

Coleção Debates
Dirigida por J. Guinsburg

julio cortázar
VALISE DE CRONÓPIO

Equipe de realização – Tradução: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre
Barbosa; Organização: Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr.; Revisão:
Amilton Monteiro de Oliveira; Produção: Ricardo W. Neves e Raquel
Fernandes Abranches.



PERSPECTIVA

CCSP
Divisão de Bibliotecas

5. POE: O POETA, O NARRADOR E O CRÍTICO

A leitura dos livros mais notáveis consagrados a Poe, durante a primeira metade deste século, permite observar duas tendências gerais. A primeira procura submeter a crítica de sua obra às circunstâncias de caráter pessoal e psicológico que puderam condicioná-la, acentuando, portanto, os estudos clínicos do “caso Poe”, em busca de uma compreensão da obra. Edward Shanks denunciou melhor que ninguém esta inclinação para o terreno pessoal, reclamando um maior interesse pela obra de Poe no plano somente textual, em sua qualidade de fato literário. Nada melhor, pois, nesta sucinta introdução aos contos e ensaios do poeta, que propor uma visada crítica centrada principalmente nos próprios tex-

tos, com o objetivo de proporcionar ao leitor uma localização no ambiente e de favorecer sua apreciação pessoal do sentido e do valor de tais textos.

A segunda tendência traduz uma certa depreciação da poesia e da literatura de Poe. Por um lado, esta atitude constitui um retorno necessário ao equilíbrio depois da avalanche indiscriminada de exaltações e elogios (provenientes em grande medida da França, por causa da profundíssima influência de Poe em Baudelaire e nos simbolistas). Por outro lado, porém, esta frieza, paradoxalmente visível no entusiasmo da investigação, deriva de uma atitude condenável: a de desconhecer que a profunda presença de Poe na literatura é um fato mais importante que as fraquezas ou deméritos de uma parte de sua obra. Quando um Aldous Huxley borda filigranas em torno do mau gosto de Poe, exemplificando-o com passagens dos poemas mais famosos deste autor, cabe perguntar por que esses poemas estão presentes na sua memória e na sua irritação, quando tantos outros de impecável fatura dormem esquecidos por ele e por todos nós. Quando para citar um dentre muitos — um Joseph Wood Krutch se pronuncia terminantemente sobre a inépcia, a inanidade e a vesânia de *Eureka*, não é demais perguntar por que a leitura desse curioso texto ocupou as horas de um Paul Valéry, e pode nos devolver algo do tremor de maravilha que as noites estreladas traziam à nossa infância. Sem medo de incorrer num critério meramente sentimental, cremos que um balanço da obra de Poe e de suas conseqüências, do absoluto e do relativo nela, não pode ser realizado se ela for reduzida a um caso clínico ou a uma série de textos literários. Há mais, há sempre mais. Há em nós uma presença obscura de Poe, uma latência de Poe. Todos nós, em algum lugar de nossa pessoa, somos ele, e ele foi um dos grandes porta-vozes do homem, aquele que anuncia o seu tempo noite adentro. Por isso sua obra, atingindo dimensões extratemporais, as dimensões da natureza profunda do homem sem disfarces, é tão profundamente temporal a ponto de viver num contínuo presente, tanto nas vitrinas das livrarias como nas imagens dos pesadelos, na maldade humana e também na busca de certos ideais e de certos sonhos.

