiste em trabalhar de modo artesanal o seu material:

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria — a vida humana — não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência — a própria e a alheia — transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, 2012, p. 239)

Por ocasião do estudo do mais importante romancista brasileiro, tendo então pontuado alguns acontecimentos históricos nacionais

que se referiam a forças criativas da obra de Machado, o crítico Roberto Schwarz em certa altura afirma: “É claro que não se tratou aqui de escrever uma história do Brasil, mas de expor com brevidade o trajeto contraditório da experiência que seria figurada e investigada pela literatura de um grande autor” (SCHWARZ, 2000, p. 40). Seria interessante encerrar esta seção com afirmação semelhante: assim como Schwarz, não busquei aqui esgotar os movimentos da história dos Estados Unidos no século XIX, e sim apresentar em linhas gerais as contradições que se colocavam para Edgar Allan Poe naquele espaço e naquele tempo, a fim de posicionar o leitor deste estudo diante do tipo de experiência peculiar — na política, na economia, e na esfera da produção cultural — em meio à qual o escritor tão intensamente trabalhou.

Assim, este é o ponto no qual podemos propor a pergunta: como, afinal, Poe lidou literariamente com tais contradições que se colocaram para ele? David S. Reynolds propõe que as estratégias que ele mais empregou foram o exagero e a análise. Para ele, as duas estratégias “allowed Poe to capitalize on popular sensational themes but at the same time to gain firm control over them and to redirect their energy in taut, economical fiction”⁴⁹ (REYNOLDS, 1988, p. 231). No entanto, isso não responde plenamente a pergunta: primeiro, porque diferentes técnicas literárias poderiam ser empregadas para impregnar uma obra de exagero ou de análise; segundo, porque um estudo mais aprofundado da obra de Poe permite vislumbrar o emprego de uma variedade bem maior de procedimentos adotados por ele em seu modo de lidar com os materiais da literatura popular então disponível. Além disso, as escolhas feitas por Poe geraram por sua vez contradições que resultaram muito produtivas. Assim, essas ideias servirão como ponto de partida para uma investigação mais profunda da obra do escritor e de como ele lidou com os desafios que marcavam seu período histórico específico.

49 “permitiram a Poe capitalizar sobre temas populares sensacionalistas, mas, ao mesmo tempo, ganhar controle firme sobre eles e redirecionar sua energia em forma de ficção controlada e econômica”.

Começando agora pelo comentário de algumas obras de Poe anteriores a 1841, vamos observar como essas questões começaram a tomar forma no início de sua carreira como contista e de que maneira elas contribuem significativamente para a formulação de contradições cujo tratamento culmina nos contos de detetive.

1.2. OS PRIMEIROS CONTOS

Em janeiro de 1832, Poe publicou seu primeiro conto, “Metzengerstein”, no periódico *Saturday Courier*, da Filadélfia. Anteriormente, ele já havia publicado dois livros de poemas, que não haviam sido então muito aclamados pela crítica: *Tamerlane and other poems* (1827, Boston) e *Al Araaf, Tamerlane and minor poems* (1829, Baltimore). O conto é repleto de elementos góticos e fantásticos, os quais seriam uma constante na obra de Poe — trata-se de um caso de vingança em um ambiente medieval, com disputa entre famílias inimigas, incêndio, um cavalo aparentemente dotado de dons sobrenaturais. Não chegou a chamar muita atenção na época, e não há sequer registros de que Poe tenha sido pago pela sua publicação (JACKSON & THOMAS, 1987)⁵⁰.

O estudioso Charles E. May dá grande importância a esse conto na obra de Poe, pois ele considera que o escritor teria iniciado seus experimentos no campo da *short fiction* parodiando novelas góticas alemãs, e “Metzengerstein” teria sido, portanto, o seu primeiro experimento (cf. MAY, 1991, p. 6).

Após “Metzengerstein”, Poe publicou alguns contos humorísticos, nos quais começam a tomar forma mais clara o trabalho com certos temas e formas que reaparecerão produtivamente em sua obra. Comentarei brevemente dois deles, “Bon-Bon” e “The Duc De L’Omelette”, publicados no mesmo ano de 1832 e no mesmo periódico da

50 Disponível em: < <http://www.eapoe.org/papers/misc1921/tplgc03a.htm#1832> > . Acessado em 05/09/2014.

Filadélfia em que saiu “Metzengerstein”. Em seguida, mais longamente, comentarei outros dois contos que constituem uma sequência, “How to Write a Blackwood Article” e “A Predicament: the Scythe of Time”. O interesse desses contos é devido ao fato de que eles inauguram três elementos que serão presença marcante e significativa em momentos posteriores da obra de Poe: a discussão em torno dos conceitos de gênio, conhecimento e trabalho intelectual; o cômico; e a ironia. A linguagem hiperbólica, que frequentemente choca por ultrapassar limites razoáveis, aparece nesses primeiros contos humorísticos em função da criação do seu sentido cômico, mas também é índice de uma crítica, ou mesmo de uma denúncia, sendo assim um recurso estético de grande interesse nesse momento inicial da carreira de escritor de Poe⁵¹.

“Bon-Bon” foi publicado pela primeira vez em dezembro de 1832 com o título “Bargain Lost”⁵². Depois de ter passado por inúmeras revisões e alterações em seu texto, foi publicado em versão definitiva e com o título novo em abril de 1845 no *Broadway Journal*, de Nova York. No conto, o protagonista Pierre Bon-Bon é apresentado como um *restauranteur* de grande talento e também como um grande filósofo. Uma noite, em sua casa, ele recebe a visita do próprio diabo, o qual tem a intenção, só revelada ao final do conto, de levar sua alma. No entanto, diante da embriaguez de Bon-Bon — que bebe muito vinho e soluça freneticamente durante toda a filosófica conversa dos dois —, o diabo desiste de fazê-lo, dizendo que seria muito deselegante de sua parte aproveitar-se da “present disgusting and ungentlemanly situation”⁵³ (POE, 1985, p. 74) de sua vítima. A descrição de Bon-Bon é repleta de exageros, ora destacando a grande erudição do protagonista:

51 Em interessante estudo sobre o cômico na obra de Edgar Allan Poe, Ana Maria Zannoni da Silva analisa alguns contos de humor que ele escreveu — nenhum dos quais estão diretamente no *corpus* da presente pesquisa — e comenta que ele exercitou a crítica por meio do humor, além da “crítica reflexiva sobre a criação ficcional” que ele efetiva, por exemplo, em “A filosofia da composição”. Segundo ela, o emprego do humor surge em Poe como consequência de seu corolário segundo o qual deve haver adequação entre “a escolha do assunto, o objetivo desejado e a seleção do tom no processo de composição da obra literária” (SILVA, 2006, p. 68).

52 “Barganha perdida”.

53 atual situação repugnante e rude

Bon-Bon had ransacked libraries which no other man had ransacked — had read more than any other would have entertained a notion of reading — had understood more than any other would have conceived the possibility of understanding. [...] It is to Bon-Bon — but let this go no farther — it is to Bon-Bon that Kant himself is mainly indebted for his metaphysics. [...] Bon-Bon was Ionic — Bon-Bon was equally Italic. He reasoned *à priori* — He reasoned also *à posteriori*. His ideas were innate — or otherwise. He believed in George Trebizond — He believed in Bossarion. Bon-Bon was emphatically a — Bon-Bonist.⁵⁴ (POE, 1985, p. 64)

... ora estabelecendo paralelos triviais entre a inteligência e, por exemplo, comida:

The former [Bon-Bon] was indeed not a Platonist, nor strictly speaking an Aristotelian — nor did he, like the modern Leibnitz, waste those precious hours which might be employed in the invention of a *fricasée*, or *facili gradu*, the analysis of a sensation, in frivolous attempts at reconciling the obstinate oils and waters of ethical discussion.⁵⁵ (POE, 1985, p. 64)

In his opinion the powers of the intellect held intimate connection with the capabilities of the stomach.⁵⁶ (POE, 1985, p. 64)

Bon-Bon é um *man of genius*, o narrador insiste. Comicamente, o conto “prova” isso quando ele se salva de ser levado pelo diabo justamente pela simplória tática de fazer-se bêbado, a qual, embora não fique claro se foi premeditada, ao final o leva a vencer mais uma barganha — o que é dito no início do conto ser um de seus incontáveis talentos.

54 “Bon-Bon tinha esquadrinhado bibliotecas que nenhum outro homem jamais esquadri-
nhara; lera mais do que qualquer outro que tenha abrigado uma noção de leitura; tinha
compreendido mais do que qualquer outro tenha concebido a possibilidade de com-
preender. [...] É a Bon-Bon — mas não passo isso adiante —, é a Bon-Bon que o próprio
Kant deve grande parte de sua metafísica. [...] Bon-Bon era jônico, Bon-Bon era igual-
mente itálico. Raciocinava *a priori*. Raciocinava *a posteriori*. Suas ideias eram inatas... ou
coisa que o valha. Acreditava em Jorge Trebizonda. Acreditava em Bossarion. Bon-Bon
era categoricamente um... bon-bonista”. (POE, 1997, p. 444)

55 “Aquele [Bon-Bon] não era, de fato, um platônico, nem estritamente falando um aristotélico; nem
gastava, como o moderno Leibnitz, aquelas preciosas horas que poderiam ser empregadas
na invenção dum *fricassée*, ou, *facili gradu*, na análise duma sensação, em frívolas tentativas
de reconciliar os obstinados azeites e águas da discussão ética”. (POE, 1997, p. 444)

56 “Na sua opinião os poderes da inteligência tinham íntima conexão com as capacidades
do estômago”. (POE, 1997, p. 444)

Em outro conto, “The Duc De L’Omelette”, também publicado em 1832 no *Saturday Courier* da Filadélfia e revisado, tendo sido publicado em sua versão final apenas postumamente, em 1850, — outro conto com protagonista pretensamente erudito e de nome potencialmente ridículo — o diabo é mais uma vez enganado, desta vez em um jogo de cartas. O conto é cheio de citações e frases em francês, o que talvez tenha dificultado sua leitura para muitos leitores contemporâneos; no entanto, isso parece ser parte essencial da construção da ironia do conto, uma vez que a breve narrativa é repleta de descrições prolixas e hiperbólicas elaboradas com palavras que parecem não significar absolutamente nada no contexto, e assim entram em contradição, por sua complexidade e pretensão tom elevado, com a banalidade do que de fato narram. O parágrafo abaixo, que é parte da descrição da morada do diabo para onde vai o duque após sua morte, ilustra bem isso. O que significam todas essas referências e toda essa verbosidade?

But the paintings! — Kupris! Astarte! Astoreth! — a thousand and the same! And Rafaele has beheld them! Yes, Rafaele has been here; for did he not paint the — ? and was he not consequently damned? The paintings! — the paintings! O luxury! O love! — who, gazing on those forbidden beauties, shall have eyes for the dainty devices of the golden frames that besprinkled, like stars, the hyacinth and the porphyry walls?⁵⁷ (POE, 1985, p. 100)

As hipérboles e a prolixidade da linguagem dos dois contos denunciam a ironia que eles contêm. Essa linguagem específica tem impacto na configuração do ponto de vista das narrativas, o qual, em cada uma, parece retratar seu respectivo protagonista como um intelectual dotado de um amontoado de conhecimento, íntimo da filosofia de séculos mas que, no entanto, consegue ludibriar o próprio diabo por meio de lances muito simples. Ou seja, toda a erudição, exageradamente exaltada pelo narrador de cada conto, não é o que salva os

57 “Mas que pinturas! Kupris! Astarté! Astoreth! Um milhar e as mesmas! E Rafael as tinha contemplado! Sim, Rafael estivera aqui: Pois não pintou ele a... ? E não foi, em consequência, condenado? Que pinturas! Oh, luxúria, oh amor! Quem, após contemplar aquelas beldades proibidas, teria olhos para o delicado espetáculo das molduras douradas que irradiavam como estrelas sobre as paredes de jacinto e de pórfiro?” (POE, 1997, p. 469)

protagonistas, e sim sua capacidade de empregar estratégias bem banais, como fazer-se bêbado ou um lance num jogo de cartas. Este procedimento é semelhante ao que pode ser observado, por exemplo, no emprego da enxurrada de referências e exclamações para descrever a decoração das paredes da morada do diabo em “The Duc De L’Omelette”. Este mecanismo é verificado ao longo de ambas as narrativas e seria, segundo a classificação feita pelo estudioso Douglas Colin Muecke, uma ironia assinalada estilisticamente, em que se observa o uso de linguagem associada a algo digno e sublime referindo-se a algo baixo ou inferior — um tipo de ironia que ele chama de *mock-heroic* (MUECKE, 1969, p. 79). A ironia contida nas hipérboles parece indicar que em ambos os contos há uma crítica à ideia de erudição pela simples erudição, embora esta pareça estar melhor figurada na linguagem de “The Duc De L’Omelette”. Por exemplo, uma das importantes alusões do primeiro parágrafo é a frase “Assist me, Spirit of Apicius⁵⁸!” (POE, 1985, p. 99). Esta é uma paródia bastante rebaixada da fórmula que abre os poemas épicos de Homero e de Virgílio, os quais iniciam-se convencionalmente com exortações para as musas ajudarem o poeta em sua tarefa de narrar. Até mesmo os nomes potencialmente cômicos dos intelectuais protagonistas e dos contos contribuem para indicar algo de ridículo na trama que os envolve.

Considerando isso, é possível ampliar as consequências da adoção desse ponto de vista específico nos dois contos e começar uma investigação sobre qual seria o alvo da crítica neles empreendida. A linguagem cheia de floreios, prolixa e misturando francês com o inglês, além das inúmeras alusões a artistas, personagens mitológicos, elementos culturais de tempos e lugares diversos, todos juntos significando quase nada — inclusive porque muito pouco acontece nos dois contos — tudo isso parece ironicamente representar o vazio construído pelo excesso de erudição, inclusive porque não foi ela que salvou os protagonistas

58 “Auxilia-me, espírito de Apício!” (POE, 1997, p. 467). Marcus Gavius Apicius, gastrônomo do século I d.C., reputado como o escritor do livro *De re coquinaria*, uma coletânea de receitas culinárias da Roma Antiga.

do diabo e solucionou o conflito das narrativas. Assim, parece que não é exatamente a erudição o alvo de zombaria, e sim o mero acúmulo de conhecimento: este, se desprovido de senso crítico, ou não organizado por uma mente capaz de ter tal senso, corre o sério risco de dar em nada. Vejamos como a ironia contribui para a construção dessa crítica.

É no contraste entre exagero e banalidade, visível nos dois contos, que reside o potencial cômico e irônico de ambos. A ironia é precisamente caracterizada por uma dualidade no discurso, de forma que haja uma dissonância entre o que é enunciado e o seu significado real. D. C. Muecke, em seus frequentemente citados estudos sobre a ironia, afirma:

The more familiar kind of irony is Simple Irony, in which an apparently or ostensibly true statement, serious question, valid assumption, or legitimate expectation is corrected, invalidated, or frustrated by the ironist's real meaning, by the true state of affairs, or by what actually happens.⁵⁹ (MUECKE, 1969, p. 23)

Esta é uma definição ao mesmo tempo abrangente e simples da ironia. Nesta constituição específica, tem-se então um enunciado que é emitido mas que na verdade refere-se a algo com o qual contrasta; este enunciado não dito seria a sua antífrase — termo empregado por diversos estudiosos do tema. E esta, por sua vez, revela-se pelo contexto em que o enunciado se insere: “To ironize something [...] is to place it, without comment, in whatever context will invalidate or correct it; to see something as ironic is to see it in such a context.”⁶⁰ (MUECKE, 1969, p. 23).

D. C. Muecke aproxima-se da definição de ironia por meio da apreciação de diversos textos literários, e chega às seguintes ideias:

59 “A forma mais familiar de ironia é a Ironia Simples, na qual uma afirmação aparentemente ou ostensivamente verdadeira, questão séria, suposição válida, ou expectativa legítima é corrigida, invalidada, ou frustrada pela real intenção do irônico, pelo verdadeiro estado das coisas, ou pelo que de fato acontece”.

60 “Ironizar algo [...] é colocá-lo, sem comentários, em qualquer contexto que o invalidará ou irá corrigi-lo; ver algo como irônico é vê-lo em tal contexto”.

In the first place irony is a double-layered or two-storey phenomenon. At the lower level is the situation either as it appears to the victim of irony (where there is a victim) or as it is deceptively presented by the ironist (where there is an ironist). [...] At the upper level is the situation as it appears to the observer or the ironist. The upper level need not be presented by the ironist; it need only be evoked by him or be present in the mind of the observer. [...] ⁶¹ (MUECKE, 1969, p. 19)

In the second place there is always some kind of opposition between the two levels, an opposition that may take the form of contradiction, incongruity, or incompatibility. [...] ⁶² (MUECKE, 1969, p. 19-20)

In the third place there is in irony an element of 'innocence'; either a victim is confidently unaware of the very possibility of there being an upper level or point of view that invalidates his own, or an ironist pretends not to be aware of it. [...] The most that we can say is that the victim is at a mental disadvantage with respect to the ironist. ⁶³ (MUECKE, 1969, p. 20)

Estas três reflexões complementares de Muecke enriquecem a usual noção que temos de ironia. É importante o destaque à necessidade de haver algum tipo de incompatibilidade ou contradição entre o primeiro e o segundo nível de significado do enunciado; do contrário, se ingenuamente definimos a ironia apenas como uma forma de dizer uma coisa querendo dizer outra, esbarramos na definição de alegoria (MUECKE, 1969, p. 21).

Em um estudo posterior, afirma Muecke:

- 61 "Em primeiro lugar, a ironia é um fenômeno de duas camadas ou dois andares. No nível mais baixo está a situação seja como ela se apresenta à vítima da ironia (onde houver uma vítima), seja como ela é apresentada pelo irônico (onde houver um irônico). [...] No nível superior está a situação como ela se apresenta ao observador ou o irônico. O nível superior não precisa ser apresentado pelo irônico; ele só precisa ser evocado por ele ou se apresentar na mente do observador". [...]
- 62 "Em segundo lugar, sempre há algum tipo de oposição entre os dois níveis, uma oposição que pode tomar forma de contradição, incongruência ou incompatibilidade". [...]
- 63 "Em terceiro lugar, há na ironia um elemento de 'inocência'; ou a vítima não conhece a possibilidade de haver um nível superior ou ponto de vista que invalida o seu próprio, ou o irônico finge desconhecer tal possibilidade. [...] O que podemos dizer é que a vítima está em desvantagem mental em relação ao irônico".

A ironia neste último sentido é a forma da escritura destinada a deixar aberta a questão do que pode significar o significado literal: há um perpétuo diferimento da significância. A velha definição de ironia — dizer uma coisa e dar a entender o contrário — é substituída; a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma mas uma série infindável de interpretações subversivas. (MUECKE, 1995, p. 48)

A importância da ironia como recurso criador do humor é enfatizado por diversos estudiosos, como por exemplo pela professora Beth Brait, que valoriza reiteradamente a compreensão da ironia como interdiscurso, sendo este um importante pressuposto para o estudo de “fenômenos linguísticos caracterizados dentro de uma categoria ampla denominada humor e localizada em diferentes tipos de discurso” (BRAIT, 1996, p. 13).

Bon-Bon e o Duc De L'Omelette são as primeiras representações de um tipo de intelectual, de *man of genius*, a aparecer na obra de Poe. Esta será uma figura recorrente e de grande consequência, especialmente nos contos de detetive. Estes primeiros contos humorísticos representam o início da construção de uma personagem central na ficção de Poe.

Nesse ponto, é possível tentarmos considerar qual seria o significado do emprego da ironia nestes contos. Em certo momento do conto, a seguinte frase é dita a respeito das ideias de Bon Bon: “It was, I think, on account of their [his doctrines] self-evidency that many persons were led to consider them abstruse”⁶⁴ (POE, 1985, p. 64). Esta significativa frase — que de maneira interessante é recuperada mais tarde nos contos de detetive — figura uma posição bem assertiva sobre a genialidade. Parafraseando a afirmação, o que ela quer dizer é: as ideias de Bon-Bon eram às vezes consideradas esquisitas, difíceis, pelo fato de serem óbvias, autoevidentes. Parece referir-se ao fato de que, ainda que seja um grande erudito,

64 “Por causa, creio eu, de sua própria evidência é que muitas pessoas eram levadas a considerá-las abstrusas”. (Poe, 1997, p. 444).

é por meio de uma estratégia extremamente simplória que ele vence o diabo — o mesmo é o que acontece em “The Duc De L’Omelette”. Esta frase assim colocada no meio de um conto predominantemente baseado em um movimento irônico não tem um alvo assim tão simples: pode ser que sua crítica esteja voltada para a concepção de que o verdadeiro intelectual seja aquele que tem profundo conhecimento sobre muitas coisas; ou o contrário, aquele que sabe solucionar problemas práticos com base na simplicidade; ou ainda, pode ser que os contos denunciem que há pessoas que são tidas como geniais mas que, na verdade, são capazes apenas de estabelecer relações superficiais entre as coisas. Por ora, isso nos permite afirmar que Poe critica um certo tipo de postura geralmente apresentada como genialidade mas que, para ele, se trata na verdade de um embuste. Naturalmente, ao longo da obra de Poe essa crítica ganha novos ingredientes que a complexificam.

O exagero e a ironia voltam a aparecer como elementos estéticos em dois contos humorísticos posteriores. O passo adiante que eles representam é que parecem esclarecer o alvo de sua ironia e, portanto, de sua crítica.

Em novembro de 1838, na *American Museum*, revista literária da Filadélfia, Edgar Allan Poe publicou “How to Write a Blackwood Article” (“Como escrever um artigo à moda Blackwood”⁶⁵), já acompanhado de uma sequência, “A Predicament” (“Uma trapalhada”) — cujo título original era “The Scythe of Time” (“A foice do tempo”). Os dois contos retomam o tema do intelectual que já aparecia em “Bon-Bon” e “The Duc De l’Omelette”, mas têm seu foco em representar por um viés cômico especificamente o trabalho de escrita, iniciando assim uma reflexão que se tornaria constante na obra de Poe.

65 Exceto quando indicado de modo diferente, a tradução dos títulos dos contos comentados neste trabalho foi extraída da edição de obras completas em português traduzida por Oscar Mendes e Milton Amado, de 1997.

O conto “How to Write a Blackwood Article” é desde seu início bem irônico. Nele, a Signora Psyche Zenobia — após uma longa explicação dos porquês de seu próprio nome e do apelido que seus inimigos lhe dão, Suky Snobbs — vai em busca de explicações sobre como escrever um artigo à moda de *Blackwood*, uma revista literária escocesa de grande renome no século XIX e que circulava também nos Estados Unidos. A personagem trabalha como secretária e presta o que ela chama de os melhores serviços à *Philadelphia, Regular, Exchange, Tea, Total, Young, Belles, Lettres, Universal, Experimental, Bibliographical, Association, To, Civilize, Humanity*⁶⁶ — com todas essas vírgulas —, associação cuja essência o seu chefe, curiosamente nomeado como Mr. Moneypenny, diz estar resumida na sigla de seu nome: P.R.E.T.T.Y.B.L.U.E.B.A.T.C.H.⁶⁷; sobre este fato comenta Zenobia: “but for my life I can’t see what he means”⁶⁸ (POE, 1985, p. 126). A narradora Psyche Zenobia dá diversas evidências de que não entende nada direito, e é justamente esta personagem estúpida que vai até Edimburgo conversar com Mr. Blackwood para pedir instruções sobre como escrever um autêntico artigo no estilo de sua revista. Antes disso, ela afirma que esta revista tem se tornado o modelo das publicações de sua associação, cuja qualidade teria melhorado muito com suas valiosas contribuições. Em certo momento, diz ela:

The papers read every Saturday evening were characterized less by depth than buffoonery. [...] There was no investigation of first causes, first principles. There was no investigation of anything at all. [...] In short, there was no fine writing like this. It was all low — very! No profundity, no reading, no metaphysics — nothing which the learned call spirituality, and which the unlearned choose to

66 “Sociedade Ornamental Literária Total Experimental Industrial Regular Ortodoxa Normal Artística Sentimental Psíquica Astrológica Para as Filadelfinas Incrementarem Nobres Aspirações Sociais” (POE, 1997, p. 480). É importante comentar que esta não é uma tradução literal das palavras empregadas por Poe. Pessoalmente, considero-a bastante problemática. Contudo, foi a solução que os tradutores Oscar Mendes e Milton Amado encontraram para verter para o português o nome da associação e, com ela, gerar uma sigla que tivesse algum significado em português.

67 “S.O.L.T.E.I.R.O.N.A.S.P.A.P.A.F.I.N.A.S.” (POE, 1997, p. 481). Mais uma vez, esta não é uma tradução literal da sigla inventada por Poe.

68 “mas, palavra que não consigo perceber o que ele quer dizer com isso”. (POE, 1997, p. 481).

stigmatise as cant. (Dr. M. says I ought to spell "cant" with a capital K — but I know better.)⁶⁹ (POE, 1985, p. 127)

Nesse trecho, Zenobia confunde a palavra *cant* (jargão profissional; mas também hipocrisia, segundo o Dicionário Webster's) com o nome do filósofo Kant; este é certamente um dos momentos em que a cômica desinformação de Zenobia choca o leitor atento. No trecho a seguir, Zenobia explica ela mesma como aprendeu a escrever artigos políticos, os mais fáceis de todos segundo ela:

Of course I don't speak of the political articles. Everybody knows how *they* are managed, since Dr. Moneyppenny explained it. Mr. Blackwood has a pair of tailor's shears, and three apprentices who stand by him for orders. One hands him the "Times," another the "Examiner," and a third a "Gulley's New Compendium of Slang-Whang." Mr. B. merely cuts out and intersperses. It is soon done — nothing but Examiner, Slang-Whang, and Times, then Times, Slang-Whang, and Examiner — and then Times, Examiner, and Slang-Whang.⁷⁰ (POE, 1985, p. 127)

Mr. Blackwood a ensina muito sobre o estilo da sua revista, desde a necessidade de se escrever com uma pena de ponta não afiada e com tinta bem preta — diz ele: "You may take it for granted that when a manuscript can be read it is never worth reading" (POE, 1985, p. 127) —, a importância de se fazer citações em diversas línguas, como o espanhol, o alemão, o grego, o latim, além de escrever como se sentisse na própria pele a sensação que se busca descrever no artigo:

69 "Os trabalhos lidos todos os sábados, à noite, caracterizavam-se menos pela profundidade que pela chocarrice. [...] Não havia investigação a respeito da primeira causa, dos primeiros princípios. Não havia investigação de coisa nenhuma. [...] Em resumo, não havia belos trabalhos escritos como este. Era tudo chato, deveras! Nem profundidade, nem estudo, nem metafísica, nada daquilo que os sábios chamam espiritualidade e que os ignoros gostam de estigmatizar como 'ostentação'". (POE, 1997, p. 481) A frase entre parênteses não é traduzida por Oscar Mendes e Milton Amado, provavelmente porque o jogo de palavras — *cant* e Kant — em português não seria possível. O que Zenobia fala aí é que seu chefe diz que ela deve escrever *cant* com um K maiúsculo, mas ela diz que sabe melhor.

70 "Não falo, sem dúvida, dos artigos políticos. Toda gente sabe como são eles arranjados desde que o Dr. Moneyppenny o explicou. O Sr. Blackwood tem um par de tesouros de alfaiate e três aprendizes que ficam ao seu lado aguardando ordens. Um lhe entrega o *Times*, o outro o *Examiner* e um terceiro o *Novo Compêndio de Gíria*, de Gulley. O Sr. Blackwood apenas corta e intercala. E está pronto. É apenas *Examiner*, *Gíria* e *Times* — depois *Times*, *Gíria* e *Examiner* — e afinal *Times*, *Examiner* e *Gíria*". (POE, 1997, p. 481)

There was "*The Dead Alive*," a capital thing! — the record of a gentleman's sensations when entombed before the breath was out of his body — full of tact, taste, terror, sentiment, metaphysics, and erudition. You would have sworn that the writer had been born and brought up in a coffin.⁷¹ (POE, 1985, p. 128)

Surpreendentemente, Mr. Blackwood também explica, mais adiante:

Then we had the "*Confessions of an Opium-eater*" — fine, very fine! — glorious imagination — deep philosophy — acute speculation — plenty of fire and fury, and a good spicing of the decidedly unintelligible. That was a nice bit of flummery, and went down the throats of the people delightfully. They would have it that Coleridge wrote the paper — but not so. It was composed by my pet baboon, Juniper, over a rummer of Hollands and water, hot, without sugar.⁷² (POE, 1985, p. 128)

Veremos que a ácida ironia do conto, inclusive durante a conversa entre Zenobia e Mr. Blackwood, ridiculariza o que seria o processo de escrita dos diversos artigos que povoavam os periódicos de então.

O que se pode ver nos ensinamentos de Mr. B., especialmente neste sobre "*The Dead Alive*", é o aparecimento, pela primeira vez na obra de Poe, de uma referência a certo aspecto da escrita literária característico do mercado editorial seu contemporâneo e que aparecerá em outros momentos de forma muito significativa: a necessidade de se escrever sobre uma sensação de maneira muito viva. Como já destaquei anteriormente com base no estudo de David S. Reynolds,

71 "Havia 'O Morto Vivo', uma coisa excepcional: o cúmulo das sensações de um cavalheiro quando sepultado antes de haver exalado o derradeiro suspiro; eis aí um tema cheio de sabor, de terror, de sentimento, de metafísica e de erudição! A senhora juraria que o escritor tinha nascido e sido educado num caixão". (POE, 1997, p. 482)

72 "Tínhamos depois as 'Confissões de um Fumador de Ópio'. Lindo, lindíssimo! Esplendorosa imaginação, filosofia profunda, especulação aguda, cheio de fogo e violência, e um bom tempero de coisas decididamente ininteligíveis! Tudo isso formava um bom-bocado de manjar branco e desceu deliciosamente pelas gargantas do povo. Pensaram que Coleridge escrevera o artigo, mas não foi tal. Foi escrito pelo meu macaco favorito, Zimbro, depois de uma taça de genebra holandesa com água, 'esquentada, sem açúcar'". (POE, 1997, p. 482). É interessante comentar aí a referência a *Confessions of an English Opium Eater*, de Thomas De Quincey, publicado em 1821 e transformado aqui em elemento cômico por Poe, pelo fato de que Mr. Blackwood refere-se ao título da obra de modo incorreto e sem citar a autoria, demonstrando que, na verdade, não a conhece direito.

o sensacionalismo é um traço importante da linguagem do jornalismo e também da literatura da época. A certa altura da conversa, Mr. Blackwood diz para Psyche Zenobia:

Sensations are the great things after all. Should you ever be drowned or hung, be sure and make a note of your sensations — they will be worth to you ten guineas a sheet. If you wish to write forcibly, Miss Zenobia, pay minute attention to the sensations.⁷³ (POE, 1985, p. 128)

Os princípios sobre os quais discorre Mr. B. são tanto mais essenciais para ele quanto mais absurdos eles soam. E esse exagero do absurdo insinua a existência de uma ironia que, semelhante à dos contos comentados anteriormente, consiste em uma forma de elaborar uma crítica: a conversa entre as personagens, bem como o conto como um todo, bem pode ser lida como uma crítica ao tipo de literatura popular produzida na época, e a referência ao sensacionalismo é o principal indício de que a literatura popular é que é o alvo da crítica feita. Esta é retratada ao longo do conto como algo produzido com base em métodos intelectual e moralmente desonestos — lembremos a receita para escrever artigos políticos, recortando e colando trechos de outras fontes — e pouco criativos. Em diversos outros artigos seus, inclusive não literários, Poe fez diversas críticas mais diretas do que esta ao mercado, alguns dos quais comento mais adiante.

Como aspecto central do conto, a ironia exige uma inversão de significados que, por sua vez, exige atenção do leitor, em meio aos risos que eventualmente a história possa causar. Ao conseguir fazer essa operação, o leitor consegue acessar uma crítica a um estado de coisas que afetava Poe diretamente em sua condição de trabalhador. Nas palavras de Peter Szondi,

73 "Afim são grandes coisas as sensações. Se a senhora, alguma vez, for afogada ou enforcada, trate de tomar nota de suas sensações, pois lhe poderão dar uns dez guinéus por folha. Se a senhora deseja escrever com veemência, Srta. Zenóbia, preste toda atenção às suas sensações". (POE, 1997, p. 483)

A matéria da ironia romântica é o homem isolado, tornado seu próprio objeto e privado pela consciência do poder de agir. Ele aspira à unidade e à infinitude, e o mundo se lhe afigura cindido e finito. O que se entende por ironia é a tentativa de suportar sua situação crítica pelo recuo e pela inversão. (SZONDI, 1991, p. 109 apud BRAIT, 1996, p. 29).

Szondi permite compreender a ironia como maneira de lidar com as contradições que marcam a experiência do escritor. No caso de Poe e deste conto específico, percebemos que precisamente a experiência do mercado editorial é que é o seu objeto. Assim, o emprego da ironia começa a ganhar contornos de crítica consequente em “How to Write a *Blackwood* Article”. Com essa ideia em mente, passemos à consideração de sua sequência, “The Scythe of Time”.

Os dois contos foram publicados juntos. Este segundo, a personagem Psyche Zenobia afirma ser o artigo resultante de tudo o que aprendeu com Mr. Blackwood. Nesse novo conto, a personagem caminha pelas ruas de Edimburgo com sua poodle Diana e seu negro Pompey até que encontra uma catedral gótica que chama muito sua atenção. Eles sobem até o alto da torre da igreja, em um tipo de frenesi irresistível para Zenobia, na qual ela encontra seu terrível destino — sua decapitação por um ponteiro do relógio da torre.

Seguindo os conselhos dados por Mr. B. no conto anterior, o plano de Zenobia é escrever um artigo ao estilo da revista *Blackwood*, e sua estupidez e total falta de senso crítico determinam o conto, o qual reflete estruturalmente a nítida incapacidade da narradora de escrever algo com qualidade. Ela resolve adotar o tom heterogêneo, descrito por Mr. B. como uma mistura judiciosa de todos os outros tons do mundo, e já no primeiro parágrafo é possível perceber o emprego indiscriminado de praticamente todos os estilos descritos por Mr. B.: o lacônico ou curto, o transcendental, o elevado ou interjecional e o metafísico. Observe:

It was a quiet and still afternoon when I strolled forth in the goody city of Edina. The confusion and bustle in the streets were terrible. Men were talking. Women were screaming. Children

were choking. Pigs were whistling. Carts they rattled. Bulls they bellowed. Cows they lowed. Horses they neighed. Cats they caterwauled. Dogs they danced. *Danced!* Could it then be possible? *Danced!* Alas! thought I, *my* dancing days are over! Thus it is ever. What a host of gloomy recollections will ever and anon be awakened in the mind of genius and imaginative contemplation, especially of a genius doomed to the everlasting, and eternal, and continual, and, as one might say, the *continued* — yes the *continued and continuous*, bitter, harassing, disturbing, and, if I may be allowed the expression, the *very* disturbing influence of the serene, and godlike, and heavenly, and exalting, and elevated, and purifying effect of what may be rightly termed the most enviable, the most *truly* enviable — nay! the most benignly beautiful, the most deliciously ethereal, and, as it were, the most *pretty* (if I may use so bold an expression) *thing* (pardon me, gentle reader!) in the world — but I am led away by my feelings. In *such* a mind, I repeat, what a host of recollections are stirred up by a trifle! The dogs danced! *I* — *I could* not! They frisked. I wept. They capered. I sobbed aloud. Touching circumstances! which cannot fail to bring to the recollection of the classical reader that exquisite passage in relation to the fitness of things which is to be found in the commencement of the third volume of that admirable and venerable Chinese novel, the *Jo-Go-Slow*.⁷⁴ (POE, 1985, p. 133)

- 74 "Era uma tarde calma e silenciosa aquela em que eu vagueava pela formosa cidade de Edina. A confusão e o alvoroço nas ruas eram terríveis. Homens falavam. Mulheres esganiçavam-se. Crianças se engasgavam. Porcos assobiavam. Rolavam carroças. Mugiam os bois. Respondiam as vacas. Cavalos rinchavam. Gatos miavam. Cachorros dançavam. *Dançavam!* Então era isso possível? *Dançavam!* Ai de mim, pensei eu, *meus* dias de dança já se foram! É sempre assim. Que exército de melancólicas recordações, a miúdo, não se desperta no espírito do gênio, e que contemplação imaginativa, especialmente de um gênio sentenciado ao imperecível, ao eterno, ao contínuo e, como se pode dizer, *continuado*... sim, o *continuado e continuante*, amargo, terrível, perturbador e, se nos é permitida a expressão, a *verdadeiramente* perturbadora influência do sereno, divino, celestial, exaltador, elevado e purificador efeito do que pode ser com justiça denominado a mais invejável, a mais *verdadeiramente* invejável, e, ainda mais!, a mais benignamente bela, a mais deliciosamente etérea e, como o é, a mais *linda* (se posso usar tão ousada expressão) *coisa* deste mundo! Perdoai-me, gentil leitor, mas eu sou sempre arrebatada por meus sentimentos! Em *tal* estado de espírito, repito, que exército de recordações é suscitado por uma ninharia! Os cães dançavam! Eu... eu não *podia!* Cabriolavam... eu chorava! Revolteavam... eu soluçava alto! Tocantes e comovedoras circunstâncias que não podiam deixar de trazer à memória do leitor dos clássicos aquela estranha passagem relativa à adequação das coisas que se encontra no início do terceiro volume daquela admirável e venerável novela chinesa *Jo-Gueia-Li* ". (POE, 1997, p. 488)

Note também a recorrência de hipérboles, que caracterizam também os dois primeiros contos humorísticos que já comentei.

As descrições das personagens, inclusive a da própria Zenobia, são cheias de adjetivos e de impressões, destacando o simultâneo caráter de beleza e de monstruosidade peculiar a cada um deles. Seguindo o “sábio” conselho de Mr. B., Zenobia enche sua narrativa de citações e alusões pretensamente eruditas, muitas delas com erros conceituais que denunciavam certa inabilidade em manejar a escrita literária. Como, por exemplo, quando termina as descrições dos personagens:

I thus formed the third of the party. There was the poodle. There was Pompey. There was myself. We were *three*. Thus it is said there were originally but three Furies — Melty, Nimmy and Hetty — Meditation, Memory, and Singing.⁷⁵ (POE, 1985, p. 134)

Ou, mais adiante, quando adentra a catedral na qual encontrará seu destino fatal:

I entered the ominous archway! I entered; and, without injury to my orange-coloured auriculas, I passed beneath the portal, and emerged within the vestibule! Thus it is said the immense river Alfred passed unscathed, and unwetted, beneath the sea.⁷⁶ (POE, 1985, p. 134)

Outro conselho cuidadosamente seguido é aquele que versava sobre a importância do registro das sensações. Disse Mr. B. no conto anterior: “Should you ever be drowned or hung, be sure and make a note of your sensations”⁷⁷ (POE, 1985, p. 128). E é isso o que Zenobia faz, inclusive quando já tarde demais percebe que, tendo inadvertidamente enfiado a cabeça por um buraco que dava para o rosto do relógio, onde giram seus ponteiros, havia colocado sua vida em risco:

75 “Formava eu, pois, a terceira pessoa do grupo. Havia o cãozinho. Havia Pompeu. Havia eu mesma. Nós éramos três. Por isso se diz que havia originalmente três Fúrias – Omelete, Meneio, Aéreo; Meditação, Memória, Pranto”. (POE, 1997, p. 489)

76 “Penetrei no sombrio pórtico! Entrei e, sem nenhum dano para minhas aurículas alaranjadas, passei por baixo do portal e ingressei no vestibulo, assim como o imenso rio Alfred passa, incólume e seco, por baixo do mar”. (POE, 1997, p. 490)

77 “Se a senhora, alguma vez, for afogada ou enforcada, trate de tomar nota de suas sensações” (POE, 1997, p. 483).

I pulled back at once — but it was too late. There was no chance of forcing my head through the mouth of that terrible trap in which it was so fairly caught, and which grew narrower and narrower with a rapidity too horrible to be conceived. The agony of that moment is not to be imagined.⁷⁸ (POE, 1985, p. 136)

E, mais adiante:

Lamentable indeed! The bar had buried itself two inches in my neck. I was aroused to a sense of exquisite pain. I prayed for death, and, in the agony of the moment, could not help repeating those exquisite verses of the poet Miguel De Cervantes.

Vanny Buren, tan escondida
Query no te senty venny
Pork and pleasure, delly morry
Nommy, torny, darry, widdy!⁷⁹ (POE, 1985, p. 137)

Podemos ver, assim, que o conto faz uma paródia de uma forma de escrita literária e, junto com o conto anterior, configura uma crítica caricatural e cômica contra um estilo empolado, forçadamente eloquente, denunciado aqui como falsamente profundo. O artigo de Zenobia é um verdadeiro ouropel⁸⁰. A ironia, com a função descrita por Peter Szondi em fragmento que citei, tem função primordial na construção dessa paródia. “A Predicament: the Scythe of Time” é estruturalmente até mais irônico do que “How to Write a Blackwood Article”, pois o tempo todo em que, metalinguisticamente, a prática de escrita de Zenobia revela o emprego intencional de técnicas que visam a sofisticar sua obra, neste mesmo ato ela também evidencia a baixíssima qualidade do resultado

78 “Recuei imediatamente... mas era demasiado tarde. Não havia probabilidade de forçar a passagem de minha cabeça pela boca daquela terrível armadilha na qual fora tão plenamente acolhida e que se tornava cada vez mais estreita, com uma rapidez demasiado horrível de conceber-se. Não pode ser imaginada a agonia daqueles momentos”. (POE, 1997, p. 492)

79 “[...] e só então percebi a minha lamentável situação! A lâmina tinha-se enterrado duas polegadas em meu pescoço. Despertei com uma sensação estranha de dor. Implorei a morte e, na agonia do movimento, não podia deixar de repetir aqueles esquisitos versos do poeta Miguel de Cervantes:
*Vem moer-te tan escondida
Que noite assenta venir
Porco eu pela cerda morir
nome, entorne, andar, la vida*” (POE, 1997, p. 493)

80 Segundo o Dicionário Analógico da Língua Portuguesa, ouropel é um “estilo pomposo, que encobre a carência de ideias”.

de tal emprego — o qual, no entanto, continua sendo apresentado com muita imponência pela cheia-de-si Signora Psyche Zenobia. Até mesmo a expressão que dá título ao conto, “The Scythe of Time”, símbolo antigo da inexorável passagem do tempo, citada por exemplo na obra de William Shakespeare⁸¹, é aqui ironicamente esvaziada de seu sentido simbólico tradicional e se transforma mediocrementemente na situação difícil (*predicament*), ou na trapalhada, individualmente vivida por Psyche Zenobia: a foice do tempo, aqui, é meramente o ponteiro do relógio que causará a morte da narradora e protagonista.

Este procedimento é seguido sistematicamente ao longo dos dois contos, em que qualquer estratégia narrativa ou técnica de escrita que Zenobia tenta empregar tem seu potencial sentido definitivamente esvaziado. Daí a possibilidade de se empregar cada uma e todas as técnicas conhecidas em cada um dos parágrafos. Além disso, a absoluta incapacidade da narradora-personagem em tomar consciência do próprio ridículo até o final de sua trágica aventura revela uma crítica incisiva contra a própria inteligência de quem realiza um tipo de escrita que se assemelha a esse de Zenobia. Isso se evidencia no trecho citado em que Mr. Moneypenny diz que um certo artigo de excelente qualidade teria sido escrito por seu *pet baboon*, um animal de inteligência inferior à de um ser humano e, apesar disso, capaz de ser autor de artigo que se assemelha a um que poderia ter sido escrito por Coleridge. Essa referência a um macaco tem consequências ainda mais importantes, pois remete a relações de produção típicas do trabalho do escritor na época de Poe. Segundo Teresa A. Goddu:

The author’s representation as a “baboon” denotes the author’s enslavement, given the racial association between monkeys and “blackness” in the nineteenth century. Depicted as the publisher’s pet, who is addicted to gin, the author is made dependent on the publisher and a slave to the insatiable demands of the literary marketplace.⁸² (GODDU, 2002, p. 97)

81 Ver seus sonetos número 12 e 124.

82 “A representação do autor como um ‘babuíno’ denota a escravização do autor, levando-se em conta a associação racial entre macacos e negros no século dezanove. Descrito como o animal de estimação do editor, que é viciado em gim, o autor é feito dependente do editor e escravo das demandas insaciáveis do mercado literário”.

“How to Write a Blackwood Article”, de maneira semelhante a “Bon-Bon” e “The Duc De L’Omelette”, contém uma forma de humor que David S. Reynolds chama de riso estilizado, que consiste no tipo de humor produzido por Poe com base numa reinterpretação do material disponível na literatura popular. O recurso empregado para tal nesses contos é o exagero, evidenciado pela linguagem hiperbólica, a qual leva o humor ao nível do absurdo. A diferença é que em “How to Write a Blackwood Article” o alvo da crítica é mais evidente: o sensacionalismo exacerbado que caracterizava tanto o jornalismo quanto a literatura popular. Sobre “A Predicament”, uma caricatura, Reynolds afirma: “Persistently digressive and virtually plotless, it reveals Poe’s perception that humorous violence, when unchecked by firm authorial control, gives rise to stylistic chaos and thematic absurdity”⁸³ (REYNOLDS, 1988, p. 526). O tema do desmembramento é o recurso que, segundo ele, permite a estilização do humor por Poe. Fascinada pelo ponteiro do relógio, Zenobia não evita a perda de um olho, e depois do outro, e sucessivamente a separação de sua cabeça de seu corpo. Sua afirmação final — “Dogless, niggerless, headless, what *now* remains for the unhappy Signora Psyche Zenobia? Alas — *nothing!* I have done”⁸⁴ (POE, 1985, p. 138, *itálicos do original*) — é resultado do esforço de Poe de levar o humor negro para além da selvageria, para o domínio estilizado do absurdo. O desmembramento, discorre Reynolds, era um tema recorrente no humor da época, no qual o ato de arrancar os olhos ou de separar partes do corpo era descrito com tamanha violência que se pretendia que por isso mesmo fosse engraçado. No caso do conto de Zenobia, o mesmo evento é apenas uma bobagem, um fato impossível num conto que muito claramente fazia paródia de um gênero popular. O desmembramento de Zenobia é o desmembramento de uma escritora sensacionalista, e é interpretado por Reynolds como uma crítica alegórica ao humor popular: “In a typical work of comic exaggeration, Poe has

83 “Insistentemente digressivo e virtualmente sem enredo, ele revela a percepção de Poe de que a violência humorística, quando não verificada por um controle autoral firme, faz surgir o caos estilístico e o absurdo temático”.

84 “Sem cachorra, sem negro, sem cabeça, que restava *agora* à infeliz Signora Psyche Zenóbia? Ai de mim!... *nada!* Acabei”. (POE, 1997, p. 496)

shown that even the most violent kinds of popular images are, like the heroine at the end, *'nothing'*”⁸⁵ (REYNOLDS, 1988, p. 527).

Os dois contos apresentando a personagem Psyche Zenobia, portanto, evidenciam que nesse início de sua carreira literária Poe já havia tido contato intenso com mecanismos de funcionamento deste mercado que passavam muito longe do que ele mesmo considerava como critério de qualidade. Ele já tinha então uma visão muito desmistificada da escrita literária, parecendo enxergá-la antes de qualquer outra coisa como um trabalho que exige um esforço sério e consciente para ser realizado. E que, além disso, é regida pelas regras de um mercado. A relação com o público, parte importante de seu trabalho, já ganha aqui um contorno interessante também. Isso se dá, segundo Teresa A. Goddu, no final de “A Predicament”, quando Zenobia não demonstra nenhuma sensação diante de seu corpo sem a cabeça, trecho que, segundo ela, “critiques the voyeurism of Poe’s readers who remain safely distant from the material reality that produces the aesthetic of sensationalism”⁸⁶ (GODDU, 2002, p. 103). Assim, a sátira desses dois contos dramatiza uma crítica a um tipo de escrita que busca gerar algum tipo de efeito — como o da sensação, defendido por Mr. Blackwood — pelo emprego irracional ou irrefletido de técnicas desconjuntadas. Isso se constitui também como uma espécie de resposta simbólica compensatória do autor aos seus próprios perigos como escritor naquele mercado em expansão e em pleno estágio de superprodução de obras literárias e de informação. Sobre isso, explica Terence Whalen:

In a vision that is both comic and dystopian, Poe anticipates the industrialization of literature and the writer’s growing dependence on raw material, which must be acquired and processed like any other capital good. [...] Above and beyond mere narrative representations, Poe responded to the panic⁸⁷ — and to capitalism in general — by developing a new epistemology for

85 “Em um trabalho típico de exagero cômico, Poe mostrou que até mesmo os mais violentos tipos de imagens populares são, como a heroína no final, *'nada'*”.

86 “crítica o voyeurismo dos leitores de Poe, que se mantém a uma distância segura da realidade material que produz a estética do sensacionalismo”

87 Whalen refere-se aqui à crise de 1837.

information-rich environments and by satirizing the emerging conditions of the publishing industry. [...] he also responded by refashioning himself into an editorial entrepreneur and by inventing new literary forms.⁸⁸ (WHALEN, 1999, p. 27)

A criação de novas formas e um reposicionamento de si mesmo como escritor dentro do mercado editorial, mencionados por Whalen, são procedimentos que se apresentaram como maneiras de lidar com as dificuldades do contexto enfrentado por Poe. Poucos anos mais tarde e na França, um outro grande escritor, aliás admirador seu, levou adiante um projeto semelhante: Charles Baudelaire. A arte do século XIX francês foi marcada por um ódio contra a burguesia, o qual muitas vezes levou a uma banalização do vocabulário e da reflexão social relacionados a essa questão de classe. Na obra de Baudelaire, no entanto, tal conflito tão próprio da experiência daquele período aparece com uma formulação superior, por não baratear o conflito de classes e ao mesmo tempo oferecer um desafio para a leitura crítica — Baudelaire ainda é lido por muitos meramente como um escritor pró-burguesia. O estudo empreendido por Dolf Oehler, especialmente em *Quadros Parisienses*, fornece subsídios fundamentais para compreender a situação vivida por Baudelaire e a postura adotada por ele, como escritor, para lidar com ela. Os paralelos entre os projetos dos dois escritores são muitos e um foco neles joga luz sobre a obra de ambos, e por isso serão comentados ao longo deste trabalho.

Sobre a discussão das novas formas mencionada por Whalen, é muito importante ter claro como “How to Write a Blackwood Article” e “A Predicament” refletem criticamente sobre o fazer literário e revelam o início de uma tomada de posição no complexo contexto em que trabalhava Poe. Ele passava por uma busca de figurar — aqui em chave crítica e irônica — justamente este trabalho envolvido na produção

88 “Em uma visão que é tanto cômica quanto distópica, Poe antecipa a industrialização da literatura e a crescente dependência do escritor à matéria prima, que precisa ser adquirida e processada como qualquer outro bem capital. [...] Sobre e além de meras representações narrativas, Poe respondeu ao pânico – e ao capitalismo em geral – ao desenvolver uma nova epistemologia para ambientes ricos em informações e ao satirizar as condições emergentes da indústria editorial. [...] ele também deu uma resposta ao se readaptar como um empreendedor editorial e ao inventar novas formas literárias”.

literária. É o início de uma reflexão de Poe, em sua própria obra, sobre as relações de trabalho que marcavam o seu contexto histórico. A figuração do trabalho, especialmente do trabalho intelectual e de escrita literária, se tornará uma das obsessões do escritor, e reaparecerá ao longo de toda a sua obra, conforme buscarei demonstrar neste trabalho. Isso será especialmente relevante nos contos de detetive, os quais trarão na própria forma frutos dessa reflexão.

Porém, as coisas são um pouco mais complicadas do que parecem. Ao contrário do que talvez a atitude figurada nesses dois contos nos faça esperar, surpreende perceber que o próprio Edgar Allan Poe faz uso de linguagem semelhante àquela que critica em alguns de seus próprios contos. Por exemplo, em “Ligeia”, publicado pela primeira vez em setembro de 1838, é assim que ele encerra o parágrafo que abre o conto:

And, indeed, if ever that spirit which is entitled *Romance* — if ever she, the wan and the misty-winged *Ashtophet* of idolatrous Egypt, presided, as they tell, over marriages ill-omened, then most surely she presided over mine.⁸⁹ (POE, 1985, p. 116)

E é assim que é narrado o momento da morte da protagonista — o narrador em primeira-pessoa é o marido de Ligeia:

And now, as if exhausted with emotion, she suffered her white arms to fall, and returned solemnly to her bed of Death. And as she breathed her last sighs, there came mingled with them a low murmur from her lips. I bent to them my ear and distinguished, again, the concluding words of the passage in Glanvill — “*Man doth not yield him to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.*”⁹⁰ (POE, 1985, p. 120)

89 “E, na verdade, se jamais o espírito de *Romance*, se jamais a pálida *Ashtophet*, de asas tenebrosas, do Egito idólatra, preside, como dizem, aos casamentos de mau agouro, então com mais certeza presidira ao meu”. (POE, 1997, p. 231)

90 “E então, como se a emoção a exaurisse, ela deixou os alvos braços caírem e regressou solenemente ao seu leito de morte. E enquanto exalava os últimos suspiros, veio de envolta com eles um baixo murmúrio de seus lábios: ‘O homem não se submete aos anjos nem se rende inteiramente à morte, a não ser pela fraqueza de sua débil vontade.’” (POE, 1997, p. 237)

É possível verificar nesses breves trechos certa abundância de referências e citações, bem como um uso geral da linguagem que remete àquele parodiado em “How to Write a Blackwood Article” e em “A Predicament”. A passagem em que é descrita a própria personagem de Ligeia, que será comentada no próximo capítulo a propósito da análise de um dos contos de detetive de Poe, é ainda mais rica no uso desse tipo de recurso que aparece nesses dois excertos, e que Poe critica tão duramente nos contos que acabo de apresentar. Tal constatação nos permite concluir que Poe parecia não recusar o uso dos materiais disponíveis, mas tinha uma proposta de lidar com eles de modo diverso, reelaborando-os de outra forma e em outra chave. Reynolds tem uma hipótese interessante sobre qual seria essa reelaboração efetuada por Poe: segundo ele, “Ligeia” explora a transformação do sensacional e vulgar no arabesco, num tipo de beleza. Poe escreveu algumas vezes que este era seu melhor conto; talvez tal transformação fosse precisamente o motivo. O mecanismo interno que desempenha a função do controle do sensacional é o narrador em primeira pessoa — como aliás, segundo Reynolds, é comum em Poe. Voltarei à apreciação de “Ligeia” no próximo capítulo e aprofundarei esta discussão.

Os contos humorísticos comentados até aqui, assim como “Ligeia”, marcam o início de uma reelaboração criativa feita por Poe sobre o material da literatura popular disponível na época. Vimos aqui diversos procedimentos que ele adota para essa espécie de refuncionalização de tal material: a ironia, o exagero que choca pelo absurdo, a reestilização do desmembramento (que ganha um novo sentido alegórico, deixando de cumprir meramente a função de chocar e passando a configurar sua crítica), bem como a tematização das ideias de gênio e da própria escrita literária. Empregando esses recursos, Poe figura uma postura crítica diante das práticas daquele mercado.

A configuração de uma crítica ao mercado literário se constituiu, ao longo do tempo, como parte importante do projeto literário de Edgar Allan Poe. Mas não foi só na arena do cômico que Poe desenvolveu esse início de seu projeto. Em meio à publicação desses contos humorísticos, em outubro de 1833, a *Baltimore Saturday Visitor* trouxe “MS Found in a Bottle” (“Manuscrito encontrado numa garrafa”), seu primeiro conto a alcançar algum sucesso editorial e que lhe rendeu um prêmio de 50 dólares em um concurso da própria revista. A narrativa conta a história de um personagem-narrador não nomeado — estratégia narrativa já utilizada por Poe anteriormente e que se tornará cada vez mais frequente em obras subsequentes — que vive diversos perigos numa viagem de navio, em que, depois de enfrentar o mal tempo, navega sem rumo cada vez mais para o sul, até que vai parar em uma espécie de navio fantasma. Os tripulantes mal parecem estar vivos, murmurando e caminhando sem rumo pela embarcação sem sequer se dar conta da presença do protagonista. Depois de um tempo indeterminado, o navio afunda e o narrador-personagem encontra seu fim, deixando seu diário para a posteridade.

O conto é marcado pelo emprego recorrente de recursos característicos do gótico e da literatura fantástica, os quais já haviam aparecido por exemplo em “Metzengerstein”. Um desses recursos é o do sobrenatural explicado, inclusive com o uso de linguagem específica para gerar o sentido de horror. Segundo Tzvetan Todorov, o sobrenatural explicado, ou o estranho, é constituído pela narrativa de “acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história”, mas que “no fim recebem uma explicação racional. Se esses acontecimentos por muito tempo levaram a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito” (TODOROV, 2010, p. 51). Ainda segundo ele,

A definição é, como vemos, ampla e imprecisa, mas assim é também o gênero que ela descreve: o estranho não é um gênero bem delimitado, ao contrário do fantástico; mais precisamente,

só é limitado por um lado, o do fantástico; pelo outro dissolve-se no campo geral da literatura (os romances de Dostoiévski, por exemplo, podem ser colocados na categoria do estranho). A cremos em Freud, o sentimento do estranho (*das Unheimlich*) estaria ligado à aparição de uma imagem que se origina na infância do indivíduo ou da raça [...]. A pura literatura de horror pertence ao estranho [...]. (TODOROV, 2010, p. 53)

Podemos verificar o emprego do recurso do sobrenatural explicado no trecho abaixo, que narra o momento em que o barco em que se encontra o narrador-personagem e um amigo, quase naufragando, se aproxima de um enorme navio:

We were at the bottom of one of these abysses, when a quick scream from my companion broke fearfully upon the night. "See! see!" — cried he, shrieking in my ears, — "Almighty God! see! see!" As he spoke, I became aware of a dull, sullen glare of red light which streamed down the sides of the vast chasm where we lay, and threw a fitful brilliancy upon our deck. Casting my eyes upwards, I beheld a spectacle which froze the current of my blood. At a terrific height directly above us, and upon the very verge of the precipitous descent, hovered a gigantic ship of nearly four thousand tons. Although upreared upon the summit of a wave of more than a hundred times her own altitude, her apparent size still exceeded that of any ship of the line or East India-man in existence. Her huge hull was of a deep dingy black, unrelieved by any of the customary carvings of a ship. A single row of brass cannon protruded from her open ports, and dashed off from their polished surfaces the fires of innumerable battle-lanterns, which swung to and fro about her rigging. But what mainly inspired us with horror and astonishment, was that she bore up under a press of sail in the very teeth of that supernatural sea, and of that ungovernable hurricane. When we first discovered her, her stupendous bows were alone to be seen, as she rose up, like a demon of the deep, slowly from the dim and horrible gulf beyond her. For a moment of intense terror she paused upon the giddy pinnacle,

as if in contemplation of her own sublimity, then trembled and tottered, and — came down.⁹¹ (POE, 1985, p. 4)

Observe, no início do trecho, a criação de uma expectativa em torno do que teria causado tamanha surpresa no amigo do narrador, arrancando-lhe desesperada exclamação: este é um momento de hesitação que clama por uma explicação, quer seja ela racional ou sobrenatural. Observe também, na sequência, a revelação de que aquela visão se tratava de um outro navio, o que fornece a explicação racional para o acontecimento insólito de que fala Todorov, e que ainda vem acompanhada de uma descrição eloquente de suas imensas dimensões e da grande impressão que ele causa nos observadores. O emprego cuidadoso de uma série de adjetivos, substantivos e verbos — *terrific height, supernatural sea, ungovernable hurricane, stupendous bows, intense terror, trembled, tottered, came down...* — concorre para a criação de um sentimento de horror e estupefação. Em seu estudo mencionado por Todorov, Sigmund Freud menciona como uma das definições do estranho a afirmação de que ele “é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD, 1976, p. 282). No caso deste conto de Poe, vemos a iminência do perigo extremo, habilidosamente derivada de uma experiência

91 “Achávamo-nos no fundo de um daqueles abismos, quando um rápido grito de meu companheiro ergueu-se, apavorante, dentro da noite. “Olhe! Veja! – bradou-me aos ouvidos. – Deus Todo-Poderoso! Olhe! Olhe!” E ao assim falar, avistei um clarão baço e lúgubre de luz vermelha que inundava os lados do vasto abismo em que jazíamos e lançava um brilho vacilante sobre nosso tombadilho. Erguendo os olhos, percebi uma cena que enregelou meu sangue nas veias. A uma terrífica altura, diretamente acima de nós, e bem no alto da precipitosa descida, pairava um gigantesco navio, de talvez quatro mil toneladas. Embora grimpado no cimo de uma vaga mais de cem vezes maior do que sua própria altura, seu tamanho aparente excedia ainda qualquer navio da linha ou da Companhia das Índias Orientais existente. Seu imenso casco era de um negro intenso de azeviche, não mitigado por nenhum desses habituais ornatos de um navio. Uma única fileira de canhões de bronze salientava-se de suas canhoneiras abertas e refletia nas superfícies polidas os fogos de inúmeras lanternas de combate que oscilavam para lá e para cá, em torno de seu cordame. Mas o que principalmente nos encheu de horror e espanto é que ele velejava a todo pano, apesar daquele mar sobrenatural e daquele furacão desenfreado. Quando o avistamos, a princípio, só se lhe via a proa, ao erguer-se devagar no sombrio e horrível vórtice que atrás de si deixava. Durante um momento de intenso terror, imobilizou-se sobre o vertiginoso cume, como se contemplasse a própria sublimidade; depois, tremeu, vacilou e precipitou-se na voragem”. (POE, 1997, p. 734)

do horror associada precisamente ao estranho⁹², que é o da viagem marítima de exploração em mares desconhecidos. É essa situação que faz com que o conto remeta à manifestação de um dos medos mais antigos do homem, que é o medo da morte. Sendo algo secreto, reprimido, vem à tona precisamente diante da ameaça representada pela sequência de perigos enfrentados pelo narrador na viagem marítima. Segundo Freud, o fato da permanência de tal medo desde os primórdios da nossa existência é devido a dois fatores: “a força da nossa reação emocional original à morte e a insuficiência do nosso conhecimento científico a respeito dela” (FREUD, 1976, p. 301). É precisamente este aspecto do estranho que é explorado nesta e em outras passagens do conto de Poe e que gera o efeito de horror.

O enredo de “MS found in a bottle” é organizado de forma a manter uma atmosfera de desorientação, de incerteza, que intensifica o efeito do fantástico. Contribui para isso também o modo como muitos eventos importantes acontecem, como a aparente imprecisão no relato do modo estranho por meio do qual o narrador-personagem foi arremessado para dentro do enorme navio fantasma — o qual tem o curioso nome de *Discovery*. Além disso, algumas questões são deixadas em aberto: como é que morrem todos os tripulantes do primeiro navio? O que aconteceu com os tripulantes do navio em que ele vai parar, todos tão velhos, cansados, andando para lá e para cá sem rumo? E, mais do que isso: como é que o manuscrito chega à posteridade depois da destruição final do navio e de seu escriba? Vejamos no trecho abaixo, imediatamente posterior à chegada da personagem no *Discovery*, como diversos elementos são mencionados de forma a criar a sensação de desorientação:

I had scarcely completed my work, when a footstep in the hold forced me to make use of it. A man passed by **my place of**

92 Freud estabelece em seu estudo uma relação entre o estranho e o assustador e conclui que “o animismo, a magia e a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores que transformam algo assustador em algo estranho” (FREUD, 1976, p. 303).

concealment with a feeble and unsteady gait. **I could not see his face**, but had an opportunity of observing his general appearance. There was about it an evidence of great age and infirmity. His knees tottered beneath a load of years, and his entire frame quivered under the burthen. He **muttered** to himself, in a **low broken tone**, some words of a **language which I could not understand**, and groped in a corner among a pile of **singular-looking instruments**, and **decayed charts of navigation**. His manner was a wild mixture of the peevishness of second childhood, and the solemn dignity of a god. He at length went on deck, and **I saw him no more**.⁹³ (POE, 1985, p. 5. Negritos meus.)

No entanto, as diversas expressões de confusão do narrador-personagem e a consequente criação de um tom geral de falta de orientação somam-se aos recursos linguísticos que geram o sentimento de horror na narrativa, e assim revelam-se ferramentas para a criação de um efeito específico. Quando percebemos isso, é possível nos dar conta de que o conto é formalmente muito rígido, todo estruturado em torno de um efeito único, com descrições detalhadas que contribuem para criar a atmosfera de horror e desorientação. As cores, muito habilmente utilizadas, remetem a imagens pouco familiares e inquietantes. Por exemplo, a cor da lua ("the dusky-red appearance of the moon"⁹⁴), do sol ("The sun arose with a sickly yellow lustre, and clambered a very few degrees above the horizon — emitting no decisive light"⁹⁵), da misteriosa nuvem ("a very singular, isolated cloud" "remarkable.. for its color"⁹⁶), do misterioso navio ("Her huge hull was of a deep dingy black, unrelieved

93 "Mal havia acabado meu serviço, quando um rumor de passos no porão obrigou-me a utilizar o abrigo. 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 ser bastante velho e enfermo. Seus joelhos vacilavam sob a carga dos anos, e todo o seu corpo tremia. **Murmurava** consigo mesmo **em tom baixo** e entrecortado, algumas palavras numa **língua que eu não podia entender**, e foi andando, às apalpadelas, para um canto, entre uma pilha de **instrumentos de aspecto estranho** e **cartas de navegação estragadas**. Suas maneiras eram uma mistura de selvagem de rabujice de segunda infância e da solene dignidade de um deus. Depois de algum tempo, subiu ao tombadilho e **não mais o vi**". (POE, 1997, p. 734. Negritos meus.)

94 POE, 1985, p. 2; "aspecto vermelho-escuro da lua" (POE, 1997, p. 730).

95 POE, 1985, p. 3. "O sol ergueu-se com um brilho doentivamente amarelo e subiu uns poucos graus acima do horizonte, sem lançar luz completa" (POE, 1997, p. 731).

96 POE, 1985, p. 2. "uma nuvem isolada e bastante singular [...]. Fazia-se notar tanto por sua cor [...]" (POE, 1997, p. 730).

by any of the customary carvings of a ship"⁹⁷). Além disso, os murmúrios distantes dos tripulantes do *Discovery* e em uma língua desconhecida, junto ao seu modo de andar, à escuridão que predomina no ambiente e na própria cor do navio, o fato de que ninguém parece ver o narrador, tudo isso contribui para a atmosfera geral de confusão. Curioso que ele nunca tenta falar com nenhum desses tripulantes, nem mesmo com o capitão, com quem chega a ficar face a face. O narrador também não fala em comer, por exemplo, depois que chega ao navio fantasma — enquanto estava no primeiro navio, depois deste ser atingido pela onda gigante, isso chegou a ser uma das suas principais preocupações. A desorientação gerada pelo conto pode levar o leitor a se questionar: será que o narrador-personagem também tornou-se um fantasma?

Quando consideramos conteúdos da literatura popular comuns na época de Poe, podemos perceber que a articulação de todas as suas escolhas narrativas em “MS found in a bottle” alcança um resultado muito interessante: ela revela uma tentativa de explorar materiais recorrentes nessa literatura popular, mas dando-lhes um arranjo original e com um novo sentido. David S. Reynolds explica que diversos elementos desse conto têm origem na *penny press* da época:

In the 1840s sure fiction took the form of cheap pamphlet novels about pirates, corsairs, freebooters, swaggering ship's captains, mythic monsters, and so forth, novels distinguished by their emphasis upon fast-paced bloody adventure among outlaw heroes whose heretical exploits are often rendered without moral commentary.⁹⁸ (REYNOLDS, 1988, p. 188)

No conto de Poe, é notável um controle no uso de tais recursos típicos da literatura popular efetivado pelo próprio rigor formal que marca o conto, na escolha cuidadosa dos elementos necessários para criar a atmosfera de desespero e desorientação. Tal atitude

97 POE, 1985, p. 4. “Seu imenso casco era de um negro intenso de azeviche, não mitigado por nenhum desses habituais ornatos de um navio” (POE, 1997, p. 732).

98 Nos anos 1840, a ficção tomou a forma de romances panfletários baratos sobre piratas, corsários, bucaneiros, capitães de navio arrogantes, monstros míticos, e assim por diante, romances reconhecidos pela ênfase na aventura acelerada e sangrenta de heróis foradadelei, cujas explorações heréticas são frequentemente apresentadas sem comentários morais.

de controle aparece inclusive no nível do enredo, uma vez que mesmo no auge do desespero o narrador opta por lidar com essas sensações dando-lhes uma formulação verbal específica por meio da escrita, sem descuidar de registrar os fatos estranhos que observa até o momento em que o navio afunda — como num verdadeiro esforço de racionalização da experiência caótica e perigosa. É esta reorganização racional do material advindo da literatura popular da época que lhe dá um novo sentido e o afasta do mero sensacionalismo.

Os conceitos de *racional*, *razão* e seus derivados passaram por inúmeras transformações ao longo da história e tem sido tema de discussões filosóficas há séculos. Contudo, segundo Raymond Williams, foi justamente no século XIX que eles adquiriram sentidos que se relacionam intimamente com o procedimento que identifiquei como “racionalização da experiência” em “MS. Found in a Bottle”: a partir da ideia de *razão* como “faculdade de argumentação conexa e demonstrada”, o verbo *racionalizar* passou a admitir o uso no sentido de dar uma “explicação com uma base racional, a significar atenuar por meio de explicações [*explain away*]” (WILLIAMS, 2007, p. 336-337). Como consequência, enfatizou-se na época a ideia de uma “distinção entre *razão* e *emoção*, os ‘dois lados’ da natureza humana”, que passou por grandes transformações no início do século XX com o surgimento da psicologia freudiana (WILLIAMS, 2007, p. 338). Assim, é possível enxergar no conto um trabalho da razão atuando sobre o conteúdo emocional, ou sensacional, por meio da elaboração da experiência de perigo em linguagem cuidadosamente empregada no ato de narrar.

Em “MS. Found in a Bottle”, ele tenta, segundo Reynolds, ancorar o fantástico no racional — o que equivale a dizer que, usando a taxonomia de Todorov e considerando os dois polos em que segundo ele a hesitação do fantástico se resolve, o conto se configura como estranho. A intensidade específica desse conto, como dos demais contos de perigo de Poe, vem de seu esforço — e seu sucesso — em ampliar o temor ampliando, ao mesmo tempo, o espaço reservado à razão, evitando ater-se ao meramente fabuloso (REYNOLDS, 1988,

p. 240). Na época em que viveu Edgar Allan Poe, o polo sul ainda não era conhecido. Sabia-se das calotas de gelo, dos icebergs, inclusive porque há haviam sido feitas expedições e pesquisas nas águas do sul do planeta, e algumas ilhas da Antártida já haviam sido alcançadas. No entanto, ainda não se havia chegado ao continente e nem ao próprio polo sul. Havia muitas especulações a respeito de possíveis habitantes aborígenes na região — o que aliás será tema de seu único romance, *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (publicado entre janeiro de 1837 e julho de 1838). Assim, em “MS Found in a Bottle”, Poe lida com as crenças, os perigos e os medos relacionados às descobertas que poderiam ser feitas na navegação pelo sul. De modo alegórico, ele também lida com semelhantes sentimentos associados à exploração do próprio território de seu país, na sua época ainda em franca expansão e frequentemente expondo ao risco e ao perigo a vida de muitas pessoas — e mais uma vez chamo a atenção para o interessante fato de que o nome do navio fantasma seja *Discovery*.

O emprego de recursos do gótico é um ponto importante de “MS Found in a Bottle”, considerando o momento em que ele apareceu na obra de Poe. Segundo Benjamin F. Fisher, o conto desenvolve os temas do horror, da morte e da embriaguez. Ele considera impossível acreditar na aparente calma do narrador, que escreve no seu diário até que percebe que a morte inevitavelmente se aproxima. Esta é uma maneira possível de interpretar a atitude do narrador, mas de certa forma também é bom lembrar o papel da linguagem na criação dessa “calma”, que na verdade também é cheia de tensão, por meio da racionalização da experiência que comentei anteriormente. Boa parte do sucesso que esse conto atingiu na época, segundo Fisher, tem a ver com sua temática marítima, e o estudioso afirma que isso pode ser uma das razões para o prêmio que ganhou na revista literária de Baltimore, na época uma cidade portuária importante.

Poe já explorava elementos góticos na sua poesia, anteriormente aos contos. O gótico apareceu na obra de Poe, segundo Fisher, via influência de alguns escritores ingleses, como o nobre e romancista William

Beckford (1760-1844), que escreveu *Vathek* (1786), e os poetas românticos Byron, Shelley e Coleridge. Ele teria familiaridade com as obras de todos eles, mas na sua obra propôs inovações para o gótico, renovações para o conto de horror, ao perceber a plausibilidade psicológica do gótico e explorá-la em suas obras (FISHER, 2002, p. 78). Segundo Fisher, a publicação de inúmeras histórias de terror e sangue ofereciam ao leitor sua desejada dose de melodrama, desde que ele não parasse para refletir muito sobre a plausibilidade do que lia. De fato, era esse uso do gótico que se observava em boa parte da literatura popular produzida na época.

Ainda segundo Fisher, nos Estados Unidos, onde não houve o mesmo tipo de desenvolvimento histórico que contextualizou o gótico na Europa, alguns recursos diferentes surgiram. Alguns de seus temas frequentes foram: a prisão, o cadafalso; a floresta assustadora; superstições; as paisagens inquietantes tomando o lugar dos castelos medievais e oceanos misteriosos. Estes dois últimos são os principais elementos do gótico explorados em “MS found in a bottle”. A principal diferença entre o gótico europeu e o americano é que nos EUA buscou-se mais produzir o gótico com base em horrores da própria psicologia humana, em vez de no sobrenatural; o estudioso cita o exemplo de *Arthur Mervyn*, de Charles Bockden Brown, no qual a febre amarela é que leva os personagens à loucura, e não alguma causa sobrenatural. Em “MS found in a bottle”, o desespero sofrido pelo narrador e outros personagens que sucumbem ao longo da narrativa — em vez da exploração do sobrenatural — é o que corresponde a este mecanismo identificado por Fisher no gótico norte-americano. O ingrediente do controle via esforço de racionalizar a experiência do horror é a peculiaridade de Poe, que faz de sua opção de empregar o gótico mais uma maneira de configurar sua crítica aos modos da produção literária de seu tempo.

Dado este trabalho de precisão e preocupação com a forma literária na transformação dos materiais disponíveis, “MS Found in a Bottle” é um marco importante na definição das concepções estéticas de Poe e do seu próprio estilo.

Essa operação de transformar os materiais da literatura popular sensacionalista pode ser enxergada como uma maneira de figurar a existência de um trabalho necessariamente realizado. Em obras que comento mais adiante, veremos que Poe via sem ilusões a sua atuação no mercado editorial: ele era um artista que sabia muito bem como esse mercado funcionava, e não se imaginava um aedo dotado de um poder mágico de escrever coisas bonitas. Ele sabia que a escrita literária era um trabalho. Por isso mesmo, ele não tomava os conteúdos da literatura popular e os reproduzia acriticamente; não vivia de um “copia-e-cola” de referências, enredos e linguagens. Em vez disso, ele tomava esse material e o transformava. É isso que continuaremos vendo em todas as obras que comentarei adiante. Para um mercado inundado pela exploração do sensacionalismo, Poe oferecia o emprego criterioso de recursos estéticos. Usando as palavras de Reynolds, podemos dizer que o que Poe faz é “a rhetorical assertion of structure in an era of popular structurelessness”⁹⁹ (REYNOLDS, 1988, p. 532-533). A realização de tal esforço inscreve o próprio trabalho de escrita literária na forma de suas diversas obras — e não só nas ficcionais.

Temos visto que a reflexão estética de Poe deu-se em sua prática de escrita literária; porém, ela se efetivou também na sua atividade de escrita de resenhas e ensaios. Nesses artigos, sua crítica ao modo de funcionamento do mercado editorial ganha contornos mais definidos. Passo agora ao comentário de alguns deles, bastante significativos.

Em agosto de 1839, Poe publicou um artigo chamado “American Novel-Writing” (“Escrita de romances na América”) no periódico *The Literary Examiner and Western Monthly Review* da Pensilvânia. Dois aspectos que chamam a atenção nesse texto são a agressiva denúncia que Poe faz da corrupção no mercado editorial americano e o emprego, em alguns momentos, de uma linguagem que tende a ser cômica — um recurso que, como já vimos, costuma ser empregado por ele para fazer críticas.

99 “uma afirmação retórica da estrutura em uma era de desestruturalização generalizada”.

As relações entre editores, resenhistas e escritores de livros era marcada pela defesa de interesses pessoais. Segundo Poe, o favorecimento de “preferidos” e até mesmo o pagamento de propinas eram práticas constantes nessas relações. Ele afirma:

In truth, the corrupt nature of our ordinary criticism has become a bye-word and a reproach. Its powers have been prostrated by its own arm. The intercourse between critic and publisher, as it now almost universally stands, is comprised either in the paying and pocketing of blackmail, as the price of a simple forbearance, or in a direct system of petty and contemptible bribery properly so called — a system even more injurious than the former to the true interests of the public, and more degrading to the buyers and sellers of good and evil opinion, on account of the more positive character of the service here rendered for the consideration received. (POE, 1839)¹⁰⁰

Mais adiante, Poe destaca que são poucos os artistas que fogem a esses esquemas. Assim, são esses esquemas que acabam dando o tom no funcionamento desse mercado e forjando uma opinião pública que não tem nada de espontânea:

But these rare cases are insufficient to have much influence upon the popular mistrust — a mistrust which is heightened by a knowledge of the chicaneries of certain northern literary cliques, which, at the bidding of leading booksellers, manufacture, as it is needed from time to time, a pseudo-public-opinion by wholesale, for the benefit of any little hanger-on of the body, or pettifogging protector of the firm.¹⁰¹ (POE, 1839)

100 “Na verdade, a natureza corrupta da nossa crítica comum se tornou um escárnio e uma desgraça. Seus poderes foram prostrados por suas próprias mãos. A relação entre o crítico e o editor, como isso agora é quase universalmente aceito, é composta seja no pagamento ou recebimento de chantagens, como preço de uma simples indulgência, seja em um sistema direto propriamente dito de suborno mesquinho e desprezível – um sistema ainda mais nocivo aos reais interesses do público do que o primeiro, e mais degradante aos consumidores e vendedores de opiniões boas e más, devido ao caráter mais positivo do serviço prestado pela consideração recebida.” Disponível em < <http://www.eapoe.org/works/essays/lewq3908.htm> >. Acessado em 05/08/2014. Todos os trechos citados desse artigo foram extraídos da mesma fonte.

101 “Mas esses casos raros são insuficientes para ter tanta influência sobre a desconfiança do público – uma desconfiança que aumenta com o conhecimento das trapagens de certos grupos literários do norte, os quais, ao comando das principais livrarias, fabricam, de acordo com a necessidade de tempos em tempos, uma pseudo-opinião-pública por atacado, para o benefício de qualquer parasita ou vigarista protetor da companhia”.

A indignação de Poe aparece na linguagem em que ele expressa os seus argumentos, mas também nas suas próprias afirmações: “We speak of these things not at all in merriment, but in the bitterness of scorn”¹⁰². Em certos trechos, sua crítica assume um tom sarcástico, que de certa forma lembra a linguagem que ele utiliza nos contos humorísticos comentados anteriormente. Podemos verificar isso, por exemplo, em um trecho em que ele comenta como o tipo de editor que sustenta esse tipo de prática desonesta é o homem mais fácil de agradar no mundo, e que ele tem costume de exagerar na retórica ao elogiar aquilo que é de seu interesse elogiar: para esse editor, “every pamphlet is a miracle; every book in boards is an epoch in letters”¹⁰³. Se as opiniões de tal editor fossem verdade, afirma Poe:

Should opinions thus promulgated be taken, in their wonderful aggregate, as an evidence of what American literature absolutely is, (and it may be said that, in general, they are really so taken,) we shall find ourselves the most enviable set of people upon the face of the earth. Our fine writers are legion. Our very atmosphere is redolent of genius; and we, the nation, are a huge well-contented chameleon, having grown puffy by inhaling it. We are *teres et rotundus* — enwrapped in excellence. All our poets are Miltons, neither mute nor inglorious; [...] We are thus in a glorious condition; and will remain so until forced to disgorge our ethereal honors. In truth, there is some danger that the jealousy of the old World will interfere.¹⁰⁴ (POE, 1839)

Note o uso reiterado de hipérboles e ironia (“Our fine writers are legion. Our very atmosphere is redolent of genius”) criando um certo tom de humor e dando maior ênfase à denúncia feita.

102 “Falamos dessas coisas não com alegria, mas na amargura do desprezo”.

103 “cada panfleto é um milagre; cada livro é uma era nas letras”.

104 “Se opiniões assim promulgadas forem tomadas, em seu maravilhoso conjunto, como uma evidência do que a literatura americana realmente é (e podemos dizer que, em geral, elas são avaliadas dessa forma), nós devemos nos considerar o grupo de pessoas mais invejável da face da Terra. Nossos belos escritores são uma legião. Nossa atmosfera evoca a genialidade; e nós, a nação, somos um grande e satisfeito camaleão, que cresceu e engordou ao aspirá-la. Somos *teres et rotundus* – embalados em excelência. Todos os nossos poetas são Miltons, não são mudos nem inglorios; [...] Estamos, dessa maneira, em uma condição gloriosa; e permaneceremos dessa maneira até que sejamos forçados a regurgitar nossas honras etéreas. Na verdade, há o temor de que a inveja do Velho Mundo irá interferir”.

Poe chega a declarar que o tom de zombaria não é o mais adequado à crítica: "But we feel angry with ourselves for the jesting tone of our observations upon this topic. The prevalence of the spirit of puffery is a subject far less for merriment than for disgust."¹⁰⁵ Porém, conforme pudemos observar nas passagens citadas, bem como em contos já comentados, a ironia é um recurso poderosíssimo de crítica e é por isso mesmo reiteradamente empregada por ele.

A aversão de Poe a esse tipo de prática tem a ver também com o fato de que essa crítica literária corrupta deixa de cumprir o papel que seria seu dever cumprir. Em "American Novel-Writing", Poe afirma: "true criticism is the reflection of the thing criticised upon the spirit of the critic"¹⁰⁶. Ao basear uma resenha na defesa de interesses, o crítico deixa de fazer justamente isso: expressar honestamente o reflexo da obra criticada em seu espírito. Dito de outro modo: a crítica desonesta é mentirosa, uma vez que é leal a outros princípios, que não os que se esperam de uma crítica efetiva.

Podemos ver nesse tipo de posicionamento de Poe precisamente aquela "rhetoric of descent" de que fala Robert Tally Jr, por meio da qual ele materializa "a scarcely disguised critique of the project of American literature itself"¹⁰⁷ (TALLY JR, 2014, p. 4). O seu trabalho de reelaborar e reconfigurar os materiais da literatura popular sua contemporânea, junto a seus artigos escritos diretamente sobre o funcionamento do mercado editorial, marcam uma postura subversiva; segundo Tally Jr., Poe seria um subversivo no que ele chama de um sentido quase geológico de "undermining or eroding the foundations of a nationalist cultural program"¹⁰⁸ (TALLY JR, 2014, p. 14). Ele revelava que havia muitos interesses, comerciais e financeiros inclusive, envolvidos na constituição do mercado editorial que afinal ditava

105 "Mas sentimos raiva de nós mesmos pelo tom de brincadeira em nossas observações sobre esse assunto. O predomínio do falso elogio é um assunto muito menos para alegria do que para desgosto."

106 "a verdadeira crítica é o reflexo da coisa criticada sobre o espírito do crítico".

107 "uma mal disfarçada crítica do projeto de literatura americana em si".

108 "desestabilizando ou corroendo as fundações de um programa cultural nacionalista".

as regras que limitariam o trabalho dos escritores seus contemporâneos; assim, o projeto de definição de uma literatura nacional, com características locais, estava corrompido de dentro, uma vez que se tratava na verdade de uma indústria que pretendia produzir mercadorias e obter lucros, assim como qualquer outra. Esta crítica de Poe contra o mercado editorial ganha sua formulação mais privilegiada precisamente nos contos de detetive, nos quais as mais complexas relações envolvidas em tal mercado encontram figuração produtiva e consequente, quase numa espécie de síntese das reflexões que pudemos ver nas obras iniciais do escritor. Daí a centralidade dos *Dupin tales* em sua obra e a atenção que pretendo dar a eles neste trabalho.

Ainda sobre “American novel writing”, é muito importante enfatizar que Poe é bastante propositivo nesse artigo. Ele destaca que ao conhecer os modos desleais de operação do mercado editorial, o escritor responsável precisa assumir uma posição:

It has become, indeed, the plain duty of each individual connected with our periodicals, heartily to give whatever influence he possesses to the good cause of integrity and the truth. The results thus attainable will be found worthy his closest attention and best efforts. We shall thus frown down all conspiracies to foist inanity upon the public consideration at the expense of every person of talent who is not a member of a coterie in power.¹⁰⁹ (POE, 1839)

Essas palavras representam um avanço na reflexão de Poe sobre o trabalho com a literatura e um posicionamento firme e consequente do escritor. Depois de já ter dado figuração a certas ideias sobre a escrita literária em alguns contos, ele fala em “American novel-writing” sobre o contexto mais amplo em que essa escritura se insere, que é o do mercado. É de sua própria experiência como trabalhador das letras que ele fala. Essas ideias marcam definitivamente o todo de sua obra, conforme veremos nos comentários aqui feitos sobre outras obras de Poe.

109 “Tornou-se, de fato, o dever de cada indivíduo vinculado aos nossos periódicos oferecer cordialmente qualquer influência que ele tiver para a causa nobre da integridade e da verdade. Os resultados assim atingidos serão considerados dignos de sua cuidadosa atenção e esforços. Devemos, assim, desaprovar todas as conspirações em forjar futilidade sobre a consideração do público às custas de toda pessoa de talento que não for membro de um seletivo grupo no poder”.

Esta visão da escrita literária como trabalho reaparece também, por exemplo, em uma resenha do romance *Hyperion*, de Henry Wadsworth Longfellow, um dos mais reputados escritores americanos daquela época. Publicada em outubro de 1839, apenas dois meses depois de “American novel-writing”, na *Burton’s Gentleman’s Magazine* da Filadélfia, a resenha começa evidenciando um defeito que ele considera grave no livro de Longfellow; tal defeito lembra muito um dos procedimentos de escrita literária que Mr. Blackwood ensinou a Psyche Zenobia:

Were it possible to throw into a bag the lofty thought and manner of the “Pilgrims of the Rhine,” together with the quirks and quibbles and true humor of “Tristram Shandy,” not forgetting a few of the heartier drolleries of Rabelais, and one or two of the Phantasy Pieces of the Lorrainean Callôt, the whole, when well shaken up, and thrown out, would be a very tolerable imitation of “Hyperion.” This may appear to be commendation, but we do not intend it as such.¹¹⁰ (POE, 1984, p. 670)

Basicamente, a crítica que Poe faz é justamente que Longfellow mistura indistintamente modelos e referências diversas, imitando de tudo um pouco. O argumento com que Poe explica sua objeção a esta obra de Longfellow é do maior interesse:

A man of true talent who would demur at **the great labor requisite for the stern demands of high art — at the unremitting toil and patient elaboration** which, when soul-guided, result in the beauty of Unity, Totality, and Truth — men, we say, who would demur at such **labor**, make no scruple of scattering at random a profusion of rich thought in the pages of such farragos as “Hyperion.”¹¹¹ (POE, 1984, p. 670. Grifo meu.)

110 “Se fosse possível jogar em um saco o pensamento elevado e as maneiras de “Pilgrims of the Rhine”, junto com as peculiaridades e trocadilhos de “Tristram Shandy”, sem esquecer das doces brincadeiras de Rabelais, e uma ou duas das “Phantasy Pieces” de Lorrainean Callôt, o resultado, depois de bem misturado e jogado fora, seria uma imitação tolerável de “Hyperion”. Isso pode soar como um elogio, mas não é nossa intenção”.

111 “Um homem de verdadeiro talento que relutaria à **grande demanda de trabalho que a arte elevada exige** – à labuta incessante e elaboração paciente que, quando guiada pela alma, resulta na beleza da Unidade, Totalidade e Verdade – homens, podemos dizer, que teriam objeções a tamanho trabalho, não teriam escrúpulos em espalhar pensamentos elaborados de forma aleatória nas páginas da confusão que é “Hyperion””.

Vemos nestas declarações precisamente a concepção de escrita literária como atividade que exige grande esforço, grande trabalho (expressivamente designado por ele com as palavras *great labor*, *unremitting toil*), a qual já vinha sendo delineada em obras anteriores.

Esta postura belicosa e decidida de Poe seria sua marca durante toda a sua carreira como crítico. Era uma postura crítica e propositiva diante do mercado e dos escritores — que eram seus colegas, mas também seus concorrentes —, a qual desembocava simultaneamente em duas concepções diferentes: no avanço de sua consequente reflexão sobre o fazer literário e, simultaneamente, na definição de seu perfil diante do mercado como um *sensational self*, para usar o termo de Sandra Tomc, caracterizado por não prezar por manter boas relações dentro do circuito de escritores. Efetivamente, escrevendo avaliações duras como esta, Poe acabou fazendo muitos inimigos no mercado editorial. Como se pode imaginar, Longfellow foi um dos principais deles, especialmente depois de uma outra resenha, de fevereiro de 1840, publicada na mesma revista, sobre a coletânea de poemas *Voices of the Night*, em que Poe chega até mesmo a acusar Longfellow de plagiar um poema do inglês Alfred Tennyson.

Nesta resenha, é interessante observar também como Poe parte de cuidadosas análises formais dos poemas — de seus esquemas rítmicos, rítmicos, de seus temas e imagens — para a partir delas estruturar sua crítica. Esse procedimento é bastante característico das resenhas de Poe e foi o que levou alguns estudiosos de sua obra a considerarem-no um precursor do *New Criticism* americano¹¹². Vejamos, a título de ilustração, como ele faz isso no trecho abaixo:

An intellect which apprehends, with full sensitiveness, the peculiar loveliness of the spirit of the *unique* — of unity — will find, in perusal here, that his fancy, in the poet's guidance, wavers disagreeably between two ideas which would have been merged by the skilful artist in one. We mean the two ideas of the absolute and of the personified Night. Even in the first stanza this difficulty occurs — enfeebling all. The words —

112 Como, por exemplo, Robert Reagan e Charles E. May, entre outros.

I heard the trailing garments of the Night
Sweep through her *marble* halls —

convey us to a palace tenanted by the sable-drapery, by the
corporate Night. But the lines

I saw her sable-skirts all fringed with light
From the *celestial* walls —

refer us, by the single epithet *celestial*, to the natural and absolute quality or condition, to the incorporate darkness. Had the poet merely written “azure” or “heavenly” in place of marble, this conflict of thought would not have occurred, and the passage would have derived that force, from unity, which it does not at present possess. The personification, which is its main beauty, would have remained, at the same time, inviolate. A similar good effect could be produced by changing *celestial* for some word inducing the mind to receive the Night in her personified character — changing it for any term applicable to an earthly habitation.¹¹³ (POE, 1984, p. 673-674. Itálicos do original.)

É interessante observar nessa passagem o rigor com que Poe analisa e avalia o poema, o que é representativo também de suas próprias concepções sobre a escrita poética. É com esse nível de exigência que ele olha para a literatura popular de seu tempo, e é com esse rigor que ele procura reconfigurar o material fornecido por ela criativa e criticamente em sua obra — ou seja, trabalhar com tal material.

113 “Um intelecto que apreende, com total sensibilidade, a amabilidade peculiar do espírito de unidade compreenderá, em análise aqui, que sua fantasia, na orientação do poeta, oscila de maneira desagradável entre duas ideias que seriam fundidas em uma só por um artista habilidoso. Falamos sobre as ideias do absoluto e da Noite personificada. Mesmo no primeiro verso essa dificuldade ocorre – enfraquecendo tudo. As palavras —

Eu ouvi as vestes rastejantes da Noite

Movendo-se pelas salas de *mármore* —

nos conduzem a um palácio ocupado por cortinas negras, pela Noite corpórea. Mas as linhas Eu vi suas saias negras franzidas pela luz

Das paredes *celestiais* —

Nos remetem, pelo único epíteto *celestial*, à qualidade ou condição natural e absoluta, à escuridão incorpórea. Se o poeta tivesse escrito “azul-celeste” ou “celestial” no lugar de mármore, esse conflito de pensamento não teria ocorrido, e a passagem teria adquirido essa força, da unidade, o que ela não possui no momento. A personificação, sua principal beleza, teria se mantido, ao mesmo tempo, inviolada. Um bom efeito similar poderia ser produzido pela mudança de *celestial* por alguma palavra que induzisse a mente a receber a Noite em seu caráter personificado – mudando-a por qualquer termo aplicável a uma habitação terrena”.

O resultado de tal olhar para o material disponível aparece, por exemplo, no conto “MS Found in a Bottle”, marcado pelo uso de diversos recursos até recorrentes na literatura popular, mas reestilizados por meio do recurso da racionalização na organização da narrativa e voltados para a criação de um efeito claro.

Com essas resenhas, Poe inaugura um procedimento que será recorrente em toda a sua obra crítica, que é o de fazer uso de suas avaliações sobre a obra de outros escritores para expor seus próprios pressupostos teóricos sobre a literatura e, como se pode ver, sobre o fazer literário em si, além de afirmar suas convicções e elaborar sua poética. Os comentários sobre essas resenhas e o artigo nos permitem ver que nos contos “How to Write a Blackwood Article” e “A Predicament”, podemos concluir, Poe associa sua crítica a uma maneira desonesta e tecnicamente ineficaz de se fazer literatura que se popularizava na sua época. Depois desses contos, sua crítica a esse cenário infeliz volta a aparecer em diversos outros, até mais irônicos, engraçados e severos, como “The Literary Life of Thingum Bob, Esq.” (“A vida literária de Fulano-de-Tal”), de dezembro de 1844, e em inúmeras outras resenhas e ensaios.

Em sua tomada de posição diante do funcionamento do corrupto mercado editorial americano, se destacam duas posturas de Poe, além da escrita de artigos e resenhas sobre o assunto: sua tentativa de iniciar uma nova revista literária nos Estados Unidos e seu empenho na luta pelos direitos autorais. Este último ele efetivou basicamente por meio da escrita de artigos defendendo a necessidade de se estabelecer leis de direitos autorais nos Estados Unidos, principalmente a fim de defender os escritores nacionais na competição com obras de escritores estrangeiros. Ele também defendia regras mais claras para a remuneração dos escritores por parte das revistas, cujos donos, segundo ele, engordavam com o dinheiro não pago ao escritor e o gastavam com champagne (POE, 1984, p. 1038) — esta é uma de suas mais enfáticas afirmações no principal artigo em que trata do assunto, “Some Secrets of the Magazine Prison-House”, publicado em 1845 no *Broadway Journal*.

Já o seu projeto de começar uma nova revista teve início em 1840, com a escrita do prospecto do que viria a ser a *Penn Magazine*, da qual seria editor. Três anos mais tarde, diante do fracasso da primeira tentativa, ele busca iniciar uma outra revista, *The Stylus*, em cujo prospecto ele menciona um sócio, embora mantivesse a intenção de ser o editor. Ao final, ambas as tentativas fracassaram: nunca foi publicado um número sequer. No entanto, nos seus respectivos prospectos, fica claro qual era o caráter que Poe planejava que sua revista tivesse. Ele menciona diversas vezes que pretendia que a revista fizesse “uma crítica absolutamente independente — uma crítica autosustentada”, que tentaria fugir dos “organized *cliques* which, hanging like nightmares upon American literature, manufacture, at the nod of our principal booksellers, a pseudo-public-opinion by wholesale”¹¹⁴ (POE, 1984, p. 1025). No prospecto da *Penn Magazine*, ele critica um tom de “overdone causticity”¹¹⁵ comum nas resenhas publicadas na *Southern Literary Messenger* — revista da qual havia sido o editor anos antes —, tom que procuraria evitar na nova revista, a qual seria guiada pelo senso de justiça e por “honest and fearless opinion”¹¹⁶ (POE, 1984, p. 1024-5). No prospecto da *The Stylus*, ele diz que ela faria um crítica independente: “It will aim at affording a fair and not dishonorable field for the *true* intellect of the land, without reference to the mere *prestige* of celebrated names”¹¹⁷, e que, ainda, “It will resist the dictation of Foreign Reviews”¹¹⁸ (POE, 1984, p. 1034-5, *itálicos do original*). Ele descreveu até como planejava a diagramação e as ilustrações dos exemplares.

Estes prospectos manifestam o grande desejo de Poe de propor algo novo dentro do mercado editorial estadunidense. Ele procurava um meio de escapar daquele ambiente corrupto e, na melhor das

114 “grupos organizados que, pairando como pesadelos sobre a literatura americana, fabricam, ao sinal de nossas principais livrarias, uma pseudo-opinião-pública por atacado”. Interessante observar a semelhança lexical e frasal com crítica feita em “American novel writing”.

115 “sarcasmo excessivo”.

116 “opinião honesta e corajosa”.

117 “Isso terá o objetivo de proporcionar um justo e não indigno campo para o *verdadeiro* intelecto da terra, sem referências ao mero *prestígio* de nomes consagrados”.

118 “resistirá aos preceitos de resenhas estrangeiras”

hipóteses, derrotá-lo por meio do sucesso de seu empreendimento. A experiência sócio-histórica do trabalho dentro desse mercado, regido como ele era por ditames do capital, especialmente a exploração do trabalho do escritor — que frequentemente sequer era pago pelo que escrevia, ou às vezes recebia remunerações muito baixas e que chegavam com muito atraso —, é precisamente o tipo de experiência que marcou Poe e que é figurada na sua obra. O mercado o empurrava para alienar-se de seu trabalho, para escrever “no automático”, como faziam inúmeros escritores da época — muitos dos quais hoje sequer conhecemos, tendo esvanecido na história da literatura tanto quanto quase tudo o que produziram. E ele procurava fazer o esforço contrário, ao tentar tomar em suas mãos a posse dos meios de produção, criando seu próprio periódico. Como já sabemos, ele não obteve sucesso nessa empreitada. Assim, Poe continuou a sua luta **contra** esse mercado a partir **de dentro** desse mercado, subvertendo as formas correntes com seu trabalho de reelaboração dos conteúdos da literatura popular barata, efetuando assim esteticamente um tipo de transformação na experiência possível de ser figurada em sua obra. Já apresentei alguns meios que ele empregou para isso. Interessa agora continuar vendo como ele prosseguiu com esse projeto, o auge que ele alcançou com a escrita dos contos de detetive, e algumas importantes consequências posteriores em sua carreira.

Até o momento, temos visto questionamentos que Poe tentava perseguir no seu ato de lidar especificamente com o ambiente do mercado editorial da época, tanto no que concerne às forças produtivas, ou seja, às formas e materiais característicos da literatura popular quanto às relações de produção. Falta ainda apresentar uma leitura sobre um outro aspecto da experiência sócio-histórica de Poe que dá o contexto dos embates até então enfrentados por ele e que fornecerá parte importante das bases sobre as quais se erigirão os contos de detetive: a vida no ambiente urbano. Em dezembro de 1840, é publicado simultaneamente em duas revistas da Filadélfia “The Man of the Crowd” (“O homem da multidão”), que Walter Benjamin diz ser o primeiro conto que trata especificamente da experiência da vida na cidade.

O conto começa e termina com uma afirmação em alemão, sobre livros que não se permitem serem lidos; ao final da leitura, o leitor vê que isso é justamente o que o narrador-personagem conclui sobre o homem da multidão: que seu coração não se permite ser lido. Para além disso, o conto revela também que é a própria realidade da vida na cidade que não se permite ser lida, figurando de maneira precisa a experiência do incognoscível que será o próprio fundamento dos contos de detetive.

Recuperado de uma doença que lhe acometera durante alguns dias, o narrador encontra-se sentado dentro de um café, diante da janela, de onde observa o movimento dos passantes na rua com muito interesse, o qual lhe chama a atenção exatamente devido a seu estado de convalescença. Ele descreve a multidão que vê pela janela de maneira vívida, até que seu olhar é atraído por um transeunte específico, cuja aparência e comportamento peculiares prendem sua atenção. Ele se levanta e imediatamente sai à rua, em perseguição do misterioso homem, para depois de muitas horas perceber que ele não está indo a lugar algum: “He is the man of the crowd”¹¹⁹, conclui ao final, cansado depois de segui-lo durante o que deve ter sido um dia inteiro.

O aspecto mais importante do conto é justamente o retrato minucioso da multidão, o qual sempre recebeu grande atenção da crítica escrita sobre ele. O retrato se inicia com a seguinte descrição, que transparece um prazer — “a delicious novelty of emotion” — diante da observação do espetáculo da multidão:

This latter is one of the principal thoroughfares of the city, and had been very much crowded during the whole day. But, as the darkness came on, the throng momentarily increased; and by the time the lamps were well litten two dense and continuous tides of population were rushing past the door. At this particular period of the evening I had never before been in a similar situation, and the tumultuous sea of human heads filled me, therefore, with a delicious novelty of emotion. I gave up at length all care of things within the hotel, and became absorbed in contemplation of the scene without.

119 “Ele é um homem da multidão”

At first my observations took an abstract and generalizing turn. I looked at the passengers in masses, and thought of them in their aggregate relations. Soon, however, I descended to details, and regarded with minute interest the innumerable varieties of figure, dress, air, gait, visage, and expression of countenance.¹²⁰ (POE, 1985, p. 240)

Em seguida, ele começa a fazer observações sobre os diferentes tipos que reconhece em meio à turba — aliás, todos eles apresentados como se fossem muito fáceis de ser reconhecidos. É nesse procedimento que Benjamin identifica um esforço da narrativa em descrever a multidão destacando nela uma grande uniformidade: de fato, embora identifique diversos grupos de pessoas na turba, o narrador-personagem padroniza em sua descrição as vestimentas e o comportamento, até mesmo o modo de andar e a postura corporal de cada um desses grupos. Tal uniformização é um efeito da maneira como as descrições são feitas no conto, e Benjamin tira daí consequências importantes:

As partículas da multidão descrita por Poe executam uma mimese semelhante do “movimento febril da produção material” junto com as formas de comércio pertinentes. (...) Em Poe, as pessoas se comportam como se só pudessem se exprimir reflexamente. Essa movimentação tem um efeito ainda mais desumano porque, em Poe, se fala apenas de seres humanos. Quando a multidão se congestionava, não é porque o trânsito de veículos a detinha — em parte alguma se menciona o trânsito —, mas sim porque é bloqueada por outras multidões. (BENJAMIN, 2000, p. 49-50).

Esse tipo de movimento automático de cada pessoa dentro da multidão é próprio da experiência urbana, na época ainda algo relativamente novo. Ela marcou, segundo Benjamin, tanto a experiência

120 “Essa rua é uma das principais vias públicas da cidade, e estivera bastante cheia de gente durante o dia inteiro. Mas, ao escurecer, a multidão, de momento a momento, aumentava, e, ao mesmo tempo em que as luzes foram acesas, duas densas e contínuas marés de povo passavam apressadas diante da porta. Nunca me encontrara antes em semelhante situação naquele momento particular da noite, e aquele tumultuoso mar de cabeças humanas enchia-me, por conseguinte, duma emoção deliciosamente nova. Deixei-me por fim de prestar atenção às coisas do hotel e absorvi-me na contemplação da cena lá de fora. A princípio minhas observações tomaram um jeito abstrato e generalizador. Olhava os passantes em massa, e neles pensava em função de suas relações gregárias. Em breve, porém, desci a pormenores e examinei com minudente interesse as inúmeras variedades de figura, roupa, ar, andar, rosto e expressão fisionômica”.

de Poe, quanto a de Marx — de quem ele toma a citação sobre o “movimento febril da produção material” — e também a de Baudelaire, principal objeto de estudo de Benjamin em seu livro: “A imagem da América que Marx trazia dentro de si parece ser feita do mesmo material que a descrição de Poe. Ele destaca ‘o movimento jovem e febril da produção material’ nos Estados Unidos” (BENJAMIN, 2000, p. 49).

Além disso, Benjamin destaca que:

Não se pode chamar de realística a cena que Poe projetou. Ela mostra uma imaginação propositalmente desfigurante que distancia o texto daqueles costumeiramente recomendados como padrão de um realismo socialista. (...) Como Engels, ele sentia algo de ameaçador no espetáculo que lhe ofereciam. (BENJAMIN, 2000, 121)

A ideia de que Poe via algo de ameaçador no espetáculo da multidão é importante precisamente porque seus contos de detetive se desenvolvem no ambiente urbano: neles, o escritor explora as condições para a existência do crime e até do próprio mistério, conforme veremos em breve.

A certa altura da narrativa, percebe-se que o velho desconhecido que o narrador resolve perseguir só se sente feliz quando está em meio à multidão; ele demonstra ansiedade e tristeza quando entra em ruas vazias, e sua contida alegria se renova quando se encontra novamente no fluxo das pessoas. Segundo Benjamin, “esse desconhecido é o *flâneur*. (...) Para Poe, o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão” (BENJAMIN, 2000, p. 45). Ele se integra a ela com a empatia de quem nela busca conforto, um entorpecente; segundo Benjamin, esta empatia é da mesma natureza daquela com que a mercadoria se apresenta aos potenciais compradores. Assim, fica clara uma relação íntima entre o *flâneur* e a mercadoria, que se explicita, por sua vez, na relação que cada um mantém com a multidão: ambos precisam dela para existir. A mercadoria não é mercadoria sem o olhar do potencial

comprador — mesmo que seja aquele coitado que jamais poderá tê-la. E o *flâneur*, por sua vez, precisa da multidão para nela poder encontrar o tipo de solidão de que precisa para viver. O que une o *flâneur* e a mercadoria é a dependência que ambos têm da multidão, “o mais novo entorpecente do abandonado” (BENJAMIN, 2000, p. 51). A relação do *flâneur* com a mercadoria também se dá em outra dimensão. Diz Benjamin: “Se a mercadoria tivesse uma alma [...] esta seria a mais plena de empatia já encontrada no reino das almas, pois deveria procurar em cada um o comprador a cuja mão e a cuja morada se ajustar. Ora, essa empatia é a própria essência da ebriedade à qual o *flâneur* se abandona na multidão” (BENJAMIN, 2000, p. 52).

O interesse do conto encontra-se, assim, tanto na personagem do homem da multidão, quanto na própria multidão: “O autor não solicita o interesse do leitor apenas para esse homem; o leitor vai se fixar à descrição da multidão no mínimo com a mesma intensidade, e isso tanto por motivos documentários quanto artísticos (...)” (BENJAMIN, 2000, p. 45). Poe consegue esse efeito especialmente por meio do emprego de linguagem que transparece a fascinação com que o narrador observa e narra a multidão. A multidão, revela Benjamin, é cara a importantes escritores da época, como Dickens e o próprio Baudelaire, que revelam precisar dela para trabalhar.

Contudo, este efeito fascinante da multidão e da cidade, tão importante em Poe e em Baudelaire, não tinha o mesmo apelo sedutor para todos. Benjamin cita um trecho de Engels em que ele descreve desoladamente a agitação londrina, destacando seu susto com a aparente infinidade da área da cidade, com a estranheza com que as pessoas se olham e com a renúncia dessas pessoas de suas próprias forças e capacidades. Engels também destaca o tumulto repugnante, “essa imensa concentração, essa aglomeração de 2,5 milhões de seres humanos *num só local*”; “esses londrinos tiveram que sacrificar a melhor parte de sua condição de homens para realizar todos esses milagres da civilização de que é pródiga a cidade”. Os londrinos encontram-se

isolados como indivíduos, em um “mesquinho egoísmo”, gerando uma situação cuja única consequência é “a guerra social, a guerra de todos contra todos” (ENGELS, 2007, p. 67-68). Parece que Engles descrevia aí a própria experiência urbana que originou os contos de detetive de Poe.

Numa importante passagem do conto, o homem da multidão chega a uma grande loja, onde anda, olha tudo distraidamente, e não compra nada e nem fala com ninguém. Benjamin, então, estabelece um paralelo entre o que representa a galeria para o *flâneur* parisiense e a grande loja para o *flâneur* de Poe. Esta seria a forma americana rebaixada da galeria parisiense. Diz Benjamin:

Se, no começo [do conto], as ruas se transformavam para ele em interiores, agora são esses interiores que se transformam em ruas, e, através do labirinto das mercadorias, ele vagueia como outrora através do labirinto urbano. Um traço magnífico do conto de Poe é que ele inscreve, na primeira descrição do *flâneur*, a imagem do seu fim. (BENJAMIN, 2000, p. 51)

Podemos considerar que a primeira descrição do *flâneur* é o conto em si e o próprio personagem do homem da multidão, e a imagem de seu fim é sua caminhada de hora e meia pela grande galeria, ou pela loja de departamento. É interessante pensarmos que, neste conto, Poe trazia para a literatura, de modo muito vivo e intenso, uma experiência que viria marcar definitivamente os escritores a partir daí. Em seu estudo *O Campo e a Cidade*, Raymond Williams dá a medida da importância da cidade para os escritores do século XIX:

A experiência urbana se generalizava tanto, e um número desproporcional de escritores estava tão envolvido nela, que qualquer outra forma de vida parecia quase irreal; todas as fontes de percepção pareciam começar e terminar na cidade, e, se havia alguma coisa além dela, estaria também além da própria vida. (WILLIAMS, 1990, p. 316)

A transformação na sensibilidade artística que resulta na situação diagnosticada acima por Williams encontrou uma de suas primeiras formulações literárias precisamente em “The Man of the Crowd”. Aliás,

o ponto central do enredo do conto, o homem que caminha como que sozinho pelas ruas, é associada desde sempre à “percepção das novas qualidades da cidade moderna”, de acordo com Williams (1990, p. 314). Experiência semelhante, na mesma época, já aparecia também na obra de Charles Dickens, que via na cidade tanto a mobilidade dos seus habitantes quanto o seu acotovelar-se pelas ruas que descreveu Engels; com isso, segundo Williams, “Dickens atingiu o âmago dinâmico dessa experiência social de transformação” (WILLIAMS, 1990, p. 227). Isso permite ver em que medida a experiência da multidão cada vez mais se impõe como condição para o trabalho do escritor literário no século XIX.

Além da multidão, há outra condição importante dos contos de detetive que tem sua gênese em “The Man of the Crowd”: a ideia de um mistério essencial, que aparece no início do conto e é reiterada no seu desfecho na referência ao fato de o homem da multidão ser como um livro que não se permite ser lido, é. Quem fornece elementos para pensarmos nisso é Raymond Williams, em seu comentário sobre a comunidade cognoscível em Jane Austen:

Aqui os relacionamentos são claramente do tipo face a face; [...] No entanto, embora seja uma comunidade inteiramente conhecida, nos termos essenciais do romance, trata-se de uma comunidade concreta, escolhida de modo muito seletivo. Em Jane Austen, os vizinhos não são as pessoas que moram mais perto; são pessoas que moram a uma distância um pouco maior e que, em termos de reconhecimento social, podem ser visitadas. O que ela vê em todo o campo é uma rede de casas e famílias de proprietários, e nos buracos dessa rede fechada situa-se a maioria das pessoas concretas, que simplesmente não são vistas. Estar face a face nesse mundo já implica pertencer a uma determinada classe. Nenhuma outra comunidade, em termos de presença física ou de realidade social, é cognoscível sob qualquer aspecto. (WILLIAMS, 1990, p. 229-230).

Vemos aí uma situação sócio-histórica e literária diametralmente oposta àquela de “The Man of the Crowd”: no conto de Poe, o olhar uniformizante do narrador sobre as massas nada mais é do que o seu esforço em encontrar padrões em meio ao caos da grande diversidade

e da grande quantidade de rostos, vestimentas, histórias de vida. Diversas classes sociais desfilam diante da janela de onde observa o narrador, e esta variedade e o seu movimento constante, em que ficam face a face essas diversas classes — o que por si já distingue o conto de Poe do mundo literário de Jane Austen —, são o que caracteriza a vida na cidade tal qual é retratada no conto. A cidade é configurada, conseqüentemente, como uma comunidade incognoscível. A multidão de Poe é a multidão de desconhecidos. Cada um deles representa um mistério essencial. E sua síntese é precisamente o homem da multidão, o desconhecido por excelência, sobre quem o narrador ao final conclui, depois de tê-lo seguido por um longo tempo: “It will be in vain to follow; for I shall learn no more of him, nor of his deeds”¹²¹ (POE, 1985, p. 245).

Em suma, podemos compreender que, a essa altura, grande parte dos principais elementos essenciais dos contos de detetive já haviam aparecido na obra de Poe. Na continuidade de seu esforço de lidar com as forças de natureza sócio-histórica que marcavam a experiência de seu tempo, ele elaborou diversas e interessantes respostas simbólicas, as quais vimos nos comentários sobre todos os trabalhos que comentei até este ponto. Elas reaparecem, em uma nova e original configuração, no ano de 1841, em uma obra que representou então o surgimento de um novo gênero: o conto de detetive. Lembremos a citação de Terence Whalen, em que ele diz que a criação de novas formas foi uma das maneiras encontradas por Poe para trabalhar com os conflitos que se apresentavam para ele. Este conto já foi objeto de estudo no Mestrado que antecedeu a presente pesquisa, e por isso serei mais breve nos comentários sobre ele do que nos capítulos sobre os outros dois contos de detetive. O objetivo aqui é vermos de que maneira o conto “The Murders in the Rue Morgue” representou um momento-chave do tratamento da experiência histórica de Edgar Allan Poe e abriu caminho, desse modo, para os outros dois contos do gênero que o sucederam.

121 “Seria vão segui-lo, pois nada mais saberei dele, nem de seus atos” (POE, 1997, p. 400).

1.3. “THE MURDERS IN THE RUE MORGUE”

Em abril de 1841, na *Graham’s Magazine*, periódico da Filadélfia, Poe publicou “The Murders in the Rue Morgue” (“Os Assassínatos da Rua Morgue”¹²²). Este conto foi objeto de estudo da pesquisa de Mestrado da qual esta é uma continuação. Nesse conto, Poe dá uma forma muito interessante à já iniciada reflexão sobre os modos de fazer do trabalho artístico; nesse esforço, retoma diversos materiais e procedimentos que apareceram em obras anteriores comentadas aqui: a complexidade da vida na cidade grande, a crítica ao mercado editorial, as concepções de genialidade e de conhecimento e a reinterpretação e reelaboração do material da literatura popular sensacionalista da época.

Este era um tempo de prosperidade para Poe. Como editor da *Graham’s*, ele estava ganhando o maior salário de sua vida, oitocentos dólares anuais; gozava de boa saúde, bem como sua esposa Virgínia; e Mary Clemm, sua sogra e tia, cuidava da casa dos dois, na qual viviam até com certo conforto. Nesse período, segundo o estudioso Howard Haycraft, sob a editoria de Poe — que justamente nessa época sonhava em fundar sua própria revista —, a *Graham’s* tornou-se o primeiro periódico de circulação em massa do mundo, tendo pulado em alguns meses de cinco mil para quarenta mil leitores (HAYCRAFT, 1984, p. 3-4). Na época, Poe produzia algumas de suas melhores obras e era, na opinião do estudioso, “the most imaginative and stimulating intellect of his time and place”¹²³ (HAYCRAFT, 1984, p. 3-4).

Crime e enigmas já chamavam a atenção de Poe desde muito tempo, e ambos apareciam frequentemente na cobertura jornalística e na literatura popular barata da época. Como leitor de diversos periódicos de sua época, segundo o estudioso Richard Kopley, ele teria coletado

122 A versão em português das passagens deste conto foram extraídas da edição de 2012, traduzida por Cássio de Arantes Leite.

123 “o intelecto mais imaginativo e estimulante de sua época e lugar”.

em um deles, o *Philadelphia Saturday News*, material para a escrita de seu conto (KOPLEY, 2008, p. 27). E foi com a escrita de “The Murders in the Rue Morgue” que Poe conseguiu pôr juntos diversos de seus interesses: esta é uma história com um crime brutal e com um personagem que age por raciocínio e lógica para decifrar um enigma. Nas palavras de Howard Haycraft, esta foi a primeira história de detetive do mundo.

Poe costumava categorizar “The Murders in the Rue Morgue”, bem como seus outros dois contos de detetive, como um conto de raciocínio. Ambientado em Paris, ele narra a história da investigação pelo Monsieur C. Auguste Dupin do cruel e intrigante assassinato de duas mulheres, mãe e filha, realizada por ele paralelamente ao trabalho da polícia. Dupin não é oficialmente um detetive; não trabalha para a polícia e também não é um detetive particular profissional. Mesmo neste trabalho — assim como provavelmente é feito na crítica em geral sobre os contos com Dupin — só o chamo de “detetive” por absoluta falta de um epíteto melhor, dada a natureza da sua atividade na história¹²⁴. Ele nunca é contratado para contribuir na investigação e só o faz por puro interesse e curiosidade próprios. O conto é narrado da perspectiva de um amigo de Dupin, um narrador-personagem não nomeado — como aliás já era comum nas obras de Poe — que o conheceu por acaso em uma biblioteca em Paris. Dupin é descendente de uma família que uma vez fora rica, mas que então encontra-se em estado de absoluta ruína. No entanto, restaram a Dupin, por uma improvável clemência de seus devedores, alguma renda de suas propriedades que estes lhe deixaram. Depois de todo um processo investigativo que passa pela leitura de jornais — por meio dos quais as personagens ficam sabendo do crime, então assunto predominante nas conversas pela cidade —, por pesquisas e leituras em diferentes materiais, por uma visita ao local do crime — que inclui uma minuciosa observação dos cadáveres — e por uma longa reflexão sobre todas as pistas levantadas, Dupin chega à absolutamente inesperada

124 Ernst Bloch considera o caráter privado, independente e não profissional do trabalho do detetive uma característica distintiva do gênero e presente na obra de diversos escritores subsequentes: “this was true at its inception with Poe’s unemployed Mr. Dupin” (BLOCH, 1988, p. 250).

resposta do mistério: mãe e filha foram assassinadas por um orangotango trazido para Paris por um marinheiro e que conseguira fugir de seu cativeiro. A revelação do mistério leva Dupin a sobrepujar a polícia, personificada no chefe de polícia G—, e a sentir-se muito superior a ela, como se pode ver no trecho a seguir, do parágrafo que encerra o conto:

“Let them talk,” said Dupin, who had not thought it necessary to reply. “Let him discourse; it will ease his conscience. I am satisfied with having defeated him in his own castle. Nevertheless, that he failed in the solution of this mystery, is by no means that matter for wonder which he supposes it; for, in truth, our friend the Prefect is somewhat too cunning to be profound. In his wisdom is no *stamen*. It is all head and no body, like the pictures of the Goddess Laverna — or, at best, all head and shoulders, like a codfish. But he is a good creature after all. I like him especially for one master stroke of cant, by which he has attained his reputation for ingenuity. I mean the way he has ‘*de nier ce qui est, et d’expliquer ce qui n’est pas*.’”¹²⁵ (POE, 1985, p. 268)

Nos comentários que farei aqui acerca de “The Murders in the Rue Morgue”, procurarei contemplar os seguintes aspectos importantes, os quais se constituem como os que parecem que distinguem este conto dos que apareceram anteriormente na obra de Poe: o papel do narrador e da multidão; a relação específica do conto com os jornais, com a literatura popular da época e com o interesse do leitor; a natureza do trabalho de Dupin; e as relações entre raciocínio, cálculo e capital.

Um dos elementos mais importantes desse conto é o narrador-personagem. Este seria um amigo de Dupin, que o conhecera recentemente em uma biblioteca em Paris e com quem ele divide a moradia.

125 “Deixemos que fale”, disse Dupin, que não julgara necessário responder. “Deixemos que discursar; aliviará sua consciência. Fico satisfeito de tê-lo derrotado em seus próprios domínios. Todavia, que tenha fracassado na solução desse mistério, não é de modo algum todo esse motivo de admiração que ele supõe; pois, na verdade, nosso amigo chefe de polícia é de certa forma astuto demais para ser profundo. Em sua argúcia não há qualquer *stamen*. Ela é toda cabeça e nenhum corpo, como as imagens da deusa Laverna — ou, na melhor das hipóteses, toda cabeça e ombros, como um bacalhau. Mas trata-se de um bom sujeito, afinal de contas. Gosto dele sobretudo por seu golpe de mestre em dizer platitudes, mediante as quais conquistou sua reputação de engenhosidade. Refiro-me ao modo que tem de ‘*de nier ce qui est, et d’expliquer ce qui n’est pas*.’” (POE, 2012, p. 336-337)

O estudioso J. Brander Matthews (1970, p. 89-90) comenta obras de Voltaire, Ann Radcliffe, William Godwin e Charles Dickens como antecessores de Poe na produção de histórias de mistério, mas ele destaca que Poe acrescentou a esses modelos iniciais um elemento até então não divisado: justamente esse narrador-personagem não nomeado. Segundo Matthews, esse narrador é dotado de sagacidade apenas mediana, mal observador e pouco imaginativo, que assiste ao desenrolar de casos intrincados por seu amigo (Dupin nos contos de detetive; mas também Legrand, em “The Gold-Bug”). Talvez seja um pouco exagerado dizer que o narrador-personagem seja tão limitado como acredita Matthews, mas de qualquer modo é evidente que ele tem habilidades de observação e de detecção inferiores à de Dupin e que este é um elemento importante da definição do próprio personagem do detetive.

Um dos mecanismos do enredo que evidenciam o surgimento de algo novo na forma desse conto é a maneira como se cria o mistério. Ele se dá pela reiteração de um movimento de esconde-revela no qual evidências que permitem o desenrolar do mistério permanecem obscuras ou invisíveis para quase todas as personagens do conto — e para o leitor também — ao mesmo tempo em que se entregam como óbvias para o detetive. Isso acontece por exemplo quando Dupin visita a cena do crime e observa que a janela do quarto em que estavam as vítimas tinha um pino quebrado, mas cuja fissura não era aparente — ao olhá-lo, era possível imaginar que o pino estava inteiro, e realizando bem sua função de travar a janela; isso levou a polícia à conclusão de que o assassino não poderia ter escapado pela janela, uma vez que seria impossível fazê-lo e conseguir fechar a janela por fora. Dupin faz mais do que observar: ele mexe na janela, tenta abri-la, pega o pino e o examina; e assim consegue concluir, o que é decisivo, que o assassino fugiu exatamente por aquela janela. Outro momento do conto em que isso aparece é no fato de que os depoimentos das diversas testemunhas fazem referências a uma voz estrangeira ouvida no momento do crime; embora não se chegue a nenhum consenso sobre qual seria a nacionalidade daquela voz, apenas Dupin é capaz de levantar a hipótese de que aquilo

não era uma voz, e sim um grunhido emitido por um ser que sequer era um humano. Tal mecanismo de esconde-revela, em que evidências se escondem de todos os personagens e revelam-se apenas para Dupin, reaparece como elemento crucial dos contos de detetive.

Tzvetan Todorov identifica semelhanças entre a literatura fantástica e o que ele chama de “romance policial de mistério”:

O romance policial de mistério, onde se procura descobrir a identidade do culpado, é construído da seguinte maneira: há por um lado muitas soluções fáceis, à primeira vista tentadoras, mas que se revelam falsas uma após outra; por outro lado, há uma solução inteiramente inverossímil, à qual só se chegará no fim, e que se revelará a única verdadeira. Pode-se perceber já o que aproxima o romance policial do conto fantástico. (TODOROV, 2010, p. 55)

Esta coexistência de explicações fáceis e difíceis, ou sobrenaturais e racionais, é característica da literatura fantástica: é precisamente nesse (ainda que breve) momento de hesitação entre uma explicação e outra que reside o fantástico. Em “MS Found in a Bottle”, como vimos, tal hesitação é criada, mas rapidamente resolvida como uma explicação “deste mundo”, por isso, racional — por exemplo, na passagem que narra a aproximação do navio *Discovery* que comentei anteriormente. Esse recurso é muito comum nos contos de Poe, especialmente naqueles em que ele explora o terror. Nos contos de detetive, especialmente em “The Murders in the Rue Morgue”, as explicações possíveis aparecem enunciadas pelas personagens, mas não chegam a dar muito espaço para a hesitação com tendência ao sobrenatural. Por isso, continua Todorov, há também diferenças relevantes entre os dois gêneros:

O romance policial de mistério se assemelha do [sic] fantástico, mas também se lhe opõe: nos textos fantásticos, ainda assim inclinamo-nos de preferência para uma explicação sobrenatural; o romance policial, uma vez terminado, não deixa qualquer dúvida quanto à ausência de acontecimentos sobrenaturais. [...] Além do mais, a ênfase é diferente nos dois gêneros: no romance policial, recai na solução do mistério; nos textos que se ligam ao estranho (como na narrativa fantástica), nas reações que este mistério provoca. (TODOROV, 2010, p. 56)

Os dois aspectos destacados por Todorov — a recusa do romance policial em deixar espaço para hipóteses sobrenaturais e sua ênfase na solução do mistério — são aspectos da maior relevância no estudo do gênero. Eles contribuem para a criação de uma tendência geral da narrativa para o racional, ou seja, para o emprego de recursos diversos a fim de sustentar uma explicação racional e apresentada como a verdadeira para os mistérios dos contos.

Sobre isso, uma outra consideração importante: a vida na cidade populosa é condição essencial para a existência do mistério em torno da autoria do crime. Quem dá atenção a essa circunstância com bastante consequência é, como vimos, Walter Benjamin. Em “The Murders in the Rue Morgue”, a condição dada para a investigação de Dupin é a própria multidão: as testemunhas, quase todas estrangeiras, indicam sucessivamente que a voz estranha que ouviram saindo do quarto na noite dos crimes tinha um sotaque também estrangeiro. A consciência da existência da multidão é um dado que paira constantemente sobre a narrativa. Para Benjamin, “o conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande” (BENJAMIN, 2000, p. 41). O detetive encontra sua condição de existência quando cada um tem em si também um pouco de conspirador. Benjamin diz que o detetive “capta as coisas em pleno vôo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista” (BENJAMIN, 2000, p. 38).

A multidão urbana está figurada no conto também em outra dimensão, que é a das formas da literatura popular. Esse conto faz uso do texto jornalístico e da referência aos temas da morte violenta, do desmembramento, da descrição do cadáver, da comoção popular: todos estes elementos próprios do repertório a que seus leitores certamente estavam acostumados. Porém, dentre essas referências do material da literatura popular e das opções de leitura disponíveis na época, é certamente a relação complexa do conto com os jornais um dos seus aspectos mais relevantes.

Os jornais desempenham um papel decisivo: um dado interessante do enredo é que, embora a morte das L'Espanaye fosse um assunto de grande repercussão na cidade — o conto menciona que todos os dias se juntava uma pequena multidão de curiosos diante da casa onde ocorreu o crime —, Dupin e seu amigo apenas ficam sabendo da morte das duas pelos jornais. A experiência do boca-a-boca parece estar absolutamente fora de cogitação para dois homens que vivem fechados em seus estudos.

Isso representa um aspecto importante daquela experiência sócio-histórica, que é a decadência da possibilidade de narrar. Benjamin dá grande ênfase à importância das narrativas orais, as quais seriam transmissoras das experiências antigas e assim contribuíam para sua preservação: “A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 2012, p. 214). Após afirmar isso, Benjamin define os dois tipos fundamentais de narradores, responsáveis por aquele tipo de narrativa rica em experiência: o marinheiro comerciante, como o homem que viaja e tem muitas histórias para contar, e o camponês sedentário, que jamais saiu de seu país e portanto é conhecedor de suas histórias e tradições. Embora destacando que há interpenetrações entre esses tipos fundamentais, ele deixa claro que esses são os dois extremos nos quais reside a capacidade de trocar experiências verdadeiras. Transformações na modernidade colocaram em perigo a existência desses narradores e, conseqüentemente, a da própria narrativa. O fato de que a história dos assassinatos não passou diretamente de pessoa para pessoa, tendo dependido da mediação dos jornais em “The Murders in the Rue Morgue”, representa uma decadência da experiência comunicável que é sintomática de movimentos importantes da obra de Edgar Allan Poe, conforme veremos na apreciação de outras obras suas.

Além disso, diversos estudiosos já destacaram que as origens do primeiro conto de detetive de Poe localizam-se na imprensa e na literatura popular da época. Segundo Richard Kopley, a principal fonte

de material para a escrita deste conto por Poe foi o periódico *Philadelphia Saturday News*, que circulou entre 1836 e 1839. O estudioso analisa diversos artigos publicados no jornal entre maio e dezembro de 1838 e evidencia relações linguísticas, textuais e temáticas entre eles e o conto de Poe. Veremos alguns exemplos a seguir. Ele também comenta que o escritor naquela época morava bem perto da redação desse jornal, e deve tê-la visitado com a mesma facilidade com que Dupin visitou o *Le Monde* no conto. Ele justifica, com isso, o interesse de Poe por coisas externas à literatura para compor sua obra — “things external to the game”, nas palavras de “The Purloined Letter” sobre o garoto do jogo de par ou ímpar, expressão que Kopley emprega com alguma frequência. Ao longo do capítulo, ele também comenta elementos de diversos artigos desse jornal que teriam influenciado Poe na escrita de outros trabalhos, como *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, “The Fall of the House of Usher”, “The Tell-Tale Heart”, “The Black Cat”, entre muitos outros. O que parece mais relevante nesse estudo de Kopley é que ele demonstra definitivamente a relação entre a obra de Poe e a literatura popular: suas fontes são as narrativas correntes na mídia impressa da época sobre crimes e outros fatos que chamavam a atenção do público. Considerando que o *Saturday News* era um jornal muito popular, com muitos assinantes, isso demonstra que enraizar a elaboração de sua obra nesse meio significava estabelecer contato definitivo entre a literatura e a vida cotidiana, explorando os temas e a linguagem que tinham apelo popular.

David S. Reynolds dá destaque para o fato de que, até por volta de 1820, período em que ele identifica que a influência puritana estava mais forte, era comum as histórias de crime serem contadas com fundo moral, tentando tirar ensinamentos religiosos das experiências dos criminosos. Já no período posterior, isso acabou, e a imprensa passou a explorar a narrativa de impensáveis atrocidades a fim de agradar o público cada vez mais interessado na literatura sensacionalista (REYNOLDS, 1988, p. 178). Reynolds também cita os assassinatos do capitão Joseph White, do notório “assassinato

de Salém”, o crime de John C. Colt e o de Mary Rogers, todos também citados por Kopley, além também do caso dos sanguinários irmãos Harpe, como crimes que chamaram muito a atenção do público e geraram muitas publicações jornalísticas e ficcionais que venderam bem à época. (REYNOLDS, 1988, p. 176-178). A imprensa sensacionalista, com suas narrativas de crime, julgamentos, animais ferozes e outras coisas do gênero, influenciou muito os maiores escritores americanos, especialmente Melville, Hawthorne e Poe. Mais adiante voltarei a essa discussão, a fim de refletir sobre os mecanismos pelos quais Poe reelaborou esses conteúdos específicos da literatura popular da época.

A publicação de “The Murders in the Rue Morgue” representou o surgimento¹²⁶ das histórias de detetive, com configuração esquemática que é até hoje visível em narrativas do gênero. É possível nos perguntarmos: em que tipo de mundo o surgimento de uma forma como esta seria possível? Uma questão proposta pelo estudioso David Van Leer instiga a reflexão sobre isso:

What kinds of beliefs would one have to have to imagine a narrative in which stories possess solutions or a world in which detection passed for knowledge? Detection in Poe is less a kind

126 Alguns estudiosos, tais como Howard Haycraft e T. O. Mabbott, traçam a origem do tipo de procedimento investigativo de Dupin no livro *Zadig*, de Voltaire, de 1747, em que a personagem título é um jovem e esperto rapaz que soluciona mistérios relacionados à honra ou à propriedade utilizando meios pouco ortodoxos, mas que revelam inteligência e capacidade de dedução superiores aos das outras personagens das histórias. Há por exemplo uma passagem em que Zadig é acionado pelo sultão para ajudá-lo na contratação de um novo contador que fosse honesto. Para descobrir qual dentre os muitos candidatos era o mais honesto, Zadig emprega um método curioso: ele faz com que cada um deles passasse por uma sala cheia de tesouros e se dirigisse, através dela, ao salão seguinte. Mais tarde, junto ao sultão, ele mesmo vai até o salão e explica como será feita a seleção: ele pede que todos os candidatos dançam e o melhor dançarino entre eles será o escolhido. Confusos, todos começam a dançar, muito desengonçadamente. Nisso, fica visível que, ao passar pela sala de tesouros, os candidatos haviam enchido seus bolsos e casacos com diversos objetos preciosos, que então os impediam de dançar com desenvoltura. Dentre eles, apenas um dança alegremente, dando voltas e piruetas no salão. Então Zadig conclui: este era o único candidato honesto, o único que não roubara os tesouros do sultão, mesmo tendo tido oportunidade para tal. Este é então escolhido para ser o novo funcionário de confiança do sultão. Zadig passa por outras situações semelhantes ao longo do livro, e é a sua capacidade de elaborar planos para atingir seus objetivos que é considerada como a origem de Dupin. Contudo, observe que muitos dos elementos essenciais do conto de detetive, tais como o ambiente urbano, a multidão, o crime, o apagamento da identidade do indivíduo, entre outros, simplesmente não existem em *Zadig*.

of plot than a form of truth, less a way to tell a story than a means to know the world.¹²⁷ (VAN LEER, 1993, p. 66-67.)

Avançando um pouco no escopo da pergunta de David Van Leer, em que tipo de mundo essa configuração específica encontra suporte? Alguns elementos essenciais do contexto do século XIX participam da configuração desse novo gênero, e suas raízes estão dispersas na produção literária e na vida produtiva da época. Em suas obras anteriores, inclusive nas que tenho comentado até aqui, Poe já dava forma a embates decorrentes deste contexto, e na criação desta nova forma os experimentos que já vinha fazendo forneceram os elementos que compõem o solo em que germinou a história de detetive.

No século XIX, circulavam diversos gêneros literários cuja preocupação parecia ser lidar com a vida na cidade. Nos Estados Unidos, havia por exemplo as narrativas de crimes. Segundo Benjamin, na Europa, o mesmo tipo de narrativas e, mais especificamente na França, havia também as fisiologias, as quais tratavam de descrever tipos humanos que se veem nas feiras, desde o vendedor ambulante até o homem elegante frequentador da ópera, em tom sempre inofensivo, ainda que para isso fosse necessário deformar a cena retratada. A decadência das fisiologias se deu com a queda da monarquia burguesa, a partir de 1841. Desde esta data, os horizontes das fisiologias se ampliaram, e seu objeto deixou de ser o homem que frequenta os diversos espaços da cidade e passou a ser a própria cidade, tendo chegado, em outros momentos, a ocupar-se também da descrição dos povos e até dos animais, sempre mantendo um tom inofensivo. Nas fisiologias, segundo Benjamin, “o que importava era a inofensividade” (BENJAMIN, 2000, p. 34). E é justamente aí que reside, para Benjamin, o significado político das fisiologias: “que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações,

127 “Que tipos de crenças alguém deveria ter para imaginar uma narrativa na qual histórias possuem soluções ou um mundo no qual detecção passasse por conhecimento? Detecção em Poe é menos um tipo de enredo do que uma forma de verdade, menos um jeito de contar uma história do que um meio de conhecer o mundo”.

só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que faziam parte as fisiologias” (BENJAMIN, 2000, p. 35).

As fisiologias tiveram uma vida relativamente curta. Por sua vez, outros textos literários que também se ocupavam dos elementos inquietadores e ameaçadores da vida urbana se desenvolveram e tiveram grande êxito. Entre eles, o romance policial. Segundo Benjamin, o romance policial é o tipo de literatura à qual “pouco lhe importa a determinação de tipos; ocupa-se, antes, com as funções próprias da massa na cidade grande”, num momento em que “a massa desponta como o asilo que protege o anti-social contra os seus perseguidores” (BENJAMIN, 2000, 38). Ou seja, ele se alimenta do mesmo tipo de perigo e ansiedade que gerou as fisionomias, mas provavelmente se relaciona com tal contexto de maneira mais consequente, dada a sua permanência.

É possível identificar as raízes do conto na literatura popular de diversas maneiras. O fato de que o narrador e seu amigo ficam sabendo do crime por meio de um jornal — um dos principais veículos de divulgação daquela literatura — já é evidência disso. Mas há outras. Por exemplo, o trecho em que é apresentada a descrição dos cadáveres, o qual não poupa detalhes que levam o leitor a supor o horror pelo qual as vítimas devem ter passado quando foram mortas. A passagem abaixo, que descreve o cadáver da mãe, aparece publicado no jornal lido por Dupin, como parte do depoimento do médico chamado pela polícia para analisar os cadáveres:

The corpse of the mother was horribly mutilated. All the bones of the right leg and arm were more or less shattered. The left tibia much splintered, as well as all the ribs of the left side. Whole body dreadfully bruised and discolored. It was not possible to say how the injuries had been inflicted. A heavy club of wood, or a broad bar of iron — a chair — any large, heavy, and obtuse weapon would have produced such results, if wielded by the hands of a very powerful man. No woman could have inflicted the blows with any weapon. The head of the deceased, when seen by witness, was entirely separated from the

body, and was also greatly shattered. The throat had evidently been cut with some very sharp instrument — probably with a razor.¹²⁸ (POE, 1985, p. 255)

Observe que, ao mesmo tempo em que o texto traz detalhes escabrosos da condição do corpo da Madame L'Espanaye, ele também contém hipóteses sobre como as feridas poderiam ter sido causadas, tentativas de explicação racional para aquele horror. Além disso, o tom da passagem é em geral mais o de um relato do que o de uma exploração sensacionalista da cena toda — não é à toa que ela faz parte do depoimento de um médico: fazer com que esta descrição saia da boca de um especialista e não, por exemplo, de uma testemunha chocada e emocionalmente abalada com tal visão, é um mecanismo que reflete um esforço de controle sobre um possível efeito sensacional que ela pudesse ter, além de também contribuir para trazer verossimilhança e credulidade a tal discurso diante dos outros presentes no conto. Outras referências a ela aparecem apenas na fala de Dupin, em suas análises e reflexões sobre o caso. Não há, portanto, predominância de uma exploração sensacionalista da cena. Em vez disso, há uma reelaboração feita por Poe de materiais importantes da literatura popular, a saber: a cena da morte, o desmembramento do cadáver e a sua descrição. Tais referências, no entanto, não são exploradas de modo sensacionalista.

O fato de que o conto gira em torno do mistério e do esforço de sua elucidação é um dos mecanismos que mais decisivamente contribuem para reposicionar esse tipo de referência a conteúdos da literatura popular em um novo patamar. Dessa forma, a história se volta para a reflexão sobre o que aconteceu, de modo mais racional, indo

128 "O cadáver da mãe estava horrivelmente mutilado. Todos os ossos da perna e do braço direitos estavam quebrados com maior ou menor gravidade. A tibia esquerda fora estilhaçada, bem como todas as costelas do lado esquerdo. O corpo todo horrivelmente contundido e manchado. Era impossível dizer como os ferimentos haviam sido infligidos. Um pesado porrete de madeira, ou uma grande barra de ferro – uma cadeira – qualquer arma grande, pesada e rombuda teria produzido tais resultados, se empunhada pelas mãos de um homem muito forte. Mulher alguma teria sido capaz de provocar tais ferimentos com a arma que fosse. A cabeça da vítima, quando examinada pela testemunha, estava inteiramente separada do corpo, e também gravemente fraturada. A garganta fora evidentemente cortada com algum instrumento afiado – provavelmente, uma navalha". (POE, 2012, p. 315)

para além da exploração do potencial sensacionalista do caso. Ou seja, de maneira mais global, o esforço intelectual de Dupin ao buscar dar sentido e explicação às mortes violentas é o recurso de controle do que há de sensacional no conto. O estudioso T. O. Mabbot, segundo menção feita por Reynolds, considera que Poe não explorou o conteúdo da literatura sensacional nesse conto. Contudo, numa discordância com T. O. Mabbot, Reynolds afirma:

Poe does include enough gore and violence to suggest to his contemporary readers that they are in the familiar world of sensational literature, but he in fact distinguishes himself by his *avoidance* of explicit violence, his innovative concentration on the observant intelligence of the detective, C. Auguste Dupin. And this detached, scientific feature of the story springs directly from phrenology. In the original magazine version of the tale, Poe begins with a long discussion of a specific organ in the brain devoted to analysis.¹²⁹ (REYNOLDS, 1988, p. 246).

Para Reynolds, esta é a importância da frenologia, uma pseudociência a que frequentemente a literatura popular da época fazia referência, nos contos de detetive:

"He virtually invents the detective story by taking a common popular premise — crime and its popular misinterpreters — and combining it with another powerful element from popular culture: the brain's analytical power, as defined by phrenology"¹³⁰ (REYNOLDS, 1988, p. 246).

A exploração de todos esses recursos fez com que os contos de detetive de Poe se tornassem, já desde a publicação de "The Murders in the Rue Morgue", um gênero de grande popularidade. Os estudiosos são unânicos em afirmar que ele se trata de um gênero popular,

129 "Poe inclui sangue e violência suficientes para sugerir aos seus leitores contemporâneos que estão em um universo conhecido da literatura sensacionalista, mas ele se distingue efetivamente ao *evitar* a violência explícita, sua concentração inovadora na observação inteligente do detetive, C. Auguste Dupin. Essa característica impessoal, científica da narrativa tem origem direta na frenologia. Na versão original do conto publicado em revista, Poe começa com uma longa discussão sobre um órgão específico no cérebro dedicado à análise".

130 "Ele virtualmente inventa a história de detetive ao tomar uma premissa comum popular – o crime e aqueles que o interpretam mal – e combiná-la com outro poderoso elemento da cultura popular: o poder analítico do cérebro, como definido pela frenologia."

cada um manifestando graus variados de ressentimento por isso. Ernst Bloch afirma sobre o gênero: “it is seldom praised and often read, even by those who despise it”¹³¹ (BLOCH, 1988, p. 245). Todorov classifica-o como “literatura de massa”, cujas obras são boas na medida em que obedecem estritamente às regras do gênero. Segundo ele, “quem quer ‘embelezar’ o romance policial faz ‘literatura’, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta” (TODOROV, 2011, p. 95). O surgimento e a estabilização desse tipo de literatura levaram a algo que Todorov aparentemente lamenta, que seria uma consequência negativa para a categoria do belo: segundo ele, não há mais uma única norma estética na sociedade, e sim duas, e que não podem ser medidas da mesma forma. Elas seriam a “grande” arte e a arte “popular”¹³².

A grande popularidade dos contos de detetive de Poe é destacada por Howard Haycraft. Segundo ele, há registros de que o próprio autor tenha reclamado do fato de seus contos de raciocínio terem atraído mais atenção do que suas obras que considerava mais interessantes, como a poesia:

Poe not only complained several times in personal correspondence that the public seemed to prefer his ratiocinative tales to what he chose to consider his worthier efforts — he also frequently traded on their popularity in his dealings with editors and publishers. Further, two of the three stories were accounted important enough to be reprinted abroad, in an era when American literature was held in such low esteem that very little of it crossed the water.¹³³ (HAYCRAFT, 1984, p. 26).

131 “é raramente elogiado e frequentemente lido, mesmo por aqueles que o desprezam”.

132 As aspas são de Todorov.

133 “Poe não apenas reclamou diversas vezes em correspondências pessoais que o público parecia preferir seus contos raciocinativos ao que ele considerava seus esforços mais dignos – ele também frequentemente fazia uso de sua popularidade em suas negociações com editores e editoras. Além disso, dois dos três contos foram considerados importantes o bastante para serem reeditados fora do país em um momento em que a literatura americana era tida em tão baixa estima que muito pouco dela era publicado em outros países”.

Portanto, conclui Haycraft, há diversas evidências de que essas histórias de fato capturaram a atenção popular — “Poe’s detective sorcery had captured the popular imagination”¹³⁴ (HAYCRAFT, 1984, p. 27).

Ernest Mandel considera como um pressuposto básico o fato de que histórias que envolvem crimes são uma leitura muito popular, trivial. Ele afirma que o grande sucesso das histórias de crime representa um fenômeno social, e que sua intenção, no livro que dedica ao estudo do gênero, é justamente investigar este fenômeno, suas causas e sua relação com a estrutura geral da sociedade burguesa (MANDEL, 1985, p. vii). Segundo ele, os escritores se voltaram para esse gênero também por motivos materiais, em busca de públicos leitores maiores e maiores ganhos (MANDEL, 1985, p. 6).

Ademais, o próprio Poe era um escritor bem popular na sua época. Richard Kopley, em seu estudo, faz diversas alusões à repercussão da obra de Poe na imprensa sua contemporânea, especialmente no *Saturday News*, cujos editores Joseph C. Neals e Morton McMichael resenharam diversos números da *Southern Literary Messenger* — da qual Poe foi editor por volta do fim da década de 1830 —, obras do próprio Poe, como *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, além de terem republicado alguns poemas dele. Muitas vezes, Kopley indica que essas resenhas apareciam publicadas bem ao lado de alguns dos artigos que serviram de material para a escrita de “The Murders in the Rue Morgue”. O trecho abaixo é bem interessante:

The “independent criticism” of Neals and McMichael also distinguished the *Saturday News*; the editors reviewed a variety of theatrical performance, and book and journal publications with clarity and force. They regularly reviewed the *Southern Literary Messenger*, often praising the strength of Poe’s criticism, but acknowledging toward the end of his tenure his occasional harshness. A summative comment may be representative: “We are sorry to lose Mr. Poe, who, although occasionally severe in his strictures, and sometimes, perhaps a little unjust, generally

134 “A magia detetivesca de Poe fagocitou a imaginação popular”.

exhibited a boldness and independence, which entitled him to much commendation."¹³⁵ (KOPLEY, 2008, p. 30)

Para além do que tornou "The Murders in the Rue Morgue" muito popular, dentre todas as suas características, é importante nos focarmos no elemento que provavelmente é o principal traço que o distingue, bem como os contos de detetive que o seguiriam, das demais obras de Poe, que seria o destaque dado à racionalização da experiência: a novidade trazida por este primeiro conto do gênero relaciona-se com o fato de que ele cria um mundo cujo funcionamento gira em torno da razão e da capacidade intelectual e cuja explicação é possível com base nesses mesmos princípios. Em seu estudo sobre o gênero, Siegfried Kracauer destaca a centralidade da razão como princípio constitutivo desse mundo; segundo ele, "ela (a razão) é o elemento condicionante absoluto, fora do qual não habita nada" (KRACAUER, 2010, p. 74). E o personagem do detetive Dupin, o primeiro na história da literatura a assumir esse papel tão específico, não à toa é destinado à posição de protagonista tanto do conto, quanto do próprio mundo por ele criado. Nas palavras de Kracauer:

O detetive não se dirige à *ratio*, mas a personifica; não obedece ao pedido, como criatura sua, mas é a própria *ratio* que cumpre sua missão na não-pessoa do detetive, porque provavelmente a diminuição do estado de tensão entre o mundo e aquele que o condiciona não pode demonstrar-se no plano estético de maneira mais dramática que mediante a identificação da figura com o princípio que se impõe de maneira absoluta. Assim como Deus cria o homem à sua imagem, a *ratio* cria-se a si mesma nas sombras abstratas do detetive, o qual, no lugar de desvanecer-se nela em virtude da mesma dedicação, é desde o princípio seu real representante. (KRACAUER, 2010, p. 75. Tradução minha.).

135 "A 'crítica independente' de Neals e McMichael também diferenciava o *Saturday News*; os editores escreviam resenhas sobre várias performances teatrais, além de livros e publicações em jornais com força e clareza. Eles escreviam críticas regularmente sobre o *Southern Literary Messenger*, com elogios frequentes à força da crítica de Poe, mas reconhecendo suas opiniões severas ocasionais ao fim de seu ciclo. Um comentário resume bem essa opinião: "Nós lamentamos a perda do Sr. Poe, que, embora ocasionalmente severo em suas restrições e às vezes de forma injusta, geralmente exibia firmeza e independência, o que lhe confere muitos elogios".

Considerando esta importante direção interpretativa indicada por Kracauer, é interessante voltarmos a pensar sobre uma questão que sugeri ser de interesse ao considerarmos a popularidade rapidamente alcançada por esse novo gênero — popularidade, aliás, que parece perdurar até os nossos dias. Por que será que o público para o qual Poe escreveu se sentia atraído por tal tipo de literatura? Por que se interessava em ler essas histórias sobre mistérios que podem ser solucionados, sobre mundos que podem ser explicados racionalmente? Ou, para aproveitarmos uma questão proposta por Ernst Bloch em seu estudo sobre o gênero: “Why is it that the detective novel produces so many trashy best-sellers?”¹³⁶ (BLOCH, 1988, p. 245). Embora seja difícil apresentarmos uma resposta definitiva e acurada para tais dúvidas, há alguns caminhos que podemos seguir para refletir sobre ela. E Walter Benjamin pode nos ajudar nessa tarefa. Em um breve artigo sobre o hábito de leitura de romances policiais em viagens de trem, ele discute que o interesse do público por esse tipo de leitura tem uma espécie de sentido compensador:

A anestesia de um medo por meio de outro é a sua [do viajante] salvação. Entre as folhas recém-separadas dos romances policiais, ele procura as angústias ociosas, de certo modo virginais, que poderiam ajudá-lo a superar as angústias arcaicas da viagem. (BENJAMIN, 2012b, p. 225)

Tudo o que veio constituir a forma da literatura popular no contexto em que viveu Poe, da linguagem sensacionalista ao seu enredo das histórias de detetive, pode ter relação com princípio semelhante: a busca por oferecer ao leitor “a anestesia de um medo por meio de outro”¹³⁷ e assim garantir seu próprio sucesso. Podemos somar a isso as seguintes palavras de Kracauer, com as quais ele encerra seu estudo: “O final [do romance de detetive] — que na verdade não o é, já que só põe fim

136 “Por que o romance policial produz tantos *bestsellers* inúteis?”

137 As fisionomias parisienses do século XIX buscavam efeito semelhante, ao dar descrição e explicação aos habitantes da cidade grande e até a ela mesma, dando a impressão de que eles eram cognoscíveis e amainando a ansiedade do não conhecimento do outro, condição da vida na cidade. Sobre isso, afirma Benjamin: “se tal coisa pudesse ser feita, então a vida na cidade grande não seria nem de longe tão inquietante como provavelmente parecia a cada um” (BENJAMIN, 2000, p. 37).

à irrealidade — evoca o sentimento, que é irreal, e finalmente se introduzem soluções, que não o são, para obrigar ao céu, que não existe, a descer à terra” (KRACAUER, 2010, p. 168). Por mais que enfatizemos o potencial do gênero de restabelecer a sensação de ordem, o que as palavras de Kracauer nos lembram é que ele se trata de pura fabulação: tratamento da realidade, mas não a realidade em si. Daí seu potencial para substituir as ansiedades reais por outras fictícias — ou para anestesiar-las, como diz Benjamin. Como consequência, podemos afirmar que as formas da literatura popular, na qual também se insere a obra de Poe, condensam algo importante da experiência de seu tempo e, por possibilitar a substituição de um medo real por um fictício, tinham um apelo especial para o público leitor. Essa reflexão permite entrever que a multidão está inscrita na própria forma do conto de detetive de Poe.

As fontes jornalísticas e da literatura popular aparecem em diversos outros aspectos do conto. O estudo de Richard Kopley traça as origens da referência ao orangotango em artigos do *Saturday News*, apontando para a notícia da fuga de um orangotango do zoológico de Londres e para o caso de Edward Coleman, um negro que teria assassinado sua esposa por ciúme cortando-lhe o pescoço com uma lâmina — no texto da notícia, o estudioso aponta semelhanças no uso de algumas expressões no conto, como “nearly severing her head from her body with a razor” (KOPLEY, 2008, p. 33). Segundo ele,

Poe’s conflation of the murderous Edward Coleman and the orangutan of the London Zoo in “Rue Morgue” leads to an important effect — the crime becomes even more sensational and appears insoluble, requiring the discernment of the gifted detective whom Poe wished to introduce.¹³⁸ (KOPLEY, 2008, p. 34).

Observe como as palavras de Kopley, acima, permitem deduzir que o detetive contribua para o efeito de controlar o potencial sensacionalista do conto.

138 “A combinação realizada por Poe entre o assassino Edward Coleman e o orangotango do Zoológico de Londres em “Rua Morgue” indica um importante efeito – o crime se torna ainda mais sensacional e parece insolúvel, demandando a perspicácia do habilidoso detetive que Poe desejava apresentar”.

Em outro artigo do *Saturday News*, publicado em 8 de dezembro de 1838 e chamado “Mahometan Worship”, Kopley encontra outra fonte importante para a caracterização do “assassino” das L’Espanaye. No artigo, segundo Kopley, a adoração dos muçulmanos, de diversas raças e nacionalidades reunidos naquela semana em uma mesquita para o Ramadan, é descrita com vocabulário que lembra muito o utilizado por Poe para descrever os ruídos ouvidos pelas testemunhas quando do assassinato (“a sort of scream”, “shrill and piercing voice”, “a low murmur”). Mas o principal trecho do artigo é uma descrição particularmente interessante dos adoradores com as seguintes palavras do jornal, citadas por Kopley: “The Turk in magnificent apparel, squatted beside the squalid, half-naked Biskari; the pale Moor, with noble mien, by the hideous Negro with ourang-outang face...”¹³⁹ (KOPLEY, 2008, p. 38). Essa expressão específica indica uma aproximação da imagem do negro à do símio.

Essa discussão de Kopley dá notícia de uma outra tendência que influenciou a literatura popular da época, que foi a da ficção oriental. Segundo David S. Reynolds, ela apareceu na obra de todos os principais escritores do *American Renaissance*, inclusive na de Poe, como símbolo da livre imaginação. Ela apareceu nos Estados Unidos no século XVIII e ganhou espaço como recurso que permitia uma fuga da rigidez doutrinária do Calvinismo Puritano. (REYNOLDS, 1988, p. 41). Dentro dessa tendência, é interessante lembrar que Poe escreveu um conto chamado “The Thousand-and-Second tale of Sheherezade” (“A milésima-segunda estória de Xerazade”), uma paródia das *Mil e uma noites*.

Segundo Reynolds, o emprego de recursos orientais na época foi prolífico e teve consequências muito diversas. Isso fica evidente quando se observa que ela levou, na obra de Poe, a uma estética literária não religiosa e, na obra de Melville, a uma ficção metafísica (REYNOLDS, 1988, p. 42-43). Além disso, Reynolds também destaca a existência de uma crescente fascinação com monstros míticos de diversos tipos, o que levou por exemplo à baleia

139 “O Turco em trajes magníficos, agachado ao lado da esquálida e seminua Biskari; o pálido Mouro, com semblante nobre, junto ao Negro hediondo com feições de orangotango...”.

branca de Melville. Havia até mesmo uma espécie de disputa implícita entre os escritores de aventura popular sobre quem conseguiria criar o monstro mais selvagem e terrível (REYNOLDS, 1988, p. 196). O orangotango de Poe teve aí sua provável origem.

No conto, lendo uma passagem do livro de história natural de Cuvier, Dupin descobre: “It was a minute anatomical and generally descriptive account of the large fulvous Ourang-Outang of the East Indian Islands”¹⁴⁰ e, mais adiante, o marinheiro dono do animal conta que o capturou em Bornéu — ilha localizada na Ásia e cujo território é dividido entre a Malásia, a Indonésia e Brunei. Refletindo sobre esses dados e sobre o que dizem os dois estudiosos, é possível entender o orangotango como uma influência do orientalismo, tendência fortíssima na literatura norte-americana e na inglesa durante o século XIX. No entanto, é possível complexificar o significado do orangotango neste conto: ele pode ser entendido também como uma forma de lidar com o conteúdo da escravidão, muito presente nos debates nos Estados Unidos no século XIX. Teresa A. Goddu, em seu estudo sobre a linguagem do sensacionalismo em diversos contos de Poe e sua relação com o debate da escravidão, afirma que “Poe’s tales respond to a literary market culture that traded on the terror of slavery”¹⁴¹ (GODDU, 2002, p. 93). “The Murders in the Rue Morgue” é o conto em que esse conteúdo recebe um tratamento mais específico, precisamente na figura do orangotango.

Em um estudo anterior, já pontuei que o conto faz algumas referências ao orangotango que parecem remeter a um humano. Por exemplo, na passagem sobre a fuga do orangotango da cena do crime, o animal, como quem tem a capacidade de premeditar um ato, parava para olhar para trás, a fim de verificar se seu perseguidor estava próximo. Em outra passagem, no momento em que matou a Mlle. L’Espanaye, seu olhar fixou-se no do dono, “conscious of having

140 “Era um relato com minúcias anatômicas e descrições gerais a respeito do grande orangotango fulvo das ilhas indonésias” (POE, 2012, p. 328).

141 “Os contos de Poe são uma resposta a uma cultura do mercado literário que lucrava com o terror da escravidão”.

deserved punishment”¹⁴² (POE, 1985, p. 268). Estas duas referências atribuem ao orangotango capacidades tipicamente humanas, e assim atende a demandas do mercado ao mesmo tempo em que fala da experiência estadunidense, na postura que comento abaixo e que Terence Whalen chama de *average racism*:

O fato de o macaco figurar o assassino sedimenta um conteúdo importante do contexto sócio-histórico de Poe; ao mesmo tempo, representa uma opção do escritor em tentar atender a dois tipos absolutamente diferentes de público leitor: por um lado, ele representou em seu conto o inimigo por meio de uma imagem que remete à representação de um inimigo para uma certa coletividade numerosa de seu tempo — a dos americanos racistas; ao mesmo tempo, como o assassino não é exatamente um negro, mas um animal, seu conto não ofenderia ou indignaria os leitores de tendência oposta. Se por um lado reflete uma conformação de Poe a uma tendência simultaneamente editorial e nacionalista, também revela sua necessidade de apelar a alguma demanda do público para que sua obra fosse vendável. (VILAÇO, 2012, p. 75)

Voltemos nossa atenção especificamente para a atuação do detetive Dupin, a qual ocorre no conto de uma maneira muito peculiar. O narrador-personagem chega a fazer a seguinte observação sobre sua postura:

At such times I could not help remarking and admiring (although from his rich ideality I had been prepared to expect it) a peculiar analytic ability in Dupin. He seemed, too, to take an eager delight in its exercise — if not exactly in its display — and did not hesitate to confess the pleasure thus derived.¹⁴³ (POE, 1985, p. 249)

Pelo fato de se envolver na investigação por livre e espontânea vontade, e não para cumprir um dever ou receber um pagamento — Dupin sequer ganha uma recompensa por ter conseguido solucionar o mistério —, e também pela satisfação que parece ter ao detalhar as minúcias de seus procedimentos, ele mostra ter um tipo de relação atipicamente

142 “Consciente de merecer punição...” (POE, 2012, p. 336).

143 “Em momentos como esse, eu não podia deixar de notar e admirar (embora, dada sua fecunda idealidade, estivesse preparado para esperar tal coisa) uma peculiar capacidade analítica em Dupin. Ele parecia também extrair um vivo deleite em exercê-la — quando não propriamente em exibi-la —, e não hesitava em confessar o prazer que disso obtinha”. (POE, 2012, p. 306)

orgânica com seu trabalho de detecção. Esta é uma contradição muito importante desse conto, uma vez que, no capitalismo, predomina a alienação, na qual o trabalhador não se reconhece no fruto de seu próprio trabalho. As palavras de Karl Marx citadas abaixo indicam que a atividade realizada por Dupin em “The Murders in the Rue Morgue” é ponto por ponto diversa desta, que é predominante no capitalismo:

O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. [...] O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma *mercadoria*, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral. Este fato nada mais exprime, senão: o objeto (*Gegenstand*) que o trabalho produz, o seu produto, se lhe defronta como um ser estranho, como um poder independente do produtor. (MARX, 2004, p. 80. Itálicos do original.)

Este é um dado muito importante e de consequências nos três contos de detetive. É essencial entender que o processo investigativo de Dupin, que consiste basicamente em uma atividade intelectual, é algo que lhe é orgânico, e não alienado. O fato de que é ele que consegue solucionar o mistério, e não a polícia, parece demonstrar que só essa relação profunda entre o trabalhador e seu método de trabalho pode assegurar o sucesso em sua empreitada. Considere que o parágrafo que encerra o conto, que citei no início desta seção, dá a entender que Dupin vê o trabalho da polícia como algo realizado sem a habilidade e sem o envolvimento intelectual necessários para ser bem sucedido, daí o seu fracasso.

A relação de Dupin com sua atividade de detecção é essencialmente diferente também da própria relação de trabalho vivida pelo escritor: Poe escreve para um mercado, vende o que escreve, e precisa garantir que sua obra seja uma mercadoria vendável. Até mesmo aquele movimento de esconde-revela, que contribui no desenvolvimento do enredo desse conto, descreve alegoricamente a dinâmica do trabalho do artista, o qual ocorre às escondidas do público; este

só conhece o fruto de seu trabalho: o conto, o poema, a resenha, etc., e não o seu processo de produção. Considerando essas circunstâncias, podemos considerar que Dupin representa o “talented amateur mind”, nas palavras de Howard Haycraft (1984, p. 24), superior aos demais envolvidos na investigação, pois é quem consegue solucionar o mistério, e independentemente de uma necessidade material — de um pagamento — para se envolver no trabalho de investigação. Assim, Dupin, ao ter uma relação orgânica, e não alienada, com seu trabalho de investigação, figura um tipo de relação diferenciada, como um artista que pudesse produzir pelo interesse e pelo prazer de fazê-lo, e não pela demanda do mercado e sob a pressão deste. A essa altura, parece possível afirmar que Dupin figura nesse conto uma alegoria de um tipo ideal de artista, cuja atuação não é regrada pelos terríveis ditames do mercado que o próprio Poe tentou transformar, por exemplo com seus planos de fundar seu próprio periódico. Ao menos em sua forma de atuação, Dupin se assemelha em algum nível ao próprio artista; lembremos das palavras de Benjamin que dizem que o detetive “capta as coisas em pleno vôo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista” (BENJAMIN, 2000, p. 38).

No entanto, esta figuração do trabalho não-alienado esbarra em uma consequência da forma como o conto é estruturado. Vejamos. O enredo se organiza com base em um sequenciamento dos eventos, que vão somando-se uns aos outros e construindo a sua coerência interna, a qual é responsável pelo sentido e pelo efeito na narrativa. Pode-se dizer que, em linhas gerais, o enredo se desenvolve nas seguintes etapas: a descrição dos jogos de damas e de *whist*, na qual se fala sobre a habilidade analítica; a narração do encontro entre o narrador e Dupin, descrito como um grande analista, que personifica as habilidades exaltadas pelo narrador no primeiro momento; a tomada de conhecimento do crime, lendo os jornais; a investigação de Dupin, pesquisando, levantando hipóteses; o encontro com o dono do macaco, o que permite resolver o caso; os comentários de Dupin sobre sua satisfação em sobrepujar a polícia. Baseando-se em critérios diferentes e considerando diversas outras obras do gênero, Ernst Bloch define

a forma do conto de detetive, segundo ele já definida desde este primeiro conto de Poe, pela presença de três elementos básicos: primeiro, o suspense associado com a adivinhação (*guessing*); segundo, o desmascarar, ou a descoberta da solução do mistério, frequentemente devido a fontes de informação remotas; e terceiro, a dependência de um estado pré-narrativo, uma vez que a descoberta de que se ocupa o conto busca elucidar acontecimentos que se deram em um momento anterior ao próprio início da narrativa (BLOCH, 1988, p. 249ss.).

Em suma, pode-se dizer que a estrutura do conto acima descrita segue uma sequência em que se apresenta um processo de trabalho (a investigação) seguido de seu resultado (a solução do mistério); ou, em outras palavras, ele mimetiza o relato de um processo de produção ao final do qual se chega à entrega de seu produto — tal como qualquer outro processo de produção que culmina com sua respectiva mercadoria. Levando em consideração a definição da forma feita por Bloch, podemos complementar tal hipótese afirmando que o suspense criado em torno do mistério tem como efeito a criação de uma expectativa em torno da elucidação daquela pré-narrativa, ou seja, da narrativa do crime. Com isso, pode-se dizer que o conto gera uma ansiedade em torno da resposta que pode ser dada ao mistério pelo detetive, ou mesmo um desejo por tal resposta. Em estudo anterior, já afirmei que essa forma gera a reificação do trabalho de Dupin¹⁴⁴. Portanto, a mesma atividade que é realizada como algo orgânico ao personagem central, ao final, torna-se objetificada na forma de uma solução, a qual nisso se parece com qualquer outra mercadoria cujo aparecimento segue um processo de produção normal — inclusive o do artista, conforme ela se dá na realidade diária de Poe. Isso é precisamente uma consequência inescapável da própria relação mercantilista estabelecida pelo modo de produção capitalista. Segundo Georg Lukács,

144 "...o trabalho de Dupin termina tão reificado quanto o do poeta que trabalha sob o capital: o conto termina com a entrega da solução do mistério, com o resultado da investigação; seu processo já não necessariamente desperta curiosidade depois que já se conhece seu efeito. Em outras palavras: em 'The murders in the Rue Morgue', o processo interessa mais em função do resultado, ou na medida em que contribui para chegar nele, que é o verdadeiro objetivo da leitura." (VILAÇO, 2012, p. 89)

A metamorfose da relação mercantil num objeto dotado de uma “objetivação fantasmática” não pode, portanto, limitar-se à transformação em mercadoria de todos os objetos destinados à satisfação das necessidades. Ela imprime sua estrutura em toda a consciência do homem; as propriedades e as faculdades dessa consciência não se ligam mais somente à unidade orgânica da pessoa, mas aparecem como “coisas” que o homem pode “possuir” ou “vender”, assim como os diversos objetos do mundo exterior. (LUKÁCS, 2001, p. 223).

A forma de “The Murders in the Rue Morgue” dá um testemunho precioso desse exato fenômeno descrito por Lukács. Ela figura materialmente a mercantilização da consciência ao apresentar o processo de produção (a investigação) culminando com a entrega de uma mercadoria (a solução do mistério), a qual assume o papel de ser consumida como o grande objetivo de todo o processo apresentado anteriormente. O mais importante nesse conto — e foi esse o traço que perdurou no gênero como um todo, mesmo para muito além da obra de Edgar Allan Poe — é justamente a busca pela solução do mistério; nem o crime é tão importante, conforme diz Ernest Mandel:

The original detective stories, then, were highly formalized and far removed from realism and literary naturalism. But more than that, they were not really concerned with crime as such. The crime was a framework for a problem to be solved, a puzzle to be put together.¹⁴⁵ (MANDEL, 1985, p. 15)

Segundo Ernest Mandel, esse processo é uma marca importante das histórias de crime¹⁴⁶. Na continuação do trabalho de Poe com essa forma em outros dois contos, resta saber de que forma eles demonstram

145 As histórias de detetive originais, então, eram altamente formalizadas e distantes do realismo e do naturalismo literário. Mais do que isso, elas não estavam de fato interessadas com o crime como tal. O crime era uma estrutura para o problema a ser resolvido, um quebra-cabeças a ser montado.

146 MANDEL, op. cit., p. 17. Embora usem palavras diferentes para expressar essa opinião, os críticos que se ocuparam de estudar as histórias de detetive apontam esta característica como o seu principal problema formal. O próprio Ernest Mandel, que realizou um dos estudos mais sérios sobre o assunto, começa seu livro quase pedindo desculpas ao afirmar que gosta desse gênero de literatura. No presente trabalho, como esperamos que já tenha ficado claro, uma avaliação depreciativa do gênero por conta de sua forma reificada não é interessante, simplesmente porque desta maneira não se historiciza a forma literária, o que é um objetivo central desta pesquisa.

tentativas variadas de lidar com esta contradição e, eventualmente, a que tipo de soluções — ou contradições — simbólicas eles dão corpo.

A narrativa dos passos de investigação de Dupin toma a maior parte do conto, recebendo formal e linguisticamente uma elaboração muito específica que parece buscar dar ênfase a sua grande inteligência. É por meio desse processo que ele soluciona o caso. A presença desse alto grau de racionalização, em função de um objetivo único e claro — desvendar o mistério — mimetiza um dos mecanismos mais característicos do próprio capitalismo, que aliás tinha sido a base do desenvolvimento político, social, econômico e cultural dos Estados Unidos desde o início da colonização no século XVII. Segundo Max Weber, as operações peculiares à ação econômica capitalista são essencialmente racionais, calculadas: “na medida em que as operações são racionais, toda ação individual das partes é baseada em cálculo” (WEBER, 2001, p. 5). A tese que Weber defende ao longo de seu *A ética protestante e o espírito do capitalismo* gira em torno do princípio básico da racionalização dos processos de produção, o qual tem impactos na racionalização de toda a vida objetiva individual e coletiva, em uma relação dialética com o desenvolvimento e a adoção de valores religiosos protestantes. Esses valores também são importantes pelo fato de que as religiões protestantes são, do ponto de vista cultural e do pensamento, a principal via por meio da qual as reflexões iluministas e a consequente valorização da razão, fundamental nos contos de detetive, chegaram aos Estados Unidos e a Poe.

Em contos que já vimos aqui, elementos que remetem a tal racionalização dos processos produtivos já desempenham papel importante, evidenciando sua importância para a experiência histórica específica da época. A viagem de Psyche Zenobia para aprender com Mr. Blackwood o passo a passo sobre como escrever um artigo à moda de sua revista é evidência disso, bem como a exposição dos diversos procedimentos ensinados a ela pelo editor. A exposição de tais procedimentos revelam um passo-a-passo da escrita literária, e é esta explicação do “como faz” que Zenobia busca para aprender

a escrever um artigo como os da *Blackwood*. Em “MS Found in a Bottle”, a capacidade do narrador-personagem de refletir e escrever sobre as agonias por que passava no *Discovery* manifesta também o mesmo esforço de racionalizar a experiência. Mas talvez as resenhas de Poe, nas quais, conforme vimos, ele procura analisar o passo a passo do fazer poético dos artistas que critica e também propor o que ele considera ser correto, sejam os espaços mais privilegiados para verbalizar esse mesmo esforço. Ou pelo menos eram, até o aparecimento dos contos de detetive, os quais não apenas exibem o esforço de racionalização como também o transformam, finalmente, em um princípio formal de grande consequência. Esta é a grande diferenciação que marca “The Murders in the Rue Morgue” e os outros dois contos de detetive que o seguiram, conforme veremos nos capítulos posteriores — embora eles problematizem tal procedimento e a configuração dos demais elementos característicos do gênero, e assim permitem que observemos como o autor continuou lidando com as contradições tematizadas em “The Murders in the Rue Morgue” e extraiu delas consequências de grande relevância.

Contudo, ainda sobre a atuação de Dupin, é necessário dizer que, em seu próprio ato de explicar o mistério e indicar que uma resposta é possível, ela incorre em uma outra contradição fundamental quando confrontada com a realidade sócio-histórica na qual foi criada. É Siegfried Kracauer que aponta para esta reflexão; em suas palavras:

Ao romance policial não interessa, de fato, reproduzir de forma naturalista o que essa *Zivilisation* considera a realidade, mas sim destacar desde o princípio o caráter intelectualista desta realidade; são um espelho deformante que, confrontado com o processo civilizatório, reflete uma caricatura de sua substância perversa. A imagem que oferecem resulta bastante aterradora: mostra um estado social em que o intelecto, livre de toda restrição, logrou sua vitória final, uma acumulação e confusão — só aparente — de figuras e coisas que resulta descarnada e perturbadora, porque deforma a realidade, a deixa de lado artificialmente e a converte em uma mera risada. (KRACAUER, 2010, p. 25)

Destaco dois pontos cruciais do pensamento de Kracauer: primeiro, o peso do aspecto racional no trabalho do detetive, que por sua vez revela um modo intelectualizante de olhar para a realidade; segundo, o fato de que de tal modo de olhar resulta não uma leitura da realidade, mas a sua deformação. Nesse mundo criado dentro da narrativa, o intelecto vence, mas ao custo de um abandono artificial da realidade. O que as palavras de Kracauer permitem hipotetizar é que esse mundo em que uma explicação é possível não existe; em um movimento dialético, na sua própria criação de um mundo centrado em torno de um mistério solucionável por meio de evidências que se ligam logicamente, as histórias do gênero precisam deformar a realidade para construir seu nexos interno. A “mera risada” a que se refere Kracauer é decorrente desta mesma deformação, que talvez toque mesmo o procedimento caricatural e, assim, possa ser lida como um elemento de continuidade da presença do humor — do humor crítico, que gera conhecimento sobre sua situação de escritor em atuação naquele mercado — na forma do conto de detetive. Não à toa, Kracauer chama esse mundo da história de detetive de “mundo desrealizado” (KRACAUER, 2010, p. 74), e o tipo de conhecimento figurado na personagem do detetive de “falso logos” (KRACAUER, 2010, p. 75). A possibilidade do conhecimento passa por tratamento muito diverso nos próximos contos de detetive escritos por Poe, conforme veremos.

1.4. A TEORIA DA UNIDADE DE EFEITO E MAIS ALGUNS CONTOS ATÉ 1843

Antes de passar para a análise dos próximos dois contos de detetive de Poe, é importante que passemos por alguns comentários sobre mais alguns escritos do autor que fornecem mais subsídios para o aprofundamento deste estudo. Estes seriam a resenha na qual o escritor define a sua teoria da unidade de efeito e os contos “The Gold-Bug” e “The Tell-Tale Heart”.

Em maio de 1842, já com uma carreira estabelecida como escritor e crítico, ainda vivendo na Filadélfia, Poe publicou na *Graham's Magazine* — da qual era na época frequente colaborador, tendo ali publicado “The Murders in the Rue Morgue” — uma de suas resenhas mais comentadas, sobre a então nova coletânea de contos *Twice-told tales* de Nathaniel Hawthorne. Na resenha, Poe faz algumas importantes discussões teóricas e define a nova forma literária que ele já vinha praticando e que começava a ganhar público nos Estados Unidos, a qual veio a ser chamada posteriormente de conto breve moderno¹⁴⁷.

Ao comentar a obra de Hawthorne, Poe distingue ensaios (*essays*) de contos (*tales*, ou *prose tales*). Ambos são, conforme seu artigo leva a concluir, obras de ficção, mas ele os distingue por algo que lhe parece uma questão de mérito: segundo ele, nem todos os textos do livro de Hawthorne merecem ser chamados de contos.

Os ensaios, segundo Poe, se caracterizam por não se notarem neles nenhuma tentativa de se criar um efeito. Um ensaio é um texto basicamente “quieto” — esse adjetivo é reiteradamente utilizado ao longo da resenha — e consiste em um tipo de “unostentatious expression of commonplace thoughts”¹⁴⁸ (POE, 1984, p. 570-1). Tais ensaios, segundo ele, são “the product of a truly imaginative intellect, restrained, and in some measure repressed, by fastidiousness of taste, by constitutional melancholy and by indolence”¹⁴⁹ (POE, 1984, p. 571).

Por outro lado, o conto, forma que era de seu especial interesse definir, “affords unquestionably the fairest field for the exercise of the

147 Em seu estudo sobre os contos de Poe, Machado de Assis e Julio Cortázar, Roxana Guadalupe Herrera Alvarez comenta que o conto, como forma de narrativa breve, já existia bem antes do século XIX, tendo sido eclipsado por outras formas literárias ocasionalmente (ALVAREZ, 2010, p. 238). O *Decameron* (1352) de Boccaccio e as *Novelas Exemplares* (1613) de Cervantes são exemplares disso. Podemos concluir daí que algo no contexto específico do século XIX favoreceu um novo florescimento do gênero e sua relevância, o que é parte do interesse de investigação desta pesquisa.

148 “demonstração de pensamentos banais sem ostentação”.

149 “o produto de uma verdadeiro intelecto imaginativo, contido e, de certa maneira, reprimido por peculiaridades de gosto, melancolia constitutiva e indolência”.

loftiest talent”¹⁵⁰ (POE, 1984, p. 571). Na verdade, diz ele, o verdadeiro espaço para o exercício do maior gênio é de fato a poesia, desde que ela tenha unidade de efeito e que possa ser lida em “uma única sentada”. Isso se deve ao fato de que a intensa excitação poética não pode ser mantida por muito tempo: “All high excitements are necessarily transient. Thus a long poem is a paradox. And, without unity of impression, the deepest effects cannot be brought about”¹⁵¹ (POE, 1984, p. 571).

Este é um dos primeiros escritos de Poe em que o postulado sobre a extensão da obra e a importância da unidade de efeito é descrito com tanta clareza. Em um estudo sobre o tema, Charles Kiefer afirma que, em resenhas posteriormente escritas por Poe sobre a mesma obra de Hawthorne, suas preocupações estéticas reaparecem mais desenvolvidas e detalhadas; alguns destes “elementos de uma *poética do conto*” seriam “as vantagens do conto sobre o romance, o ensaio e a poesia”: “a adequação do título, a pureza de estilo, a harmonização entre tom e tema, a diversidade de assuntos e a valorização da originalidade” (KIEFER, 2015, p. 69).

É importante lembrar o que destaquei anteriormente a propósito do rigor formal em “MS Found in a Bottle”, em que é possível perceber a mobilização de inúmeros recursos criadores de sentido a fim de construir uma história com uma incrível unidade de efeito. E esta não é uma característica peculiar daquele conto, e sim uma constante na obra ficcional e poética de Poe. Além disso, vale a pena lembrar que tal corolário não é exatamente uma criação de Poe; a discussão sobre a extensão da obra e a unidade de efeito, embora em termos muito diversos, havia aparecido muitos séculos antes e tinha já importância na história da literatura. Podemos citar, por exemplo, Aristóteles, que em sua *Poética*, escrita no século IV a.C., já falava da importância de o poeta ter cuidado com a extensão de sua obra, a qual não podia ser indevidamente longa — embora seus conceitos

150 “proporciona, sem dúvida, o campo mais justo para o exercício do talento mais sublime”.

151 “Todo entusiasmo é necessariamente temporário. Assim, um poema longo é um paradoxo. E, sem a unidade de impacto, os efeitos mais profundos não podem ser trazidos à tona”.

de longo e breve sejam substancialmente diferentes daqueles de Poe — e de selecionar bem os eventos a serem narrados (ARISTÓTELES, 2011, p. 69-70). Em pleno século XIX estadunidense, semelhante reflexão reaparece, e tomando dimensões de postulado importantíssimo: outros argumentos apresentados nesta mesma resenha e em outras, bem como na própria obra literária de Poe, somam forças para destacar a centralidade que esse postulado tem em sua reflexão literária. Considerando todos esses fatos, devemos neste ponto nos perguntar sobre o fundamento histórico de tal exigência: afinal, que tipo de demanda histórica gera, no contexto de Edgar Allan Poe, essa necessidade por obras breves e de impacto?

Para refletir sobre esta questão, é importante lembrarmos da principal tendência da literatura produzida nos Estados Unidos na época, que era o sensacionalismo. Empregando uma variedade enorme de recursos linguísticos e formais, os quais já foram comentados aqui com base principalmente no cuidadoso e amplo estudo de David S. Reynolds, ganhavam muita popularidade na época os artigos (romances, panfletos, e mesmo as notícias jornalísticas) que exploravam o potencial que os temas desenvolvidos tinham de provocar sensações. Este foi o contexto no qual se originou a teoria da unidade de efeito de Poe: com ela, o escritor realizava mais um empenho no sentido de reelaborar os conteúdos da literatura popular, desta vez por meio de uma postulação teórica que realizava a função de propor uma reorganização dos procedimentos empregados para a escrita de literatura na época. Em meio a um mar de textos explorando uma grande variedade de efeitos, frequentemente mais voltados para o objetivo de ampliar as vendas do que para uma reflexão sobre princípios formais, narrativos, literários de qualquer natureza, Poe aparece propondo que o melhor tipo de literatura possível é aquele que foca no desenvolvimento de um único efeito, o qual deve se tornar o critério para todas as escolhas que precisam ser feitas pelo escritor durante o trabalho de composição. Daí sua ideia de que um poema longo — ou um romance — seja um paradoxo: uma obra longa permite o desenvolvimento de diversos efeitos, e por isso não atinge

a unidade que ele considera essencial. Assim, a teoria da unidade de efeito de Poe, teorizada nesta resenha e praticada na sua ficção e na sua poesia, é um princípio que busca oferecer uma resposta ao ambiente das formas então praticadas na literatura popular. Representa um momento importante de tomada de posição do escritor diante do funcionamento do mercado editorial e da produção cultural de seu tempo. O interlocutor de Poe nesta resenha, muito claramente, não é apenas Hawthorne ou seus leitores: são os escritores de literatura de sua época e demais envolvidos no processo de produção literária.

É para eles que Poe se dirige quando diz que na prosa, que é o objeto da discussão de Poe na resenha, tanto quanto na poesia, a totalidade deve ser um princípio básico. Ainda na resenha de *Twice-told tales*, Poe afirma que, além da poesia, em literatura, apenas o conto em prosa pode permitir o exercício do alto gênio. O romance, precisamente o gênero literário mais popular na época tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, é considerado problemático para Poe devido à sua extensão. “As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from *totality*”¹⁵² (POE, 1984, p. 572, *itálico do original*). Ele acredita que, na interrupção da leitura, interesses mundanos interferem na relação do leitor com a obra, e enfraquecem o efeito que ela pode lhe causar. Sendo curto, o conto pode permitir algo que parece ser muito relevante para Poe, e bastante digno de reflexão: “During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer’s control. There are no external or extrinsic influences — resulting from weariness or interruption.”¹⁵³ (POE, 1984, p. 572). Esta deveria ser uma característica básica de uma boa prosa; isto é, para ele, um conto. Ao que parece, o valor intrínseco à obra não é a única vantagem que ela obtém por ser curta: o que as palavras de Poe revelam é que o que ele valoriza de verdade é o poder que o autor exerce no leitor por meio da obra.

152 “Como não pode ser lido em uma sentada, ele lhe priva, obviamente, da imensa força advinda da *totalidade*”

153 “No momento da leitura, a alma do leitor está sob controle do escritor. Não influências externas ou extrínsecas – resultantes do cansaço ou interrupção.”

A extensão da obra é de fato um dos pontos importantes da discussão que Poe desenvolve nessa resenha. Ela deve estar em função da unidade de efeito. Este deve ser, para Poe, a primeira escolha de um escritor. Uma vez feita essa escolha, ele afirma que: "In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one preestablished design"¹⁵⁴ (POE, 1984, p. 572). É a partir deste princípio que Julio Cortázar, ele mesmo influenciado pela estética do conto de Poe¹⁵⁵, define o conto moderno como "uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios" (CORTÁZAR, 1993, p. 228).

Poe afirma ainda que, como o poema depende muito do ritmo para atingir o ideal da Beleza, que é o seu objetivo, ele acaba tendo uma desvantagem em relação ao conto, pois este pode explorar mais meios expressivos e, portanto, atingir efeitos mais variados do que o poema, sem estar preso à artificialidade que o ritmo lhe colocaria — assim podendo atingir o ideal que lhe é peculiar: a Verdade. A Verdade é em geral o objetivo do conto. Afirma Poe:

Some of the finest tales are tales of ratiocination. Thus the field of this species of composition, if not in so elevated a region on the mountain of Mind, is a table-land of far vaster extent than the domain of the mere poem. Its products are never so rich, but infinitely more numerous, and more appreciable by the mass of mankind.¹⁵⁶ (POE, 1984, p. 573)

Aquele que é considerado o primeiro conto de raciocínio de Poe foi justamente "The Murders in the Rue Morgue". É muito interessante considerar o que Poe afirma sobre esta forma na citação do parágrafo anterior: que seus produtos nunca são tão ricos quanto os da poesia,

154 "Em toda a composição não deve haver qualquer palavra cuja tendência, direta ou indireta, não for alcançar o objetivo preestabelecido".

155 Horacio Quiroga, escritor uruguaio, também valoriza este princípio de Poe, incluindo em seu "Decálogo do contista perfeito" que não se deve começar a escrever sem se saber para onde vai (QUIROGA, 2007, p. 12).

156 "Alguns dos melhores contos são contos de raciocínio. Assim, o campo dessa espécie de composição, a não ser numa região tão elevada da montanha da Mente, é um planalto de extensão bem mais vasta do que o domínio do mero poema. Seus produtos não são tão ricos, mas infinitamente mais numerosos, e mais apreciáveis pela maioria da humanidade".

mas são mais numerosos e com maior potencial para agradar ao público. Essas afirmações permitem que se compreenda a forma do conto de raciocínio, que inclui os contos de detetive e mais alguns outros produzidos posteriormente por Edgar Allan Poe — tais como “The gold-bug” e “Thou art the man” — como o resultado de uma relação conflituosa entre o escritor, com seus desejos subjetivos, seus projetos pessoais e suas necessidades materiais, e os objetivos possivelmente a ser alcançados com a obra, como a beleza, a reflexão sobre o fazer literário e a necessidade de ser vendável. Assim, esta resenha revela mais um avanço na reflexão de Poe sobre o trabalho: nela, o escritor expõe de maneira literal aquilo que ele já praticava na sua obra ficcional, reelaborando os conteúdos da literatura popular a partir de um princípio que permitia reorganizá-los e deles extrair novos sentidos. Foi nessas bases que ele definiu o conto moderno, forma por meio da qual elaborava uma resposta simbólica específica a esse contexto da produção literária de sua época.