Poe e sua época

Começemos este caminho, tratando de situar Poe em seu ambiente. Não se pode dizer que tenha tido sorte nesse terreno, pois à sua aristocracia intelectual teria sido conveniente um meio de alta cultura. Entre 1830 e 1850, os Estados Unidos iniciavam titubeantes a sua história literária. Havia pioneiros de mérito e uns poucos escritores de primeira linha: Emerson, Nathaniel Hawthorne, James Russell Lowell, Oliver Wendell Holmes e, naturalmente, Longfellow, o mais popular. A nação encaminhava-se para o industrialismo, e a onda do progresso mecânico começava a abater as frágeis defesas de um tempo mais pastoril e ingênuo. Poe iria assistir ao início dos conflitos abolicionistas e escrivistas, aos prelúdios da guerra entre o Norte e o Sul. Criado no interior provinciano da Virgínia, sempre se sentiria incômodo e fora de mão em cidades como Filadélfia, Nova York e Baltimore, fervilhantes de “avanço” e de comércio. Mas, paralelamente a este clima progressista, a literatura se refugiava em pacatos moldes do século XVIII, no respeito ao “engenho” e às elegâncias retóricas, aspirando timidamente os ares violentos do romantismo inglês e francês que chegavam em forma de romances e poemas libertados de todo jugo que não fosse o sacrossanto jugo do Eu. Boston e a sua área de influência intelectual elaboravam uma filosofia transcendentalista sem maior originalidade; em Nova York e Filadélfia pululavam “círculos literários”, onde as poetisas constituíam um encanto um tanto duvidoso; as revistas literárias prolongavam as linhas das grandes e famosas publicações inglesas e escocesas, sem aspirar à independência lingüística ou temática. A mitologia continuava sendo invocada profusamente, e o mesmerismo, o espiritismo e a telepatia faziam bom negócio nos salões das senhoras inclinadas a buscar no além o que não viam a dois passos no aquém.

A leitura das resenhas e dos ensaios críticos do próprio Poe pode mostrar melhor do que nada o medíocre nível intelectual do seu tempo. Afora as suas próprias limitações, que assinalaremos no momento oportuno, o que mais prejudica esta parte da sua obra é a insignificância geral dos temas: péssimos romances e poemas, ensaios triviais ou extravagantes, contos insí-

pidos. Só de vez em quando assomam páginas dedicadas a um Hawthorne, a um Macaulay, a um Bulwer Lytton. A famosa série *Os "literati"*, na qual Poe traçou perfis críticos de trinta e oito escritoras e escritores de Nova York, se tornou ilegível pela simples razão de que seus trinta e oito temas são ainda muito mais ilegíveis. Como percorrer durante horas a descrição de uma galeria de quadros desaparecidos?

“A época — diz Hervey Allen —, a peculiar metade do século XIX, na qual Poe viveu, converteu-se num país perdido para os que vieram logo depois, um país mais remoto e singular que o Sião. Quando se contemplam seus vestidos esquisitos, sua estranha arquitetura rococó, suas crenças, preconceitos, esperanças e ambições, suas convenções carentes hoje de sentido, mas sobretudo se se busca uma aproximação através da sua literatura popular, parece como que um estranho oceano neblinoso, onde, através de ruas apenas entrevistas, em povoados oniricamente grotescos, se movessem — por motivos esquecidos — os fantasmas dos trajes. Fora desta terra de vaga agitação e de apagados lampejos, como um campanário sobre a névoa que cobre a cidade e sob a qual se ouve passar o tráfego invisível, umas poucas coisas aparecem delineadas e definidas claramente. Uma delas é a prosa de ficção e a poesia de Edgar Allan Poe.”

E Van Wyck Brooks caracterizará, assim, as razões do isolamento inevitável de Poe: “É claro que durante o que se chamou o período clássico da literatura norte-americana a alma da América do Norte se negava a se distrair da acumulação de dólares; é claro que o instinto pioneiro da auto-afirmação econômica era a lei da tribo... O imenso, vago e nebuloso dossel de idealismos que pairou sobre o povo norte-americano durante o século XIX não foi jamais autorizado, de fato, a interferir na direção prática da vida. Os escritores mais famosos e de maior êxito, Bryant e Longfellow, por exemplo, promoveram este idealismo, mostrando-se, até onde conseguimos ver, satisfeitos com as práticas sociais; aceitavam tacitamente o peculiar dualismo presente na raiz de cada ponto de vista nacional. O equívoco dualismo de Emerson afirmou, por um lado, a liberdade e a confiança em si mesmo, e, por outro, justificou a conveniência privada e sem limites do ho-

mem de negócios. E, como sugestivo corolário de tudo isto, os dois principais artistas da literatura norte-americana, Poe e Hawthorne, ficaram distanciados da sociedade como poucos no mundo jamais ficaram; aos olhos dos contemporâneos deveriam parecer espectrais e distantes, quase nem humanos, e seria fácil mostrar que não é menos marcante a reação que um mundo essencialmente irreal para eles produz em suas obras”.