Dialeticamente, é possível notarmos que simultaneamente a seu esforço de procurar “dar ordem” à realização do trabalho de escrita literária em pleno contexto de voga da *penny press*, da literatura popular barata e do sensacionalismo, Poe traz para este fazer um imperativo de racionalização semelhante ao tipo de cálculo imposto ao processo produtivo no capitalismo; como já comentei anteriormente a propósito da racionalização em “The Murders in the Rue Morgue”, vemos aqui também um movimento de transformar a escrita literária em técnica calculada, como são os processos produtivos em geral, e assim trazer para dentro da obra literária um movimento que é próprio do capital. Contudo, talvez seja necessário admitir que, em um contexto dominado pela *structurelessness* do sensacionalismo, como diz Reynolds, a saída proposta por Poe seja não válida, como talvez a única disponível em seu próprio horizonte de figuração.

Os seus contos de raciocínio, importante nesse processo de lidar com o sensacionalismo e outros aspectos do mercado em que Poe atuava, também incluem “The Gold-Bug” (“O escaravelho de ouro”), publicado em junho de 1843 no *Dollar Newspaper* da Filadélfia, depois

de tê-lo submetido a uma outra revista que o recusara. Um dos contos mais famosos de Poe, “The Gold-Bug” envolve a decifração engenhosa de um enigma para a descoberta de um tesouro escondido. Por conta disso, muitos estudiosos já o consideraram como um dos contos de detetive. No entanto, embora consista também em um exercício de raciocínio voltado para a solução de mistério, formalmente ele apresenta uma diferença com relação àqueles que foi apontada por Howard Haycraft:

It is a fine story, a masterpiece of mystery and even of analysis — but it is not a detective story for the simple reason that every shred of the evidence on which Legrand’s brilliant deductions are based is withheld from the reader until after the solution is disclosed! The same objection excludes still another Poe tale, “Thou Art the Man” [...].¹⁵⁷ (HAYCRAFT, 1984, p. 9)

De fato, o objetivo de Legrand, que é encontrar um tesouro enterrado, não é revelado para as demais personagens do conto e nem para o leitor. Pelo menos não até a descoberta do baú, finalmente desenterrado. O negro Júpiter e o amigo do protagonista — um narrador-personagem não nomeado — envolvem-se na busca apenas por obrigação, no caso do negro, e o outro por pena e por desejo de cuidar do amigo, o qual lhe parece estar em algum estado intrigante de insanidade.

“The Gold-Bug” conta a história da descoberta de um escaravelho com características muito peculiares por William Legrand, um sensível e aparentemente desequilibrado ex-rico que vive em uma ilha isolada na Carolina do Sul com Júpiter, um negro que trabalha para ele, e que, com a ajuda de seu amigo, o narrador não nomeado da história, empreende uma busca por um tesouro escondido para cuja descoberta o besouro aparentemente é importante. O caráter recluso e extremamente racional de Legrand, bem como sua amizade com o narrador, lembra muito o modo de vida do detetive Dupin. No entanto, o desequilíbrio emocional de Legrand o difere muito do detetive, e é ao mesmo tempo um dado importantíssimo do enredo da história.

157 “É uma bela história, uma obra de arte de mistério e até mesmo de análise – mas não é uma história de detetive pela simples razão de que cada fragmento de evidência que serve de base para as brilhantes deduções de Legrand é negado ao leitor até que a solução é apresentada! A mesma objeção exclui outro conto de Poe, ‘Tu És o Homem’ ” [...].

A posição específica do narrador-personagem é também muito diferente daquela observada nos contos de detetive: o amigo de Legrand, observando a sua aparente insanidade, coloca-se em uma posição de quem entende melhor a posição do protagonista do que este poderia. Mesmo surpreendido pela reviravolta da situação após a descoberta do tesouro, ele ainda tem um olhar crítico sobre Legrand e suas atitudes que o diferencia radicalmente do narrador dos três contos de detetive.

O foco do conto é a narrativa das ações tomadas pelos três personagens na busca do tesouro. O racionalismo de Legrand é decisivo para a descoberta do final do conto, mas desempenha um papel menos importante em comparação com a narrativa da própria ação. É também importante a participação do narrador, como um personagem que parece compreender melhor a situação do que Legrand devido ao estado emocional facilmente excitável deste. Por exemplo, quando o amigo lhe devolve o papel com o desenho do besouro dando-lhe pouca importância, é assim que Legrand reage:

He received the paper very peevishly, and was about to crumple it, apparently to throw it in the fire, when a casual glance at the design seemed suddenly to rivet his attention. In an instant his face grew violently red — in another as excessively pale. For some minutes he continued to scrutinize the drawing minutely where he sat. At length he arose, took a candle from the table, and proceeded to seat himself upon a sea-chest in the farthest corner of the room. Here again he made an anxious examination of the paper; turning it in all directions. He said nothing, however, and his conduct greatly astonished me; yet I thought it prudent not to exacerbate the growing moodiness of his temper by any comment. Presently he took from his coat-pocket a wallet, placed the paper carefully in it, and deposited both in a writing-desk, which he locked. He now grew more composed in his demeanor; but his original air of enthusiasm had quite disappeared. Yet he seemed not so much sulky as abstracted. As the evening wore away he became more and more absorbed in reverie, from which no sallies of mine could arouse him. It had been my intention to pass the night at the hut, as I had frequently done before, but, seeing my host in this mood, I deemed it proper to take leave. He

did not press me to remain, but, as I departed, he shook my hand with even more than his usual cordiality.¹⁵⁸ (POE, 1985, p. 360)

O que surpreendeu tão profundamente Legrand e o fez examinar o papel de modo aparentemente tão ansioso e sem propósito foi na verdade uma modificação sofrida pelo papel após ter sido jogado próximo ao fogo, que revelou traços antes ocultos. Estes formavam uma mensagem cifrada, que Legrand imediatamente associou à antiga história de um tesouro enterrado e perdido nas suas redondezas. A perspectiva do narrador é essencial aqui porque ele não entende o que se passa com Legrand; e, como este não lhe conta nada, fica parecendo apenas um lunático analisando um papel que não tem nada escrito, a não ser seu próprio desenho do escaravelho.

A preocupação do narrador-personagem diante da aparente doença de seu amigo é expressa de diversas formas. Por exemplo, quando partem para a busca do tesouro — embora apenas Legrand saiba que é para isso que estão partindo —, afirma o narrador: “When I observed this last plain evidence of my friend’s aberration of mind, I could scarcely refrain from tears.”¹⁵⁹ (POE, 1985, p. 364).

158 “Ele recebeu o papel, muito impaciente, e estava a ponto de amarfanhá-lo, aparentemente para atirá-lo ao fogo, quando uma olhadela casual ao desenho pareceu de súbito prender-lhe a atenção. Num instante seu rosto enrubescou com violência, e noutro ficou excessivamente pálido. Durante alguns minutos continuou a pesquisar o desenho, acuradamente, do lugar onde se sentava. Afinal, levantou-se, apanhou uma vela na mesa e foi sentar-se sobre uma arca de viagem, no canto mais distante do aposento. Ali, de novo, procedeu a um exame ansioso do papel, virando-o em todas as direções. Nada disse, todavia, e essa conduta grandemente me assombrou; achei prudente, porém, não exacerbar o crescente mau-humor de seu temperamento com qualquer comentário. Depois, ele tirou do bolso do colete uma carteira, colocou o papel dentro dela, cuidadosamente, e depositou-a numa escrivaninha, que fechou a chave. Tornou-se, então, mais comedido em seus modos, mas o aspecto primitivo do entusiasmo desaparecera por inteiro. Contudo, não parecia tão de mau-humor quanto abstraído. À medida que a noite avançava, ele se tornava cada vez mais perdido em sonhos, dos quais não o podia despertar qualquer de minhas observações. Fora minha intenção passar a noite na cabana, como antes freqüentemente fizera, mas, vendo naquela disposição de ânimo o dono da casa, considerei mais prudente despedir-me. Ele não insistiu para que eu ficasse, mas, quando parti, apertou-me a mão, com cordialidade além da costumeira”. (POE, 1997, p. 133-134)

159 “Pela minha parte, estava encarregado de um par de lanternas furta-fogo, enquanto Legrand contentava-se com o *scarabeus*, que levava amarrado à ponta de um pedaço de barbante fazendo-o girar, para lá e para cá, com o ar de um prestidigitador, enquanto caminhava. Ao observar esta última e plena prova da aberração mental de meu amigo, mal podia eu reter as lágrimas”. (POE, 1997, p. 138)

A busca pelo tesouro por pouco não resulta em fracasso. Ao final, tendo levado para casa o baú com todo o tesouro, os três sentam-se para uma conversa esperada por Júpiter e pelo amigo, em que o tema não é outro senão o esclarecimento de Legrand a respeito do mistério do tesouro: como Legrand descobriu que havia um tesouro enterrado nas redondezas? Como ele descobriu o lugar exato onde estaria o baú?

A narrativa prossegue com uma longa e detalhada explicação de Legrand sobre como ele descobriu uma mensagem cifrada que ele suspeitou desde o princípio ser uma pista para o local de um tesouro enterrado. Conta passo a passo como decifrou a mensagem, como identificou a qual letra do alfabeto cada símbolo empregado correspondia e, mesmo depois de reescrita no alfabeto conhecido, como decifrou o que as complicadas expressões utilizadas na breve nota queriam dizer. Foi essa mensagem que o levou ao lugar exato onde, com a ajuda de seu amigo e de Júpiter, desenterrou o baú. No fim das contas, é possível perceber que o estranho inseto, em uma peculiar rede de coincidências, apenas criou a oportunidade para que a mensagem chamasse a atenção do super-sensível Legrand. Apesar de a história levar o seu nome, o inseto nada tinha a ver de fato com o tesouro escondido, a não ser por despertar a curiosidade de Legrand.

A narração da solução do criptograma¹⁶⁰ feita por Legrand desempenha um papel bem importante no conto. Ela cumpre a função de fornecer respostas que saciam uma espécie de curiosidade gerada pelo próprio enredo sobre o porquê da escavação e sobre como Legrand teria deduzido qual seria o lugar correto a ser escavado. Por sua vez, do ponto de vista da estrutura do conto, a aventura da escavação em si desempenha um papel igualmente importante, principalmente pelo fato de que ela é toda envolvida por uma ansiedade — que é do narrador e de Júpiter tanto quanto do leitor — gerada pelo não esclarecimento por parte de Legrand de suas razões para ter se envolvido

160 Em 1841, Poe escreveu o artigo "Some words on secret writing", em que fala da importância da criptografia, para ele tão antiga quanto a necessidade humana de se comunicar. Ele tinha grande interesse nesse assunto.

e aos outros personagens nessa escavação. Eles não sabem o porquê de estarem ali, e nem nós sabemos. A ansiedade de Legrand, por sua vez causada pelo ardente desejo de encontrar o tesouro, é tamanha que ele agride verbalmente Júpiter de maneira muito violenta quando acha que este não está se esforçando suficientemente na busca. Podemos ver isso especialmente quando Legrand descobre que o pobre negro confundira o lado direito com o esquerdo, com isso levando a um erro da localização do tesouro e, conseqüentemente, a um longo trabalho de escavação no lugar errado:

"You scoundrel," said Legrand, hissing out the syllables from between his clenched teeth — "you infernal black villain! — speak, I tell you! — answer me this instant without prevarication! — which — which is your left eye?"

"Oh, my Golly, Massa Will! aint dis here my lef eye for sartain?" roared the terrified Jupiter, placing his hand upon his *right* organ of vision, and holding it there with a desperate pertinacity, as if in immediate dread of his master's attempt at a gouge.

"I thought so! — I knew it! — hurrah!" vociferated Legrand, letting the negro go, and executing a series of curvets and caracols, much to the astonishment of his valet, who, arising from his knees, looked, mutely, from his master to myself and then from myself to his master.¹⁶¹ (POE, 1985, p. 368)

Diante de tantas emoções envolvidas, e de tantos não ditos, a descoberta do tesouro — finalmente uma revelação — constitui um verdadeiro clímax do conto. Isso fica claro inclusive pela reação que têm os personagens quando o veem e também pela peculiar linguagem empregada para descrever tal reação:

161 "– Vagabundo! – disse Legrand, sibilando as sílabas, por entre os dentes cerrados. – Negro dos diabos! Fale, estou-lhe dizendo! Responda-me neste instante, sem querer enganar-me! Qual é... qual é seu olho esquerdo?"

– Oh, meu Deus! Sinhô Will! Então num é este aqui meu ôio esquerdo? – grunhiu o terrificado Júpiter, colocando a mão sobre o órgão *direito* da visão e conservando-o ali, com desesperada pertinácia, como se temesse uma tentativa imediata de seu patrão para arrancá-lo.

– Bem eu pensei! Eu sabia disso! Viva! – vociferou Legrand, soltando o negro e executando uma série de piruetas e cambalhotas, para grande espanto do criado, que, erguendo-se de sobre os joelhos, olhava, mudo, de seu patrão para mim e de mim para seu patrão". (POE, 1997, p. 144-145)

I shall not pretend to describe the feelings with which I gazed. **Amazement** was, of course, predominant. Legrand appeared exhausted with **excitement**, and spoke very few words. Jupiter's countenance wore, for some minutes, as **deadly** a pallor as it is possible, in nature of things, for any negro's visage to assume. He seemed **stupified** — **thunderstricken**. Presently he fell upon his knees in the pit, and, burying his naked arms up to the elbows in gold, let them there remain, as if **enjoying** the **luxury** of a bath.¹⁶² (POE, 1985, p. 370. Grifos meus.)

Assim, pode-se afirmar que o conto “The Gold Bug” gera uma valorização dos processos de raciocínio mobilizados para a obtenção de um objetivo. No caso, este objetivo é o deciframento da mensagem codificada que permitiu a descoberta do grande tesouro. Contudo, no conto parece haver um equilíbrio hierárquico entre, por um lado, a narrativa do trabalho basicamente mental de decifração da mensagem codificada e, por outro, a narrativa da ação propriamente dita dos personagens. Isto é, o exercício de decifração de Legrand é pré-condição para o sucesso da aventura de escavação, mas em si não teria nenhuma importância se não culminasse com esse sucesso. É importante notar que esses dois importantes elementos da narrativa, o trabalho mental e o trabalho braçal — ambos, aliás, muito bem recompensados —, aparecem no conto em ordem inversa: primeiro vê-se a ação, a qual gera a curiosidade pela reflexão que levou a ela.

Tal racionalização dos processos é precisamente o recurso empregado neste conto para reorganizar os conteúdos da literatura popular que povoam seu enredo. “The Gold-Bug” representa um exercício importante de trabalho com temas populares, segundo Reynolds. Este conto representou para Poe um exercício do escritor no domínio da literatura popular, e foi reconhecido pelo público e por

162 “Não pretenderei descrever os sentimentos que de mim se apossaram ao contemplar aquilo. Predominava, sem dúvida, o **espanto**. Legrand parecia exausto e dizia muito poucas palavras. A fisionomia de Júpiter apresentou, por alguns minutos, a palidez mais **mortal** que é possível, na ordem natural das coisas, um rosto de negro exibir. Parecia **estupefato**, **siderado**. Logo em seguida caiu ajoelhado dentro do buraco e, mergulhando os braços, nus até os cotovelos, no ouro, ali deixou-os ficar, como se **gozasse** a **volúpia** dum banho”. (POE, 1997, p. 146. Grifos meus.)

escritores contemporâneos como tal. Talvez não por acaso, foi um dos contos de Poe que mais teve sucesso de vendas. Tal exercício constou do emprego de temas e estratégias muito comuns na literatura popular da época: o pirata, o tesouro escondido, o negro que faz o trabalho — este último sendo comum não apenas na literatura. Mesmo Poe fala, em um texto crítico, que o sucesso do conto se deveu a ele desenvolver o tema mais popular de todos: a busca por dinheiro. Reynolds chega a identificar diversas obras de escritores contemporâneos que teriam sido fontes de Poe no desenvolvimento de “The Gold-Bug”. No entanto, Poe empregou tais recursos de maneira diferente da que tradicionalmente eles eram empregados: “All the popular sources of “The Gold-Bug” tended toward the digressive, the superstitious, the blackly humorous; Poe purposely added rigorous structure and intellectuality to modes he believed lapsed into formlessness or grotesqueness”¹⁶³ (REYNOLDS, 1988, p. 531).

Na análise de Reynolds, Jupiter representa os elementos que geram o sensacionalismo: suas crenças, superstições e medos (ele afirma mais de uma vez ter medo do escaravelho, e que ele pode ser um bicho demoníaco do qual seu *master* deveria se livrar), elementos frequentes da literatura popular, fazem com que ele seja uma espécie de obstáculo à missão de Legrand. Este, no entanto, utilizando sua racionalidade e seu controle, consegue encontrar o tesouro. Assim, ele representa a técnica raciocinativa que Poe colocou neste conto para controlar as forças irracionais características da literatura sensacionalista. No conto, o embate entre mentes brilhantes — o pirata que esconde tão bem o tesouro e cria a mensagem cifrada, e Legrand, que consegue decifrar a mensagem cifrada e encontrar o tesouro — é um recurso que substitui o humor barato e o sensacionalismo. Portanto, o conto faz uso de diversas estratégias do humor popular mas as organiza de maneira rigorosa e consequente, evitando os exageros da literatura popular e dando-lhes um novo sentido. Nas palavras de Reynolds:

163 Todas as fontes populares de “The Gold Bug” tendiam à digressão, a superstição, o humor negro; Poe adicionou intencionalmente uma estrutura rigorosa e intelectualidade a modos que ele acreditava caírem na falta de forma ou no grotesco.

Stylistically, "The Gold-Bug" was Poe's rhetorical answer to popular modes he had criticized for their inconsequentiality and unnecessary detail. It survives as an archetypal example of his definition of the plot as that from which nothing can be taken without detriment to the whole, for none of the mental steps that Legrand follows to his exciting discovery can be omitted in the context of the tale's crescendoing drama. The narrative unity and singleness of effect that Poe deemed essential to fiction became, here as in his other major tales, a rhetorical assertion of structure in an era of popular structurelessness.¹⁶⁴ (REYNOLDS, 1988, p. 532-533).

Considerando as respectivas datas de publicação, "The Gold-Bug" sucede dois contos de detetive e antecede "The Purloined Letter", o último conto do gênero escrito por Poe. É muito interessante essa posição de "The Gold-Bug", em meio aos contos de detetive, sendo todos eles estruturalmente voltados para a figuração de um modo de trabalho, isto é, do trabalho mental e sua relação com a ação propriamente dita; alegoricamente, são voltados para a reflexão sobre os modos de trabalho da escrita literária. Embora não fosse um conto de detetive, ele representa um exercício de escrita que também contribuiu para as reflexões de seu escritor sobre a atividade de escrita literária em seu contexto histórico específico.

Antes de partir para a análise dos próximos dois contos de detetive de Poe, há apenas mais um conto que gostaria de comentar, por trazer elementos que também têm consequência importante neles. Em janeiro de 1843, Poe publica na revista *Pioneer*¹⁶⁵, de Boston, o conto

164 "Estilisticamente, "The Gold Bug" foi a resposta retórica de Poe aos modos populares que ele criticou por seus detalhes inconsequentes e desnecessários. Ele sobrevive como um exemplo arquetípico da definição de enredo como algo do qual nada pode ser retirado sem prejuízo do todo, uma vez que nenhum dos passos mentais dados por Legrand até sua empolgante descoberta podem ser omitidos do contexto do crescente drama do conto. A unidade narrativa e unidade de efeito que Poe julgava essencial para a ficção se tornou, tanto nesse como outros contos, uma afirmação retórica da estrutura em uma era de desestruturalização generalizada".

165 A revista *Pioneer* teve publicados apenas três números. Fruto de um projeto ambicioso, durou pouco devido às dívidas contraídas pelos editores e pela doença de um deles. Fonte: <<http://www.eapoe.org/works/editions/mpnr001.htm>>. Acessado em: 27/09/2014.

“The Tell-Tale Heart” (“O coração denunciador”). Em agosto de 1845, uma versão revisada, sem a epígrafe e com algumas pequenas alterações, foi publicada no *Broadway Journal* de Nova York, publicação da qual Poe chegou a ser um editor, embora por pouco tempo, uma vez que a publicação foi interrompida por causa de dívidas. O conto narra uma história em que um narrador não nomeado é atormentado até a loucura pelo olho de um velho, que ele descreve como “the eye of a vulture — a pale blue eye, with a film over it”¹⁶⁶ (POE, 1985, p. 354). Qual é a relação entre os dois personagens nunca fica claro, mas aparentemente eles se davam muito bem, exceto pelo incontável incômodo gerado no narrador pelo olhar do velho. É este incômodo que o leva a matá-lo. Em seguida, ele esconde o cadáver sob as placas do assoalho, mas acaba se entregando à polícia em um surto em que acredita que o coração do velho está batendo sonoramente sob o chão.

A história começa com o esforço do narrador, reiterado em muitas outras ocasiões, em afirmar e tentar demonstrar que não é louco. Ele se descreve como alguém dotado de uma extrema supersensibilidade, especialmente a auditiva. Esta e outras afirmações feitas no parágrafo de abertura antecipam elementos que serão muito importantes na continuação da narrativa. A forma de tais afirmações, bem como o seu próprio conteúdo, revelam exatamente o contrário do que elas defendem: frases sintaticamente cortadas e com repetições de vocabulário e de ideias, a pontuação expressando intenso sentimento, bem como o contraste entre seu conteúdo e o que se passa ao longo do conto simplesmente revelam o desequilíbrio e o descontrole emocional que caracterizam o narrador-personagem e que definem o ponto de vista da narrativa. Observe:

True! — nervous — very, very dreadfully nervous I had been and am; but why *will* you say that I am mad? The disease had sharpened my senses — not destroyed — not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How,

166 “o olho do abutre – um olho azul pálido, com um filme a cobri-lo”.

then, am I mad? Hearken! and observe how healthily — how calmly I can tell you the whole story.¹⁶⁷ (POE, 1985, p. 354)

O conto dá foco para a ação do enlouquecido narrador-personagem, mas chama bastante atenção o seu esforço em caracterizar, especialmente por meio de advérbios, verbos e substantivos de impacto, o modo como ele realiza tais ações, em geral destacando seu minucioso cuidado para, com isso, procurar provar sua sanidade mental. Frequentemente a linguagem é marcada pela repetição de palavras-chave (ou de ideias-chave) que enfatizam esse excessivo cuidado. Vejamos como isso se faz, por exemplo, nos trechos a seguir:

Now this is the point. You fancy me mad. Madmen know nothing. But you should have seen *me*. You should have seen **how wisely** I proceeded — with what **caution** — with what **foresight** — with what **dissimulation** I went to work! [...] I moved it [my head] **slowly** — **very, very slowly**, so that I might not disturb the old man's sleep. **It took me an hour** to place my whole head within the opening so far that I could see him as he lay upon his bed. Ha! — would a madman have been so wise as this? And then, when my head was well in the room, I undid the lantern **cautiously** — oh, so **cautiously** — **cautiously** (for the hinges creaked) — I undid it just so much that a single thin ray fell upon the vulture eye.¹⁶⁸ (POE, 1985, p. 354. Negrito meu.)

Mais adiante, quando se encontra diante da vítima na noite do assassinato:

167 “Com efeito! – nervoso – tenho andado terrivelmente nervoso, ando com os nervos à flor da pele; mas por que *insistis* que estou louco? A doença intensificou meus sentidos – não os destruiu – tampouco os embotou. Acima de tudo, aguçou o sentido da audição. Escutei todas as coisas no céu e na terra. Escutei muitas coisas no inferno. Como, então, posso estar louco? Sede todo ouvidos! e observai com que sensatez – com que calma sou capaz de contar a história toda”. (POE, 2012, p. 105)

168 “Ora, eis o problema. Imaginais que estou louco. Loucos nada sabem. Mas deveríeis ter me visto. Deveríeis ter visto **quão sabiamente** procedi – com que **cautela** – com que **precaução** – com que **dissimulação** empenhei-me na tarefa! [...] Eu a movia **devagar – muito, muito devagar**, de modo que não perturbasse o sono do velho. **Levava uma hora** para inserir minha cabeça inteira dentro da abertura até um ponto em que conseguisse enxergá-lo deitado em sua cama. Há! – um louco teria mostrado tamanho discernimento? E depois, quando minha cabeça estava dentro do quarto, eu abria a tampa da lanterna **cautelosamente** – ah, tão **cautelosamente** – **cautelosamente** (pois as dobradiças rangiam) – eu a abria o suficiente apenas para que um único fecho estreito pousasse sobre o olho vulturino”. (POE, 2012, p. 105-106)

When I had waited a long time, very patiently, without hearing him lie down, I resolved to open a **little** — a **very, very little** crevice in the lantern. So I opened it — you cannot imagine how **stealthily, stealthily** — until, at length a single dim ray, like the thread of the spider, shot from out the crevice and fell full upon the vulture eye.¹⁶⁹ (POE, 1985, p. 355. Negrito meus.)

O momento exato do assassinato é narrado muito cuidadosamente. Aqui, não é apenas o modo de ação do assassino que é enfatizado por meio de recursos linguísticos como os citados anteriormente. Observe como as palavras ou expressões que destaquei em negrito, especialmente as que destacam repetições de palavras ou ideias, ajudam a ilustrar tanto as ações e observações objetivas quanto as **sensações** do personagem enquanto realiza seu feito:

But even yet I **refrained** and **kept still**. I **scarcely breathed**. I held the lantern **motionless**. I tried how **steadily** I could maintain the ray upon the eye. Meantime the hellish tattoo of the heart **increased**. It grew **quicker** and **quicker**, and **louder** and **louder** every instant. The old man's terror *must* have been extreme! It grew **louder**, I say, **louder** every moment! — do you mark me well? I have told you that I am **nervous**: so I am. And now at the dead hour of the night, amid the dreadful silence of that old house, so strange a noise as this **excited** me to uncontrollable terror. Yet, for some minutes longer I **refrained** and stood **still**. But the beating grew **louder, louder**! I thought the heart must burst. And now a new **anxiety** seized me — the sound would be heard by a neighbour! The old man's hour had come! With a **loud** yell, I threw open the lantern and leaped into the room. He shrieked once — once only. In an instant I dragged him to the floor, and pulled the heavy bed over him. I then **smiled gaily**, to find the deed so far done. But, for many minutes, the heart beat on with a muffled sound. This, however, did not vex me; it would not be heard through the wall. At length it ceased. The old man was **dead**. I removed the bed and examined the corpse. Yes, **he was stone, stone dead**. I placed my hand upon the heart

169 "Depois de ter esperado por um longo tempo, muito pacientemente, sem ouvi-lo se deitar, resolvi abrir uma pequena – muito pequena, minúscula – fresta na lanterna. Desse modo a abri – sereis incapazes de imaginar quão furtivamente, furtivamente – até que, finalmente, um único facho tênue como um filamento de teia brilhou através da fenda e pousou sobre o olho vulturino". (POE, 2012, p. 107)

and held it there many minutes. There was no pulsation. **He was stone dead.** His eye would trouble me no more.¹⁷⁰ (POE, 1985, p. 356. Negritos meus. Itálico do original.)

Algo similar acontece no parágrafo em que o narrador se entrega à polícia, em meio a um roubo emocional gerado por sua supersensibilidade bem como pela sua — a essa altura já bem evidente — demência. A repetição do adjetivo no grau comparativo **louder**, caracterizando o som da batida do coração da vítima que o narrador julga ouvir através do assoalho, caracteriza simultaneamente a intensificação da ansiedade do narrador, que enfim perde o controle e se denuncia para os policiais. Para o narrador-personagem, este era o som do coração denunciador (o *tell-tale heart* do título), o que o levaria definitivamente à ruína. Essa linguagem é caracterizada por um exagerado esforço em afirmar a própria sanidade.

Nesse esforço de figurar o cálculo frio — tão frio quanto o crime com que tal cálculo culmina — e, ao mesmo tempo, a intensa sensação que acomete o criminoso no seu ato, esse conto acaba pondo a nu o conflito entre as instâncias racional e emocional envolvidas naquele fazer. Claro que seu desfecho também permite que se conclua que o emocional, se deixado ao descontrole, pode pôr a perder

170 "Mas mesmo então me **refreei** e **permaneci imóvel**. **Mal respirava**. Segurava a lanterna **sem um movimento**. Tentava manter o mais **fixamente** possível a réstia sobre o olho. Nesse ínterim o infernal tamborilar **aumentava**. Foi ficando **mais rápido, mais rápido, e mais alto, mais alto** a cada instante. O terror do velho *devia* ser extremo! Ficava **mais alto**, e digo mais, ficava **mais alto** a cada momento! – prestais bastante atenção em minhas palavras? Já vos expliquei como sou **nervoso**: sou, de fato. E agora, na calada da noite, em meio ao pavoroso silêncio daquela antiga casa, um ruído assim tão estranho **enervou-me** ao ponto de um terror incontrolável. E contudo, por mais alguns minutos, **refreei-me** e **permaneci imóvel**. Mas o batimento ficava **mais alto, mais alto!** Achei que o coração fosse explodir. E então uma nova angústia tomou conta de mim – o som alcançaria os ouvidos de algum vizinho! A hora do velho chegara! Com um poderoso **urro**, abri a lanterna completamente e pulei no quarto. Ele deu um grito – apenas um. Numa fração de segundo arrastei-o ao chão e puxei a pesada cama sobre ele. Então **sorri alegremente**, vendo a façanha ali cumprida. Mas, por vários minutos, o coração seguiu batendo com um som abafado. Isso, entretanto, não me perturbou; não seria escutado através da parede. E enfim cessou. O velho estava **morto**. Removi a cama e examinei o cadáver. Sim, **ele estava morto, morto como uma pedra**. Pousei a mão sobre o coração e a mantive ali por vários minutos. Não havia pulsação. **Ele estava morto como uma pedra**. Seu olho não mais me incomodaria". (POE, 2012, p. 108. Negritos meus. Itálico do original.)

todo o trabalho cuidadosamente efetuado. A relação dialética entre essas duas instâncias observada nos atos do narrador-personagem assassino revela a importância de ambas e a impossibilidade de se livrar de qualquer uma delas. O fazer está repleto tanto de cálculo quanto de sensibilidade. A relação dialética entre cálculo e sensibilidade está também cuidadosamente cifrada na forma do conto, por meio da relação entre seu rigor formal e seu efeito estético: sua estrutura rigorosa e seu uso da linguagem especificamente pensado para figurar no conto a emoção e para envolver o leitor na experiência estética assim proporcionada revelam simultaneamente, por um lado, o cuidado com o acabamento artístico da obra e, por outro, sua confecção cuidadosa como uma mercadoria com grande potencial de seduzir e prender a atenção do leitor — de mantê-lo sob o “controle do escritor”, como diz Poe em artigo anterior. O rigor na figuração da sensação no conto atende a ambos os objetivos.

E é precisamente tal rigor que atua como recurso de controle do conteúdo sensacionalista, uma vez que a loucura ou mesmo a cena do assassinato são narrados do ponto de vista de um narrador que quer mostrar-se capaz de controlar suas emoções, como quem procura racionalizá-las no mesmo ato no qual elas dominam suas ações — isso é visível tanto na cena do assassinato quanto no desfecho, em que o narrador-personagem se entrega para a polícia. Vemos aí novamente, em atuação, o mesmo esforço de racionalização da experiência que apareceu em “MS. Found in a Bottle”. Por isso, é possível dizer que ele não efetiva uma simples exploração de seu potencial sensacionalista, mas uma reestilização deste.

David S. Reynolds identifica em casos de crimes reais as fontes de “The Tell-Tale Heart”. Ele menciona o assassinato do Capitão Joseph White, no crime que ficou conhecido como “Salem Murder”, que foi ficcionalizado por muitos escritores e em muitas versões. Este teve um papel muito importante no desenvolvimento da cultura do bom criminoso, um tipo de personagem que foi comum na ficção e no jornalismo

estadunidenses à época. Outro crime famoso que pode estar entre as fontes desse conto foi o caso de Peter Robinson, que matou um banqueiro rico, Abraham Suydam e foi enforcado por isso em 1841. A popularidade desse crime se deu pela sua crueldade — o banqueiro foi morto, esquartejado e enterrado sob as placas do piso do porão — e pelo espetáculo que se tornou a exposição do corpo do assassino depois do enforcamento. Segundo Reynolds, o povo, desapontado por Robinson ter sido enforcado em um pátio interno, invadiu a cadeia e se aglomerou lá dentro para ter pelo menos uma rápida visão do cadáver. Pedacos da corda foram depois distribuídos como *souvenirs*¹⁷¹. Escritores e editores aproveitaram-se do interesse mórbido do público pela história desse crime, como usualmente ocorria, e ele acabou sendo explorado ficcionalmente, por exemplo em um panfleto sensacionalista, cuja capa trazia ilustrações do enforcamento (REYNOLDS, 1988, p. 232).

Segundo Reynolds, Poe explorou o interesse popular no crime, mas evitou ambiguidades morais voltando a atenção da narrativa da cena do crime, da violência e do sangue para a mente enlouquecida do narrador obsessivo.

Esta reflexão sobre a figuração do modo de fazer — neste caso, o do trabalho de um assassino — e da emoção, bem como sobre a relação entre ambos, desempenha papel importantíssimo na configuração formal dos outros dois contos de detetive de Edgar Allan Poe: “The Mystery of Marie Rogêt” e “The Purloined Letter”. Eles também recuperam uma série de procedimentos que aparecem em outros escritos de Poe de maneira muito significativa, muitos dos quais procurei comentar até aqui. Junto a outros elementos que são desenvolvidos especificamente nesses dois contos, eles retomam e problematizam diversas questões mencionadas neste capítulo e isso faz com que eles ocupem uma posição importante na obra de Poe. É de sua análise que os próximos dois capítulos vão tratar.

171 Esse tipo de reação parece ter sido relativamente comum: Richard Kopley menciona a exposição do cadáver de uma moça que fora assassinada, espetáculo macabro que ele diz ter atraído uma multidão também. Este evento será discutido mais adiante a propósito do estudo de “The Mystery of Marie Rogêt”.

The background is a dark, atmospheric illustration of a foggy street scene. In the foreground, a person in a long dark coat and hat stands with their back to the viewer, looking down a misty street. To the left, an ornate street lamp hangs from a decorative bracket. In the background, other figures are visible as silhouettes in the fog. On the right side, a large, ornate building with arched windows and a balcony is partially visible. A large, bright yellow number '2' is positioned in the upper right quadrant of the image.

2

“The Mystery
of Marie Rogêt”

"... the death then of a beautiful woman is unquestionably
the most poetical topic in the world..."¹⁷²

Poe, "The Philosophy of Composition"

"The Mystery of Marie Rogêt" ("O mistério de Marie Rogêt") foi publicado em três fascículos, em novembro e dezembro de 1842 e fevereiro de 1843, na revista literária nova-iorquina *Lady's Companion*. Uma versão revisada com importantes alterações na conclusão foi publicada em 1845, e a última versão com pequenas alterações feitas pelo autor saiu em 1849.

O segundo conto de detetive de Edgar Allan Poe foi escrito com base em um caso real de assassinato, ocorrido em Nova York em junho de 1842. Mary Rogers, uma jovem que trabalhava em uma conhecida tabacaria da cidade, foi encontrada morta às margens do rio Hudson. Muita investigação foi feita para desvendar a autoria do crime. Diversas hipóteses foram levantadas. Os jornais da época focaram durante muitas semanas na publicação de todo novo lance relacionado ao caso, e a comoção pública foi grande. No entanto, o crime nunca foi solucionado. Por sua vez, "The Mystery of Marie Rogêt" — que é ambientado na França — narra os acontecimentos relacionados ao brutal assassinato de uma *grisette* parisiense chamada Marie Rogêt e a investigação encaminhada pelo detetive Dupin e seu amigo, o narrador-personagem sem nome que aparece nos três contos da série. Curiosamente, diferente do que acontece no conto anterior, "The Murders in the Rue Morgue", a narrativa é interrompida antes da efetiva identificação do assassino.

É interessante lembrarmos aqui como a ficcionalização de casos de crimes reais era algo comum na literatura popular. A morte de Mary Rogers foi uma das que mais atraíram a atenção de escritores e leitores na época, e a intervenção de Poe nesse caso, como veremos, é da maior importância para o avanço de sua própria reflexão sobre o fazer literário.

172 "... a morte de uma bela mulher é, sem dúvida, o tema mais poético do mundo..."

Esta é, para muitos críticos, a menos interessante das histórias de detetive de Poe. Entre eles, Howard Haycraft, para quem “The Mystery of Marie Rogêt” assemelha-se muito mais a um ensaio. Ele destaca o fato de que Poe tinha interesse em intervir diretamente no debate sobre a investigação sendo feita pela polícia:

If contemporary accounts may be credited, the police bungled the investigation miserably. Poe was frankly contemptuous of their efforts, and more than hinted that he wrote “The Mystery of Marie Rogêt” to expose their ineptitude. For convenience he laid the scene in Paris and put his thoughts into the mouth of Dupin.¹⁷³ (HAYCRAFT, 1984, p. 16)

O estudo do conto que farei aqui aborda algumas questões que pareceram estar inscritas na sua forma, especialmente, mas não só, quando o comparamos com “The Murders in the Rue Morgue”. Primeiramente, voltarei a atenção para o grande desafio de tentar compreender o papel do ponto de vista no desenho desta intrincada narrativa, bem como sua relação com a linguagem peculiar do conto. Em seguida, procurarei focar nas decisivas transformações pelas quais passa a figuração do trabalho do detetive, assim como a forma de representar o crime e a vítima, o que tem consequências para o significado da narrativa como um todo e também do conjunto de contos de detetive. Por último, buscarei extrair consequências da configuração dos dois aspectos anteriores para o tipo de experiência figurado nesse conto, e as suas implicações para o projeto de reflexão sobre o fazer literário então empreendido por Poe.

2.1. A LINGUAGEM E O PONTO DE VISTA

A narrativa de “The Mystery of Marie Rogêt” gira em torno da análise feita por Dupin dos artigos de periódicos que ele lê sobre o caso, a partir da qual ele levanta suas próprias hipóteses. Ao final do

173 “Se os relatos contemporâneos podem ser creditados, a polícia arruinou a investigação de maneira lastimável. Poe desdenhava abertamente dos esforços policiais, e deu dicas de que havia escrito ‘O Mistério de Marie Rogêt’ a fim de expor tal ineptidão. Por conveniência, ele usou Paris como cenário e colocou seus pensamentos na boca de Dupin”.

conto, ele afirma que já sabe como resolver o mistério. Chega a mencionar um suspeito: um marinheiro de pele morena com quem Marie teria sido vista no dia em que desapareceu. No entanto, a efetiva resolução do caso não é revelada e o leitor nunca fica sabendo se as hipóteses levantadas por Dupin são verdadeiras ou não: na ficção, assim como no caso real, permaneceu o mistério.

O conto ocupa-se longamente da apresentação de como os jornais da cidade reportaram o crime. Em algumas partes, a narrativa apresenta anotações do narrador-personagem a respeito do que ele leu em diversos jornais, ou os comentários de Dupin sobre sua leitura. Em outras, vemos reproduções do que seriam os artigos integrais lidos pelos personagens. Assim, os jornais desempenham papel central na narrativa: eles é que são os veículos que permitem a circulação de informações. E é por meio deles também que o detetive recolhe tudo o que sabe sobre o caso: não há entrevistas com testemunhas, visita à cena do crime. Isso faz com que a experiência retratada no conto não seja pautada pela convivência entre as pessoas, mas pela transmissão das informações por meio dos periódicos.

No conto, os discursos sobre o assassinato de Marie — que literalmente a criam como personagem e definem o olhar que a narrativa tem sobre ela — aparecem organizados em três níveis, com diferentes enunciadoreis: primeiro, há citações diretas dos jornais que teriam sido lidos pelo narrador-personagem em pesquisa; segundo, há as palavras desse narrador, selecionando e sintetizando informações contidas nos jornais; terceiro, há os comentários de Dupin, retomando informações trazidas pelo narrador e pelos jornais. Esses discursos concorrem conjuntamente para a definição do tipo de linguagem que o conto emprega para se referir ao caso. Para melhor compreender a extensão do trabalho de reconfiguração da linguagem realizado por Poe, eventualmente farei referência também a um quarto nível de discurso, que seria aquele de jornais reais publicados na época sobre o mistério da morte de Mary Rogers, o qual faz parte das fontes do escritor.

Para adentrarmos esta discussão, o ambiente urbano, pressuposto importante dos eventos narrados, exige uma reflexão cuidadosa. As palavras abaixo, do aprofundado e muito interessante estudo de Amy Gilman Srebnick sobre o assassinato de Mary Rogers e as narrativas escritas sobre ele, dão uma boa medida do complexo cenário urbano que deu as bases para o desenvolvimento do conto de Poe:

As the quintessential urban space, New York was inscribed in the extensive literature of the period as both dangerous and sexual. By the time of Mary's death this "Republican Metropolis" had become an American anti-type, the presumed site of social danger where traditional notions of order and restraint had broken down. Urban violence, the legacy of the uprisings and popular rebellions of the 1830s and increased crime, had already become a familiar aspect of urban existence and a source of public concern. Gangs were a common feature of city culture, and rowdies and miscreants of all sorts were said to plague the city streets, constantly endangering the citizenry. Poverty and disease were endemic, not only in well-known slum areas such as the Five Points, but throughout the town, a consequence of a dramatically increasing population, crowded conditions, and insufficient municipal facilities. This urban space, the organic microcosm of the new republic, had become not only the dreaded sore of Jefferson's body politic, but also the epitome of a promiscuous public realm.¹⁷⁴ (SREBNICK, 1995, p. 8)

É nesse ambiente que se configurou o espaço ideal para o desenvolvimento do jornalismo nos Estados Unidos do século XIX. Não é à toa que os periódicos desempenham papel tão central nesse conto. A sua base jornalística já foi longamente estudada pela crítica, e há muitas

174 "Sendo o espaço urbano por excelência, Nova York foi descrita na extensa literatura do período como perigosa e sexual. Até a morte de Mary, essa "Metrópole Republicana" tornou-se um anti-tipo americano, o suposto local de perigo social onde noções tradicionais de ordem e controle foram quebradas. A violência urbana, um legado herdado das revoltas e rebeliões populares dos anos 1830 e do crescimento da criminalidade, já havia se tornado um aspecto familiar da vida urbana e uma fonte de preocupação entre as pessoas. Gangues faziam parte da cultura da cidade – dizia-se que arruaceiros e criminosos contaminavam as ruas, colocando os cidadãos constantemente em perigo. Pobreza e doenças eram endêmicas, não só em áreas reconhecidamente pobres como os Cinco Pontos, mas por toda a cidade, uma consequência do dramático crescimento da população, aglomerações e falta de infraestrutura municipal. Esse espaço urbano, o microcosmo orgânico da nova república, tornou-se não só uma ferida aberta na política de Jefferson, mas também a epítome de uma esfera pública promíscua".

evidências de que os excertos de jornais comentados por Dupin foram de fato extraídos de publicações feitas na época — o crítico John Walsh chega a mencionar que Poe não adicionou nada de novo na reflexão sobre o caso (cf. KOPLEY, 2008, p. 46). Inclusive uma notícia sobre um barco encontrado no rio, vazio e sem o leme, que por muitos anos foi considerada ter sido inventado por Poe, foi ela também retirada de um jornal, conforme descobriu e explicou o estudioso Richard Kopley (2008, p. 48).

Houve grande envolvimento do público e uma intensa cobertura jornalística do caso de Mary Rogers. Contribuiu para isso o fato de que ele foi, na época, associado a outros casos de crimes famosos mais ou menos recentes, principalmente de crimes contra mulheres. Richard Kopley menciona alguns. Primeiro, o caso do assassinato de uma mulher, ocorrido em 1799 — a vítima chamava-se Gulielma (ou Julianna) Sands —, o qual foi retratado no romance *Norman Leslie*, de Theodore S. Fay¹⁷⁵ e que também permaneceu sem solução: o noivo da vítima foi apontado como suspeito, mas foi inocentado pelo júri. Segundo, o assassinato de Ellen Jewett, uma prostituta nova-iorquina em 1836. Finalmente, o assassinato de um capitão de Salém em 1830; embora não tivesse como vítima uma mulher, a brutalidade do crime e a ascendência da vítima atraíram muito a atenção pública. Todos eles tiveram muita repercussão à época, evidenciando o fato de que casos envolvendo mortes violentas, especialmente de mulheres, costumavam atizar a atenção pública. Poe sabia que estava lidando com este material: ele mesmo teve sua curiosidade estimulada pelo caso, e também procurou intervir nas teorias correntes sobre o crime por meio de seu conto — não sem aproveitar a oportunidade para dar um passo adiante no desenvolvimento de seu projeto estético.

Estudos sobre o conto de Poe e sobre o caso real de Mary Rogers dão conta de diversas evidências da amplitude da comoção pública com o ocorrido. Vejamos alguns comentários acerca de eventos e documentos da época.

175 Poe leu o livro de Fay, e até o resenhou, elogiando-o por ter sido baseado em fatos (KOPLEY, 2008, p. 53)

Richard Kopley menciona um artigo do *Evening Tattler* sobre o curioso fato de que uma mulher foi confundida com Mary Rogers na Broadway, tendo sido cercada e assediada por uma multidão que a questionava ansiosamente sobre seu desaparecimento e seu esconderijo. A pobre moça precisou da ajuda de um amigo para ser libertada do assédio da multidão (KOPLEY, 2008, p. 55-56). Nas palavras do professor Kopley: “The Mary Rogers case was a great sensation at the time, and Poe followed it from Philadelphia by reading newspapers [...] — especially New York newspapers”¹⁷⁶ (KOPLEY, 2008, p. 45).

Chega a ser impressionante o conteúdo de uma carta escrita para Mr. Bennett, editor do jornal *Herald*, supostamente escrita por um leitor, estabelecendo conexões entre a morte de Rogers e a de Sands. Destaco dois de seus trechos que dão testemunho mais relevante da comoção gerada pelo caso: um em que se diz que “The whole country is beginning to feel an interest in the brutal violation and murder of Mary Rogers”¹⁷⁷ (KOPLEY, 2008, p. 51), e outro que diz

Now, Sir, the circumstance [da morte de Sands] excited an intense concern, as does the case of Miss Rogers. So great was the rush to see the body, that it was deemed proper to place it in the public street, where many thousands looked upon it — among them the writer of this.¹⁷⁸ (KOPLEY, 2008, p. 52)

É digno de nota nessa passagem o retrato do desejo mórbido de apreciar o cadáver da mulher assassinada, exposto em praça pública quase eroticamente. Amy G. Srebnick diz que semelhante apelo erótico também foi explorado pelas diversas narrativas que foram produzidas sobre Rogers.

176 “O caso de Mary Rogers foi uma grande sensação à época, e Poe o acompanhou da Filadélfia lendo jornais [...] — especialmente jornais de Nova York”.

177 “O país inteiro está começando a se interessar na brutal violação e assassinato de Mary Rogers”.

178 “Agora, Senhor, as circunstâncias [da morte de Sands] desencadearam uma preocupação intensa, bem como o caso da Senhorita Rogers. Tão grande foi a agitação para ver o corpo que considerou-se adequado colocá-lo na rua, onde milhares puderam observá-lo – entre eles este que vos escreve”.

Além da grande cobertura jornalística, diversas obras ficcionais também foram escritas com base no caso da morte de Mary Rogers. Na opinião de Amy G. Srebnick, a principal dessas obras é o conto de Poe, o qual ela analisa em suas relações com a complexa situação da mulher no ambiente urbano. Mas ela comenta longamente também algumas outras obras, em sua maioria romances, as quais recontaram e recriaram a história de Mary Rogers. Todas foram publicadas após o conto de Poe, e eram ficção barata e popular voltada para o novo público em massa que surgia entre 1830-1840 (SREBNICK, 1995, p. 136). Segundo ela, a história de Mary Rogers interessava a esses autores não apenas pela identificação dos leitores com ela, mas por permitir uma reformulação ficcional dela — e para Srebnick é justamente nessa mistura de ficção e realidade que reside a importância da história de Mary Rogers como texto cultural (SREBNICK, 1995, p. 137). A primeira obra da qual ela fala é o *The Sunday Morning Atlas "Portraits of People"*, curiosamente publicado um ano antes do falecimento de Mary e que fala não de sua morte, mas de seu primeiro desaparecimento¹⁷⁹, e de forma ficcional (SREBNICK, 1995, p. 139). O primeiro romance publicado após o conto de Poe foi *La Bonita Cigarera* e a sequência *Herman de Ruyter*, em 1844, de J. H. Ingraham (SREBNICK, 1995, p. 140). O próximo foi *Lila Hart*, de Charles Burdett, em 1846 (SREBNICK, 1995, p. 145). Depois, o de E. L. Z. Judson, conhecido como Ned Buntline, *The Mysteries and Miseries of New York* (SREBNICK, 1995, p. 148). Segundo ela,

These novels thus offered symbolic strategies of containment for the period's most viable source of transgression and rebellion — the sexual urban woman who is the at once alluring and threatening figure at the heart of this whole study.¹⁸⁰ (SREBNICK, 1995, p. XIX)

179 Mary teria fugido de casa dois anos antes de sua morte com um pretendente, mas retornara alguns dias depois.

180 "Esses romances ofereciam, assim, estratégias simbólicas de contenção da fonte mais viável de transgressão de rebeldia do período – a mulher urbana sexual, que é, simultaneamente, sedutora e ameaçadora no cerne de todo esse estudo".

Assim, vemos quão ampla foi a comoção pública sobre o caso, a qual foi tanto retratada quanto estimulada pela publicação de notícias e de ficção sobre ele na mídia. O ambiente urbano e o estágio de desenvolvimento da imprensa estadunidense, especialmente a novaiorquina, forneceram o contexto perfeito para o surgimento da narrativa de Poe. Ele sabia da extensa cobertura jornalística e da grande comoção pública gerada pelo mistério da morte de Mary Rogers. Assim, explorou um tema que já era do interesse das pessoas manipulando formas típicas da literatura popular. Seu conto dificilmente falharia em atrair leitores. Vejamos como ele realizou esse trabalho, especialmente no emprego da linguagem na descrição de Marie Rogêt e de seu cadáver.

Antes de narrar os detalhes conhecidos sobre a morte da moça, as primeiras informações sobre ela que o conto apresenta destacam sua notável beleza física e criam assim uma primeira impressão que vai permanecer ao longo de toda a narrativa:

Affairs went on thus until the latter had attained her twenty-second year, when her great beauty attracted the notice of a perfumer, who occupied one of the shops in the basement of the *Palais Royal*, and whose custom lay chiefly among the desperate adventurers infesting that neighborhood. Monsieur Le Blanc was not unaware of the advantages to be derived from the attendance of the fair Marie in his perfumery; and his liberal proposals were accepted eagerly by the girl, although with somewhat more of hesitation by Madame.

The anticipations of the shopkeeper were realized, and his rooms soon became notorious through the charms of the sprightly *grisette*. [...] ¹⁸¹ (POE, 1985, p. 313)

181 "As coisas continuaram desse modo até esta última [Marie] ter completado vinte e dois anos, quando sua grande beleza atraiu a atenção de um perfumista, que ocupava uma das lojas térreas do *Palais Royal*, e cuja clientela se compunha, sobretudo, dos perigosos aventureiros que infestavam a vizinhança. Monsieur Le Blanc não ignorava as vantagens advindas de ter a bela Marie atendendo em sua perfumaria; e seu pródigo oferecimento foi ansiosamente acolhido pela garota, embora com um pouco mais de hesitação por parte da Madame. O que o lojista previra se concretizou, e seu estabelecimento logo se tornou notório graças aos encantos da animada *grisette*". (POE, 2012, p. 341.)

Vemos aí que o retrato de Marie, enquanto viva, é o de uma bela e atraente jovem. Mas isso é tudo o que saberemos sobre sua aparência enquanto viva em todo o conto. A próxima descrição de Marie, alguns parágrafos depois desta, já é a de seu corpo sem vida, machucado e em estado de decomposição. O impacto de tal transição durante a leitura não é pequeno.

Para compreender melhor a importância das escolhas feitas na descrição de Marie, vale a pena observar ainda que brevemente como a morte de uma mulher aparece em outros momentos da obra de Poe. Em “The Philosophy of Composition” — ensaio que comentarei no capítulo 4 —, ao explicar o processo de composição de seu famoso poema “O Corvo”, Poe diz que a busca pela perfeição o levou à escolha do tema da morte por ser o mais melancólico de todos; e, para justificar a escolha do evento específico em torno do qual o poema se desenvolve, ele afirma: “the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world” (POE, 1984, p. 19). Em “The Murders in the Rue Morgue”, o primeiro conto de detetive, Poe já havia explorado o tema da morte de mulher — ou melhor, duas; em “The Mystery of Marie Rogêt”, o tema reaparece, tingido com cores que se diferenciam completamente do tipo de tratamento da morte feminina que ele daria no seu famoso poema, cerca de três anos mais tarde, e também da maioria das outras obras em que o tema é abordado, como no conto “Ligeia”.

A transição das descrições da beleza da mulher quando em vida e de sua aparência quando diante da morte é uma estratégia narrativa que Poe emprega com frequência nessas obras e que ajuda a criar o efeito do horror causado pela morte da personagem. No entanto, a linguagem normalmente empregada nessas descrições se difere muito daquela empregada em “The Mystery of Marie Rogêt”. Vejamos, abaixo, a descrição de Ligeia, no conto de mesmo nome:

There is one dear topic, however, on which my memory fails me not. It is the *person* of Ligeia. In stature she was tall, somewhat slender, and, in her latter days, even emaciated. I would in vain attempt to portray the majesty, the quiet ease, of her demeanor, or the incomprehensible lightness and elasticity of her footfall. [...] In beauty of face no maiden ever equalled her. [...] Yet, although I saw that the features of Ligeia were not of a classic regularity — although I perceived that her loveliness was indeed “exquisite,” and felt that there was much of “strangeness” pervading it, yet I have tried in vain to detect the irregularity and to trace home my own perception of “the strange.” I examined the contour of the lofty and pale forehead — it was faultless — how cold indeed that word when applied to a majesty so divine! — the skin rivalling the purest ivory, the commanding extent and repose, the gentle prominence of the regions above the temples; and then the raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses, setting forth the full force of the Homeric epithet, “hyacinthine!” I looked at the delicate outlines of the nose — and nowhere but in the graceful medallions of the Hebrews had I beheld a similar perfection. [...] For eyes we have no models in the remotely antique.¹⁸² (POE, 1985, p. 116)

É interessante destacar que esta descrição de Ligeia é aliás cheia daquele tipo de citações e referências mitológicas e outras mais difíceis de traçar que Poe tanto ironiza em “How to Write a Blackwood Article” e sua sequência “A Predicament”. A linguagem rebuscada exerce o papel

182 “Há, no entanto, um assunto querido, a respeito do qual a memória não me falha. É a *pessoa* de Ligéia. Era de alta estatura, um tanto delgada e, nos seus últimos dias, bastante emagrecida. Tentaria em vão retratar a majestade, o tranquilo desembaraço de seu porte, ou a incompreensível ligeireza e elasticidade de seu passo. [...] Em beleza de rosto, nenhuma mulher jamais a igualou. [...] Contudo, embora visse que as feições de Ligéia não possuíam a regularidade clássica, embora percebesse que sua beleza era realmente “esquisita” e sentisse que muito de “estranheza” a dominava, tentara em vão descobrir essa irregularidade e rastrear, até sua origem, minha própria concepção de “estranheza”. Examinava o contorno da fronte elevada e pálida: era impecável – mas quão fria, na verdade, é esta palavra, quando aplicada a uma majestade tão divina! – pela pele que rivaliza com o mais puro marfim, pela largura imponente e calma, a graciosa elevação das regiões acima das fontes; e depois aquelas luxuriantes e luzentes madeixas, naturalmente caheadas, dum negro de corvo, realçando a plena força da expressão homérica: “cabelo hiacintino”. Considerava as linhas delicadas do nariz e em nenhuma outra parte. Senão nos graciosos medalhões dos hebreus, tinha eu contemplado perfeição semelhante. [...] Para os olhos, não encontramos modelos na remota antiguidade”. (POE, 1997, p. 231-232)

de criar uma imagem idealizada da senhora cuja morte será a miséria de seu amado. Fazer a narrativa ser contada do ponto de vista daquele que a ama¹⁸³, em primeira pessoa, é o mecanismo interno que efetua a função do controle do sensacional: o exagero, assim, realiza a importante função de transformar o que poderia ser sensacional e vulgar em arabesco, em um novo tipo de beleza (REYNOLDS, 1988, p. 237), o qual é responsável pela criação justamente daquela idealização que é importante na geração do efeito da morte de Ligeia.

Depois de ler esse trecho de “Ligeia”, com seu exagero nas referências e na intenção de construir certa perfeição romântica, podemos reler a passagem que se refere à beleza de Marie citada anteriormente e enxergar ali, em contraste, um grande distanciamento e falta de envolvimento emocional. Por um lado, em “The Mystery of Marie Rogêt”, Poe distancia a descrição da personagem daquela idealização romântica. Por outro lado, a ausência dessa idealização em “The Mystery of Marie Rogêt” também pode ser uma parte importante da caracterização não apenas de Marie, mas do próprio Dupin e do seu tipo de atuação, bem como do próprio ponto de vista da narrativa, todos isentos de envolvimento emocional. Amy Gilman Srebnick caracteriza a linguagem deste conto como essencialmente “anti-romântica” e “não sentimental”. A descrição da morte da personagem causa efeito semelhante, conforme veremos a seguir.

Veremos que, ao contrário do que acontece com a maioria das personagens femininas de Poe — Ligeia, a Lenore de “O corvo”,

183 O pesquisador português Pedro Madeira analisa o conto e considera que não se pode acreditar no narrador pois ele esconde que é o verdadeiro assassino das duas esposas, Rowena e Ligeia. Madeira encontra evidências da culpa do protagonista ao longo da narrativa, e com isso repele a leitura sobrenatural sugerida em algumas de suas partes. Suspeição semelhante, segundo ele, deve pairar sobre todos os narradores de Poe (MADEIRA, 2011, p. 12, 19, 32). Não me aprofundarei no estudo de “Ligeia”; mas considero que, quer o narrador seja o verdadeiro e oculto assassino da mulher, quer ele seja o amante apaixonado que sofre com a morte dela, e qualquer que seja também o seu objetivo, ainda assim podemos ver na descrição feita a partir de seu ponto de vista aquelas características que destaco em meus comentários.

Madeline Usher, ou mesmo a atrapalhada Psyche Zenobia —, a aparência de Marie nunca é de fato descrita no conto. Nós nunca chegamos a saber se ela tem cabelos pretos ou louros, de que cor são seus olhos, se é alta ou baixa. Só sabemos que ela é a “fair Marie” e uma “sprightly *grisette*”. Isso faz com que saibamos mais sobre a aparência de seu cadáver, com as marcas nele deixadas pelo crime sofrido, do que sobre sua aparência enquanto ainda viva. E as marcas do crime são apresentadas em um nível de detalhamento que satisfaz a uma certa curiosidade mórbida sobre o que foi feito de seu corpo, ao mesmo tempo em que gera outra, sobre a autoria de tal horror.

Esta é a primeira descrição que o conto traz do cadáver. Ela é feita pelo narrador, com base em uma seleção do que descobriu na primeira pesquisa sobre o caso que teria feito em jornais:

The face was suffused with dark blood, some of which issued from the mouth. No foam was seen, as in the case of the merely drowned. There was no discoloration in the cellular tissue. About the throat were bruises and impressions of fingers. The arms were bent over on the chest, and were rigid. The right hand was clenched; the left partially open. On the left wrist were two circular excoriations, apparently the effect of ropes, or of a rope in more than one volution. A part of the right wrist, also, was much chafed, as well as the back throughout its extent, but more especially at the shoulder-blades. In bringing the body to the shore the fishermen had attached to it a rope, but none of the excoriations had been effected by this. The flesh of the neck was much swollen. There were no cuts apparent, or bruises which appeared the effect of blows. A piece of lace was found tied so tightly around the neck as to be hidden from sight; it was completely buried in the flesh, and was fastened by a knot which lay just under the left ear. This alone would have sufficed to produce death. The medical testimony spoke confidently of the virtuous character of the deceased. She had been subjected, it said, to brutal violence. The corpse was in

such condition when found that there could have been no difficulty in its recognition by friends.¹⁸⁴ (POE, 1985, p. 315-316)

As palavras cuidadosamente escolhidas expressam o estado deplorável em que o corpo de Marie foi encontrado. E observe também o marcante afastamento emocional dessa descrição: ela basicamente relata de forma predominantemente objetiva, e não subjetiva, a aparência do cadáver. A título de comparação, vejamos o trecho de “Ligeia” que conta o momento da morte da protagonista, destacando as transformações ocorridas em sua aparência:

And now those eyes shone less and less frequently upon the pages over which I pored. Ligeia grew ill. The wild eyes blazed with a too — too glorious effulgence; the pale fingers became of the transparent waxen hue of the grave, and the blue veins upon the lofty forehead swelled and sank impetuously with the tides of the most gentle emotion. I saw that she must die — and I struggled desperately in spirit with the grim Azrael. And the struggles of the passionate wife were, to my astonishment, even more energetic than my own. There had been much in her stern nature to impress me with the belief that, to her, death would have come without its terrors; — but not so. Words are impotent to convey any just idea of the fierceness of resistance with which she wrestled with the Shadow. I groaned in anguish at the pitiable spectacle. I would have soothed — I would have reasoned; but, in the intensity of her wild desire for life, — for life — *but* for life — solace and reason were alike the uttermost of folly. Yet not

184 “O rosto estava coberto de sangue escurecido, parte dele escorrido pela boca. Não se via espuma alguma, como é o caso dos meramente afogados. Não havia descoloração do tecido celular. Perto da garganta viam-se hematomas e marcas de dedos. Os braços estavam dobrados sobre o peito e rígidos. A mão direita estava fechada com firmeza; a esquerda, parcialmente aberta. No pulso esquerdo havia duas escoriações circulares, aparentemente causadas por cordas, ou uma corda dando mais de uma volta. Uma parte do pulso direito, também, estava bastante esfolada, bem como as costas em toda a sua extensão, mas, mais particularmente, nas omoplatas. Ao puxar o corpo para a margem os pescadores haviam-no amarrado a uma corda; mas nenhuma das escoriações fora provocada por isso. A carne do pescoço estava muito inchada. Não havia cortes visíveis, ou contusões que parecessem efeitos de golpes. Descobriu-se um pedaço de fita amarrado tão apertado em torno do pescoço que não podia ser visto; estava completamente enterrado na carne, e preso por um nó logo abaixo da orelha esquerda. Só isso já teria sido suficiente para causar a morte. O laudo médico atestou com segurança o caráter virtuoso da falecida. Ela fora submetida, dizia, a uma violência brutal. Nas condições em que o corpo foi encontrado não poderia haver qualquer dificuldade em seu reconhecimento pelos amigos”. (POE, 2012, p. 345-346)

until the last instance, amid the most convulsive writhings of her fierce spirit, was shaken the external placidity of her demeanor. Her voice grew more gentle — grew more low — yet I would not wish to dwell upon the wild meaning of the quietly uttered words. My brain reeled as I hearkened entranced, to a melody more than mortal — to assumptions and aspirations which mortality had never before known.¹⁸⁵ (POE, 1985, p. 118-119)

Em comparação com este excerto, fica mais claro que a linguagem empregada pelo narrador-personagem naquele trecho de “The Mystery of Marie Rogêt” é de tipo bem referencial, descrevendo de maneira objetiva o estado do cadáver, com o narrador adotando um significativo distanciamento emocional daquela cena.

Semelhante constatação pode ser feita ao observarmos a linguagem dos artigos de jornal que o conto cita como recortes obtidos na pesquisa realizada pelo narrador. O trecho abaixo é de um artigo do jornal *L'Etoile*, que o narrador diz ser geralmente conduzido habilmente:

‘Mademoiselle Roget left her mother’s house on Sunday morning, June the twenty-second, 18 -- , with the ostensible purpose of going to see her aunt, or some other connection in the Rue des Dromes. From that hour, nobody is proved to have seen her. There is no trace or tidings of her at all. . . . There has no person, whatever, come forward, so far, who saw her at all, on that day, after she left her mother’s door. . . . Now, though we have no

185 “E agora aqueles olhos brilhantes cada vez menos freqüentemente sobre as páginas que eu esquadrihava. Ligéia adoeceu. Os olhos ardentes esbraseavam numa refulgência por demais esplendorosa; os pálidos dedos tomaram a transparência cérea da morte e as veias azuis, na elevada fronte, intumesciam-se e palpitavam, impetuosamente, aos influxos da mais leve emoção. Vi que ela ia morrer e, desesperadamente, travei combate com o horrendo Azrael. E os esforços daquela mulher apaixonada eram, com grande espanto meu, mais enérgicos mesmo do que os meus. Havia muito na sua severa natureza para fazer-me crer que, para ela, a morte chegaria sem terrores; mas assim não foi. As palavras são impotentes para transmitir qualquer justa idéia da ferocidade de resistência com que ela batalhou contra a Morte. Eu gemia de angústia diante daquele lamentável espetáculo. Teria querido acalmá-la, teria querido persuadi-la, mas na intensidade do seu feroz desejo de viver, de viver, *nada* mais que viver, todos os alívios e razões teriam sido o cúmulo da loucura. Entretanto, nem mesmo no derradeiro instante, entre as mais convulsivas contorções do seu espírito ardente, foi abalada a externa placidez de seu porte. Sua voz tornou-se mais suave, tornou-se mais grave, mas eu não queria confiar na significação estranha daquelas palavras, sossegadamente pronunciadas. Meu cérebro vacilava quando eu escutava, extasiado por uma melodia sobre-humana, aquelas elevações e aspirações que os homens mortais jamais conheceram até então”. (POE, 1997, p. 235-236)

evidence that Marie Roget was in the land of the living after nine o'clock on Sunday, June the twenty-second, we have proof that, up to that hour, she was alive. On Wednesday noon, at twelve, a female body was discovered afloat on the shore of the Barrière du Roule. This was, even if we presume that Marie Roget was thrown into the river within three hours after she left her mother's house, only three days from the time she left her home — three days to an hour. But it is folly to suppose that the murder, if murder was committed on her body, could have been consummated soon enough to have enabled her murderers to throw the body into the river before midnight. Those who are guilty of such horrid crimes choose darkness rather than light. . . . [...] And, furthermore, it is exceedingly improbable that any villains who had committed such a murder as is here supposed, would have thrown the body in without weight to sink it, when such a precaution could have so easily been taken.¹⁸⁶ (POE, 1985, p. 317).

Como podemos ver, o esforço principal do periódico é em levantar hipóteses sobre o que pode ter acontecido com Marie Rogêt. Há pouco que se pudesse identificar como envolvimento emocional por parte de quem escreve o artigo — talvez apenas no uso de algumas palavras mais carregadas de julgamento, como *horrid* e *villains*. O jornal *Le Commercial*, em outra passagem citada no conto, chega a empregar a primeira pessoa, mas ocupa-se basicamente de intervir na investigação do caso. Observe:

186 “Mademoiselle Roget deixou a casa de sua mãe no domingo pela manhã, dia 22 de junho de 18—, com o propósito ostensivo de visitar a tia, ou algum outro parente, na Rue des Drômes. Desse momento em diante, ninguém mais a viu, comprovadamente. Não há absolutamente qualquer rastro ou notícia dela. [...] Ninguém, seja quem for, se apresentou, até o presente instante, dando conta de tê-la visto nesse dia, depois que passou pela porta da casa de sua mãe. [...] Ora, ainda que não tenhamos qualquer evidência de que Maria Roget estivesse no mundo dos vivos após as nove horas do domingo, dia 22 de junho, temos prova de que, até essa hora, continuava com vida. Ao meio-dia da quarta-feira o corpo de uma mulher foi encontrado flutuando à beira d'água na Barrière du Roule. Isso foi, mesmo presumindo-se que Marie Roget tenha sido atirada ao rio até três horas após ter deixado a casa de sua mãe, apenas três dias a contar do momento em que saiu de casa — três dias, uma hora a mais, uma hora a menos. Mas é tolice supor que o assassinato, se um assassinato foi cometido contra seu corpo, poderia ter se consumado cedo o bastante para que os assassinos houvessem jogado o corpo no rio antes da meia-noite. Os culpados de tais crimes horrendos preferem a escuridão à luz. [...] E, além dos mais, é sumamente improvável que algum vilão que houvesse cometido tal crime como o que se supõe aqui teria jogado o corpo sem lhe atar algum peso para afundá-lo, quando tal precaução poderia facilmente ter sido tomada”. (POE, 2012, p. 347-348)

We are persuaded that pursuit has hitherto been on a false scent so far as it has been directed to the Barrière du Roule. It is impossible that a person so well known to thousands as this young woman was, should have passed three blocks without someone having seen her; and any one who saw her would have remembered it, for she interested all who knew her. It was when the streets were full of people, when she went out. . . .¹⁸⁷ (POE, 1985, p. 319)

O conteúdo da hipótese levantada pelo jornal — a de que provavelmente Marie teria sido vista no dia que ela desapareceu — será comentada mais adiante. Veremos também, mais adiante, que esse esforço do jornal em levantar hipóteses sobre o mistério de Marie tem consequências importantes para o papel que esses jornais desempenham no conto. Por ora, é interessante notar que a linguagem do artigo tende a ser bem objetiva e referencial, sem enfatizar uma busca em explorar algum caráter emocional do caso.

Algo semelhante ocorre no discurso de Dupin. Na passagem que cito a seguir, ele analisa a hipótese de um dos jornais, discorrendo sobre a possibilidade de um corpo humano — no caso, o cadáver de Marie — boiar ou não após ser afogado. Observe:

The whole of this paragraph [comentando o parágrafo do artigo de jornal] must now appear a tissue of incoherence and incoherence. All experience does *not* show that “drowned bodies” *require* from six to ten days for sufficient decomposition to take place to bring them to the surface. Both science and experience show that the period of their rising is, and necessarily must be, indeterminate. If, moreover, a body has risen to the surface through firing of cannon, it will *not* “sink again if let alone”, until decomposition has so far progressed as to permit the escape of the generated gas. But I wish to call your attention to the distinction which is made between “drowned bodies”, and “bodies thrown into water immediately after death by violence”. Although

187 “Estamos convencidos de que a perseguição até agora vem seguindo um rastro falso, na medida em que tem sido dirigida para a Barrière du Roule. É impossível que uma pessoa tão bem conhecida por milhares, como era essa jovem, tenha transposto três quadras sem que ninguém a tenha visto; e qualquer um que a tivesse visto teria se lembrado do fato, pois ela despertava interesse em todos que a conheciam. Aconteceu momento em que as ruas estavam cheias de gente, quando ela saiu.” (POE, 2012, p. 350)

the writer admits the distinction, he yet includes them all in the same category.¹⁸⁸ (POE, 1985, p. 324. Itálicos do original.)

Dupin, nesse trecho, trata do assunto com uma linguagem que soa precisa e técnica, semelhante à de um tipo de relatório científico. Esse distanciamento emocional decerto tem uma relação importante com a escolha do ponto de vista específico da narrativa. Em “Ligeia”, assim como em “Eleonora”, “Berenice”, “Morella”, e mesmo no poema “The Raven”, a morte da bela mulher é entoada pelo seu amado, a quem resta a solidão e a irreparável dor da perda — este é o efeito criado pela linguagem romântica e carregada emocionalmente que marca essas obras. Em “The Mystery of Marie Rogêt”, semelhante ao que ocorre nos outros contos de detetive de Poe, tanto o narrador quanto o protagonista não têm qualquer tipo de envolvimento pessoal com a vítima. O ponto de vista parece se constituir dessa forma como um tipo de exigência: em uma narrativa que se propõe a refletir sobre aspectos misteriosos do evento sobre o qual se debruça, o distanciamento emocional do ponto de vista permite que tal reflexão se realize de forma mais racional, baseada em fatos e na observação objetiva, que o conferem maior credibilidade e verossimilhança, em vez de na imaginação romântica e no olhar viciado pela paixão. Tal ponto de vista caracteriza-se também por um distanciamento de natureza moral em relação à vítima e ao caso; é importante destacar que, na época, muito do que se falou sobre a morte de Mary Rogers foi ligado de algum modo a especulações diretas ou indiretas sobre sua vida sexual pregressa: a hipótese de que ela teria morrido em decorrência de um aborto mal sucedido, ou a de que ela teria fugido com um amante,

188 “Esse parágrafo agora [comentando o parágrafo do artigo de jornal] deve parecer em sua totalidade um emaranhado de inconsequência e incoerência. A experiência *não* mostra que ‘corpos afogados’ *exigem* de seis a dez dias para que suficiente decomposição tenha lugar de modo a alça-los à superfície. Tanto a ciência como a experiência mostram que o período para subir é, e deve necessariamente ser, indeterminado. Se, além do mais, um corpo subiu à tona pelo disparo de um canhão, ele *não* ‘voltará a afundar se deixado à própria sorte’ até que a decomposição tenha progredido de tal modo a permitir o escape do gás gerado. Mas desejo chamar sua atenção para a distinção que é feita entre ‘corpos afogados’ e ‘corpos jogados na água imediatamente após a morte violenta’. Embora o jornalista admita a distinção, ele mesmo assim inclui todos numa mesma categoria”. (POE, 2012, p. 359)

ou mesmo de que teria sido estuprada e, nesse caso, se era virgem antes disso ou não. A narrativa de Poe recusa-se a seguir o caminho de um julgamento moral; mesmo quando qualquer uma dessas hipóteses é mencionada no conto, nunca é para introduzir uma discussão melodramática ou sensacionalista sobre a vida íntima de Marie. Este tipo de distanciamento¹⁸⁹ parece ser um traço que, naquele momento específico, desempenhou papel decisivo na definição da história de detetive como gênero: para que um conto pudesse realmente ser um “conto de raciocínio”, seria necessário excluir ou pelo menos diminuir o peso de tudo aquilo que levasse a leitura para um outro caminho que não fosse o da reflexão racional sobre o caso. Por isso mesmo, tal recurso é o mesmo que atua na reelaboração, realizada por Poe, da linguagem sensacionalista que marcava tanto a cobertura jornalística quanto a literatura produzidas sobre o caso.

Podemos apreciar com ainda mais clareza como tal distanciamento é construído se, além de comparar a linguagem empregada em “The Mystery of Marie Rogêt” com a de outros contos de Poe, também a compararmos com aquela empregada pelos jornais da época que reportaram o caso real da morte de Mary Rogers e que serviram como fontes de informação sobre o caso para o escritor. Considere que eles compõem, no esquema que defini para esta análise, o que seria um quarto tipo de discurso: no caso, um discurso extra-literário, o qual não faz parte do conto de forma direta, mas sim como material que passou pela reelaboração criativa feita por Poe. Uma análise detalhada dos artigos de jornais da época é feita por Amy G. Srebnick, em seu estudo sobre a morte da moça nova-iorquina. Segundo ela, os jornais literalmente criaram o interesse público na história desta morte, por meio do emprego de linguagem específica e da exploração de temas que não falhariam em atrair os leitores:

189 Wayne Booth, em seu estudo sobre os tipos de narrador, destaca que uma de suas características pode ser justamente um distanciamento em relação aos personagens da história contada. Tal distanciamento pode ser de diversas naturezas, tais como moral e emocional (BOOTH, 1961, p. 156), os quais podemos observar em “The Mystery of Marie Rogêt” atuando conjuntamente.

As Poe understood and made clear in “Marie Rogêt,” vivid descriptions of Rogers’s dead and destroyed body were a central and continuing aspect of the newspaper stories, her death allowing what was not permissible in real life — the full physical exposure of the female form. Presenting Rogers as a corpse, a female body no longer private, but instead totally exposed, the necrophilic descriptions of Mary with lace petticoat strips around her neck and blood leaking from her mouth, were pictorial, dramatic and erotic. Through her destroyed body three tropes of nineteenth-century Western culture converged: the danger and riddle of femininity with the mystery of death and the mystery of the city. (SREBNICK, 1995, p. 76)¹⁹⁰

Srebnick comenta o texto de alguns jornais da época para discutir como eles trataram o caso. Eles permitem uma visão interessante de como, na mídia impressa sobre o caso real que viria a inspirar a escrita do conto, pode-se observar uma construção textual da vítima que visa a atender o interesse de atrair a atenção do leitor.

Em artigo que divulga a descoberta do cadáver de Mary Rogers, o jornal nova-iorquino *Herald* cria uma espécie de narrativa do ponto de vista de um observador, configurando a descoberta como uma cena transformada em um espetáculo. Estas são as palavras do periódico, citadas por Srebnick:

When we saw her, she was laying [sic] on the bank, on her back, with a rope tied around her, and a large stone attached to it, flung in the water. **The first look we had of her, was most ghastly.** Her forehead and face appeared to have been **battered** and **butchered**, to a mummy. Her features were scarcely visible, **so much violence** had been done to her. On her head she wore a bonnet — light gloves on her hands, with long, watery fingers peering out — her dress was torn in various portions — her shoes were

190 “Conforme Poe entendeu e deixou claro em “Marie Rogêt”, descrições vívidas do corpo morto e destruído de Rogers eram um aspecto central e contínuo das histórias dos jornais, sua morte permitindo o que não era permissível na vida — a exposição física integral da forma feminina. Apresentando Rogers como um cadáver, um corpo feminino não mais privado, mas em vez disso totalmente exposto, as descrições necrofilicas de Mary com tiras de sua anágua em volta do pescoço e sangue escorrendo pela boca, eram pitorescas, dramáticas, eróticas. Por meio de seu corpo destruído três tropos da cultura ocidental do século dezenove convergiram: o perigo e o mistério da feminilidade com o mistério da morte e o mistério da cidade”.

on her feet — and altogether, she presented the **most horrible spectacle** that eye could see. It almost made **our heart sick**, and **we hurried from the scene**, while a rude youth was raising her leg, which hung in the water, and making unfeeling remarks on her dress. (apud SREBNICK, 1995, p. 76. Negritos meus.)¹⁹¹

Como podemos observar, o texto do *Herald* cria um narrador em primeira pessoa, que se inclui pessoal e emocionalmente na cena, mencionando inclusive algumas sensações que teve. A descrição do cadáver — a qual contém alguns dos pormenores que encontramos no conto —, indica as impressões do observador diante da cena, inclusive com uma profusão de adjetivos e verbos bastante expressivos para descrever como aquilo que viu lhe teria deixado chocado ou assustado. As palavras destacadas são as que têm maior impacto na criação dessas sensações. Note como essa linguagem distingue-se inclusive daquela dos artigos de jornais citados pelos personagens no conto de Poe.

A título de comparação: se observarmos uma passagem que citei anteriormente de “The Mystery of Marie Rogêt”, aquela em que o narrador sintetiza as informações que levantou sobre o caso, veremos que ele basicamente lista frases, muitas delas com predicados nominais (“The right hand was clenched; the left partially open. On the left wrist were two circular excoriations”), com uso muito parcimonioso de adjetivos, referindo-se à caracterização do cadáver e não às impressões de seu enunciador. Além disso, não há primeira pessoa; o emprego da terceira pessoa contribui para tornar o relato impessoal, objetivo, diferentemente do artigo do *Herald*. Mesmo nos artigos de jornal citados no conto, em que ocasionalmente há a primeira pessoa do plural, ela é usada basicamente para introduzir as hipóteses levantadas, e não para

191 “Quando nós a vimos, ela estava deitada na margem, de costas, com uma corda amarrada em volta de si, e uma grande pedra presa a ela estava jogada na água. A primeira visão que tivemos dela foi a mais medonha. Sua testa e seu rosto pareciam ter sido golpeados e machucados até ficar como os de uma múmia. Sua fisionomia quase não era visível, de tanta violência que havia sido feita contra ela. Em sua cabeça ela usava um gorro — luvas leves em suas mãos, com os dedos longos e molhados aparecendo — seu vestido estava rasgado em várias partes — seus sapatos estavam nos pés — e, no geral, era o espetáculo mais horrível que os olhos poderiam ver. Nosso coração quase ficou enjoado, e nós corremos da cena, quando um jovem descuidado estava levantando a perna dela, que estava na água, e fazendo insensíveis comentários sobre seu vestido”.

explorar um posicionamento emocional de um enunciador. Com base nessa comparação, é possível verificar como a linguagem é configurada de maneira diferente no jornal novaiorquino e no conto de Poe.

Ainda sobre os periódicos publicados na época sobre a morte de Mary Rogers, vejamos como o jornal *Post* vai mais longe:

The body of this **unfortunate girl** was yesterday, at the request of our city authorities, disinterred and brought from Jersey to this city, and deposited in the dead house in the Park. And **difficult would it be for the most imaginative mind to conceive a spectacle more horrible or humiliating to humanity**. There lay, what was but a few days back, the image of its Creator, the **loveliest** of his work and the tenement of an immortal soul, now a **blackened and decomposed mass of putrefaction**, painfully disgusting to sight and smell. Her skin which had been unusually fair was now **black as that of a negro**. Her eyes so sunk in her swollen face as to have the appearance of being **violently forced** beyond the sockets, and her mouth which "no friendly hand had closed in death," was distended as wide as the ligaments of the jaws would admit and wore the appearance of a person who had died from suffocation or strangulation. The remainder of her person was alike one mass of **putrefaction and corruption**, on which the worms were revelling at their will... The remains even of her dress, in which she had been buried, were already so discolored and half rotten, as to render it almost impossible to be identified, and was so impregnated with the effluvia from her person, that **scarcely any person would venture to touch or examine it**. (SREBNICK, 1995, p. 76-77. Negritos meus.).¹⁹²

192 "O corpo desta infeliz garota foi ontem, atendendo ao pedido das autoridades de nossa cidade, exumado e trazido de Jersey para essa cidade, e depositado no necrotério no Parque. E seria difícil para a mente mais imaginativa conceber um espetáculo mais horrível e humilhante para a humanidade. Lá jazia, o que era alguns dias antes, a imagem de seu Criador, a mais amável de suas obras e habitação de uma alma imortal, agora uma escura e decomposta massa de putrefação, dolorosamente repugnante para a visão e o olfato. Sua pele, que tinha sido de um branco incomum, era agora preta como a de um negro. Seus olhos estavam tão afundados em seu rosto inchado como se tivessem sido forçados para além de suas órbitas, e sua boca que "nenhuma mão amiga tinha fechado na morte", estava tão distendida quanto os ligamentos da mandíbula admitiriam e tinha a aparência de uma pessoa que tivesse morrido de sufocamento ou estrangulamento. O restante de sua pessoa era, igualmente, uma massa de putrefação e corrupção, em que os vermes se moviam à vontade... Os restos até mesmo de seu vestido, com o qual ela havia sido enterrada, estavam já tão descoloridos e meio estragados, que quase o impediam de ser identificado, e estava tão impregnado de exalações de sua pessoa, que quase nenhuma pessoa se arriscaria a tocá-lo ou examiná-lo".

O que chama a atenção nesta passagem, de acordo com Srebnick, é como o texto transforma Mary de uma bela obra do Criador em um objeto de horror, repugnância e podridão. A pele dela, já em decomposição, chega a ser comparada à de um negro — o que certamente diz tanto do cadáver quanto da visão racista do jornal. Nas palavras da estudiosa: “through her body Mary had become representative of three dreaded specters of nineteenth-century American culture — sex, race, and disease. She had become an untouchable.” (SREBNICK, 1995, p. 77).¹⁹³ As palavras e frases que destaquei enfatizam o horror provocado pela cena: embora o texto não conte com uma primeira pessoa, a linguagem garante um envolvimento emocional muito grande justamente pela profusão de referências à violência impetrada ao corpo e à sua putrefação, ambos criando um “espetáculo” — interessantíssima palavra empregada pelo *Post* — difícil de ser imaginado. É chocante perceber que, de fato, é o próprio artigo que efetivamente transforma a exposição do corpo de Mary Rogers em um espetáculo. As características da descrição do cadáver no conto de Poe que citei anteriormente contrastam frontalmente com estas.

O *Herald* chegou a publicar até mesmo uma entrevista com Richard Cook, autoridade¹⁹⁴ de Hoboken, New Jersey — nas cercanias de onde o corpo de Mary foi encontrado —, contendo detalhes do relatório da autópsia. Acontecimento até então sem precedentes na história da imprensa americana, de acordo com Srebnick, a publicação de tal entrevista reforça a apresentação do caso como um grande espetáculo, transformando o corpo de Mary em objeto de estupefação, de violação, mas, desta vez, também um objeto de investigação científica. A entrevista tem uma linguagem mais contida, um pouco mais parecida com a empregada por Poe no conto (inclusive vemos ali algumas palavras que ele aproveitou), mas mesmo assim não economiza em detalhes chocantes da aparência geral do corpo. Da entrevis-

193 “Através de seu corpo Mary se tornou representativa de três temidos espectros da cultura americana do século XIX — sexo, raça e doença. Ela havia se tornado uma intocável”.

194 Cook era um *coroner*, um tipo de oficial responsável pela investigação de mortes que não tiveram causas naturais.

ta transcreverei aqui apenas uma parte, aquela em que Cook aponta para uma das hipóteses que mais foram comentadas à época, a de que Mary teria sido estuprada antes de ser morta:

There was considerable excoriation upon the top of the back and both shoulder bones, and excoriation also at the bottom of the back. This was produced [Cook thought] by the young girl struggling to get free, while being brutally held down on her back, to effect her violation; and therefore, that this outrage was effected while she was laid down upon some hard substance, a hard board floor, the bottom of a board, or something similar. It convinces me fully that the outrage was not effected on a bed. (SREBNICK, 1995, p. 78).¹⁹⁵

De acordo com Srebnick, a entrevista de Cook também defende que “previous to this shocking outrage, she had evidently been a person of chastity and correct habits; that her person was horribly violated by more than two or three persons” (SREBNICK, 1995, p. 79); isso dá testemunho do fato que mencionei há pouco de que até mesmo a virgindade de Mary Rogers anteriormente ao acontecido tornou-se tema de discussão pública. A entrevista ainda continua, mas é interrompida em certo ponto pelo próprio jornal que, segundo Srebnick, afirma que o relato do oficial é de natureza tal que não poderia ser integralmente divulgado. O que caracteriza a linguagem dos periódicos que citei é, portanto, um apelo à criação de sensações e ao estabelecimento a algum tipo de envolvimento emocional com o caso, o que provavelmente foi visto como uma estratégia para gerar o interesse do público no caso e incrementar as vendas dos jornais.

É interessante buscarmos compreender em que tipo de contexto sócio-histórico está inserido esse tipo de jornalismo: ele reflete a experiência da vida sob o capitalismo, e sua forma manifesta resultados muito concretos dessa experiência. Segundo Lukács,

195 “Havia escoriações consideráveis no topo de suas costas e ossos dos ombros, e escoriações também no fim das costas. Estas foram produzidas [Cook pensou] pela luta da jovem garota para se libertar, enquanto era brutalmente mantida de costas, para efetuar sua violação; e portanto, que esse ultraje foi efetuado enquanto ela estava deitada em alguma substância dura, um chão de tábuas duras, o fundo de um barco, ou algo similar. Estou totalmente convencido de que o ultraje não foi efetuado em uma cama”.

Essa estrutura mostra-se em seus traços mais grotescos no jornalismo, em que justamente a própria subjetividade, o saber, o temperamento e a faculdade de expressão tornam-se um mecanismo abstrato, independente tanto da personalidade do “proprietário” como da essência material e concreta dos objetos em questão, e que é colocado em movimento segundo leis próprias. A “ausência de convicção” dos jornalistas, a prostituição de suas experiências e convicções só podem ser compreendidas como ponto culminante da reificação capitalista. (LUKÁCS, 2001, p. 222).

As palavras de Lukács iluminam uma parte importante da questão da linguagem jornalística. Esta é, segundo ele, resultado da reificação que se observa nos diversos níveis da vida objetiva e subjetiva na sociedade. Dessa forma, podemos compreender a linguagem específica daqueles jornais como um recurso cujo objetivo é fazer do texto jornalístico uma mercadoria, independente da “personalidade do proprietário” — do proprietário do jornal, mas também do escritor dos artigos. Este vende suas experiências e convicções em nome do papel que seu texto precisa desempenhar no sistema. E, para que tal papel seja desempenhado, é preciso que o artigo seja textualmente configurado de forma a gerar certo efeito e atingir determinado objetivo — independente do que genuinamente pensa sobre isso o seu autor. Podemos constatar que esta é precisamente a função do sensacionalismo que marca a linguagem desses jornais.

Como já vimos, esse tipo de linguagem agressiva, que enfatiza o que há de repulsivo na cena narrada, marcou não só o jornalismo da época, mas também a literatura popular. Tanto os romances da *penny press*, baratos e sensacionalistas ao extremo, quanto as obras dos melhores escritores, que David S. Reynolds chama de subversivos, são marcados por aquela linguagem — a diferença é que estes últimos a empregavam com mais critério, voltando-a contra os agentes sociais que eles queriam especificamente atacar, como os ricos, os proprietários, os religiosos, os políticos. A retórica subversiva — tanto quanto a sensacionalista, vale frisar — veio da intenção de criar um estilo distintamente americano. John Neal, um dos principais escritores dessa corrente, enfatiza a necessidade de o escritor americano diferenciar-se

da polidez inglesa e demonstrar, em vez disso, agressividade, vigor, poder e peculiaridade. Ele chama essa nova retórica de “natural writing”, e a define, de maneira bem expressiva, com as seguintes palavras: “how people talk when they are not talking for display”¹⁹⁶ (REYNOLDS, 1988, p. 203). Ele por exemplo elogiava Charles Brockden Brown por ser um bom romancista de terror, mas considerava seu estilo formal demais, muito influenciado por escritores estrangeiros e pouco pelo que Reynolds chama de irracionalismo linguístico americano.

Mesmo a retórica subversiva, no entanto, caiu com o tempo no mero sensacionalismo, especialmente no fim da década de 1840, sendo explorada por editores e escritores oportunistas. Tal movimento também foi influenciado por um importante avanço técnico da época, a nova imprensa de cilindro, a qual possibilitou um barateamento e uma vulgarização daquela literatura¹⁹⁷. Reynolds destaca como tal retórica era comum em escritores radicais, mesmo estrangeiros. Ele cita como exemplo Karl Marx, que ao falar do capital também utiliza imagens monstruosas, como aquela sobre o capital surgir no mundo “dripping from head to foot, from every pore, with blood and dirt... Capital is dead labor that, vampire-like, lives only by sucking living labor”¹⁹⁸ (apud REYNOLDS, 1988, p. 206). A diferença aqui, afirma Reynolds, é que Marx emprega essa linguagem a partir uma perspectiva científica e objetiva, a qual falta absolutamente aos escritores norte-americanos da época.

Quanto à figuração do erotismo na literatura americana do início do século XIX, a época era marcada pelo que Reynolds chama de “overlapping of genres”, caracterizado pela coexistência de literatura convencional, de cunho moralista, e de sensacionalismo (REYNOLDS, 1988, p. 214). Segundo ele, naquele período, “popular culture had suddenly become a miasma in which morality, sex, self-righteous indignation, and exploitative sensationalism on all sides

196 “como as pessoas conversam quando elas não o fazem para se mostrar”.