A página em branco

Imaginemos Edgar Poe num dia qualquer de 1843. Sentou-se para escrever numa das muitas mesas (quase nunca próprias), numa das muitas casas onde viveu passageiramente. Tem diante de si uma página em branco. Provavelmente será de noite, e logo Mrs. Clemm virá trazer-lhe uma xícara de café. Edgar vai escrever um conto, e suponhamos que seja *O gato preto*, que foi publicado nesse ano. O autor tem trinta e quatro anos, está em plena maturidade intelectual. Já escreveu *O poço e o pêndulo*, *A queda da casa de Usher*, *William Wilson* e *Ligéia*. E também *Os crimes da rua Morgue* e *O homem da multidão*. Um ano depois terminará *O corvo*, seu poema mais famoso.

Que inevitáveis fatores pessoais vão desembocar nesse novo conto, e que elementos exteriores se incorporarão à sua trama? Qual é o processo, o silencioso ciclone do ato literário, cujo vórtice está na pena que Poe apóia neste instante sobre a página? Era um homem que amava seu gato, até que um dia começou a odiá-lo e lhe arrancou um olho... O monstruoso está de imediato aí, presente e inequívoco. A noção de anormalidade se destaca com violência da totalidade de elementos que integram sua obra, seja poesia, sejam contos. Às vezes, é um idealismo angélico, uma visão assexuada de mulheres radiantes e benéficas; às vezes, essas mesmas mulheres incitam ao enterro em vida ou à profanação de uma tumba, e o halo angelical se transforma numa aura de mistério, de enfermidade fatal, de revelação inexprimível; às vezes, há um festim de canibais num navio à deriva, um balão que atravessa o Atlântico em cinco dias, ou chega à Lua depois de assombrosas experiências. Mas nada, diurno ou noturno, feliz ou infeliz, é normal no sentido corrente que aplicamos

mesmo às anormalidades vulgares que nos rodeiam e nos dominam e que já quase não consideramos como tais. O anormal, em Poe, pertence sempre à grande espécie.

O homem que se dispõe a escrever é orgulhoso, mas seu orgulho nasce de uma fraqueza essencial que se refugiou, como o caranguejo ermitão, num caracol de violência luciferina, de arrebatamento incontrolável. O caranguejo Poe só abandona a concha do orgulho diante dos seres queridos, seus pouquíssimos seres queridos. Eles — Mrs. Clemm, Virgínia, algumas outras mulheres, sempre mulheres! — saberão de suas lágrimas, de seu terror, de sua necessidade de se refugiar nelas, de ser mimado. Perante o mundo e os homens, Edgar Poe se ergue altaneiro, impõe toda vez que pode sua superioridade intelectual, sua causticidade, sua técnica de ataque e defesa. E como seu orgulho é o orgulho do fraco e ele o sabe, os heróis de seus contos noturnos serão às vezes como ele, e às vezes como ele gostaria de ser; serão orgulhosos por fraqueza, como Roderick Usher, como o pobre diabo de *O coração delator*; ou serão orgulhosos porque se sentem fortes, como Metzengerstein ou William Wilson.

Este grande orgulhoso é um fraco, mas ninguém medirá nunca o que a fraqueza proporcionou à literatura. Poe a resolve num orgulho que o obriga a dar o melhor de si naquelas páginas escritas sem compromisso exteriores, escritas a sós, divorciadas de uma realidade bem cedo considerada precária, insuficiente, falsa. E o orgulho assume ainda o matiz característico do egotismo. Poe é um dos egotistas mais cabais da literatura. Se no fundo ignorou sempre o diálogo, a presença do *tu*, que é a autêntica inauguração do mundo, isto se deve ao fato de que só consigo mesmo se dignava falar. Por isso, não lhe importava que os seres queridos não o compreendessem. Bastava-lhe o carinho e o cuidado; não necessitava deles para a confiança intelectual. E diante de seus pares no mundo literário, diante de um Russell Lowell ou de um Hawthorne, irrita-o de imediato o fato de não aceitarem às cegas sua primazia intelectual. Seu trabalho de crítico nas revistas lhe permitiu ser um “pequeno deus”, miúdo árbitro num mundo artístico também miúdo. Compensação magra, mas que o acalmava. Por fim o egotismo desembocará na loucura. Dirá tranqüilamente ao editor de *Eureka* que seu

livro é tão importante que requer uma primeira tiragem de 50 000 exemplares, pois causaria uma incalculável revolução no mundo.