197 Cf. REYNOLDS, 1988, p. 208.

198 “pingando da cabeça aos pés, de todos os poros, com sangue e poeira. O capital é trabalho morto que, como um vampiro, vive somente de sugar o trabalho vivo”.

became mingled in a swirling maelstrom of values”¹⁹⁹ (REYNOLDS, 1988, p. 214). Esse foi o contexto que forneceu o material, por exemplo, para contos como “Ligeia” e “Morella”, citados por Reynolds, mas também para “The Mystery of Marie Rogêt”. Neal e Lippard, dois escritores *best-sellers* da época, exploraram bastante o tema da sexualidade em suas obras — como no romance *The Quacker City*. A literatura do sexo, impulsionada por uma proibição feita à época de importação de material do gênero, explorava temas como o voyeurismo, a homossexualidade, a pornografia infantil e a necrofilia. O contexto para esta última parecia realmente estar dado: já vimos isso na referência ao interesse de uma multidão na exposição pública do cadáver de vítimas ou de condenados que já mencionei antes. A sensualização das formas femininas era o que de mais frequentemente aparecia nessas obras. A esse respeito, diz Reynolds:

Sensational writers were adept at inventing situations in which women were either totally or partially nude. A dress “accidentally” unfastened during a scuffle; a black woman asked to stand naked on a slave block; a woman’s corpse brought before a class of medical students; a sleeping woman with her nightrobe open — these and many other scenes were excuses for authors to linger over the female form, which was usually described minutely from the hair to the toes, with special emphasis on the “snowy globes” or “rose-tipped hillocks” that were always billowing into view.²⁰⁰ (REYNOLDS, 1988, p. 216)

Segundo ele, na literatura subversiva, esse tema não aparece com mero pretexto de causar sensação; ele era uma ferramenta de contestação da ordem. Os escritores subversivos iam também para

199 “a cultura popular tornou-se, repentinamente, em um miasma no qual a moralidade, sexo, indignação hipócrita e sensacionalismo explorador por todos os lados misturaram-se em um turbilhão de valores”

200 “Escritores sensacionalistas eram adeptos a criar situações em que as mulheres estavam total ou parcialmente nuas. Um vestido ‘acidentalmente’ se abria em uma luta; uma mulher negra pedia para ficar em pé sobre o bloco onde os escravos à venda eram avaliados; o cadáver de uma mulher era trazido diante de um grupo de estudantes de medicina; uma mulher dormindo com seu robe aberto – essas e muitas outras cenas eram desculpas para autores se deterem sobre a forma feminina, que era geralmente descrita minuciosamente, da cabeça aos pés, com ênfase especial nos “globos de neve” ou nas ‘colinas de topo rosa’, que eram sempre trazidas à tona”.

além do retrato da paixão natural ou do sentimento honesto, pois utilizavam essas imagens para criticar a perversidade das classes dominantes: negociantes, clérigos, senhoras ricas que prestavam caridade, etc. Provavelmente, a figura que primeiro vem a nossa mente diante dessa descrição de Reynolds é o pastor Arthur Dimmesdale de *The Scarlet Letter*, de Nathaniel Hawthorne, “the publicly respected but secretly adulterous preacher”²⁰¹ (REYNOLDS, 1988, p. 223). Assim, os grandes escritores como Hawthorne mostraram ir além da exploração sensacionalista da sexualidade na literatura. Segundo Reynolds, “since sex was being used as a weapon to unmask the social elite, it was treated as aberrant and furtive. In the twisted world of subversive fiction, sex was unconnected with love. Instead, it was governed by violence, entrapment, manipulation.”²⁰² (REYNOLDS, 1988, p. 224).

Em “The Mystery of Marie Rogêt”, o que vemos é uma recusa em explorar esta linguagem sensual na descrição do corpo de Marie — vivo ou morto, o que é significativo diante das teses sobre o crime que circularam na época e que contribuíram para que a associação da morte dela com a ideia do sexo tenha sido muitíssimo frequente. Portanto, a opção de Poe constitui um eloquente posicionamento frente a tendências dos modos de representação predominantes: ele explora o elemento da objetividade e do racional, o que se evidencia em um controle sobre a linguagem para que não recaia no sensacionalismo. Assim, o conto dá corpo a uma nova representação para a morte de Mary Rogers, diferente de todas as outras que haviam circulado até então.

Em suma: a linguagem utilizada por Poe para falar do cadáver de Marie não poupa detalhes sobre o estado deplorável em que ele se encontrava; porém, quando comparada à linguagem utilizada nos jornais da época, revela uma contenção, que se observa justamente

201 “o pregador respeitado publicamente, mas adúltero em segredo”.

202 “como o sexo estava sendo usado como arma para desmascarar a elite, ele era tratado de forma aberrante e furtiva. No mundo distorcido da ficção subversiva, o sexo estava desconectado do amor. Ao contrário, ele era governado pela violência, aprisionamento, manipulação.”

no distanciamento emocional que marca a linguagem. Tal contenção aparece tanto nos relatos do narrador sobre o corpo da vítima, quanto na explanação das hipóteses de Dupin e mesmo nos recortes de jornal que aparecem no conto; nesse aspecto, o tipo específico de linguagem empregado nos três discursos que aparecem no conto é semelhante. Ao contrário dos observadores de cujo ponto de vista são escritos os artigos do *Herald* e do *Post* aqui citados, Dupin jamais expressa estar impressionado ou chocado com o crime. Em vez disso, no conto, em certo momento de sua análise dos artigos publicados, Dupin afirma sobre os jornais:

We should bear in mind that, in general, it is the object of our newspapers rather to create a *sensation* — to make a point — than to further the cause of truth. The latter end is only pursued when it seems coincident with the former.²⁰³ (POE, 1985, p. 321. Grifo do original.)

Esta fala de Dupin exprime uma tomada de posição diante do trabalho realizado pela imprensa. É claro que a “causa da verdade” que Dupin insinua estar buscando também merece ser objeto de reflexão, e por isso será comentada oportunamente. De qualquer forma, o uso da palavra “sensação” para definir o propósito dos jornais, os veículos contadores de história por excelência no então novo ambiente da cidade grande, tem grande relevância. Nos artigos citados no conto, como mencionei anteriormente, destaca-se o esforço em levantar hipóteses (“to make a point”, como diz Dupin), e esse é um dos motivos pelos quais ele os acusa de explorar sensações. De fato, é possível enxergarmos esse esforço do jornalismo de fazer intervenções no debate público sobre o crime como uma forma de gerar sensações, de envolver os leitores no caso, estimular sua curiosidade e mantê-los interessados no caso — mas voltarei a examinar essa criação de sensações pelos jornais citados no conto na próxima seção. De qualquer modo,

203 “Devemos ter em mente que, de modo geral, o objetivo de nossos jornais é antes criar uma sensação — vender seu peixe — que promover a causa da verdade. Este último fim só é perseguido quando parece coincidir com o primeiro.” (POE, 2012, p. 354. Tradução de Cássio de Arantes Leite.)

é muito interessante observar que tal julgamento se aplica com ainda mais propriedade aos jornais reais publicados sobre o caso de Mary Rogers — estes, fontes do próprio Poe. Se consideramos isso, podemos concluir que a tomada de posição contida na fala de Dupin não se dirige apenas aos jornais citados no conto, ou seja, na ficcionalização do caso criada por Poe: ela dirige-se à própria imprensa da época. Como já vimos, a sensação é precisamente o efeito a ser gerado pelas notícias que esses jornais traziam; é o que faz delas a mercadoria que elas pretendem ser e, por isso, é a característica de sua linguagem que faz desses textos um resultado da reificação capitalista, como disse Lukács. Tal reificação do texto jornalístico é, como podemos imaginar, resultado de um processo histórico. A discussão de Walter Benjamin sobre a rivalidade histórica entre as formas narrativas — a narração, a informação e a sensação — ajuda a jogar luz sobre essa questão²⁰⁴.

A partir de seu estudo da obra de Charles Baudelaire e Marcel Proust, o filósofo alemão identifica que as transformações históricas que ocorreram ao longo do século XIX, tanto no âmbito das relações de produção quanto na demanda por um novo treinamento sensorial para a vida nas aglomerações urbanas, tiveram como consequência a diminuição da possibilidade de fatos exteriores se integrarem à experiência do homem. Benjamin entende os jornais como representativos desse processo, uma vez que observa que todos os princípios da informação jornalística concorrem para tal diminuição — desde a concisão e a exigida legibilidade dos textos até sua novidade e a falta de conexão entre eles. Dessa forma, a notícia jamais se integra à tradição. É a propósito desse comentário sobre os jornais que Benjamin descreve a rivalidade histórica entre as diversas formas de contar histórias, a qual aparece na sucessiva substituição da narração pela informação, e da informação pela sensação. A narração, uma das formas mais antigas

204 Theodor Adorno observou semelhante decadência da arte de narrar em seu ensaio "Posição do narrador no romance moderno", embora a tenha formulado em outros termos, igualmente consequentes. Segundo ele, o romance, como grande narrativa burguesa, perdeu espaço para a reportagem e "para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema" (ADORNO, 2012, p. 56).

de comunicar, ao contrário da informação, não transmite simplesmente um acontecimento: “integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila” (BENJAMIN, 2000, p. 106). Como temos visto, a sensação é precisamente a forma de narrar histórias que predomina na literatura popular estadunidense no período em que Poe escreveu seu conto.

Desta maneira, é possível supor que a linguagem sensacionalista era um mecanismo formal pelo qual a literatura popular barata figurava a experiência do choque própria do seu contexto histórico. O sensacionalismo é a forma narrativa que dá figuração aos medos gerados pela vida na cidade grande: a violência urbana (em cujo contexto se insere a narrativa de “The Mystery of Marie Rogêt”), a competição acirrada de todos contra todos (no mercado editorial, inclusive), a exploração do trabalho. Seu apelo deve ter tido sucesso devido ao princípio enunciado por Benjamin em seu artigo sobre a leitura de romances policiais nas viagens: o de ser do interesse das pessoas substituir seu medo por um outro, ficcional ou pertencente a outrem. Tal interesse não seria aguçado por qualquer narrativa substitutiva, mas por uma que de algum modo comunicasse com a experiência própria tanto do leitor, quanto do escritor.

Por outro lado, o sensacionalismo pode ter também funcionado como uma cortina de fumaça criada pela então nascente indústria cultural, como uma tentativa de levar entretenimento e desmobilizar as massas. Outras hipóteses para a existência do fenômeno são possíveis: o sensacionalismo pode ter surgido como resposta simbólica a diversos conflitos que se intensificavam naquele período, relacionados à urbanização e à competição, mas pode ter sido logo cooptado como mercadoria com grande potencial de vendas; ou talvez essas duas funções estavam já desde a sua origem entranhadas; ou ainda, o sensacionalismo já surgiu mesmo como mercadoria, e justamente por isso constituiu-se como uma resposta simbólica possível à urbanização e à competição. A investigação destas hipóteses certamente

demandaria uma pesquisa específica, que mergulhasse no estudo da literatura popular norte-americana do século XIX, ampliasse a leitura de muitas obras da época, e que tivesse como objetivo focar precisamente nessa questão. De todo modo, parece possível aqui pontuarmos que Poe viu esse conteúdo circulando na literatura de seu tempo e enxergou algo de significativo ali, potente como figuração de uma experiência específica que era do seu interesse. Significativo, mas selvagem, cru. Daí o seu interesse em reelaborar e refuncionalizar aquela linguagem com base no princípio do controle e do rigor formal — princípio que, aliás, remete ao próprio movimento da máquina e do funcionamento comercial e industrial capitalista. Assim, podemos entender sua opção de impregnar sua linguagem de objetividade e racionalidade — com distanciamento técnico, em oposição à aproximação emocional observada nos jornais contemporâneos — como estratégia para amortecer o choque: trata-se de receber o golpe, mas não se permitir deformar-se completamente por ele; em vez disso, devolver seu impacto, com força proporcional mas em sentido contrário, uma vez que tal reação se constitui como uma crítica ao estado de coisas do mercado editorial em que atuava o escritor.

O distanciamento que marca linguisticamente o conto — em vez de optar por uma linguagem marcada por um derramamento emocional — pontua um posicionamento de Poe em meio ao debate que então se dava sobre o crime e, de maneira mais ampla, à própria forma de atuação da imprensa e da literatura popular. Formalmente, essa tomada de posição tem consequência para a definição do ponto de vista da narrativa. Aquele distanciamento é um dos principais aspectos — entre outros dos quais falarei nas próximas seções — que caracterizam o ponto de vista: este não é o do homem apaixonado, ou o da testemunha em choque diante do fato ocorrido. O narrador, como espectador e mesmo auxiliar na investigação de Dupin, dá destaque ao trabalho analítico e reflexivo, inclusive dando voz ao próprio Dupin em boa parte da narrativa, e com isso permite o estabelecimento de um ponto de vista que pode ser entendido como aquele do analista racional —

o que aliás é o mesmo em todos os três contos de detetive de Poe. Isso é o que permite que a narrativa seja marcada predominantemente pelo esforço em se fazer constatações sobre o caso (“to further the cause of truth”) e não pelo de criar uma sensação (“create a sensation”). Essa hipótese abre caminho para uma reflexão sobre o tipo de busca pela verdade que se efetua no conto, que é o que farei na próxima seção.

2.2. A FIGURAÇÃO DO PROCESSO INVESTIGATIVO: A LEITURA DOS JORNAIS E AS CONTRADIÇÕES ("TO FURTHER THE CAUSE OF TRUTH")

A narrativa da investigação de Dupin, com a exposição de seus comentários sobre as hipóteses levantadas pelos jornais e o levantamento de suas próprias hipóteses, ocupa uma grande extensão do conto. Na edição em inglês que utilizo nesta pesquisa, o conto “The Mystery of Marie Rogêt” tem uma extensão de 33 páginas. Destas, 28 páginas são ocupadas pela pesquisa de informações, pela reflexão sobre os artigos de jornal encontrados e pelo levantamento de hipóteses sobre o crime. As demais são ocupadas pela introdução do conto, narrando a visita de G — e as informações iniciais sobre o caso, e pela sua conclusão, com alguns comentários sobre o fechamento do caso e outros, um tanto quanto confusos, sobre o cálculo de probabilidades e o engano em se procurar a verdade em detalhe. Dentro desse intervalo enorme de páginas dedicado à investigação, a descrição do corpo e de detalhes da cena do crime é apenas uma pequena parte. É por esse motivo que Howard Haycraft classifica este como um conto do tipo mental, focado basicamente na reflexão sobre o caso (HAYCRAFT, 1984, p. 17).

A investigação se inicia com uma pesquisa realizada pelo amigo de Dupin que narra a história. É ele quem levanta todo o material utilizado

por Dupin no início da investigação. Pouca coisa é adicionada pelo próprio detetive. Além disso, ele jamais visita a cena do crime ou interroga alguma testemunha. Absolutamente todos os elementos que embasam a reflexão sobre o caso são provenientes das notícias de jornal.

Para Benjamin, esse dado faz com que “The Mystery of Marie Rogêt” — conto no qual segundo ele o tema da multidão parece ganhar ainda mais relevância — apresente uma inovação muito importante em relação a “The Murders in the Rue Morgue”:

Esse conto é, ao mesmo tempo, o protótipo do aproveitamento de informações jornalísticas no desvendamento de crimes. Aqui, o detetive de Poe, o cavalheiro Dupin, não trabalha com base nas aparências, nas observações pessoais, mas sim nas reportagens da imprensa diária. A análise crítica das reportagens fornece os alicerces da narrativa. (BENJAMIN, 2000, p. 41)

A existência da multidão é um pressuposto importante de um dos argumentos mais significativos de Dupin, que ele elabora para refutar hipóteses levantadas em um artigo do jornal *Le Commercial*, uma de suas primeiras fontes de informação. Segundo o periódico, em passagem que citei na seção anterior, dificilmente Marie teria andado por um trajeto muito longo sem ser vista por ninguém que a conhecesse. Dupin questiona essa hipótese dizendo que ela parece ter sido elaborada por um homem que circula sempre entre os mesmos meios, relacionando-se e encontrando-se sempre com as mesmas pessoas, de interesses e rotinas semelhantes. Portanto, para este homem, seria muito difícil caminhar por muito tempo sem encontrar conhecidos pelo caminho, e foi essa a suposição que ele generalizou para Marie. Quando Dupin desclassifica a teoria do editor do *Le Commercial*, dá um testemunho da possibilidade de se caminhar na cidade como um ser anônimo, que aparece e some de repente no meio da turba, e de que justamente isso seria a condição para que o crime contra Marie não fosse flagrado por qualquer um que a conhecesse. Esta é, aliás, a mesma raiz do poema “A uma passante” de Baudelaire: só a impossibilidade de identificação da passante em

meio à mesma turba dá espaço para a sua passagem efêmera e marcante. De maneira análoga, só a impossibilidade de identificação de Marie em meio à multidão, bem como de seu assassino (ou de seus assassinos) de serem reconhecidos, dá a condição para o sumiço da moça em meio à multidão e do mistério sobre a identidade de seu algoz²⁰⁵. É desta forma que o tema da cidade como uma comunidade incognoscível volta a aparecer nos contos de detetive de Poe.

O jornal veicula a informação, gênero que, conforme comentei, substitui a narrativa em um processo histórico de decadência da arte de narrar. Sendo assim, o aproveitamento dos textos jornalísticos como base para a narrativa tem um significado muito profundo em “The Mystery of Marie Rogêt”, pois evidencia uma transformação na experiência, a qual, dada a centralidade dos jornais nesse conto, se constitui como o próprio diagnóstico que o conto como um todo faz sobre a realidade. Benjamin nos diz sobre os jornais que “Se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor incorporasse à própria experiência as informações que lhe fornece, não alcançaria seu objetivo” (BENJAMIN, 2000, p. 106). Os jornais são caracterizados pela sua textualidade concisa, facilmente inteligível, marcada pela novidade e, destaca Benjamin, também pela desconexão — fragmentação — entre uma notícia e outra. Assim, eles impedem a incorporação da experiência ali contada à do leitor; seu propósito, portanto, “consiste em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor” (BENJAMIN, 2000, p. 106).

Voltemos nossa atenção para os jornais que aparecem citados no conto, e vejamos como eles oferecem as bases para a investigação de Dupin, observando alguns aspectos importantes do processo de pesquisa e reflexão sobre o material encontrado na investigação de Dupin e seu amigo.

205 Como diz Benjamin em uma passagem que já citei anteriormente, “o conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande” (BENJAMIN, 2000, p. 41).

Os jornais *L'Étoile*, *Le Moniteur* e *Le Commercial* são as primeiras fontes de informação pesquisadas sobre o caso. O jornal *L'Étoile* defende a tese de que o corpo que foi encontrado boiando no rio Sena e identificado como aquele de Marie na verdade não era dela; segundo o jornal, um corpo jogado na água afundaria, e só viria à superfície no mínimo seis dias depois; tendo sido encontrado apenas três dias depois do sumiço de Marie, aquele corpo, portanto, não poderia ser dela. Ao ler e comentar a notícia desse jornal, Dupin afirma que esse argumento é falacioso, porque não há nada que prove que um cadáver precise de tantos dias para emergir e, portanto, aquele corpo poderia perfeitamente ser o da vítima.

O jornal *Le Moniteur*, ao tentar enfraquecer o argumento do *L'Étoile* — o que parece evidenciar uma competição entre os jornais, uma espécie de corrida para levantar a melhor hipótese — descreveu casos de corpos que foram jogados na água e emergiram em menos tempo do que o apontado por aquele jornal. Embora vá na direção do que defende o detetive, para ele a estratégia argumentativa do jornal é absolutamente ineficaz, já que apenas apresenta casos que podem constituir meras exceções à regra defendida pelo *L'Étoile*; ou seja, não apresenta nada que de fato ataque tal regra e a invalide.

Dupin evidencia mais uma falácia no artigo do *L'Étoile*: para apoiar a própria argumentação, o jornal teria adulterado o conteúdo da fala do homem que identificou o corpo encontrado no rio. Segundo o jornal, M. Beauvais teria reconhecido o corpo com base em sua observação de que havia cabelo nos braços da vítima — o que seria uma evidência muito fraca. O que Dupin afirma sobre isso é que provavelmente M. Beauvais referiu-se a alguma peculiaridade desse cabelo: a cor, a quantidade, a forma, enfim, algo que caracterizasse aquele como o braço de Marie. E o jornal teria adulterado sua fala, simplificando-a, para parecer que o reconhecimento do cadáver poderia ser questionado.

Além disso, esse mesmo jornal afirma que os objetos e demais características em que se baseou Beauvais para identificar o corpo

(roupa, sapato, flores no chapéu) são gerais demais, e por isso não são evidências suficientemente confiáveis. Contra isso, Dupin afirma que não é a presença de cada objeto individualmente que permitiu seu reconhecimento como sendo seguramente de Marie, mas a presença de todos ao mesmo tempo, o que os torna evidências incontestáveis.

Por fim, há também a intervenção do jornal *Le Commercial*, cujo editor afirma que teria sido impossível uma pessoa tão conhecida como Marie andar mais do que três quadras sem ser reconhecida por alguém, o que Dupin invalida porque Marie poderia ter rotina e caminhos mais irregulares do que o suposto pelo editor, além de provavelmente ser conhecida por bem menos gente do que ele supunha.

Aquela afirmação de Dupin sobre a intenção dos jornais, “it is the object of our newspapers rather to create a *sensation*”²⁰⁶, também tem consequências para refletir sobre esta investigação baseada nas notícias dos jornais. O diagnóstico expresso nas palavras de Dupin é o da impossibilidade de narrar devido a uma transformação na experiência, fenômeno que Benjamin identifica como “atrofia da experiência” (BENJAMIN, 2000, p. 107) e que se manifesta na transformação da forma de comunicação predominante ao longo da História. O que acontece na passagem da narração para a notícia e desta para a sensação é um processo de gradual diminuição da relação entre o narrador e o fato narrado, o qual cada vez menos se integra à experiência de quem o conta. O acontecimento não pertence à experiência do narrador. Segundo Benjamin,

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (BENJAMIN, 2012, p. 214)

206 “o objetivo dos nossos jornais é criar uma sensação”.

A falta de integração do fato narrado com a experiência do narrador leva a uma atrofia da própria narrativa, que se transforma em algo muito mais fugaz, que é a notícia, a qual cada vez mais vale pela sensação que possa manter os leitores interessados no caso do que propriamente pela sua função inicial de informar as pessoas. Isso explicaria, ao menos em parte, a grande quantidade de problemas na argumentação dos periódicos mencionados no conto — tão interessados em levantar hipóteses, por vezes competindo um com o outro —, e, no caso dos jornais reais, a linguagem sensacionalista empregada e também a ausência de qualquer esforço em falar no assunto com algum nível de imparcialidade.

Contudo, o impacto dessa conjuntura vai para além da caracterização dos jornais, pois atinge também a caracterização do tipo de experiência do próprio detetive, o que se revela especialmente pelo fato de que ele não investiga nada além do que sai nos jornais. Ele não ouve o chefe de polícia G— quando este o visita para pedir seu auxílio no caso (Dupin dorme durante a maior parte da visita do policial, escondido atrás de um par de óculos escuros), não interroga nenhuma testemunha do caso, e sequer visita a cena do crime — é interessante notar que no primeiro conto de detetive de Poe, “The Murders in the Rue Morgue”, Dupin vai ao local dos assassinatos e entrevista o dono do orangotango, e tais procedimentos são cruciais para o seu desvendamento do caso. Essa diferença entre os modos de investigação de cada conto é índice, portanto, de uma atrofia da experiência do próprio detetive. De certa forma, isso tem relação com a própria condição material de produção desse conto: Poe o escreveu à distância do local dos fatos, ele estava vivendo na Filadélfia e não em Nova York naquele momento. Ele também só acompanhou as novidades sobre o caso pelos jornais. Então, podemos entender que, no conto, ele tratou de representar um esforço que provavelmente ele também estava fazendo, que era o de procurar uma forma de acesso à realidade por meio dos jornais. Contudo, o que o conto mostra é que isso só pode ser feito, segundo podemos depreender da atuação de Dupin, por meio

de muita reflexão, de um esforço intelectual para deles extrair sentido. Ou seja, isso só pode ser feito por meio de trabalho — assim como a própria escrita literária é um trabalho, conforme já vimos Poe declarar em mais de um escrito anterior.

O procedimento do detetive ao analisar os artigos dos periódicos, que procurei destacar, foi o de evidenciar as teses que eles defendiam para em seguida indicar o ponto fraco da argumentação de cada um deles. O principal problema, segundo ele, seria a intenção dos jornais de criar sensações, mais do que descrever a realidade. Considerando que, como já comentei na seção anterior, as passagens jornalísticas citadas no conto não fazem uso de linguagem sensacionalista, de que maneira então elas criam sensações? Por que Dupin acusa os jornais disso? Vejamos.

Observando atentamente os artigos de jornal textualmente citados no conto, é possível afirmar que eles empregam dois procedimentos que contribuem para a criação de um certo tipo de sensacionalismo: o levantamento de hipóteses e a manipulação, sendo que ambos acontecem de modo interligado e simultâneo.

As hipóteses levantadas pelos jornais, longamente comentadas por Dupin, criam expectativas e estimulam curiosidade sobre o mistério, ainda que não sejam formuladas em uma linguagem repleta de derramamento emocional. Isso ocorre, por exemplo, quando eles afirmam que Marie pode estar viva; ou que ela teria apenas fugido com alguém; ou que o cadáver encontrado à beira do Sena não poderia ser o de Marie, e que assim as buscas ainda deveriam continuar; até na questão sobre qual teria sido o local do crime, os jornais discordam e criam todo um debate. O jornal *Le Commercial*, por exemplo, declara que “We are persuaded that pursuit has hitherto been on a false scent, so far as it has been directed to the Barrière du Roule”²⁰⁷ (POE, 1985, p. 318); e, mais adiante: “Her gown was torn, bound round her, and

207 “Estamos convencidos de que a perseguição até agora vem seguindo um rastro falso, na medida em que tem sido dirigida para a Barrière du Roule.” (POE, 2012, p. 350)

tied; and by that the body had been carried as a bundle. If the murder had been committed at the Barrière du Roule, there would have been no necessity for any such arrangement"²⁰⁸ (POE, 1985, p. 319). Já o *Le Soleil*, após descrever aquela que parece ser a cena do crime, então recentemente descoberta, afirma categoricamente: "There can be no doubt, therefore, that the spot of this appalling outrage has been discovered"²⁰⁹ (POE, 1985, p. 319). Essas hipóteses levantadas pelos diversos jornais manipulam diversas informações descobertas — e outras tantas criadas por eles mesmos — sobre o caso. Dessa maneira, funcionam como tentativas de intervenção na investigação e podem ter o efeito de manter a curiosidade e o interesse do público no caso, uma vez que estimulam a ideia de que ele ainda está longe de ser resolvido.

Além disso, em passagem que já comentei brevemente, o periódico *L'Etoile* também realiza a manipulação do depoimento da pessoa que fez o reconhecimento do cadáver encontrado no Sena, M. Beauvais. O jornal comenta o relato do rapaz desqualificando-o:

'What, then, are the facts on which M. Beauvais says that he has no doubt the body was that of Marie Roget? He ripped up the gown sleeve, and says he found marks which satisfied him of the identity. The public generally supposed those marks to have consisted of some description of scars. He rubbed the arm and found *hair* upon it — something as indefinite, we think, as can readily be imagined — as little conclusive as finding an arm in the sleeve."²¹⁰ (POE, 1985, p. 317)

Esse comentário gera uma expectativa sobre se Beauvais estava correto ou não naquela identificação e, conseqüentemente, sobre

208 Seu vestido estava rasgado, enrolado em torno de seu corpo e amarrado; e, a julgar por isso, foi carregada como um fardo. Se o assassinato houvesse sido cometido na Barrière du Roule, não teria havido necessidade de tal arranjo. (POE, 2012, p. 350)

209 "Não pode haver dúvida, portanto, que o lugar dessa macabre barbaridade foi encontrado." (POE, 2012, p. 351)

210 "Quais são então os fatos em que Monsieur Beauvais se apoia para afirmar sem dúvida que o corpo era de Marie Roget? Ele rasgou a manga do vestido e diz ter encontrado marcas que o satisfizeram acerca da identidade. O público em geral supôs que tais marcas consistiam de cicatrizes de algum tipo. Ele esfregou o braço e encontrou cabelos nele — algo tão impreciso, achamos, quanto se pode prontamente imaginar — tão pouco conclusivo quanto encontrar um braço dentro da manga". (POE, 2012, p. 348)

se Marie estaria mesmo morta. Na sequência, o mesmo jornal volta os olhares sobre esse mesmo rapaz, insinuando que há algo muito suspeito em seu comportamento:

For some reason he determined that nobody shall have anything to do with the proceedings but himself, and he has elbowed the male relatives out of the way, according to their representations, in a very singular manner. He seems to have been very much averse to permitting the relatives to see the body.²¹¹ (POE, 1985, p. 318)

Assim, ambos os procedimentos, o de levantar hipóteses e o de manipular as informações sobre o caso, contribuem para gerar certa expectativa sobre o mistério e interesse por parte dos leitores em continuar acompanhando o desenrolar das investigações. Ambos culminam, portanto, em uma manipulação da opinião pública e do interesse do público. É muito interessante observarmos, contudo, que a linguagem desses jornais citados no conto, como já comentei, não é tão apelativa como a dos jornais reais publicados na época do crime; ao contrário disso, se compararmos a linguagem dos jornais reais que citei na seção anterior com a dos jornais do conto, veremos que nestes últimos ela é até mesmo marcada por um tipo de contenção. Embora o *Le Commercial* chegue a empregar, em uma única ocasião, uma referência de cunho emocional a Marie — “A piece of one of the **unfortunate** girl's petticoats [...]”²¹² (POE, 1985, p. 319. Negrito meu) —, e o *Le Soleil* chegue a se referir ao crime como um “appalling outrage”²¹³, esse viés está longe de predominar na linguagem de qualquer um dos jornais citados em “The Mystery of Marie Rogêt”. No conto, ao contrário do que ocorria na imprensa da época, os jornais não se empenham em criar sensações por meio do emprego de vocabulário de efeito, ou explorando emoções como o choque, o horror, a repugnância.

211 “Por algum motivo, determinou que ninguém deveria ter qualquer envolvimento com os procedimentos a não ser ele mesmo, e tirou do caminho os homens da família, segundo se queixaram, de uma maneira assaz singular. Ao que parece, tem se mostrado muito avesso a permitir que os parentes vejam o corpo”. (POE, 2012, p. 349)

212 “Um pedaço de uma das anáguas da **infeliz** garota [...]” (POE, 2012, p. 350)

213 “macabra barbaridade”. (POE, 2012, p. 351)

Porém, como sabemos, não são só os jornais que se ocupam de elaborar hipóteses sobre o mistério de Marie Rogêt. Depois de levantar e avaliar o que tem sido discutido sobre o crime, é o detetive Dupin que parte então para a elaboração de suas próprias hipóteses. Vejamos as principais ideias discutidas pelo personagem e o raciocínio que o levou a elas.

Primeiramente, Dupin defende a tese de que o corpo encontrado no rio era de fato o de Marie, ao contrário do que afirma o jornal *L'Étoile*. Contudo, o que chama a atenção é o interesse que ele afirma ter na defesa dessa tese: segundo Dupin, se aquele corpo não for o de Marie, e ela ainda estiver viva — como o periódico afirma que ela pode estar —, ele perderia seu trabalho, pelo qual o chefe de polícia lhe havia prometido um tipo de recompensa. Ele declara: “For our own purpose, therefore, if not for the purpose of justice, it is indispensable that our first step should be the determination of the identity of the corpse with the Marie Rogêt who is missing”²¹⁴ (POE, 1985, p. 321). Essa afirmação, como se pode imaginar, é de grande consequência. Vejamos primeiro as demais hipóteses levantadas pelo detetive, para aí voltarmos a examiná-la.

O *L'Étoile* afirma que o corpo encontrado não é o de Marie porque, caso ele realmente tivesse sido jogado no rio, ainda estaria submerso, pois não haviam passado dias suficientes para que ele emergisse. Com isso, o jornal propõe que Marie pode ainda estar viva, apenas escondida ou desaparecida. Para atacar essa tese, Dupin discute o tempo necessário para o corpo boiar, e afirma que isso poderia ter acontecido a qualquer momento após ter sido jogado na água pois, segundo o detetive, ele de fato jamais chegaria a afundar.

Sobre o envolvimento de M. Beauvais — aparentemente, um admirador de Marie — na investigação da polícia, o detetive supõe que ele

214 “Logo, em nosso próprio proveito, se não em proveito da justiça, é indispensável que nosso primeiro passo seja a determinação da identidade do cadáver como sendo do da desaparecida Marie Rogêt.” (POE, 2012, p. 354)

tinha interesse em Marie e que ela lhe dera esperanças. Por isso, e também devido à sua grande sentimentalidade, ele poderia ter tido algum comportamento que levou o jornal a suspeitar dele. A linguagem do trecho em que Dupin discute esse ponto é enfática e, por isso, interessante:

“In respect to the insinuations levelled at Beauvais, you will be willing to dismiss them in a breath. You have already fathomed the true character of this good gentleman. He is a *busy-body*, with much of romance and little of wit. Any one so constituted will readily so conduct himself, upon occasion of *real* excitement, as to render himself liable to suspicion on the part of the over-acute, or the ill-disposed. [...]”

“The suspicious circumstances which invest him, will be found to tally much better with my hypothesis of *romantic busy-bodyism*, than with the reasoner’s suggestion of guilt. [...] It seems to me unquestionable that Beauvais was a suitor of Marie’s; that she coquetted with him; and that he was ambitious of being thought to enjoy her fullest intimacy and confidence. I shall say nothing more upon this point; [...]”²¹⁵ (POE, 1985, p. 327-328)

Em seguida, Dupin comenta a leitura da notícia de um jornal que afirma que Marie já havia desaparecido uma vez, poucos anos antes, e que se sabia que, naquela ocasião, ela havia fugido com um oficial da marinha e uma semana depois retornado para casa. Baseado nisso, Dupin supõe que a vítima teria mais uma vez fugido com um homem, provavelmente com o mesmo. Para Dupin, essa hipótese é plausível pelo fato de já ter acontecido antes.

Ao discutir a possível cena do crime, o detetive se esforça para provar duas coisas: que os objetos ali encontrados só foram jogados lá *a posteriori*, não tendo sido deixados acidentalmente

215 “Com respeito às insinuações dirigidas contra Beauvais, você de bom grado as descartará num piscar de olhos. Já teve a oportunidade de sondar o verdadeiro caráter desse bom cavaleiro. Trata-se de um *bisbilhoteiro*, com mais romance do que tino na cabeça. Qualquer um assim constituído prontamente se conduzirá, por ocasião de uma *real* comoção, de modo a se tornar sujeito a suspeitas por parte dos muito argutos ou dos mal-intencionados. [...]”

“Ver-se-á que as circunstâncias suspeitas que o envolvem casam-se muito melhor com minha hipótese de *bisbilhotice romântica* do que com a insinuação de culpa que faz o jornal. [...] Parece-me inquestionável que Beauvais era um pretendente de Marie; que ela flertava com ele; e que ele ambicionava dar a entender que gozava de todas suas intimidade e confiança. Nada mais direi a esse respeito; [...]” (POE, 2012, p. 363-364)

após o crime; e que este crime só poderia ter sido cometido por uma pessoa sozinha, e não por uma gangue. Ele afirma também que o trapo amarrado ao cadáver necessariamente fora usado como uma alça, porque o peso do corpo era demais para o assassino e ele precisaria arrastá-lo. Só não fica claro o motivo pelo qual ele supôs que Marie seria tão pesada assim para o assassino.

Uma testemunha cujo depoimento é mencionado nos jornais, chamada Madame Deluc, declarou ter visto em seu estabelecimento, próximo à margem do rio onde foi encontrado o cadáver, uma jovem moça acompanhada de um rapaz de pele escura e que, após a saída desse casal, uma gangue teria ido até lá, bebido, comido, e saído sem pagar. Um tempo depois, ela teria ouvido um grito de mulher e, em seguida, teria visto aquela mesma gangue passando, às pressas, para atravessar o rio. Dupin considera que a pressa da gangue descrita por Mme. Deluc não tem nada a ver com a morte de Marie, tendo sido apenas coincidência. Essa senhora também reconheceu os objetos encontrados na suposta cena do crime como os da moça que tinha estado em seu estabelecimento. O depoimento da Mme. Deluc levava a crer que Marie poderia ter sido morta por aquela gangue; Dupin descarta tal ideia, afirmando que o que Mme. Deluc diz ter visto foi uma mera coincidência, o que nos faz pensar que ela não interessava à tese que Dupin pretendia defender, então.

Sobre o modo como o corpo teria sido jogado no rio, Dupin defende que, “naturalmente” — palavra usada no conto —, Marie fora jogada de um barco no rio.

O percurso investigativo descrito aqui e os trechos citados levantam dois pontos importantes para análise. O primeiro deles é a importância desse percurso no conto; o segundo é a respeito das contradições que parecem marcar as hipóteses levantadas pelo próprio detetive.

A investigação de Dupin é o que há de mais central no conto, o que pode ser constatado por meio da complexidade e do nível de

detalhamento da descrição de cada passo do seu raciocínio, tanto na leitura e crítica das notícias quanto no seu levantamento de hipóteses.

Especialmente se consideramos o fato de que a investigação se encerra com o levantamento de hipóteses e a indicação de um suspeito — aliás, bem apressadamente, ao final do conto —, mas não com a identificação certa do culpado, é quase desnecessário dizer que a própria narrativa nos mostra que o que mais importa no conto não é o desvendamento em si do mistério, mas a exposição do percurso do raciocínio de Dupin. Como tal prática de raciocínio se sobrepõe a outros procedimentos investigativos, como a tomada de depoimentos ou o exame do local do crime, chega até a parecer um tanto quanto inapropriado continuar chamando-a de investigação, uma vez que uma série de outros procedimentos típicos de uma investigação normal sequer são realizados por Dupin. Nesse conto, ele basicamente apenas lê e pensa. Parte da importância desse fato é que, concretamente, a longa reflexão e análise de Dupin sobre os artigos de jornal funciona como um mecanismo de controle sobre os conteúdos da imprensa sensacionalista. Esta imprensa se torna ela mesma objeto da análise do detetive, tendo seus procedimentos de levantamento de hipóteses e de manipulação desvendados por ele, o que contribui para que o conto se configure também como uma crítica dessa imprensa.

De todo modo, esse foco que o conto tem no processo de reflexão de Dupin representa algo novo. É possível perceber na forma de “The Mystery of Marie Rogêt” semelhanças e diferenças em relação à forma de “The Murders in the Rue Morgue”, o conto de detetive que o antecedeu: permanece o detalhamento e a ênfase no processo investigativo; porém, tal processo não se fecha da mesma forma, pois não se apresenta mais a solução do mistério; e a investigação consiste essencialmente no trabalho intelectual do detetive.

A falta da solução do mistério tem consequências muito interessantes. Em “The Murders in the Rue Morgue”, por mais que a hipótese levantada pelo detetive parecesse disparatada — a de que

o “assassino” não era um humano, e sim um animal de força colossal —, a apresentação da elucidação do mistério, que confirma aquela hipótese, desempenha o papel de confirmar o talento do detetive, o sucesso de sua perspicácia, sua esperteza. Em “The Mystery of Marie Rogêt”, a falta da solução não dá essa confirmação. A crença na eficácia do detetive fica toda a cargo da descrição de seu processo de trabalho, que não por acaso é feita em tintas mais carregadas no segundo conto, e também de uma nota um tanto apressada supostamente escrita por um editor, ao final do conto, dizendo que o resultado esperado se confirmou e que Dupin recebeu a recompensa que lhe fora prometida por G—. Assim, sem maiores detalhes:

[For reasons which we shall not specify, but which to many readers will appear obvious, we have taken the liberty of here omitting, from the MSS placed in our hands, such portion as details the *following up* of the apparently slight clue obtained by Dupin. We feel it advisable only to state, in brief, that the result desired was brought to pass; and that the Prefect fulfilled punctually, although with reluctance, the terms of his compact with the Chevalier. Mr Poe’s article concludes with the following words. — *Eds.*]²¹⁶ (POE, 1985, p. 343)

Por outro lado, é verdade que toda a investigação de “The Murders in the Rue Morgue” perde a importância quando sua solução é apresentada: como uma história clássica de detetive, esse conto vale em função de sua solução. Comentei longamente esse fato no capítulo 1, inclusive destacando a reificação que é consequência da sua configuração formal específica. Podemos até mesmo imaginar que, ao longo da história da recepção desse conto, seus leitores tradicionalmente tenham falado dele como “o conto de Edgar Allan Poe em que mãe e filha são assassinadas brutalmente e no final descobrimos que o assassino era um orangotango”; ou, quem sabe, de maneira mais

216 “(Por motivos que não especificaremos, mas que para muitos leitores parecerão óbvios, tomamos a Liberdade aqui de omitir, do manuscrito que ora temos em mãos, a parte em que se detalha o *levantamento* da pista aparentemente insignificante obtida por Dupin. Julgamos aconselhável apenas expor, em suma, que o resultado desejado foi satisfatoriamente obtido; e que o chefe de polícia cumpriu prontamente, embora com relutância, os termos de seu acordo com o cavalheiro. O artigo do sr. Poe encerra-se com as palavras que seguem. *Eds.*)” (POE, 2012, p. 387-388)

simples: “o conto do orangotango assassino”. Mesmo que no meio dessa anedota o nosso leitor imaginário se lembrasse de dar algum destaque ao fato de que “um detetive investiga bastante até descobrir que...”, é difícil não reconhecer que a resposta do enigma reifica todo o processo de investigação, pois parece valer por tudo o que veio antes na narrativa. Isso é o mesmo que ocorre com qualquer mercadoria, que apaga seu processo de produção. Entretanto, em “The Mystery of Marie Rogêt”, o conto desenvolve exclusivamente o processo de investigação; não há um momento de apresentação da solução apagando tal processo. O conto é a própria história do processo.

Poe parece assim ter descoberto uma forma que valoriza a descrição do “modo de fazer”, cuja figuração já era de seu interesse desde contos mais antigos — tanto nos humorísticos, como “How to Write a Blackwood Article”, quanto nos de horror, como “The Tell-Tale Heart”. Esta nova forma não reifica o “modo de fazer” ao final com a apresentação de uma solução. No entanto, como o autor volta a realizar modificações nessa forma ao escrever “The Purloined Letter”, fica a questão a respeito da eficácia da forma de “The Mystery of Marie Rogêt”. Conforme já foi dito, no primeiro conto de detetive de Poe, “The Murders in the Rue Morgue”, o raciocínio de Dupin, que mistura método e intuição, o leva a elaborar uma hipótese inesperada — a de que o assassino era um orangotango. Ainda que surpreendente, tal hipótese prova a eficácia do raciocínio de Dupin porque a solução do mistério é apresentada, e ela dá sentido e nexos a todas as evidências que ele levanta. Ou seja, embora seu processo investigativo o leve a suposições que parecem absurdas ou improváveis, a solução concilia as evidências apontadas e lhes dá sentido, resolvendo qualquer caráter contraditório que o processo de investigação pudesse ter. No entanto, em “The Mystery of Marie Rogêt”, o raciocínio do detetive não culmina com a solução, e sim com o levantamento de hipóteses de Dupin que são marcadas por inúmeras contradições, como as que listei anteriormente. Parece predominar no conto, ao final, uma atmosfera muito confusa e contribui muito para isso o fato de que a solução do mistério, que poderia conciliar tais contradições, não é apresentada.

Agora, centremos a atenção no estudo da fragilidade das hipóteses levantadas por Dupin. Fazendo uma leitura atenta e crítica do conto, é possível percebermos que sua argumentação incorre em diversas contradições. Isso problematiza a apresentação do processo de produção, bem como o caráter racional desses processos, um fator importantíssimo na forma dos contos de detetive de Poe. As contradições de Dupin parecem indicar que a racionalização parece ter encontrado limites cujas consequências são visíveis na configuração final do conto.

Vejamos como isso acontece em um trecho do conto. Durante sua leitura e comentário das notícias de jornal, Dupin foca sua atenção em um artigo que afirma: "This was done by fellows who had no pocket-handkerchief"²¹⁷. Sobre isso, replica Dupin:

Whether this idea is or is not well founded, we will endeavour to see hereafter; but by "fellows who have no pocket-handkerchiefs", the editor intends the lowest class of ruffians. **These, however, are the very description of people who will always be found to have handkerchiefs even when destitute of shirts.** You must have had occasion to observe how absolutely indispensable, of late years, to the thorough blackguard, has become the pocket-handkerchief.²¹⁸ (POE, 1985, p. 329. Negrito meu.)

Algumas páginas depois, Dupin volta a esse argumento: "I have before suggested that a genuine blackguard is never *without* a pocket-handkerchief"²¹⁹ (POE, 1985, p. 339, *italico do original*).

De onde Dupin pode ter tirado a ideia de que todo bandido tem um lenquinho sempre à mão? Contudo, observe como a linguagem empregada nos dois excertos é organizada de forma a fazer-lhes parecer

217 "Isso foi feito por sujeitos que não carregam lenços de bolso". (POE, 2012, p. 350)

218 "Se essa ideia está ou não bem fundamentada é algo que nos empenharemos em ver mais adiante; mas por 'sujeitos que não carregam lenços de bolso', o editor entende a mais baixa classe de rufiões. **Esses, entretanto, são exatamente o gênero de pessoas que sempre carregam consigo algum lenço, mesmo quando destituídos de camisa.** Você já deve ter tido ocasião de observar quão absolutamente indispensável, em anos recentes, para esses rematados meliantes, tem se construído o lenço de bolso." (POE, 2012, p. 366. Negrito meu.)

219 "Já tive oportunidade de sugerir anteriormente que um genuíno meliante nunca anda *sem* seu lenço de bolso". (POE, 2012, p. 382)

ter um sentido unívoco: no primeiro, ele conclui seu comentário solicitando de seu interlocutor um conhecimento prévio sobre como esse lenço se tornou uma necessidade para os bandidos e assim conta com a cumplicidade desse interlocutor para sustentar sua ideia; no segundo, as palavras *never* e *without*, esta última destacada no próprio original, são cuidadosamente empregadas para atribuir à frase o mesmo sentido de certeza absoluta.

Depois de passar tanto tempo indicando as falhas na argumentação dos jornais, a partir do momento em que Dupin começa a apresentar suas próprias hipóteses sobre o que teria acontecido no dia do crime e sobre que caminhos a investigação deveria seguir, a argumentação do próprio detetive se desenvolve com base em hipóteses que parecem falácias. Nesses momentos do conto, é só com um esforço muito grande que poderíamos continuar chamando de racional o método de trabalho de Dupin. O que parece ocorrer, de fato, é que ele utiliza muito mais sua intuição; no entanto, seu discurso é retoricamente construído a fim de disfarçar suas hipóteses de algo lógico. E o emprego de recursos linguísticos como os que evidenciei no parágrafo anterior servem para essa função.

Outras de suas hipóteses podem ser questionadas de modo semelhante: o que garante que Marie, por ter fugido com um homem uma vez (se é que fugiu mesmo), teria feito o mesmo dessa vez? Por que o assassino (ou assassinos) teria(m) necessariamente precisado de uma alça para puxar o cadáver até o rio, em vez de carregá-lo nos braços? Com base em quê Dupin afirma que cadáveres jogados na água não afundam? E por que ele acha que Marie necessariamente teria sido jogada no rio de um barco? Por que ela não poderia ter sido deixada na margem do rio, e arrastada pela correnteza? Em certo ponto, ele afirma que Marie encontrou alguém na Barrière du Roule e com tal pessoa atravessou o rio; mas como ele tem tanta certeza disso, de onde ele tirou essa informação? Do depoimento de Mme. Deluc? Mas isso não é citado no conto... Essas são apenas algumas das questões

que se podem levantar contra as hipóteses do detetive, todas elas apresentadas no conto com uma espécie de retórica da certeza, com uma construção linguística que lhes confere uma aparência de sentido inequívoco. Elas podem representar fraturas importantes na aparência de rigor da qual o trabalho de Dupin parece depender, com consequências para a própria forma do conto.

Observe abaixo, a título de ilustração, o trecho em que Dupin estabelece uma relação entre o primeiro e o segundo sumiço de Marie:

Let us admit the first elopement to have resulted in a quarrel between the lovers, and the return home of the betrayed. We are now prepared to view a second *elopement* (if we *know* that an elopement has again taken place) as indicating a renewal of the betrayer's advances, rather than as the result of new proposals by a second individual — we are prepared to regard it as a “making up” of the old *amour*, rather than as the commencement of a new one. **The chances are ten to one**, that he who had once eloped with Marie would again propose an elopement, rather than that she to whom proposals of elopement had been made by one individual, should have them made to her by another.²²⁰ (POE, 1985, p. 332. Negrito meu, itálicos do original.)

Dupin afirma que há uma chance de 10 para 1 que Marie fugiria com o mesmo homem com quem fugiu da primeira vez em que sumiu, chance essa maior do que a de ela receber uma proposta de outro homem. Perceba como a linguagem empregada, principalmente aquela que destaquei no excerto acima, é impregnada daquela retórica da certeza que objetiva apresentar a hipótese de Dupin como certa. Mas, podemos nos perguntar: que espécie de estatística é essa? Para empregar o vocabulário de Ernst Bloch, vemos aí que a “pré-narrativa”

220 “Vamos admitir que a primeira fuga tenha terminado em uma briga entre os enamorados, e a volta para casa da moça desiludida. Estamos agora preparados para entender uma segunda *fuga* (se *sabemos* que uma fuga mais uma vez teve lugar) como indicativa de uma renovação dos avanços do sedutor, mais do que como resultado de novas propostas feitas por um segundo indivíduo – estamos preparados para encarar isso como ‘as pazes’ de um velho *amour*, mais do que como o início de um novo. **As chances de dez contra um** de que aquele que fugira com Marie propusesse uma nova fuga, mais do que ela, a quem propostas de fuga haviam sido feitas por um indivíduo, receber essas mesmas propostas por parte de outro”. (POE, 2012, p. 370. Negrito meu, itálicos do original.)

reconstituída por Dupin, ou a narrativa do crime, inclui um já remoto desaparecimento anterior de Marie; e isso pode parecer bem arbitrário. Basicamente, a estatística de Dupin parte do princípio de que se algo aconteceu uma vez, é mais provável que isso venha a se repetir do que que um novo evento se dê. Esse é precisamente o conteúdo da discussão sobre o Cálculo das Probabilidades, feita bem no fechamento do conto. No entanto, ambos, essa discussão e a hipótese do *elopement* de Marie, não são no conto suficientemente fundamentadas e não necessariamente se sustentam.

Dupin começa a elaborar a hipótese do “elopement” de Marie criando toda uma história absolutamente fictícia, inclusive supondo a linha do pensamento que ela teria tido (cf. POE, 1985, p. 333). Uma teoria baseada em suposições que de forma alguma se sustentam. O mesmo pode ser afirmado a respeito de seu esforço em atacar duas ideias de grande repercussão sobre o crime: a opinião popular de que ela teria sido vítima de uma gangue, e a crença de que o local descoberto pelos filhos da Mme. Deluc era a cena do crime. Esta última ele refuta dizendo que eles eram apenas crianças e teriam alterado a cena; além disso, ele diz que a grama e o fungo que cobriam os objetos encontrados na suposta cena do crime podiam ter surgido no mesmo dia em que o local foi encontrado ou pouco antes, não necessariamente dias antes, quando supostamente teria acontecido o crime — aquela cena foi, segundo ele, forjada para distrair a atenção da polícia da real cena do crime. Vale a pena lembrar: Dupin jamais visita o local; nunca chega a observá-lo com seus próprios olhos antes de concluir que o crime não ocorrera ali.

Ainda assim, Dupin figura no conto como o detetive genial, como o herói que consegue solucionar o caso. Tais contradições começam a denunciar um modo fraturado de lidar com outras contradições: as da própria realidade. Pois, ao contrário do que o longo esforço de discussão e argumentação feito por Dupin leva a crer, o levantamento dessas hipóteses sem fundamento enfraquece a ideia de que seus procedimentos sigam princípios racionais. Apontam, em vez disso, para o emprego de outro tipo de técnica, com consequências importantíssimas

para a compreensão da forma e do significado do conto. Como essa circunstância se liga intimamente com mecanismos também observados em “The Purloined Letter”, voltarei a analisá-la no próximo capítulo, já então munida de dados referentes a todos os contos de detetive de Poe e podendo tirar maiores consequências dessas observações.

De todo modo, é possível enxergar o esforço de criar possíveis explicações para o crime como uma postura de tentar lidar de modo racional com a existência do mistério. O conto mostra como se pode colocar discursos diversos em embate e lidar com eles em um esforço argumentativo, e não emocional, até mesmo em contraste com toda a comoção pública provocada pelo caso.

Além disso, um dado sobre “The Mystery of Marie Rogêt” ainda demanda reflexão específica, uma vez que não aparece em nenhum dos outros dois contos: o fato de que Dupin declara que vai seguir uma linha de raciocínio que parte de uma hipótese que lhe favorece materialmente. Já citei anteriormente a frase em que o detetive afirma: “For our own purpose, therefore, if not for the purpose of justice, it is indispensable that our first step should be the determination of the identity of the corpse with the Marie Rogêt who is missing”²²¹ (POE, 1985, p. 321). Com essa afirmação feita logo no início de seus comentários sobre os textos dos jornais, o detetive sugere que poderá forçar uma leitura das evidências levantadas para que elas sirvam à defesa de sua tese, o que já de saída dá um alerta sobre o fato de que sua argumentação, a partir de seus mínimos pressupostos, é passível de questionamentos.

De certa forma, podemos localizar aí um paralelo entre o que fazem os jornais citados no conto e Dupin. Os periódicos levantam hipóteses sobre o caso para gerar sensação e atrair leitores, sem compromisso claro de resolver o mistério. Dupin, por sua vez, levanta hipóteses com uma intenção mais genuína de elucidar o caso, mas

221 “Logo, em nosso próprio proveito, se não em proveito da justiça, é indispensável que nosso primeiro passo seja a determinação da identidade do cadáver como sendo do da desaparecida Marie Rogêt”. (POE, 2012, p. 354)

igualmente levado por um interesse, que é o da recompensa que lhe foi prometida pelo policial. Recompensa essa, aliás, que o conto jamais revela qual seria exatamente. É disso que se trata, afinal, o interesse de Dupin em “to further the cause of truth”.

Com isso, é possível concluir que o detetive, personagem que tem o objetivo de atribuir sentido à realidade fragmentada e misteriosa, só consegue fazê-lo nesse segundo conto forjando hipóteses que não necessariamente se sustentam. O erro que ele aponta no trabalho investigativo da polícia e nos relatos dos jornais ele mesmo também comete e ainda, de certa forma, com um tipo de interesse bastante semelhante, que é o de obter algum tipo de vantagem, seja ela financeira ou de visibilidade.

Isso, que corresponde ao que chamei anteriormente de fratura na aparência de rigor do trabalho de Dupin, indica que o conto dá notícia de uma impossibilidade de lidar com o mistério da vida moderna por meio de ideias que não recaiam elas mesmas em incoerências. Isso também é consequência, podemos crer, da atrofia da experiência do próprio detetive, ele também um personagem da modernidade, assim como todos os outros que ele tenta atacar ao longo do conto (os jornais e a polícia) e submetido a demandas e necessidades materiais muito semelhantes às deles. Assim, para ele também as fissuras da realidade não são possíveis de ser superadas. Os obstáculos que se colocam diante de quem se propõe a tarefa de explicar a realidade são de diversas ordens: interesse material, acesso precário às informações, a própria atrofia da experiência.

Dessa forma, o que o conto “The Mystery of Marie Rogêt” faz de melhor é, talvez contraditoriamente, reiterar a ininteligibilidade de um mistério central: o desconhecimento da própria realidade e sua incognoscibilidade, ou seja, a dificuldade de compreensão sobre a sociedade e a História, no contexto específico do avanço do capitalismo e de suas consequências, tais como a urbanidade, a multidão, o individualismo, a crescente alienação do homem diante de seu trabalho e do mundo à sua volta.

Dada essa contradição de natureza sócio-histórica figurada no conto, vejamos que papel a organização formal da narrativa desempenha, ou seja, como importantes mecanismos narrativos são mobilizados para lidar com ela.

2.3. O PONTO DE VISTA, O NARRADOR, A SELEÇÃO DOS FATOS NARRADOS

Procurei demonstrar até aqui que o maior esforço narrativo em “The Mystery of Marie Rogêt” vai no sentido de explicitar detalhadamente o processo de investigação seguido por Dupin em sua investigação do assassinato, desde sua leitura dos artigos de jornal, até sua reflexão sobre eles e seu levantamento de hipóteses, processo no qual são geradas contradições. A definição do ponto de vista, nesse ponto do estudo, consiste no desvendamento de um aspecto formal a partir do qual é possível compreender essa intrigante configuração da narrativa.

Olhando de um certo ângulo, seria possível afirmar que, nesse esforço de revelar extensamente o passo a passo da investigação de Dupin, o ponto de vista adquire contornos semelhantes ao do narrador épico. Vejamos como.

Segundo Erich Auerbach, na *Odísseia*, as interrupções da ação, nas quais ocorrem digressões, explicam mais do que parece. Na passagem em que se explica a origem da ferida que permite o reconhecimento de Ulisses pela ama, longamente comentada por Auerbach, explica-se também uma rede enorme de fatos e relações entre personagens e eventos, “não deixando nada no escuro e sem omitir nenhuma das articulações que as ligam entre si” (AUERBACH, 2001, p. 2). Nesse aspecto, o grande esforço narrativo mobilizado para expor o passo a passo da investigação de Dupin poderia remeter justamente a esse procedimento do narrador épico de não omitir nada. Além disso,

segundo Auerbach, a digressão poderia ser interpretada, por um leitor dos tempos atuais, como uma estratégia para intensificar a tensão, o que, no caso dos poemas homéricos, seria falso ou no mínimo irrelevante: “o elemento da tensão é muito débil nas poesias homéricas; elas não se destinam, em todo o seu estilo, a manter em suspenso o leitor ou ouvinte” (AUERBACH, 2001, p. 2). Com isso, é possível entender que o uso mais moderno da digressão, dirigido para prender a atenção do leitor —também a do espectador, no caso do cinema —, é característico justamente de uma época em que se torna urgente tal busca em atrair a atenção do leitor, em que isso é desejado ou até mesmo necessário — o que não é o caso da Grécia antiga de Homero, mas pode ser o caso dos Estados Unidos de Edgar Allan Poe. Nos contos de detetive, as passagens que explicam o pensamento de Dupin não são meras digressões: são o próprio tema do conto. Nesse caso, o narrador tem uma função muito importante no esforço de não deixar nada no escuro, explicitando passo a passo como o detetive chega a suas conclusões. Em “The Mystery of Marie Rogêt”, tais passagens de modo algum podem ser interpretadas como interrupções da ação que visam a intensificar o suspense ou, dito de outra forma, a sensação. Elas são em si a ação que move o conto.

Por outro lado, é preciso levar em consideração que a narrativa em “The Mystery of Marie Rogêt”, na verdade, não esclarece tudo; ao contrário disso, cria diversas contradições que mais do que qualquer outra coisa criam uma sensação de instabilidade na narrativa. É importante aqui nos lembrarmos da retórica da certeza, a linguagem que não dá abertura para que se duvide de Dupin. Nem seu amigo que narra a história faz qualquer comentário no sentido de questionar o que ele diz. Assim, ele parece convencer o seu amigo e, com ele, o próprio leitor — pelo menos até o momento em que a falta de plausibilidade de suas hipóteses começa a chamar demais a atenção. A retórica da certeza é um recurso que desempenha a função de impregnar de confiabilidade um discurso que, sob análise crítica, se mostra de fato contraditório. É como se ela fosse o cimento com que se tentam reparar as fissuras

da realidade. Dialeticamente, o que tal configuração testemunha é que no contexto sócio-histórico em que o conto foi escrito não havia condições de possibilidade que sustentariam um narrador que se pretende épico.

No lugar do narrador épico, o que se constitui como historicamente possível é um tipo de ponto de vista de natureza diferente. Vejamos como tal perspectiva é construída já desde o início do conto.

A ação do conto se inicia em uma atmosfera de alienação: Dupin e seu amigo que narra a história encontram-se nos seus aposentos, há semanas imperturbavelmente separados do que acontece no mundo exterior. É notável o fato de que, apesar de ser alardeado por toda a cidade por muitos dias, o assassinato de Marie Rogêt apenas chega aos seus ouvidos muito depois, e mesmo assim só por intermédio do chefe de polícia, G —, que vem pedir a ajuda do detetive. O vocabulário do parágrafo que estabelece tal atmosfera, descrevendo o estado das personagens, é bem curioso:

Upon the winding up of the tragedy involved in the deaths of Madame L'Espanaye and her daughter, the Chevalier dismissed the affair at once from his attention, and relapsed into his old habits of moody **reverie**. Prone, at all times, to **abstraction**, I readily fell in with his humour; and continuing to occupy our chambers in the Faubourg Saint Germain, we **gave the Future to the winds**, and **slumbered tranquillity** in the Present, weaving the **dull world** around us into **dreams**.²²² (POE, 1985, p. 312. Grifos meus)

As palavras em destaque relacionam o estado de espírito dos personagens a estados mentais que remetem à sonolência, à negligência. É desta posição de confortável alienação que o policial vem literalmente acordá-los. Esse evento é situado no tempo: ocorre cerca de dois anos após os acontecimentos da Rua Morgue — ao qual o trecho faz referência, falando nas mortes da Madame L'Espanaye e sua filha.

222 "Com o desfecho da tragédia implicada nas mortes de Madame L'Espanye e sua filha, o Chevalier afastou o episódio imediatamente de sua atenção, e recaiu em seus antigos hábitos de temperamentais **devaneios**. Inclinado, a todo momento, à **abstração**, prontamente harmonizei-me com seu estado de espírito; e, continuando a ocupar nossas acomodações no Faubourg Saint Germain, **abandonamos o futuro ao sabor dos ventos** e **dormitamos tranquilamente** no Presente, tecendo em **sonhos** a trama **insípida** do mundo que nos cercava". (POE, 2012, p. 340. Grifos meus.)

O primeiro indício dado pela própria voz do narrador sobre o tipo de ponto de vista que organiza esta narrativa é dado em um dos primeiros parágrafos do conto:

Late events, however, in their surprising development, have startled me into some further details, which will carry with them the air of extorted confession. Hearing what I have lately heard, it would be indeed strange should I remain silent in regard to what I both heard and saw long ago.²²³ (POE, 1985, p. 312)

Esta passagem se segue a uma afirmação do narrador de que o seu objetivo em “The Murders in the Rue Morgue” teria sido o de descrever algumas características peculiares de seu amigo C. Auguste Dupin. Ao contar esta nova peripécia do detetive, como se vê no trecho acima, o narrador afirma que tem algo mais a contar. Com tais declarações, o que vemos é que o narrador evidencia que desempenha o papel de selecionar e manipular a narrativa. Algumas páginas adiante, já dando início à investigação da morte de Marie Rogêt, ele mais uma vez indica que desempenha um papel de filtrar e reorganizar os fatos narrados:

In the morning, I procured, at the Prefecture, a full report of all the evidence elicited, and, at the various newspaper offices, a copy of every paper in which, from first to last, had been published any decisive information in regard to this sad affair. **Freed from all that was positively disproved, the mass of information stood thus:**²²⁴ (POE, 1985, p. 315. Grifo meu.)

Veja aí novamente o narrador informando que está selecionando o que vai contar. O conto envolve, dessa forma, uma problematização do que é contado e do que é escondido. Formalmente, ele é composto quase na sua integridade da narração do processo

223 “Eventos posteriores, entretanto, em seus surpreendentes desdobramentos, motivaram-me a entrar em mais detalhes, que carregarão consigo um ar de confissão arrancada à força. Tendo ouvido o que ouvi recentemente, seria de fato estranho que eu permanecesse em silêncio com respeito ao que há tanto tempo vi e ouvi”. (POE, 2012, p. 340.)

224 “Pela manhã, obtive, na chefatura, um relatório completo com todos os testemunhos colhidos e, nas redações dos diversos jornais, um exemplar de cada jornal em que, desde o início até o fim, fora publicada qualquer informação conclusiva sobre o triste episódio. **Livre de tudo quanto estava positivamente refutado, a massa de informação era a seguinte:**” (POE, 2012, p. 344. Grifo meu.)

de investigação. Portanto, as palavras do narrador evidenciando sua atuação na organização da narrativa reforçam a ideia de que o jogo de esconde e revela, que conforme comentei no capítulo 1 foi importante em “The Murders in the Rue Morgue”, desempenha um papel também em “The Mystery of Marie Rogêt”.

Provavelmente, um dos momentos em que o narrador exerce mais explicitamente seu papel de escolher o que será narrado é aquele em que se faz referência ao envolvimento de Dupin na investigação do crime, o qual se dá diante de uma circunstância muito peculiar. Depois da exposição dos fatos mais gerais do crime feita por G—, o chefe de polícia destaca sua dificuldade em levantar qualquer coisa de concreto a respeito do caso, e também um certo receio por sua reputação e sua honra, que parecem estar em risco. Ele faz então uma proposta a Dupin, que o narrador de forma quase negligente apresenta com as seguintes palavras:

He concluded a somewhat droll speech with a compliment upon what he pleased to term the *tact* of Dupin, and made him a direct and certainly **a liberal proposition, the precise nature of which I do not feel myself at liberty to disclose, but which has no bearing upon the proper subject of my narrative.**²²⁵ (POE, 1985, p. 314. Negrito meu, itálico do original.)

Como leitores, podemos afirmar: ao contrário do que afirma o narrador, a motivação de Dupin para envolver-se na investigação certamente é sim de interesse para a narrativa. No mínimo, desperta a curiosidade do leitor. Pode soar até mesmo um tanto quanto autoritária a postura do narrador de não apenas selecionar o que conta, mas também revelar que seu critério foi a sua própria avaliação de que algo não seria relevante.

225 “Concluiu suas palavras até certo ponto risíveis com um elogio ao que tinha a satisfação de chamar de o *tato* de Dupin, e lhe fez **um oferecimento direto e, certamente, pródigo cujo natureza precisa não me sinto à vontade para revelar, mas que não tem qualquer relevância para o assunto mesmo de minha narrativa**”. (POE, 2012, p. 344. Grifo meu.)

Portanto, percebe-se que, no lugar de um narrador épico no estilo homérico, que tudo conta, o que se tem em “The Mystery of Marie Rogêt” é um narrador que manipula a narrativa e avisa que o faz. Na tipologia de Wayne Booth, o narrador desse conto de Poe pode ser considerado um narrador autoconsciente, do tipo daqueles que se mostram “aware of themselves as writers”²²⁶ (BOOTH, 1961, p. 155). Demonstrando sua autoconsciência por meio de suas afirmações que comentei no parágrafo anterior, ele demonstra também a existência de uma mão organizando a narrativa visando a um objetivo, que ao final podemos concluir que é a caracterização de um posicionamento frente ao mercado editorial e suas regras vigentes.

É interessante ressaltar que um outro tipo de narrador épico que é foco de estudo de Auerbach, o das narrativas bíblicas, também não é o mesmo do conto de Poe. Na Bíblia, não há a preocupação de narrar tudo, ao contrário do que ocorre em Homero, pois só é descrito ou narrado o que é **essencial**. Por exemplo, na descrição de Isaac, “só aquilo que deve ser conhecido a seu respeito aqui e agora, dentro dos limites da ação, aparece iluminado — para salientar quão terrível é a tentação de Abraão, e quão consciente é Deus desse fato” (AUERBACH, 2011, p. 8). Portanto, não está em jogo uma questão sobre a possibilidade de figuração do mundo bíblico; o narrador da Bíblia não é seletivo pelo motivo de ter dificuldade de figurar sua realidade, e sim por selecionar o que é essencial para sua narrativa. A forma narrativa da Bíblia é resultado de uma visão da totalidade do mundo que se pretende figurar; baseia-se, portanto, em uma realidade cognoscível e regido por regras claras. É por isso que “só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação” (AUERBACH, 2011, p. 9). Essa forma de narrar configura também uma pretensão à verdade absoluta e à autoridade da narrativa, o que é decorrente da intenção religiosa do texto bíblico.

226 “conscientes de si mesmos como escritores”.

Já na narrativa homérica, a sensação de completude é resultado de uma visão de mundo, consequência da estrutura social grega. Diz Auerbach: “a vida, nos poemas homéricos, só se desenvolve na classe senhorial — tudo o que porventura viva além dela só participa de modo serviçal. [...] como estrutura social, este mundo é totalmente imóvel; as lutas só ocorrem entre diferentes grupos das classes senhoriais; de baixo nada surge” (AUERBACH, 2011, p. 18). É justamente um mundo como este que tem possibilidade de ser sentido como um mundo apreensível, cognoscível. Os nexos entre tudo o que compõe a realidade são óbvios e claros, e por isso são passíveis de narração. É só por esses motivos que se pode dizer que o mundo das narrativas homéricas é aquele que pode dar espaço para o surgimento de um narrador que narra tudo, pois a realidade é dada e indiscutível, assim como toda a ordem social.

Na Bíblia, as lacunas da narrativa são decorrentes de uma não diferenciação de classes, a qual era de conhecimento partilhado por toda a sociedade ali retratada: “nos relatos patrísticos do Velho Testamento predomina, também, a constituição patriarcal, mas como se trata de chefes de família isolados, nômades ou seminômades, o quadro social parece muito menos estável; não se sente a formação em classes” (AUERBACH, 2011, p. 18).

Essas reflexões nos fornecem parâmetros para compreender o ponto de vista nesse conto de Poe. A ordem social norte-americana no século XIX era absolutamente diferente tanto da homérica quanto da bíblica conforme descritas por Auerbach. Já desde o princípio da formação do país havia uma divisão social em classes, e de um tipo cruel, marcada por uma profunda desigualdade de posses e de direitos, tudo disfarçado e transformado em legítimo por um discurso de igualdade e nacionalismo. Nas palavras do historiador Howard Zinn, no tempo da Guerra da Independência,

The inferior position of blacks, the exclusion of Indians from the new society, the establishment of supremacy for the rich and powerful in the new nation — all this was already settled in the colonies by the time of the Revolution. With the English out of the way, it

could now be put on paper, solidified, regularized, made legitimate, by the Constitution of the United States, drafted at a convention of Revolutionary leaders in Philadelphia.²²⁷ (ZINN, 2005, p. 89)

Num contexto como esse, a mobilidade social é um conceito bastante complexo: há tanto homens humildes que ficam ricos — o que o presidente Andrew Jackson, com sua retórica populista, eloquentemente afirmava que tinha acontecido com ele — quanto homens ricos que vão à bancarrota, mas a possibilidade de ascensão social não existe igualmente para todos, ao contrário do que o mito da meritocracia corrente na época e até hoje quer fazer crer. Ao comentar a biografia de Mary Rogers, a vítima do crime bárbaro no qual se baseou esse conto de Poe, Amy G. Srebnick destaca como ela era em si representativa de algo tão importante da dinâmica sócio-econômica dos Estados Unidos na época que não é à toa que toda a imprensa e o público de então tenham se fascinado pela sua história — o que também tinge de cores mais vivas inclusive o interesse de Edgar Allan Poe nesse caso. Diz a pesquisadora:

Mary and her mother were in fact part of the massive rural to urban migration of the early national period. Their experiences as women in the new city told a familiar tale of family disintegration and downward mobility. [...] Yet even in death Mary was in some way a representative, if exaggerated, version of the urban experience of the nineteenth-century female. She was, after all, a young woman who experienced both the freedom and the perils of the city and it was because of this that she served as such a useful symbol for nineteenth-century commentators and writers struggling to depict and understand the urban scene.²²⁸ (SREBNICK, 1995, p. XVIII)

227 "A posição inferior dos negros, a exclusão dos índios da nova sociedade, o estabelecimento da supremacia dos ricos e poderosos na nova nação — tudo isso já estava estabelecido nas colônias, à época da Revolução. Com os ingleses fora do caminho, isso poderia ser colocado no papel, solidificado, regularizado, legitimizado pela Constituição dos Estados Unidos, rascunhado em uma convenção dos líderes revolucionários na Filadélfia".

228 "Mary e sua mãe, na verdade, fizeram parte de uma massiva migração rural para a cidade no período inicial da nação. Suas experiências como mulheres na nova cidade contavam uma história corriqueira de desintegração familiar e descendência social. [...] Ainda que, mesmo com sua morte, Mary foi representante, de certa forma exagerada, de uma versão da experiência feminina urbana do século dezenove. Ela era, afinal de contas, uma mulher jovem que experimentou tanto a liberdade como os perigos da cidade, e foi devido a isso que ela serviu como símbolo para comentadores e escritores do século dezenove, que tentavam descrever e compreender a cena urbana".

A experiência real de Mary e de Poe, bem como aquela ficcional de Marie, revelam, cada uma a seu modo, como o mundo dos Estados Unidos no século XIX se apresentava como impossível de ser compreendido em sua plenitude. Um narrador das histórias deste mundo não pode narrar tudo, como Homero, e nem narrar selecionando conscientemente só o que é relevante para o que pretende que seja a verdadeira e relevante narrativa, como no caso da Bíblia. O que o narrador do conto de Poe tenta é narrar a história de um personagem dotado de uma inteligência superior, a qual é a única capaz de compreender e explicar a realidade; mas o que efetivamente consegue é criar nexos falsos, hipóteses frágeis, que concluem com uma indicação sem destaque e apressada de um suspeito cuja culpa sequer chega a se confirmar. O ponto de vista do conto de Poe é marcado pela angústia causada pela incapacidade de compreensão, e pela rebeldia, o que se vê no esforço de forjar os nexos que não existem, nem que para isso incorra em contradições. A consequência disso é naturalmente um questionamento profundo sobre a possibilidade de figuração, o que permite interpretar tais contradições como tentativas de soluções simbólicas à sensação de impossibilidade de narrar.

Em seu importante estudo “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Theodor Adorno atribui tal impossibilidade a profundas transformações ocorridas no século XIX que culminaram, segundo ele, na ascensão do subjetivismo, o qual “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 2012, p. 55).

O que está envolvido neste processo de decadência da narrativa, o qual já indiquei que é problematizado por meio da base jornalística do conto, é uma progressiva decadência da experiência com a consequente perda da capacidade de trocar experiências, por sua vez relacionada ao empobrecimento da experiência comunicável: “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIN, 2012,

p. 214). Adorno, embora seguindo um outro caminho reflexivo, chega a diagnóstico semelhante. Ele conclui que “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2012, p. 56). Esse problema moderno se liga à decadência da capacidade de narrar porque “a experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, 2012, p. 214).

Esta experiência de que fala Benjamin, para a qual ele utiliza o termo *Erfahrung*, consiste na experiência a que se pode agregar sentido, formada “menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória” (BENJAMIN, 2000, p. 105). Em um contexto em que a experiência do choque e a alienação do trabalho se colocam como praticamente inelutáveis, o consciente trabalha intensamente protegendo o ser humano dos choques externos, impedindo que ele se aproprie de sua experiência e favorecendo assim a predominância da vivência na sua relação com o mundo. Para este fenômeno, Benjamin emprega o termo *Erlebnis*, a vivência frenética da urbanidade, “a experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala” (BENJAMIN, 2000, p. 105).

O processo de atenuação do efeito do choque, do impacto da experiência moderna, conforme descrito por Benjamin, contribui para entendermos o fazer literário de Poe nesse conto e, conforme vamos pouco a pouco entendendo, em toda a sua obra. Diz Benjamin: “quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência [*Erfahrung*] e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência [*Erlebnis*]” (BENJAMIN, 2000, p. 111). Assim, se não houvesse reflexão (palavra usada por Benjamin), o susto (agradável ou não) sempre se daria, evidenciando falha no sistema de resistência ao choque.

Um duelo é a representação por excelência desta concepção na obra de Baudelaire, em que o poeta grita ao perceber que será vencido; isto é, para Benjamin, metáfora do próprio fazer poético, e materializava assim a experiência do choque no centro da obra do poeta francês, determinante de toda a sua estrutura. Benjamin afirma que Baudelaire foi um traumatófilo, tendo tomado para si a missão de aparar choques, física e espiritualmente, de onde quer que viessem, e assim a esgrima também se constitui na metáfora da resistência a esses choques.

Esta discussão de Benjamin provoca uma reflexão importantíssima sobre a obra de Poe. Diz Benjamin: “Baudelaire fixou esta constatação na imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto. Este duelo é o próprio processo de criação. Assim, Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico” (BENJAMIN, 2000, p. 111). Poe também inseriu a experiência do choque no âmago de sua obra literária: ele o fez por meio de seus narradores e pela definição de seu ponto de vista, que constituem o mecanismo formal que atua no trabalho de reelaboração do conteúdo, do tema e da linguagem sensacionalistas típicos da literatura popular de seu tempo. Isso é efetivado mesmo pelo narrador de “The Mystery of Marie Rogêt”, que seleciona e controla a narrativa de forma a destacar as tentativas de explicação do detetive, sobrepujando o levantamento sensacionalista de hipóteses realizado pelos jornais. É como se Poe aparasse o choque provocado pelos estímulos dessa literatura pautada pela **sensação**, e dela criasse algo novo, confiando talvez em algum tipo de leitor que conseguisse ver nisso o desafio à superação do contexto rebaixado marcado pelos materiais então disponíveis para ele. Ao que tudo indica, tal leitor só chegaria muito tempo mais tarde. Mas a contribuição de Poe não passou despercebida.

A experiência do leitor de seu tempo, Poe parecia conhecer bem. Em um artigo de sua *Marginalia*, de 1845, Poe afirma:

The increase, within a few years, of the magazine literature, is by no means to be regarded as indicating what some critics would suppose it to indicate — a downward tendency in American taste

or in American letters. **It is but a sign of the times, an indication of an era in which men are forced upon the curt, the condensed, the well-digested in place of the voluminous — in a word, upon journalism in lieu of dissertation.** We need now the light artillery rather than the peace-makers of the intellect. I will not be sure that men at present think more profoundly than half a century ago, but beyond question **they think with more rapidity, with more skill, with more tact, with more of method and less of excrescence in the thought.** Besides all this, they have a vast increase in the thinking material; they have more facts, more to think about. For this reason, they are disposed to put the greatest amount of thought in the smallest compass and disperse it with the utmost attainable rapidity. Hence the journalism of the age; hence, in especial, magazines.²²⁹ (POE, 1984, p. 1377. Negrito meu.)

A escrita de seu conto com bases jornalísticas, assim, se justifica nesta clara concepção que Poe tinha sobre a experiência de seu leitor. Mais do que isso, essa passagem representa uma leitura precisa de uma transformação na experiência do público, com consequências para a sua velocidade e profundidade de pensamento, e que precisa ser acompanhada por transformações na forma de se produzir literatura e jornalismo, e não por uma lamentação imobilizadora, como ele insinua que alguns críticos a esse processo vinham fazendo. Assim, podemos dizer que Poe não chora essa transformação na experiência: em vez disso, ele trata de enxergar nela novas oportunidades. Empregando o vocabulário de Benjamin, podemos dizer que enquanto alguns lamentam a inexorável predominância de *Erlebnis*, Poe enxerga a possibilidade de transformação desta na nova *Erfahrung* moderna.

229 “O crescimento, em poucos anos, da literatura de revista não deve ser, de maneira alguma, considerada um indicador da suposição de alguns críticos – uma tendência descendente no gosto e nas letras americanas. **Isso é, senão, um sinal dos tempos, uma indicação de uma era em que os homens são forçados sobre o curto, o condensado, o bem-digerido no lugar do do volumoso – resumindo, sobre o jornalismo no lugar da dissertação.** Nós precisamos agora da artilharia leve em vez do calibre grosso do intelecto. Não tenho certeza se homens do presente pensam de maneira mais aprofundada do que os de meio século atrás, mas, sem dúvida, **eles pensam de maneira mais ligeira, com mais habilidade, mais tato e método, e menos excrescências no pensamento.** Além de tudo isso, eles tiveram um vasto crescimento em relação ao pensamento material; eles têm mais fatos, mais sobre o que pensar. Por essa razão, eles estão dispostos a colocar uma grande quantidade de pensamento em uma pequena bússola, para se dispersar com a grande rapidez. Daí o jornalismo dessa era; daí, em especial, as revistas”.

Nesse contexto, contudo, o narrador encontra uma dificuldade: sua narrativa se torna mais um estímulo externo, hierarquicamente igual a outros estímulos, que não é assimilado pelo ouvinte como experiência, o que também impede que o próprio narrador possa assimilar a experiência desse ouvinte. São colocados, portanto, obstáculos definitivos aos princípios essenciais para a existência da narrativa tal qual definida por Benjamin. Ao mesmo tempo, Benjamin conclui seu ensaio “O narrador” afirmando que Poe é exatamente isso: um narrador. Isso dá a entender que, no contexto da modernidade, a transformação da experiência envolve mais do que apenas o fim de *Erfahrung*, mostrando então que essa transformação não consiste apenas na morte da narrativa, mas em sua transformação formal no novo contexto sócio-histórico que se tornava, ao longo do século XIX, o material disponível para o artista para a realização de seu trabalho. É essa formulação da ideia da transformação da experiência que interessa para a análise do conto feita aqui, e é ela que será relevante também na análise do próximo conto de detetive de Poe, “The Purloined Letter”, bem como na avaliação da importância dos contos de detetive no todo de sua obra.

2.4. CONCLUSÕES SOBRE O CONTO, OU SEUS ELEMENTOS REVISITADOS

Este conto de detetive questiona as reais possibilidades da busca de sentido na sociedade moderna.

O segundo conto de detetive de Edgar Allan Poe evidencia, mais do que o primeiro, as contradições intrínsecas à própria proposta da narrativa. Elucidar um mistério, no interior de uma sociedade em que tanto a cidade quanto os bosques em volta dela se constituem como ambientes perigosos e inóspitos, em que os jornais produzem mais sensações do que informações, e em que não se tem acesso ao todo dos processos

de produção de sentido — todas essas circunstâncias retratadas nesse conto —, não parece ser uma tarefa possível. A forma como nele é descrita a cidade, que é muito diferente de como ela aparece em “The Murders in the Rue Morgue”, dá notícias dessa impossibilidade.

Dupin e o narrador parecem muito menos encantados com a vida urbana em “The Mystery of Marie Rogêt”, e seu isolamento parece muito maior também. A narrativa fornece pelo menos dois motivos para isso: as pesquisas que o narrador diz que os têm envolvido intensamente e a própria criminalidade da cidade, que gera a falta de se encontrar um lugar solitário e seguro. Ilustra muito bem essa tese a passagem em que o detetive fala do amante da natureza, que não pode encontrar nas matas que circundam a cidade a paz que anseia, o que o faz recorrer ao ambiente sujo e poluído da cidade, paradoxalmente menos odiosa do que os perigos que ele corre fora dela:

Let any one who, being at heart a lover of nature, is yet chained by duty to the dust and heat of this great metropolis — let any such one attempt, even during the week-days, to slake his thirst for solitude amid the scenes of natural loveliness which immediately surround us. At every second step, he will find the growing charm dispelled by the voice and personal intrusion of some ruffian or party of carousing blackguards. He will seek privacy amid the densest foliage all in vain. Here are the very nooks where the unwashed most abound — here are the temples most desecrate. With sickness of the heart the wanderer will flee back to the polluted Paris as to a less odious because less incongruous sink of pollution.²³⁰ (POE, 1985, p. 335)

Sobre o retrato da cidade, afirma o estudioso Terence Whalen:

230 “Que o tente qualquer um que, sendo no íntimo um amante da natureza, ainda que agrilhado pelo dever à poeira e ao calor dessa grande metrópole – que qualquer um nessas condições tente, mesmo durante dias úteis, apagar sua sede de solidão em meio aos cenários adoráveis da natureza que nos cercam. A cada dois passos ele verá seu crescente encanto desmanchado pela voz e a intrusão pessoal de algum rufião ou bando de patifes embriagados. Ele buscará privacidade em meio às densas folhagens, mas em vão. São aí precisamente os recessos onde mais grassa essa ralé – aí estão os templos mais profanados. Com o coração apertado nosso transeunte voltará correndo para a poluída Paris como sendo um lugar menos odioso por ser um menos incongruente antro de poluição”. (POE, 2012, p. 375)

In “The Murders in the Rue Morgue,” Poe represents Paris as a sophisticated and anonymous European metropolis, but in “The Mystery of Marie Rogêt,” he abandons this favorable depiction because Paris must “coincide” with New York, the city where Mary Rogers died and where Poe endured the most crushing poverty of his career.²³¹ (WHALEN, 1999, p. 230)

Essa caracterização peculiar de Paris, na opinião de Whalen, deveria servir para combater as afirmações de que Poe seria um “homem sem um país” (WHALEN, 1999, p. 231)²³². Segundo ele, se Poe criou a ilusão de isolamento, isso deve ser analisado criticamente como algo significativo em sua obra, e não ignorado como um detalhe que a detrata.

“The Mystery of Marie Rogêt” é um marco na obra de Poe também por representar um grande exercício de lidar com o material jornalístico e literário sensacionalista que o rodeava. E este era precisamente o material que era elogiado e ostentado como o novo idioma literário americano, a linguagem genuinamente nacional. A reelaboração linguística e estilística que ele realiza nesse conto, conforme vimos, marca uma postura crítica diante do funcionamento do mercado editorial, e assim à identidade literária nacional que então se forjava

231 “Em ‘The Murders in the Rue Morgue’, Poe representa Paris como uma metrópole europeia sofisticada e anônima, mas em ‘The Mystery of Marie Rogêt’, ele abandona sua descrição favorita porque Paris precisa coincidir com Nova York, a cidade onde Mary Rogers morreu e onde Poe suportou a pobreza mais esmagadora de sua carreira”. Em tempo: na página 25 desta tese, comento uma apresentação de Susan Elizabeth Sweeney que fala de uma exposição de daguerreotipos de Paris ocorrida em Boston, cujo impacto pode estar entre as motivações para a escolha deste espaço específico para os contos de detetive de Poe.

232 Em seu estudo, Greicy Pinto Bellin menciona vários contos de Poe que têm *setting* em cidades estrangeiras mas que referem-se, na verdade, a conflitos diversos característicos da própria sociedade norte-americana. Ela menciona também diversos estudos que têm feito esta leitura de obras de Poe (BELLIN, 2015, p. 78). Concordando com a leitura de Ana Maria Zanon da Silva, ela considera, por exemplo, que o conto “Some words with a mummy”, cuja história se passa na Inglaterra, é sobre a política partidária dos Estados Unidos. Atualmente, há inúmeros estudos apontando a relação entre Poe e diversos âmbitos da sociedade em que viveu; contudo, ainda há outros que apresentam uma visão diferente. Dentre eles, temos a “Introdução: a arte perversa de Edgar Allan Poe”, das professoras portuguesas Maria Antónia Lima e Margarida Vale de Gato e publicada por ocasião do bicentenário de Poe, em que elas optam — neste texto, pelo menos — por dar destaque não à existência desta relação, mas à precariedade dela, ao abrir o seu primeiro parágrafo com a seguinte afirmação: “E se Edgar Poe, esse autor americano tão fora do seu tempo e espaço, e por isso tão pouco dado a efemérides, tivesse sido atormentado não só pelo vício do álcool, mas também pelo vício da sua arte?” (LIMA & VALE DE GATO, 2010, s/p. Negrito meu.).

— em outras palavras, à própria “rhetoric of ascent”, nos termos de Robert Tally Jr., que caracterizava tal identidade. Estando à distância dos acontecimentos — a morte de Mary Rogers ocorreu em Nova York, em um período em que Poe estava vivendo na Filadélfia —, os periódicos que chegaram à sua mão foram toda a sua fonte; assim, se colocaram de maneira decisiva, mais do que em qualquer outra obra sua anterior, como sua condição material de produção. Para Robert Tally Jr., “Poe was a nomad in a land of settlers”²³³ (TALLY JR, 2014, p. 41), o que permite pensar que olhar as coisas de uma certa distância não era algo tão infrequente assim para ele. Constantemente viajando e se mudando, desde a sua infância até a sua vida adulta, o escritor ia na contramão do movimento ideológico predominante em seu país, buscando novas oportunidades de trabalho onde quer que elas pudessem ser mais favoráveis, e assim conheceu a vida urbana e o mercado editorial do seu país de maneira ampla, como talvez nenhum escritor seu contemporâneo pôde. Nas palavras de Tally Jr.,

The celebrated “movement” of early America is actually a process of settling down, of going to a place and staking a claim, of cordoning off private property, of homesteading, or of finding a place called “home”. But this is not movement; this is stopping. Poe’s actual physical or geographical movements are anomalous, and so are his more figural and metaphysical ones. Poe is not “at home” anywhere in America.²³⁴ (TALLY JR, 2014, p. 41)

Esse nomadismo de Poe, segundo Tally Jr., favoreceu o olhar crítico de Poe sobre o mercado editorial e sobre as ideologias predominantes em diferentes regiões do país. É dessa dialética entre estar

233 “Poe era um nômade em uma terra de colonos”.

234 “O celebrado “movimento” da América em seu início é, na verdade, um processo de assentamento, de ir a um lugar e reclamar um direito, de isolar a propriedade privada, de colonizar, ou de achar um lugar chamado ‘casa’. Mas isso não é um movimento; isso é parar. Os movimentos físicos ou geográficos de Poe são anômalos, bem como seus movimentos figurativos e metafísicos. Poe não se sente ‘em casa’ em lugar algum na América”. É interessante observar que esta ideia de Tally difere da ideia apresentada no texto de Margarida Vale de Gato e Maria Antônia Lima que comentei anteriormente, pois ele associa esse “não sentir-se em casa” ao nomadismo de Poe, provocado entre outras coisas pelas suas necessidades materiais, enquanto elas relacionam o estar “fora de seu tempo e espaço” ao vício — do álcool ou da sua arte, sendo este último o foco da discussão das estudiosas.

inserido — no mercado, nos debates literários — e estar sempre em movimento, excluindo-se de um lugar e inserindo-se em outro, que podemos dizer que Poe se beneficia para tomar posição e pensar criticamente sobre a literatura em formação em seu país.

Porém, nem toda a fortuna crítica de “The Mystery of Marie Rogêt” o coloca em um lugar privilegiado na obra de Poe. Há uma discussão de certa relevância sobre a qualidade literária desse conto. Pelo fato de ser baseado em um caso de assassinato real, parte dos críticos costuma fazer avaliações bem negativas sobre ele. Charles E. May o considera a mais fraca de todas as histórias com o detetive Dupin, justamente por ser tão entrelaçada com o assassinato real de Mary Rogers, o qual Poe estaria tentando resolver sob o disfarce de Dupin. Além disso, segundo ele, “the event is ordinary precisely because it is real, not fictional, and thus has no aesthetic pattern”²³⁵ (MAY, 1991, p. 89-90). Já J. Brander Matthews simplesmente exclui “The Mystery of Marie Rogêt” da lista de contos de raciocínio de Poe, literalmente por ele ter lido ali com um caso real de assassinato. O crítico não chega a analisar e nem a dar maiores explicações, do ponto de vista formal ou qualquer outro, a esse respeito, colocando nesta categoria apenas os três contos “The Gold-Bug”, “The Murders in the Rue Morgue” e “The Purloined Letter” (MATTHEWS, 1970, p. 89). David Van Leer, por sua vez, além de não ignorar o valor e a importância do conto dentro do conjunto da obra de Poe, tem uma explicação bastante consequente para esse tipo de postura da crítica; para ele, “current critical preference for the ‘Murders’ or ‘Letter’ over the ‘Mystery’ may mark not our admiration for the intricate philosophies of the former, but our fear of the social reality in the latter”²³⁶ (VAN LEER, 1993, p. 98). Portanto, para ele, o tipo de realidade social que é figurada em “The Mystery of Marie Rogêt” é de natureza bastante diferente dos outros dois contos. Para uma

235 “O acontecimento é ordinário justamente porque é real, não ficcional, e, dessa maneira, não possui padrão estético”.

236 “a atual preferência dos críticos por “Murders” ou “Letter” a “Mystery” pode marcar não nossa admiração pelas filosofias complexas dos primeiros, mas nosso medo da realidade social do último.”

crítica interessada em ver a obra de arte como um objeto autônomo e independente da realidade histórica, a qual considera exterior à obra, esse tipo de avaliação realmente não interessa.

Outro aspecto importante de “The Mystery of Marie Rogêt” é que ele questiona fortemente a apresentação da atuação de Dupin como pautada em princípios de ordem racional. O disfarce de racionalização é usado, neste segundo conto, para forjar as relações entre as diversas evidências. É uma subversão de seu valor, mas com consequências muito produtivas, especialmente quando se considera as remodelações na forma que Poe realiza em seu próximo conto de detetive.

A continuação do trabalho com essa forma em “The Purloined Letter” aponta para a continuação de um projeto do próprio autor em pensar na forma do conto de detetive e no potencial do novo gênero como espaço para tratamento dos materiais da literatura sensacionalista e da nova experiência que caracteriza o seu momento histórico. As novas modificações na forma dizem respeito, basicamente, à figuração do processo de trabalho do detetive. No próximo capítulo, estudarei o conto “The Purloined Letter”, buscando levantar elementos para avançar na reflexão sobre essa questão, sempre com o objetivo de compreender as motivações sócio-históricas e o significado de tais modificações.