À luz de tudo isto, alguns parágrafos da sua *Marginalia* assumem um tom pateticamente pessoal: “Entretive-me, às vezes, tratando de imaginar qual seria o destino de um indivíduo dono (ou mais propriamente vítima) de um intelecto *muito* superior aos da sua raça. Naturalmente teria consciência da sua superioridade e não poderia impedir-se (se estivesse constituído em tudo o mais como homem) de manifestar essa consciência. Assim faria inimigos em toda parte. E como suas opiniões e especulações difeririam amplamente das de *toda* a humanidade, não cabe dúvida de que o considerariam louco. Que horrível seria semelhante condição! O inferno é incapaz de inventar uma tortura pior do que a de sermos acusados de fraqueza anormal pelo fato de sermos anormalmente fortes...”.

A conseqüência inevitável de todo orgulho e de todo egotismo é a incapacidade de compreender o humano, de se aproximar dos outros, de medir a dimensão alheia. Por isso, Poe não conseguirá criar nunca uma só personagem com vida interior; o chamado romance psicológico o teria desconcertado. Como imaginá-lo, por exemplo, lendo Stendhal, que publicava por essa época *La Chartreuse de Parme*? Muitas vezes se tem assinalado que seus heróis são manequins, seres impelidos por uma fatalidade exterior, como Arthur Gordon Pym, ou interior, como o criminoso de *O gato preto*. Num caso cedem aos ventos, às marés, aos acasos da natureza; noutro, se abandonam à neurose, à mania, à anormalidade ou ao vício, sem a menor sutileza, a menor distinção, a menor gradação. Quando Poe nos apresenta um Pym, um Usher, um Egaeus, um Montresor, já estão submetidos a uma especial “perversidade” (termo que ele vai explicar em *O demônio da perversidade*); se se trata de um Dupin, de um Hans Pfaall, de um Legrand, não são a rigor seres humanos, e, sim, máquinas pensantes e atuantes, autômatos como aquele de Maelzel, que Poe tão agudamente analisou, e onde ele próprio está oculto para mover os fios do pensamento, tal como um jogador de xadrez estava oculto no autômato que assombrou o público do seu tempo. Por isso, ainda, é válido sugerir o mundo onírico como impulsor de

muitas das narrativas de Poe. Os pesadelos organizam seres como os dos seus contos; basta vê-los para sentir o horror, mas é um horror *que não se explica*, que nasce tão só da presença, da fatalidade a que a ação os condena ou a que eles condenarão a ação. E a escotilha que põe diretamente em comunicação o mundo do inconsciente com o palco das narrativas de Poe não faz mais que transmutar os personagens e os acontecimentos do plano sonhado ao plano verbal; mas ele não se dá ao trabalho de olhá-los a fundo, de explorá-los, de descobrir as molas que os impelem ou de tentar uma explicação dos modos de agir que os caracterizam. Para quê? Por um lado, são Poe mesmo, suas criaturas mais profundas, de modo que julga conhecê-las como julga conhecer-se a si próprio, e também são personagens, isto é, *outros*, seres já alheios a ele, no fundo, insignificantes para ele.

E se pensarmos noutra corrente da sua ficção, a dos contos satíricos e humorísticos, veremos, em seguida, que a situação é a mesma. A sátira em Poe é sempre desprezo, e basta ler *Como escrever um artigo à maneira de Blackwood* (e sua segunda parte), *O timo considerado como uma das ciências exatas*, *O homem de negócios*, ou *Os óculos*, para compreender o frio desdém que o move a criar seres astutos que ludibriam a massa desprezível, ou miseráveis bonecos que vão, de tombo em tombo, cometendo toda espécie de torpezas. Quanto ao humor, praticamente não existe, e é de se suspeitar que boa parte da antipatia que Poe provoca nos leitores ingleses ou norte-americanos deriva da sua incapacidade para algo que esses leitores consideram quase inseparável da boa literatura. Quando Poe incorre no que ele crê humor, escreve *O alento perdido*, *Bon-Bon*, *O anjo do estranho* ou *O rei Peste*, isto é, deriva imediatamente para o macabro, onde está no seu terreno, ou para o grotesco, que considera desdenhosamente o terrenos dos demais.