3

“The Purloined Letter”

O conto “The Purloined Letter” (“A carta roubada”²³⁷) foi publicado por volta de outubro de 1844 na revista literária da Filadélfia *The Gift for 1845*. Foi o último conto de detetive escrito por Poe. Com o mesmo narrador-personagem não nomeado dos anteriores, a história narrada mostra o chefe de polícia G— mais uma vez procurando por Dupin, pedindo-lhe auxílio sobre um caso que não está conseguindo resolver: uma carta de conteúdo comprometedor fora roubada dos aposentos reais e tem sido usada para chantagear sua dona. O roubo ocorreu diante da vítima, que no entanto não pôde fazer nada para evitá-lo. Assim, a identidade do ladrão é conhecida: ele é o Ministro D—, “who dares all things”²³⁸ (POE, 1985, p. 467). Dupin, embora a princípio não mostre muita disposição em ajudar o policial, é quem consegue recuperar a carta. Ela é restituída ao chefe de polícia mediante um pagamento, exigido na hora por Dupin. Este acontecimento se dá no meio do conto, e por isso gera como que um novo mistério, desta vez sobre como o detetive teria conseguido fazê-lo. As respostas para essa nova indagação são tema de grande parte do conto.

Neste breve sumário, já é possível perceber que “The Purloined Letter” apresenta diferenças muito interessantes em relação aos dois contos de detetive anteriores — como o fato de o crime investigado não ser um assassinato. O modo como esse conto lida com os conteúdos da literatura popular é muito diverso daquele observado ao longo da obra de Poe. Mas a principal dessas diferenças tem a ver com a estrutura da narrativa e tem consequências para a discussão dos métodos de trabalho da polícia e do detetive Dupin e, principalmente, para uma reflexão

237 Na tradução de Oscar Mendes e Milton Amado, o título do conto é traduzido como “A carta furtada”. Se entrarmos no campo da tipificação criminal de acordo com as leis brasileiras, a correta tradução desse título deveria ser tema de uma longa discussão. Dependendo da interpretação, o ato do Ministro D— de tomar posse da carta e disso tirar vantagens pode ser considerado um roubo, um furto ou até um estelionato. O significado de *purloin*, um verbo relativamente raro em inglês, é associado à ideia de tomar algo de alguém, o que não é suficiente para especificar qual tipo de crime precisamente foi realizado. Jacques Lacan estuda a etimologia do verbo, e conclui que trata-se de uma “carta desviada [...]”, aquela cujo trajeto foi prolongado” (LACAN, 2008, p. 36). Não pretendo me aprofundar nessa discussão neste trabalho, mas fica indicada aí uma questão interessante para reflexão em outros estudos.

238 “que ousa tudo” (POE, 1997, p. 173).

sobre o ponto de vista nos contos de detetive. A análise feita aqui busca evidenciar um princípio estruturante que gradualmente se definiu nas obras anteriores de Poe, especialmente nos contos de detetive, e que marca de maneira mais decisiva a forma deste que é o terceiro conto da série. O objetivo é demonstrar de que forma tal princípio permite uma compreensão abrangente do sentido da obra e revela seu diagnóstico e seu conflito com o momento sócio-histórico em que ela foi produzida.

3.1. A CRIAÇÃO DA EXPECTATIVA PELA EXPOSIÇÃO DO PROCESSO INVESTIGATIVO, OS MÉTODOS DE TRABALHO E A CONFIGURAÇÃO DA DIALÉTICA DE ESCONDER E MOSTRAR

Um dos eventos de “The Purloined Letter” que mais intrigaram leitores e que mais receberam atenção da crítica ao longo da história da sua recepção é o fato de que a carta roubada estivera o tempo todo “guardada”, ou talvez fosse melhor dizer exposta, em uma espécie de porta-cartas pendurado sobre a lareira da sala de visita do Ministro D—. Mesmo a minuciosíssima busca realizada pela polícia, a qual comentarei mais adiante, não logrou sucesso em localizá-la. Conforme procurarei demonstrar, este dado do enredo é uma ilustração significativa de um princípio que fornece as bases da forma de todo o conto, que é uma dialética entre o que é escondido e o que é mostrado. Ela é representada no conto de maneira mais explícita pelo fato de que a carta está ao mesmo tempo escondida e não escondida, mas, como veremos, tem impacto na estrutura de toda a narrativa.

Um dos estudiosos a tirar maiores consequências do fato de a carta não estar propriamente escondida não foi um crítico literário, mas um psicanalista: Jacques Lacan. Ele realiza seu estudo sobre este conto

de Poe em seu “Seminário sobre ‘A carta roubada’”, um de seus exercícios dentro de seu projeto de “retorno a Freud”, no qual, segundo Slavoj Žižek, “Freud’s key insights finally emerge in their true dimension”²³⁹ (ŽIZEK, 2006, p. 2). Não é objetivo desta pesquisa aprofundar uma discussão sobre o projeto e o estudo de Lacan, mas é relevante mencionar aqui que o psicanalista destaca que a certeza que Dupin teve de ter encontrado a carta que procurava, em sua visita à casa do Ministro, “se reforça pelos próprios detalhes que parecem feitos para contrariarem a descrição que tem da carta roubada, fora o formato que é conforme” (LACAN, 2008, p. 20-21); contribui para essa certeza também o pretensão “romântico tédio” (LACAN, 2008, p. 20) com que se comporta o Ministro durante a conversa dos dois. Assim, as palavras de Lacan destacam o fato de que a convicção que o detetive teve de ter encontrado a carta cresceu justamente quando ele se deparou com um envelope radicalmente diferente daquele que procurava — radicalmente demais.

Na primeira visita a Dupin, o chefe de polícia G— conta que já havia realizado com sua equipe uma acurada busca pela carta nas dependências do Ministro D—. Eles haviam esquadriado desde os livros da biblioteca até o piso do jardim em volta do prédio, tendo até revistado móveis e carpetes. Por sua vez, quando Dupin faz sua própria visita a D a fim de localizar a carta, ele opta por não realizar uma busca de semelhante natureza: o que Dupin faz é olhar por cima, para os objetos mais à mostra na sala. É assim que ele encontra o objeto roubado, feito que a polícia não conseguira realizar. Portanto, o paradoxo essencial de “The Purloined Letter” é o fato de que é difícil encontrar a carta exatamente por ela estar “debaixo do nariz de todo mundo”²⁴⁰. Conta para isso também o fato de que ela está como que “disfarçada”, com o envelope virado do avesso e meio amassado. E esse detalhe não é uma bobagem: a carta está ali, diante dos olhos do mundo, mas virada do avesso para ficar escondida. Esta é a própria imagem que simboliza o princípio de revelar ao esconder, ou esconder ao revelar, que se anuncia, como veremos, já desde o início do conto.

239 “As principais ideias de Freud finalmente se revelam em sua verdadeira dimensão”.

240 Cf. POE, 1985, p. 475. Tradução minha.

No parágrafo que abre a narrativa, estabelece-se o principal ambiente da história. Dupin e seu amigo estão sozinhos no seu quarto de estudos:

For one hour at least we had maintained a profound silence; while each, to any casual observer, might have seemed intently and exclusively occupied with the curling eddies of smoke that oppressed the atmosphere of the chamber. For myself, however, I was mentally discussing certain topics which had formed matter for conversation between us at an earlier period of the evening; I mean the affair of the Rue Morgue, and the mystery attending the murder of Marie Rogêt. (POE, 1985, p. 465-466)²⁴¹

É interessante notar que há certa semelhança entre a atmosfera de calma, talvez até de negligência, que abre este conto e a que abre “The Mystery of Marie Rogêt”. Mas vejamos o que parece haver de mais relevante nesta passagem. Perceba que este excerto do primeiro parágrafo destaca um contraste entre o que é visível, o que se mostra para um observador qualquer — que as personagens não estão ocupadas com nada mais do que a fumaça de seu cachimbo — e aquilo que está escondido, que não pode ser visto — a reflexão que ocupa o narrador, a qual versa sobre os casos narrados nos contos anteriores. Observe também que permanece um mistério sobre qual seria a reflexão com a qual se ocupava Dupin. Este é o movimento descrito nesse trecho: primeiro, parte-se da constatação de algo que é acessível a um observador externo; segundo, prossegue a revelação de algo que não pode ser apreciado facilmente; terceiro, algum detalhe permanece não dito. Com cada um desses passos, o quadro aparentemente simples se complexifica e ganha ares de significado profundo. É como se as primeiras linhas do conto já anunciassem que nele nada é o que parece à primeira vista.

241 “Durante hora, pelo menos, mantivemos profundo silêncio; ao primeiro observador casual, cada um de nós pareceria atenta e exclusivamente ocupado com as crespas volutas de fumaça que tornavam pesada a atmosfera do quarto. Quanto a mim, porém, discutia mentalmente certos tópicos que haviam formado tema de conversa entre nós, no começo da noite. Refiro-me ao caso da Rua Morgue e ao mistério ligado ao assassinio de Maria Rogêt”. (POE, 1997, p. 172)

O mesmo movimento é reiteradamente verificado ao longo da narrativa. Por exemplo, em uma conversa entre G— e Dupin, na qual uma observação do detetive provoca o riso escandaloso do policial: segundo o detetive, o mistério seria tão difícil de resolver por ser “*A little too self-evident*”²⁴² (POE, 1985, p. 466. *Itálico do original*). E o fato de que a polícia teve dificuldade de encontrar a carta roubada justamente por ela não estar escondida é mais um índice disso, possivelmente o mais revelador, dentre outros que povoam todo o conto. Vejamos alguns deles.

Na narração sobre o momento do roubo da carta, logo no início do conto, G— conta que o Ministro D— estava em uma visita à dona da carta quando esta lhe foi entregue. Algum tempo depois, uma outra personagem chegou, e o Ministro percebeu o constrangimento de sua vítima, o que lhe teria feito deduzir que era justamente deste terceiro elemento presente no aposento que ela desejava esconder a carta. A partir daí, instala-se um jogo de revela-esconde em uma troca de olhares entre eles. O ardiloso Ministro rapidamente lê a situação embaraçosa e inescapável em que a vítima se encontra e não hesita em tirar vantagem disso, escondendo negligentemente a carta sob alguns papéis seus e levando-a junto com eles ao retirar-se, sem que a vítima pudesse reagir para pará-lo, temendo chamar a atenção do outro presente na cena.

Este mesmo relato de G— é comicamente marcado pelo seu esforço em não revelar detalhes demais sobre o caso: ele diz quem é o ladrão da carta, mas não quem é a vítima — só sabemos que a carta fora roubada dos *royal apartments* — e nem de quanto é a recompensa que esta lhe ofereceu — só sabemos que é uma grande recompensa em dinheiro. G— também jamais chega a explicitar para Dupin que o procurou para pedir ajuda sobre o caso: aparentemente querendo evitar uma contratação formal dos serviços do detetive, o que exigiria como contrapartida um eventual pagamento, ou até mesmo dividir com ele a recompensa, G— apenas pede conselhos a Dupin, mas não pede sua presença ou sua ajuda efetiva na busca.

242 “Um pouco demasiado evidente” (POE, 1997, p. 173).

É interessante notar que isso é diferente do que ocorre em “The Mystery of Marie Rogêt”, pois naquele conto G— contrata os serviços de Dupin em troca de um tipo de compensação — embora ali também jamais saibamos que compensação seria essa.

Muito significativo também é observar que o mesmo movimento tem impacto na figuração da esfera do trabalho no conto. Os únicos trabalhadores que aparecem no conto são os policiais, personificados no *Prefect G—*. Não se sabe, por exemplo, o que faz o amigo de Dupin para viver — aliás, não sabemos disso já desde “The Murders in the Rue Morgue”; se considerarmos sua caracterização que é feita no primeiro conto da série, Dupin vive da renda obtida com as poucas propriedades que lhe restaram após a bancarrota de sua família. Já os meios de subsistência do seu amigo nunca são narrados. Além disso, não aparecem no conto outros trabalhadores, assalariados ou escravos, senão os próprios policiais. No caso da ausência de escravos, o fato de o conto ser ambientado em Paris pode ser uma justificativa narrativa plausível. Mas a ausência de outros tipos de trabalhadores permanece uma questão. A título de comparação, podemos relembrar por exemplo que as *L’Espanaye*, em “The Murders in the Rue Morgue”, eram mulheres que viviam sozinhas e se mantinham fazendo trabalhos diversos, desde lavar roupas para fora, alugar quartos de sua ampla casa, e alguma testemunha chega até a dizer que elas atuavam também como *fortune tellers*. O conto também inclui outros trabalhadores, como o bancário *Le Bon*, que chega a ser preso como suspeito do assassinato, e o marinheiro, dono do orangotango. *Marie Rogêt*, por sua vez, trabalhara na pensão de sua mãe e, por ocasião de sua morte, trabalhava em uma perfumaria no *Palais Royal*. Outros trabalhadores que aparecem ou são no mínimo mencionados em “The Mystery of Marie Rogêt” são a *Madame Deluc*, dona de um restaurante e pensão perto da *Barrière du Roule*, barqueiros que fazem travessias no rio, e mesmo o marinheiro que Dupin suspeita ser o assassino de *Marie*. As atividades realizadas por esses trabalhadores têm sempre algum tipo de relação com a atuação deles no conto — como no caso de *Le Bon*, que foi acusado de ter matado a *Mme.* e a *Mlle. L’Espanaye*.

porque era o único funcionário do banco que sabia que elas haviam feito um saque de alto valor recentemente. Essa quase total ausência de trabalhadores ocupados com a esfera da produção e do trabalho assalariado em “The Purloined Letter” contrasta com o fato de que o trabalho da polícia é exaustivamente detalhado, com as minúcias de sua busca cuidadosa, embora ineficaz. Essas circunstâncias indicam que a questão do trabalho, central nos contos de detetive de Poe, tem relevância nesse conto também, e é determinada aqui pelo mesmo movimento de esconder e mostrar presente ao longo da narrativa.

A caracterização das personagens envolve o mesmo jogo, bem como as relações entre eles. Enumerando hierarquicamente as personagens principais quanto ao acesso que cada uma tem ao que é escondido e ao que é revelado na história, temos: primeiramente, o Ministro D—, aquele que opta por esconder a carta num lugar óbvio e, simultaneamente, revelando-a no seu próprio ato de escondê-la; em seguida, Dupin, aquele que descobre a localização da carta primeiro, o que decifra o mistério e ilumina a realidade para os demais; na sequência, vem o narrador, aquele que não acompanha presencialmente o ato de decifração da verdade mas que é o único e mais capaz ouvinte da narrativa da descoberta de Dupin, sendo por isso aquele para quem tudo é revelado *a posteriori*; por último, temos G—, aquele para quem nada é revelado, apesar de toda a sua minuciosa busca. Essa incapacidade de apreender a realidade permite que Dupin trate G— com muita ironia, jogando no limite entre o elogio e a crítica ao policial e seus procedimentos, sem que este jamais suspeite estar sendo de fato criticado. Esta é uma peculiaridade importantíssima do terceiro conto de detetive de Poe, à qual voltarei mais adiante.

A relação entre Dupin e o Ministro D— também se estrutura com base em um contraste entre o que é revelado e o que é escondido: insinua-se na história que eles se conhecem há muito tempo e que já viveram momentos de conflitos turbulentos. O detetive conta que o Ministro o ofendeu uma vez e que na ocasião lhe prometera que o feito

teria volta; no entanto, o que realmente ocorreu entre eles não é narrado. Dupin mostra conhecê-lo bem demais, e é possível deduzir que o Ministro também o conhece bem — Dupin afirma que deixou uma carta falsa e de próprio punho no lugar da carta que recupera, certo de que o Ministro reconhecerá sua letra. No entanto, nunca é revelado em que circunstâncias eles travaram conhecimento. Sempre fica a impressão de haver um não-dito significativo na relação entre os dois. Aliás, é possível observar que a dialética de esconder e de mostrar ao longo do conto frequentemente se traduz, assim como no caso da relação entre Dupin e o Ministro, como um não-dito significativo, como um silêncio sobre algo que parece ser relevante, mas que permanece na penumbra.

Movimento semelhante já podia ser percebido nos contos de detetive anteriores. Em “The Murders in the Rue Morgue”, as primeiras frases do conto referem-se precisamente à existência de processos que acontecem às escuras, e são apenas conhecidos por seus resultados: “The mental features discoursed of as the analytical, are, in themselves, but little susceptible of analysis. We appreciate them only in their effects”²⁴³ (POE, 1985, p. 246). No capítulo 1, comentei como esse movimento de esconde-revela aparece em “The Murders in the Rue Morgue” também no momento em que Dupin examina o local do crime e descobre que há uma fissura no pino que fecha a janela: é esta evidência, que é óbvia mas é apenas percebida por ele, que lhe permite deduzir que aquele havia sido um possível caminho de entrada e de saída do assassino. Em “The Mystery of Marie Rogêt”, tal princípio também aparece — por exemplo, na atuação do narrador ao selecionar o que narra e ao evidenciar que o faz —, mas é em “The Purloined Letter” que ele ganha mais relevância e permite um novo posicionamento dos contos de detetive no projeto estético e na crítica do escritor.

Mencionei há pouco que no conto é empregada a ironia em referências a G— em “The Purloined Letter”. Além de ser um mecanismo

243 “As características intelectuais tidas como analíticas são, em si mesmas, pouco suscetíveis de análise. Nós as apreciamos apenas em seus efeitos.” (POE, 2012, p. 301)

literário tradicional e muito importante, ele já foi empregado mais de uma vez em contos anteriores de Poe, como vimos no capítulo 1, como recurso para lidar com os conteúdos da literatura popular. No entanto é utilizado pela primeira vez nos contos detetive apenas em “The Purloined Letter”, contribuindo aí no desenho da dialética do esconder e do mostrar que o organiza: como normalmente acontece no uso da ironia, ela é explícita na linguagem, mas para G— permanece escondida, uma vez que ele entende literalmente os elogios que Dupin lhe faz. Ele não é capaz de compreender as falas de Dupin a contrapelo. Ela aparece principalmente no tratamento dispensado a G— por Dupin, embora também marque algumas referências do próprio narrador ao policial — o que é indício de que é uma marca do próprio ponto de vista da narrativa esse tratamento irônico e crítico a G—.

Isso pode ser observado desde o início do conto, na conversa entre os personagens na primeira visita do *Prefect*. Conforme já comentei, “The Purloined Letter” começa com os dois personagens principais, o detetive Dupin e seu amigo, em um cenário marcado por um sentimento de *ennui*, uma quase total imobilidade, apenas quebrada pela fumaça dos cachimbos que os dois fumam, imersos em pensamentos. A chegada do chefe de polícia instaura uma mudança definitiva nesse cenário inicial, tanto pelo modo ansioso de sua chegada quanto pelo objetivo de sua visita: pedir aconselhamento a Dupin para um caso que não está conseguindo solucionar — o roubo de uma importante carta dos aposentos reais.

As palavras que aparecem caracterizando o policial nesse primeiro contato são os adjetivos *entertaining* (divertido) e *contemptible* (desprezível)²⁴⁴: como se pode ver, eles anunciam a forma contraditória como ele é descrito no conto. O efeito é reforçado logo em seguida: quando G— diz que veio para contar sobre um caso que tem lhe trazido muitas dificuldades, Dupin desiste de ligar a luz, dizendo que é na escuridão que melhor se analisam casos que demandam reflexão. A isso, o policial responde:

244 Segundo o *Novo Webster's Dicionário Universitário*.

"That is another of your odd notions," said the Prefect, who had a fashion of calling every thing 'odd' that was beyond his comprehension, and thus lived amid an absolute legion of 'oddities'. (POE, 1985, p. 466)²⁴⁵

Esse comentário sarcástico do narrador, além de criticar a postura do chefe de polícia, tem o importante efeito de guiar o olhar do leitor, levando-o a considerar daí em diante todas as ideias e atitudes de G— como coisas de um homem que não tem uma boa compreensão do mundo, e que ainda mostra um forte apego ao seu frágil conjunto de crenças. A frase "That is another of your odd notions" revela uma dúvida de G—quanto à eficácia da proposição de Dupin sobre casos difíceis serem melhor apreciados no escuro, desconfiança que reaparece em outros momentos do conto. A irônica resposta de Dupin a esse seu comentário é "*Very true*" ("É bem verdade"). De forma semelhante, no diálogo entre Dupin, G— e o narrador, jamais é feita alguma crítica direta ao chefe de polícia. Isso sempre é feito implicitamente. Ela só é explicitada e detalhada em conversa particular entre Dupin e seu amigo. O policial em nenhum momento suspeita de nada. Assim, o conto exige do leitor em diversos momentos uma leitura em chave irônica. É importante refletir sobre o papel dessa ironia nesse conto de Poe, e o farei mais adiante, à luz de outros elementos que apontarei a seguir.

Por ora, é importante destacar que essa ironia abre caminho para uma discussão feita no conto sobre a exposição dos processos de trabalho. Vejamos como isso acontece.

Quando G— fala que a carta tem sido usada pelo Ministro para chantagear sua dona, o narrador levanta a seguinte hipótese: "But this ascendancy," I interposed, "would depend upon the robber's knowledge of the loser's knowledge of the robber. Who would dare —"²⁴⁶.

245 "É outra de suas esquisitices — disse o Chefe de Polícia, que tinha o cacoete de chamar de 'esquisito' tudo quanto estivesse além de sua compreensão e por isso vivia em meio duma completa legião de 'esquisitices'". (POE, 1997, p. 172).

246 " — Mas esta ascendência — interrompi eu — dependerá do seguinte, saberá o ladrão que a pessoa roubada conhece quem furtou o documento? Quem ousaria..." (POE, 1997, p. 173)

Embora lhe pareça ousada, tal hipótese acaba sendo confirmada na narrativa de G sobre o roubo da carta. Com minúcias, G— explica como o Ministro — “who dares all things”²⁴⁷— realizou o roubo bem diante de sua vítima, sem que esta pudesse fazer algo para evitar. A frase de Dupin que segue a longa descrição de G é a seguinte: “Here, then,” said Dupin to me, “**you** have precisely what **you** demand to make the ascendancy complete $\frac{3}{4}$ the robber’s knowledge of the loser’s knowledge of the robber.”²⁴⁸ (POE, 1985, p. 467. Grifos meus.)

Esta resposta é sintomática de uma postura muito peculiar de Dupin: ela dá uma pista de que ele está seguindo uma linha de pensamento própria, diferente dos demais personagens; afinal, ele evidencia que quem precisava ter a mencionada circunstância lógica esclarecida era o narrador, e não ele mesmo. O método de pensamento de Dupin começa a se desenhar no conto, e não é ainda claro para os outros dois personagens, e muito menos para o leitor, em que Dupin está pensando enquanto escuta e comenta a narrativa do chefe de polícia.

G— descreve longa e detalhadamente a busca que realizou nas dependências da residência do Ministro D, o ladrão da carta. Sua descrição é introduzida com as seguintes afirmações:

“[...] **For three months a night has not passed, during the greater part of which I have not been engaged, personally, in ransacking the D- Hotel.** My honor is interested, and, to mention a great secret, the reward is enormous. So I did not abandon the search until I had become fully satisfied that the thief is a more astute man than myself. I fancy that **I have investigated every nook and corner of the premises** in which it is possible that the paper can be concealed.” (POE, 1985, p. 468. Negritos meus.)²⁴⁹

247 “que ousa tudo ” (POE, 1997, p. 173)

248 “Aqui, então — falou-me Dupin —, tem você o que é preciso para tornar a ascendência completa: o ladrão sabe que a pessoa furtada conhece o ladrão”. (POE, 1997, p. 174).

249 “Durante três meses, não se passou uma noite em cuja maior parte eu não me entregasse à tarefa de revistar, pessoalmente, o palacete. Minha honra está em jogo e, para mencionar um grande segredo, a recompensa é enorme. Assim, não abandonei a busca, até que me convenci completamente de que o ladrão é homem mais astuto do que eu. Creio que **investiguei todos os nichos e cantos do edifício em que fosse possível estar o papel escondido.**” (POE, 1997, p. 173. Grifos meus.)

Os trechos em negrito são especialmente enfáticos, em sua linguagem, ao expor o modo de trabalho da polícia como algo realizado com muito empenho e atenção. É por meio do emprego dessa linguagem específica que G— demonstra ter total confiança na eficácia do trabalho que realizou com sua equipe. É representativo disso também o momento em que ele fala que precisava se certificar da ausência do dono da casa no horário da noite. Isso garantido, seria necessário também ter certeza de que os empregados não seriam despertados durante a busca. Para G—, isso não foi uma dificuldade: “They sleep at a distance from their master’s apartment, and, being chiefly Neapolitans, are readily made drunk.” (POE, 1985, p. 468)²⁵⁰

Note que sua fala indica que ele tinha total certeza acerca da infalibilidade de sua conclusão. G— fala como se as coisas não pudessem acontecer de outra maneira. Seu raciocínio pode ser parafraseado assim: os empregados dormem longe do apartamento do patrão; são napolitanos e, por isso, propensos à bebedeira; essas duas circunstâncias juntas garantem que eles não suspeitariam de qualquer movimento estranho na casa. Contudo, é evidente aí que seu raciocínio baseia-se numa falácia; para um leitor atento, portanto, mais capaz do que G—, isso deveria acender uma luz de alerta: seria mesmo tão eficaz uma busca baseada em premissas como essa? A linguagem impregnada de certeza usada na fala de G—, que curiosamente é semelhante à retórica da certeza empregada nas falas de Dupin em “The Mystery of Marie Rogêt”, está em óbvia contradição com o que é dito. Porém, ele mesmo não é capaz de enxergar isso.

É com a mesma certeza que ele descreve toda a busca realizada no palacete de D—. Observe a riqueza de minúcias em sua descrição, a qual tem a função de reforçar a eficácia do trabalho da polícia; observe também a linguagem, que faz com que este relato soe mais como uma exibição feita com prazer de sua performance profissional:

250 “Dormem distanciados do apartamento de seu patrão e, como são napolitanos, embriagam-se facilmente”. (POE, 1997, 174)

"Why the fact is, we took our time, and **we searched every where**. I have had long experience in these affairs. I took the **entire building**, room by room; devoting the nights of a whole week to each. We examined, first, the furniture of each apartment. We **opened every possible drawer**; and I presume you know that, to a properly trained police agent, **such a thing as a secret drawer is impossible**. Any man is a dolt who permits a 'secret' drawer to escape him in a search of this kind. **The thing is so plain**. There is a certain amount of bulk — of space — to be accounted for in every cabinet. Then we have accurate rules. **The fiftieth part of a line could not escape us**. After the cabinets we took the chairs. The cushions we probed with the fine long needles you have seen me employ. From the tables we removed the tops." (POE, 1985, p. 468-469. Negritos meus, itálicos do original.)²⁵¹

Mais adiante, causando surpresa no narrador, G— ainda detalha:

"[...] and when we had **absolutely** completed **every particle** of the furniture in this way, then we examined the house itself. We divided its **entire surface** into compartments, which we numbered, so that none might be missed; then we **scrutinized** each individual square inch throughout the premises, **including the two houses immediately adjoining**, with the **microscope**, as before." (POE, 1985, p.469. Negritos meus.)²⁵²

O método da polícia é assim apresentado no conto. G— não deixa de mencionar o emprego de procedimentos e equipamentos técnicos, até mesmo de um microscópio, e utiliza um vocabulário que enfatiza quão rigorosa foi sua atuação (veja expressões que destaquei

251 "– Bem, o fato é que gastamos tempo e **procuramos em toda parte** Tenho longa experiência desses assuntos. Explorei o **edifício inteiro**, aposento por aposento, dedicando as noites de toda uma semana a cada um deles. Examinamos primeiro a mobília de cada apartamento. **Abrimos todas as gavetas possíveis**; e imagino que o senhor sabe que, para um agente de polícia convenientemente treinado coisa tal como **uma gaveta secreta é impossível**. Será um pateta qualquer homem que deixe escapulir-lhe uma gaveta "secreta" numa busca dessa espécie. **A coisa é tão fácil**. Há certa quantidade de volume, de espaço, a ser examinada em cada móvel. Depois temos regras acuradas. **Não nos escapará a quinta parte de uma linha**. Depois das escrivaninhas passamos às cadeiras. Os estofos foram pesquisados com as finas agulhas compridas, que você me viu empregar. Das mesas, retiramos a parte de cima. (POE, 1997, p. 175. Negritos meus.).

252 "[...] e quando acabamos de examinar **completamente** desse modo **cada partícula** do mobiliário, rebuscamos a própria casa. Dividimos sua **superfície completa** em compartimentos, numeramos de modo que nenhum podia escapar; depois, **investigamos** cada polegada quadrada, isoladamente, pelo edifício inteiro com o **microscópio**, como fizéramos antes, inclusive as duas casas imediatamente vizinhas". (POE, 1997, p. 176. Negritos meus.)

nos trechos citados). A categórica conclusão de G— pode até parecer óbvia: sendo tão eficiente e avançado seu procedimento, se este não permitiu que se encontrasse a carta, consequentemente a carta não está lá. G— conclui também que ela não está sendo carregada com o Ministro aonde quer que vá, pois até uma revista do próprio homem já fora realizada duas vezes por sua equipe, sob sua supervisão.

Considerando que o método de trabalho de G—, descrito por ele como muito rigoroso, afinal não dá conta de recuperar a carta roubada, tal método se constitui como um conjunto de forças produtivas que não conseguem apreender e dar tratamento adequado à realidade. É um método adotado de modo alienado, sem reflexão. A crítica a essas forças produtivas é feita ao longo da primeira conversa entre os personagens em chave irônica nas inserções de Dupin e do narrador, conforme já mencionei. Na continuação do conto, até a relação de G— com esse método de trabalho também é criticada, sendo retratada como irrefletida, alienada. É isso que está implícito no seguinte comentário de Dupin, feito momentos após a entrega da carta a G— e sua saída repentina:

“The measures, then,” he continued, “were good in their kind, and well executed; their defect lay in their being inapplicable to the case, and to the man. A certain set of highly ingenious resources are, with the Prefect, a sort of Procrustean bed, to which he forcibly adapts his designs. But he perpetually errs by being too deep or too shallow, for the matter in hand; and many a schoolboy is a better reasoner than he. [...]” (POE, 1985, p.)²⁵³

A crítica a que as palavras de Dupin dão formulação não é direcionada ao método em si; vemos no trecho acima que ele considera o método bom, porém, ineficaz, porque não se reflete sobre ele: ele é adotado a despeito do contexto, do problema específico que se tem em mãos. Isto é, G— adota sua técnica como se fosse um autômato: mesmo diante da derrota dessa técnica, posto que não encontrou a carta,

253 “— As medidas, pois — continuou ele — eram boas no seu gênero e bem executadas. Seu defeito jazia em serem inaplicáveis ao caso e ao homem. Certo grupo de recursos altamente engenhoso ao Chefe de Polícia, uma espécie de leito de Procusto, tem de forçosamente adaptar seus planos. Mas ele erra, sem cessar, por ser demasiado profundo ou demasiado raso no assunto em questão, e muito menino de colégio raciocina melhor do que ele”. (POE, 1997, p. 179)

G— não a questiona, não a repensa e reavalia, e ainda fala dela como a única maneira possível de lidar com o problema que tem em mãos.

A primeira visita de G— à casa de Dupin se encerra com um conselho do detetive para que o policial reviste novamente a propriedade do Ministro — conselho que é muito mal recebido — e com uma detalhada descrição da carta em questão, pedida por Dupin e fornecida por G—.

Um mês mais tarde, G— volta à casa de Dupin ainda sem ter encontrado a carta, mesmo depois de refazer toda a busca, seguindo o conselho do detetive. O fato de G— ter feito toda a trabalhosa busca, exatamente como na primeira vez, mesmo tendo certeza de que seria perda de tempo, é índice da persistência de sua falta de reflexão sobre seu método. Depois de mais um grande trabalho perdido, G— pela primeira vez afirma que poderia até pagar para alguém que pudesse lhe entregar a carta. A recompensa oferecida pela dona da carta tinha então sido dobrada. Mas G—, mesmo indagado a respeito, não revela seu valor. Observe mais uma vez no enredo o movimento de esconder e revelar: G— volta a procurar Dupin, e em sua conversa revela algumas novidades sobre o caso, como o fato de que a recompensa fora dobrada, e esconde outras, como o atual valor desta, selecionando bem o que diz.

Esse momento da narrativa é dominado por uma atmosfera inquietante, que mimetiza a ansiedade de G— diante de um novo fracasso. Ele parece deprimido, e faz comentários e perguntas curtas. Em contraste com essa inquietação, Dupin replica falando com muito vagar, bem calmamente, prolongando as frases enquanto fuma, dizendo que G— não está fazendo todo o possível:

“Why, yes,” said Dupin, drawlingly, between the whiffs of his meerschaum, “I really — think, G—, you have not exerted yourself — to the utmost in this matter. You might — do a little more, I think, eh?”²⁵⁴ (POE, 1985, p. 470)

254 “— Mas, sim... — disse Dupin, arrastando as palavras, entre as baforadas de seu cachimbo de espuma. — Na verdade... acho, G***, que você não se tem esforçado... não tem feito o mais que pode nesse negócio. Você devia — penso eu — fazer um pouco mais, hein?” (POE, 1997, p. 178)

Diante da surpresa do chefe de polícia, entre uma tragada e outra em seu *meerschaum*, Dupin afirma que G— precisa procurar aconselhamento sobre o assunto. Aliás, Dupin sugere isso de uma maneira interessante: ele conta uma história sobre um Dr. Abernethy, que teria sido procurado por um rico avarento que, não querendo pagar pela consulta, descreveu seus próprios sintomas como sendo os de uma outra pessoa, e perguntou ao médico o que este suposto sujeito deveria tomar. A resposta do médico é direta: essa pessoa deveria procurar um conselho médico, uma consulta. Esta anedota, em que Dupin parece estar tergiversando, é nitidamente uma analogia que ele faz para dizer ao policial o que ele deveria fazer: em vez de pedir informalmente um conselho de Dupin, G— deveria contratá-lo oficialmente e pagá-lo pelo seu auxílio para resolver o caso.

O policial reage com muito desânimo diante desses comentários de Dupin, e reforça sua intenção de pagar a qualquer um que pudesse lhe ajudar no caso. Subitamente, seu desânimo é substituído por uma estupefação no momento em que Dupin pede que lhe assine um cheque, pois tinha a carta em mãos e a entregaria imediatamente a ele.

O parágrafo que descreve a grande surpresa do narrador e de G— diante da revelação de Dupin é de grande interesse do ponto de vista linguístico, e marca uma transformação importante no ritmo do fluxo da narrativa a partir daí. Observe:

I was **astounded**. The Prefect appeared **absolutely thunderstricken**. For some minutes he remained **speechless and motionless**, looking incredulously at my friend with **open mouth**, and **eyes that seemed starting from their sockets**; then, apparently recovering himself in some measure, he **seized** a pen, and after several pauses and vacant stares, finally filled up and signed a check for fifty thousand francs, and handed it across the table to Dupin. The latter examined it carefully and deposited it in his pocket-book; then, unlocking an *escritoire*, took thence a letter and gave it to the Prefect. This functionary **grasped** it in a perfect agony of joy, opened it with a **trembling** hand, cast a rapid glance at its contents, and then, **scrambling** and **struggling** to the door, **rushed at length unceremoniously** from the room and from the

house, without having uttered a syllable since Dupin had requested him to fill up the check.²⁵⁵ (POE, 1985, p. 471. Negritos meus.)

É interessante perceber que, embora de diversas formas Dupin seja o personagem em torno do qual a narrativa gira, esta passagem explicita que a história é contada do ponto de vista de seu amigo, que é o narrador: nós só ficamos sabendo que Dupin encontrou a carta na hora que o narrador-personagem fica sabendo, e não na hora em que efetivamente o detetive realizou sua tarefa. Tal configuração permite a formulação de conflitos importantes na narrativa, conforme veremos.

Esse trecho tem um ritmo muito rápido e forte, com vocabulário eloquente e indicando emoções e ações repentinas e vigorosas, além de ter uma adjetivação muito expressiva. As palavras que destaquei revelam isso. O uso desses recursos linguísticos gera uma impressão de corte em relação ao que veio antes, e um efeito de surpresa, mimetizando linguisticamente a estupefação que a entrega repentina da carta gera em G— e, provavelmente, no leitor também. Esse efeito também se constrói pelo contraste da linguagem e o ritmo dessa passagem com o ritmo predominantemente lento do restante da narrativa. Tais sensações, tão cuidadosamente construídas nessa passagem, são desencadeadas exatamente no momento em que ocorre uma troca — a carta pelo cheque; portanto, uma troca semelhante a uma venda. O momento se configura como uma operação de compra e venda, e o êxtase produzido por ela, de intensidade sem equivalentes no restante do conto, é indicativo do tipo de significado alegórico que está sendo construído ao longo de toda a narrativa.

255 "Fiquei **atônito**. O Chefe de Polícia parecia ter sido **fulminado**. Durante alguns minutos permaneceu **sem fala** e **sem movimento**, olhando incredulamente para meu amigo, de **boca aberta**, e de **olhos quase fora das órbitas**. Depois parecendo, de certo modo, dominar-se, **agarrou** uma pena e, após muitas pausas e olhares vagos, encheu afinal e assinou um cheque de cinquenta mil francos, entregando-o, por cima da mesa, a Dupin. Este examinou-o detidamente e meteu-o depois na carteira. Em seguida, abrindo uma escrivaninha, dela tirou uma carta e entregou-a ao Chefe de Polícia. O funcionário **agarrou-a**, num perfeito transe de alegria, abriu-a com mão **trêmula**, lançou um rápido olhar a seu conteúdo, e, depois, **arrastando-se com esforço** para a porta, **precipitou-se, afinal, sem mais cerimônia**, para fora do quarto e da casa sem ter pronunciado uma só sílaba, desde que Dupin lhe havia pedido que enchesse o cheque". (POE, 1997, p. 178. Negritos meus.)

Este significado se revela aqui como se fosse um artefato que, submerso, se revela com a baixa da maré: relações de troca, de produção e o significado de uma mercadoria estão no centro da discussão do conto — inclusive formalmente, uma vez que é justamente este interessante parágrafo que abre um momento absolutamente novo do conto, como se o dividisse literalmente em duas metades. Neste ponto, uma reflexão sobre o conceito de mercadoria pode ajudar a jogar luz sobre tal aspecto do conto, abrindo caminho inclusive para uma comparação com os outros dois contos de detetive.

O fetiche se constitui no processo de se esconder a verdade da mercadoria, o seu processo de produção, por trás de sua forma concreta e objetiva. Nas palavras de Karl Marx,

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. (MARX, 2013, p. 147)

Vejamos como este é precisamente o movimento observado na cena da entrega da carta de Dupin para G—: ao chefe de polícia, nem sequer interessa compreender que percurso teria sido seguido para recuperar a carta, como se a descoberta tivesse se dado “à margem” do produtor, no caso, Dupin. O objeto interessa em si mesmo; não é de seu interesse estabelecer uma relação com o detetive para além da entrega da carta e nem conhecer a história do seu achamento.

Não por acaso, esse trecho tão significativo do conto, que permite a explicitação de sentidos profundos da narrativa, também inicia um novo e intrigante momento: o fato de Dupin ter encontrado a carta, em vez de resolver o conflito, complica-o, pois gera uma nova dúvida que exige esclarecimento. Tal dúvida seria: como a carta foi parar nas mãos de Dupin? Uma contradição importante se configura aí: em um

conto de detetive, o interesse é normalmente voltado para a resolução do caso — é assim nos dois contos de detetive anteriores de Poe, e é assim nas incontáveis produções posteriores do gênero; já comentei como isso gera uma reificação da forma em “The Murders in the Rue Morgue”, a qual parece que se tenta evitar ao suprimir a cena da solução do mistério em “The Mystery of Marie Rogêt”. No entanto, em “The Purloined Letter”, embora o fato de a carta ser restituída ao policial signifique que o caso está resolvido, a dúvida sobre como Dupin conseguiu encontrá-la e recuperá-la permanece, e mantém o interesse na narrativa. Doravante, do ponto de vista do enredo, essa dúvida se transforma na principal questão do conto: como Dupin conseguiu encontrar a carta? E é isso que busca responder a longa explicação dada pelo detetive na continuação do conto.

Do ponto de vista da forma literária, essa inversão do interesse da narrativa — que se volta para o modo de resolução do mistério em vez de para a solução em si — marca uma diferença importantíssima entre “The Purloined Letter” e os dois contos de detetive anteriores. A apresentação do processo por meio do qual a carta foi recuperada, no terceiro conto de detetive de Poe, torna-se mais importante do que a entrega do objeto para o policial. É interessante recordarmos aqui que efeito semelhante já havia sido encontrado em “The Gold-Bug”, que comentei no capítulo anterior: ali, a grande ansiedade gerada pela caça ao tesouro, e sua consequente descoberta, gera uma curiosidade sobre como Legrand teria sabido sobre ele e sobre sua localização. Efetivamente, após a volta para casa, já de posse do baú, Legrand narra toda a história da descoberta do escaravelho, do pedaço de papel com o mapa e com a mensagem cifrada. A diferença é que em “The Gold-Bug”, o relato da ação e do processo de reflexão que levou a ela têm narrativamente o mesmo peso, enquanto que no conto de detetive a narrativa do processo investigativo de Dupin é a parte formalmente mais valorizada do conto — o que ficará mais claro na continuação desta análise. Assim, vemos que Poe traz para o seu último conto de detetive um recurso que já havia

explorado em conto anterior (interessante que “The Gold-Bug” tenha sido escrito apenas alguns meses antes de “The Purloined Letter”, e já depois dos contos de detetive anteriores), e o desenvolve então, junto a outros mecanismos narrativos, em função da valorização do relato da genialidade do principal intelectual de sua ficção, Dupin.

O que chamo de inversão do interesse da narrativa trata-se de uma diferença na forma da apresentação de três elementos estruturais essenciais do conto de detetive, a saber: a tomada de conhecimento sobre o caso pelo detetive; a narrativa do processo de investigação; a exposição da solução do caso. Tais elementos ocorrem exatamente nesta ordem em “The Murders in the Rue Morgue”, o conto de detetive inaugural. Em “The Mystery of Marie Rogêt”, os fatos também ocorrem nessa ordem, embora a identidade do assassino de Marie, que seria a resposta buscada ao longo do conto, não chegue a ser revelada. Essa diferença não é desprezível; pode-se dizer que a conclusão do conto coincide com o momento da solução do mistério, uma vez que a história termina com a declaração de Dupin sobre sua convicção, após longa reflexão, sobre quem seria o assassino; mas a não revelação de sua identidade transforma esse conto, como mencionei no capítulo anterior, numa narrativa do processo de investigação. Em “The Purloined Letter”, pela primeira vez dá-se de fato uma inversão com certa radicalidade nessa forma original: vemos a tomada de conhecimento por Dupin do roubo da carta; em seguida, sem qualquer anúncio ou evidência de que ele tivesse sequer se movido de casa, ele diz ter encontrado a carta e tê-la em mãos. Essa surpreendente revelação, feita assim sem nenhum dado do enredo que a antecipe, torna-se um mecanismo narrativo que gera formalmente uma curiosidade sobre como Dupin teria encontrado a carta. Ou seja, a carta foi encontrada, o caso foi solucionado; mas surge a pergunta: como Dupin fez isso? Um novo mistério. Concorre para isso também o fato de que a detalhadíssima busca de G— não o levou a encontrar a carta; o que teria

feito Dupin de tão diferente, de tão inovador, que o levou a ter sucesso, ao contrário da polícia? A resposta a essa pergunta é a narrativa do processo de investigação, o segundo elemento a aparecer nos contos de detetive anteriores, o último neste terceiro. É a essa estrutura específica de “The Purloined Letter” que estou chamando aqui de inversão formal; trata-se de uma inversão da estrutura original praticada nos primeiros contos de detetive de Edgar Allan Poe, a qual tem como consequência o não-apagamento do processo de produção da solução do mistério. Se, em “The Murders in the Rue Morgue”, a entrega da solução no final se sobrepõe ao processo e diminui sua importância — o reifica, ou, talvez possamos dizer, o apaga —, em “The Purloined Letter” a entrega da solução no meio do conto, ao contrário disso, gera a demanda pelo conhecimento do processo e dá a ele destaque. Voltando aos termos da discussão sobre a figuração do fetiche da mercadoria, podemos dizer que tal configuração do conto restitui à mercadoria a sua história. Se vemos a solução do mistério como a mercadoria produzida pelo detetive, então no último conto do gênero produzido por Poe ele o estruturou de forma a não apagar a história de produção dessa mercadoria.

O estudioso Howard Haycraft também identificou diferenças formais entre os três contos de detetive de Poe, e as caracteriza de maneira interessante:

The first tale exemplified, loosely, the *physical* type of the detective story. In the second, Poe reverted to the opposite extreme of the purely *mental*. Finding this (presumably) equally unsatisfactory, the artist in him led, inescapably, in the third story to the *balanced* type. Thus, swiftly, and in the brief compass of only three slight narratives, he foretold the entire evolution of the detective romance as a literary form.²⁵⁶ (HAYCRAFT, 1984, p. 11. Itálicos do original.)

256 “O primeiro conto exemplificava, livremente, o tipo *físico* da história de detetive. No segundo, Poe reverteu para o extremo oposto do puramente *mental*. Achando isso (presumivelmente) igualmente insatisfatório, o artista nele direcionou-o, inescapavelmente, na terceira história para o tipo *balanceado*. Assim, rapidamente, e no breve compasso de três narrativas breves, ele previu toda a evolução do romance detetivesco como uma forma literária”. (HAYCRAFT, 1984, p. 11. Itálicos do original.)

“The Murders in the Rue Morgue” é um conto do tipo físico, em sua classificação, por ser lembrado mais pelas ações, pelo que foi feito das vítimas e pela identidade do “assassino”. O processo de investigação não tem tanta importância nesse conto. Segundo o estudioso, “the story is really dominated by sensational physical event — not by detection, excellently as Poe conceived it”²⁵⁷ (HAYCRAFT, 1984, p. 15). “The Mystery of Marie Rogêt”, por sua vez, é uma história do tipo mental, na qual predomina a narrativa da investigação, com ênfase na argumentação e no raciocínio de Dupin em sua análise dos artigos de jornal e na sua reflexão sobre o caso. Haycraft considera por isso esse segundo conto de detetive de Poe muito fraco. Em suas palavras, “practically no ordinary reader can relate from memory *either* the facts of the crime *or* the steps by which the detective reaches his rather qualified conclusion”²⁵⁸ (HAYCRAFT, 1984, p. 17. Itálicos do original.). Como vimos no capítulo anterior, “The Mystery of Marie Rogêt” problematiza interessantes questões, o que faz com que ele tenha potencial de reflexão sobre sua realidade e, assim, não seja tão fraco quanto possa parecer... Já em “The Purloined Letter”, o melhor dos três contos na opinião de Haycraft, encontram-se equilibradas as tendências física e mental: “almost everyone who has ever read the story can recall something of both essential phases — detection and event. [...] Here, at last, we have the *balanced type* — the detective story at its best”²⁵⁹ (HAYCRAFT, 1984, p. 21. Itálico do original.).

A tradição dos estudos sobre o gênero considera que um conto de detetive conta duas histórias. Na tipologia definida por Tzvetan Todorov — cujo estudo se ocupa dos romances policiais, mas que oferece subsídios importantes para a reflexão dos contos de Poe —,

257 “a história é realmente dominada pela sensação física do evento – não pela detecção, de forma excelente como Poe a concebeu”.

258 “praticamente nenhum leitor comum pode relatar de memória *nem* os fatos do crime, *nem* os passos pelos quais o detetive alcança sua conclusão bastante qualificada”.

259 “quase todos que já leram a história conseguem se lembrar de algo das duas fases essenciais – detecção e evento. [...] Aqui, pelo menos, nós temos o *tipo balanceado* – a história de detetive no seu auge”.

assim se definem essas duas histórias: a primeira, que é a do crime, e que acontece no passado (e que se assemelha ao conceito de pré-narrativa, ou de “un-narrated state” de Ernst Bloch que vimos no capítulo 1); a segunda, que é a do inquérito, e que acontece no presente. É com base na interação estrutural entre essas duas histórias que Todorov define sua tipologia do romance policial (TODOROV, 2011).

Ainda sobre a abordagem tradicional do gênero pela crítica, segundo Laura Marcus, o conto de detetive é considerado também um tipo de história metaliterária:

[...] a literatura de detecção, com sua complexa dupla narrativa em que uma história ausente, aquela de um crime, é gradualmente reconstruída na segunda história (a investigação), seus usos de suspense e seu poder de dar forma estética à matéria mais bruta tem sido vista como paradigmática da própria narrativa literária. (MARCUS, 2003, p. 245. Tradução minha.)

Ela usa termos da própria tipologia de Todorov para explicar como as duas histórias, a do crime e a da investigação, interagem e revelam, na sua narrativa que explica um modo de fazer, o próprio modo de fazer literário.

“The Purloined Letter” subverte as convenções do gênero nos dois importantes aspectos descritos por Todorov e por Marcus. A história da recuperação da carta por Dupin toma uma extensão do conto tão significativa que mal poderia ser chamada de segunda história. Aquela que, segundo Todorov, seria a primeira história — a do crime — torna-se em “The Purloined Letter” uma justificativa para o desfile do processo de trabalho do detetive em sua busca pela carta. Não é que a segunda história (da detecção) se torne a primeira; é que a história da detecção tem mais importância do que a reconstituição da história do crime. Esta interessa pouco; praticamente basta sabermos que o roubo aconteceu, e quem foi o ladrão. Tanto é que logo no início do conto o próprio chefe de polícia descreve como aconteceu o roubo: a chegada do Ministro D— nos aposentos de sua vítima,

sua conversa fiada, sua percepção de que a carta sobre a mesa a deixava em apuros, o sutil e ultrajante gesto do Ministro para tomá-la e então partir, com o objeto em seu poder. Não há qualquer mistério envolvendo o acontecimento do crime em si que exija, o que seria um dos corolários do gênero, a reconstrução de sua história.

Analisemos mais de perto o que chamei até aqui de inversão da narrativa, a qual faz a história do trabalho do detetive ter importância maior do que a história do crime, ou ainda, que faz a narrativa da busca pela carta empreendida pelo detetive ter mais importância do que o próprio fato de que ele a recuperou e a restituiu à polícia. Retomando: tal inversão é gerada formalmente pela organização do enredo: primeiro, Dupin fica sabendo do roubo da carta e da busca minuciosa empreendida pela polícia, sem sucesso; depois, G— relata a nova busca por parte da polícia, mais uma vez sem sucesso (isso já pode contribuir para gerar uma ansiedade sobre o paradeiro da carta); depois das duas buscas frustradas dos policiais, Dupin restitui a carta a G—. É esse movimento que gera a pergunta: mas como a carta foi parar com Dupin? Conforme já comentei, o parágrafo que descreve a surpresa do policial e até do próprio narrador diante da carta mimetiza dentro da narrativa a surpresa do próprio leitor, uma vez que tal restituição é absolutamente repentina. Nada no enredo antecipa que Dupin sequer saíra de casa para procurar pela carta. Nesse movimento, é possível verificar a dialética de esconder e de mostrar mais uma vez operando, como o princípio que rege tal reviravolta — a carta roubada e escondida fora encontrada, mas resta ainda sob a sombra o modo pelo qual Dupin teria conseguido isso. E, assim, o conto continua, satisfazendo a curiosidade que ele mesmo gerou ao passar a palavra ao detetive para que este conte os detalhes de tudo que fez para localizar e se apoderar da carta. É por isso que tal estrutura está invertida com relação ao que se vê em “The Murders in the Rue Morgue”, pois ali a entrega da solução (a decifração do mistério) só aparece depois da narrativa da investigação de Dupin, coincidindo com a conclusão do próprio conto.

Dito de outra maneira, é possível perceber que a forma de organização do enredo específica de “The Purloined Letter” tem como consequência a geração de um interesse pelo trabalho do detetive.

Terence Whalen fornece elementos para uma reflexão mais aprofundada sobre esse aspecto. Ele diz:

... as a writer of detective stories, Poe continued his endeavor to subdue or challenge the apparently independent power of information capital, chiefly by demonstrating how it was utterly worthless until “finished” by specialized intellectual labor.²⁶⁰ (WHALEN, 1999, p. 232)

Ainda segundo Whalen, a figura do intelectual — representada no conto aqui analisado pelo personagem de Dupin — surge como uma espécie de compensação por um ambiente hostil ao trabalho intelectual, como de fato era o mercado editorial na época de Poe. Dupin é o personagem por meio do qual se demonstra que possuir informações sobre o caso não é o suficiente: seu trabalho intelectual é o que “dá o acabamento” a elas, atribuindo-lhes sentido e utilizando-as de maneira eficaz de modo a solucionar efetivamente o caso.

Essa façanha de Dupin se relaciona diretamente ao desejo de Poe de derrotar um rival intelectual (ou alguns rivais intelectuais), recorrente tanto na sua produção literária quanto na sua obra crítica. Esse desejo aparece nas discussões que Poe empreendia por meio de seus ensaios e de suas resenhas com os escritores seus contemporâneos, e em algumas de suas obras literárias que comentei no capítulo 1. No artigo “American Novel-Writing”, como já comentei, ele fala explicitamente da existência da corrupção no mercado editorial e da necessidade de que qualquer escritor que tenha consciência dela se posicione e atue contra aquele tipo de prática. De certa forma, a ridicularização de Psyche Zenobia — que fala de si como a mais importante

260 “... como um escritor de histórias de detetive, Poe continuou seu esforço para subjugar ou desafiar o poder aparentemente independente do capital de informação, principalmente ao demonstrar o quão sem valor ele é até que seja ‘acabado’ por trabalho intelectual especializado”.

trabalhadora do ramo das letras no seu tempo, mas que escreve um conto sensacionalista utilizando as estratégias mais picaretas de que se tem notícia e que ainda a leva à sua própria morte — exige a tomada de uma perspectiva que consegue notar o despautério que marca o tipo de postura intelectual que ela incorpora. No caso de Bon-Bon e do Duque de L'Omelete, é muito curioso lembrar que o rival intelectual de ambos é o próprio diabo, símbolo último do mal segundo diversas tradições, e que eles o derrotam por meio da esperteza, não necessariamente pelo emprego indiscriminado de sua erudição, tão ingênua e reiteradamente elogiada nos contos. Em alguns escritos posteriores, que procurarei comentar no capítulo 4, Poe volta a enunciar postura semelhante. Em última instância, esse adversário se corporifica no próprio mercado em que Poe atuava, com suas demandas alheias ao ritmo do trabalho intelectual e artístico²⁶¹. Com seu método de trabalho, que envolve precisamente o tipo de processamento inteligente das informações disponíveis de que fala Whalen, retratado como genial e devidamente destacado na forma da narrativa, o sucesso de Dupin nessa empreitada representa justamente essa espécie de vitória sobre um adversário a que Poe tanto ansiava.

A transformação do processo investigativo no interesse da narrativa faz com que o simples consumo da solução do mistério, como se ele fosse uma mercadoria, não seja suficiente. Essa mudança de foco está em franca contradição com o movimento predominante na sociedade em que Poe viveu, na qual era uma realidade a transformação da literatura em uma mercadoria — uma situação que se consolidou justamente ao longo do século XIX. A descrição de Arnold Hauser, a seguir, ajuda a compreender o ambiente hostil ao trabalho intelectual que mencionei:

261 Estudiosos do período dão exemplos diversos do quão frenético era o ritmo de produção imposto ao escritor pelo mercado editorial no século XIX. Arnold Hauser conta de um processo judicial em que se indicou que Dumas publicava mais obras com o seu nome do que seria capaz de escrever, dia e noite, sem dormir — com efeito, acredita-se que ele tinha setenta e três escritores trabalhando para ele, inclusive um Augusto Maquet, que trabalhava com quase total autonomia (cf. HAUSER, 1972, p. 894). Situações semelhantes são mencionadas por Walter Benjamin e por Dolf Oehler.

Para ir ao encontro da enorme procura do momento, os autores populares aliam-se com os escribas literários que os auxiliam a produzir obras em série. Estabelecem-se fábricas completas de literatura e produzem-se romances quase mecanicamente, como quaisquer outros artigos de uso vulgar. [...] A obra literária passa a ser uma 'mercadoria' na verdadeira acepção do termo. (HAUSER, 1972, p. 894)

Poe não chegou a empregar escribas; porém, como escritor que viveu exclusivamente de sua atividade literária, sentiu bem na pele a necessidade de publicar material em grande quantidade e com frequência, e ainda de contemplar o que se definia então como gosto popular para conseguir sobreviver nesse mercado — trabalhar mecanicamente, como diz Hauser. A discussão sobre a questão do gosto popular virá mais adiante; mas sobre o caráter de mercadoria assumido pela obra literária já é possível tirar algumas conclusões.

Se compreendermos o processo investigativo como um processo de produção, e a solução do mistério como a mercadoria produzida nesse processo, podemos concluir que “The Purloined Letter” propõe uma virada em toda uma visão de mundo, precisamente a predominante na sociedade já nos tempos de Edgar Allan Poe, que é a constituição do olhar humano focado para as mercadorias e o consumo. Essa proposta pode ser potencialmente revolucionária, justamente pela sua afronta à ordem imposta pelo mercado na época, mas pode ser interpretada também em outro nível, como a manifestação do incômodo — ou talvez da angústia — de um artista que via o seu trabalho gradativamente alienando-se de si, diagnosticando, por meio de sua experiência particular e concreta, a experiência que marcava todos os trabalhadores de seu tempo — e que predomina até os dias de hoje. Nesse nível interpretativo, a dialética de esconder e mostrar opera em função de revelar na forma do conto esse incômodo e essa angústia, escondidos por exemplo pela pesada cortina ideológica que propunha o trabalho como meio para sucesso financeiro, como vimos com Max Weber no primeiro capítulo do presente estudo, ou mesmo a cultura como instância superior da vida do homem — e que Poe figurava como trabalho.

A dialética do esconder e do mostrar é caracterizada em “The Purloined Letter” por movimentos sucessivos de encobrir e revelar objetos, procedimentos, pressupostos, relações entre personagens e até narrativas. É o princípio que potencializa a significação e a crítica do conto. E ela mimetiza também, alegoricamente, o próprio trabalho do escritor, aquele cujo trabalho só é mostrado quando terminado, na forma de sua obra acabada: o público leitor é para ele uma multidão de desconhecidos, os quais, por sua vez, também desconhecem o processo de produção da mercadoria literária que ocupou longamente o artista para que ela pudesse chegar às suas mãos. É nesse sentido que podemos ver no conto uma alegoria do trabalho do artista, figurado de maneira mais evidente na personagem do detetive Dupin.

Dessa forma, o personagem do detetive se constitui como um mecanismo valioso de construção da crítica figurada no conto. Vejamos. Um momento que ilustra algo importante dessa performance de Dupin — em que ele reflete sobre a informação disponível para poder tirar consequências sobre o caso — é este momento da conversa entre ele e seu amigo, já depois da entrega da carta:

“You will now understand what I meant in suggesting that, had the purloined letter been hidden anywhere within the limits of the Prefect’s examination — in other words, had the principle of its concealment been comprehended within the principles of the Prefect — its discovery would have been a matter altogether beyond question. This functionary, however, has been thoroughly mystified; and the remote source of his defeat lies in the supposition that the Minister is a fool, because he has acquired renown as a poet. All fools are poets; this the Prefect *feels*; and he is merely guilty of a *non distributio medii* in thence inferring that all poets are fools.”

“But is this really the poet?” I asked. “There are two brothers, I know; and both have attained reputation in letters. The Minister I believe has written learnedly on the Differential Calculus. He is a mathematician, and no poet.”

“You are mistaken; I know him well; he is both. As poet and mathematician, he would reason well; as mere mathematician, he

could not have reasoned at all, and thus would have been at the mercy of the Prefect.”²⁶² (POE, 1985, p. 473)

No trecho, Dupin diz que o policial erra ao considerar o Ministro D— um tolo por este ser um poeta; além de poeta, ele era também um matemático: para Dupin, se a relação entre ser um poeta e ser um tolo já é uma falácia, considerando que ele também é matemático aquela conclusão se torna ainda mais equivocada. Embora tenha acesso a tais informações, G— não consegue atribuir sentido a elas; mas Dupin sim: “I knew him, however, as both mathematician and poet, and my measures were adapted to his capacity”²⁶³ (POE, 1985, p. 474). Assim, como diz Whalen em citação que vimos anteriormente, Dupin mostra como a informação é “utterly worthless until “finished” by specialized intellectual labor”²⁶⁴. O detetive representa, portanto, um tipo dotado de uma capacidade superior de produzir conhecimento e extrair dele uma consequência prática — pois encontra a carta —, ou seja, de realizar um trabalho intelectual de que os demais personagens não parecem ser capazes. Considerando que a narrativa é inteira construída a partir deste ponto de vista, Dupin representa a crítica ao trabalho alienado e automatizado, nos moldes do realizado pelo policial.

262 “Você compreenderá agora o que eu queria dizer, ao sugerir que, se a carta furtada tivesse sido escondida em qualquer lugar dentro dos limites de pesquisa do Chefe de Polícia, em outras palavras, se estivesse o princípio de seu esconderijo compreendido dentro dos princípios do Chefe de Polícia, sua descoberta teria sido um assunto completamente fora de questão. Esse funcionário, contudo, foi inteiramente mistificado, e a fonte remota de sua derrota está na suposição de que o ministro é um maluco, porque adquiriu renome como poeta. Todos os malucos são poetas; é isso que o Chefe de Polícia sente; e ele é simplesmente culpado de um *non distributivo medii*, ao deduzir daí que todos os poetas são malucos.

– Mas esse é realmente o poeta? – perguntei. – Sei que são dois irmãos, e que ambos alcançaram renome nas letras. O ministro, creio eu, escreveu eruditamente sobre o cálculo diferencial. É um matemático e não um poeta.

– Você se engana. Eu o conheço bem; é ambas as coisas. Como poeta e matemático, ele raciocinaria bem; como simples matemático, ele não raciocinaria absolutamente e assim estaria à mercê do Chefe de Polícia”. (POE, 1997, p. 181)

263 “Conheço-o, contudo, tanto como matemático quanto como poeta, e minhas medidas foram adaptadas à capacidade dele [...]”. (POE, 1997, p. 182)

264 “o quão sem valor ela é até que seja ‘acabada’ por trabalho intelectual especializado”

Essa crítica ao trabalho alienado começa a se problematizar quando vemos que a alternativa proposta é representada por um personagem que se diferencia dos demais por uma capacidade intelectual superior. Poe, que tinha uma grande clareza sobre o tipo de obstáculo que se colocava para a produção intelectual de seu tempo, figurou em Dupin uma saída muito específica e complexa de tal situação, possível apenas para o tipo de pessoa alegoricamente representada por esta personagem tão peculiar: o artista.

Howard Haycraft, talvez com uma certa tonalidade de humor, pensa nessa linha: “For throughout the tales Poe hammers ceaselessly to drive home his acutely personalized thesis of the superiority of the talented amateur mind — meaning, of course, his own”²⁶⁵ (HAYCRAFT, 1984, p. 24). Haycraft faz uma leitura, relativamente comum na fortuna crítica, segundo a qual Dupin é uma espécie de alter-ego de Poe. Considero esta leitura bastante plausível, só não é a minha intenção aqui **provar** essa relação entre o autor e a personagem. Nessa discussão, o que me parece ser realmente relevante destacar é que a proposta figurada por Dupin, sendo ele uma alegoria do artista, é a de que realmente a realidade só pode ser acessada por quem tem uma habilidade superior. Em última instância, a dialética de esconder e de mostrar é o recurso que, além de organizar a narrativa de maneira abrangente, determina também a própria alegoria representada por Dupin, na qual os elementos da realidade, ainda que estejam acessíveis a todos, não podem ter seus nexos estabelecidos e evidenciados por todos; a verdade não é mostrada a todos.

Há três outros aspectos relacionados à figuração do processo investigativo de Dupin, que também são diferenças formais importantes com relação aos dois contos de detetive anteriores: primeiro, em “The Purloined Letter” Dupin deixa de ser um livre pensador — o que ele foi apenas no primeiro conto de detetive — para dessa vez tornar-se uma

265 “Ao longo dos contos, Poe tenta insistentemente provar sua tese extremamente pessoal da superioridade da mente talentosa amadora – querendo dizer, claro, a sua própria”.

espécie de mercenário²⁶⁶; segundo, a representação da crítica ao mercado editorial é figurada de modo muito diferente neste conto; por último, a linguagem empregada para narrar o trabalho intelectual de Dupin e suas peripécias na casa do Ministro supervaloriza este trabalho, transformando sua exposição num tipo de espetáculo. Qual a consequência que essas circunstâncias têm para a inovação representada por “The Purloined Letter”? É sobre isso que as próximas seções se debruçam.

3.2. “A VERY LIBERAL REWARD”: O PONTO DE VISTA E A DISCUSSÃO SOBRE O TRABALHO

Já mencionei a crítica feita por Dupin contra o método de investigação de G—, em sua explicação sobre como recuperou a carta. O detetive o considera até bastante bom e bem executado, mas com o grande defeito de ser inaplicável ao caso e ao homem envolvido, o Ministro D—. Segundo Dupin, o erro do policial foi ter se agarrado a um método e ter tentado adaptar o caso a ele, e não o contrário. Vamos analisar mais de perto agora essa crítica feita ao trabalho da polícia que, conforme já pontuei, é retratado como alienado.

Quando Dupin afirma que qualquer garotinho de escola pensa melhor do que G—, ilustra essa circunstância por meio de uma narrativa que conta sobre um garoto que sempre ganhava de seus colegas no jogo de par ou ímpar. Seu sucesso era garantido pela sua estratégia de conhecer o adversário para prever suas jogadas:

266 Não concordo com a expressão *hired intellectual*, de Whalen, para falar do papel de Dupin em “The Purloined Letter”. Dupin não é oficialmente contratado para ajudar a resolver o caso; conforme o sumário que já fiz da história, G— pede-lhe conselho, e nada mais, e também não se compromete em retribuir financeiramente por isso. Ele só se convence em pagar alguém que lhe trouxesse alguma informação sobre o paradeiro da carta quando já está desanimado após sua segunda busca sem sucesso. É essa recompensa que ele paga a Dupin, e não um contrato. Por outro lado, talvez a expressão seja adequada em “The Mystery of Marie Rogêt”.

"I knew one about eight years of age, whose success at guessing in the game of 'even and odd' attracted universal admiration. This game is simple, and is played with marbles. One player holds in his hand a number of these toys, and demands of another whether that number is even or odd. If the guess is right, the guesser wins one; if wrong, he loses one. The boy to whom I allude won all the marbles of the school. Of course he had some principle of guessing; and this lay in mere observation and ad-measurement of the astuteness of his opponents. For example, an arrant simpleton is his opponent, and, holding up his closed hand, asks, 'are they even or odd?' Our schoolboy replies, 'odd,' and loses; but upon the second trial he wins, for he then says to himself, the simpleton had them even upon the first trial, and his amount of cunning is just sufficient to make him have them odd upon the second; I will therefore guess odd'; — he guesses odd, and wins. Now, with a simpleton a degree above the first, he would have reasoned thus: 'This fellow finds that in the first instance I guessed odd, and, in the second, he will propose to himself upon the first impulse, a simple variation from even to odd, as did the first simpleton; but then a second thought will suggest that this is too simple a variation, and finally he will decide upon putting it even as before. I will therefore guess even' guesses even, and wins".²⁶⁷ (POE, 1985, p. 471-472)

Essa anedota — da mesma maneira que aquela outra sobre o Dr. Abernethy, que Dupin conta a G— — constrói uma analogia em que cada personagem representa algo. Nessa história do garotinho, este representa o próprio Dupin; o "arrant simpleton" representa G—; e o

267 "Conhecia um, de cerca de oito anos de idade, cujos triunfos em acertar no jogo do 'par ou ímpar' atraíam a admiração geral. Este jogo é simples e joga-se com bolinhas. Um jogador contém na mão certo número de dessas bolinhas e pergunta a outro se esse número é par ou ímpar. Se a adivinhação dá certo, o adivinhador ganha uma bola; se está errada, perde uma. O menino a quem me referi ganhava todas as bolas da escola. Tinha ele, sem dúvida, algum meio de adivinhação e este consistia na simples observação e comparação da astúcia de seus adversários. Por exemplo, um simplório chapado é seu adversário, e, mantendo a mão fechada, pergunta: 'São pares ou ímpares?' O nosso colegial responde: 'Ímpares', e perde; mas, na segunda prova, acerta, porque então diz a si mesmo: 'O simplório pusera o número par da primeira vez e sua dose de astúcia é o suficiente para fazê-lo ter bolas em número ímpar da segunda vez; portanto, adivinharei ímpar'; adivinha ímpar e ganha. Ora, com um simplório um grau acima do primeiro, ele teria raciocinado assim: 'Este rapaz vê que, no primeiro caso, eu adivinho ímpar, e no segundo, proporá a si mesmo, de acordo com o primeiro impulso, uma simples variação de par para ímpar, como fez o primeiro simplório; mas depois um segundo pensamento lhe sugerirá que isto é uma variação demasiado simples, e, finalmente, decidirá pôr número par como antes. Eu, portanto, adivinharei par'; adivinha par e ganha". (POE, 1997, p. 179)

“simpleton a degree above the first”, seu amigo que narra a história. Essa analogia, assim como outros eventos do início do conto, corresponde a uma tipologia dos leitores alegoricamente feita nesse conto. Com base nos trechos citados, vê-se que o narrador, que ouve atentamente o relato do *Prefect* em sua primeira visita e levanta hipóteses plausíveis (o que ele volta a fazer em outros momentos do conto), se caracteriza como um bom leitor, embora limitado: ele não tira grandes consequências do que lê, o que se confirma no fato de que ele não soluciona a questão em jogo. Já Dupin é um tipo de leitor superior, que observa aspectos diversos da realidade, atribui sentido a eles e assim soluciona o caso. O policial, que considera “odd” as concepções de Dupin, caracteriza-se como um leitor que nada entende e que desdenha de interpretações mais sofisticadas do que a sua. Voltarei a esta alegoria mais adiante.

Ainda no mesmo diálogo, o narrador define o método de atuação do garoto como “an identification of the reasoner’s intellect with that of his opponent.” (POE, 1985, p. 472)²⁶⁸. Para Dupin, o policial falha ao mensurar mal, ou não mensurar em absoluto, o intelecto do criminoso investigado. E afirma:

“[...] They [a polícia e pessoas que pensam de maneira semelhante] consider their *own* ideas of ingenuity; and, in searching for anything hidden, advert only to the modes in which *they* would have hidden it. They are right in this much — that their own ingenuity is a faithful representative of that of *the mass* — but when the cunning of the individual felon is diverse in character from their own, the felon foils them, of course.”²⁶⁹ (POE, 1985, p. 472. Grifos do original.)

Dupin associa, nesse trecho, a já comentada postura irrefletida da polícia à postura da massa, ou seja, da multidão, do povo. Como Dupin critica aí a polícia por ter métodos determinados por sua visão

268 “... uma identificação do intelecto do raciocinador com o de seu antagonista”. (POE, 1997, p. 179)

269 “Consideram somente suas *próprias* ideias engenhosas e, na procura de algo oculto, só cuidam dos meios de que eles teriam se servido para ocultá-lo. Têm bastante razão nisto de ser sua própria engenhosidade uma representação fiel da *massa*; mas quando a astúcia dum malfeitor particular é de caráter diverso da deles, o malfeitor naturalmente os ‘enrola’”. (POE, 1997, p. 180)

limitada, se evidência que a crítica é feita, por extensão, à massa. Esta é uma nova manifestação daquela maneira uniformizante de Poe enxergar as massas, discutida por Walter Benjamin a propósito de “The Man of the Crowd” e que comentei no capítulo 1. Em “The Purloined Letter”, ela é figurada no personagem do chefe de polícia: ele e sua equipe agem como autômatos, como os operários que “aprendem a coordenar seu ‘próprio movimento ao movimento uniforme, constante, de um autônomo’”²⁷⁰, revelando a “natureza absurda da uniformidade com que Poe pretende estigmatizar a multidão. Uniformidade da indumentária, do comportamento e, não menos importante, a uniformidade dos gestos” (BENJAMIN, 2000, p. 125). Dessa maneira, podemos entender que a forma como a polícia é retratada representa, alegoricamente, a própria forma como é figurada a multidão da cidade grande no conto, e reflete assim um olhar de desaprovção sobre ela. Com aquelas palavras, Benjamin fala dos transeuntes em “The Man of the Crowd” (publicado em 1840; portanto, antes dos contos de detetive); contudo, é uma automação dos gestos da mesma natureza que se observa no processo de investigação da polícia em “The Purloined Letter”. Isso é especialmente interessante porque a multidão como tal quase não aparece no conto.

Quase. Pois, na verdade, aparece: uma única vez, no enredo, numa cena montada por Dupin para chamar a atenção de D— para a janela, para então conseguir tomar a carta e substituí-la por outra. Além disso, de maneira bem mais abrangente e relevante, a multidão aparece também na própria forma e nos conteúdos dos contos de detetive todos, não só este. Embora dirija uma crítica à massa, ela é justamente o leitor pressuposto do gênero e, assim, está inescapavelmente inscrita na sua forma.

Não falta evidência na bibliografia especializada de que as histórias de detetive são populares, e são produzidas como tal. No capítulo 1, comentei que diversos estudiosos, como Todorov, Bloch

270 BENJAMIN, 2000, p. 125, citando MARX, Karl. *O capital*.

e Mandel referem-se à notável popularidade do gênero. A narrativa cria o mistério, que por sua vez gera a curiosidade pela sua resposta; sua publicação em fascículos — os dois primeiros contos de detetive foram publicados assim, ao longo de três meses; o último foi publicado integralmente de uma vez — teria sucesso se o escritor conseguisse manter esse mistério a ponto de seduzir o leitor para comprar o próximo número. São as próprias palavras de Poe, em uma resenha que escreveu sobre um livro de sua própria autoria (a qual comentarei mais detalhadamente em seção posterior), que ajudam a jogar luz sobre como um escritor pode alcançar tal objetivo. Diz ele: “A writer must have the fullest belief in his statements, or must simulate that belief perfectly, to produce an absorbing interest in the mind of his reader”²⁷¹ (POE, 1984, p. 873). Em outro trecho ele diz: “with the mass, ‘The Gold Bug’ and ‘The Murders in the Rue Morgue’ are more popular, because of their unbroken interest, novelty of the combination of ordinary incident, and faithful minuteness of detail”²⁷² (POE, 1984, p. 871). Portanto, nas próprias palavras de Poe, vemos que a busca por criar interesse constante por meio do emprego criativo de técnicas variadas é um requisito fundamental para a boa recepção da obra diante do público; ou seja, para o seu sucesso de vendas. É dessa forma que constatamos como a massa está intrinsecamente cifrada nos contos do gênero — bem como na obra de Poe em geral, como já temos visto.

Se pensamos na polícia como alegoria da multidão, é interessante pensar que isso tem impacto para a figuração do tipo de trabalho realizado pelos agentes daquela instituição. De fato, os policiais são os únicos representantes da classe trabalhadora no conto: Dupin e seu amigo passam seus dias dentro da biblioteca, refletindo sobre casos passados e fumando seu sofisticado cachimbo, não realizando nenhum tipo de trabalho formal; a carta pertence a uma nobre; e foi

271 “Um escritor precisa acreditar cegamente em suas afirmações, ou precisa simular tal convicção de maneira perfeita, a fim de produzir um interesse profundo na mente do seu leitor”.

272 “com as massas, ‘The Gold Bug’ e ‘The Murders in the Rue Morgue’ são mais populares devido ao seu contínuo interesse, e à novidade da combinação de acontecimento corriqueiro e fidelidade pormenorizada aos detalhes”.

também roubada por um nobre, o qual, conforme Dupin conta no seu relato do resgate da carta, é o homem mais esforçado do mundo — mas apenas quando ninguém está olhando²⁷³.

Considerando isso, quando se começa a pensar no contraste entre as investigações encaminhadas por Dupin e por G—, e nas motivações do envolvimento de cada um deles no caso, surge uma pergunta, que pode ter impacto para a alegoria representada por cada personagem: será possível chamar a atividade realizada por Dupin na investigação de **trabalho**?

A reflexão de Raymond Williams sobre os conceitos de *labour*, *work* e *job* ajuda a pensar sobre essa questão. Segundo ele, o significado de todas essas palavras passou por transformações históricas muito importantes, especialmente durante o período entre o século XVIII e o XIX — o que não se deu à toa, uma vez que foi justamente nesse período que a Revolução Industrial causou profundas transformações na sociedade e nas relações de produção. Tais transformações também tiveram grande impacto nos Estados Unidos, pois foi nesse período que a nova nação se tornou independente e entrou em um ciclo de desenvolvimento econômico e produtivo até então inédito. Williams afirma que a palavra *labour* teve a transformação mais decisiva no seu significado quando se tornou um termo da economia política:

Onde ***labour***, em seu uso mais geral, significara todo trabalho produtivo, agora passava a significar aquele elemento da produção que, em combinação com o capital e os materiais, produzia mercadorias. Esse novo uso especializado pertence diretamente à compreensão sistematizada das relações produtivas capitalistas.²⁷⁴ (WILLIAMS, 2007, p. 246)

273 “He is, perhaps, the most really energetic human being now alive — but that is only when nobody sees him” (POE, 1985, p. 475). “Ele é, talvez, a criatura humana mais realmente enérgica que existe, mas somente quando ninguém o vê” (POE, 1997, p. 184).

274 Nas citações do livro **Palavras-chave** de Raymond Williams, manterei a formatação do texto da tradução de Sandra Guardini Vasconcelos, na qual é usado negrito na palavra toda vez que ela aparece no verbete que a define. Colchetes são usados para retomar o termo em inglês ou para oferecer outros sentidos da palavra em português. Para diferenciar o uso de colchetes da tradução do uso feito por mim mesma ao editar o original, usarei colchetes duplos quando eu fizer alguma observação no meio da citação, ou para indicar que efetuei algum corte no texto original.

Se ampliarmos um pouco o sentido da produção de mercadoria, poderíamos, por um lado, chamar o empreendimento de Dupin de trabalho, uma vez que, embora não produza uma mercadoria concreta, tal atividade leva à recuperação da carta, um objeto em torno do qual se desenvolve toda essa atividade. Se considerarmos a relação histórica do vocábulo *labour* com dor e grande esforço físico, também mencionada por Williams, isso só se confirma se considerarmos que as suposições levantadas por Dupin exigiram dele grande esforço mental — pois físico já sabemos que não houve quase nenhum. Nesse sentido, é difícil ignorar que a atividade da polícia se assemelha muito mais a essa concepção de trabalho, inclusive considerando o grande esforço necessário para a realização da minuciosa busca feita duas vezes na residência do Ministro D—. O sentido da palavra *work* traz mais alguns elementos para essa discussão:

A especialização de **trabalho** como emprego remunerado é o resultado do desenvolvimento das relações produtivas capitalistas. Estar empregado [*to be in work*] ou desempregado [*to be out of work*] era estabelecer uma relação definida com a pessoa que controlava os meios do esforço produtivo. Então, **trabalho** deslocou-se, em parte, do próprio esforço produtivo para a relação social predominante. (WILLIAMS, 2007, p. 397. Sublinhado meu. Negrito e itálicos do original.)

Considerando isso, fica complicado dizer que o envolvimento de Dupin na busca da carta seja um trabalho em si, uma vez que ele não a realiza num contexto produtivo em que alguém que detenha a posse dos meios de sua produção o empregue formalmente. Isso só é possível se considerarmos que seus meios de produção são a sua própria habilidade analítica — cuja posse e controle são dele mesmo, e não de outrem —, a qual é empregada à maneira de um trabalhador autônomo, sem contrato de trabalho formalizado. Isso aproxima mais sua atividade de uma definição antiga de *job*, mais comum até o século XVII: segundo Williams, a palavra *job* sempre teve um uso coloquial, e chegou a ser usada para definir uma “quantidade limitada de trabalho”, referindo-se, portanto,

a uma relação de trabalho marcada pela “execução de pequenos trabalhos ocasionais”, tendo mudado mais tarde para denominar uma atividade regular e paga (WILLIAMS, 2007, p. 398). É interessante que Williams afirme que esse uso mais recente parece ter surgido justamente nos Estados Unidos. Se considerarmos a possibilidade de coexistência dos dois sentidos, pode-se dizer que a atividade de Dupin se caracteriza como um *job*, uma empreitada, na qual ele realiza uma determinada tarefa e pela qual ele exige um pagamento ao final, inclusive como condição para a entrega da carta.

Para uma adequada ponderação sobre a natureza da participação de Dupin na investigação, é necessário considerar a dimensão não-física, mental, em que ele se efetiva. A definição da palavra *intellectual* no estudo de Raymond Williams, fornece elementos para isso. Diz ele: “**Intellectual** como substantivo relativo a um tipo específico de pessoa ou a uma pessoa que se dedica a um tipo específico de trabalho data efetivamente do início do S19, embora tenha havido alguns usos isolados anteriores” (WILLIAMS, 2007, p. 235). Além disso, “Diversos dos usos definidores e distintos de **inteligente** e **inteligência** no S17 e fins do S18 e S19 estavam associados com posições políticas conservadoras, em um tipo de argumento que permaneceu familiar: o de que os mais **inteligentes** deveriam governar” (WILLIAMS, 2007, p. 236). Interessante que essa ideia não parece totalmente alheia ao tipo de proposta sócio-histórica que toma corpo na personagem de Dupin: ele desafia as instituições estabelecidas, especificamente, a polícia, e com isso se coloca acima dela como se apenas alguém como ele fosse capaz de fazer o serviço de maneira correta. A ideia de governar é que parece não estar relacionada a Dupin, uma vez que ele não tem nenhum interesse em derrubar a ordem estabelecida e colocar-se como um líder, um gestor, ou em qualquer papel parecido com esses. Na continuação, diz Williams:

Embora, como adjetivo, **intellectual** tenha conservado uso geral neutro, houve uma formação distinta com conotações desfavoráveis em torno de **intelectuais** no novo sentido. Intelectualismo

havia sido uma alternativa simples a racionalismo. Em parte por isso, mas também por razões mais gerais, adquiriu conotações de frieza, abstração e, significativamente, ineficácia [...] Mas não podemos deixar de mencionar um tipo crucial de oposição a grupos envolvidos com o trabalho intelectual, que ao longo do desenvolvimento social haviam conquistado certa independência em relação às instituições estabelecidas, na Igreja e na política, e, obviamente, buscavam e afirmavam essa independência desde o final do S18, S19 até o S20. (WILLIAMS, 2007, p. 236)

As ideias de frieza e abstração até podem remeter ao trabalho de Dupin, mas ineficácia é tudo o que ele não representa. Pelo contrário; afinal, o fato de que ele não apenas devolve a carta ao policial, como também sobrepuja a inteligência do Ministro D—, tem o efeito de construir Dupin como a própria personificação da eficiência. Além disso, chama a atenção o fato de que em nenhum dos contos de detetive aparece o adjetivo *intellectual*, enquanto que, por outro lado, o substantivo *intellect* aparece diversas vezes em todos eles. Talvez isso seja devido a alguma conotação negativa que a palavra *intellectual* tinha na época de Poe. De qualquer forma, o mais interessante no excerto de Williams citado acima é a referência ao fato de que trabalhadores intelectuais tenham conquistado independência em relação a diversas instituições, inclusive na política. Isso ajuda a pensar na postura não apenas independente, mas alheia de Dupin em relação à realidade política e à própria polícia como instituição como uma condição socialmente necessária para a realização de seu trabalho reflexivo.

Essa discussão permite concluir que o empreendimento de Dupin pode ser considerado um tipo de trabalho, no sentido de *job* como uma empreitada na definição de Williams, embora tenha características muito diferentes das que marcavam a esfera do trabalho nos Estados Unidos na época em que viveu Poe, decorrentes do seu caráter intrinsecamente intelectual e independente. A primeira metade do século XIX é marcada pelo desenvolvimento econômico com base principalmente em trabalho regular assalariado, na exploração do trabalho de servos contratados vindos da Europa e na escravidão.

De acordo com Howard Zinn, por volta de 1800 já havia algo entre 10 e 15 milhões de negros trabalhando como escravos nos Estados Unidos, principalmente, mas não exclusivamente, nas grandes plantações do sul, sendo tratados da maneira mais desumana possível. Servos contratados, brancos, vindos principalmente da Inglaterra, da Irlanda e da Alemanha, eram comercializados como escravos, e muitas vezes o tratamento dispensado a eles também não era muito diferente. Não podiam participar de júris e nem votar, uma vez que não tinham posses. Trabalhadores brancos livres estavam em melhores condições do que os escravos ou os servos contratados, mas ainda assim reclamavam pelo tratamento desfavorável por parte das classes mais ricas. Havia greves de diversas categorias, como as dos padeiros e dos açougueiros, protestando contra o controle governamental sobre o preço que cobravam (ZINN, 2005, p. 29; 44-45; 51). Já vimos também as condições adversas do trabalho no mercado editorial no qual atuou Poe. Diz o historiador Howard Zinn: “Everywhere the poor were struggling to stay alive, simply to keep from freezing in cold weather”²⁷⁵ (ZINN, 2005, p. 49). Era dessa classe que descendia Edgar Allan Poe.

Mas Dupin, por sua vez, não se encaixa em nenhuma dessas categorias de trabalhadores. No primeiro conto de detetive, “The Murders in the Rue Morgue”, Dupin é apresentado como o descendente de uma família aristocrática falida que vive da renda obtida das poucas propriedades que os credores não lhe tomaram, e também de certa vantagem financeira que obtém de seu amigo por passar a dividir a moradia com ele. Nos dois contos subsequentes, não há mais nenhuma referência aos meios de subsistência de Dupin e de seu amigo que narra a história. Apenas em “The Mystery of Marie Rogêt” ele é contratado para colaborar na elucidação desse caso específico, porém, conforme comentei no capítulo anterior, a contrapartida estabelecida em tal contrato não é revelada e, além disso, não se trata de um contrato de trabalho com regularidade e continuidade.

275 “Os pobres estavam lutando por sua sobrevivência por todos os cantos, tentando simplesmente não congelar no tempo frio”.

Se considerarmos que os contos formam uma série — inclusive pelo fato de que cada um cita de alguma maneira o caso acontecido no conto anterior —, pode-se continuar presumindo que a situação econômica de Dupin é a mesma em todos eles. Nesse aspecto, a diferença crucial que há entre um conto e outro é que o trabalho de Dupin deixa de ser não remunerado e passa a ser remunerado por empreitada.

A principal característica que permite que chamemos a atividade de Dupin propriamente de trabalho é a relação que ela guarda com aquilo de mais essencial que define o conceito de trabalho, que é a ideia de objetivação e autorrealização do homem. A citação abaixo, de um artigo de Karl Marx, já foi material de discussão importante na dissertação de Mestrado que antecedeu a presente pesquisa; contudo, continuo considerando-a a passagem que melhor ajuda a compreender em que sentido o conceito de trabalho se efetiva em Dupin. Diz Marx:

Let us suppose that we had carried out production as human beings. Each of us would have *in two ways affirmed* himself and the other person. 1) In my *production* I would have objectified my *individuality, its specific character*, and therefore enjoyed not only an individual *manifestation of my life* during the activity, but also when looking at the object I would have the individual pleasure of knowing my personality to be *objective, visible to the senses* and hence a power *beyond all doubt*. 2) In your enjoyment or use of my product I would have the *direct* enjoyment both of being conscious of having satisfied a *human* need by my work, that is, of having objectified *man's* essential nature, and of having thus created an object corresponding to the need of another *man's* essential nature. 3) I would have been for you the *mediator* between you and the species, and therefore would become recognised and felt by you yourself as a completion of your own essential nature and as a necessary part of yourself, and consequently would know myself to be confirmed both in your thought and your love. 4) In the individual expression of my life I would have directly created your expression of your life, and therefore in my individual activity I would have

directly *confirmed* and *realised* my true nature, my *human* nature, my *communal* nature.²⁷⁶ (MARX, 1844. Itálicos do original.)

Essa passagem explicita como o trabalho de Dupin está em contradição com as relações de trabalho que efetivamente existiam nos Estados Unidos quando o conto foi escrito. O empreendimento do detetive se dá como objetivação da sua capacidade individual, e também como a objetivação de uma necessidade humana, a qual o emprego de sua astúcia permite que ele satisfaça. Dessa forma, é um trabalho de natureza muito mais orgânica do que qualquer outro realizado sob o capitalismo, inclusive nos Estados Unidos do século XIX e mesmo o do próprio Edgar Allan Poe. Esse caráter do trabalho de Dupin é basicamente o mesmo nos três contos: lembremos da sua afirmação no final de “The Murders in the Rue Morgue”, em que ele diz que “I am satisfied with having defeated him in his own castle”²⁷⁷ (POE, 1985, p. 268). A leitura dessa passagem de Marx permite enxergar o trabalho de Dupin como não-alienado, contrastando com a tendência vigente no contexto histórico de produção do conto e, no limite da narrativa, com o próprio trabalho da polícia. Já apontei por ocasião dos comentários sobre “The Murders in the Rue Morgue”, no capítulo 1, como isso faz com que Dupin represente alegoricamente uma espécie

276 MARX, Karl. Comments on James Mill *Éléments d'économie politique*, 1844. Disponível em: <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/james-mill/index.htm#081>>. Acessado em: 23/11/2011. “Vamos supor que tenhamos realizado nossa produção como seres humanos. Cada um de nós teríamos de duas maneiras afirmado a si mesmo e ao outro. 1) Em minha produção eu teria objetificado minha individualidade, seu caráter específico e, portanto, apreciado não apenas uma manifestação individual da minha vida durante a atividade, mas também quando olhando para o objeto eu teria o prazer individual de saber a minha personalidade objetiva, visível aos sentidos e daí um poder além de qualquer dúvida. 2) Em sua apreciação ou uso do meu produto, eu teria a apreciação direta tanto de ser consciente de ter satisfeito uma necessidade humana quanto de ter assim criado um objeto correspondendo à necessidade da natureza essencial de outro homem. 3) Eu teria sido para você o mediador entre você e a espécie, e portanto me tornaria reconhecido e sentido por você mesmo como um complemento de sua própria natureza essencial e como uma parte necessária de você mesmo, e consequentemente eu saberia que fui confirmado tanto em seu pensamento quanto em seu amor. 4) Na expressão individual da minha vida eu teria criado diretamente sua expressão de sua vida e, portanto, em minha atividade individual eu teria confirmado e realizado diretamente minha natureza verdadeira, minha natureza humana, minha natureza comunal”. Tradução minha, grifos do original.

277 “Fico satisfeito de tê-lo derrotado em seus próprios domínios.” (POE, 2012, p. 336)

de resposta simbólica, ou saída utópica do sistema em que se dava o próprio trabalho de Poe, a qual permanece no último conto da série.

Essa configuração alegórica de Dupin responde a um tipo de necessidade histórica, derivada do próprio contexto conflituoso e desfavorável para o trabalhador; no caso de Poe, o contexto do mercado editorial. O Romantismo foi um período histórico das artes em que tal resposta a esses conflitos foi buscada em saídas mais variadas. A angústia gerada por toda essa instabilidade social e econômica levou os românticos a posturas que tradicionalmente têm sido interpretadas como tentativas de fuga. De acordo com Arnold Hauser,

A fuga para a utopia e o conto de fadas, para o inconsciente e o fantástico, o espectral e o misterioso, para a idade infantil e o estado de natureza, para os sonhos e a loucura, tudo eram formas disfarçadas e mais ou menos sublimadas do mesmo sentimento, do mesmo anseio de irresponsabilidade e de uma vida livre de sofrimentos e de frustração [...]. (HAUSER, 1972, p. 828)

A obra de arte assim se configura como um espaço privilegiado para lidar com aquela angústia de natureza sócio-histórica: “Toda a obra de arte é uma visão e uma descrição fabulosa da realidade, toda a arte substitui a vida real por uma utopia, mas no romantismo o caráter utópico da arte é expresso mais pura e integralmente que nunca” (HAUSER, 1972, p. 829). Vem desse mesmo movimento, segundo Hauser, a ironia romântica: “O conceito de ‘ironia romântica’ baseia-se, essencialmente, na intuição de que a arte é apenas autossugestão e ilusão e de que temos sempre consciência do que há de fictício nas suas representações” (HAUSER, 1972, p. 829). Essas ideias nos permitem enxergar a importância e o significado da reflexão crítica desenvolvida por Poe a respeito do trabalho em “The Purloined Letter”: é como se ele tivesse enxergado, como Hauser, a potencialidade do próprio espaço da produção artística para configurar uma crítica aos modos como tal produção vinha se realizando no seu período histórico.

Por outro lado, é a alienação que marca a relação dos policiais com seu próprio método de trabalho, uma vez que G— demonstra não refletir sobre o que faz e, mesmo depois de já ter feito uma busca sem sucesso, a faz novamente da mesma maneira, sem sequer suspeitar de que algo nos seus procedimentos possa estar equivocado.

No entanto, só é possível concebermos que o conto configura uma crítica ao método de trabalho alienado se levarmos em consideração o ponto de vista dessa narrativa específica. Tal perspectiva fica clara por meio do emprego de diversos recursos, mas a definição dos pressupostos dos comentários diversos feitos sobre G— e seu trabalho é o que a evidencia de modo mais claro. Por exemplo, a frase em que o narrador afirma que o chefe de polícia vive em meio a uma legião de esquisitices (“the Prefect, who had a fashion of calling every thing ‘odd’ that was beyond his comprehension, and thus lived amid an absolute legion of ‘oddities’”) é representativa dessa perspectiva. A história aqui é contada do ponto de vista do personagem do amigo de Dupin, que é o narrador: isso fica evidente, por exemplo, no fato de que só ficamos sabendo que Dupin recuperou a carta quando o narrador fica sabendo, bem como as explicações de Dupin — só sabemos as coisas que ele sabe e no momento em que ele as descobre. A frase a que acabo de me referir revela também que o olhar do narrador mira G— a partir “de cima”; ou seja, o narrador olha G— seguro de sua própria superioridade sobre o policial. Toda a narrativa se estrutura a partir dessa perspectiva, inclusive, ou talvez principalmente, as falas de Dupin, nas quais ele faz uma discussão crítica do trabalho do policial. Dupin mostra conhecer bem o modo de pensar do chefe de polícia, e consegue avaliar de maneira privilegiada — se comparada à do próprio policial — a fragilidade de suas concepções de mundo. Também podemos verificar tal perspectiva em uma das passagens mais marcantes do conto, em que Dupin comenta uma das premissas que orientaram a investigação encaminhada por G— e sua equipe na casa do Ministro:

This functionary, however, has been thoroughly mystified; and the remote source of his defeat lies in the supposition that the

Minister is a fool, because he has acquired renown as a poet. All fools are poets; this the Prefect *feels*; and he is merely guilty of a *non distributio medii* in thence inferring that all poets are fools.²⁷⁸ (POE, 1985, p.473)

Ao questionar a própria visão de mundo de G—, seus pressupostos e seu modo de argumentar, a perspectiva da qual o conto é narrado estabelece um questionamento profundo sobre tudo o que diz respeito a ele, especialmente suas atitudes como profissional. É essa perspectiva que permite que Dupin avalie o trabalho da polícia como baseado em um exagero na aplicação de um método já conhecido. Em “The Purloined Letter”, a postura crítica e “de cima” é evidenciada linguisticamente pela ironia: nesse ponto, podemos nos voltar para o estudo deste recurso tão importante e compreender.

Segundo D. C. Muecke, “the very act of being ironical implies an assumption of superiority”²⁷⁹ (MUECKE, 1969, p. 31). Já apontei anteriormente o papel da ironia, que marca a descrição do policial já desde o início de sua primeira visita de Dupin, em que o narrador o caracteriza como *entertaining* e *contemptible*. Vemos tom semelhante no seguinte trecho, da primeira conversa entre G— e Dupin; G— acabara de mencionar que a própria vítima o procurou para pedir que fosse em busca de sua carta roubada:

“Than whom,” said Dupin, amid a perfect whirlwind of smoke, “no more sagacious agent could, I suppose, be desired, or even imagined.”

“You flatter me,” replied the Prefect; “but it is possible that some such opinion may have been entertained.”²⁸⁰ (POE, 1985, p. 467)

278 “Esse funcionário, contudo, foi inteiramente mistificado, e a fonte remota de sua derrota está na suposição de que o ministro é um maluco, porque adquiriu renome como poeta. Todos os malucos são poetas; é isso que o Chefe de Polícia *sente*; e ele é simplesmente culpado de um *non distributivo medii*, ao deduzir daí que todos os poetas são malucos”. (POE, 1997, p. 181)

279 “o próprio ato de ser irônico implica uma suposição de superioridade”

280 “– Para isso – disse Dupin, em meio a uma perfeita espiral de fumaça – nenhum agente mais sagaz poderia, suponho, ser desejado ou sequer imaginado. – O senhor me lisonjeia – replicou o Chefe de Polícia –, mas é possível que tenha sido expendida alguma opinião dessa espécie”. (POE, 1997, p. 174)

Para compreender por que essa declaração de Dupin é irônica, é útil lembrarmos do que diz D. C. Muecke a respeito do que seja o procedimento básico da ironia, em passagem que já citei anteriormente: “To ironize something [...] is to place it, without comment, in whatever context will invalidate or correct it; to see something as ironic is to see it in such a context”²⁸¹ (MUECKE, 1969, p. 23). O contexto desta fala de Dupin é precisamente o de mais uma derrota de G—, pois ele já havia mencionado nesse ponto da conversa que estava envolvido em um caso que lhe parecia difícil de resolver. A referência aos dois contos anteriores, em que Dupin solucionou mistérios com que a polícia não conseguiu lidar, feita no início de “The Purloined Letter”, não é à toa: ela traz à memória do leitor o fracasso da polícia e o sucesso de Dupin naquelas empreitadas; elas estão contidas ali pela simples referência à Rua Morgue e a Marie Rogêt²⁸². É assim que percebemos que a frase de Dupin é irônica: G— já falhou duas vezes, tendo sido aliás sobrepujado por Dupin, e já vem anunciando outra falha; é esse o contexto que invalida o elogio de que ele seria o mais sagaz dos agentes.

A resposta de G— a este “elogio” é também digna de nota. A vítima da ironia, segundo Muecke, é essencialmente um inocente. Ela assume cegamente que o que entendeu é correto, e nem de longe desconfia de seu próprio equívoco. Isso é precisamente o que observamos nesse trecho da conversa entre Dupin e G—, em que o chefe de polícia demonstra que acredita que o elogio de Dupin é sincero. Mas é interessante notar um ingrediente específico da resposta dada pelo *Prefect*: a arrogância. No trecho que citei anteriormente, ao dizer que se sente lisonjeado, mas que acredita que realmente era o mais sagaz agente que se poderia encontrar para lidar com o caso, G— mostra ignorância sobre a ironia de Dupin, embotado que está pela alta conta em que tem a si mesmo. Sobre isso, comenta Muecke:

281 “Ironizar algo [...] é colocá-lo, sem comentários, em qualquer contexto que o invalidará ou irá corrigi-lo; ver algo como irônico é vê-lo em tal contexto”.

282 “For myself, however, I was mentally discussing certain topics which had formed matter for conversation between us at an earlier period of the evening; I mean the affair of the Rue Morgue, and the mystery attending the murder of Marie Rogêt.” (POE, 1985, p. 466)

“Simple ignorance is safe from irony, but ignorance compounded with the least degree of confidence counts as intellectual hubris and is a punishable offence”²⁸³ (MUECKE, 1969, p. 30). A ignorância aliada à autoconfiança é justamente o que caracteriza a postura de G— nesta primeira visita a Dupin, e é ela que o cega para a possibilidade de Dupin estar na verdade fazendo chacota dele, disfarçando-a de elogio.

Essa forma de referir-se à postura de G— é um exemplo da técnica irônica de elogiar para culpar, que consiste na estratégia de elogiar a vítima por qualidades desejáveis que se sabe muito bem que ela não tem (MUECKE, 1969, p. 67). É precisamente isso que faz Dupin quando afirma, na passagem citada anteriormente: “‘Than whom’, said Dupin, amid a perfect whirlwind of smoke, ‘no more sagacious agent could, I suppose, be desired, or even imagined’”. Como sabemos, para Dupin, G— é tudo, menos sagaz. Interessante, como usual em seu estudo, é a linguagem de Muecke no seguinte trecho: “Uma mensagem irônica, até que seja interpretada como se pretendia, tem apenas o som de uma palmada” (MUECKE, 1995, p. 58). Parece que Dupin jamais pretendeu que G— interpretasse sua ironia, e isso de fato jamais acontece. Por isso, ela permanece sendo uma palmada em G—, e não mais do que isso. E tal ironia funciona porque compreendemos essa frase de Dupin não só no contexto de “The Purloined Letter”, mas também no dos três contos de detetive, como uma série. Nos três contos, embora de maneira mais evidente no terceiro, a polícia mobiliza recursos e estratégias para solucionar os mistérios, e não alcança sucesso em nenhuma das empreitadas. Assim, embora a ironia fique clara mesmo que consideremos apenas “The Purloined Letter”, no contexto das duas derrotas anteriores a ironia no terceiro conto ganha ainda mais significado para o leitor.

A perspectiva do conto vai se desenhando por meio dessa ironia: ela demonstra um olhar sobre o policial como um ser inferior e desprovido de habilidades essenciais para a solução do mistério que tem em mãos.

283 “A simples ignorância está a salvo da ironia, mas a ignorância composta pelo grau mínimo de confiança conta como arrogância intelectual, e é um crime passível de punição”.

A perspectiva adotada nesse conto é muito relevante também por um outro motivo, que pode ser melhor apreciado em contraste com os primeiros contos. Em “Bon-Bon”, “The Duc de L’Omellerie”, “How to Write a Blackwood Article” e “The Scythe of Time: A Predicament”, a crítica ao trabalho intelectual e, mais explicitamente nos dois últimos, à alienação no trabalho da produção literária, é tratada a partir de perspectiva semelhante. Para evidenciar o ridículo dos protagonistas desses contos, a narrativa precisa ser contada do ponto de vista de alguém que se constrói como superior a ponto de enxergar e conseguir apontar tal ridículo. É muito simbólica disso a frase de Psyche Zenobia, que diz: “Dr. M. says I ought to spell ‘cant’ with a capital K — but I know better.”²⁸⁴ Não ser capaz de diferenciar o substantivo *cant* (hipocrisia) do nome do filósofo Kant soa como uma verdadeira piada quando sai da boca de uma personagem que em dois contos tem o firme objetivo de mostrar o grande valor de sua contribuição para a escrita literária praticada na revista para a qual trabalha. E tal piada só fica explícita porque ela é contada de um ponto de vista que, no caso dos contos com Psyche Zenobia, não coincide com ela, que aliás é a narradora; em vez disso, a olha “de cima”. A peculiaridade de “The Purloined Letter” está no fato de que aí há uma crítica ao método de investigação do chefe de polícia e, ao mesmo tempo, a apresentação do método de investigação de Dupin como o ideal: assim, não há apenas uma crítica, mas também a proposição de uma alternativa mais eficiente. Tal alternativa é ilustrada pelo próprio Dupin em sua longa explicação de como recuperou a carta. Ele afirma ter feito uso do mesmo procedimento do menino que sempre ganhava no jogo de par ou ímpar, aquela mesma anedota que já comentei, adaptando seus procedimentos à capacidade do Ministro D—, à sua inteligência e ao seu mau-caráter, e às habilidades especiais que teria, sendo um poeta e um matemático, e logo supôs que ele conheceria os procedimentos investigativos da polícia suficientemente bem para conseguir esquivar-se de todos eles. Foi com base nisso que Dupin deduziu que o Ministro acabaria

284 Sobre esta frase, ver nota 69.

optando por agir de uma maneira inesperadamente simples. Assim, o raciocínio de Dupin realiza um processamento das informações absolutamente diferente da polícia, pois considera o Ministro em suas características próprias e elabora um método de busca que se adequa a ele; ao contrário do que faz a polícia, que aplica o mesmo modo de busca minuciosíssimo a despeito de quem seja o Ministro D—. É esse processamento peculiar das informações específicas do caso e do perfil de D— que leva Dupin à conclusão de que sua busca deveria ser efetuada de maneira bem mais simples, sem a necessidade de toda a complicada técnica que empregou a polícia. Este princípio da simplicidade, em oposição ao emprego de técnicas e parafernálias elaboradas na busca efetuada pela polícia, é a premissa da atuação de Dupin em sua própria busca — tanto quanto já era a premissa, por exemplo, dos planos de Bon-bon e do Duc de L'Omellette para derrotar o próprio diabo. De fato, Dupin localiza a carta em uma única visita a D—, postando-se sentado no meio da sala, meramente olhando em volta, com seus olhos escondidos por óculos escuros, sem mover sequer uma peça da mobília e sem utilizar nenhum instrumento especial, tal como um microscópio. Sendo este o método que alcança sucesso na recuperação da carta, formula-se aí uma defesa do método de atuação de Dupin como a alternativa mais eficiente, se comparado ao da polícia.

Nos contos humorísticos comentados, a ironia é um mecanismo formal importante na figuração da crítica que eles formulam. No entanto, nos contos de detetive ela não foi explorada até a escrita de “The Purloined Letter”. É importante destacar que a crítica ao trabalho da polícia é também muito importante em “The Murders in the Rue Morgue”, e bem menos evidente em “The Mystery of Marie Rogêt”. Mas só neste terceiro conto de detetive é que a ironia presente em contos mais antigos de Poe é retomada em função da crítica ao trabalho da polícia, a qual ganha formalmente mais importância e passa a servir como ponto de partida para uma comparação entre dois diferentes modos de trabalho.

Como se sabe, a ironia é um recurso literário interessantíssimo utilizado há séculos para expressar críticas. Tem sido também um recurso que potencializa a crítica, especialmente por fazê-la mais desafiadora para o leitor, menos documental. Nas palavras de Beth Brait, que considera a ironia um componente importante do humor, “[...] o interdiscurso irônico possibilita o desnudamento de determinados aspectos culturais, sociais ou mesmo estéticos, encobertos pelos discursos mais sérios e, muitas vezes, bem menos críticos” (BRAIT, 1996, p. 16). Usos muito consequentes da ironia foram feitos por exemplo por Machado de Assis e Baudelaire — curiosamente ambos leitores e admiradores de Poe. Vejamos, ainda que panoramicamente, como isso se deu nas obras de cada escritor, para em seguida tirarmos consequências disso para a leitura da obra de Poe.

Em *Quadros parisienses*, o estudo de Dolf Oehler sobre a obra de Charles Baudelaire busca evidenciar como ele desenvolve em sua poesia a crítica à burguesia, a qual então representava, para o artista literário, “um ser estética, intelectual e moralmente repulsivo, um bárbaro da civilização moderna, antípoda tanto do aristocrata como do próprio artista” (OEHLER, 1997, p. 11). Segundo Oehler, Baudelaire atinge tal objetivo por meio de um procedimento baseado na ironia: o poeta simula uma simpatia de classe com a burguesia, por meio de uma construção linguisticamente irônica. Este recurso de criação de sentido revelado pelos comentários de Dolf Oehler é do maior interesse. É curioso pensar o que será que Baudelaire teria visto em Poe que o atraía tão intensamente. Considerando o interesse poético-político do artista francês, é curioso imaginar que ele tenha se fascinado pelo olhar crítico de Poe, embora a obra deste não possa ainda ser lida a contrapelo, diferentemente do que ocorre com a de seu admirador francês: todo elogio que Baudelaire sistematicamente faz ao burguês em sua obra é na verdade uma crítica, uma “palmada”, para usar o vocabulário de Muecke. Baudelaire pode ter avançado um projeto estético-político que de certa forma ele já via sendo gestado em Poe.

O interessantíssimo mecanismo formal desenvolvido por Baudelaire é assim descrito por Oehler:

Até essa data, uma crítica social como a de Baudelaire deve ter dois destinatários: um, que tem de (e também deve) compreendê-la equivocadamente — a sociedade criticada, que não pode modificar a si mesma —, e outro que pode e deve compreendê-la corretamente — as vítimas, que têm um interesse vital na modificação da sociedade. Baudelaire dirige-se diretamente à primeira categoria — aos burgueses — e faz com que a outra, digamos, seja testemunha de seu diálogo com a primeira. Apenas como testemunha, e não como interlocutor direto, pode-se descobrir as intenções de seu texto. É para a testemunha que, em última instância, o diálogo é promovido. Embora tenha de estar familiarizada com a perspectiva burguesa, esta não lhe deve parecer óbvia. Sem seu conhecimento íntimo, toda a encenação permaneceria incompreensível; sem distanciamento com relação a ela, restaria apenas a astúcia do orador. O iluminista Baudelaire tem em mira deixar clara a distância abismal que separa a 'testemunha' da classe burguesa — a maioria das vezes sua própria classe —, incitando-a, assim, ao rompimento com essa classe. Eis por que ele tem de rejeitar o simples insulto ao burguês e derrubar a antítese artista/filisteu legada pelo romantismo alemão, retrucando à mesquinharia com uma outra mesquinharia, ainda mais provocante. (OEHLER, 1997, p. 53).

Esta é a chave da estética antiburguesa baudelaireana, tal como é chamada por Oehler. A ironia é o elemento formal elementar dessa estética: "A ironia, em todas as suas variedades (cinismo, paródia, sarcasmo, satanismo), visa garantir o desfecho bem-sucedido de seu jogo estético-econômico ambíguo, desse prostituir-se da obra com o grande público" (OEHLER, 1997, p. 56). A título de ilustração, vejamos como opera a ironia em um trecho de "Aos burgueses", um importante texto do *Salão de 1846* de Baudelaire citado e comentado por Oehler:

Sois a maioria, — número e inteligência; — logo, sois a força, — que é a justiça. Uns letrados, os outros proprietários; — chegará um dia radiante em que os letrados serão proprietários, e os proprietários letrados. Então vosso poder será completo, e ninguém protestará contra ele. À espera dessa harmonia suprema, é justo que aqueles que não são mais que

proprietários aspirem a tornar-se letrados; pois a ciência é um prazer não menor que a propriedade. [...] Podeis viver três dias sem pão; — sem poesia, jamais; e aqueles dentre vós que afirmam o contrário se enganam: não conhecem a si mesmos. (BAUDELAIRE *apud* OEHLER, 1997, p. 60-61)

Oehler comenta “Aos burgueses” parágrafo por parágrafo, destacando a ironia e os recursos linguísticos utilizados para criá-la, alguns dos quais podemos observar no excerto que citei: a declaração de evidentes não-verdades como se fossem verdades (os burgueses absolutamente não são a maioria! E eles podiam viver muito bem sem poesia, e Baudelaire sabia disso — este é precisamente um pressuposto importante de sua estética antiburguesa); o uso de conectivos (“logo”, na 1^a. linha; “então”, na 4^a. linha; “pois”, na 7^a. linha) que estabelecem relações sintáticas e semânticas entre as afirmações, fazendo parecer que seu louvor ao burguês “é legítimo porque é lógico” (OEHLER, 1997, p. 62); as referências diretas (vide o uso da segunda pessoa, que estabelece um diálogo com o leitor) ao suposto destinatário do texto, os burgueses proprietários²⁸⁵.

E como uma decorrência lógica de sua estética antiburguesa, marcada pela ironia e pelo jogo de perspectivas, seria permanentemente evitada por Baudelaire uma dicotomia simplista que opusesse a burguesia e o proletariado (OEHLER, 1997, p. 72).

Já em Machado de Assis, outro leitor de Poe²⁸⁶, a ironia atuou como um aspecto formal que respondia simbolicamente a diversos aspectos escandalosamente conflituosos da realidade sócio-histórica brasileira no século XIX, decorrentes principalmente das contradições entre mecanismos básicos do funcionamento da esfera da produção e das relações de produção em solo brasileiro, tais como: a dependência do trabalho escravo e do mercado externo; a per-

285 Cf. OEHLER, 1997, p. 64

286 Alguns estudiosos comentam que Machado, embora soubesse bem inglês, sabia melhor o francês; e, provavelmente, leu Poe em traduções francesas. Algumas delas possivelmente feitas pelo próprio Baudelaire.

sistência da escravidão, a relação de favor e o influxo das ideias do liberalismo europeu; os contrastes entre os ideais burgueses e a fidalguia (SCHWARZ, 1997, p. 13-19). Nesse contexto, afirma Roberto Schwarz, “O quiproquó das ideias não podia ser maior” (SCHWARZ, 1997, p. 19). A formação da sociedade brasileira tal como ela se deu em meio a essas contradições, no entanto, específica como é, não é algo tão inapropriado ao liberalismo ou ao capitalismo, mas fruto dessas mesmas dinâmicas econômicas:

Contrariamente ao que as aparências de atraso fazem supor, a causa última da absurda formação brasileira está nos avanços do capital e na ordem planetária criada por eles, de cuja *atualidade* as condutas disparatadas de nossa classe dominante são parte tão legítima e expressiva quanto o decoro vitoriano. Isso posto, digamos que o Brasil se abria ao comércio das nações e virtualmente à totalidade da cultura contemporânea mediante a expansão de modalidades sociais que se estavam tornando a execução do mundo civilizado. (SCHWARZ, 2000, p. 39)

Foi esse contexto que forneceu o material para a grandiosa obra de Machado de Assis. Em seu estudo sobre a obra do romancista brasileiro, Roberto Schwarz aborda em diversos momentos como a ironia entra como princípio estruturante da visão de mundo cifrada em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, marcando uma posição crítica. Podemos ver esse princípio em ação, por exemplo, na caracterização do cunhado Cotrim, que é retratado como um modelo de homem de família, comerciante de sucesso, ao mesmo tempo em que ganhava a vida como contrabandista de escravos. Tal caracterização se dá por meio de uma retórica sofisticada, que não permite uma fácil divisão maniqueísta, ao procurar justificar as barbaridades cometidas por Cotrim: o castigo que ele de vez em quando impetrava a seus escravos, fazendo-lhes escorrer o sangue, é justificado como se fosse a única saída e, ademais, uma solução criteriosa, e não indiscriminada, uma vez que era infligida apenas aos “perversos e fujões”. Assim, conclui Schwarz:

No conjunto, a defesa se vale de ponderações de bom senso, reflexões morais, informações abonadoras, esclarecimentos sociológicos, testemunhos sinceros, uma bateria de procedimentos

ligados à persuasão e ao convívio consentido. A contiguidade do escravismo naturalmente lhes anula o crédito, causando a conhecida impressão de farsa, característica do Liberalismo do Segundo Reinado. No entanto, a ironia das *Memórias* não se limita a denunciar este aspecto da questão. A sua especialidade está em observar e conceber sequências onde o enviesamento das formas modernas atenda à constelação dos interesses locais. A impropriedade no uso delas, ou melhor, a adequação social de seu uso impróprio são a verdadeira menina dos olhos da invenção machadiana, que identifica aí algo particular, digno de ser mostrado e interrogado. (SCHWARZ, 2000, p. 123)

A ironia também está presente, por exemplo, no tratamento do personagem de Brás, que na leitura em chave crítica significa sempre o contrário do que ele afirma: suas declarações em tom filosófico, por exemplo, que culminam em nada; sua apresentação da ideia do emplasto fazendo cabriolas no ar, impregnando de um tom jocoso a grande ideia daquilo que seria como a cura para o maior dos males humanos. Assim, de uma maneira mais global, o procedimento irônico impregna de tal forma a narrativa que se pode dizer, como Schwarz, que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* “Trata-se, noutras palavras, de um livro escrito contra o seu pseudo-autor” (SCHWARZ, 2000, p. 82, *itálicos do original*).

Uma diferença importante entre a ironia na obra de Poe e a de Baudelaire e de Machado é que em Poe, especialmente em “The Purloined Letter”, ela é de curta duração. Explica-se: ela é pontual, incidindo única e exclusivamente no personagem de G—, e soluciona-se rapidamente diante do reiterado fracasso do policial. Ela não desempenha a função de determinar o ponto de vista da narrativa de modo a fazer dela uma narrativa contra o detetive, no sentido em que Schwarz diz que *Memórias* é contra Brás Cubas. É como se o escopo da ironia de Poe fosse mais estreito, embora não menos potente: ela é usada como uma ferramenta da linguagem que caracteriza o ponto de vista como um que evidencia a incompetência do chefe de polícia e o sucesso de Dupin. Ela inverte o sinal do elogio que Dupin faz a G— (“Than whom, [...] no more sagacious agent could, I suppose, be desired, or even imagined”), mas não chega a inverter o sinal, por exemplo, do retrato

que a narrativa faz de Dupin como uma personagem genial. Por sua vez, a ironia, na obra de Baudelaire ou de Machado, ambos posteriores a Poe, exige que ambas sejam lidas a contrapelo.

Pelo fato de a ironia no conto de Poe ser de curta duração, ela não chega ao ponto de exigir que sua obra seja lida a contrapelo. O próprio Baudelaire escreveu sobre Poe:

Mas acontecia, por vezes [...], que o poeta, comprazendo-se num capricho destrutivo, chamava seus amigos bruscamente de volta à terra por meio de alguma observação cínica e desoladora, e demolia brutalmente a obra de seu espírito. (BAUDELAIRE, 1975, p. 313, *apud* OEHLER, 1997, p. 109).

A asserção sobre Poe chamar seus amigos bruscamente à realidade talvez seja uma referência justamente ao fato de que a ironia em Poe é de curta duração, o que assim teria sido diagnosticado por Baudelaire. A julgar pela avaliação de que isso “demolia bruscamente a obra de seu espírito”, parece que o poeta francês enxergava isso como algo que faria a obra de Poe ter alcance crítico limitado; o que talvez não seja o caso, uma vez que a crítica feita pelo escritor estadunidense parece bastante precisa e, afinal, muito eficaz.

Seja como for, nas obras dos três escritores o emprego da ironia representa uma nova forma de lidar com o material historicamente disponível em um contexto de transformações e contradições que pareciam sem saída. Faz parte dessa nova forma de expressão uma nova forma do artista se colocar diante de sua obra e do público leitor, a qual surgiu, segundo D. C. Muecke, antes do Romantismo, mas que foi essencial para sua típica ironia se desenvolver: ela é caracterizada pela presença do autor na obra e, mais do que isso, pela atitude autoconsciente deste de fazer-se visto na obra. O parágrafo em que ele explica isso é valioso:

The sophisticated or self-conscious artist who is aware of the contradictions implicit in the double nature of art will sometimes bring into his work at the imaginative level some aspects of its existence at the ‘ordinary world’ level as **a work that is being composed, and composed to be seen, performed, or read.**

That is to say he will break into the artistic illusion with a reminder to his public (not necessarily an explicit one) that what they have before them is only a painting, a play, or a novel and not the reality it purports to be. This sort of thing has been called Romantic Irony, but it is only one aspect of it and it might be useful to distinguish it by a different name. The term 'proto-Romantic Irony' is intended also to suggest an historical development. The so-called destruction of artistic illusion or the entrance of an author into his work even when it is done ironically is only a step in the direction of Romantic Irony, but the artistic attitude and awareness that makes such a step possible is also a prerequisite of Romantic Irony.²⁸⁷ (MUECKE, 1969, p. 164-165. Grifo meu.)

Evidenciar que a obra é algo feito, e que não é a própria realidade, é evidenciar a mão do artista atuando em sua composição. E a mão de Poe aparece desde seus primeiros contos, especialmente, como vimos, na sua manipulação dos materiais da literatura popular, a qual ele também faz por meio do emprego da ironia. Nos contos de detetive, sua mão aparece também no próprio ato de criar um enredo de mistério e, junto a ele, a sua solução. E era impressionante para ele que as pessoas não percebessem isso. Vejamos que interessante o trecho abaixo de uma carta escrita em 1846 por Poe para Philip P. Cooke, um escritor seu contemporâneo:

You are right about the hair-splitting of my French friend [Poe refere-se aqui a Dupin]: — that is all done for effect. These tales of ratiocination owe most of their popularity to being something in a new key. I do not mean to say that they are not ingenious — but people think them more ingenious than they are — on account of their method and air of method. In the "Murders in the Rue

287 "O artista sofisticado ou auto-consciente que conhece as contradições implícitas da dupla natureza da arte trará para o seu trabalho, em alguns momentos, no nível da imaginação alguns aspectos de sua existência no nível do 'mundo real' como um **trabalho em composição, e composto para ser visto, representado ou lido**. Isso quer dizer que ele vai entrar na ilusão artística com um alerta para o seu público (não necessariamente de maneira explícita) de que o que eles vêem é somente uma pintura, uma peça ou um romance, e não a realidade que ele configura. Tal característica recebeu o nome de Ironia Romântica, mas isso é apenas um dos seus aspectos e seria útil distingui-lo por outro nome. O termo "proto-Ironia Romântica" também sugere um desenvolvimento histórico. A chamada destruição da ilusão artística, ou a entrada de um autor em seu trabalho, mesmo quando feito de maneira irônica, é somente um passo na direção da Ironia Romântica, mas a atitude artística e a compreensão que permite tal passo é um pre-requisito da Ironia Romântica".

Morgue”, for instance, where is the ingenuity of unravelling a web which you yourself (the author) have woven for the express purpose of unravelling? The reader is made to confound the ingenuity of the supposititious Dupin with that of the writer of the story.²⁸⁸

Essa impressão de Poe²⁸⁹, de que os leitores seus contemporâneos não compreendiam um dado que lhe parecia tão óbvio — que uma coisa é a obra, e outra é o artista que a faz, intencionalmente criando e desenrolando enredos —, dá testemunho de que, aparentemente, o público leitor da época estava afeito a desafios muito menores de leitura, e tinham uma compreensão muito superficial dos seus contos. Essas declarações de Poe parecem também sugerir um certo desprezo pela multidão de leitores, que remete à associação feita em “The Purloined Letter” entre a polícia e a massa.

Em suma: a ironia entra em “The Purloined Letter” em função da crítica ao método de trabalho alienado, automatizado e irrefletido de G—, cuja capacidade é no conto associada à da própria massa; e permite a apresentação, já em tom sério e direto, sem tom jocoso ou leitura em chave irônica, do detetive Dupin como representante de um novo método, que exige o uso da inteligência crítica e ativa. Assim, é possível supor que a estigmatização da massa apontada por Benjamin como característica da obra de Poe possa ser um tipo de crítica à alienação do trabalho tal como ela se dá na sociedade em que viveu o autor. Essa alienação também marca o próprio trabalho do escritor, cujo ritmo limitado por prazos e regras diversas pode assemelhar a escrita literária

288 “Você está certo sobre as habilidades do meu amigo francês [Poe refere-se aqui a Dupin]: — tudo é executado tendo um efeito em mente. Esses contos de raciocínio devem boa parte de sua popularidade ao fato de serem uma novidade. Não quero dizer que eles não sejam engenhosos — mas as pessoas acham que eles são mais engenhosos do que realmente são — devido ao seu método e aparência de método. Em “Murders in the Rue Morgue”, por exemplo, onde está a engenhosidade em desenrolar uma teia que você próprio (o autor) teceu com o propósito explícito de desenrolá-la? O leitor é levado a confundir a engenhosidade do desonesto Dupin com a do escritor.” Disponível em: < <http://www.eapoe.org/works/letters/p4608090.htm> >. Acessado em: 14/04/2013.

289 Lembremo-nos das palavras de Kracauer, que remetem a semelhante consciência do caráter fictício dos contos do gênero: “O final [do romance policial] — que na verdade não o é, já que só põe fim à irrealidade — evoca o sentimento, que é irreal, e finalmente se introduzem soluções, que não o são, para obrigar ao céu, que não existe, a descer à terra” (KRACAUER, 2010, p. 168).

a um procedimento tão repetitivo e mecanizado quanto o de um trabalhador fabril, por exemplo. Além do fato de que ele precisa operar em um ambiente marcado pela competição, pela corrupção e pela baixíssima remuneração. Assim, a crítica ao trabalho da polícia, configurada pela ironia e pelo contraste com a atuação de sucesso de Dupin, representa uma reflexão sobre a própria experiência do trabalho vivida pelo escritor.

É reflexo importante da figuração de tal experiência uma mudança muito importante no caráter do trabalho do detetive nesse conto, que é o fato de que Dupin recebe uma recompensa por encontrar a carta. Desde o primeiro conto de detetive até o último, essa mudança ocorre progressivamente. Em “The Murders in the Rue Morgue”, ele se envolve na investigação estimulado pela busca de distração e, secundariamente, para libertar um inocente. A única recompensa que ele exige do dono do orangotango é a obtenção de informações que pudessem levá-lo a elucidar o crime — interessante que isso remete a uma afirmação de Poe em um excerto de sua *Marginalia*, de 1844, segundo a qual, para ele, “knowledge breeds knowledge, as gold gold” (POE, 1984, p. 1318); com essas palavras ele admite uma separação entre os domínios do conhecimento e o da riqueza material, a qual ilustra o que acontece em “The Murders in the Rue Morgue”: o esclarecimento do caso não gera uma recompensa em dinheiro a Dupin.

No entanto, nos contos que se seguiram, o envolvimento de Dupin na investigação se dá com bases bem diversas. Em “The Mystery of Marie Rogêt”, ele se recusa a participar da investigação até que G— lhe promete uma contrapartida — “a direct and certainly a liberal proposition”²⁹⁰ (POE, 1985, p. 314) que nós nunca ficamos sabendo exatamente qual foi. E em “The Purloined Letter”, ele busca a carta pela recompensa que ela vale e só a restitui ao policial mediante um pagamento; desta forma, como diz Terence Whalen, o conhecimento gera ouro em vez de mais conhecimento (WHALEN, 1999, p. 241). A relação entre o trabalho de criação artística e o dinheiro era uma

290 “um oferecimento direto e, certamente, pródigo” (POE, 2012, p. 344).

realidade na experiência de Poe, ele escrevia para ser remunerado. E o mesmo se dava com os demais escritores seus contemporâneos. Assim, essa mudança no caráter do trabalho de Dupin — de intelectual independente para uma espécie de caçador de recompensa — tem impacto na alegoria que ele representa: ele passa de uma resposta simbólica baseada numa utopia da criação artística livre das demandas do sistema, que cria pelo estímulo pessoal e pelo prazer em enfrentar o desafio intelectual, em “The Murders in the Rue Morgue”, para uma relação de venda do produto de seu trabalho intelectual em “The Purloined Letter”. Sua configuração alegórica acaba aproximando-se mais da experiência real de trabalho do escritor.

Outro aspecto importante do caráter do trabalho de Dupin no conto é sua figuração como personagem dotado de grande capacidade intelectual. Isso abre espaço para uma observação mais profunda da figuração da multidão urbana em “The Purloined Letter”. A época em que viveu Poe foi marcada por grande aumento na produção e na divulgação de literatura e de informação, o que dificultaria tecnicamente a tarefa de qualquer um que quisesse saber de tudo e divulgar tudo o que sabia — segundo Whalen, era isso o que desejavam homens que eram então reputados como *polymaths*, grandes intelectuais, como Thomas Jefferson e William Bentley (WHALEN, 1999, p. 241-2). A ficção de Poe é cheia desse tipo de personagem superinteligente, cujo melhor exemplo nos contos góticos é Ligeia²⁹¹. Em sua obra como um todo, Dupin seria o maior de todos os *polymaths*.

291 Na linguagem romântica do conto, assim é descrita a imensa inteligência de Ligeia: “I have spoken of the learning of Ligeia: it was immense — such as I have never known in woman. In the classical tongues was she deeply proficient, and as far as my own acquaintance extended in regard to the modern dialects of Europe, I have never known her at fault. Indeed upon any theme of the most admired, because simply the most abstruse of the boasted erudition of the academy, have I ever found Ligeia at fault?” (POE, 1985, p. 118. *Itálico do original.*)

“Falei do saber de Ligeia: era imenso — tal como nunca conheci em uma mulher. Nas línguas clássicas era ela largamente proficiente e, até onde se estendia minha própria familiaridade com respeito aos modernos idiomas da Europa, jamais a surpreendi em deslize. E de fato em que tema dos mais admirados justamente por serem os mais abstrusos da propalada erudição da academia eu *alguma* vez surpreendi Ligeia em deslize?” (POE, 2012, p. 207)

No que diz respeito a essa ideia de conhecimento, a postura intelectual de Dupin é marcada por uma grande desconfiança para com as massas. Esta postura tem grande consequência para a leitura de “The Purloined Letter” e para sua figuração do público leitor. Falarei dela na próxima seção.

3.3. DESPREZO, LITERATURA POPULAR E FIGURAÇÃO DA MULTIDÃO E DO PÚBLICO LEITOR

Retomarei aqui a discussão sobre a crítica feita no conto sobre as massas para, a partir daí, avançar no estudo da presença dos conteúdos da literatura popular que aparecem no terceiro conto de detetive de Poe.

Em “The Purloined Letter” há algumas formulações que indicam uma postura de desconfiança diante das massas. Terence Whalen caracteriza tal desconfiança avaliando que esse conto “displays an unmistakable disregard for the masses”²⁹² (WHALEN, 1999, p. 243). Tal desconfiança ganha uma primeira formulação em “The Mystery of Marie Rogêt”. Na passagem abaixo, vemos Dupin comentando uma anotação do narrador-personagem que diz que a maioria das pessoas tem acreditado que Marie teria sido assassinada por uma gangue, e não por um homem apenas:

‘You have observed, in your notes, that the most general opinion in relation to this sad affair is, and was from the first, that the girl had been the victim of a *gang* of blackguards. Now, **the popular opinion, under certain conditions, is not to be disregarded.** When arising of itself — when manifesting itself in a strictly spontaneous manner — we should look upon it as analogous with that *intuition* which is the idiosyncrasy of the individual man of genius. In ninety-nine cases from the hundred I would abide by

292 “revela um inequívoco desprezo pelas massas”

its decision. **But it is important that we find no palpable traces of suggestion.** The opinion must be rigorously *the public's own*; and the distinction is often exceedingly difficult to perceive and to maintain. In the present instance, it appears to me that this “public opinion”, in respect to a *gang*, has been superinduced by the collateral event which is detailed in the third of my extracts.²⁹³ (POE, 1985, p. 333. Negritos meus, itálicos do original.)

Assim, segundo Dupin, a opinião popular só pode ser levada em consideração se não tiver sido estimulada por nenhum outro agente. Considerando a grande profusão de artigos publicados nos periódicos sobre o caso — muitos dos quais objetivando especialmente explorar o sensacionalismo, como já vimos, por meio do levantamento de hipóteses sobre o caso e da manipulação — e a grande excitação pública causada, ele sugere que é muito difícil imaginar que seria possível tal opinião pública espontânea. Por isso, pode-se considerar que as declarações de Dupin noticiam uma desconfiança em relação ao que se chama então de *public opinion*.

Em “The Purloined Letter”, tal desconfiança se amplia, não abrangendo apenas a opinião pública, mas o próprio público. Isso fica evidente, por exemplo, na afirmação de Dupin que já comentei segundo a qual “They [a polícia] are right in this much — that their own ingenuity is a faithful representative of that of *the mass*” (POE, 1985, p. 472). Como a engenhosidade da polícia é falha, uma vez que não lhe permite resolver o caso, esta frase de Dupin acaba caracterizando da mesma forma, como falha e ineficiente, a capacidade da multidão. É interessante nos lembrarmos aqui também do excerto da carta escrita por Poe a Philip

293 “Você deve ter observado, em suas notas, que a opinião mais geral, em relação a este triste caso, é, e foi desde o começo, que a moça foi vítima dum *bando* de malfetores. Ora, **a opinião popular, sob certas condições, não merece ser desprezada.** Quando surge por si mesma, quando se manifesta de maneira estritamente espontânea, devemos encará-la como análoga àquela *intuição*, que é a disposição temperamental do homem de gênio. Em noventa e nove casos por cento, eu me aterei às suas decisões. **Mas é importante que não encontremos traços palpáveis de sugestão.** A opinião deve ser rigorosamente a *própria opinião do público*; e a distinção é muitas vezes excessivamente difícil de perceber e de manter. No caso presente, parece-me que esta “opinião pública”, a respeito duma *quadrilha*, tem sido induzida pelo acontecimento paralelo, relatado no terceiro de meus recortes”. (POE, 1997, p. 118. Negritos meus, itálicos do original.)

Cooke, que citei anteriormente, que parece demonstrar um certo tipo de desprezo pelo público leitor pelo fato de ele não ser capaz de distinguir o escritor do detetive, e confundir a inteligência de um com a do outro. Trata-se de uma crítica a um tipo de limitação da capacidade leitora de seu público, o qual sua descrição sugere ser incompetente para atribuir o apropriado sentido a sua obra. Vejamos a consequência que tem a figuração de tal posicionamento nos contos de detetive.

Essa desconfiança provavelmente tem relação com o fato de que multidão, como uma personagem, aparece com destaque cada vez menor nos contos de detetive. De fato, em “The Murders in the Rue Morgue”, os habitantes da cidade desempenham papel decisivo: por exemplo, nos depoimentos recolhidos sobre o caso, um grande número de estrangeiros testemunha ter ouvido vozes em uma língua desconhecida vindo do local do crime. Esse fato é decisivo para a investigação de Dupin, e além disso pressupõe a própria existência da multidão, pois só em uma cidade em que circula uma grande quantidade de pessoas, e de diferentes nacionalidades, aquele fato poderia acontecer. Em “The Mystery of Marie Rogêt”, por sua vez, a população da cidade aparece associada à repercussão da morte de Marie — “All Paris is excited by the discovered corpse of Marie”²⁹⁴ (POE, 1985, p. 333) —, ao falatório à profusão de opiniões que se formaram sobre o caso, aliás decididamente descreditada pelo detetive. A multidão, assim, já atua de maneira diferente do que ocorreu no conto anterior: ela não interfere na investigação fornecendo pistas para o detetive, não é de sua fala que vêm elementos para ele avançar na decifração do caso; apesar disso, ela permanece uma presença marcante como um pressuposto do conto, já que dá o contexto tanto para a ocorrência em si do crime quanto para a produção jornalística sobre ele, essa sim essencial na investigação. Já em “The Purloined Letter”, quase nada do enredo é dependente da existência da multidão, a não ser a estratégia que Dupin usa para despistar o Ministro e recuperar a carta: o detetive contrata um homem na rua para dar um tiro para cima e causar algum

294 “Toda Paris ficou agitada com a descoberta do cadáver de Marie” (POE, 2012, p. 373).

alvorço, de forma a chamar a atenção de D— para a janela para que, assim, ele pudesse efetivar a troca da carta por outra, falsa, feita por ele para pregar uma última peça no Ministro. O próprio caso investigado é essencialmente de natureza privada, nem a existência da carta e muito menos o seu conteúdo podem vir à tona. Nem mesmo “a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande” (BENJAMIN, 2000, p. 41), essencial nos dois contos anteriores e aspecto fundamental das histórias de detetive, é verificável em “The Purloined Letter”, uma vez que a identidade do criminoso é conhecida já desde o início. Além disso, segundo David Reynolds, não há muitos conteúdos sensacionalistas típicos da literatura popular em “The Purloined Letter” (1988, p. 248). Dessa maneira, vemos que a figuração da multidão passa por modificações importantes, embora não se trate de dizer que ela é excluída dos contos de detetive. Vejamos como.

Uma das evidências do tipo específico de permanência da multidão em “The Purloined Letter” encontra-se no trabalho de Poe sobre materiais disponíveis no mercado editorial de sua época. Origens textuais de “The Purloined Letter”, traçadas por Richard Kopley no caso da Princesa de Gales, Caroline, a qual viveu entre 1768 e 1821, evidenciam uma reelaboração de conteúdos de conhecimento público — ou seja, de fatos divulgados na imprensa e na literatura da época — na escrita do conto.

Diversos estudiosos que se dedicaram a “The Purloined Letter” levantaram hipóteses sobre quem seria a dona da carta roubada, a quem o conto se refere apenas como uma ilustre personagem, além de uma alusão ao fato de a carta ter sido roubada dos “royal apartments”. Segundo Kopley, alguns deles, tais como Marie Bonaparte, Martin Priestman, Heta Pyrhönen e John T. Irwin, afirmaram que se trataria da família real francesa, uma vez que a história é ambientada na França. Jacques Lacan refere-se à dona da carta como Rainha em seu ensaio. Outros, como T. O. Mabbott, discordaram de que uma coisa tenha a ver com a outra. Por sua vez, Kopley considera que o conto de Poe faça

alusão à história da princesa de Gales, Caroline, e que a principal fonte textual de Poe sobre ela seriam as confissões de uma Condessa de Guernsey (Jersey), *The Death-Bed Confessions of the Late Countess of Guernsey, to Lady Anne H******, de 1822 (KOPLEY, 2008, p. 66-67).

Resumidamente: o casamento de Caroline com o príncipe George foi de conveniência, e depois do nascimento da filha única do casal eles se afastaram e tiveram amantes. Caroline foi julgada mais de uma vez por infidelidade, tendo sido sempre inocentada. Foi afastada da filha, e uma de suas cartas, que chegou até a ser publicada em jornais, foi justamente uma em que ela lamentava isso profundamente. A carta-resposta da então rainha, mãe do príncipe George, também foi publicada. O conselheiro e provável escriba das cartas de Caroline foi Henry Brougham, cuja reputação questionável também teria sido relevante na escrita do conto de Poe, ao inspirar a construção do personagem do Ministro. A repercussão dessa publicação foi muito grande, e Kopley chega a mencionar um comentário da romancista Jane Austen a esse respeito²⁹⁵, colocando-se fortemente a favor da princesa. Depois de um período na Itália e com a morte do rei George III, Caroline volta à Inglaterra ovacionada pelo povo; mas seu triunfo dura pouco. Ela é novamente processada e inocentada por adultério, é proibida pelo novo rei, George IV, de ser coroada rainha e acaba falecendo pouco depois disso, em agosto de 1821. Com as publicações das cartas e de diversos artigos sobre o caso, tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, os conflitos da família real tornaram-se coisa pública (KOPLEY, 2008, p. 67-68). Em *Death-Bed Confessions*, a Condessa de Guernsey afirma que sua própria influência e manipulação haviam causado os problemas na família real, e seu relato inocenta tanto o rei quanto a rainha consorte (KOPLEY, 2008, p. 70).

295 Este é um trecho do emocionado comentário de Jane Austen: "I suppose all the World is sitting in Judgement upon the Princess of Wales's Letter. Poor woman, I shall support her as long as I can, because she *is* a Woman, & because I hate her Husband..." (KOPLEY, 2008, p. 68, *itálico do original*). "Suponho que todo o Mundo esteja julgando a carta da Princesa de Gales. Pobre mulher, eu vou apoiá-la enquanto eu puder, porque ela é uma Mulher, e porque odeio seu Marido..."

Por volta da década de 1820, a família de Edgar Allan Poe estava vivendo na Inglaterra, e esteve em Liverpool apenas dois dias depois do retorno de Caroline. Sabe-se que o assunto circulou na família de Poe; Kopley chega a citar o trecho de uma carta escrita por John Allan, pai adotivo de Poe, em que ele comenta que a chegada dela havia provocado uma sensação inesperada, e que a maioria das pessoas a considerava inocente das acusações feitas (KOPLEY, 2008, p. 69). Ainda segundo ele, Poe fez referências a George e a Caroline algumas vezes, e resenhou obras que se ocupavam dessa história (KOPLEY, 2008, p. 70).

De acordo com o estudioso, “long aware of the story of Caroline and George, Poe would also have known that the sad and sensational story lingered in the popular imagination”²⁹⁶ (KOPLEY, 2008, p. 70). Ele comenta então diversos aspectos de “The Purloined Letter” em que a linguagem e o enredo, bem como a caracterização do Ministro D—, explicitam a sua relação intertextual com *Death-Bed Confessions*: quanto ao vocabulário, ele comenta o uso no conto de expressões como “the exalted personages”²⁹⁷ e “two most illustrious personages”²⁹⁸, que aparecem nas *Confessions* e no conto; e, o que é muito interessante, a palavra “purloined”, de raríssimo uso na língua inglesa, é empregada em *Death-Bed Confessions*, e que esta pode ter sido esta a fonte da palavra que aparece no título do conto de Poe; além disso, quanto ao enredo, há um evento similar e curioso: em *Death-Bed Confessions* há referência a um ministro que teria achado em uma gaveta uma carta da princesa e então divulgado nos jornais — por meio disso ele teria obtido algumas vantagens. Isso remete ao fato de que o Ministro D— ganhou ascendência sobre a vítima por meio de seu roubo e suas ameaças. A semelhança com este material também está no fato de que, no conto, não há culpabilização da vítima ou da personagem

296 “há muito consciente da história de Caroline e George, Poe também teria conhecimento de que a história triste e sensacionalista permanecia na imaginação popular”.

297 “duas personagens exaltadas”.

298 “duas personagens ilustríssimas”.

de quem ela quis esconder a carta — possivelmente, segundo Kopley, eles seriam a rainha e o rei (KOPLEY, 2008, p. 72-73).

Além disso, Kopley indica que a caracterização do Ministro D— é baseada em Lord Brougham, que era conhecido por ser de uma natureza mista. Esta chega a ser comentada por Poe em duas resenhas de livros sobre o caso: uma, na qual ele se refere ao comportamento cavaleiresco e às deficiências do caráter do Lord; e, em outra resenha, Poe refere-se à sua grande capacidade intelectual e a suas ações levadas por paixões ferozes e surpreendentes (KOPLEY, 2008, p. 73). O conto, por sua vez, refere-se a D— como alguém envolvido em intrigas na corte. Outras evidências são mencionadas por Kopley de que o personagem de D— foi baseada em Brougham. Ele fala da relação entre um trecho do livro de Brougham resenhado por Poe — em que ele comenta que certa pessoa é tanto um médico quanto um tolo — e um dos trechos mais marcantes do conto que caracteriza o Ministro — em que Dupin comenta a opinião de G— segundo a qual o Ministro é um tolo por ser poeta, mas que conhece o Ministro como um poeta e um matemático. Além disso, tanto o Ministro quanto Brougham tinham irmãos e eram bem-sucedidos em matemática e nas letras (KOPLEY, 2008, p. 74-75).

Considerando a grande popularidade da história da princesa Caroline, estimulada com a publicação de cartas íntimas e de inúmeros artigos e livros a respeito tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos, e as relações apontadas entre ela e diversos elementos de “The Purloined Letter”, podemos concluir que, embora a multidão vá perdendo espaço como personagem dos contos de detetive, ela formalmente continua presente, figurada na escolha do gênero popular e dos temas de apelo popular. Ela persiste no mínimo como um pressuposto na forma de todos os três contos. Assim, vemos que até a existência da multidão de leitores passou, de um conto para outro, por um processo de esconder e mostrar, que exige uma leitura atenta para ser percebida.

David S. Reynolds considera que há uma redução do impacto da multidão em “The Purloined Letter” devido ao fato de que a presença

da literatura sensacionalista popular da época é menor neste conto. Reynolds considera que Poe vai para muito longe do sensacionalista, embora traga ainda muitos elementos de seus outros contos para representar a imaginária vitória definitiva do racional sobre o irracional. Segundo Reynolds, o sensacionalismo — assim como a massa, podemos adicionar — se faz presente no conto precisamente naquela cena do tiroteio na rua que atrai a atenção do Ministro D—. E este evento é muito significativo de acordo com Reynolds, pois o fato de que ele foi causado por alguém contratado por Dupin revela definitivamente como o racional mantém controle sobre o sensacionalismo nesse conto. Com base nisso, Reynolds conclui que Poe cria em Dupin um tipo de herói:

Poe has given us the ultimate example of a popular stereotype — the amoral, cool, brilliant, criminal — and has defeated him through the creation of a character who is even more cool, more brilliant than he — and who upholds morality. In creating the brainy detective, Poe gained victory over the popular Subversive imagination.²⁹⁹ (REYNOLDS, 1988, p. 248)

Considerar Dupin um tipo de herói pode adicionar novos elementos para a nossa compreensão dos contos de detetive de Poe. Para Walter Benjamin, a constituição heroica é simbólica da modernidade. Em Poe, esse papel é desempenhado pelo detetive; em Baudelaire, pelo esgrimista. Em ambos, vemos o desempenho do próprio trabalho poético. Benjamin afirma que “o herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heroica” (BENJAMIN, 2000, p. 73). O contexto em que aparece o herói é a seguinte: ele é uma figura que se destaca entre a multidão de pessoas que “inspira partículas de algodão (...), mercúrio e todos os venenos usados na fabricação de matérias-primas... Essa multidão se consome pelas maravilhas, as quais, não obstante, a Terra lhe deve” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2000,

299 “Poe nos deu o melhor exemplo de um estereótipo popular – o criminoso amoral, frio e brilhante – e o derrotou através da criação de um personagem que é ainda mais frio e brilhante do que ele – e que defende a moralidade. Ao criar o detetive cerebral, Poe venceu a imaginação Subversiva popular”.

p. 73). Esta passagem é um trecho da descrição da multidão que passeia nos grandes parques públicos da cidade e foi escrita por Baudelaire, com uma legenda que diz “A modernidade”. Benjamin diz que Baudelaire “reconhece no proletário o lutador escravizado” (BENJAMIN, 2000, p. 74). Segundo Benjamin, Baudelaire encontra o herói na multidão da cidade grande, na própria modernidade, entre as “milhares de existências desregradas” (BENJAMIN, 2000, p. 77). O apache (o malfeitor) assim surge na poesia de Baudelaire como um herói. “O apache”, diz Benjamin, “renega as virtudes e as leis” (BENJAMIN, 2000, p. 78). Ao contrário do que ocorre em Baudelaire, “o herói de Poe não é o criminoso, mas o detetive” (BENJAMIN, 2000, p. 78). Assim, podemos considerar o herói³⁰⁰ de Poe como um personagem que constitui-se sobre o pano de fundo da multidão da cidade grande, de quem ele desconfia mas que, no entanto, fornece os próprios pressupostos sócio-históricos para a escrita desses contos.

Tal centralidade da multidão é figurada formalmente também, como mencionei, na escolha deste gênero literário em específico. Já comentei aqui os estudos de Tzvetan Todorov, Ernest Mandel, David S. Reynolds e Howard Haycraft, os quais destacam o papel das histórias de detetive como literatura popular, que atraía leitores. Comentei também o estudo de Richard Kopley, que demonstra relações entre os contos de detetive de Poe e artigos publicados em jornais de sua época, além de casos misteriosos ou de interesse diverso — como os assassinatos de mulheres, a tensão sobre o caso da princesa Caroline — o que demonstra um procedimento de desenvolver suas narrativas com base em outras narrativas, principalmente as jornalísticas, correntes e às quais seu público leitor já estava afeito. O próprio Poe, em

300 Siegfried Kracauer, por sua vez, vê no detetive mais do que um herói; devido ao seu papel de representante da razão no mundo criado pelo conto, ele atinge o status de um deus: “A pretensão de autonomia da *ratio* converte o detetive em uma contrapartida do próprio Deus. [...] Porém, o detetive não é Deus no sentido clássico, ou seja, em virtude da perfeição de sua forma ou o poder irredutível de sua essência, mas é devido à sua capacidade para decifrar o mistério do conformado sem sequer tê-lo tocado e apropriar-se de quase todos os seus recursos essenciais através da dedução intelectual; isso o define como guia”. (KRACAUER, 2010, p. 77. Tradução minha.)

uma curiosa resenha que escreveu sobre um livro de sua autoria e que comentarei na seção de fechamento deste capítulo, avalia que seu “The Murders in the Rue Morgue” — bem como “The Gold-Bug” — agradaria ao gosto popular devido ao seu interesse inquebrantável, novidade na combinação de eventos triviais e riqueza de detalhes. Em artigos críticos posteriores, principalmente em sua “The Philosophy of Composition”, que também comento no próximo capítulo, ele começa a falar na importância de se seguirem determinados passos na composição literária de forma a possibilitar que a obra seja **universalmente** apreciável.

Baudelaire, em um comentário citado por Dolf Oehler, apresenta uma interessante avaliação sobre a relação de Poe com seu público leitor:

De resto, é de notar que ele era bem pouco exigente na escolha de seus ouvintes, e creio que o leitor encontrará sem esforço na história exemplos de outras inteligências para quem qualquer companhia era agradável. Certos espíritos, solitários em meio à multidão e que se satisfazem com o monólogo, não criam caso em matéria de público. Em suma, há aqui uma espécie de fraternidade baseada no desprezo. (BAUDELAIRE *apud* OEHLER, 1997, p. 110)

Estas palavras de Baudelaire dão uma boa pista de sua interpretação da obra de Poe. O fato de que Poe explorou um gênero que tão rapidamente se popularizou pode evidenciar que ele foi pouco exigente na escolha de seus leitores: quanto mais gente o lesse, melhor. Sua obra deveria ser **universalmente** apreciável, conforme ele enunciaria mais tarde no ensaio a respeito de seu famoso poema “The Raven”. “To be appreciated you must be *read*”³⁰¹, disse Poe em uma carta de 1835 a Thomas W. White, editor e fundador da revista *Southern Literary*

301 “Para ser apreciado, você precisa ser *lido*” (itálico do original). Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/letters/p3504300.htm>

Acessado em: 27/07/2013. É interessante lembrarmos aqui de postura semelhante observada em Baudelaire, que demonstrou não ter ilusões sobre o que era o mercado de que fazia parte. Benjamin cita um texto do poeta francês em que este afirma: “por mais bela que seja uma casa, ela tem antes de tudo $\frac{3}{4}$ e antes que nos detenhamos em sua beleza $\frac{3}{4}$ tantos metros de altura e tantos de comprimento. Assim também é a literatura, que reproduz a substância mais difícil de avaliar, antes de tudo um enchimento de linhas, e o arquiteto literário cujo simples nome não promete lucros tem de vender a qualquer preço” (BAUDELAIRE, *Ouvres*, 1931, *apud* BENJAMIN, 2000, p. 29).

Messenger. Poe não estabelecia um diálogo direto com seu público leitor da mesma forma como fazia Baudelaire: o poeta francês empregou a sofisticada estratégia de ostensivamente dirigir-se ao burguês e configurar, por meio da ironia, o seu verdadeiro interlocutor, o antiburguês ou o proletário. Por sua vez, Poe estabelece esse diálogo por meio do emprego das formas e dos temas conhecidos por esse público, ambos reelaborados criativamente por ele; talvez isso seja uma maneira tão indireta de estabelecer relação com o público que por isso Baudelaire tenha afirmado que Poe se contentava com o monólogo. Até porque a estratégia de estabelecer diálogo com o público empregada por Poe apela ao que há de desprezível nesse público, que é o fato de ele ser afeito à literatura escrita segundo os ditames do mercado editorial, consumidor em potencial de sua obra e igualmente de todo o lixo produzido pela indústria editorial da época.

Além disso, o desprezo pelo público era um conteúdo importante do caldo ideológico predominante no século XIX, sendo um dado importante do Romantismo — pelo menos, o de língua inglesa. Foi nesse contexto que se deu o desenvolvimento da concepção do artista como um tipo especial de pessoa paralelamente à visão sobre o povo como inferior, o que consistiu de fato no estabelecimento de uma então nova postura do artista diante do público. Segundo Raymond Williams, historicamente, escritores já haviam manifestado opiniões negativas com relação ao público leitor. Contudo, no princípio do século XIX, tal sentimento se exacerbou. Williams cita diversas palavras de importantes poetas românticos que em algum momento proferiram opiniões negativas a respeito do público: Shelley o chama de “simple-minded”, “foolish crowd”; Keats se refere a ele da seguinte forma: “I have not the slightest feel of humility towards the Public”³⁰²; Wordsworth também não mede palavras para dizer que o escritor deve seu respeito ao povo, “filosoficamente caracterizado”, e não a um público sem face (WILLIAMS, 1958, p. 33-34). Naturalmente, isso também teve impacto na visão do artista sobre sua própria

302 “simplório”; “multidão tola”; “Eu não tenho o menor senso de humildade em relação ao Público”.

obra. Ainda segundo Williams, Wordsworth, por exemplo, recusava que a popularidade pudesse ser usada como critério para avaliar a qualidade da poesia. Esta foi uma das causas da mudança na ideia de cultura, que nessa mesma época foi gradativamente se constituindo como um espaço privilegiado da vida social, superior ao da vida comum, ou seja, da esfera da produção. Isso nos permite entrever que o “*disregard*” de Poe pelas massas é mais do que uma postura arrogante e idiossincrática — estava sim em consonância com as ideias correntes em seu contexto sócio-histórico-cultural.

Um pressuposto importante dessa postura, ao menos no caso de Poe, tem a ver, de um lado, com uma concepção sobre as capacidades e as limitações do público leitor, e, por outro, com certa concepção de conhecimento: nos contos de detetive, é necessário descobrir informações e processá-las para com elas decifrar um mistério, mas isso não pode ser feito por qualquer um. Poe entendeu o valor da informação em sua época, e o fez do ponto de vista do produtor, como bem afirma Whalen (1999, p. 243). O grande momento na obra de Poe em que isso aparece é realmente nos contos de detetive, pois eles demonstram mais claramente o valor da informação como fonte para acessar e compreender a realidade. Contudo, apenas ter as informações não basta: o mecanismo de reflexão de Dupin nos três contos — que atinge seu ápice em “The Purloined Letter” — tem como um princípio também a seleção de informações que possam ser relevantes para a solução do caso, evitando-se o aprofundamento na averiguação de evidências pouco promissoras. Consideremos como exemplo disso o fato de que Dupin acha absolutamente desnecessária toda aquela busca munida até de microscópio feita pela polícia na casa de D—. Marcados por esse tipo de postura, os três contos são grandes representativos da tese primeiramente formulada em “The Murders in the Rue Morgue”: “Truth is not always in a well”³⁰³ (POE, 1985, p. 256). É nesse ato de confiar que a verdade se encontra na superfície que

303 “A verdade nem sempre está dentro de um poço”. (POE, 2012, p. 316)

se manifesta a *culture of surfaces*, conceito de Terence Whalen que descreve justamente esse movimento crucial dos contos de raciocínio:

The perversion of value attains its fullest realization in the tales of ratiocination, for these embody Poe's longstanding dream of a culture of surfaces where the raw material for literary production (variously dubbed truth or information) may be easily obtained by the writer of genius.³⁰⁴ (WHALEN, 1999, p. 244)

Whalen explica que a cultura de superfície é uma resposta simbólica à crise no ambiente de significação provocada pela superprodução de informação, e pelo excesso de trabalhadores intelectuais e escritores na época de Poe; em outras palavras, pelo crescimento do mercado editorial³⁰⁵. Segundo Whalen, a cultura de superfície opera em duas etapas: primeiro, por meio da desvalorização da ideia de “significado profundo”, valorizando um espaço mais superficial de construção do conhecimento; em seguida, por meio da transformação deste novo espaço, superficial, no domínio do escritor de gênio, o qual passa a ser superior aos demais — de perfil mais tradicional, engenhosos, apegados à ideia de conhecimento profundo — pela sua capacidade de compreender a realidade pela superfície das coisas (WHALEN, 1999, p. 244).

Essa ideologia da *culture of surfaces* que se desenvolveu nos Estados Unidos do século XIX, assim definida por Whalen, se relaciona diretamente com o conceito de atrofia da experiência de Benjamin, que consiste na gradual substituição de formas narrativas

304 “A perversão do valor alcança sua plena realização nos contos de raciocínio, pois eles incorporam o sonho duradouro de Poe de uma cultura de superfícies, onde a matéria-prima para a produção literária (apelidada às vezes de verdade ou informação) pode ser facilmente obtida por um escritor genial”.

305 Muitos escritores discutiram o crescimento avassalador da imprensa no século XIX nos Estados Unidos e na Europa. Algumas referências: Mandel, que fala do aumento dos crimes urbanos e da divulgação deles nos periódicos, no mesmo período em que se popularizava a publicação de literatura (principalmente dos folhetins) e aumentavam os números de jornais e revistas (MANDEL, 1985, p. 6-7); Haycraft, que fala do surgimento de novos periódicos dedicados à literatura e à substituição do conceito de “literatura” para poucos pelo de “leitura” para muitos (HAYCRAFT, 1984, p. 3); Whalen, entre outros dados sobre essa situação, menciona também a existência nos Estados Unidos do século XIX de uma grande quantidade de projetos de enciclopédias (WHALEN, 1999, p. 243). Williams, Benjamin, Oehler e Hauser, entre outros, também discutem esse dado e dele derivam diversas consequências interpretativas.

impregnadas da experiência do narrador por formas mais marcadas pela moderna vivência. A principal representante dessas últimas é a notícia, a ser substituída a seguir pela sensação, o que também é relevante no ambiente de produção de informação em que Poe viveu. Na cultura de superfície, o conhecimento, já rebaixado, está na superfície, a qual fornece os elementos para explicar a realidade. Isso é exatamente o que se dá em “The Mystery of Marie Rogêt”, em que as notícias publicadas nos jornais são a única fonte de informação para decifrar o mistério, substituindo até mesmo a visita à cena do crime (que acontece e é decisiva em “The Murders in the Rue Morgue”). Em “The Purloined Letter”, é por meio da interação entre personagens que Dupin fica sabendo do caso e elabora depois sua hipótese sobre a localização da carta, mas, ao final, a informação tão procurada é a mais óbvia, e o objeto procurado nem sequer está escondido. Alegoricamente, tal circunstância representa que o verdadeiro conhecimento está na superfície, mas que só pode ser acessado para quem for dotado de grande inteligência.

Esse processo ilustra de maneira muito potente uma transformação na experiência, característica do século XIX e longamente discutida por Benjamin. Podemos ver que, na obra de Poe, ocorre uma mudança do lugar de onde vem o material do artista de gênio: das profundezas da cultura, ela passa para a sua superfície — inclusive porque é da própria literatura popular barata que ele tira as suas fontes. A partir de então, o “writer of genius” é aquele que extrai poesia do que há de mundano, do que há de superficial, e por meio disso consegue dar sentido à realidade. E a alegoria mais representativa desse fenômeno é justamente o fato de a carta estar “escondida” em um lugar óbvio e só poder ser achada pelo detetive que é figurado como uma personagem genial. Até mesmo o surgimento da forma narrativa do conto, da qual o conto de detetive é uma radicalização, é representativo deste mesmo fenômeno moderno. Esta é uma grande contribuição de Poe para a transformação da literatura do século XIX. É esse movimento que representa a transformação da vivência moderna em experiência, de *Erlebnis* em uma nova *Erfahrung*.

Dessa maneira, podemos ampliar o sentido da dialética de esconder e mostrar e entender este princípio, que contribui para a configuração formal dos contos de detetive, especialmente “The Purloined Letter”, como a própria lei do trabalho do escritor. Afinal, escondido em um lugar ele trabalha, e todo o seu esforço, todas as suas ações de escrever, apagar, reescrever, revisar, desistir, retomar, enfim, todo o resultado do seu trabalho só é conhecido pelo seu efeito, pelo seu resultado final: a obra publicada. Nela, como em qualquer mercadoria, estão apagados os sinais de sua realização. Só se revela para o público sua forma já acabada. Segundo Raymond Williams, este é um fenômeno que marca profundamente a experiência do artista romântico: com o estabelecimento do mercado literário no século XIX, ele passou a escrever para uma multidão de desconhecidos. Se por um lado ele se livrou da dependência e dos caprichos de um pequeno círculo de leitores, por outro passou a ter que se render às regras do novo mercado para obter o sucesso editorial e, com ele, independência e status social — tornando-se assim um “fully-fledged professional man”³⁰⁶ (WILLIAMS, 1958, p. 32). A concepção do artista como um gênio, como um homem diferente dos demais, era parte importante da ideologia romântica em cujo contexto atuou Poe. Suas consequências eram amplas, e não consistiam apenas em uma mudança no valor do artista, mas no tipo de conteúdo que se esperava que a arte passasse a ter. Nas palavras de Raymond Williams,

Certainly, in the documents, there are some obvious elements of compensation: at a time when the artist is being described as just one more producer of a commodity for the market, he is describing himself as a specially endowed person, the guiding light of the common life. Yet, undoubtedly, this is to simplify the matter, for the response is not merely a professional one. It is also (and this has been of the greatest subsequent importance) an emphasis on the embodiment in art of certain human values, capacities, energies, which the development of society towards an industrial civilization was felt to be threatening or even destroying. The element of professional protest is undoubtedly

306 “Profissional plenamente desenvolvido, amadurecido”.

there, but the larger issue is the opposition on general human grounds to the kind of civilization that was being inaugurated³⁰⁷.
(WILLIAMS, 1958, p. 36)

No personagem do detetive Dupin, estão nitidamente contidos esses valores e, acima de tudo, essa superioridade perante os outros homens, e por isso podemos entendê-lo como uma alegoria do próprio artista. É daí também que deriva aquela desconfiança com relação às massas: o que ela demonstra é uma visão segundo a qual a multidão de leitores é posicionada em um patamar inferior ao do detetive; inferior na sua capacidade de extrair sentido das informações a que tem acesso e, conseqüentemente, na de inteligência da realidade. Esta leitura permite compreender a configuração do detetive em um sentido alegórico caro ao Romantismo: o do artista dando aos perigos presentes uma resposta superior à que outros homens pudessem dar. A dialética de esconder e de mostrar, portanto, está em “The Purloined Letter” a serviço da figuração desse conflito específico: ela organiza a narrativa em torno de uma figuração alegórica do trabalho do escritor em condições adversas no mundo da produção que caminha para a massificação. É a racionalização, um princípio básico dos procedimentos de Dupin — com impactos na forma do conto, que serão explicitados na próxima seção —, que permite o trânsito do detetive de um extremo ao outro da dialética, enquanto os outros personagens são mantidos no escuro.

Dessa maneira, o significado da então nova ideologia do artista como um tipo diferente de pessoa guarda estrita relação com o princípio estruturante do conto: a dialética do mostrar e do esconder é a analogia formal da própria situação do escritor na modernidade.

307 “Certamente, nos documentos, há alguns elementos óbvios de compensação: em um tempo em que o artista está sendo descrito meramente como mais um produtor de mercadoria para o mercado, ele está descrevendo a si mesmo como uma pessoa especialmente dotada, a luz que guia a vida comum. Contudo, sem dúvida, isso é simplificar o assunto, pois a resposta não é uma meramente profissional. Ela também é (e isso tem sido da maior importância subsequente) uma ênfase na incorporação, na arte, de certos valores humanos, capacidades, energias, que sentia-se que o desenvolvimento da sociedade em direção à civilização industrial estava ameaçando ou mesmo destruindo. O elemento de protesto profissional está lá sem dúvida, mas o tema mais amplo é a oposição em termos humanos mais gerais ao tipo de civilização que estava sendo inaugurado”.

Outro aspecto importante da experiência do artista do século XIX é o caráter mercantil que do seu trabalho, o qual também encontra figuração em “The Purloined Letter” por meio da troca da carta encontrada por Dupin por um cheque. Vamos nos aprofundar nas implicações desta condição na próxima seção.

3.4. CONSEQUÊNCIAS DA DIALÉTICA DE ESCONDER E MOSTRAR NA APRESENTAÇÃO DO TRABALHO INTELECTUAL DE DUPIN

De acordo com Terence Whalen, a cultura de superfície é uma reação aos conflitos inerentes à vida sob o capitalismo:

If we understand capital as both the industrial base of the publishing industry and the rapidly accumulating supply of thinking material, and if we understand “labor” as both the “poor devil authors” Poe competed with and the anonymous mass audience he so mistrusted, then the culture of surfaces appears not as an attempt to resolve the structural antagonism between capital and labor in favor of one class or another, but instead as a symbolic attempt to abolish capitalist production altogether by establishing a signifying environment where writers assume material dominion over all.³⁰⁸ (WHALEN, 1999, p. 245)

Essas ideias trazem elementos frutíferos para uma discussão sobre a narração do trabalho do detetive Dupin. Ele envolve-se na busca pela carta sem ter sido oficialmente contratado para tal. Não podemos esquecer também que, do ponto de vista material, Dupin

308 “Se nós entendemos o capital tanto como a base industrial do mercado editorial, quanto como o rápido acúmulo de fornecimento de material intelectual, e se entendermos ‘trabalho’ tanto como os ‘pobres diabos autores’ com quem Poe competia, quanto como o público anônimo de quem ele tanto desconfiava, então a cultura de superfícies aparece não como uma tentativa de resolver o antagonismo estrutural entre capital e trabalho a favor de uma classe ou outra, mas, pelo contrário, como uma tentativa simbólica de abolir a produção capitalista como um todo através do estabelecimento de um ambiente significativo onde escritores assumem o domínio material sobre tudo”.

não “precisa” participar dessa busca para obter renda: sua sobrevivência já é garantida por outros meios. Ele entra na investigação por escolha própria e exercita seu talento reflexivo e investigativo para enfim solucionar o caso. Dessa forma, poderíamos imaginar que ele se coloca fora da esfera normal de produção, e acima dela, e assume um domínio tal sobre a situação que em dado momento detém em sua posse o tão procurado objeto e se vê em posição de finalmente restituí-lo ao policial. Nesse breve sumário, observamos um movimento que busca abolir as relações capitalistas, como descreve Whalen, de maneira a levar Dupin à posição de supremacia sobre os demais envolvidos na história via seu próprio trabalho intelectual de reflexão e dedução. Considerando Dupin, como já explicitiei ser o caso, como uma alegoria do artista, vemos aí um mundo em que o artista, e não o capital, detém o poder sobre a produção. Tal empreendimento, utópico como pode parecer, atinge seu ápice na obra de Poe em obras posteriores aos contos de detetive, como em seus contos com diálogos entre anjos, que comentarei no próximo capítulo.

No entanto, o fato de que Dupin exige uma recompensa pela entrega da carta parece reestabelecer justamente as relações capitalistas das quais ele a princípio parecia escapar. Uma contradição que pode ser muito significativa do tipo de experiência concreta figurada no conto.

Tal experiência é precisamente aquela de qualquer trabalhador, inclusive a dos trabalhadores das letras. Poe, como um deles, era muito ativo em seu *métier*. Como sabemos, atuava como contista, cronista, resenhista, poeta, ensaísta, e também se manifestava de diversas formas sobre as condições de trabalho dos escritores. Envolveu-se na luta por melhores leis de direitos autorais internacionais, fez inúmeras críticas ao mercado editorial — ao favorecimento de escritores escolhidos pelos editores, aos esquemas de propina por apoio editorial — e demonstrou grande otimismo com novas invenções da época que poderiam impactar na divulgação da literatura, como o daguerreotipo. Essas posturas são reveladoras de uma posição crítica e propositiva

de Poe no que tange às relações de produção então estabelecidas, dirigindo-a a práticas sociais fundamentais (WHALEN, 1999, p. 245). Esses dados revelam o que, segundo Whalen, seria o objetivo de Poe: “Poe wants to ensure that intellectuals receive compensation for their labor”³⁰⁹ (WHALEN, 1999, p. 246).

A grande virada na relação de Dupin com a venda de seu trabalho ocorre em “The Purloined Letter”, com o envolvimento de Dupin na investigação culminando com a entrega da carta em troca de uma recompensa em dinheiro, quantia aliás explicitamente declarada no conto. Aquilo que é produzido pelo emprego do conhecimento e da técnica de Dupin, a carta encontrada, é entregue em troca de pagamento. Assim, definitivamente, o trabalho intelectual é caracterizado como processo de produção, e a chegada à solução do mistério, como a produção de uma mercadoria. Em suma, a forma de “The Purloined Letter”, que parece fugir da reificação do trabalho do detetive ao não colocar sua solução no encerramento da narrativa, mas no meio, gerando expectativa e curiosidade sobre o processo de trabalho, acaba incorrendo em outra forma de reificação.

Há nesses procedimentos um tratamento literário de um posicionamento do escritor, e é sobre a configuração estética de tal posicionamento que vou tratar agora. Para isso, a ideia de forma objetiva³¹⁰ sobre a qual o crítico brasileiro Roberto Schwarz discorre no trecho que cito a seguir ajuda a definir um caminho para essa discussão:

309 “Poe quer se certificar de que os intelectuais recebem compensações pelo seu trabalho.”

310 O conceito de forma objetiva sobre o qual reflete Schwarz é derivado das ideias de Theodor Adorno, e podemos encontrá-lo formulado especialmente em sua *Teoria Estética*. Nas palavras do estudioso alemão, “[e]steticamente, a forma nas obras de arte é essencialmente uma determinação objetiva”; e ainda: “A forma estética é a organização objectiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efectivamente um desdobramento da verdade” (ADORNO, 1982, p. 218; 220). Assim, a forma é um “desdobramento da verdade”, ou seja, determina o teor de verdade de uma obra, precisamente por ser a organização objetiva, de natureza sócio-histórica, de seu conteúdo.

Por um paradoxo compreensível, a crise dos significados comuns concorreu para a objetividade *sui generis* da forma moderna. Para enfrentar o primado da desinteligência social, horizonte epistemológico novo, que dificultava o papel do narrador e lhe tornava problemática a desenvoltura opinativa, os romancistas mais consequentes trataram de inventar soluções técnicas a que não se pudesse objetar parcialidade. Fazem parte do quadro o esforço metódico de impessoalidade (Flaubert), a tentativa de dar padrão científico à ficção (Zola), o reconhecimento dos problemas ligados ao ponto de vista (Henry James), a utilização demonstrativa da primeira pessoa do singular — o prisma espontâneo por excelência — em espírito de exposição dela mesma, como se a primeira pessoa fosse a terceira (Dostoiévski nas *Memórias do subsolo*). O denominador comum está no **primado do procedimento sobre as opiniões**, que ficam seja banidas, seja armadas de ciência, seja enquadradas por uma regra de rodízio, seja postas à distância. A objetividade do dispositivo técnico permite ao artista saltar por sobre a própria sombra, uma vez que o novo estatuto das opiniões, autorais inclusive, não admite adesão direta. (SCHWARZ, 2000, p. 180, itálicos do original e negrito meu.)

Schwarz formula nesse trecho seu diagnóstico acerca do obstáculo que surgiu para a criação literária no turbilhão de transformações sociais, econômicas, políticas e técnicas que veio com o século XIX, que é o que ele chama de crise dos significados comuns: em suas palavras, podemos ver a constatação de que, em um momento histórico em que concepções antigas são derrubadas ou refeitas ao ponto às vezes da deformação, em que a dinâmica de permanente busca do novo e do progresso se instala de maneira avassaladora e em que os homens se configuram como competidores em escala cada vez mais global, o ambiente não é mais favorável para o partilhar de experiências, pensamentos, posicionamentos e sequer o de sentidos — problemática longamente discutida por Benjamin em “O Narrador”. O desafio histórico está dado: como continuar produzindo literatura em um mundo em que o desenvolvimento técnico e social resultou em um contexto marcado por interesses e necessidades que transformaram a sensibilidade coletiva, tornando-a pouco favorável

à literatura³¹¹? Schwarz encontra respostas simbólicas para esta contradição em Flaubert, Zola, James e Dostoiévski, as quais apresentam um ponto em comum: cada uma delas consiste em uma maneira de lidar com o registro da opinião dentro da obra. É por meio dos mecanismos narrativos que cada escritor desenvolve, os quais Schwarz nomeia na passagem citada, que eles obtêm sucesso em suas respectivas empreitadas, representando em suas obras o seu diagnóstico sobre a realidade por meio de recursos técnico-literários que lhes permitem não requisitar a adesão direta do leitor, mas envolvê-lo na malha da fabulação e levando-o a uma reflexão de natureza diversa, mais rica em seu potencial de falar da experiência de seu tempo.

Cronologicamente, Poe é um pouco anterior aos importantes escritores citados por Schwarz. Reconhecidamente, ele trabalhou de modo muito consequente com a forma literária, tendo produzido obras de diversos gêneros e também elaborado reflexões muito relevantes sobre o fazer literário. Assim, a leitura daquele parágrafo do crítico brasileiro abre espaço para o seguinte questionamento, sobre o qual vamos nos debruçar: que lugar teria Poe na cronologia das formas literárias vigentes no século XIX proposta por Schwarz?

Na obra de Edgar Allan Poe se consolidaram gêneros muito importantes e muito populares desde então. Um deles é o próprio conto breve moderno, que Poe dizia que deveria ser lido “em uma sentada”, e cuja forma seria determinada pelo corolário da unidade de enredo e de efeito, segundo o qual nenhuma palavra sequer poderia ser usada se não contribuísse direta ou indiretamente para a construção do efeito desejado (POE, 1984, p. 572) — esta é uma de suas principais

311 Walter Benjamin, em seu estudo sobre Baudelaire, coloca-se questões que se aproximam da discussão que pretendo encaminhar aqui, no sentido de relacionar a nova experiência e as novas sensibilidades do contexto da modernidade com o fazer literário. Segundo ele, no contexto do poeta francês, “se as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. (BENJAMIN, 2000, p. 104). Considerando essa transformação, o filósofo se indaga: “de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma? Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a idéia de um plano atuante em sua composição” (BENJAMIN, 2000, p. 110). É, de certa maneira, sobre um plano atuante no fazer de Edgar Allan Poe que estou tentando propor uma discussão nestas páginas.

teses na resenha do livro *Twice-told Tales* de Nathaniel Hawthorne que comentei no primeiro capítulo. Esse tipo de rigor formal é índice de uma grande racionalização da produção, a qual era decisiva na maneira de Poe conceber a obra literária. Esse rigor aparece em sua própria obra literária, como demonstração, mas também em suas resenhas críticas, nas quais frequentemente Poe desabonava a obra de escritores seus contemporâneos por estes falharem, em sua avaliação, no respeito àqueles princípios que lhe eram tão caros.

É quando se considera a centralidade do princípio do rigor formal preconizado por Poe que se pode avaliar a importância de seus contos de detetive. Estes são contos em que tal rigor ressoa em todos os níveis estruturais e interpretativos — na forma dos contos, mas também no enredo em si, uma vez que é por meio de um método rigoroso de observação, reflexão e análise que o detetive amador Dupin consegue decifrar os mistérios que se apresentam para ele. Nesses contos, é possível observar um esforço enorme de representação do processo investigativo de modo que, na hora que o detetive chega a suas conclusões, não haja qualquer suspeita de que ele possa estar errado. Vimos como isso acontece em “The Murders in the Rue Morgue” e em “The Mystery of Marie Rogêt”; falarei sobre isso com mais detalhes aqui com foco em “The Purloined Letter”. Pode-se considerar que os contos de detetive são a maior realização do princípio do rigor formal na obra de Edgar Allan Poe, e por isso mesmo constituem provavelmente a resposta mais consequente que ele deu aos conflitos de natureza sócio-histórica que se colocavam para ele: um ambiente em que a crise de significados de que fala Schwarz estava se consolidando e se expandindo.

Interessa, portanto, refletir sobre o recurso narrativo que pode constituir, nos contos de detetive de Edgar Allan Poe, a resposta formal à “crise dos significados comuns” de que fala Schwarz. Este seria a racionalização dos procedimentos narrativos, a qual culmina com a definição de um ponto de vista a partir do qual a visão de mundo proposta no conto é apresentada. De sua construção, participam a ironia e, de modo mais relevante, a divisão do conto em duas partes,

que já mencionei anteriormente e que vou discutir agora. É tal racionalização que propicia formalmente a criação da objetividade e que também consiste, como os recursos que Schwarz identifica na obra dos outros autores, em um tratamento da representação da opinião. Vejamos como isso acontece.

No início do conto, G— aparece inesperadamente, depois de alguns anos de seu último encontro com Dupin, dizendo que tem um novo caso e que tem tido muitas dificuldades com ele. A isso, Dupin responde: “If it is any point requiring reflection,” replied Dupin, as he forebore to enkindle the wick, “we shall examine it to better purpose in the dark”³¹² (POE, 1985, p. 466). É a essa afirmação de Dupin que G— dá a já comentada resposta: ““That is another of your odd notions,” said the Prefect, who had a fashion of calling every thing ‘odd’ that was beyond his comprehension, and thus lived amid an absolute legion of ‘oddities’” (POE, 1985, p. 466), a qual marca o início de toda a caracterização de G— no conto como um tolo.

A ironia presente nas referências de Dupin a G— é um dos recursos que contribuem para uma leitura mais fluida da primeira parte do conto. Certamente, possibilita também ampliar seu potencial de atrair e manter a atenção do leitor, inclusive porque pode gerar nele o riso e o prazer de desfrutar da mesma ascendência sobre G— de que desfrutava Dupin, não por enunciar a crítica, mas por ser capaz de entendê-la. Em “Os chistes e sua relação com o inconsciente”, diz Freud:

A ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para escutar o oposto, de modo que não possa deixar de sentir uma inclinação a contradizer. Em consequência dessa condição a ironia se expõe facilmente ao risco de ser mal-entendida. Proporciona à pessoa que a utiliza a vantagem de capacitar-se prontamente a evitar as dificuldades da expressão direta, por exemplo, no caso das invectivas. Isso produz prazer cômico no ouvinte, provavelmente porque excita nele uma contraditória despesa de energia, reconhecida como desnecessária. (FREUD, 1977, p. 199)

312 “Se se trata de um caso que requeira reflexão – observou Dupin, ao abster-se para acender o pavio –, examiná-lo-emos melhormente no escuro” (POE, 1997, p. 172)

Em um nível, o interlocutor de Dupin é G—, incapaz de compreender sua ironia. Em outro nível, o interlocutor do conto é o leitor, este sim capaz de compreender a ironia e de desfrutar desse “prazer cômico” de que fala Freud.

Na continuação daquele mesmo diálogo, Dupin tenta indicar que, por mais contraditório que possa parecer o caso, talvez ele seja especialmente complicado justamente por ser muito simples. No trecho citado a seguir do diálogo com G—, Dupin se parafraseia muitas vezes, quase como se estivesse se deleitando com suas próprias palavras e com a dificuldade do chefe de polícia em entendê-las:

“Why, yes; and not exactly that, either. The fact is, we have all been a good deal puzzled because the affair is so simple, and yet baffles us altogether.”

“Perhaps it is the very simplicity of the thing which puts you at fault,” said my friend.

“What nonsense you *do* talk!” replied the Prefect, laughing heartily.

“Perhaps the mystery is a little *too* plain,” said Dupin.

“Oh, good heavens! who ever heard of such an idea?”

“A little *too* self-evident.”

“Ha! ha! ha! --ha! ha! ha! — ho! ho! ho!” — roared our visitor, profoundly amused, “oh, Dupin, you will be the death of me yet!”³¹³ (POE, 1985, p. 466. Grifos do original.)

Nas falas do policial, como vimos, é utilizada uma linguagem que supervaloriza o seu trabalho: ele hesita em dar maiores detalhes sobre o caso, demorando até mesmo para se convencer de que precisa dar

313 “– Mas é mesmo, embora a expressão não seja bem exata. O fato é que todos nós ficamos bastante embaraçados, porque o caso é tão simples, e, no entanto, desconcerta-nos inteiramente.

– Talvez seja a própria simplicidade da coisa que o induz a erro – disse meu amigo.

– Que contra-senso esse seu! – respondeu o Chefe de Polícia, rindo cordialmente.

– Talvez o mistério seja um tanto *demasiado* claro – disse Dupin.

– Oh, pelo bom Deus! Quem já ouviu falar de semelhante idéia?

– Um pouco *demasiado* evidente.

– Ah, ah, ah! Ah, ah, ah! Oh! oh! oh! – ria estrepitosamente nosso visitante, intensamente divertido. – Oh, Dupin, você ainda me mata!” (POE, 1997, p. 172-173)

certas informações para que Dupin consiga compreendê-lo e ajudá-lo. Isso acontece especialmente no trecho em que ele narra a busca que realizou com sua equipe nas dependências da casa do Ministro, citado na discussão do método de investigação da polícia na seção 3.1, no qual o policial diz por exemplo: “I have had long experience in these affairs”, “to a properly trained police agent, such a thing as a secret drawer is impossible”, “The fiftieth part of a line could not escape us”, “A single grain of gimlet-dust, for example, would have been as obvious as an apple”³¹⁴ (POE, 1985, p. 468-469). Na exposição de G—, a escolha vocabular, que destaca quão minuciosos são seus procedimentos de busca, contribui decisivamente para essa valorização, por meio da linguagem, do processo de busca realizado pela polícia.

A riqueza de detalhes no relato de G— contribui para o efeito da crítica ao seu trabalho que é feita por Dupin, pois ela permite que tanto o detetive quanto o leitor possam conhecer bem o modo de trabalho da polícia, e com isso a ironia e o escárnio feito contra ele encontram sustentação em suas próprias palavras: no fim, com sua narrativa cheia de palavras de efeito, é o próprio G— que se entrega para ser ridicularizado por Dupin.

Além da ironia, a primeira parte do conto também é elaborada com longos diálogos, em frases relativamente curtas, em uma estrutura típica de pergunta-resposta, com reações diversas, como risadas, tudo caracterizando até mesmo com certa leveza uma conversa qualquer. Retomando: toda a primeira parte de “The Purloined Letter” é configurada de uma maneira que constrói lentamente uma espécie de tensão em torno do mistério da localização da carta. Observe, a título de exemplo, o trecho que citei anteriormente.

Quanto ao enredo, ela trata da narração do policial sobre sua busca minuciosa, da longa conversa com o detetive e seu amigo sobre o caso, de sua volta novamente depois de um mês e depois

314 “Tenho longa experiência desses assuntos”, “para um agente de polícia convenientemente treinado, coisa tal como uma gaveta secreta é impossível”, “Não nos escapará a quinta parte de uma linha”, “Um simples grão do pó de uma verruma, por exemplo, seria óbvio como uma maçã” (POE, 1997, p. 175)

de ter repetido aquela busca, sem ter encontrado nada. Subitamente, em uma breve frase, Dupin informa que tem a carta em mãos e a entregará ao policial diante de um pagamento. Após assinar o cheque e entregá-lo a Dupin, G— pega a carta extremamente chocado e vai embora. Já comentei anteriormente esse parágrafo no qual a troca acontece; ele também marca a transição para a segunda parte do conto, que difere da primeira principalmente quanto ao ritmo da narrativa.

Nessa transição, vemos que o *Prefect* não se interessa em saber como Dupin conseguiu encontrá-la: simplesmente se retira logo que a tem nas mãos. Por meio dessa atitude, G— assemelha-se alegoricamente a um leitor comum, que consome uma obra literária sem se perguntar sobre o porquê ou o como de sua produção. É um leitor de pouca capacidade crítica, como já indiquei no comentário sobre a anedota do garotinho do jogo de par ou ímpar. Consequentemente, G— assemelha-se também ao consumidor, que escolhe a mercadoria na prateleira do mercado e a leva para casa, sem jamais se perguntar de onde ela veio ou em que condições foi feita. Por outro lado, o amigo de Dupin, que permanece ao lado dele depois da revelação da carta e é aquele que pergunta sobre como aquilo aconteceu, parece representar um outro tipo de leitor, um mais questionador e, paralelamente, como um tipo de consumidor diferenciado, que se interessa em saber sobre o processo de produção de uma mercadoria. É para ele que Dupin faz todo o seu relato subsequente.

A segunda parte do conto, que contém tal relato, contribui também para a construção de Dupin, por meio de recursos linguísticos que o caracterizam como um ser dotado de capacidade intelectual superior. Vejamos como é estruturada a argumentação de Dupin de forma a atingir este objetivo.

As explicações dadas por Dupin sobre como ele encontrou a carta são organizadas textualmente de uma maneira muito peculiar: elas começam estabelecendo relações com um contexto mais amplo, em afirmações que chegam a dar a impressão de que o detetive está

tergiversando, mas ao longo do discurso elas são arrematadas com uma tese relacionada ao caso. Vejamos como isso acontece no trecho abaixo, em que Dupin começa comentando uma reação de G—, na sua primeira visita para falar do roubo da carta:

“[...] You will remember, perhaps, how desperately the Prefect laughed when I suggested, upon our first interview, that it was just possible this mystery troubled him so much on account of its being so very self-evident.”

“Yes,” said I, “I remember his merriment well. I really thought he would have fallen into convulsions.”

“The material world,” continued Dupin, “abounds with very strict analogies to the immaterial; and thus some color of truth has been given to the rhetorical dogma, that metaphor, or simile, may be made to strengthen an argument, as well as to embellish a description. The principle of the *vis inertiae*, for example, seems to be identical in physics and metaphysics. It is not more true in the former, that a large body is with more difficulty set in motion than a smaller one, and that its subsequent *momentum* is commensurate with this difficulty, than it is, in the latter, that intellects of the vaster capacity, while more forcible, more constant, and more eventful in their movements than those of inferior grade, are yet the less readily moved, and more embarrassed and full of hesitation in the first few steps of their progress. Again: have you ever noticed which of the street signs, over the shop doors, are the most attractive of attention?”³¹⁵ (POE, 1985, p. 474-475)

315 “– [...] Você se lembrará talvez, de como o Chefe de Polícia riu, desbandeiramente de quando eu sugeri, em nossa primeira entrevista, que era bem que esse mistério o perturbasse tanto por causa de ser tão claro.

– Sim – disse eu. – Lembro-me perfeitamente de sua hilaridade. Realmente pensei que ele ia cair em contorções de riso.