Este fraco cheio de orgulho e egotismo precisa dominar com suas armas, intelectualmente. No seu tempo havia um recurso fácil, mais fácil que desenvolver a fundo as possibilidades do gênio, além do que o gênio é uma questão de perspectiva e nem sequer Poe podia ter plena segurança de o ser. Este recurso é o saber, a erudição, o testemunho, em cada página de

crítica ou de ficção, de uma cultura vastíssima, *particular*, com tons de mistério e vislumbres de iniciação esotérica. Desde cedo Poe organiza um sistema de notas, de fichas, onde, no decorrer de suas leituras variadíssimas e indisciplinadas, vai registrando frases, opiniões, enfoques heterodoxos ou pitorescos. Quando menino e adolescente, devorou as revistas literárias inglesas, aprendeu um pouco de francês, latim e grego, italiano e espanhol, línguas que, junto com o hebraico e o alemão, pretendia dominar. A leitura da sua *Marginalia* mostra a verdadeira amplitude dessa cultura, suas imensas lacunas, seus surpreendentes recheios. Para um norte-americano do seu tempo, Poe alcança uma cultura fora do comum, mas muito abaixo do que pretenderá possuir. Não vacila em citar erroneamente de memória, variando as lições, repetindo-se. Tem passagens favoritas, que o leitor reencontra cada tantas páginas, aplicadas a diferentes temas. Inventava autores, obras, opiniões, se necessário. Encanta-o usar termos franceses (as citações em latim são correntes na época), e até se aventura em espanhol e italiano¹. Cada ousadia de saber o afirma em sua superioridade. Sua atitude diante das ciências exatas é sintomática. Tem facilidade natural para elas, e não cabe dúvida de que leu uma quantidade de livros de matemática, física e astronomia. Mas confunde tudo ou reduz tudo a referências vagas, preferindo citar os autores de segunda ordem, mais cheios de sugestão e menos comprometedores. Tem o dom de se lembrar, no devido momento, da frase que vai ajudá-lo a conseguir um efeito, a acentuar um clima. E num conto, *A incomparável aventura de um tal Hans Pfaall*, porá em fila suas noções e lembranças de muito manual da época, e armará um relato "científico", do qual ele é o primeiro a zombar, mas que vai dar origem — com outros contos seus à obra de Júlio Verne e a tantas de H. G. Wells.

Este homem que se apresenta ao mundo como um erudito, este altaneiro inventor de máquinas literárias e poéticas destinadas a produzir exatamente o efeito que afirmará ter pretendido (enganar, aterrorizar, encantar ou deslumbrar), este neurótico fundamentalmente ina-

(1) Cita em alemão, por exemplo, sem nada saber desta língua. Emile Lauvrière assinala um erro grosseiro: Poe fala de um livro escrito "por Suard e André", corrigindo o que julga uma errata (*Suard und andre*).

daptado ao mundo que o rodeia e às leis gerais da realidade convencional, vai escrever contos, poemas e ensaios que não podem ser explicados nem pela erudição, nem pelo egotismo, nem pela neurose, nem pela confiança em si mesmo. Toda tentativa meramente caracterológica de explicar a obra de Poe confundirá, como sempre, meios e fins, tomando como impulsos diretivos os que não serão harmônicos e concomitantes. Deixemos aos psicanalistas a indagação do caso de Poe, de que têm extraído conclusões que reafirmam e aclaram os dados já bastante transparentes da sua biografia. O que importa aqui é insistir no fato de que há um Poe criador que *antecede* à sua neurose declarada, um Poe adolescente que se quer poeta, que se “escolhe” poeta, para dizê-lo com um vocabulário familiar em nossos dias; um Poe que escreve os primeiros versos entre os nove e os doze anos, e que em plena adolescência vai travar batalha com um dourado horizonte de mediocridade para seguir adiante um caminho que ele sabe solitário, que não pode ser senão triste e miserável. E esta força que estala nele antes mesmo de estalarem as taras, esta força de que ele bebe antes de beber o primeiro copo de rum, é livre, tem toda a liberdade que pode ter uma decisão humana quando nasce de um caráter — embora seja um caráter ainda não plenamente integrado. Ouvimos falar demais da escravidão de Poe às paixões (ou à falta de paixões) para não assinalarmos hoje, quase alegremente, a presença inequívoca da liberdade do poeta nesse ato inicial que o defronta com seu guarda, com o mundo convencional e a média dos seres razoáveis. O que ocorre é que depois, dissimuladamente, suas anormalidades se coarçam pela porta aberta. Com igual liberdade, igual impulso criador e igual técnica literária, um Hawthorne escreve narrativas de homem normal, e Poe, narrativas de homem anormal. Não se insista, pois, em atribuir a obra às taras, em vê-la como uma sublimação ou satisfação das taras. O anormal da personalidade de Poe se incorpora adventiciamente à sua obra, embora chegue a constituir o centro mesmo de tantos contos e poemas. É preciso fazer-se entender em matéria de centros, e o fato de um homem arrancar um olho de um gato, que é o eixo de um conto de Poe, não significa que o sadismo ali manifesto baste para produzir o conto. Só conhecemos a maioria dos sadismos