– O mundo material – continuou Dupin – é abundante em analogias muito estreitas com o imaterial e, assim, certa coloração de verdade foi dada ao dogma retórico de que a metáfora ou o sorriso podem servir tão bem para fortalecer um argumento como para embelezar uma descrição. O princípio de *vis inertiae*, por exemplo, parece ser idêntico na física e na metafísica. Não verdade é, na primeira, que um corpo grande se põe com maior dificuldade em movimento do que um menor e que seu menor subsequente está em proporção com essa dificuldade, do que o é, na segunda, que às inteligências de maior capacidade, se unem e mais poderosas, mais constantes e mais cheias de acontecimentos em seus movimentos, do que as de grau inferior, são, contudo, as que se movem menos prontamente, com mais embaraço e cheias de hesitação, nos primeiros poucos passos de seu progresso. E mais: já observou você quais dos letreiros de rua, nas das lojas, mais atraem a atenção?” (POE, 1997, p. 183)

O início da fala com a frase “The material world abounds with very strict analogies to the immaterial” parece não se conectar de forma alguma com o comentário anterior sobre a risada do policial diante da afirmação sobre a simplicidade do caso. Temos a impressão de que Dupin literalmente mudou de assunto e repentinamente adotou um tom filosófico, de tendência universalizante — perceba que esta fala começa com uma asserção sobre nada menos do que “o mundo material”. Na sequência, ele então associa esta frase a uma semelhança entre a dificuldade de mover um corpo pesado e a de promover uma reflexão nova em uma inteligência superior. A pergunta com que ele encerra seu turno soa como uma nova mudança de assunto. O que essa pergunta sobre as placas de rua tem a ver com a analogia que acabou de fazer? Na continuação, seu amigo responde: “I have never given the matter a thought”³¹⁶ (POE, 1985, p. 475). A isso, responde Dupin:

“There is a game of puzzles,” he resumed, “which is played upon a map. One party playing requires another to find a given word — the name of town, river, state or empire — any word, in short, upon the motley and perplexed surface of the chart. A novice in the game generally seeks to embarrass his opponents by giving them the most minutely lettered names; but the adept selects such words as stretch, in large characters, from one end of the chart to the other. These, like the over-largely lettered signs and placards of the street, escape observation by dint of being excessively obvious; and here the physical oversight is precisely analogous with the moral inapprehension by which the intellect suffers to pass unnoticed those considerations which are too obtrusively and too palpably self-evident. But this is a point, it appears, somewhat above or beneath the understanding of the Prefect. He never once thought it probable, or possible, that the Minister had deposited the letter immediately beneath the nose of the whole

316 “– Nunca cogitei disso”. (POE, 1997, p. 183).

world, by way of best preventing any portion of that world from perceiving it".³¹⁷ (POE, 1985, p. 475)

A frase "There is a game of puzzles which is played upon a map" parece mais uma fuga do assunto. Afinal, o que tem esse jogo a ver com a pergunta com que se encerrou a fala anterior? E com aquela reação de G— diante da possibilidade de o caso ser difícil por ser muito simples e autoevidente? Aliás, sobre essa ideia, um pequeno mas relevante parêntese: é muito interessante que dez anos antes, em "Bon-Bon", Poe já estava refletindo precisamente sobre esse princípio; lembremos da frase "It was, I think, on account of their self-evidency that many persons were led to consider them abstruse"³¹⁸ (POE, 1985, p. 64), dita a propósito da descrição das ideias do intelectual de seu conto de 1833. A diferença é que em "The Purloined Letter" esse mesmo princípio aparece como recurso para caracterizar seu novo e principal intelectual, Dupin, como superiormente genial.

Voltando à análise da conversa entre o detetive e seu amigo: na continuação, Dupin surpreende relacionando o tal jogo do mapa e a questão sobre as placas de rua — os nomes maiores e mais óbvios são os que mais passam despercebidos para o observador — e, meio inesperadamente, associa essa observação ao trabalho do policial: ele falhou ao jamais ter pensado que a carta poderia estar em um lugar

317 "— Há um jogo de adivinhação — continuou ele — que se exerce sobre um mapa. Um parceiro, que joga, pede ao outro para descobrir uma dada palavra, um nome de cidade, rio, estado ou império; qualquer palavra, em suma, sobre a matizada e intrincada superfície do mapa. Um novato no jogo procura, geralmente, embarçar seus parceiros dando-lhes os nomes de letras mais miúdas, veterano escolhe palavras de grandes caracteres que se estendem de uma extremidade a outra do mapa. Estes, como os letrados e tabuletas de rua, com grandes letras, escapam à observação pelo de serem excessivamente evidentes, e aqui a inadvertência física é precisamente análoga à inapreensão moral por meio da qual o intelecto deixa passar inadvertidas aquelas considerações, que são demasiado importunamente e demasiado palpavelmente evidentes. Mas este é um ponto, ao que parece, um tanto acima ou um tanto abaixo da compreensão do Chefe de Polícia. Ele, nem uma vez sequer julgou provável ou possível que o ministro tivesse depositado a carta bem por baixo do nariz de todo mundo, com o fim de melhor impedir que qualquer porção desse mundo a percebesse". (Poe, 1997, p. 183-184).

318 "Por causa, creio eu, de sua própria evidência é que muitas pessoas eram levadas a considerá-las abstrusas". (Poe, 1997, p. 444).

óbvio, “debaixo do nariz do mundo inteiro”. Dupin arremata esse raciocínio no parágrafo seguinte, afirmando:

“But the more I reflected upon the daring, dashing, and discriminating ingenuity of D— [...] the more satisfied I became that, to conceal this letter, the Minister had resorted to the comprehensive and sagacious expedient of not attempting to conceal it at all” (POE, 1985, p. 475)³¹⁹.

Esse trecho da conversa entre Dupin e seu amigo é representativo do procedimento utilizado em toda a explanação do detetive. Essa organização da linguagem, essa complexa estrutura argumentativa, em que se parte de uma ideia abrangente demais e de tom filosófico para gradualmente se aproximar de uma conclusão que ajudou na solução do mistério, é uma estratégia que gera uma valorização da atuação do detetive, uma vez que exerce a função de ilustrar a genialidade de Dupin justamente pela sua habilidade em encadear argumentos e em conseguir chegar a conclusões inesperadas e originais — e com elas encontrar a carta, é importante lembrar, pois é esse efeito prático que dá validação final a sua técnica. Desta forma, a própria exposição da reflexão de Dupin — em si já um trabalho intelectual — é submetida aos princípios da razão, da inteligência, da habilidade argumentativa. É ao predomínio de tais princípios, em oposição a outros como os da emoção ou os da simples e despretenhiosa exposição, que denomino a racionalização dos procedimentos de Dupin. O que esta passagem mostra é que isso culmina em uma profunda racionalização também da maneira de se configurar a forma literária e a linguagem para apresentar tais procedimentos. Como de fato a conclusão a que Dupin chega ao final dessa reflexão é a que o leva a localizar a carta, junto a tal racionalização, o enredo do conto acaba garantindo a construção dele como um gênio.

319 “– Mas quanto mais refleti sobre a habilidade atrevida, ousada inteligente de D–, [...] tanto mais convencido fiquei de que, para ocultar a carta, o ministro tinha apelado para o expediente compreensível e sagaz de não tentar ocultá-la absolutamente”. (POE, 1997, p. 184)

Essa caracterização de Dupin nos permite voltar à concepção do artista como um gênio, como um ser diferente dos demais e dotado de habilidades especiais, que discutimos há pouco com base nas ideias de Raymond Williams. Arnold Hauser apresenta um dado sobre tal concepção que ajuda a ampliar a interpretação de seu sentido. Diz o estudioso:

Sem dúvida, já não era necessário dirigir especialmente a atenção para o nível elevado de um escritor, mas era conveniente defender a classe literária da onda de diletantismo e charlatanismo que a ameaçava. Comportar-se como um 'gênio' era um método de concorrência usado pelos escritores, quando lutavam pela emancipação; e os protestos contra a aplicação de tais métodos só se fizeram ouvir, quando estes já não eram necessários. Permitir proceder alguém como 'gênio' era um sintoma de conquista de independência; não pretender já ser 'como um gênio' nem ter de o parecer, era o sinal de se haver atingido uma situação em que a independência artística passara a ser um fato. (HAUSER, 1972, p. 779).

A partir dessas ideias, podemos compreender que a reiteração da configuração de Dupin como um gênio representa uma necessidade de afirmar e reafirmar o que é a genialidade e qual é a sua importância para o escritor. Ela é índice de uma compensação pela certeza de que a existência de tal gênio não é possível. Em última análise, tal falta de independência mencionada por Hauser nada mais é do que falta de independência em relação ao mercado, que era a instância que impunha limites para a produção artística de Poe.

Se por um lado o conto traz a representação de um gênio, por outro traz também a figuração de seu público leitor por meio da alegoria representada por G—. Nisso, aparentemente, uma contradição é estabelecida nesta segunda parte do conto. Conforme já pontuei, na escolha do tema e do gênero específico é que o público leitor, ou a massa, aparece no conto; ou seja, ele aparece formalmente. A linguagem e a estrutura complexas da segunda parte, portanto, parecem estar em contradição com essa escolha: o gênero pode até ter apelo

popular, mas a linguagem, que na primeira parte é convidativa, fluída, na segunda já é mais truncada, dissertativa. O recado está dado: o público é convidado a entrar na narrativa da peripécia de Dupin, mas é levado, ao fim e ao cabo, a uma reflexão complexa sobre tal peripécia. Ela não seria entregue para a simples fruição desinteressada — quem se aproximasse dela levaria junto também um intrincado exercício de leitura e argumentação. Na sequência daquele diálogo entre o detetive e seu amigo, em que predomina a argumentação, Dupin passa a uma breve narração de seus passos após decidir ir à casa do Ministro: sua conversa, sua observação da sala, a localização da carta, seu artifício para ter um motivo para voltar no dia seguinte, a armação com um transeunte para causar o barulho que chamaria a atenção de D— para que Dupin pudesse pegar a carta e substituí-la por outra, e o conteúdo desta carta falsa. Essa parte é narrada em um ritmo mais acelerado do que o da argumentação anterior, quando ele explicava como chegou a suas conclusões. Parece que o foco do conto realmente não é a narração das ações de Dupin, mas de seu pensamento. Tudo isso soa como uma tentativa de elevar a narrativa sobre o roubo e o encontro de objeto a um status superior, num hibridismo de gênero que une a dissertação à narração para criar um estilo literário novo e superior à mercadoria de consumo barato disponível no mercado. O conto é um desafio maior do que o ordinário para o leitor, e também mais desafiador para o escritor; voltarei a esse aspecto mais adiante.

Esta estrutura específica e nova de “The Purloined Letter” remete a uma interessante concepção de Eric Auerbach sobre as inovações literárias do século XIX. Segundo Auerbach, foram os desenvolvimentos históricos da França do final do século XVIII e do início do XIX que possibilitaram que ali se desenvolvesse primeiro o realismo moderno. E isso se deu por uma inovação formal precisa, que estava absolutamente indisponível, por exemplo, para Homero, para os escritores bíblicos ou para Petrônio, cujas obras são analisadas nos dois primeiros capítulos de *Mimesis*: a mistura de estilos, a qual envolve

possibilidade de articulação de variados tons, temas, linguagens e mesmo gêneros disponíveis. Sobre ela, diz Auerbach: “Foi ela que permitiu que personagens de qualquer classe social, com todos os seus entrelaçamentos vitais prático-quotidianos, tanto Julien Sorel como o velho Goriot ou Mme. Vauquer, se tornassem objetos da representação literária séria” (AUERBACH, 2011, p. 424). E essa mistura de estilos foi possibilitada pelo surgimento do gênero moderno por excelência, o romance. Ela culminou na seriedade do Realismo de Stendhal e Balzac e teve consequências importantes: “o desenvolvimento progressivo de uma espécie totalmente nova de estilo sério ou, se se quiser, elevado” (AUERBACH, 2011, p. 431). No conto de Poe, a mistura de estilos — o estilo rápido, dinâmico e dialogado junto ao estilo lento, argumentativo, semelhante a um monólogo — permite a figuração na forma literária de uma discussão sobre a experiência do escritor na modernidade, com uma tomada de posição, o estabelecimento de uma relação com o público leitor e a inescapável formulação de contradições históricas peculiares. O surgimento da forma do conto de detetive, assim, ganha contornos de inovação literária fundamental no novo contexto do capitalismo na América.

Além disso, o tom filosófico, característico da segunda parte do conto, é uma estratégia importante na construção da racionalização no discurso de Dupin. Ele transforma uma circunstância em consequência lógica da outra, e fortalece suas afirmações de modo a torná-las difíceis de ser desafiadas. Há um trecho específico da conversa de Dupin com seu amigo em que esse tom filosófico tem consequências bem evidentes. O comentário de Dupin citado a seguir entra em função de seu ataque à premissa de G— de que poetas são praticamente idiotas, o que teria atrapalhado sua investigação. Para Dupin, interessa saber que D— é poeta e matemático: “As poet and mathematician, he would reason well; as mere mathematician, he could not have reasoned at all, and thus would have been at the mercy of the Prefect” (POE, 1985,

p. 473). Em seguida, ele faz algumas afirmações diretamente contra a matemática, e então complementa:

"I dispute the availability, and thus the value, of that reason which is cultivated in any especial form other than the abstractly logical. I dispute, in particular, the reason educed by mathematical study. The mathematics are the science of form and quantity; mathematical reasoning is merely logic applied to observation upon form and quantity. The great error lies in supposing that even the truths of what is called pure algebra, are abstract or general truths. And this error is so egregious that I am confounded at the universality with which it has been received. Mathematical axioms are not axioms of general truth. What is true of relation — of form and quantity — is often grossly false in regard to morals, for example. In this latter science it is very usually untrue that the aggregated parts are equal to the whole. In chemistry also the axiom falls. In the consideration of motive it falls; for two motives, each of a given value, have not, necessarily, a value when united, equal to the sum of their values apart. There are numerous other mathematical truths which are only truths within the limits of relation. But the mathematician argues, from his finite truths, through habit, as if they were of an absolutely general applicability — as the world indeed imagines them to be. Bryant, in his very learned 'Mythology,' mentions an analogous source of error, when he says that 'although the Pagan fables are not believed, yet we forget ourselves continually, and make inferences from them as existing realities.' With the algebraists, however, who are Pagans themselves, the 'Pagan fables' are believed, and the inferences are made, not so much through lapse of memory, as through an unaccountable addling of the brains. In short, I never yet encountered the mere mathematician who could be trusted out of equal roots, or one who did not clandestinely hold it as a point of his faith that $x^2 + px$ was absolutely and unconditionally equal to q . Say to one of these gentlemen, by way of experiment, if you please, that you believe occasions may occur where $x^2 + px$ is not altogether equal to q , and, having made him understand what you mean, get out of

his reach as speedily as convenient, for, beyond doubt, he will endeavor to knock you down.”³²⁰ (POE, 1985, p. 473-474)

O tom filosófico do trecho, dado principalmente pelos procedimentos de apresentar definições, discutir e confrontar conceitos, fortalece aqui uma tese que é no mínimo complicada: Dupin ataca o valor de toda uma ciência. No entanto, ele deixa claro que sua crítica é à tentativa de generalizar as verdades matemáticas para outros campos, como a química e a moral. Perceba também a linguagem que faz a defesa da postura de Dupin parecer uma verdade universal. Este parágrafo, especialmente sua frase inicial, é um breve manifesto da postura crítica de Dupin — ele é a favor da verdade “abstractly logical”, ou seja, nem a dedução matemática, e nem o racionalismo puro, mas o raciocínio que une o abstrato e o lógico; um paralelo às ideias de intuição e método que estão o tempo todo em jogo nos três contos de detetive de Poe. O parágrafo apresenta um posicionamento — começa com “I dispute...” — mas contém diversas declarações

320 “Contesto a eficácia, e portanto o valor, daquele raciocínio que se cultiva por qualquer forma especial que não seja a lógica abstrata. Contesto, em particular, o raciocínio deduzido pelo estudo matemático. As matemáticas são a ciência da forma e da quantidade; o raciocínio matemático é simplesmente lógico se aplicado à forma e à quantidade. O grande erro está em supor que mesmo as verdades do que se chama álgebra *pura* são verdades gerais ou abstratas. E esse erro é tão evidente que me espanta a universalidade de sua aceitação. Os axiomas matemáticos *não* são axiomas de verdade geral. O que é uma verdade de *relação* (de forma e quantidade) é muitas vezes enormemente falso, com respeito à moral, por exemplo. Nesta última ciência, é muito comumente *inverídico* que a soma das partes seja igual ao todo. Também na química esse axioma falha. Na apreciação dos motivos, falha: porque dois motivos, cada um de um dado valor, não têm, necessariamente, quando unidos, um valor igual à soma de seus valores separados. Há numerosas outras verdades matemáticas que só são verdades dentro dos limites da *relação*. Mas os matemáticos argumentam com suas *verdades finitas* pelo hábito, como se elas fossem de uma aplicabilidade absolutamente geral, tal como o mundo em verdade imagina que sejam. Bryant, em sua mui erudita *Mitologia*, menciona uma fonte análoga de erro quando diz que, “embora as fábulas pagãs não sejam cridas, esquecemo-nos, contudo, continuamente, e tiramos deduções delas como de realidades existentes”. Entre os algebristas, porém, que são igualmente pagãos, as “fábulas pagãs” são criadas, e as inferências são feitas, não tanto por falta de memória como por causa de uma inexplicável perturbação do cérebro. Em suma, nunca encontrei um simples matemático em quem pudesse ter confiança fora das raízes quadradas, nem um que, clandestinamente, não mantivesse, como um ponto de fé, que $x^2 + px$ era absoluta, e incondicionalmente igual a q . Diga a algum desses cavaleiros, só para experimentar, se lhe aprouver, que você acredita possam ocorrer ocasiões em que $x^2 + px$ não seja igual a q , em tendo feito com que ele compreenda o que você quer dizer, coloque-se fora de seu alcance, com toda a rapidez conveniente, pois sem dúvida ele tentará atirá-lo ao chão”. (POE, 1997, p. 181-182)

feitas com tom universalizante — como “The mathematics are the science of form and quantity; mathematical reasoning is merely logic applied to observation upon form and quantity”; “Mathematical axioms are not axioms of general truth”, entre outras.

Essa relação dialética entre a apresentação do ponto de vista subjetivo e afirmações elaboradas em linguagem de tom mais objetivo é paralela à relação entre método e intuição na atuação investigativa de Dupin. Podemos destacar, por exemplo, que sua hipótese de que a simplicidade marcaria a atitude do Ministro, e de que a carta provavelmente não estaria sequer escondida, é absolutamente intuitiva. Os seus comentários sobre o jogo do mapa e sobre as placas da rua também: não há nada que garanta que as maiores placas e os maiores nomes sejam os que sempre passam despercebidos. Sua argumentação construída de maneira tão bem encadeada e racional, no fundo, descreve seu método que é basicamente intuitivo. A atuação de Dupin é marcada pela convivência desses dois modos. Vejamos como e, com isso, será possível colocar em termos mais claros a que tipo de intelectual esse detetive dá forma.

Ao falar do tipo de intelectual que surge no período romântico alemão, observa Arnold Hauser:

surge um novo tipo de intelectual, que intimamente, está livre de peias, isto é, livre de tradições e convenções, sem, no entanto, ser capaz de exercer uma influência correspondente na realidade política e social, ou muitas vezes sem mesmo o desejar. [...] Os representantes do movimento “*Sturm und Drang*” jogavam agora esse poder contra a realidade sóbria, **sem ilusões, do seu tempo, a que de modo nenhum se sentiam ligados!** Mas fazendo-o, não faziam mais do que conformar-se exatamente com aquilo que constituía o desejo das classes dominantes, que estavam a tentar desviar a atenção daquela realidade de que se haviam tornado senhores. Toda a ideia que apresentasse a finalidade do mundo, como inexplicável e imprevisível, era por eles animada; e cultivavam a espiritualização dos problemas, esperando com isso desviar a tendência revolucionária de transformações na esfera intelectual e **induzir a classe média a**

contentar-se com uma solução ideológica em lugar de uma solução prática. Sob a influência deste narcótico, a intelectualidade germânica perdeu o seu fervor pelo conhecimento positivo e racional e substituiu-o pela visão metafísica e pela intuição. (HAUSER, 1972, p. 762-3. Negrito meu.)

A figura de Dupin guarda semelhanças da maior relevância com esse intelectual surgido na geração *Sturm und Drang* alemã. Em um contexto de profundas transformações sociais, ideologia semelhante servia aos interesses das classes dominantes alemãs e às americanas: a ideia de lidar no nível simbólico com aquilo que oprimia as classes desfavorecidas garantia a manutenção dos privilégios práticos das mais abastadas. Além disso, Dupin representa o intelectual que age livre de convenções — ao contrário da polícia — e age como quem não se sente ligado de forma alguma com a realidade externa ao seu gabinete de livros. Sua renda, advinda das propriedades da família, e o pagamento que recebe, exceto no primeiro conto de detetive, dão testemunho de que de fato ele está menos distanciado de tal realidade do que parece. Vale a pena lembrar aqui que as maneiras pelas quais Dupin fica sabendo dos crimes em cada um dos contos são simbólicas de seu alheamento da experiência da cidade: em “The Murders in the Rue Morgue”, ele vê notícias do crime nos jornais, mas já várias semanas depois que ele já havia se tornado assunto predominante na cidade; em “The Mystery of Marie Rogêt”, o alheamento de Dupin é tamanho que é o próprio G— que vai até sua casa para lhe falar do ocorrido e pedir sua colaboração, já semanas depois do ocorrido e de sua grande repercussão na cidade, e os jornais já são sua segunda fonte de informação sobre o caso; em “The Purloined Letter”, dada a natureza do roubo (uma carta cuja existência e cujo conteúdo deveriam ser mantidos em segredo), o próprio enredo já impõe que Dupin só saberá dele pela experiência de outro, mais uma vez G— mas, desta vez, ao contrário das anteriores, a informação sobre o caso não é e nem pode ser partilhada com a multidão. A incognoscibilidade atinge seu ápice.

É nesse seu gabinete que o detetive realiza suas reflexões e chega a conclusões originais. Mas, como pontuei anteriormente, Dupin levanta suas hipóteses — por exemplo, sobre as grandes placas de rua e os nomes mais destacados num mapa passarem despercebidos — a partir de suas suposições, estas baseadas em sua particular observação das evidências disponíveis. Assim, é possível entender que seu discurso se constrói numa estrutura argumentativa racional, mesmo contendo argumentos e suposições tanto de natureza racional quanto intuitiva. E o esforço retórico dos contos sendo o de construir uma ilusão de logicidade no procedimento de Dupin, o que acabamos concluindo é que o que ele constrói, afinal, é uma racionalidade fraturada, pois os nexos ausentes são supridos pela intuição do detetive. Com isso, o conto demonstra um modo de atuação que se baseia em aliar sensibilidades que se encontram separadas na vida social — a intuitiva e a racional; separação essa paralela à “distinção entre *razão* e *emoção*, os ‘dois lados’ da natureza humana” (WILLIAMS, 2007, p. 339), que mencionei a propósito de “MS. Found in a Bottle”. Tal separação é consequência do próprio modo de produção, da exploração do trabalho, da alienação nos mais diversos níveis. Entretanto, o conto demonstra a união de tais sensibilidades e, simultaneamente, a virtual impossibilidade de tal união se efetuar, uma vez que ela só é alcançada por Dupin, o *man of genius*, de capacidade superior.

Dialeticamente, ao figurar a realidade como algo que só é possível de ser compreendida por um tipo de pessoa, o conto figura e também tematiza uma impossibilidade de compreensão da realidade. É possível compreender tal impossibilidade como o principal diagnóstico feito pelo conto, e essa concepção cria um *background* em contraste com o qual se amplia o significado desse *man of genius* representado por Dupin. É a partir desta constatação que podemos, portanto, avançar na compreensão do diagnóstico de Kracauer, segundo o qual o gênero opera com base em uma deformação da realidade e o tipo de conhecimento possível figurado pelo detetive é um “falso logos”.

Observemos como isso aparece, revisitando alguns momentos da reflexão de Dupin. Por exemplo, sua hipótese de que o Ministro optaria por não esconder a carta para, assim, de fato dificultar que ela fosse encontrada, é absolutamente intuitiva. Afinal, com base em que se pode afirmar que placas muito grandes sempre escapam à atenção de um observador, ou que um objeto qualquer seria mais dificilmente encontrado se fosse colocado no mais óbvio dos lugares? Assim como as hipóteses que levanta em “The Purloined Letter”, também é intuitiva cada uma das hipóteses que Dupin levanta sobre o assassinato de Marie Rogêt e que comentei com detalhes no capítulo anterior, como por exemplo a de que um bandido sempre anda com um lenço no bolso, ou a de que as chances são de dez para um que Marie teria fugido com o mesmo homem com quem fugira da primeira vez. Comentei naquela ocasião como tais hipóteses se assemelhavam a falácias, por não parecerem ter origem em nenhuma evidência a não ser a própria sensibilidade do detetive. Ao contrário do que a linguagem marcada pela retórica da certeza faz parecer, Dupin não é apenas um personagem metódico e racional: é também intuitivo. É dessa forma que podemos considerar que a narrativa do modo de trabalho de Dupin (como algo racional) disfarça uma parte importante desse trabalho (a de que ele também envolve intuição). É de sua intuição que surgem aquelas hipóteses que parecem mais contradições do que conclusões geniais. E talvez seja precisamente dessa aliança necessária entre raciocínio e intuição que ele está falando na passagem que citei anteriormente, quando defende o “abstractly logical” contra a verdade matemática, a qual representaria assim uma lógica dura e puramente racional. É muito interessante lembrarmos, nesse ponto, de que a reflexão sobre o racional e o não racional já havia aparecido em “The Tell-Tale Heart”, conto no qual, conforme comentei no capítulo 1, a linguagem e a configuração formal denunciavam um esforço de controle racional sobre o emocional, sem que, no entanto, eles possam ser dissociados na atuação do protagonista.

Esse movimento dialético de esconder e de mostrar tem um significado de natureza sócio-histórica cujo reconhecimento permite ampliar as consequências da sua configuração formal específica: ele mimetiza alegoricamente uma contradição inerente ao próprio funcionamento do capital. As seguintes palavras de Lukács ajudam a vislumbrar essa possibilidade interpretativa:

As oportunidades de exploração, as leis do “mercado” devem ser igualmente racionais, no sentido de que elas devem ser calculáveis e avaliadas segundo suas possibilidades. No entanto, não podem ser dominadas por uma “lei” como o são os fenômenos isolados, não podem de modo algum ser organizadas racionalmente por inteiro. Por si só, isso não exclui, evidentemente, o predomínio de uma “lei” sobre a totalidade. Contudo, essa “lei” deveria ser, de um lado, o produto “inconsciente” da atividade autônoma dos proprietários de mercadorias, que atuam sem depender uns dos outros, ou seja, uma lei das “contingências” que reagisse umas sobre as outras e não a de uma organização realmente racional. De outro, esse sistema de leis deve não somente se impor aos indivíduos, mas ainda *jamaís ser inteiramente e adequadamente cognoscível*. Pois o conhecimento completo da totalidade asseguraria ao sujeito desse conhecimento tal monopólio, que acabaria suprimindo a economia política. (LUKÁCS, 2001, p. 227, itálico do original)

Conforme se depreende da passagem acima, o modo de produção funciona com base em uma lei contingente, inconsciente e que necessariamente permanece inacessível, o que é fundamental para a permanência do próprio capitalismo. Em uma sociedade em que os homens não são emancipados, que funciona sob as amarras desse modo de produção, o acesso ao que há de mais nevrálgico em seu funcionamento é assim dificultado. Na contramão desse movimento, o conto procura demonstrar que isso não impede que os fenômenos isolados, ou fragmentos perceptíveis da realidade — a experiência sensível do homem sob o capital, com o trabalho, a relação com a mercadoria, na qual estava imerso Poe e a qual assim aparece em sua obra —, possam ser organizados por princípios e numa linguagem de tom que tenda ao racional. Essa reflexão sobre as ideias

de Lukács permite inferir que o conto “The Purloined Letter” figura de modo alegórico precisamente esta inacessibilidade essencial do modo de produção capitalista: o funcionamento das leis do mercado é perceptível nas diversas dinâmicas em que se envolve o homem vivendo sob o capitalismo, embora a totalidade das leis do mercado permaneça incognoscível — daí podermos dizer, nas palavras de Kracauer, que o mundo construído pelo conto deforma a realidade, pois ele depende da existência da possibilidade de compreensão do mundo, ainda que apenas por Dupin, contradição esta que denuncia dialeticamente a própria impossibilidade de tal compreensão. Paralelamente, o modo de trabalho de Dupin, sua exposição em tom filosófico, o (não-) esconderijo da carta, a ironia empregada contra G—, a retórica da certeza, entre outros importantes elementos do conto, todos implicam movimentos de esconder e de mostrar algo relevante, ou de esconder para alguns personagens e revelar exclusivamente para Dupin. Nesse contexto, em que é negada ao homem a relação de profundo conhecimento com as leis que afinal regem sua vida, surge naturalmente o questionamento sobre se existiriam ou não condições históricas que permitiriam o surgimento de “gênios” semelhantes a Dupin entre os seus potenciais leitores, para quem o desafio da leitura do conto pudesse ser aceitável e vencível. Aparentemente, segundo é possível depreender, tais condições não existiam.

A inversão do interesse da narrativa, que já discuti mais detalhadamente, também contribui para a configuração do desafio de leitura que o conto oferece. Esta inversão do interesse da narrativa faz com que a exposição argumentativa de Dupin vire foco de atenção do conto; isso é o mesmo que aceitar que a porção de leitura mais intrincada e desafiadora para o leitor se torna desejada pelo arranjo específico do enredo, definido pela inversão do interesse do conto. Essa escolha tão perspicaz demonstra a compreensão, por parte de Poe, de que para oferecer tal desafio para o leitor seria necessário atraí-lo para tal, o que ele fez gerando na primeira parte do conto a curiosidade por conhecer o passo a passo da investigação de Dupin. Ou seja, isso implicaria

em utilizar estratégias que aproximam seu conto da forma-mercadoria. Ao mesmo tempo, um índice dos limites da figuração possível em Poe e uma revelação de sua grande capacidade de escritor, que reverte as regras do sistema para o benefício de sua própria arte.

De modo semelhante, a mistura de estilos também traz consequências para o desafio de leitura oferecido pelo conto, uma vez que, paralelamente à complexidade da estrutura linguística da segunda parte, cresce também o desafio oferecido ao leitor. De fato, a leitura flui mais lentamente na parte das explicações de Dupin do que no restante do conto. Junto à leitura de entretenimento, o leitor de “The Purloined Letter” levou para casa também uma reflexão intrincada sobre as possibilidades de se compreender e de se figurar artisticamente a realidade — desafio que exigia, em troca, uma transformação da própria percepção do público leitor. O desafio de leitura colocado pelo conto de Poe, sendo substancialmente diferente daquele oferecido pela *penny press*, era também um desafio à capacidade desse leitor de se relacionar com o objeto literário. A vantagem para o leitor, caso ele aceitasse esse desafio, seria um exercício que poderia ampliar essa sua capacidade. Caso não aceitasse, continuaria embotado pelo exercício de repetição proporcionado pela literatura popular sensacionalista.

Uma reflexão sobre o que fez Charles Baudelaire quando se viu diante do desafio de figurar a relação com o público ajuda a jogar luz nessas escolhas de Poe. No tempo em que escreveu Baudelaire, a ideologia do *l'art pour l'art* era predominante na produção literária. Segundo Dolf Oehler, tal ideologia “é o último gesto de defesa antiburguês dos românticos contra a irrupção da nova classe que, tranquila, fazia vista grossa à autonomia imaginária dos artistas, pois tinha certeza de que o autoproclamado Apóstolo do Belo não lhe causaria mal algum” (OEHLER, 1997, p. 13). Arnold Hauser identifica movimento semelhante no Romantismo alemão, conforme comentarei mais adiante.

Uma postura alternativa ao “culto ao belo” (OEHLER, 1997, p. 13) dos românticos surge, segundo Oehler, nos gêneros não auráticos,

como a caricatura, as fisiologias, o jornalismo político e o romance-folhetim, os quais ofereciam “uma imagem bem mais apropriada e realista do burguês” (OEHLER, 1997, p. 14). No entanto, a verdadeira estética antiburguesa, segundo ele, é outra coisa: ela

pressupõe que o artista/escritor orienta a sua estratégia de público inteiramente pela burguesia, no sentido de que esta é ao mesmo tempo destinatária — a obra será como que “maquiada” para ela — e alvo — se possível, sem que ela própria o perceba. [...] Essa estratégia dúplice, a meio caminho entre o público real, portanto burguês, e o virtual, ou seja, antiburguês, quando não proletário, é constitutiva da estética antiburguesa. (OEHLER, 1997, p. 15).

Esse público virtual é o público crítico, ideal, inteligente e ainda não existente na época de Poe e nem na de Baudelaire, por exemplo. O caso de Flaubert é bastante específico: seu “público virtual era apenas abstratamente antiburguês e nunca proletário, encontra-se no limite em que a estética antiburguesa ameaça recair no romantismo, ou melhor, no antiburguesismo romântico” (OEHLER, 1997, p. 15). Dada a postura crítica representada tanto nos contos de Poe quanto na sua obra crítica, conforme temos visto em todas as suas obras comentadas até aqui, o esforço de Poe parece ser o de permanentemente tematizar o trabalho da escrita literária, intelectual e criativo — lembremos também que ele urge escritores que conhecem a corrupção que predomina no mercado editorial a se posicionar contra suas práticas. Assim, talvez possamos dizer que o leitor virtual de Poe é o artista: sua obra está repleta de reflexões sobre o público, o funcionamento do mercado editorial, o reaproveitamento dos conteúdos da literatura popular barata, o trabalho intelectual e sua relação com a remuneração, a necessidade do princípio do rigor na escrita literária. Todos esses, temas de interesse para artistas e para aqueles que estivessem pensando em arte; talvez, mais especificamente, para escritores mesmo. Falando para artistas, Poe abria a possibilidade de que, na melhor das hipóteses, algum deles pudesse compartilhar de suas ideias e posicionar-se também frente às grandes dificuldades impostas pelo mercado. O espaço

para tal projeto, caso ele viesse a se tornar coletivo, seria proporcionado pelas próprias revistas literárias que Poe pretendeu fundar. Seu fracasso nesse empreendimento talvez seja sintomático de que nem o mercado oferecia tanta abertura para que os escritores se voltassem contra ele e nem os escritores da época encamparam seu projeto; ou, ainda, que não o tenham sequer compreendido.

Refletindo sobre a mesma questão, mas chegando a respostas um pouco diferentes, o professor Richard Kopley faz uma leitura interessante de uma espécie de estratégia de público que ele entende que se desenvolve nos três contos de detetive de Poe:

Poe consistently wrote for two audiences, the many and the few, and his Dupin tales illustrate his usual doubleness of purpose. For the many, he offered an intriguing mystery and the brilliant hero who could solve it, a combination so compelling that it initiated a genre. For the few, he offered formal complexity, creative transformation, and autobiographical revelation, features so subtle that no one of them has been fully appreciated. But surely Poe's private satisfaction was considerable. And our satisfaction — in Poe's artistry and in our learning from his detective to read Poe — is great, as well.³²¹ (KOPLEY, 2008, p. 87)

Esta é uma maneira possível de colocar em palavras o que teria sido uma estratégia de público de Poe. Com base na reflexão que apresentei anteriormente, imagino que podemos interpretar “os muitos” como o grande público leitor, e “os poucos”, no meu entendimento, seriam os artistas. Talvez fosse importante apenas adicionar à lista do que Poe destinou para o que Kopley chama de “os poucos”: uma reflexão sobre seu contexto histórico, envolvendo as condições de produção de seus contos, mais destacadamente sua atuação no selvagem mercado editorial norte-americano no século XIX.

321 “Poe escrevia de maneira consistente para dois públicos, os muitos e os poucos, e o conto de Dupin ilustra o seu habitual objetivo duplo. Para os muitos, ele oferecia um mistério intrigante e o herói brilhante que poderia solucioná-lo, uma combinação tão atraente que deu início a um gênero. Para os poucos, ele oferecia complexidade formal, transformação criativa e revelação autobiográfica, características tão sutis que nenhuma delas foi apreciada em sua totalidade. Mas é claro que satisfação própria de Poe era considerável. E a nossa satisfação – na maestria de Poe e no nosso aprendizado em ler Poe por meio de seu detetive – também é enorme”.

Diante de um público igualmente embotado, Charles Baudelaire desenvolveu sua estética antiburguesa. Seu objetivo, segundo Oehler, era “retirar a venda dos olhos da boêmia”, alertá-la contra a melancolia romântica, uma postura arrogante e que ademais não a deixava enxergar as novas oportunidades para o artista disponíveis no novo contexto burguês. Tal contexto não deveria ser visto e descartado como infértil para a arte: suas possibilidades deveriam ser exploradas. Diz Oehler: “Na mediocridade do público reside a oportunidade do *artiste*, a oportunidade de uma sobrevivência parasitária da arte autêntica no mundo invertido da burguesia” (OEHLER, 1997, p. 51). A mediocridade do público burguês e sua falta de bom gosto para a arte — diagnóstico feito por Baudelaire, mas que já aparecia na obra de Poe³²² — eram não um obstáculo para o artista, mas seu novo material:

A possibilidade de manipulação do burguês no mercado constitui a liberdade do artista moderno. O sucesso ou o fracasso de uma obra dependem de sua habilidade em utilizar essa liberdade. As pressões do mercado podem, segundo Baudelaire, agir como um fator emancipatório: a pressão pelo sucesso torna o artista criativo, o tempo escasso aumenta a atividade do engenho artístico, a pressão pela novidade enseja o novo. (OEHLER, 1997, p. 51).

A convivência do artista com as novas relações de produção e novas forças produtivas era uma necessidade. Foi neste período de extremos que circulou a história de que Balzac empregava um *ghost-writer* para dar conta dos prazos de entrega de novas obras. Essas novas contingências aparecem na obra de Poe de diversas maneiras, principalmente nas escolhas relacionadas à forma: a escolha do gênero; a unidade de efeito; a extensão do texto; o tema; todas estas escolhas feitas da perspectiva de um escritor que sabia onde estava e se posicionava sobre os conflitos que mais lhe atingiam. Nesse esforço

322 O mau gosto do público burguês francês é exemplificado por Oehler, por exemplo, pela referência a uma decisão tomada pelo rei Luís Felipe durante a montagem do acervo do Museu de Versailles, em 1837: “Quando da instalação das obras desse museu, o rei deu provas de um mau gosto que chocou os artistas. Flaubert, numa carta de 1842 a sua irmã Caroline, exalta-se ao relatar que ‘ce porc-là’ [aquele porco] havia inadvertidamente mandado ampliar um quadro de Gros por um pintor qualquer, porque a obra parecera-lhe muito pequena para a parede que lhe fora designada”. (OEHLER, 1997, p. 82)

efetuado por cada um dos escritores, tanto em Baudelaire quanto em Poe o que vislumbramos é precisamente a transformação da vivência urbana e frenética na nova experiência a ser representada; ou seja, a transformação de *Erlebnis* na nova *Erfahrung*. Em Baudelaire, essas relações de produção são vistas em chave positiva: ele enxerga nelas a nova experiência que deveria ser tematizada, e não ignorada ou lamentada, na obra de arte moderna. Mas compreender o verdadeiro sentido dessa avaliação positiva exige, segundo o próprio Oehler, repetidas leituras, e provavelmente esse foi o obstáculo para sua compreensão pelo público. Tal avaliação, segundo o crítico alemão, não é um mero apelo à consciência dos artistas que se opunham à burguesia e seus valores; era sim uma paródia, “paródia da doutrinação dogmática de um promotor de vendas” (OEHLER, 1997, p. 52). Porém, o fato de ser paródia não lhe tirava o potencial de ser também crítica: “A paródia, no entanto, visa a objetivos iluministas na medida em que quer provar a limitação de ambos os tipos de discurso, o apologético e o polêmico, o elogio ao público e o insulto ao público” (OEHLER, 1997, p. 52). A leitura da obra de Baudelaire impõe desafios para o seu leitor, “exigindo dos leitores incessantes diferenciações que passam despercebidas na realidade do dia a dia” (OEHLER, 1997, p. 52). E a complexidade de sua obra encontra-se, do ponto de vista formal, em seus múltiplos pontos de vista. Na obra de Poe, a este ponto do estudo feito aqui, é possível perceber que a complexidade formal de seu terceiro conto de detetive — com a inversão do interesse da narrativa, a mistura dos estilos trabalhada no gênero já então popular e os outros corolários da forma já propostos por Poe — é o desafio que ele impõe ao seu leitor, e ao mesmo tempo é parte de sua resposta simbólica às contingências históricas que se impunham a ele.

A técnica artística se apresenta para o público como novo desafio para a percepção — e assim impõe a necessidade de um novo treinamento sensorial. Isso ocorreu na arte antiga, e continuou ocorrendo. Nos tempos modernos, isso pôde ser visto especialmente na relação do público com o cinema: este exigiu todo um novo tratamento sensorial quando de seu surgimento e desenvolvimento, o qual era,

además, análogo ao novo tratamento que lhe exigia a própria vida moderna (BENJAMIN, 2012, p. 188). Sobre isso, Walter Benjamin afirma:

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a modificações profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico [sic], e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 2012, p. 207. Itálico do original.)

Diante dos intensos “perigos existenciais” que enfrentou, Poe desenvolveu um modo de representar novas possibilidades de percepção, e de impor ao seu leitor um treinamento para essas novas percepções sobre a realidade. O desafio imposto para o leitor, este mesmo pelo qual o conto manifesta desprezo, é o de ir além da literatura de diversão barata. Era essa lição que o escritor parecia querer dar para este público e para os demais escritores de sua época. E ele viu que melhor do que afirmar essa ideia é demonstrá-la, colocando-a em funcionamento em sua obra.

3.5. CONCLUSÕES SOBRE OS TRÊS CONTOS DE DETETIVE, OU SEUS ELEMENTOS REVISITADOS

A fim de estruturar estes comentários, partirei de uma discussão de uma resenha³²³ publicada por Poe em outubro de 1845, à qual fiz breves alusões anteriormente e que, curiosamente, aborda um livro de sua própria autoria, a coletânea de contos *Tales*, publicada

323 O site da *Edgar Allan Poe Society of Baltimore* comenta que há dúvidas quanto à autoria da resenha. Thomas Ollive Mabbott, grande estudioso de Poe da primeira metade do século XX, por exemplo, atribui o texto ao editor da revista *Aristidean*, Thomas Dunn English. Contudo, muitos acreditam que o texto é realmente de Poe, como G. R. Thompson, que o inclui em sua coletânea de textos críticos do escritor utilizada nesta pesquisa e publicada pela *Library of America*. Parece-me que uma leitura atenta do texto permite, para quem é acostumado com a escrita de Poe, a identificação de sua autoria, com base em sua escolha vocabular, suas teses, linha de raciocínio e até mesmo idiossincrasias. Portanto, o texto aqui será tratado como tendo sido escrito de fato por ele.

em 1845. A partir daí, pretendo refletir sobre os três contos de detetive e seu lugar na obra do escritor.

Nesta resenha, como é usual, Poe faz uso da oportunidade para falar de sua avaliação da literatura produzida no seu tempo e dos princípios da boa escrita literária, indo, portanto, muito além do comentário sobre o texto originalmente resenhado. A leitura dessa resenha é um exercício singular, especialmente se considerarmos o tom em geral muito elogioso do texto.

Em linhas gerais, a resenha manifesta uma grande ansiedade pelo novo. Segundo o autor, os escritores ingleses e os americanos têm total aversão a novidades e jamais se arriscam, preferindo pisar em solo já conhecido. Com essas palavras ele resume o movimento que prevalece na literatura de seu país: “Hence it is, that we are chained down to a wheel, which ever monotonously revolves round a fixed center, progressing without progress”³²⁴ (POE, 1984, p. 868). No entanto, como resenhista, ele diz encontrar na obra de “Mr. Poe” os indícios de um início de libertação dessa situação a que ele denomina como “escravidão” (*thralldom*). Ele afirma que o livro resenhado tem muita originalidade, e tem tido seus méritos reconhecidos tanto na Inglaterra quanto nos EUA. Significativamente, destaca que o livro vendeu bem e foi aclamado pela crítica, e aponta esses fatos como evidências da sua alta qualidade. Critérios bem interessantes. Sua apreciação sobre a obra resenhada o leva a afirmar que: “The creative power of the mind is boundless. There is no end to the original combinations of words — nor need there be to the original combination of ideas”³²⁵ (POE, 1984, 869).

A “The Murders in the Rue Morgue”, “The Mystery of Marie Rogêt” e “The Purloined Letter”, o resenhista dedica maior atenção. Estes seriam de uma classe de contos cara a Mr. Poe, os contos de raciocínio ou de dedução. “The Mystery of Marie Rogêt”, no qual ele diz que o autor pareceu ter

324 “Estamos, dessa forma, acorrentados a uma roda, que gira de maneira monótona em torno de um centro fixo, progredindo sem progresso”.

325 “O poder criativo da mente não conhece limites. Não há fim para a combinação original de palavras – nem há necessidade para a combinação original de ideias”.

sido atrapalhado pelos fatos, revela todo o segredo do modo de produção dos três contos, a base lógica de sua escrita (*rationale*). Diz a resenha:

The author, as in the case of “The Murders in the Rue Morgue”, the first written, begins by imagining a deed committed by such a creature, or in such a manner, as would most effectually mislead inquiry. Then he applies analysis to the investigation.³²⁶ (POE, 1984, 872)

Em “The Mystery of Marie Rogêt”, o autor teria sido o único a jogar alguma luz sobre o mistério da morte da nova-iorquina Mary Rogers e, segundo o resenhista, “we think, he has proven, very conclusively, that which he attempts. At all events, he has dissipated in our mind, all belief that the murder was perpetrated by more than one”³²⁷ (POE, 1984, p. 872).

Sobre “The Purloined Letter”, ele afirma ser este um conto no qual muito é feito a partir do nada: embora seja caracterizado por raciocínio claro e objetivo, o resenhista afirma gostar menos deste dentre os três contos de raciocínio. Sobre “The Murders in the Rue Morgue”, cujos eventos ele destaca serem puramente imaginários, ele também destaca o fato de este conto ter sido escrito de trás para frente, como todos os demais contos da coletânea.

A resenha é concluída com um grande elogio à coletânea e também ao próprio escritor, especialmente por sua originalidade e por seu estilo de escrita. Este teria o mérito de partir da originalidade de efeito — e não do tema, como a maior parte dos escritores o faz — e com cuidado na descrição minuciosa e criteriosa, sem jamais trair o princípio de que tais detalhes só são incluídos na obra por serem essenciais ao desenvolvimento do enredo, do efeito ou dos incidentes. Um estilo que o resenhista caracteriza de sério, cuidadoso

326 “O autor, como no caso de ‘The Murders in the Rue Morgue’, o primeiro que foi escrito, começa por imaginar uma ação cometida por tal criatura, ou de tal maneira, que poderia induzir a investigação ao erro. Ele, então, aplica a análise à investigação”.

327 “achamos que ele provou, de maneira conclusiva, o que pretendia. Em todo caso, ele tirou de nossa mente a ideia de que o assassinato foi cometido por mais de um criminoso”.

(*earnest*), um dos principais atrativos em Mr. Poe. O trecho abaixo, que encerra a resenha, revela o que Poe, como resenhista, define como importante em Poe, o escritor; ao mesmo tempo, também revela suas principais ideias a respeito de literatura e sua avaliação da situação da produção literária sua contemporânea:

A writer must have the fullest belief in his statements, or must simulate that belief perfectly, to produce an absorbing interest in the mind of his reader. That power of simulation can only be possessed by a man of high genius. It is the result of a peculiar combination of the mental faculties. It produces earnestness, minute, not profuse detail, and fidelity of description. It is possessed by Mr. Poe, in its full perfection.

The evident and most prominent aim of Mr. Poe is originality, either of idea, or the combination of ideas. He appears to think it a crime to write unless he has something novel to write about, or some novel way of writing about an old thing. He rejects every word not having a tendency to develop the effect. Most writers get their subject first, and write to develop it. The first inquiry of Mr. Poe is for a novel effect — then for a subject; that is, a new arrangement of circumstance, or a new application of tone, by which the effect shall be developed. And he evidently holds whatever tends to the furtherance of the effect, to be legitimate material. Thus it is that he has produced works of the most notable character, and elevated the mere “tale,” in this country, over the larger “novel” — conventionally so termed.³²⁸ (POE, 1984, p. 873)

328 “Um escritor precisa acreditar cegamente em suas afirmações, ou precisa simular tal convicção de maneira perfeita, a fim de produzir um interesse profundo na mente do seu leitor. Esse poder de simulação só pode ser gozado por um homem de elevado gênio. Isso é resultado de uma combinação peculiar de faculdades mentais, que produz seriedade, minúcia sem detalhes desnecessários, e fidelidade de descrição. O Sr. Poe possui essas qualidades em sua plenitude.

O objetivo evidente e mais importante do Sr. Poe é a originalidade, seja de ideia ou de combinação de ideias. Aparentemente, para ele é um crime escrever a não ser que haja algo novo sobre o que redigir, ou alguma maneira nova de se escrever sobre uma coisa velha. Ele rejeita toda palavra que não tem a tendência de desenvolver o efeito. A maioria dos escritores pensa primeiro no assunto e escreve para desenvolvê-lo. O primeiro trabalho do Sr. Poe é a busca por um novo efeito – e então um assunto; ou seja, uma nova disposição de circunstâncias, ou uma nova aplicação de um tom, pelo qual o assunto será desenvolvido. E ele, evidentemente, mantém tudo o que tende a auxiliar o efeito, para ser um material legítimo. Dessa maneira, ele produziu obras do mais notável caráter, e elevou o mero ‘conto’, nesse país, acima do mais extenso ‘romance’ – convencionalmente assim chamado”.

A espécie de trocadilho que ele faz nesse trecho com a palavra *novel*, que pode ser um adjetivo que se refere a uma novidade, mas que também nomeia em inglês o gênero romance — observe a quantidade de vezes que ele usa a referida palavra no parágrafo citado —, explicita o posicionamento de Poe contra a forma do romance e seu favorecimento do conto como algo novo e que realmente vale a pena. Paralelamente, a insistência na necessidade da novidade na literatura, quer seja escrevendo sobre algo novo, ou escrevendo de modo novo sobre algo já conhecido, remete também ao constante trabalho criativo de Poe sobre a literatura popular, reelaborando e reorganizando seus temas, formas e linguagem.

A mesma crítica ao romance já apareceu em diversos escritos anteriores, inclusive na resenha ao livro de Hawthorne que já comentei no capítulo 1, em que Poe menciona que sua principal desvantagem é não poder contar com a unidade de efeito devido a sua extensão. A insistência de Poe na forma do conto, assim, em detrimento da forma do romance³²⁹ na época tão popular, se trata de um projeto bastante consciente. Isso se liga diretamente ao interesse dos contos de detetive, os quais são simbólicos de um tipo de experiência totalmente nova — certamente não é à toa que Poe dedica uma atenção diferenciada a estes contos em meio aos demais constantes da coletânea que está resenhando.

Nesse esforço de não apenas praticar uma nova forma — o conto —, mas de defendê-la diante de um contexto no qual ela enfrentava forte competição com o romance, Poe se assemelha a Charles Baudelaire e seu persistente trabalho com a poesia lírica em um ambiente que não lhe era de todo favorável. Em seu estudo sobre a obra do poeta francês, Benjamin destaca a importante mudança na experiência predominante, que tem impacto nas artes simbólicas e na relação do público leitor

329 Edgar Allan Poe escreveu apenas um romance, *The narrative of Arthur Gordon Pym*, que não encontrou aclamação crítica e nem de vendas, além de ter tido sua publicação prejudicada pelo fato de Poe ter sido demitido da revista na qual o romance saía em fascículos, a *Southern Literary Messenger*, antes de tê-lo concluído. O romance foi publicado na íntegra no ano seguinte. Há muitas diferenças formais importantes entre os primeiros quatro capítulos, publicados na revista, e os demais. Para saber mais a respeito, vale a pena a leitura de **Imprensa e ficção no século XIX – Edgar Allan Poe e “A narrativa de Arthur Gordon Pym”**, de José Alcides Ribeiro (1996).

com elas. Ele afirma que “se as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isso poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência” (BENJAMIN, 2000, p. 104); essa mudança, conforme já comentei, seria a inexorável perda de espaço de *Erfahrung*, a experiência, para *Erlebnis*, a vivência. É da discussão dessa mudança que surge a consequente interrogação de Benjamin: “de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma? Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a ideia de um plano atuante em sua composição” (BENJAMIN, 2000, p. 110). A ideia de um “plano atuante” na composição poética pressupõe que o poeta entende o predomínio da experiência que marca seu público e compõe sua obra, ainda que na contramão de tal experiência, como histórica. Nesse procedimento, afirma Benjamin, Baudelaire se assemelha a Poe, e a ele se assemelharia mais tarde Valéry. Daí sua conclusão: “Sua obra não só se permite caracterizar como histórica, da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal” (BENJAMIN, 2000, p. 110). Apenas a decisão de fazer poesia em uma época caracterizada por *Erlebnis* já é um ato político e historicamente motivado, comum a Baudelaire e a Poe.

Poe vivia um intenso embate com o mercado editorial de seu tempo, escreveu poesia mesmo não sendo sempre bem recebido pela crítica, precisou escrever mais contos do que poesia — sua forma artística preferida — pois estes vendiam mais. Reelaborou a linguagem sensacionalista predominante na literatura popular de seu tempo, dando um tratamento diferenciado à experiência do choque que se impunha ao público leitor, bem como a ele mesmo, e que marcava a forma de grande parte da produção literária de então. Além disso, seus contos de detetive consistiam em uma tentativa de reorganizar esteticamente uma realidade que não era passível de reorganização de fato. No plano de sua atuação no mercado, é ilustrativa disso a luta quixotesca de Poe contra a crítica literária praticada no seu tempo.

A partir das ideias de Benjamin, é possível concluir que, se Poe tinha alguma consciência da inexorabilidade das transformações econômico-sociais que marcavam aquele período histórico em que viveu, então seus contos de detetive podem ter sido sua mais alta realização dentre todas as suas tentativas de lidar com esse conteúdo que se apresentava a ele — o da realidade hostil ao poeta — e com a experiência de seu leitor — que ele sabia não ser afeito à poesia e à literatura tal como ele as concebia, e ser, em vez disso, constantemente estimulado pela literatura popular sensacionalista.

Faz parte dos inúmeros modos de lidar com essa hostilidade de seu período histórico a ânsia pela originalidade que marca decisivamente a resenha de Poe sobre sua própria coletânea. É como se a originalidade fosse algo que servisse como algum tipo de compensação por uma certa perda; talvez, pela perda da experiência comunicável. Em outras palavras, o apego de Poe à originalidade como algo essencial é sintomático do fato de que o ambiente de então colocava obstáculos para a produção de literatura fora das regras de um sistema, permitindo apenas a sua realização com a condição de que se transformasse em mercadoria, como o resto da experiência humana.

Simultaneamente, esse apego é também o próprio impulso romântico pela busca da originalidade, uma característica também de cunho compensatório do movimento romântico que já havia encampado a esfera da produção cultural e a ideológica naquele período, inclusive na Europa. Arnold Hauser, tratando do início do romantismo alemão, diz o seguinte:

A irrealidade expressa no pensar abstrato e na linguagem esotérica dos poetas e dos filósofos alemães manifesta-se também no seu exagerado individualismo e preocupação de originalidade. [...] Tudo era uma tentativa para 'compensar' a sua falta de influência política, negada à intelectualidade alemã, cultivando o exclusivismo intelectual, e fazendo das formas superiores da vida intelectual qualquer coisa tão reservada a uma elite, como o eram, direitos políticos." (HAUSER, 1972, p. 764-5).

A falta de influência política mencionada por Arnold Hauser se manifesta na experiência de Poe no mercado editorial, naquilo que chamei anteriormente de luta quixotesca. Pois, por mais que o escritor denunciasses o fisiologismo das relações nesse mercado — como ele fez por exemplo em “American Novel-Writing” — este continuava a funcionar segundo os mesmos princípios corruptos. Mesmo as tentativas de Poe de fundar uma revista literária, a qual talvez pudesse oferecer um novo espaço com um *modus operandi* diferenciado, fracassaram duas vezes. Além disso, de um ponto de vista político mais amplo, a situação dos Estados Unidos no início do século XIX, momento decisivo de tomadas de direções importantes para sua constituição como nação, era marcada por conflitos gerados pela própria ideologia democrática então em curso que, ao ser observada de perto, não passa de ideologia. De acordo com Howard Zinn, a possibilidade de participação política e democrática do cidadão americano era na verdade bem mais restrita do que certas narrativas sobre a História americana levam a crer. Até meados do século XIX, embora houvesse leis diferentes em cada estado, havia em geral muitas restrições para votar, as quais variavam segundo critérios de cor, sexo, posses (ZINN, 2005, p. 214-216). No entanto, o que é muito importante na análise de Zinn é que, segundo ele, o problema não eram apenas as limitações ao voto impostas pelas leis então vigentes, e sim a profunda divisão da sociedade entre ricos e pobres: “For if some people had great wealth and great influence; if they had the land, the money, the newspapers, the church, the educational system — how could voting, however broad, cut into such power?”³³⁰ (ZINN, 2005, p. 96).

Na dificuldade de intervir de outras maneiras na sociedade, o artista de consequência ainda podia intervir por meio de sua obra — a outros, talvez coubesse capitular diante da derrota. Em suma, e retomando alguns pontos que já desenvolvi mais demoradamente, vejamos como Poe atuou por meio dos contos de detetive.

330 “Se as pessoas tivessem grande riqueza e influência; se elas tivessem terras, dinheiro, jornais, a igreja, o sistema educacional – como o voto, por mais amplo que fosse, poderia interromper tal poder?”

Conforme busquei demonstrar até aqui, os contos de detetive se constroem de um ponto de vista que permite a figuração de Dupin como uma personagem de capacidade intelectual e prática superior às demais. “The Purloined Letter”, a maior realização de Poe no gênero — embora ele não concorde com isso, a julgar pelo que disse na resenha que comentei —, destaca-se pelo emprego refinado de diversos recursos narrativos mobilizados para alcançar tal construção: a ironia no tratamento de G—, a adoção do tom filosófico na exposição de Dupin, a estrutura lógico-argumentativa de tal exposição e a mistura de estilos narrativos, tudo organizado segundo uma dialética de esconder e de mostrar. Tais recursos geram a impressão de racionalidade que predomina sobre toda a narrativa, a qual é essencial para a construção da perspectiva que faz de Dupin um gênio.

A série formada pelos três contos é definitivamente marcada pela racionalização dos procedimentos do detetive, embora este elemento central seja construído de maneira diferente nos contos anteriores. Em “The Murders in the Rue Morgue”, por exemplo, a estrutura do enredo, cujas ações são sequenciadas num passo a passo que acompanha a performance do detetive, seus procedimentos e suas reflexões são expostos de forma a evidenciar sua genialidade. Em “The Mystery of Marie Rogêt”, por sua vez, destaca-se o seu talento como analista textual e argumentador, o qual permite que afinal ele solucione o caso — embora a solução final, a identidade do assassino, não chegue a ser revelada.

Esse esforço para a construção da racionalização dos procedimentos de Dupin marca a própria estrutura das narrativas, cuja linguagem e cujo enredo organizam-se como se cada um de seus elementos fundamentais fosse um tijolo necessário para a construção de um muro que ruiria sem ele. Assim, o que é o tema da história — a racionalização dos procedimentos do detetive — é também a sua forma — a racionalização de sua estrutura e linguagem. A pergunta de David Van Leer pode mais uma vez orientar a reflexão sobre isso: “Que tipos de crenças alguém deveria ter para imaginar uma narrativa

na qual histórias possuem soluções ou um mundo no qual detecção passasse por conhecimento?" (VAN LEER, 1993, p. 66-67).

De fato, as narrativas organizam-se de modo que a realidade, nos limites em que ela é retratada nos contos, é plenamente explicada e justificada nas deduções de Dupin. Trata-se apenas de juntar os dados certos para apresentar uma visão de mundo inequívoca. Desde que, é claro, isso seja feito por quem tem a habilidade peculiar para fazer isso, tal como o detetive criado por Poe tem. No caminho de fazer suas reflexões sobre os casos, o detetive expressa críticas aos jornais de grande circulação — especialmente nas longas análises que faz do texto de artigos publicados sobre a morte de Marie Rogêt —, à polícia — por meio da ironia, em “The Purloined Letter”, e em suas explicações sobre os casos e na conclusão de “The Murders in the Rue Morgue” —, à opinião pública — que ele afirma ser usualmente condicionada pela imprensa em “The Mystery of Marie Rogêt”. E todas essas críticas não se sustentam só por meio da argumentação de Dupin, mas no contraste com sua atuação descrita como brilhante e de sucesso. Toda uma leitura sobre o funcionamento do mercado editorial, com os respectivos papéis definidos para os leitores e para os escritores, bem como sobre a posição a ser tomada pelos escritores diante de tal mercado, é representada na crítica feita por Dupin. Isto é, nesses contos, sua crítica não é feita de modo documentário, mas sendo incorporada no enredo, nos eventos e nos próprios personagens.³³¹

É assim que se vê que esse procedimento de Dupin contém um trabalho de representação de opiniões, voltando agora para o argumento de Schwarz sobre a crise de significados que discuti na seção anterior. Essa racionalização é o mecanismo por meio do qual opiniões são figuradas na forma objetiva dos contos de detetive de Poe. É assim, portanto, que podemos inseri-lo na cronologia dos grandes

331 Em seu seminal estudo “Dialética da malandragem”, movimento semelhante é observado por Antonio Candido em *Memórias de um Sargento de Milícias*, romance cujos melhores momentos, segundo o crítico brasileiro, são aqueles em que o retrato social aparece intrincado ao enredo, e não meio destacado dele, com um tom documentário e em primeiro plano (CANDIDO, 2004, p. 28-30).

autores do século XIX — Flaubert, Zola, Dostoievski — citados pelo estudioso brasileiro em seu livro, além do próprio Machado de Assis. A presença do mistério como elemento disparador, e por isso essencial, do enredo em todas as histórias é evidência inequívoca da crise de significados de que fala Schwarz: afinal, nos três contos a realidade é apresentada como um enigma e ninguém, a não ser Dupin, consegue solucioná-lo. Nenhuma outra personagem, nem mesmo seu amigo fiel, cuja perspectiva é precisamente a que constrói Dupin como o gênio que a narrativa apresenta, compartilha da capacidade dele de realizar duas atividades cruciais em todos os contos: primeiro, estabelecer e evidenciar os nexos entre as informações levantadas para assim atribuir sentido à realidade; e, segundo, apontar os erros que outros cometem ao tentar fazer o mesmo — como o chefe de polícia e os jornais. Isso se efetiva por meio de uma estrutura organizada em torno de uma dialética do esconder e do mostrar, em que mesmo os sinais evidentes parecem estar como que escondidos para a polícia e demais agentes sociais de modo que só Dupin, com seu talento especial, é capaz de enxergar tais evidências e com elas solucionar o mistério em questão.

A realidade em si é apresentada como um mistério — refletindo agora também sobre a pergunta de Van Leer. A crise de significados se figura justamente na inacessibilidade do sentido da realidade para todos. Os três contos de detetive de Poe mostram diferentes agentes da sociedade em embate intenso com as pistas levantadas sobre os crimes, todos eles — exceto Dupin — dando passos em falso, como se andassem no escuro. Nas suas críticas, Dupin dá corpo a uma crítica a quem quer que esteja tentando fazer o trabalho de detecção sem ser capaz de realizá-lo — quer seja a multidão da cidade, a polícia ou os jornais. Assim, os contos anunciam a necessidade de uma capacidade intelectual superior para dar uma explicação à sociedade; e anunciam também que tal explicação, na forma da resolução de um mistério fundamental, se constitui como a compreensão do mundo possível figurada nos contos.

Assim, pode-se interpretar Dupin como a saída simbólica encontrada por um escritor preso às amarras de um sistema que não lhe deixa saídas. Nesse caso, Dupin não seria apenas mais um intelectual na ficção de Poe, e sim sua esperança na supremacia do trabalhador intelectual sobre a exploração do sistema capitalista. Esta resposta simbólica é típica do Romantismo: segundo Raymond Williams, no século XIX a cultura pouco a pouco se constituiu em uma instância social alternativa à do mercado; representava um refúgio genuíno das leis impostas por ele, pois seus critérios de avaliação poderiam estar sob o controle dos artistas, sendo estabelecidos com base em uma mistura de conceitos da tradição e das novas tendências. Dialeticamente, tal movimento só revelava ainda mais que era o mercado que condicionava a produção cultural, o que gera o contexto para a produção de arte como um tipo especializado de produção entre outros (WILLIAMS, 1958, p. 34). Nas palavras de Williams, o artista romântico via-se como “a luz que guia a vida comum” (WILLIAMS, 1958, p. 36). Uma metáfora bonita que expressa precisamente o papel de Dupin nos três contos de detetive de Poe. O personagem é marcado pelos valores descritos por Williams, acima de tudo a superioridade perante os outros homens. Esta leitura permite compreender a configuração do detetive em um sentido alegórico caro ao Romantismo: o do artista dando aos perigos presentes uma resposta superior à que outros homens pudessem dar.

As contradições contidas na configuração do personagem de Dupin, desse modo, são significativas do momento histórico de produção dos contos. A principal delas diz respeito precisamente às condições de possibilidade de um gênio como Dupin naquele contexto histórico específico. Elas são significativas, no mínimo como denúncia do desajuste de tal discurso diante da realidade daquele momento histórico: num momento em que o homem se vê constrangido por forças históricas mais fortes do que sua ação individual, tais como o imperativo da produção, os mandos da economia, as forças produtivas e as relações de produção predominantes, ele não é senhor nem de seu tempo e nem de suas habilidades — tudo é empregado

em favor do capital. Para a multidão de leitores, tratada com menosprezo de todas as formas, a opção de reapoderar-se de seu tempo e de suas habilidades simplesmente não se afigura como disponível. E nem mesmo está disponível para o artista que trabalha para viver de sua arte, pois para ele também são impostas as mesmas leis do trabalhador comum. Neste novo contexto, o personagem de Dupin mostra que a nova experiência possível é a da cultura da superfície, presente no procedimento de extrair sentido daquilo que há de superficial na vida e nas situações: eis a nova *Erfahrung* figurada em Dupin; ou, literalmente, *Erlebnis* agora transformada em *Erfahrung*.

Benjamin cita uma fala de Valéry na qual este diz que “O homem de hoje não cultiva mais aquilo que não pode ser abreviado”; e Benjamin identifica como sintoma desse diagnóstico justamente o surgimento da *short story*, uma abreviação da narrativa, a qual “se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia a partir das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (BENJAMIN, 2012, p. 223). Se considerarmos que Benjamin, na conclusão de seu ensaio “O Narrador”, inclui Poe na sua lista de bons contadores de história, podemos supor que até mesmo a criação da nova forma desenvolvida por Poe, a *short story*, foi uma resposta simbólica à transformação da experiência que se tornou seu assunto central — a *novel genre to refer to a novel experience*, ou um novo gênero para falar de uma nova experiência, para usarmos termos semelhantes aos que Poe emprega em sua resenha sobre a coletânea de “Mr. Poe”.

Analisando as consequências das transformações sócio-históricas que culminaram na impossibilidade de narrar, Theodor Adorno cria uma metáfora que pode, ao mesmo tempo, soar repugnante e bela, e que nos ajuda a entender a posição que necessariamente assume um escritor consequente diante de tal contexto:

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. (ADORNO, 2012, p. 57)

Depois de tudo que vimos até aqui sobre a obra de Poe, poderíamos incluir o conto moderno como outra forma habilitada para dar tratamento literário a tal alienação. Mais especificamente, podemos entender os contos de detetive como um gênero que surge em sua obra precisamente para lidar com tal alienação: por uma lado, eles oferecem um tipo de diversão atraente para o público e, por isso, vendável; ao mesmo tempo, fornecem para o escritor o espaço privilegiado para a discussão do fazer literário e do trabalho intelectual nele envolvido; finalmente, na decisão do escritor de não baratear o desafio de leitura e o potencial cognitivo de sua obra, especialmente no último conto, figuram o seu posicionamento crítico diante dos ditames do mercado editorial que se impõem como condição de seu trabalho e o alienam de si. Desta maneira, é possível concluir que nos contos de detetive, “[f]orma e crítica convergem. Nas obras de arte, a forma é aquilo mediante o qual elas se revelam críticas em si mesmas” (ADORNO, 1982, p. 220). Para usar um conceito importante no pensamento adorniano, tal mercado editorial — a maquinaria para a qual as qualidades humanas eram o lubrificante, na experiência de Poe — prenunciava o nascimento da indústria cultural, na medida em que já vinha limitando as opções disponíveis para os escritores por meio de critérios baseados exclusivamente no interesse no sucesso comercial.

Em obras posteriores, Edgar Allan Poe continuou desenvolvendo sua reflexão sobre o fazer literário. No próximo capítulo, comentarei uma pequena seleção dessas obras, a fim de ilustrar de que modo seu projeto de refletir sobre o processo de escrita literária no seu próprio ato de escrever o levou por caminhos diversos e de formas muito diversas, com contradições e soluções simbólicas do maior interesse.

4

Sobre materiais
e formas após
os contos de detetive

Em obras escritas por Poe após os contos de detetive, a partir de 1845, aparecem novas representações do trabalho criativo e do tema da genialidade. Elas representam novos e interessantes estágios na reflexão de Poe sobre a literatura e sobre o fazer literário sob as condições materiais que ele conheceu. Comentarei aqui alguns desses textos — “The Imp of the Perverse”, “Philosophy of Composition”, “The Power of Words” e a cosmogonia *Eureka* —, apenas destacando os momentos em que as questões que abordei nos capítulos anteriores parecem ter tido tratamento mais consequente.

Em julho de 1845, mais uma vez na *Graham’s Magazine* da Filadélfia, Poe publicou o conto “The Imp of the Perverse” (“O demônio da perversidade”), revisado e publicado novamente no final do mesmo ano em *The May Flower for 1846*. Esse conto é muito significativo na sequência da reflexão de Poe sobre o fazer literário.

O narrador-personagem, não nomeado, se refere ao leitor por meio do pronome *you*, estabelecendo com ele uma franca interlocução. O conto inicia-se com uma apreciação teórica relativamente longa que explica para o leitor o que é o Demônio da Perversidade, o qual, segundo esse narrador-personagem, foi o responsável por sua ação impulsiva e por sua autodestruição. O narrador dá esse nome a uma espécie de impulso incontrolável, que ele considera que até então foi mal avaliado tanto pelos moralistas quanto pelos frenologistas, e que leva as pessoas a tomarem certas atitudes justamente pelo fato de não deverem fazê-lo. Ele descreve tal impulso de maneira intensa, exemplificando e destacando as emoções que este incita, e explicando como ele seduz o homem a tal ponto até poder levá-lo à completa ruína. No parágrafo citado a seguir, o narrador fala de um ataque desse impulso ocorrendo a alguém que se encontra diante de um abismo. Observe a riqueza vocabular com que as sensações são descritas e como o poder inexorável da perversidade é comparado ao de uma paixão:

We stand upon the brink of a precipice. We peer into the abyss — we grow sick and dizzy. Our first impulse is to shrink from the danger. Unaccountably we remain. By slow degrees our sickness,

and dizziness, and horror, become merged in a cloud of unnameable feeling. By gradations, still more imperceptible, this cloud assumes shape, as did the vapor from the bottle out of which arose the genius in the Arabian Nights. But out of this *our* cloud upon the precipice's edge, there grows into palpability, a shape, far more terrible than any genius, or any demon of a tale, and yet it is but a thought, although a fearful one, and one which chills the very marrow of our bones with the fierceness of the delight of its horror. It is merely the idea of what would be our sensations during the sweeping precipitancy of a fall from such a height. And this fall — this rushing annihilation — for the very reason that it involves that one most ghastly and loathsome of all the most ghastly and loathsome images of death and suffering which have ever presented themselves to our imagination — for this very cause do we now the most vividly desire it. And because our reason violently deters us from the brink, *therefore*, do we the most impetuously approach it. There is no passion in nature so demoniacally impatient, as that of him, who shuddering upon the edge of a precipice, thus meditates a plunge. To indulge for a moment, in any attempt at *thought*, is to be inevitably lost; for reflection but urges us to forbear, and *therefore* it is, I say, that we *cannot*. If there be no friendly arm to check us, or if we fail in a sudden effort to prostrate ourselves backward from the abyss, we plunge, and are destroyed.³³² (POE, 1985, p. 518-519. Itálicos do original.)

332 “Estamos à borda dum precipício. Perscrutamos o abismo e nos vêm a náusea e a vertigem. Nosso primeiro impulso é fugir ao perigo. Inexplicavelmente, porém, ficamos. Pouco a pouco, a nossa náusea, a nossa vertigem, o nosso horror, confundem-se numa nuvem de sensações indefiníveis. Gradativamente, e de maneira mais imperceptível, essa nuvem toma forma, como a fumaça da garrafa donde surgiu o gênio nas *Mil e Uma Noites*. Mas fora dessa *nossa* nuvem à borda do precipício, uma forma se torna palpável, bem mais terrível que qualquer gênio ou qualquer demônio de fábulas. Contudo não é senão um pensamento, embora terrível, e um pensamento que nos gela até a medula dos ossos com a feroz volúpia do seu horror. É, simplesmente, a ideia do que seriam as nossas sensações durante o mergulho precipitado duma queda de tal altura. E esta queda, este aniquilamento vertiginoso, por isso mesmo que envolve essa mais espantosa e mais repugnante de todas as espantosas e repugnantes imagens de morte e de sofrimento que jamais se apresentara à nossa imaginação, faz com que mais vivamente a desejemos. E porque nossa razão nos desvia violentamente da borda do precipício, *por isso mesmo* mais impetuosamente nos aproximamos dela. Não há na natureza paixão mais diabolicamente impaciente como a daquele que, tremendo à beira dum precipício, pensa dessa forma em nele se lançar. Deter-se um instante que seja, em qualquer concessão a essa idéia é estar inevitavelmente perdido, pois a reflexão nos ordena que fuçamos sem demora e, *portanto*, digo-o, é isto mesmo que *não podemos fazer*. Se não houver um braço amigo que nos detenha, ou se não conseguirmos, com súbito esforço, recuar da beira do abismo, nele nos atiraremos e destruídos estaremos”. (POE, 1997, p. 347. Itálicos do original.)

Já vimos como a sensação é objeto importante de reflexão na obra de Poe. A linguagem que marca o excerto citado aparece por todo o conto. A narração das sensações causadas pelo Demônio da Perversidade e pelo estado a que ele leva suas vítimas recebe bastante destaque nesse conto, inclusive porque o evento narrado é justamente um efeito desse impulso na vida do narrador-personagem, e é feita segundo dois procedimentos simultâneos: um é a configuração da linguagem do conto para figurar a sensação destacando a sua intensidade; e o outro é a realização de um controle que evita o exagero sensacionalista, o que é feito por meio do recurso da análise, da racionalização do impulso. O início do conto, por exemplo, tem uma estrutura narrativa muito próxima da argumentação e da dissertação, e remete ao desafio de leitura da segunda parte de “The Purloined Letter”. O uso de conectivos — na passagem que vimos, especialmente a conjunção *therefore*, inclusive destacada em itálico no próprio original, mas também outras como *yet*, *because*, *for* — evidenciam esse esforço de racionalização, sugerindo que tal discussão sobre o impulso da perversidade é verdadeira justamente por ser lógica³³³. A linguagem, as alusões (à morte, ao demônio, à paixão), a imagem do precipício, entre outros recursos, concorrem para a efetivação do princípio da unidade de efeito, o qual é o da inexorabilidade da atuação de tal impulso poderoso e o da nossa fragilidade diante dele. O uso da primeira pessoa do plural (*we*, *our*) traz o leitor para perto do narrador: o que este descreve não é algo que ele sentiu de modo particular, mas sim algo em comum com os outros homens. O impulso se torna mais inescapável ainda.

Na história, o personagem comete um assassinato. Ele não dá maiores informações sobre a vítima, mas herda sua fortuna, o que dá a entender que talvez se tratasse de alguém de sua família. Ninguém jamais suspeita dele e durante muito tempo leva uma vida tranquila. Anos depois, contudo, levado por aquele irresistível impulso de fazer algo só porque não deveria fazer, ele faz uma confissão em alto e bom som em praça pública, e acaba preso e condenado à morte.

333 O mesmo mecanismo foi empregado por Baudelaire no seu “elogio” em “Aos burgueses”, do *Salão de 1846*, que comentei no capítulo anterior.

O conto é escrito por esse assassino de dentro da cela da prisão, na noite anterior à sua execução.

Do ponto de vista estrutural e temático, o conto pode ser dividido em duas partes. A primeira e mais longa parte da narrativa é ocupada pela explicação detalhada do poder do Demônio da Perversidade, em uma linguagem em que disputam espaço tanto a terceira pessoa do singular quanto a primeira pessoa do plural, e a qual pressupõe a universalidade e o caráter absoluto de tal entidade. É o reaparecimento da retórica da certeza de Dupin, bem como da mistura de estilos narrativos que vimos em “The Purloined Letter”. No momento da transição dessa primeira parte para a segunda, a qual narra a ação do assassinato e a confissão, passa a predominar um *eu*, um sujeito na narrativa, que se refere a um *você*, o leitor. Este é o parágrafo em que a transição acontece:

I have said thus much, that in some measure I may answer your question, that I may explain to you why I am here, that I may assign to you something that shall have at least the faint aspect of a cause for my wearing these fetters, and for my tenanting this cell of the condemned. Had I not been thus prolix, you might either have misunderstood me altogether; or with the rabble, you might have fancied me mad. As it is, you will easily perceive that I am one of the many uncounted victims of the Imp of the Perverse.³³⁴ (POE, 1985, p. 519)

Essa transição, marcada linguisticamente pela inclusão de um sujeito que toma a posição de agente, marca uma espécie de contradição no conto, uma vez que a mesma ação é narrada como tendo sido realizada quase contra a vontade do narrador-personagem, como se ele não tivesse o poder de pará-la. Esse sujeito, que age conflituosamente, meio por sua vontade e meio por impulso, escreve sozinho em uma cela para um *você* anônimo, diante de seu futuro

334 “Se tanto me demorei neste assunto foi para responder, de certo modo, à pergunta do leitor, para poder explicar o motivo de minha estada aqui, para poder expor algo que terá, pelo menos, o apagado aspecto duma causa que explique por que tenho estes grilhões e por que habito esta cela de condenado. Não me tivesse mostrado assim prolixo, talvez não me houvésseis compreendido de todo, ou, como a gentilha, me houvésseis julgado louco. Dessa forma, facilmente perceberéis que sou uma das incontáveis vítimas do Demônio da Perversidade”. (POE, 1997, p. 347-348)

inevitável da morte e do desconhecido (diz o narrador ao final do conto: “Tomorrow I shall be fetterless — *but where?*”³³⁵). Tal futuro é semelhante ao que terá o relato que escreve: quem lerá sua narrativa? O que será feito dela depois que ela deixar suas mãos? Como já sabemos da reflexão de Edgar Allan Poe sobre a escrita literária, podemos entender que tal questionamento é tão pertinente para o narrador-personagem quanto para o próprio Edgar Allan Poe. Portanto, a situação narrada em “The Imp of the Perverse” é, alegoricamente, a mesma do escritor moderno, que não possui o conhecimento absoluto da complexidade da realidade que o cerca, que sabe que circula em um mercado cheio de incertezas, e cuja obra será compartilhada por um público absolutamente desconhecido.

Como o narrador, em primeira pessoa, revela escrever para o leitor para contar a ele o que lhe aconteceu, o porquê de estar dentro de uma cela, ansiosa e prolixamente procurando explicar os fundamentos de sua história e demonstrar sua própria sanidade mental, ele elabora no conto uma reflexão sobre o trabalho do escritor feita a partir de sua própria perspectiva. Parece-se, assim, com um escritor que fala ao público, a quem não conhece mas por quem precisa ser aprovado para ter sua obra comprada, lida e apreciada. Este é o primeiro conto em que Poe utiliza esse tipo de diálogo com o leitor, e parece que se formula aí uma tentativa de estratégia de público, um pouco mais próxima do estilo do que faria Baudelaire anos mais tarde. O interlocutor no conto de Poe parece ser ainda, primordialmente, o artista, o que podemos inferir devido ao esforço em figurar o trabalho de escrita literária, mas o uso tão frequente de *we* e a descrição tão detalhada de sensações e pensamentos de um homem diante do momento em que se sente prestes a sucumbir ao impulso são estratégias que permitem um envolvimento intenso do leitor, de um modo tal que ele parece partilhar do fazer que é narrado no conto: quando o narrador diz, “nós nos aproximamos do precipício” e “olhamos para o abismo”, o leitor se aproxima e olha para o abismo com ele. É como se, assim, o escritor

335 “Amanhã serei livre – *mas onde?*”

mostrasse que decidiu, nesse conto, compartilhar o seu fazer literário com o amplo público, em busca de um tipo de afinidade que não havia sido tão premente antes. Parece que há aí um reconhecimento de que há semelhanças entre as experiências do escritor e de seu público, como uma substituição da desconfiança que vimos nos contos de detetive pelo estímulo à proximidade entre ambos.

Em um breve artigo sobre esse conto, o professor Flávio Aguiar menciona que a “teoria do efeito” de Poe — que comentei no capítulo 1 a propósito da resenha sobre o *Twice-told tales* de Hawthorne — trata exatamente dessa relação entre o escritor e o leitor. Aguiar comenta a opinião de Poe sobre obras literárias longas estarem fadadas ao fracasso por não poderem aspirar a um efeito de totalidade e completude, sem o qual um pacto considerado por ele fundamental não se estabeleceria: o de que o artista deve capturar a atenção do público. Caso contrário, afirma Aguiar, o público, como paródia da esfinge, em vez de devorá-lo, o relegaria ao esquecimento. O objetivo final é, portanto, romper a distância entre escritor e público. Pode-se acrescentar a isso que o rompimento de tal distância tem a ver justamente com o desejo e a necessidade do escritor de fazer de sua obra algo apreciável pelo público — um tema aliás reiteradamente tratado em diversas obras críticas de Poe, em especial em “The Philosophy of Composition”, comentada a seguir. Aguiar considera que “O demônio da perversidade” é um conto que é um ensaio e vice-versa, no qual Poe representou o “estranhamento do escritor diante de suas próprias palavras” (AGUIAR, 1989, p. 79), tentando fazer uma ponte entre escritores e leitores, ambos conscientes de sua ignorância e finitude.

A discussão do papel do escritor, conforme se desenvolve na obra de Poe, não se faz em separado da discussão de certa concepção de gênio, o que se vê de modo bastante evidente nos contos de detetive. De modo análogo, na resenha que já comentei em que Poe fala de uma coletânea de sua própria autoria, ele também aborda esse tema. O resenhista destaca que o escritor de gênio

é o que consegue excitar na mente do leitor o interesse na leitura por meio da utilização engenhosa dos recursos necessários. A discussão sobre a genialidade era frequente na obra de Poe — desde 1833, pelo menos, já era uma constante em seu trabalho.

Essa certa obsessão com a ideia do gênio culmina de maneira muito peculiar em duas obras importantíssimas da fase tardia de Poe e pouquíssimo comentadas, inclusive mas não só pela crítica brasileira: o conto “The Power of Words” e a cosmogonia “Eureka”. Além delas, o ensaio “The Philosophy of Composition” é outro espaço potente de discussão sobre tal ideia, junto aos conceitos de Verdade e Beleza.

Quase concomitantemente a “The Imp of the Perverse” e a rese-
nha sobre sua própria obra, Poe publica em junho de 1845 na *Democra-
tic Review* e, quatro meses mais tarde, com algumas poucas revisões,
no *Broadway Journal*, o conto “The Power of Words” (“O poder das pa-
lavras”). Este conto, um dos menos comentados pelos críticos e estu-
diosos da obra de Poe, apresenta uma formulação interessantíssima da
relação com o conhecimento e com a genialidade. Por conta disso, é es-
sencial na reconstituição da reflexão de Poe sobre o trabalho intelectual.

Um primeiro dado peculiar sobre sua forma é que esse breve
conto não tem um narrador. Ele consiste inteiramente do diálogo en-
tre dois anjos, Oinos e Agathos, sendo que o primeiro é um “spirit
new-fledged with immortality”³³⁶ (POE, 1985, 514), e conversa com o
outro, mais experiente, procurando entender como funciona o mundo
na eternidade. Essa ausência de narrador é um dado muito importante,
pois os contos de Poe quase sempre contam com um narrador-perso-
nagem não nomeado, o qual costuma definir a perspectiva da narra-
tiva. A falta de um elemento formal tão importante em “The Power of
Words” levanta a questão sobre que outros recursos teria Poe utilizado
dessa vez para definir a perspectiva, e também sobre quais seriam as
consequências disso no sentido e na forma desse conto.

336 “um espírito que a mortalidade só há pouco revestiu” (POE, 1997, 407).

Além disso, segundo David S. Reynolds, o emprego de alusões a seres do outro mundo sempre teve uma função específica na literatura americana: "Ever since the late eighteenth century, American writers had commonly used fictions about faraway peoples or about angelic visitations as a sage means of airing liberal, sometimes quite skeptical notions"³³⁷ (REYNOLDS, 1988, p. 47). Vejamos como isso ocorreu na obra de Poe.

O cerne da discussão dos dois personagens é justamente a questão do conhecimento. Oinos questiona Agathos a respeito da possibilidade do conhecimento total e sobre a criação do mundo, e recebe respostas que o surpreendem. Sobre esta última, Agathos explica que a Divindade não cria — a não ser no começo de tudo, quando criou o mundo. A partir de então, tudo foi criado pelas vibrações no ar causadas pelos mais simples gestos, como o de abanar uma mão, as quais se propagam no espaço eternamente, deixando marcas no éter e no universo. Segundo ele, retrospectivamente, é possível reconstituir a origem de tudo o que existe. Já sobre a possibilidade do conhecimento absoluto, diz Agathos a Oinos:

Agathos. — Ah, not in knowledge is happiness, but in the acquisition of knowledge! In for ever knowing, we are for ever blessed; but to know all were the curse of a fiend.

Oinos. — But does not The Most High know all?

Agathos. — *That* (since he is The Most Happy) must be still the *one* thing unknown even to HIM.³³⁸ (POE, 1985, p. 514. Grifo do original.)

337 "Desde o fim do século dezoito, os escritores americanos frequentemente usavam ficções sobre povos distantes, ou sobre visitas angelicais como um meio sagaz de divulgar noções liberais, quase incrédulas".

338 "Agathos. — Ah, a felicidade não está no conhecimento, mas na aquisição do conhecimento! Sabendo para sempre, seremos para sempre venturosos; saber tudo, porém, seria diabólica maldição.

Oinos. — O Altíssimo, contudo, não conhece todas as coisas?

Agathos. — *E isso* (visto como ele é o Sumamente Feliz) deve ser, todavia a *única* coisa que mesmo *Ele* desconhece". (POE, 1997, p. 407. Grifos do original.)

Assim, apesar de afirmar a impossibilidade de se conhecer tudo, Agathos insiste na possibilidade de se aprender sobre tudo, justamente por meio da reconstituição da origem das coisas:

It is indeed demonstrable that every such impulse *given the air*, must, *in the end*, impress every individual thing that exists *within the universe*; — and the being of infinite understanding — the being whom we have imagined — might trace the remote undulations of the impulse — trace them upward and onward in their influences upon all particles of all matter — upward and onward for ever in their modifications of old forms — or in other words, *in their creation of new* — until he found them reflected — unimpressive *at last* — back from the throne of the Godhead. And not only could such a being do this, but at any epoch, should a given result be afforded him — should one of these numberless comets, for example, be presented to his inspection, — he could have no difficulty in determining, by the analytic retrogradation, to what original impulse it was due. This power of retrogradation in its absolute fullness and perfection — **this faculty of referring at all epochs, all effects to all causes — is of course the prerogative of the Deity alone** — but in every variety of degree, short of the absolute perfection, is the power itself exercised by the whole host of the Angelic Intelligences.³³⁹ (POE, 1985, p. 515-516. Negrito meu. Itálicos do original.)

Portanto, segundo Agathos, todas as coisas do universo estão relacionadas; porém, somente uma inteligência superior — a própria divindade — é capaz de alcançar o conhecimento profundo dos processos por meio dos quais tais coisas se relacionam, embora outros seres

339 “É, com efeito, demonstrável que cada impulso semelhante, *dado ao ar*, deve, *no fim*, influenciar cada ente individual que exista *dentro do universo*; e o ser de infinita inteligência, o ser que imaginamos, poderia acompanhar as ondulações remotas do impulso, segui-las mais além em suas influências sobre todas as partículas de toda a matéria, e mais além, eternamente, em suas modificações das velhas formas; ou, em outras palavras, *em suas criações do que é novo...* até que as encontrasse refletidas, e ineficiente *afinal*, depois de irem de encontro ao trono da Divindade. E não somente um ser assim poderia fazer isso, mas em qualquer época, fosse-lhe fornecida uma conseqüência qualquer (fosse, por exemplo, apresentado ao seu exame um desses inúmeros cometas), ele não teria dificuldade em determinar, pela retrogradação analítica, a que impulso original devia o cometa sua existência. Tal poder de retrocessão, em sua absoluta perfeição e plenitude, **tal faculdade de coordenar, em todas as épocas, todos os efeitos e todas as causas, é, naturalmente, prerrogativa apenas da Divindade**. Mas, em todas as variações de grau inferior à perfeição absoluta, é esse mesmo poder exercido pelo exército inteiro das inteligências angélicas”. (POE, 1997, p. 409. Negrito meu. Itálicos do original.)

angelicais também possam tentá-lo e até obter resultados parciais. A ilustração de tal princípio aparece logo em seguida, em uma passagem aliás muito bonita do conto. Em seu voo panorâmico, os anjos encontram uma estrela de aparência singular, diante da qual Agathos chora. Ao ser perguntado por Oinos sobre o porquê de suas lágrimas, ele explica:

Oinos. — But why, Agathos, do you weep? — and why — oh why do your wings droop as we hover above this fair star — which is the greenest and yet most terrible of all we have encountered in our flight? Its brilliant flowers look like a fairy dream — but its fierce volcanoes like the passions of a turbulent heart.

Agathos. — They *are!* — they *are!* This wild star — it is now three centuries since with clasped hands, and with streaming eyes, at the feet of my beloved — I spoke it — with a few passionate sentences — into birth. Its brilliant flowers *are* the dearest of all unfulfilled dreams, and its raging volcanoes *are* the passions of the most turbulent and unhallowed of hearts.³⁴⁰ (POE, 1985, p. 516)

A beleza dessa passagem reside tanto na linguagem quanto na ideia de que as palavras tenham capacidade de criarem verdadeiros mundos. Reside também na própria imagem da estrela de aparência tão peculiar, descrita por meio de adjetivos, comparações e outros recursos linguísticos que enfatizam sua imensa beleza e também o que ela tem de terrível. Essa passagem mimetiza, no nível da narrativa, algo de essencial que remete a discussões presentes na obra de Poe na sua integridade: a capacidade que as palavras têm de criar mundos e a possibilidade de compreender a criação e o funcionamento das coisas — como das flores e dos vulcões dessa estrela — por meio da reconstituição das palavras que as criaram.

340 “Oinos. – Mas, por que, Agathos, choras? E por que, oh!, por que as tuas asas desfalecem ao pairarmos sobre esta bela estrela, que é a mais verde e, contudo, a mais terrível de todas as que temos encontrado em nosso voo? Suas brilhantes flores parecem um sonho de fada... mas seus potentes vulcões lembram as paixões de coração turbulento. Agathos. – Não só parecem, *são*; são sonhos e paixões! Essa estranha estrela... faz agora três séculos que, com as mãos entrelaçadas e os olhos rasos de água, aos pés de minha amada, eu mesmo a criei proferindo palavras apaixonadas. Suas brilhantes flores são os mais amados de todos os sonhos irrealizados e seus coléricos vulcões são as paixões do mais turbulento e do mais profanado dos corações”. (POE, 1997, p. 410)

As imagens criadas nesse conto são, como se pode ver, poderosíssimas, e representam um momento importante do projeto de figuração da realidade engendrado na obra de Edgar Allan Poe. Agathos defende que tudo o que existe tem uma origem que pode ser reconstituída, até mesmo ao ponto de se chegar à sua origem absoluta, que seria a própria divindade no momento da criação original — aliás o único em que ela teria efetivamente criado algo. Com isso, o que temos aí é uma defesa da possibilidade de se atribuir sentido à realidade, a qual pode ser decodificada e explicada por ser uma criação humana, e não metafísica (“the Deity does not create”, diz Agathos). Ao explicar que a gênese da peculiar estrela é devida a suas palavras apaixonadas, Agathos também dá voz a uma premissa de toda a obra de Poe, especialmente de seus contos de detetive e de suas obras críticas e teóricas: no conto, a criação de todas as coisas do mundo por meio da ação cognoscível do homem é alegoria da própria criação literária por meio da ação do artista no uso intencional da palavra e de todos os recursos de criação literária que tem a sua disposição. A esse tipo de uso da palavra é atribuído o poder da própria explicação do mundo. É possível traçar o paralelo de que, da mesma forma que Agathos dá sentido à existência da estrela ao revelar que palavras a criaram, o personagem de Dupin dá sentido à solução dos mistérios que decifra ao evidenciar os elos entre as diversas pistas e dando sua explicação sobre como procedeu para ter sucesso em cada uma de suas empreitadas. Outro paralelo interessante é possível quando consideramos que a experiência estética diante da estrela não satisfaz aos anjos. Agathos se emociona e chora diante de sua obra e Oinos, em vez de apenas emocionar-se, quer entender a forma daquela estrela e até mesmo a emoção de Agathos diante dela. Ou seja, a experiência estética diante da estrela gera um desejo, uma curiosidade pela sua própria explicação. E a explicação dada por Agathos não é uma mera descrição da superfície da estrela: é a revelação da sua origem; ou, se preferirmos, o desvendamento de seu próprio processo de produção — o qual é apresentado de modo breve, mas absolutamente inteligível e com naturalidade. Isso nos remete diretamente às explicações sobre o processo investigativo de Dupin, especialmente à expectativa gerada

em “The Purloined Letter” pela revelação do processo por meio do qual Dupin teria encontrado a carta; o narrador-personagem desse conto de detetive, assim como o anjo Oinos, quer saber mais sobre o que vê. Assim, “The Power of Words” retoma procedimento dos contos de detetive, mas sua relação com o transcendental (trata-se de um diálogo entre anjos), além de sua linguagem cheia de poesia, e com bem menos de dissertação do que aqueles contos, são diferenças bem importantes.

A representação do fazer literário ou mesmo dos processos de intelecção da realidade dessa maneira, como algo possível de ser apreendido na sua totalidade, levanta uma contradição: justamente o fato de que, segundo Agathos, a compreensão absoluta da origem de todas as coisas é prerrogativa apenas da divindade, conforme podemos ver na segunda passagem do conto que citei, embora tal exercício possa também ser feito pelos outros seres celestiais. Nos contos de detetive, como vimos, Dupin é o único personagem que consegue reconhecer nas evidências apresentadas o percurso de ação e até mesmo da reflexão dos perpetradores dos crimes. Em “The Power of Words”, o conhecimento total é possível, mas apenas por ninguém mais ninguém menos do que a Divindade, assim, com D maiúsculo. Portanto, pode-se depreender que, embora as coisas do mundo sejam criadas pelas palavras e pelas ações humanas, em última análise a compreensão absoluta da origem de todas as coisas não está ao alcance de qualquer um.

Na falta de um narrador, parece que se coloca uma mediação a menos entre a figuração alegórica do trabalho de escrita literária e o leitor — este se depara com uma explicação de um fazer essencial a partir da enunciação de Agathos. Tal recurso, consequentemente, evidencia a mão do escritor trabalhando na elaboração de tais enunciados e falando diretamente ao leitor, sem a mediação de um narrador. O fato de que uma elaboração tão importante sai da boca de um anjo, por um lado, dá liberdade criativa ao escritor, uma vez que categorias como plausibilidade ou verossimilhança tornam-se muito mais

maleáveis se os personagens não são humanos e não estão sujeitos às limitações materiais e físicas deste mundo. Até por isso mesmo a alegoria da compreensão da realidade — sócio-histórica e, portanto, humana — pode ser construída em paralelo com a compreensão do próprio universo, o que também já é significativo em si. Por outro lado, dialeticamente, coloca a tese da possibilidade desse conhecimento praticamente em xeque, pois dá a entender que no fim das contas ele não é possível para qualquer homem, apenas para aquele que tiver uma capacidade superior. O anjo criou a estrela por meio da palavra. Quem cria mundos por meio das palavras é o escritor. Portanto, cabe ao escritor literário — e mesmo assim não qualquer um — a capacidade de dar nexos à realidade por meio de seu trabalho de criar mundos e de sua capacidade de reconstituir sua origem.

Uma contradição semelhante já aparecia nos contos de detetive, por exemplo em “The Murders in the Rue Morgue”, em que Dupin chega à solução absurda mas correta a um crime que mobilizava toda a ineficiente polícia, mas faz tudo isso empregando uma capacidade de raciocínio ali figurada como superior. Portanto, a vitória de Dupin sobre a polícia e sobre a própria aparente ininteligibilidade da realidade só se dá com bases materiais e intelectuais que não estão disponíveis para a maioria dos homens: ele é figurado como um tipo especial de pessoa, assim como o artista na ideologia romântica, conforme vimos nas palavras de Raymond Williams.

A referência à “supernal beauty” na teoria crítica de Poe tem origem na sua tendência visionária, a qual também aparece em diversos de seus contos, sobretudo nos diálogos entre anjos “Conversation of Eiros and Charmion”, “Colloquy of Monos and Una” e “The Power of Words” (REYNOLDS, 1988, p. 46-47). Essa tendência visionária remete ao fato de que ele conhece as limitações impostas pelo seu momento histórico, mas compõe sua obra como um manifesto pelo controle criativo do que há de ameaçador à criatividade artística e pela libertação do artista das amarras do sistema (com o seu detetive

Dupin; esforço que também se manifesta na sua tentativa de fundar revistas literárias independentes). Como se vê, em Poe, o modo visionário compõe a imaginação subversiva (REYNOLDS, 1988, p. 47), que pretende dirigir seu olhar para além das limitações impostas pelo sistema, quer seja pelas forças produtivas — conteúdos da literatura popular barata que se impunham como material inescapável para o escritor que quisesse sobreviver de sua arte naquele período —, quer seja das relações de produção — práticas corruptas do mercado, favorecimento de escolhidos, pouca ou nenhuma remuneração aos escritores, falta de leis de *copyright*. Como já vimos, Poe posicionou-se de maneira muito enfática contra ambas as limitações.

Terence Whalen estuda “The Power of Words” de uma maneira interessante, traçando a origem deste conto no *Ninth Bridgewater Treatise* de Charles Babbage, um *polymath* da época, considerado o pioneiro do computador moderno devido a sua invenção do então revolucionário *Difference Engine*, e uma espécie de padroeiro da era da informação. O capítulo que, segundo Whalen, teria influenciado mais profundamente Poe na escrita do conto, seria “On the permanent Impression of our Words and Actions on the Globe We Inhabit”. Nesse paralelo, Whalen investiga como o conto de Poe avança sua reflexão sobre a materialidade da linguagem, ambos elementos centrais da reação de Poe ao estado do mercado editorial em sua época, ou seja, das condições materiais de seu trabalho. Toda a teoria de Babbage, que muitas vezes se parece, para Whalen, com uma paranoia, caminha para a sua conclusão que aponta para a responsabilidade moral do homem: uma vez que seus atos ficarão marcados no universo, é necessário que ele se responsabilize pelo que faz, pois as marcas de atos imorais e criminosos permanecerão tanto para o universo quanto para o próprio culpado (WHALEN, 1999, p. 260). Essa instância moral falta completamente a “The Power of Words”, assim como a toda a obra de Poe, inclusive os contos de detetive.

Isso não acontece à toa. A falta de ênfase numa defesa de sentido moral no conto de Poe ressoa justamente a sua ostensiva defesa da arte pela arte, e de que ela deveria almejar o prazer mais do que a verdade (WHALEN, 1999, p. 261). O que Poe queria não era apenas afastar da literatura tudo o que lhe parecesse moral, mas expurgá-la de tudo o que pudesse ser caracterizado como política partidária. Por isso mesmo, é ainda mais significativo o fato de que a obra de Babbage termina justamente com uma crítica dura à escravidão e ao tráfico de escravos — para ele, a escravidão era o maior crime de todos — e Poe deixou de fora justamente essa parte da fonte que o teria inspirado em seu conto. Como já vimos, este era precisamente um dos temas a ser evitado devido à demanda do *average racism* do mercado editorial estadunidense, do qual falei no capítulo 1. Não podemos esquecer também que Poe fez sim enfáticas intervenções de natureza política, mas todas voltadas para a posição do escritor no desenvolvimento do mercado editorial. Por isso, assim como Whalen, é possível concluirmos que aquilo que ele expressou sobre suas preocupações políticas e econômicas restringia-se apenas à questão da literatura. E talvez não possamos empregar a palavra “apenas” neste caso: se consideramos que Poe era um escritor, sua postura de não se conformar, de denunciar, de insistir em escrever de uma forma diferente da que predominava na época, enfim, sua decisão de se posicionar frente ao mercado é uma intervenção política e histórica da maior relevância.

A reflexão de Benjamin sobre as origens do *l'art pour l'art* no século XIX, que ele elabora no seu importante ensaio “A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica”, traz elementos para pensar sobre qual seria o lugar daquele ideal na obra de Poe. Segundo Benjamin,

Com efeito, quando o advento do primeiro meio de reprodução verdadeiramente revolucionário — a fotografia, contemporânea do início do socialismo — levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao que se anunciava com a doutrina da arte pela arte, que é uma teologia da arte. Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que

não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva. (BENJAMIN, 2012, p. 185).

A leitura dessa passagem permite entender que a doutrina da arte pela arte, da qual Poe é considerado por muitos um dos precursores, cujos germes já se encontravam nos românticos alemães (como vimos anteriormente com Arnold Hauser), aparece como uma espécie de compensação simbólica pela perda da aura da obra de arte na era da possibilidade de sua reprodução técnica — fenômeno abundantemente observado no movimento da indústria literária contemporânea de Poe. Isso provavelmente não se deu apenas devido à fotografia, mas devido também a outras inovações que já mencionei anteriormente e que permitiram grande avanço das técnicas de impressão e divulgação da literatura e do jornalismo. A fotografia, destacada por Benjamin, deve ter sido o avanço técnico que acelerou de maneira avassaladora o processo da reprodutibilidade técnica da arte. Assim, ao ver a superprodução de informação e de literatura — destacada por Terence Whalen, por David S. Reynolds e outros —, Poe respondeu com sua teoria da literatura, com seus princípios da unidade de efeito, do enredo como algo de que nada se pode tirar sem risco de prejuízo para o todo, do *pre-established design*. Esta teoria teria o objetivo simbólico de resgatar a literatura, seu trabalho e aquele que ele considerava o melhor a ser realizado por um ser humano³⁴¹, do abismo em que ela caía — a exploração da linguagem rebaixada, dos temas absurdos, do sensacionalismo, próprios da literatura popular de sua época. Seu procedimento de dar novo tratamento a esse conteúdo é a materialização daquela teoria e seu mais eloquente manifesto pela elevação da literatura a outro patamar, superior. Por outro lado, é interessante pensar que, no mesmo ato de fazer uso desses recursos, como quem busca elevar e salvar a literatura, Poe também fez um diagnóstico relevante

341 Em uma carta escrita em fevereiro de 1849 para Frederick W. Thomas, já próximo a sua morte, Poe afirmou: "Depend upon it, after all, Thomas, Literature is the most noble of professions. In fact, it is about the only one fit for a man. For my own part, there is no seducing me from the path." . Disponível em: <<http://www.eapoe.org/>> . Acessado em: 03/10/2015. "Acredite nisso, Thomas, a Literatura é a mais nobre das profissões. De fato, é praticamente a única adequada para um homem. Da minha parte, nada me tirará desse caminho".

e consequente sobre o rebaixamento das relações de produção e das condições da vida humana no contexto do capitalismo tal qual este se apresentava para ele³⁴². Todos esses projetos, com graus variados de consciência, podem perfeitamente ter coexistido na obra de Poe.

Antes de discutir a obra *Eureka*, a cosmogonia de Poe, é importante discutir aquele que é provavelmente o mais conhecido e mais comentado de seus ensaios, e que cronologicamente a precedeu. “The Philosophy of Composition” (“A filosofia da composição”) foi publicado em abril de 1846, na *Graham’s Magazine*, revista da Filadélfia da qual Edgar Allan Poe foi editor entre 1841 e 1842, e na qual ainda chegou a publicar outras obras. O ensaio fala sobre a escrita de seu poema “The Raven” (“O Corvo”), o qual havia sido publicado no ano anterior com grande aclamação pública e crítica. Contudo, mais do que sobre o processo de escrita desse poema em específico, Poe discorre sobre uma série de fatores envolvidos na produção literária, fazendo nele uma síntese de várias de suas reflexões sobre o seu fazer.

Ele começa comentando uma troca de cartas suas com Charles Dickens, em que o então já famoso romancista inglês menciona que William Godwin havia escrito seu romance *Caleb Williams* de trás para frente, começando pelo que viria a compor o segundo volume e, só depois, criando a rede de incidentes que levaria seu personagem a se envolver naquela trama. Esse procedimento de escrever de trás para frente, ou seja, de definir o fechamento da narrativa para depois criar os eventos e demais elementos da forma, é valioso para Poe — ele já falou deste procedimento na resenha que escreveu sobre sua própria obra, por exemplo. Poe conclui essa reflexão sobre a obra de Godwin afirmando:

342 É uma interpretação semelhante que leva Robert Tally Jr. a afirmar que Poe não adotou meramente uma filosofia da arte pela arte. Na verdade, o escritor teria sim desejado libertar a poesia da servitude a diversos fins utilitários, mas não teria logrado — e nem poderia — em separá-la do mundo real. Nas palavras de Tally Jr., “in allowing art to create and operate within its own alternate reality, a reality that nevertheless speaks to, but is not imprisoned by, the ‘real world’ in which it is encountered” (TALLY JR, 2014, p. 37). “ao permitir que a arte crie e opere dentro de sua própria realidade alternativa, uma realidade que apesar disso fala para, mas não é prisionada por, o ‘mundo real’ na qual ela se encontra”.

Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before anything be attempted with the pen. It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.³⁴³ (POE, 1993, 742)

A linguagem assertiva desse trecho é comum a todo o ensaio, como se falasse de algo óbvio para qualquer um, de forma a fazer com que uma postura diferente parecesse quase um absurdo, ou uma tolice (“**Nothing** is more clear than”; “It is **only** with the *dénouement* constantly in view”). Esse uso da linguagem marca todo o ensaio, e é um convite irresistível à reflexão para o leitor. Assim como é irresistível também associar tal linguagem à retórica da certeza que caracteriza o discurso de Dupin.

Todo o processo de escritura descrito por Poe em “Philosophy of Composition” tem como princípio a necessidade de um planejamento prévio, uma predefinição de seus elementos formais básicos, e cada um desses passos a serem tomados antes de se começar a escrever constituem aquele procedimento a que Poe chama de “escrever de trás para frente”. Por exemplo: o processo de escrita, diz ele, precisa começar com a escolha do efeito que se pretende criar, e este precisa ser novo e vívido; em seguida, é necessário refletir sobre os meios necessários para atingir tal efeito. Esses meios são derivados do tom e do incidente, e a interação entre esses dois elementos precisa ser definida pelo escritor em função do efeito específico pretendido (incidentes comuns com um tom peculiar, ou vice-versa; ou ainda peculiaridade tanto de incidente quanto de tom). De fato, segundo Poe, foi assim que ele começou a escrita de “The Raven”. Procedimento diferente é avaliado por Poe como “*a radical error*”, assim

343 “Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação *epílogo* antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o *epílogo* constantemente em vista poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção”. (POE, 1997, p. 911)

como o hábito comum de se construir uma história com o objetivo de se transmitir uma tese, ou o de se formar a base da narrativa combinando eventos diversos e surpreendentes, sem considerar como um objetivo importante a obtenção de um efeito.

Nessa descrição das primeiras opções necessárias para a composição de um poema, que abre o ensaio, já se encontra formulado um conflito que será central no argumento de Poe sobre a função da obra literária: a tensão entre as noções de beleza e verdade, recurso estético e conteúdo moral. Essa tensão se materializa em sua discussão ao longo do ensaio especialmente na distinção que se faz entre a poesia e a prosa. A poesia é para ele o espaço da beleza³⁴⁴, é onde a elevação da alma pode ser melhor obtida — pois esta se dá diante da observação do *Belo*. Já a prosa é a forma que melhor permite a elevação não da alma, mas do intelecto, do coração — da paixão; isso tudo porque a *Verdade*, para ser devidamente representada em uma obra, demanda um certo tipo de precisão que é, segundo ele, oposto ao que pode ser criado na poesia.

Assim, percebemos que a escrita literária nesse ensaio é vista como algo regido por um rigor técnico impressionante, em contraposição a uma ideia de escrita como fruto de pura inspiração. Ao longo de todo o ensaio, ao contar como escreveu “O Corvo”, o seu esforço é justamente o de provar isso de forma incisiva e propositiva. Ele insiste de diversas formas em dizer que uma obra literária não cai do céu, não surge sozinha no papel. Ainda nos primeiros parágrafos do ensaio, ele afirma que, ao contrário disso, ela é sim produto de um processo longo, cansativo, nem sempre tão prazeroso para quem o faz, o que a vaidade dos poetas de sua época parece não querer que o mundo saiba. Assim, Poe ataca uma concepção caríssima na época, que é a do poeta como um ser diferente, inspirado:

344 “*Beauty is the sole legitimate province of the poem*,” (POE, 1993, p. 744): “A Beleza é a única província legítima do poema”.

Most writers – poets in special – prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy³⁴⁵ – an ecstatic intuition – and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought – at the true purposes seized only at the last moment – at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view – at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable – at the cautious selections and rejections – at the painful erasures and interpolations – in a word, at the wheels and pinions – the tackle for scene-shifting – the step-ladders and demon-traps – the cock’s feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary *histrío*³⁴⁶. (POE, 1993, p. 743)

A crítica desse parágrafo é bastante enfática. Com essas palavras, Poe explicita uma ideia que já havia aparecido na forma de alegoria em seus contos, especialmente por meio da dialética de esconder e mostrar, que é o fato de que o processo de trabalho do artista acontece basicamente “por trás da cena”, jamais chegando ao leitor. Em artigos anteriores, Poe já havia declarado que

345 A expressão “fine frenzy” aparece na obra de William Shakespeare, na cena 1 do ato V de *A midsummer night’s dream*. Vejamos a passagem completa:

“The poet’s eye, in fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to Earth, from Earth to heaven.
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet’s pen
Turns them to shapes and gives to airy nothing
A local habitation and a name.”

[“O olho do poeta, num delírio excelso, passa da terra ao céu, do céu à terra, e como a fantasia dá relevo a coisas até então desconhecidas, a pena do poeta lhes dá forma, e a essa coisa nenhuma aérea e vácuo empresta nome e fixa lugar certo”. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.]

É muito interessante perceber, também, a semelhança entre a concepção expressa nesta passagem de Shakespeare (sobre a criação poética) e aquela alegoricamente representada em “The Power of Words”.

346 “Muitos escritores – especialmente os poetas – preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição extática, e positivamente estremeceiam ante a idéia de deixar o público dar uma olhada, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de idéias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero, como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpelações, numa palavra: para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança do cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do *histrío* [ator, em latim] literário”. (POE, 1997, p. 912)

escrita literária é trabalho, principalmente na resenha sobre o romance *Hyperion*, de Longfellow, que comentei no capítulo 1. E é ele mesmo quem nos diz que a maioria dos escritores não quer deixar aparecer esse processo e prefere que sua obra seja apresentada como fruto de inspiração. Ou seja, eles preferem que sua obra não apareça como fruto de um **trabalho**. Mostrando interesse em tornar esse processo conhecido pelo público, Poe sugere mais adiante no ensaio que acharia muito interessante a publicação, em alguma revista, de uma explicação de algum escritor sobre como chegou a seu resultado final; mas ele sabe que isso dificilmente aconteceria, devido justamente a uma “*authorial vanity*”, diretamente relacionada com uma necessidade da manutenção da imagem do poeta inspirado que interessava especialmente ao mercado editorial. É justamente uma sátira destes procedimentos que ele fez em “How to Write a Blackwood Article” e em “A Predicament”, conforme já vimos.

Esse parágrafo de Poe define uma visão de poesia. Uma apreensão sobre a poesia romântica produzida na época pode trazer elementos para avaliarmos essa nova visão e de que forma ela se constitui como uma nova proposta dentro do contexto do mercado editorial norte-americano.

Na mesma época em que viveu Poe, a Inglaterra também estava passando por profundas transformações, com consequências no tipo de experiência que marcava aquele período, e os poetas românticos ingleses também estavam refletindo sobre o fazer poético nesse novo contexto. Vamos observar as concepções estéticas de William Wordsworth, Samuel Coleridge e Percy B. Shelley, como representativas do importante momento histórico e cultural vivido na época na Inglaterra.

No *Prefácio* de sua importante coletânea de poemas *Lyrical Ballads*, Wordsworth afirma:

... the Poet binds together by passion and knowledge the vast empire of human society, as it is spread over the whole earth, and over all time. The objects of the Poet's thoughts are every

where; [...] **the Poet is chiefly distinguished from other men by a greater promptness to think and feel without immediate external excitement, and a greater power in expressing such thoughts and feelings as are produced in him in that manner.** But these passions and thoughts and feelings are the general passions and thoughts and feelings of men. [...] But the Poets do not write for Poets alone, but for men. [...] **the Poet must descend from this supposed height,** and, in order to excite rational sympathy, he must express himself as other men express themselves."³⁴⁷ (apud LEITCH, 1993, p. 658-9. Negrito meu.)

Na *Biographia Literaria*, importante livro escrito por Coleridge no qual ele reflete sobre o fazer literário, ele afirma:

The poet, described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone, and spirit of unity, that blends, and (as it were) *fuses*, each into each, by that **synthetic and magical power**, to which we have exclusively appropriated the name of imagination."³⁴⁸ (apud LEITCH, 1993, p. 681. Itálico do original. Negrito meu.)

Por sua vez, Shelley assim define o poeta em seu manifesto poético "A Defence of Poetry":

Poetry is ever accompanied with pleasure: all spirits on which it falls, open themselves to receive the wisdom which is mingled with its delight. [...] **A Poet is a nightingale**, who sits in darkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds; his auditors are as men entranced by the melody of an unseen musician,

347 "O poeta une, por paixão e conhecimento, o vasto império da sociedade humana, à medida que se propaga por toda a Terra, e por todo o tempo. Os objetos de pensamento de Poe estão em todo lugar; [...] **o Poeta se distingue de outros homens principalmente por sua prontidão em sentir e pensar sem nenhum estímulo externo, e seu grande poder em expressar tais pensamentos e sentimentos como nele são produzidos daquela maneira.** Mas essas paixões, pensamentos e sensações são paixões, pensamentos e sensações gerais do homem. [...] Mas os Poetas não escrevem somente para os Poetas, mas para os homens. [...] **o Poeta precisa descer de seu suposto pedestal** e, a fim de causar simpatia racional, ele deve se expressar como outros homens se expressam".

348 "**O poeta, descrito com ideal perfeição, traz a alma inteira do homem à atividade,** com a subordinação de suas faculdades umas às outras, de acordo com seu valor relativo e dignidade. Ele propaga um tom, e um espírito de unidade, que se mistura e (por assim dizer) se funde, entre si, através daquele **poder sintético e mágico** para o qual nós nos apropriamos de maneira exclusiva o nome de imaginação".

who feel that they are moved and softened, yet know not whence or why.”³⁴⁹ (apud LEITCH, 1993, p. 699. Negrito meu.)

De um modo geral, é possível enxergarmos um ponto em comum entre as concepções de Wordsworth, Coleridge e Shelley: há uma intensa idealização do poeta e de seu papel diante dos outros homens. Observe a linguagem impregnada de metáforas e de comparações, de palavras que remetem ao poder transcendental do poeta, pelas referências a estados superiores como o transe, o prazer, principalmente nos trechos que destaquei em negrito. Na chave interpretativa que o comentário de Benjamin sobre a arte pela arte nos permite explorar, é possível enxergar nas palavras desses que estão entre os principais poetas românticos ingleses uma espécie de compensação pelos diversos avanços técnicos e comerciais que possibilitaram a reprodutibilidade da poesia.

Considerando isso, podemos, assim como Raymond Williams, entender que a construção do universo poético e cultural como superior, surgida no Romantismo e presente nas passagens dos poetas que citei, não foi um tolo escapismo, mas uma forma consequente de lidar com um novo contexto histórico, que oferecia novos materiais e dava forma a uma nova estrutura de sentimento. A tese de Williams, sobre a qual vamos agora nos debruçar, desmente a concepção corrente de que os poetas românticos fossem “indifferent to the crude worldliness and materialism of politics and social affairs”, dedicando-se mais “to the more substantial spheres of natural beauty and personal feeling” (WILLIAMS, 1958, p. 30). Segundo Williams, alguns dos mais importantes poetas românticos britânicos atuaram politicamente — inclusive os três que mencionei aqui —, na escrita de panfletos, jornalismo político, filosofia social e até na participação em guerras — Lord Byron, por exemplo, morreu como voluntário em uma

349 “A poesia nunca é acompanhada pelo prazer: todos os espíritos sobre os quais ela incide se abrem para receber a sabedoria que se mistura com seu prazer. [...] **Um Poeta é um rouxinol**, que repousa sob a escuridão e canta para alegrar sua própria solidão com belos sons; seus ouvintes são como homens envolvidos pela melodia de um músico invisível, que sente que eles são tocados e enternecidos, embora não saibam a origem nem o motivo”.

guerra. Assim, eles não eram alienados de sua realidade histórica. Tais atividades não eram incidentais, e eram parte do próprio material de que sua poesia era feita. Seu contexto histórico foi marcado pela ascensão da democracia e da industrialização, e essa transformação não foi apenas pano de fundo, mas o próprio molde da experiência da época (WILLIAMS, 1958, p. 31). Em síntese, a relação entre a cultura e a sociedade passou a ser regida da seguinte maneira:

Culture, the “embodied spirit of People”, the true standard of excellence, became available, in the progress of the century, as the court of appeal in which the real values were determined, usually in opposition to the “factitious” values thrown up by the market and similar operations of society.³⁵⁰ (WILLIAMS, 1958, P. 34)

Desse modo, a cultura pouco a pouco se constitui em uma instância social alternativa à do mercado; sendo seus critérios de avaliação estabelecidos e controlados pelo poeta, o refúgio que ela oferecia era o mais genuíno. Contudo, tal movimento só revelava ainda mais que era o mercado que cercava a produção cultural. Mesmo a concepção de que o poeta seria o homem capaz de falar a todos os homens, sugerindo uma possibilidade de união, de sentidos que podem ser partilhados (lembremos as palavras de Wordsworth, “general passions and thoughts and feelings of men”), também era manifestação da mesma condição histórica:

The emphasis on a general common humanity was evidently necessary in a period in which a new kind of society was coming to think of man as merely a specialized instrument of production. The emphasis on love and relationship was necessary not only within the immediate suffering but against the aggressive individualism and the primarily economic relationships which the new society embodied. Emphasis on the creative imagination, similarly, may be seen as an alternative construction of human

350 “A cultura, o ‘espírito encarnado do Povo’, o genuíno padrão de excelência, tornou-se disponível, ao longo do século, como o tribunal de recursos em que os verdadeiros valores são determinados, geralmente em oposição aos valores ‘factícios’ oferecidos pelo mercado e operações similares da sociedade”.

motive and energy, in contrast with the assumptions of the prevailing political economy.³⁵¹ (WILLIAMS, 1958, p. 42)

Considerando as consequências da postura romântica de uma perspectiva dialética, então, Williams destaca que:

The positive consequence of the idea of art as a superior reality was that it offered an immediate basis for an important criticism of industrialism. The negative consequence was that it tended, as both the situation and the opposition hardened, to isolate art, to specialize the imaginative faculty to this one kind of activity, and thus to weaken the dynamic function which Shelley proposed for it.³⁵² (WILLIAMS, 1958, p. 73)

Em “The Philosophy of Composition”, Poe fala da produção literária em termos bem menos idealizados do que o dos poetas românticos que vimos aqui. Embora ele também fale na poesia como o espaço da Beleza, da elevação da alma, lembremos que a primeira coisa que ele trata de destacar em seu ensaio não é esse aspecto da poesia, mas o fato de que o ato de escrevê-la envolve um pesado trabalho — descrever, apagar, lidar com ideias surgidas na última hora, desistir de boas ideias que não servem para a obra sendo escrita. Além disso, o esforço dele ao longo de todo o ensaio é o de descrever um passo a passo para a produção poética (independente do fato de ele ter mesmo seguido ou não cada um daqueles passos para compor “O Corvo”) que evidencie que não se trata de repetir fórmulas já existentes, conteúdos pré-dados, ou de empregar indiscriminadamente moldes que já tenham sido explorados e aprovados pelo público ou por qualquer outra instância; isto é, embora não se refira necessariamente à promiscuidade

351 “A ênfase na humanidade geral e comum era evidentemente necessária em um período em que um novo tipo de sociedade começava a pensar o homem como um instrumento especializado de produção. A ênfase no amor nos relacionamentos era necessária não só dentro do sofrimento imediato, mas contra o individualismo agressivo e as relações econômicas primárias que incorporadas pela nova sociedade. A ênfase na imaginação criativa, de maneira análoga, pode ser vista como uma construção alternativa de energia e motivação humana, em contraste com as hipóteses de uma economia política dominante”.

352 “A consequência positiva da ideia de arte como uma realidade superior foi que ela oferecia uma base imediata para um importante crítica do industrialismo. A consequência negativa foi sua tendência, à medida em que tanto a situação quanto a oposição endureciam, a isolar a arte, a especializar sua faculdade imaginativa para esse único tipo de atividade e, dessa maneira, enfraquecer a função dinâmica que Shelley propôs para ela”.

com que se imitavam formas, enredos e temas na literatura popular de sua época — ou mesmo aos inúmeros casos de plágio que ele mesmo frequentemente identificava no material que lia —, sua insistência na ideia de originalidade e nos procedimentos para alcançá-la demonstra a sua ênfase na criação poética exatamente como isso, como criação, em contraste com a imitação acrítica que ele observava à sua volta.

Assim, o poeta inspirado a que Poe faz referência, que escreve impelido por “fine frenzy”, representa os poetas de seu tempo e, de maneira mais geral, os escritores de ficção também, os quais se do-
bram às demandas do mercado e, conseqüentemente, às tendências literárias que têm alcançado sucesso de público e de vendas. Estes é que são, mais uma vez, os interlocutores de seu ensaio, como bem identifica Baudelaire, conforme veremos a seguir. O que o ensaio de Poe mostra é que desse poeta simbólico do romantismo inglês, o poeta que ali é duramente criticado conserva apenas a defesa de caráter quase místico de sua escritura, com o adicional objetivo de tirar vantagens do fato de sua poesia aparecer como fruto de uma inspiração mágica superior, e não como fruto de trabalho — isto é, como uma mercadoria destituída de história.

Poe declara não querer ser confundido com aquele tipo de poeta: “I have neither sympathy with the repugnance alluded to, nor, at any time, the least difficulty in recalling to mind the progressive steps of any of my compositions”³⁵³ (POE, 1993, p.743), e é essa postura que ele busca ilustrar em “The Philosophy of Composition”. No ensaio, a demonstração do método de escritura de “O Corvo” tem o objetivo de desmistificar seu processo de feitura. Ainda que, como dizem muitos, Poe provavelmente não tenha seguido estritamente todos esses passos quando escreveu o poema.

353 “Quanto a mim, nem simpatizo com a repugnância acima aludida nem, em qualquer tempo, tive a menor dificuldade em relembrar os passos progressivos de qualquer das minhas composições” (POE, 1997, p. 912).

Charles Baudelaire foi um dos primeiros leitores de Poe a achar que “The Philosophy of Composition” era um embuste. Em um prefácio que escreveu à primeira coletânea de contos de Poe que saiu na França, Baudelaire diz que considera que Poe teria escrito o ensaio “ingenuamente em aparência, mas com uma leve impertinência que não posso repreender” (BAUDELAIRE apud POE, 2012, p. 22). É muito interessante seu comentário sobre quem teriam sido os destinatários do ensaio: “os partidários da inspiração quando muito não deixaram de ver nisso uma blasfêmia e uma profanação; mas creio que o texto tenha sido escrito especialmente para eles” (BAUDELAIRE apud POE, 2012, p. 22). Baudelaire não acredita que Poe teria seguido todos aqueles passos para escrever “O corvo”. Segundo ele:

Assim como certos escritores afetam o abandono, visando a obra-prima de olhos fechados, cheios de confiança na desordem, esperando que as letras lançadas ao teto caíam ao chão em forma de poema, Edgar Poe — um dos homens mais inspirados que já conheci — se vale da afetação para esconder a espontaneidade, para simular sangue-frio e deliberação. (BAUDELAIRE apud POE, 2012, p. 22)

Baudelaire conclui seu comentário afirmando que “Não existe minúcia em matéria de arte”. (BAUDELAIRE apud POE, 2012, p. 22). Outros críticos mais contemporâneos concordam com Baudelaire. Rachel Polonski, por exemplo, diz que Baudelaire demonstra ter entendido muito bem o ensaio de Poe quando o chama de “*juggler*” (malabarista ou trapaceiro), ao mesmo tempo em que destaca a intenção dele de mostrar às pessoas “the ‘labor demanded by that *objet de luxe* called ‘Poetry’”³⁵⁴ (BAUDELAIRE apud POLONSKI, 2002, p. 46).

Avançando um pouco na linha do que disse Baudelaire, pode-se afirmar que o ensaio interessa como manifesto da escrita da poesia como trabalho, pois representa uma intenção de Poe de divulgar uma maneira de olhar para a poesia que ia na contramão de tudo o que se falava sobre o gênero naquele período. O fato de ele ter levado a cabo,

354 “o trabalho exigido por aquele *objet de luxe* chamado ‘Poesia’”.

de verdade, cada um daqueles passos — o que, afinal, nunca será possível saber — é o que menos interessa em toda essa discussão.

Além disso, o ensaio oferece uma espécie de síntese dos critérios de qualidade literária apresentados em diversos escritos seus anteriores, os quais compõem a sua teoria estética. Esta, nas palavras de Renata Philippov,

... preconizava o raciocínio lógico-matemático para garantir o efeito almejado, além do culto da Beleza suprema, da valorização da musicalidade e sonoridade, da brevidade da obra para impor o impacto do efeito sobre o leitor, do combate ao didatismo na arte, do predomínio do tédio como estado de alma fundamental para mostrar a Beleza, enfim, da união do etéreo e do racional. (PHILIPPOV, 2004, p. 54)

Isso fazia com que a estética de Poe se diferenciasse, segundo Philippov, da estética romântica que era então a corrente predominante, e assim fosse incompreendida pelos seus contemporâneos.

Tentemos, assim, uma avaliação do que significa o ensaio “The Philosophy of Composition” como manifesto da estética literária de Poe. Ele não define a si mesmo como um tipo de poeta semelhante ao poeta romântico inglês: ele não é o porta-voz da poesia, aquele que viria falar dos pensamentos e sentimentos dos homens, falando a língua deles, ou difundindo um sentido de unidade que parece perdido. Ele afirma em seu ensaio: “I kept steadily in view the design of rendering the work **universally** appreciable”³⁵⁵ (POE, 1984, p. 16). Assim como o próprio Poe disse em carta que já citei anteriormente, para ser apreciado, primeiro o autor precisa ser lido. Desse modo, o poema de Poe também teria sido escrito para atrair leitores, para ser lido; isto é, para ser comprado. No entanto, ao revelar seu processo de escrita literária como essencialmente diferente daquele dos outros poetas seus contemporâneos, e ao recusar-se a imitar formas prontas da literatura popular sensacionalista, assim como vimos que ele faz também

355 “durante toda a elaboração, tive firmemente em vista o desejo de tornar a obra apreciável por todos.” (POE, 1997, p. 913)

na sua obra ficcional, Poe faz um manifesto por uma novo conceito de poesia, diferente do produzido — ou reproduzido — na sua época. Porém, ele não tem ilusões sobre o fato de que sua obra também será uma mercadoria a ser vendida; lembremos, por exemplo, o que ele diz sobre a morte de uma bonita mulher ser o mais poético dos temas, o que denuncia o reaproveitamento de um conteúdo da literatura popular sensacionalista de seu tempo que ele sabia ter apelo junto ao público. O que ele propõe em “The Philosophy of Composition” é aquilo que ele já demonstrava fazer em toda a sua obra: ele se propõe a oferecer um poema que aproveitasse de modo criativo o material que estava disponível para ele, em um processo complexo e baseado em procedimentos e critérios rigorosos. Que isso fizesse de seu poema algo vendável, fazia parte do plano. Mas ele não seria vendável pelos mesmos motivos que a maioria da literatura que inundava o mercado na sua época. Este é mais um índice da transformação da vivência dinâmica da cidade e do mercado, *Erlebnis*, na nova experiência moderna, *Erfahrung*, da qual Poe tira consequências ao reelaborar com rigor os conteúdos da literatura de apelo popular em sua obra e em constituir tal procedimento como sua proposta estética.

A reflexão de Poe sobre o fazer poético perpassou, como temos visto, toda a sua obra. E ela culmina precisamente em sua última obra de fôlego, publicada aproximadamente um ano antes de sua morte. Em *Eureka: a prose poem* (Eureka: um poema em prosa), a última obra publicada por Poe em vida, em 1848, depois de anos e anos com sua reflexão voltada para os modos do fazer poético e com a criação da realidade pela palavra, o escritor se volta para aquilo que seria uma explicação definitiva do fazer primordial: o do próprio universo. O título original, que se complementa com *An essay on the material and spiritual universe* (Um ensaio sobre o universo material e espiritual), revela também que o horizonte da reflexão do escritor se expandiu quase ilimitadamente. Segundo o estudo de Gabriela Brun Perizzolo, *Eureka* consiste em uma obra na qual se veem “questões ligadas à ciência vistas pelo olhar do poeta” (PERIZZOLO, 2006, p. 67). Efetivamente, a

preocupação estética com a linguagem dando forma à discussão sobre a origem do universo distingue o texto de Poe de um artigo científico e, para além disso, insere-o no todo do próprio projeto estético e de posicionamento político do escritor. Vejamos como isso acontece.

O discurso da obra como um todo é profundamente marcado por uma retórica totalizadora, o que já se pode ver desde o título. Ela é toda permeada por uma ostensiva busca pela Verdade. Vejamos, por exemplo, o que diz Poe no prefácio da obra:

What I here propound is true: — therefore it cannot die: — or if by any means it be now trodden down so that it die, it will “rise again to the Life Everlasting.”

Nevertheless it is as a Poem only that I wish this work to be judged after I am dead.³⁵⁶ (POE, 1848³⁵⁷, p. 5, *itálico do original*)

A proposição básica que ele afirma ser o cerne do seu trabalho é a seguinte: “My general proposition, then, is this: — *In the Original Unity of the First Thing lies the Secondary Cause of All Things, with the Germ of their Inevitable Annihilation*”³⁵⁸ (POE, 1848, p. 8. *Itálico do original*). Poe toma o cuidado de definir que seu conceito de universo é mais amplo do que o conceito corrente da palavra. Ele o designa como “*the utmost conceivable expanse of space, with all things, spiritual and material, that can be imagined to exist within the compass of that expanse*”³⁵⁹ (POE, 1848, p. 8. *Itálico do original*).

A explicação de Poe sobre a origem do universo, como se pode notar na linguagem desses trechos citados, se apresenta retoricamente como a explicação absoluta, definitiva, capaz de abarcar

356 “O que eu aqui proponho é verdade: – portanto, não pode morrer: – ou, se de alguma maneira, for pisoteado e perecer, ‘ressurgirá para a Vida Eterna’”. Embora seja, como um Poema, um trabalho que eu deseje ser julgado após a minha morte.

357 Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/editions/eurekac.htm>>. Acessado em: 16/01/2015. O site publicou a obra indicando a separação das páginas da versão impressa, numerando-as. A numeração de páginas que cito aqui é aquela indicada pelo site.

358 “A minha proposta, então, é essa: – *Na Unidade Original da Primeira Coisa reside a Causa Secundária De Todas As Coisas, com o Germe de sua Inevitável Aniquilação.*”

359 “a máxima extensão concebível de espaço, com todas as coisas, espirituais e materiais, que podem ser imaginadas e existirem dentro do compasso daquela expansão”.

as causas da origem — e da aniquilação — de tudo o que existe. Em outras palavras, a mesma retórica da certeza, que caracteriza a linguagem em tantos momentos decisivos de sua obra, impregna também esta que é sua derradeira obra e que traz, conforme podemos ver na descrição do seu objetivo, a explicação da verdade definitiva — a da origem e a do fim de todas as coisas:

I design to speak of the *Physical, Metaphysical and Mathematical* — of the *Material and Spiritual Universe*: — of its *Essence, its Origin, its Creation, its Present Condition and its Destiny*. I shall be so rash, moreover, as to challenge the conclusions, and thus, in effect, to question the sagacity, of many of the greatest and most justly revered of men.³⁶⁰ (POE, 1848, p. 7, *italico do original*)

O texto tem uma estrutura de maneira geral filosófica e argumentativa, em que o autor procura definir os termos que considera importantes para o seu discurso para em seguida explicitar a importância desses termos para sua explicação sobre o universo. É muito interessante notar que dentre os termos que ele define há vários que, a essa altura, podemos claramente perceber que se relacionam com teses importantes que aparecem ao longo de toda a sua obra: *simplicidade*, *Deus* (que ele significativamente chama de *Godhead*), *unidade*, entre outros como *infinitude*, *matéria*, *gravidade*, *atração*. Em certo ponto, ainda no início da obra, ele define a mais do que significativa palavra *intuição* — para ele, importante para o processo de procurar compreender a origem das coisas:

We have attained a point where only *Intuition* can aid us: — but now let me recur to the idea which I have already suggested as that alone which we can properly entertain of intuition. It is but *the conviction arising from those inductions or deductions of which the processes are so shadowy as to escape our consciousness, elude our reason, or defy our capacity of expression*. With this understanding, I now assert — that an intuition altogether irresistible, although inexpressible, forces me to the conclusion that

360 "Eu planejo falar sobre o *Físico, Metafísico e Matemático* – do *Universo Material e Espiritual*: – de sua *Essência, Origem, Criação, sua Condição atual e seu Destino*. Eu serei tão imprudente, ademais, a fim de desafiar as conclusões, e, dessa maneira, com efeito, questionar a sagacidade de muitos dos maiores e mais justamente reverenciados homens".

what God originally created — that that Matter which, by dint of his Volition, he first made from his Spirit, or from Nihility, could have been nothing but Matter in its utmost conceivable state of — what? — of *Simplicity*?³⁶¹ (POE, 1848, p. 29, *itálico do original*)

Poe também menciona uma ideia que aparece em “The Murders in the Rue Morgue” (segundo sua própria nota de rodapé, é a este conto que ele se refere quando diz “*elsewhere*” na passagem abaixo):

Now, I have elsewhere observed that it is by just such difficulties as the one now in question — such roughnesses — such peculiarities — such protuberances above the plane of the ordinary — that Reason feels her way, if at all, in her search for the True. By the difficulty — the “peculiarity” — now presented, I leap at once to the secret; a secret which I might never have attained *but* for the peculiarity and the inferences which, *in its mere character of peculiarity*, it affords me.³⁶² (POE, 1848, p. 52, *itálico do original*)

Em “The Murders in the Rue Morgue”, Dupin afirma que “It appears to me that this mystery is considered insoluble, for the very reason which should cause it to be regarded as easy of solution — I mean for the *outré* character of its features”³⁶³ (POE, 1985, p. 257).

Esses dois elementos, o da intuição e o de procurar a solução do mistério justamente naquilo que ele tem de mais peculiar e confu-

361 “Chegamos a um ponto onde só a *Intuição* pode nos ajudar: – mas, agora, deixe-me fazer referência à ideia que eu havia sugerido de como podemos, de maneira apropriada, definir a intuição. Ela é, senão, a convicção surgida das induções ou deduções cujos processos são tão nebulosos que escapam nossa consciência, confundem nossa razão e desafiam nossa capacidade de expressão. Com essa compreensão, eu agora firmo – que uma intuição totalmente irresistível, embora inexpressiva, força-me à conclusão de que Deus criou originalmente – que aquela Matéria, a qual, por força de sua Vontade, ele primeiro criou a partir de seu Espírito, ou da Niquilidade, poderia ser nada mais do que Matéria em seu mais elevado estado de – o quê? – de *Simplicidade*?”

362 “Agora, eu tenho observado em todos os lugares que é através dessas dificuldades como a que está em questão – tal aspereza – tais peculiaridades – tais protuberâncias sobre o plano do ordinário – que a Razão sente à sua própria maneira, se o fizer, em sua busca pela Verdade. Através da dificuldade – da “peculiaridade” – agora apresentada, eu salto de uma só vez ao segredo; um segredo ao qual eu nunca teria atentado a *não ser* pela peculiaridade e pelas conclusões as quais, *no seu mero caráter de peculiaridade*, ele me oferece”.

363 “Parece-me que o mistério é considerado insolúvel pelo mesmo motivo que deveria fazer com que fosse tido de fácil solução – quero dizer, pelo aspecto *outré* de suas circunstâncias” (POE, 2012, p. 318).

so, são centrais nos contos de detetive de Poe. Assim, ele anuncia, nessa sua última obra mais literalmente do que em qualquer outra, a importância de tais recursos para se chegar à verdade absoluta. Isso evidencia a continuidade da reflexão que já vinha se desenvolvendo na obra de Poe há tanto tempo, sobre o fazer que dá origem às coisas: ao longo de sua obra, ele fez sua exposição de diversos modos de fazer — o da escrita literária, o da escrita poética, o da investigação de um crime, o da criação de mundos — e chega, quase como uma consequência natural dessa continuidade, ao momento de dar sua explicação sobre a origem do próprio universo. É muito significativa a carta que ele escreve a Maria Clemm³⁶⁴, três meses antes de morrer, afirmando: “I must die. I have no desire to live since I have done ‘Eureka.’ I could accomplish nothing more”³⁶⁵. A carta manifesta um esgotamento que se seguiu à sua derradeira tentativa de dar explicação a alguma coisa.

Pode-se entender *Eureka*, aproveitando uma ideia de Renata Philippov, como a representação de uma “busca romântica da totalidade perdida” (PHILIPPOV, 2004, p. 57), manifestada aí na tentativa de explicar a origem da totalidade mais ampla que se pode imaginar — o próprio universo — e, ao mesmo tempo, do fazer poético. A leitura de *Eureka* sugerida por Philippov permite-nos enxergar esse esforço de Poe:

Pois bem, dentro desse estudo pretensamente astrofísico, Poe menciona a semelhança entre tais movimentos e a criação estético-poética. Ou seja, o autor daria vida constante a sua obra, mas, um dia, a mesma estaria fadada à destruição: o retorno à unidade inicial, à totalidade perdida geraria a aniquilação de tal unidade. Assim, a destruição [...] estaria aqui desenvolvida plenamente: o universo estético-poético um dia também estaria fadado à destruição, à ruína. (PHILIPPOV, 2004, p. 57)

364 Maria Clemm era uma tia de Poe, mãe de Virgínia, sua prima e esposa. Com a morte de Virgínia, Clemm passou a ser a única parente viva de Poe, e tinha com ele uma relação muito próxima — nessa mesma carta, o escritor refere-se a ela como “beloved mother” e como “dearest, truest friend”.

365 “Eu preciso morrer. Não tem qualquer desejo de viver depois de ter feito *Eureka*. Não consigo fazer mais nada.” Carta de Poe a Maria Clemm, escrita em 7 de julho de 1849. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/letters/p4907070.htm>>. Acessado em: 16/01/2015.

O esgotamento manifestado por Poe após a escrita de *Eureka* parece ser decorrência de uma sensação de ter chegado a um limite de figuração: a criação poética, capaz da criação de nexos para a realidade — como nos contos de detetive —, de mundos — como em “The Power of Words” —, chega enfim a criar-se e a aniquilar-se junto ao próprio universo.

Walter Benjamin inclui a cosmogonia como uma das experiências narrativas que caracterizam Poe como um escritor técnico:

Poe foi um dos maiores técnicos da literatura moderna. Pela primeira vez, como observa Valéry, fez experiências com a narrativa científica, com a moderna cosmogonia, com a descrição de fenômenos patológicos. Tais gêneros valiam para ele como produções exatas de um método para o qual reivindicava validade universal. (BENJAMIN, 2000, p. 41)

A ideia de reivindicação por “validade universal” de que fala Benjamin é muito curiosa. Nos diversos textos de Poe em que ele fala da escrita literária, é possível notarmos aquilo que chamei de uma retórica da certeza, a qual faz com que seus postulados ganhem justamente esse tom de princípio de validade universal. Relembremos pelo menos dois trechos de artigos que comentei aqui que exemplificam essa retórica. Na resenha ao *Twice-told Tales* de Hawthorne, por exemplo, Poe afirma: “In the whole composition **there should be** no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one preestablished design”³⁶⁶ (POE, 1984, p. 572. Negrito meu.). Já em “The Philosophy of Composition”, ele reformula o mesmo princípio de modo ainda mais enfático: “**Nothing is more clear than** that every plot, worth the name, **must be** elaborated to its *dénouement* before anything be attempted with the pen”³⁶⁷ (POE, 1993, 742. Negrito meu.). As palavras e expressões destacadas enfatizam os aspectos linguísticos que constroem o que venho chamando

366 “Em toda a composição não deve haver qualquer palavra cuja tendência, direta ou indireta, não for alcançar o objetivo preestabelecido.”

367 **Nada é mais claro do que deverem** todas as intrigas, dignas desse nome, **ser** elaboradas em relação ao *epílogo* antes que se tente qualquer coisa com a pena. (POE, 1997, p. 911)

aqui de retórica da certeza, que seria a apresentação de certos procedimentos da escrita literária como os únicos possíveis e adequados, portanto, válidos universalmente. O método de escrita descrito por Poe é apresentado como universal também devido à frequência com que reitera, em sucessivos artigos e obras, os princípios que preconiza (unidade de enredo, de efeito, etc.) como essenciais para o artista de gênio.

É muito importante também lembrarmos que a retórica da certeza impregna alguns momentos importantíssimos da ficção de Poe. Por exemplo, a exposição do processo de trabalho de Dupin nos contos de detetive, incluindo aí a apresentação de suas hipóteses e suas asserções em tom filosófico em “The Purloined Letter”, dissertando sobre o mundo material, a matemática. Também a vemos em outras obras, como “The Imp of the Perverse”, “The Tell-Tale Heart” e “The Power of Words”. Lembremo-nos também da certeza com que Dupin enunciou sua ideia de que “a genuine blackguard is never *without* a pocket-handkerchief” (POE, 1985, p. 339) em “The Mystery of Marie Rogêt”. Tal retórica aparece também em obras que tematizam no próprio trabalho de escrita literária, tanto em algumas de suas obras mais antigas comentadas aqui, em chave irônica, quanto em outras, como nos contos de detetive e no diálogo de anjos, em chave alegórica. Mas observe que ela sempre se refere à **figuração dos modos de fazer**: uma investigação, um assassinato, um universo. Todos, alegoricamente, representando o modo de fazer literário. Era precisamente para o método de escrita literária defendido e praticado por Poe ao longo de toda a sua carreira que ele solicitava reiteradamente uma validade universal.

Depois da discussão de tantas obras de Poe, como poderíamos caracterizar, em suma, esse método? Primeiramente, é importante destacar que na definição de seu método estão constantemente em embate as ideias de razão e intuição. Assim como era simultaneamente intuitivo e racional o método de Dupin, conforme procurei demonstrar especialmente na leitura de “The Purloined Letter”, era também intuitivo e racional o método literário de Poe. Ele é baseado, como já vimos,

em estratégias de controle, análise e reelaboração no ato de lidar com os conteúdos da literatura popular. Aliás, a causa permanente de toda a prática e de toda a teoria estética de Poe é o próprio mercado editorial no qual era produzido essa mesma literatura popular, sobre a qual discorri longamente e que era caracterizado pelo sensacionalismo, pela superprodução literária e jornalística, pelas novas técnicas de impressão que possibilitavam maior circulação de jornais e obras literárias, pelos plágios e pela imitação de enredos, temas, linguagens.

O método literário de Poe era intuitivo no sentido da palavra intuição que ele mesmo define em *Eureka*, “the conviction arising from those inductions or deductions of which the processes are so shadowy as to escape our consciousness, elude our reason, or defy our capacity of expression”³⁶⁸. Interessante que Dupin afirma em “The Mystery of Marie Rogêt” que intuição é “the idiosyncrasy of the individual man of genius”³⁶⁹ (POE, 1985, p. 333). Como podemos supor, a intuição não é algo absolutamente imotivado; no momento em que seus processos “escapam à nossa consciência”, é precisamente porque ela tem a ver com conteúdos historicamente disponíveis, ideológicos e muitas vezes inconscientes, e portanto é historicamente motivada. Assim, sua intuição foi aquela, e até poderia ter sido outra — talvez outras que até tenham ocorrido a outros escritores seus contemporâneos —, mas não poderia ter sido *qualquer* uma. Enfim, dentro do contexto em que ele estava, Poe intuiu que transformar os materiais disponíveis na literatura popular, e não ignorá-los, e nem imitá-los, como fazia a grande maioria dos escritores à sua volta, seria a melhor forma de atuar naquele mercado. As transformações que ele efetuou naquele material foram baseadas em procedimentos que envolvem racionalização do material e rigor formal, a tal ponto radicalizados que levaram ao surgimento de uma nova forma: o conto moderno, o qual ele define pela primeira vez na resenha ao *Twice-Told Tales*

368 “a convicção surgida das induções ou deduções cujos processos são tão nebulosos que escapam nossa consciência, confundem nossa razão e desafiam nossa capacidade de expressão.”

369 “a disposição temperamental do homem de gênio”. (POE, 1997, p. 118)

de Hawthorne. E dentro desse conto moderno é que surgiu o conto de detetive, culminação de todo aquele projeto por ser aquele que é mais claramente regido pelo rigor, o que se demonstra no enredo — pois a atuação de Dupin é narrada como rigorosa — e na forma — porque esta é rigorosamente desenvolvida de modo a destacar a genialidade do detetive e a inovação para a arte do raciocínio que ele representa.

Ao fazer literário de Poe associam-se também outras práticas e princípios, como a unidade de efeito, o enredo como aquilo de que nada pode ser tirado sem arruinar o todo, a escrita a partir do *denou-ément*, a escolha precisa do tom, dos temas, bem como os inúmeros procedimentos que aparecem de maneira variada ao longo de sua obra, como seleção vocabular criteriosa, exploração da linguagem argumentativa e filosófica, mistura de estilos, emprego da ironia visando à crítica, desenvolvimento de enredos em torno de um mistério central que demanda elucidação, definição de pontos de vista capazes de reorganizar a realidade internamente ao conto, reestilização dos conteúdos da literatura popular sensacionalista — como vimos nas diversas obras estudadas aqui. Não podemos deixar de destacar também a caracterização de personagens como seres hábeis e capazes de compreensão superior — especialmente Dupin, mas também os anjos, a Divindade, Legrand, Bon-Bon e o Duc De L'Omelette (que derrotam o próprio diabo!), bem como aqueles que são acometidos de uma patológica supersensibilidade, como o narrador-personagem de “The Tell-Tale Heart” e de “The Imp of the Perverse”, além de tantos outros personagens pela obra ficcional de Poe afora — e até mesmo a caracterização em chave irônica e humorística de personagens que pensam que dominam uma técnica que de fato lhes é estranha, como Psyche Zenobia. A criação de novas formas e todos esses procedimentos, oportunamente discutidos no presente estudo, entre ainda outros que não abordei aqui, foram variadamente empregados por Poe para dar tratamento diferenciado aos materiais que ele tinha à sua disposição.

Com eles, em uma época marcada pela crescente impossibilidade de narrar, Poe consegue desafiar e renovar o próprio conceito de narração e de poesia, realizando uma operação de afastar o fazer literário tanto do mito da escrita por pura inspiração quanto das imitações baratas que se proliferavam no seu tempo. Esse é o objetivo do seu clamor por originalidade, a que ele dá muita ênfase, por exemplo, na resenha que escreveu sobre sua própria coletânea de contos: é muito significativo que ele abre tal resenha com a afirmação de que “the great fault of American and British authors is imitation of peculiarities of thought and diction of those who have gone before them”³⁷⁰ e que tais escritores “denounce all novelty as a culpable variation from standard rules, and think all originality to be incomprehensible”³⁷¹ (POE, 1984, p. 868). Em consequência disso, ele lamenta: “Hence it is, that we are chained down to a wheel, which ever monotonously revolves round a fixed centre, progressing without progress”³⁷² (POE, 1984, p. 868).

Na sua tese número 6 sobre o conceito de história, Walter Benjamin faz um comentário sobre o papel do historiador que pode nos ajudar a avaliar a contribuição de Poe para a arte no seu momento histórico. Diz Benjamin:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado de maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico, no momento do perigo. [...] (BENJAMIN, 2012, p. 244).

Essa tarefa de representar o momento do perigo tal qual ele se apresenta ao sujeito é semelhante àquela que é desempenhada pelo narrador, inclusive dentro do sistema de Benjamin. É o narrador que vai imbuir sua narrativa da experiência histórica de seu momento,

370 “O grande erro de autores americanos e britânicos é a imitação de peculiaridades de pensamento e de expressão daqueles se foram antes deles”.

371 “condenam todas as novidades como variação culposa de regras padronizadas, e acham qualquer originalidade incompreensível”.

372 “Estamos, dessa forma, acorrentados a uma roda, que gira de maneira monótona em torno de um centro fixo, progredindo sem progresso”.

apropriando-se dela e fazendo dela algo que é parte de si; assim, fixar a imagem do passado no momento do perigo é tarefa do historiador, mas também é tarefa do narrador. A narrativa é, segundo Benjamin, uma forma artesanal de comunicação. E é dessa circunstância que ele deriva sua reveladora metáfora sobre o oleiro:

Ela [a narrativa] não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 2012, p. 221)

Observe as semelhanças entre a formulação da tese número 6 e a da passagem acima: assim como a narrativa “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada”, também o historiador deve saber que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’”. Assim como conhecer o passado “significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo”, tal como a imagem desse perigo “se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico”, também a narração “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”. Isso nos permite entender algo sobre o papel do escritor. Em sua leitura da tese número 6 de Benjamin, Michel Löwy comenta que

O momento de perigo para o sujeito histórico [...] é aquele em que surge a imagem autêntica do passado. Por quê? Provavelmente porque nesse momento se dissolve a visão confortável e preguiçosa da história como ‘progresso’ ininterrupto. O perigo de uma derrota atual aguça a sensibilidade pelas anteriores, suscita o interesse dos vencidos pelo combate, estimula um olhar crítico voltado para a história. (LÖWY, 2005, p. 65)

Na prática, usualmente, o momento da percepção do perigo é também o momento da reação em reflexo para se proteger ou fugir dele. É a hora em que o sujeito histórico se vê diante de uma ainda que frágil possibilidade de se posicionar diante da cadeia de acontecimentos que o ameaçam com a destruição. É o momento em que este sujeito pode sentir o impulso de reagir. No caso do literato,

esta reação pode ser o registro ou a figuração de uma reflexão sobre a realidade por meio de sua obra, a criação de uma nova forma, ou mesmo uma tentativa de livrar-se das relações de produção que o aprisionam e tomar posse dos meios de produção. Poe tentou todas essas coisas, e obteve sucesso em quase todas — só não na última delas. E sua contribuição para a história da literatura é justamente esse inconformismo, essa subversão, diante dos ditames de um sistema que poderia tê-lo condenado à frivolidade, à superficialidade e, consequentemente, ao esquecimento — assim como ocorreu com diversos escritores seus contemporâneos, produtores de literatura sensacionalista na *penny press* que se adaptaram ao aparato sem transformá-lo. O que faz dele um narrador no sentido benjaminiano é precisamente seu sucesso na empreitada de, no instante do perigo, responder produtivamente a tal perigo ao materializar, em sua obra, a experiência das relações sociais e de produção de seu tempo.

Desse modo, Poe indicou como o artista poderia atuar naquele mercado, ao declarar enfaticamente a necessidade de mais originalidade e mais rigor no trabalho literário. É nesse sentido que podemos entender que ele se posicionou dentro desse mercado não como um agente de repetição, mas como um agente criativo. Na resenha sobre sua coletânea, Poe afirma sobre os escritores de seu tempo: “They follow as disciples, instead of being teachers”³⁷³ (POE, 1984, p. 868). Ele preferiu a postura do professor. Considerando isso, mais uma vez podemos recorrer a Benjamin:

Um autor que não ensina nada aos escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve poder orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. (BENJAMIN, 2012, p. 142. Grifo do original.)

Assim, não é na negação do critério ou dos materiais do mercado que está a importância de Edgar Allan Poe na literatura; e sim no seu ato de ousar expandir tais critérios e os limites de tais materiais,

373 “Eles seguem como discípulos, em vez de serem professores”.

intervindo por meio de uma transformação das forças produtivas do trabalho literário de sua época, legando, assim como ele fez, um aparelho mais perfeito para os artistas seus contemporâneos e para os que vieram depois dele. Ao ousar tal expansão, ele exigia também uma expansão da percepção do público leitor e de seu interlocutor mais direto, o artista do seu tempo, já que o desafio de leitura que ele impõe a esse público é diferente daquele oferecido pela *penny press*, por exemplo. Até mesmo, talvez possamos dizer, na sua tentativa de superar mais ainda os limites que lhe eram impostos fundando sua própria revista literária, como uma tentativa — ainda que frustrada — de tomada de posse dos meios de produção. Poe não incorreu no erro de muitos escritores seus contemporâneos, para cuja formulação recorro mais uma vez a Benjamin: “abastecer um aparelho produtivo sem modificá-lo” (BENJAMIN, 2012, p. 138). Esta foi sua tomada de posição diante das relações de produção de sua época. Esta foi a sua contribuição para o desenvolvimento da literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo destas breves considerações finais é rever o alcance de conclusões que apresentei ao longo deste estudo à luz de algumas ideias de Walter Benjamin. Acredito que isso possa possibilitar tanto um fechamento de algumas discussões que desenvolvi no trabalho quanto pontuar algumas direções nas quais futuras pesquisas sobre Poe possam prosseguir, uma vez que nenhum tema aqui abordado foi esgotado. Entender este estudo como um projeto sempre interminado e sempre em processo é talvez a principal contribuição que é possível deixar para a tradição de estudos de Edgar Allan Poe na academia brasileira.

Diante do complexo contexto do mercado editorial em que atuou, que transformou a literatura em uma mercadoria rebaixada, Poe diagnosticou o fim da aura da poesia. O maior índice de que ele tinha consciência disso foi precisamente a sua resposta simbólica mais frequente, a sua postura de reiteradamente — alegoricamente ou não — explicar o “como fazer” literário. Segundo Benjamin, a aura seria o conjunto de imagens, sediadas na *mémoire involontaire*³⁷⁴, que se agrupam em torno de um objeto percebido. Assim, “esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício” (BENJAMIN, 2000, p. 137). Tal exercício — em uma tradução inglesa que consultei, “long practice” — é a atribuição de sentido ao objeto, que só pode se dar no domínio da experiência, como função da *mémoire involontaire*. Contudo, o novo aparato técnico — Benjamin fala das câmeras e similares, mas poderíamos adicionar aí também a própria imprensa ³/₄ já permitiam, desde antes do tempo de Benjamin, que se fixasse para sempre um acontecimento, “em som e imagem”, ou ainda em texto, se considerarmos a imprensa. Assim, colocava-se o acontecimento, portanto, mais

374 Memória, a qual guarda o que não foi vivenciado conscientemente e associa-se ao conceito de *Erfahrung*.

ao alcance da *mémoire volontaire*³⁷⁵; tal avanço técnico constituía-se, assim, “em uma importante conquista para a sociedade, na qual o exercício se atrofia” (BENJAMIN, 2000, p. 137). A reprodutibilidade técnica — em Baudelaire, a fotografia, em Poe, a imprensa de massa — é uma responsável pela perda da aura da poesia.

Essa perda se dá porque a aura compõe-se daquela sensação de inesgotabilidade diante da obra de arte e, simultaneamente, do investimento do retorno do olhar, os quais são ameaçados pela reprodutibilidade:

A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana [a de retornar um olhar] à relação do inanimado ou da natureza com o homem. [...] Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar. [...] Essa investidura é um manancial da poesia. (BENJAMIN, 2000, p. 139-140)

É esta relação com a obra de arte pautada pela aura, a literária inclusive, que está em perigo no século XIX. E é a este momento de perigo, para usar outra expressão de Benjamin (das teses “Sobre o conceito de história”), que as obras de Poe e de Baudelaire dão conseqüentes resposta simbólicas.

A decadência da experiência narrável que pudemos localizar na obra de Poe, bem como Benjamin na de Baudelaire, é um processo que não parou no século XIX. Benjamin enxergou um agravamento da dificuldade de intercambiar experiências ao longo da primeira metade do século XX: “Uma das causas desse fenômeno é evidente: as ações da experiência estão em baixa” (BENJAMIN, 2012, p. 214). Benjamin aponta como evidência disso o baixo nível dos jornais. O diagnóstico que se evidencia nessas palavras de Benjamin é o do empobrecimento da experiência comunicável, a queda de *Erfahrung*. Contudo, Benjamin dá bastante destaque ao fato de que o fim

375 O consciente; não é modificado pelos estímulos, exerce proteção contra eles e associa-se ao conceito de *Erlebnis*.

dessa experiência comunicável não é algo sobre o que se deva lamentar: afinal, ele é resultado da atuação de forças históricas que levam igualmente ao surgimento de algo novo, e essa é a base da contribuição da reflexão de Benjamin para o estudo da obra de Edgar Allan Poe. Esta é uma visão positiva que aponta para o surgimento de uma nova experiência e de novas formas. Diz Benjamin:

Mas este é um processo que vem de longe. E nada seria mais tolo do que ver nele um “sintoma de decadência”, e muito menos de uma decadência “moderna”. Ele é muito mais um sintoma das forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo, conferindo, ao mesmo tempo, uma nova beleza ao que está desaparecendo. (BENJAMIN, 2012, p. 217)

Conferir “uma nova beleza ao que está desaparecendo” é precisamente o que faz Edgar Allan Poe quando cria o conto moderno, forma que sedimenta uma nova experiência, colocando o rigor formal no ato de lidar com os materiais da literatura popular e transformando em sua obra a nova experiência moderna rebaixada, sensacionalizada, em material de reflexão sobre uma nova possibilidade para o fazer artístico. Ele mostra ter conseguido captar a nova experiência do seu público quando afirmou que aquela era “an era in which men are forced upon the curt, the condensed, the well-digested in place of the voluminous”³⁷⁶ (POE, 1984, p. 1377). A criação do conto moderno era sua resposta a essa experiência precisa.

A permanência de diversos elementos do gênero contos de detetive até os dias de hoje dá notícias da permanência, também, de algumas condições que lhes deram origem. Em alguns casos, não apenas a permanência, mas o agravamento mesmo de tais condições. O apagamento da identidade do sujeito na multidão urbana e o caráter incognoscível da realidade são alguns deles; pensemos nos movimentos da economia globalizada e financeirizada e logo seremos capazes de listar inúmeras questões sobre o funcionamento

376 “uma era em que os homens são forçados sobre o curto, o condensado, o bem-digerido no lugar do volumoso”.

das coisas sobre as quais não temos nenhum conhecimento e, menos ainda, controle. O interessante é perceber também a permanência até os dias de hoje de outros elementos do mercado editorial, inclusive alguns contra os quais Poe se manifestou, e que hoje fazem parte da indústria cultural e nos cercam quase como uma segunda natureza, como dados óbvios do nosso cotidiano. O sensacionalismo é um deles. Nos nossos dias, ele impregna, por um lado, o jornalismo, tanto o impresso quanto o televisivo, o que podemos ver na exploração da intimidade das celebridades, da criação — ainda tão atual — do *sensational self* de que falei no capítulo 1, e do que há de asqueroso e assustador nos relatos sobre crimes que ocorrem diariamente nas cidades; e por outro, o cinema, as séries e as telenovelas — bem como o que ainda há de literatura popular e entre os *best sellers*, como romances sobre a vida sexual de personagens fictícios ou sobre personagens outrora típicos da literatura fantástica, como vampiros e outros monstros —, com espaço especial dado à exploração de temas e conteúdos melodramáticos os mais diversos. Embora os contos de detetive de Poe já fossem bastante populares no seu tempo, nos dias de hoje enredos semelhantes são desfiados em narrativas sem qualquer projeto de refletir sobre qualquer tipo de fazer. O gênero parece ter sido despido de seu potencial cognitivo essencial. Artistas de consequência têm hoje como desafio lidar com os conteúdos e as formas da cultura de massas de maneira produtiva em um momento de aparente desmobilização quase absoluta. Quando isso é alcançado, tanto a arte quanto o público e o próprio artista têm muito a ganhar.

Se podemos entender Poe como o “master subversive”, como faz E. L. Doctorow em passagem que cito na epígrafe deste trabalho, é precisamente porque ele subverteu o estado de coisas imposto pela realidade cultural norte-americana de seu tempo, o qual era marcado pelos conteúdos da literatura sensacionalista, considerada então e cada vez mais o idioma literário nacional, e pelas relações de produção desfavoráveis para o escritor. Ele o fez propondo um fazer literário possível que não se ocupava confortavelmente de imitar o que já estava

pronto, de trilhar caminhos já trilhados, como ele diz na resenha sobre seu *Tales*. Ele criou as condições que fizeram com que não fosse mais possível para os outros escritores estadunidenses continuar fazendo literatura daquele jeito inocentemente — ainda que aquele jeito de fazer literatura agradasse, divertisse, distraísse, e valesse para o público leitor como uma saída do sofrimento diário. Combateu, com sua crítica feroz, a *rhetoric of ascent* da literatura de seu tempo, nos termos de Robert Tally Jr.: chamou de escravidão a condição em que trabalhavam os escritores de seu país, de repetir os modos e a linguagem do que era considerado “nacional” e, portanto, natural; e, no seu embate constante com as diversas dificuldades impostas pelo mercado, evidenciou que algo nas promessas de liberdade dos ideais democráticos nacionais não estava disponível para todos os trabalhadores. Ao impregnar a obra literária com a reflexão sobre a própria escrita nas condições desfavoráveis do mercado, Poe tirou a inocência que aquela literatura pudesse algum dia ter tido. É por meio das consequências de seu esforço que ele se tornou, como diz E. L. Doctorow — aliás, ele também um Edgar — o homem que representou o grito no rosto risonho da América.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In: Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2003, p. 55-63.

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1982.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas: Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

AGUIAR, Flávio. (1989) Ensaio, viagem entre a memória e o desejo: anotações críticas sobre “O demônio da perversidade”, de Edgar Allan Poe. *In: Língua e Literatura*, 17. São Paulo: s/ ed., 1989, pp. 75-79.

ÁLVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera Alvarez. Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Júlio Cortázar: três visões do conto em conjunção. *In: Revista Crítica Cultural*, número 1, volume 5, julho de 2010, p. 232-251. Disponível em: < <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/122500> >. Acessado em: 24/09/2014.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. Prefácio. *In: POE, Edgar Allan. Contos de imaginação e mistério*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

BELLIN, Greicy Pinto. **Modernidade, identidade e metrópole cosmopolita em Poe, Baudelaire e Machado de Assis**. Tese de Doutorado. Curitiba: UFPR, 2015.

BENFEY, Christopher. Poe and the unreadable: “The Black Cat” and “The Tell-Tale Heart” *In: SILVERMAN, K. New essays on Poe’s major tales*. Cambridge: University Press, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas vol. III. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. O narrador; Sobre o conceito de história; O autor como produtor; A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas vol. I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. Romances policiais, nas viagens. *In: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012b, p. 224-227.

BLOCH, Ernst. A philosophical view of the detective novel. *In: The utopian function of art and literature*. Cambridge e Londres: The MIT Press, 1988, p. 245-264.

BONAPARTE, Marie. Selections from *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-analytic Interpretation*. In: MULLER, John P. & RICHARDSON, William J. (ed.) **The purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic reading**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988, p. 101-132.

BOOTH, Wayne. Types of narration. In: **The rhetoric of fiction**. Chicago: University Press, 1961, p. 149-165.

BOTTMAN, Denise. Tardio, porém viçoso: Poe contista no Brasil. In: **TradTerm**, São Paulo, v. 22, Dezembro/2013, p. 89-106. Disponível em: < www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/69119/71576 > . Acessado em: 24/09/2014.

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

CAMARGO, Luciana Moura Colucci. *Os crimes da Rua Morgue, O mistério de Marie Rogêt e A Carta furçada*: marcas da espacialidade gótica na escritura detetivesca de E. A. Poe. In: **Evidência**. Araxá: UNIARAXÁ, v. 10, n. 10, 2014, p. 143-154. Disponível em: < <http://www.uniaraxa.edu.br/ojs/index.php/evidencia/article/view/459> > . Acessado em: 07/07/2015.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. In: São Paulo e Rio de Janeiro: Duas Cidades e Ouro sobre Azul, 2004.

COLERIDGE, Samuel. **The portable Coleridge** (Ed. I. A. Richards). New York: Penguin Books, 1978.

_____. From *Biographia Literaria*. In: LEITCH, Vincent B. (ed.) **The Northon Anthology of Theory and Criticism**. New York & London: W. W. Norton & Company, 1993, p. 674-682.

CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico; Sobre o conto breve e seus arredores. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo, Perspectiva, 1993.

CROSBY, Sara. Early American crime writing. NICKERSON, Catherine Ross (ed.) **The Cambridge Companion to American Crime Fiction**. Cambridge: University Press, 2010, p. 5-16.

DAGHLIAN, Carlos. A recepção de Poe na literatura brasileira; Bibliografia/ selected bibliography. **Fragmentos**, Florianópolis, número 17, p. 007/014, jul - dez/ 1999.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2007.

FERNANDES, Luiz Estevam & MORAIS, Marcus Vinícius de. Os Estados Unidos no século XIX. In: FERNANDES, Luiz Estevam; KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; MORAIS, Marcus Vinícius. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2013, p. 99-171.

FISHER, Benjamin F. Poe and the Gothic tradition. *In*: HAYES, Kevin J. (ed.) **The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe**. Cambridge: University Press, 2002, p. 72-91.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In*: **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 275-314.

_____. Os chistes e sua relação com o inconsciente. *In*: **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Volume VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GODDU, Teresa A. Poe, sensationalism and slavery. *In*: HAYES, Kevin J. (ed.) **The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe**. Cambridge: University Press, 2002, p. 92-112.

GRAY, Wood & HOFSTADTER, Richard. **Panorama da História dos Estados Unidos**. Departamento Cultural da Embaixada dos Estados Unidos, s/d.

GUBERN, Román (org. e prólogo). **La novela criminal**. Barcelona: Tusquets, 1970.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Tomo 1. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

_____. **História social da literatura e da arte**. Tomo 2. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HAYCRAFT, Howard. **Murder for pleasure: the life and times of the detective story**. New York: Carroll & Graff, 1984.

HOBSBAWN, Eric. **A era das revoluções, 1789-1848**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HUXLEY, Aldous. Vulgarity in literature. *In*: **Poe, a collection of critical essays**. New Jersey, Prentice-Hall, 1967, p. 31-37.

IRWIN, John T. **The mystery to a solution: Poe, Borges and the analytic detective story**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.

ISAAK, Sonya. **Writing readers, reading writers — Poe's Marginalia between Coleridge and Baudelaire**. Comunicação em Congresso. Cambridge: American Comparative Literature Association 2016 Conference.

JACKSON, David K & THOMAS, Dwight R. **The Poe Log: A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809-1849**. Boston: G. K. Hall and Co., 1987. Disponível em: < <http://www.eapoe.org/papers/misc1921/tplg00ca.htm> > . Acessado em: 10/11/2015.

JAMESON, Fredric. Cognitive mapping. *In*: **The Jameson Reader**. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

_____. Reification and Utopia in Mass Culture. *In: Signatures of the visible*. New York: Routledge, 1992.

KARNAL, Leandro. A formação da nação. *In: FERNANDES, Luiz Estevam; KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; MORAIS, Marcus Vinícius. História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 23-97.

KAPLAN, Louise J. The Perverse Strategy in 'The fall of the house of Usher'. *In: SILVERMAN, K. New essays on Poe's major tales*. Cambridge: University Press, 1993, p. 45-64.

KIEFER, Charles. Procedimento construtivo e tratamento dos meios expressivos: concepções sobre o conto em Edgar Allan Poe a partir da leitura crítica de Nathaniel Hawthorne. *In: Literatura e Sociedade*, n. 20. São Paulo: DTLLC/USP, 2015. Disponível em: <www.revistas.usp.br/l/article/view/107381/105842>. Acessado em: 30/03/2016.

KOPLEY, Richard. *Edgar Allan Poe and the Dupin mysteries*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

KRACAUER, Siegfried. *La novela policial: un tratado filosófico*. Buenos Aires: Paidós SAICF, 2010.

LACAN, Jacques. Seminário sobre "A carta roubada". *In: Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 17-67.

LEITCH, Vincent B. (ed.) *The Northon Anthology of Theory and Criticism*. New York & London: W. W. Norton & Company, 1993.

LIMA, Maria Antónia & VALE DE GATO, Margarida. Introdução: A arte perversa de Edgar Allan Poe. *In: Revista Anglo-saxônica*, n. 1. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010. Disponível em: <repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5582/1/0873-0628_2010-001-000_00009-00016.pdf>. Acessado em: 30/03/2016.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio - uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. O fenômeno da reificação. *In: História e Consciência de Classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MABBOTT, Thomas Ollive (ed.). *Collected Works of Edgar Allan Poe: Tales and Sketches 1843-1849*. Cambridge & Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/mabbott/tom3t000.htm>>. Acessado em: 10/11/2015.

MADEIRA, Pedro. *A culpa é dos narradores: os contos "fantásticos" de Edgar Allan Poe*. Tese de Mestrado. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011.

MANDEL, Ernest. **Delightful Murder: A Social History of the Crime Story**. Londres: Pluto Press, 1985.

MARCUS, Laura. Detection and literary fiction. *In*: PRIESTMAN, Martin (ed.) **The Cambridge Companion to Crime Fiction**. Cambridge: University Press, 2003, p. 245-267.

MARX, Karl. Comments on James Mill *Éléments d'économie politique*, 1844. Disponível em: <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/james-mill/index.htm#081>>. Acessado em: 23/11/2011.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **O capital: crítica da economia política**. São Paulo: Boitempo, 2013.

MATTHEWS, J. Brander. (1906) Poe and the detective story. *In*: CARLSON, E. W. (ed.) **The recognition of Edgar Allan Poe**. University of Michigan, 1970, p. 82-94.

MAY, Charles E. Detective Fiction. *In*: **Edgar Allan Poe: a study of the short fiction**. Boston: Twayne, 1991, p. 82-92.

MERIVALE, Patricia & SWEENEY, Susan Elizabeth. **Detecting texts: the metaphysical detective story from Poe to Postmodernism**. Filadélfia: Pennsylvania University Press, 1999.

MUECKE, Douglas Colin. **A ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **The compass of irony**. Londres: Methuen & Co., 1969.

MULLER, John P. & RICHARDSON, William J. (ed.) Preface. *In*: **The purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic reading**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.

NARCEJAC, Thomas. Fragmentos de *Histoire des littératures*. *In*: GUBERN, Román (org. e prólogo). **La novela criminal**. Barcelona: Tusquets, 1970, p. 49-80.

PERIZZOLO, Gabriela Brun. **Ciência e tecnologia na obra literária de Edgar Allan Poe e Machado de Assis**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

PHILIPPOV, Renata. **Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2004.

POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

_____. **Essays and reviews**. Org. G. R. Thompson. New York: The Library of America, 1984.

_____. **Eureka: a prose poem**. Nova York: Geo. P. Putnam, 1848. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/editions/eurekac.htm>>. Acessado em: 05/12/2014.

_____. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. **Selected works**. New York: Gramercy Books, 1985.

POLONSKI, Rachel. Poe's aesthetic theory. *In*: HAYES, Kevin J. (ed.) **The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe**. Cambridge: University Press, 2002, p. 41-56.

QUINN, Arthur Hobson. **Edgar Allan Poe: a critical biography**. New York: D. Appleton-Century Company Incorporated, 1941. Disponível em: < <http://www.eapoe.org/papers/misc1921/quinn00c.htm>>. Acessado em 14/11/2014.

RACHMAN, Stephen. Poe and the origins of detective fiction. *In*: NICKERSON, Catherine Ross (ed.) **The Cambridge Companion to American Crime Fiction**. Cambridge: University Press, 2010, pp. 17-28.

REGAN, Robert (org.). **Poe: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1967.

REYNOLDS, David S. **Beneath the American Renaissance: the subversive imagination in the age of Emerson and Melville**. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

RIBEIRO, José Alcides. **Imprensa e ficção no século XIX – Edgar Allan Poe e “A narrativa de Arthur Gordon Pym”**. São Paulo, UNESP, 1996.

SILVA, Ana Maria Zanoni da. **Humor e sátira: a outra face de Edgar Allan Poe**. Tese de Doutorado. Araraquara: UNESP, 2006. Disponível em: < <http://repositorio.unesp.br/handle/11449/102397>>. Acessado em: 24/09/2014.

SCHWARZ, Roberto. Adequação nacional e originalidade crítica. *In*: **Sequências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *A Letra Escarlata* e o puritanismo. *In*: **A sereia e o desconfiado**. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

_____. Por que ‘Ideias fora do lugar’? *In*: **Martinha vs. Lucrecia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SHAKESPEARE, William. A Midsummer Night's Dream. *In*: **The Complete Works**. New York: Gramercy Books, 1975, p. 153-174.

SHELLEY, Percy B. From *A Defence of Poetry, or Remarks Suggested by an Essay Entitled “The Four Ages of Poetry”*. *In*: LEITCH, Vincent B. (ed.) **The Northon Anthology of Theory and Criticism**. New York & London: W. W. Norton & Company, 1993, p. 699-717.

SREBNICK, A. G. **The mysterious death of Mary Rogers: sex and culture in nineteenth-century New York**. New York: Oxford University Press, 1995.

STOVALL, Floyd. The conscious art of Edgar Allan Poe. *In: Poe, a collection of critical essays*. New Jersey, Prentice-Hall, 1967, p. 172-178.

SWEENEY, Susan Elizabeth. **Why the Frenchman solves crimes in an imaginary Paris**. Comunicação em Congresso. Cambridge, American Comparative Literature Association 2016 Conference.

SYMONS, Julian. **Bloody murder: from the detective story to the crime novel**. New York: Warner Books, 1993.

TALLY JR, Robert. **Poe and the subversion of American literature**. New York: Bloomsbury, 2014.

TATE, Allan. Our cousin, Mr. Poe. *In: Poe, a collection of critical essays*. New Jersey, Prentice-Hall, 1967, p. 38-50.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial *In: As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 79-89.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TOMC, Sandra. Poe and his circle. *In: HAYES, Kevin J. (ed.) The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: University Press, 2002, p. 21-41.

VAN LEER, David. Detecting truth: the world of the Dupin tales. *In: SILVERMAN, Kenneth. New Essays on Poe's Major Tales*. Cambridge: University Press, 1993.

VILAÇO, Fabiana de Lacerda. **A figuração da História em um conto de Edgar Allan Poe**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001.

WHALEN, Terence. **Edgar Allan Poe and the Masses – The Political Economy of Literature in Antebellum America**. Princeton: University Press, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Palavras-chave**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. The romantic artist. *In: Culture and Society*. New York: Harper & Row, 1958, p. 30-48.

WORDSWORTH, William. Preface to *Lyrical Ballads, with Pastoral and Other Poems*. In: LEITCH, Vincent B. (ed.) **The Northon Anthology of Theory and Criticism**. New York & London: W. W. Norton & Company, 1993, p. 648-668.

ZINN, Howard. **A People's History of the United States**. New York: Harper Collins, 2005.

ZIZEK, Slavoj. **How to read Lacan**. New York: WW Norton & Company, 2006.

OBRAS LITERÁRIAS

BOCCACCIO, Giovanni. **Decamerão**. São Paulo: Abril, 1979.

CERVANTES, Miguel de. **Novelas exemplares**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CHRISTIE, Agatha. **Elephants can remember**. New York: Berkley Books, 1984.

CHESTERTON, G. K. The blue cross / The invisible man. In: **Father Brown selected stories**. Londres, 2003.

COLLINS, Wilkie. **The Moonstone**. Amazon e-book. Primeira publicação do romance: Londres, 1868.

DOCTOROW, E. L. **The book of Daniel**. New York: Random House, 2007.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2012.

DOYLE, Arthur Conan. A study in scarlet / The sign of four / A scandal in Bohemia / The adventure of the speckled band. In: **The complete Sherlock Holmes**. Amazon e-book, 2012.

GODWIN, William. **Caleb Williams, or things as they are**. Amazon e-book. Primeira publicação do romance: Londres, 1794.

HAMMET, Dashiell. **O falcão maltês**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

LIPPARD, George. **The Quacker City, or The Monks of Monk Hall**. Amazon e-book. Primeira publicação do romance: Filadélfia, 1844.

QUIROGA, Horacio. **Cuentos de amor, de locura y de muerte**. La Plata: Terramar, 2007.

SCOTTOLINE, Lisa. **Problemas na corte**. São Paulo: Record, 2000.

VOLTAIRE. **Zadig**. Amazon e-book. Primeira publicação do romance: Paris, 1747.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Ambiente político 27
anti-social 22, 110
artigos críticos 17, 288
artísticas 22

C

características peculiares 17, 47, 204
ciências 18, 34
cinema 23, 24, 177, 202, 324, 325, 384
congestão simbólica 20
congestão cerebral 15
crítica literária brasileira 20
crônica jornalística 20
culturais 22, 47, 54, 269

D

detetive 13, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24,
25, 37, 39, 48, 50, 57, 71, 72, 86, 92, 93,
95, 97, 98, 99, 101, 103, 104, 105, 106,
108, 109, 112, 113, 115, 116, 117, 120,
121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 133,
134, 135, 141, 147, 149, 150, 151, 157,
165, 166, 180, 181, 182, 183, 185, 186,
189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196,
197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 211,
213, 214, 215, 217, 218, 220, 221, 222,
224, 226, 227, 228, 234, 236, 237, 238,
239, 240, 241, 242, 243, 244, 247, 248,
249, 250, 253, 254, 258, 259, 261, 266,
268, 273, 275, 276, 277, 279, 281, 282,
285, 286, 287, 290, 292, 293, 294, 295,
296, 297, 300, 303, 305, 307, 308, 310,
311, 313, 314, 315, 316, 317, 322, 324,
325, 326, 329, 330, 331, 333, 334, 335,
336, 338, 340, 345, 350, 351, 352, 353,
354, 372, 373, 374, 376, 383, 384
detetive superinteligente 20

E

econômicas 22, 37, 272, 298, 354, 364
escritores 14, 16, 17, 18, 24, 27, 28, 29,
36, 40, 41, 43, 44, 46, 48, 70, 80, 83, 84,
86, 87, 88, 90, 92, 96, 97, 101, 108, 114,
118, 119, 131, 140, 146, 149, 172, 173,
174, 175, 206, 208, 244, 245, 274, 278,
289, 291, 295, 296, 299, 300, 309, 310,
321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 334,
338, 345, 347, 353, 359, 360, 365, 366,
375, 377, 379, 380, 385
escritores importantes 18
estremecimento intelectual 21
estrutura literária 20
estruturas narrativas 20, 392
estudiosos brasileiros 16
exercícios analíticos 21
expansão comercial 22
experiência histórica 20, 48, 99, 125, 377

F

fatos narrados 201, 204

G

gênero histórias 22
grandes transformações 14, 79

H

histórico específico 14, 49, 141, 336

I

Iniciação Científica 13
investigação 19, 22, 23, 49, 54, 60, 101,
105, 120, 122, 123, 124, 125, 128, 149,
150, 163, 170, 178, 179, 180, 181, 182,
184, 185, 187, 189, 191, 192, 193, 194,
196, 201, 204, 205, 239, 240, 241, 242,
243, 250, 253, 255, 257, 263, 267, 277,

281, 296, 297, 303, 311, 319, 327, 372, 374

J

jornalismo 14, 43, 62, 68, 146, 152, 171, 172, 176, 212, 321, 355, 362, 384

L

literárias 15, 16, 21, 22, 23, 28, 44, 49, 69, 70, 97, 128, 244, 299, 310, 322, 345, 353, 365, 375, 393

literatura 14, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 62, 68, 70, 72, 73, 74, 78, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 97, 100, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 124, 129, 130, 131, 133, 139, 140, 149, 152, 156, 166, 172, 173, 174, 175, 178, 179, 211, 212, 217, 218, 220, 228, 242, 245, 246, 275, 278, 279, 282, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 296, 298, 299, 320, 321, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 340, 347, 353, 354, 355, 365, 367, 368, 373, 375, 376, 379, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 392

literatura popular 14, 25, 27, 38, 39, 41, 43, 46, 48, 49, 62, 68, 72, 78, 79, 81, 82, 85, 89, 90, 92, 100, 102, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 116, 117, 118, 130, 131, 133, 139, 140, 149, 156, 172, 178, 179, 211, 220, 228, 275, 279, 282, 287, 292, 320, 321, 329, 330, 331, 353, 355, 365, 367, 368, 375, 376, 383, 384

M

momento histórico 14, 22, 25, 218, 298, 336, 352, 360, 377

mundialmente famoso 23

N

narrador 23, 42, 48, 52, 53, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 101, 102, 103, 110, 120, 122,

126, 134, 135, 136, 137, 142, 143, 145, 146, 147, 149, 151, 159, 160, 162, 165, 166, 168, 176, 177, 178, 179, 184, 185, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 213, 214, 220, 223, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 235, 236, 243, 252, 263, 264, 279, 292, 298, 340, 342, 343, 344, 346, 351, 376, 377, 378, 379, 386, 387

O

obra literária 18, 19, 21, 51, 130, 133, 211, 246, 300, 304, 358, 385, 390

P

perspectiva crítica 21

pneumonia 15

primeira tradução brasileira 16

processo investigativo 101, 121, 192, 194, 221, 238, 245, 246, 249, 300, 350

público leitor 43, 45, 117, 120, 247, 274, 276, 279, 281, 287, 288, 289, 290, 309, 311, 320, 322, 329, 330, 380, 385

R

referencial teórico 14

relação dialética 20, 22, 125, 146, 314

revistas literárias 15, 23, 44, 322, 353

romance 18, 20, 21, 22, 25, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 80, 87, 98, 104, 105, 110, 113, 116, 126, 129, 130, 131, 153, 155, 174, 177, 182, 190, 209, 240, 242, 275, 276, 311, 321, 328, 329, 334, 338, 356, 360, 386, 392, 393

romance policial 22, 104, 105, 110, 113, 116, 126, 182, 242, 276, 392

S

sociais 20, 22, 29, 37, 46, 99, 172, 237, 269, 272, 297, 298, 315, 331, 335, 379

social primitivo 22, 105, 182

sociedade descrita 21

sócio-história 19

sócio-históricas 21, 22, 25, 218, 337

T

trabalhando formas 22

trabalho 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22,
30, 31, 32, 48, 50, 51, 58, 67, 69, 70, 71,
79, 81, 82, 85, 86, 87, 88, 92, 98, 100,
101, 102, 121, 122, 123, 124, 127, 130,
133, 138, 139, 140, 141, 146, 147, 150,
151, 156, 173, 176, 178, 179, 186, 189,
192, 193, 196, 197, 200, 210, 211, 213,
216, 218, 220, 221, 225, 226, 229, 231,
233, 234, 237, 242, 243, 244, 245, 246,
247, 248, 249, 250, 254, 255, 256, 257,
258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 267,
268, 269, 271, 275, 276, 277, 278, 282,
286, 293, 294, 295, 296, 297, 302, 303,

307, 308, 316, 317, 318, 319, 321, 328,
329, 334, 335, 338, 340, 344, 346, 351,
352, 353, 355, 359, 360, 364, 365, 366,
369, 374, 379, 380, 381, 384
trabalho intelectual 51, 71, 192, 244, 245,
248, 250, 258, 267, 278, 295, 296, 297,
308, 321, 338, 346
tradução indireta 16

U

urbanidade 22, 23, 200, 210

V

violência urbana 23, 152, 178

SOBRE A AUTORA

Fabiana de Lacerda Vilaço

Possui graduação com Bacharelado e Licenciatura em Letras, habilitação em Português e Inglês, pela Universidade de São Paulo. É Mestre e Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Tem atuação no ensino superior, na pós-graduação e na escola básica. No momento, atua como professora no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo, campus Cubatão, e realiza pesquisa de pós-doutorado sobre estudos de cultura e de literatura na Universidade de São Paulo. Seus interesses relacionam-se às áreas: literatura, ensino de literatura, estudos de cultura, estudos literários na contemporaneidade e formação de professores de língua e literatura.

COLEÇÃO

ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS
E LITERÁRIOS
em INGLÊS

www.pimentacultural.com

O presente trabalho foi realizado com
apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento
de Pessoal de Nível Superior – Brasil
(CAPES) – Código de Financiamento 001.

A figuração da experiência histórica em Edgar Allan Poe