quando um cronista policial nos informa do ocorrido. Torcendo uma famosa frase de Gide, não bastam maus sentimentos para fazer boa literatura.

O poeta

Não tivesse de ganhar a vida com trabalhos em periódicos, necessariamente em prosa se é que eram para ser vendidos, talvez Edgar Poe se houvesse consagrado tão-só à poesia. Conforme decidiram as circunstâncias, ficam dele uns poucos poemas, escritos ao princípio e ao final de sua carreira; a época criadora mais intensa esteve quase que inteiramente dedicada às narrativas e à crítica.

Posto que esta edição contém somente sua prosa, não cabe aqui uma análise dos poemas, mas, sim, mostrar as linhas de força da sua poética como teoria elaborada *a posteriori* e estreitamente unida à atividade crítica e ficcional. Torna-se imprescindível aproximarmos-nos da visão particular que Poe tem do ato poético, se quisermos apreciar suas aplicações parciais a tantas páginas de ficção ou de ensaio.

O problema consiste em avaliar o alcance da inspiração e da composição, entendendo-se pela primeira o crédito que Poe concedia aos produtos poéticos nascidos de uma intuição pura, e pela segunda, a estrutura minuciosamente articulada de elementos escolhidos, inventados, preferidos, que integrariam um poema. Numa de suas resenhas, lemos: “Não há maior engano do que crer que uma autêntica originalidade é mera questão de impulso ou de inspiração. Originar consiste em combinar cuidadosa, paciente e compreensivamente”. Deste critério vai surgir a muito mais notória *Filosofia da composição*, onde Poe explica ao público (o texto lhe servia para conferências) a mecânica de *O corvo*. Mas outros textos, disseminados aqui e ali na sua obra crítica, alteram com frequência o rigor analítico destas observações. E, além disso, há os poemas em si, as portas de acesso mais diretas — uma vez abertas — a esse território incerto e de difícil topografia ou toponímia.

A leitura de tudo o que Poe escreveu acerca da poesia deixa clara uma conseqüência que é quase um truísmo. O poeta entende a poesia segundo seus próprios poemas, olha-a a partir deles e com eles, e as reflexões

posteriores estão forçosamente subordinadas à matéria poética elementar, a que toma forma no verso. Poe era inteligente demais para não compreendê-lo, embora sua inteligência tenha forçado com frequência o limite natural da sua poesia, já seja no próprio poema (fazendo de *O corvo* uma espécie de sutilíssimo relógio de repetição, de máquina de beleza, segundo ele entendia a coisa), já nos textos críticos que analisam a criação poética. Mas por mais que tergiversasse a verdade, alterando a interpretação da sua própria poesia e da alheia com “princípios” extraídos dedutivamente, o conjunto geral desses princípios coincide, como vamos ver, com o tom autêntico dos seus poemas. Por mais que às vezes nade contra a corrente, Poe não pode sair do rio da sua própria poesia: Sua poética é como que uma tentativa de negar o tronco da árvore e afirmar, ao mesmo tempo, seus ramos e sua folhagem; de negar a irrupção veemente da substância poética, mas aceitar suas modalidades secundárias. Não quererá admitir que *O corvo*, enquanto poesia, não é um mero artifício previsto e realizado com técnica de relojoeiro, e, em compensação, admitirá na sua poética e nos seus poemas, julgando-as fruto da imaginação e do pensamento, as modalidades que nele vêm do irracional, do inconsciente: a melancolia, a noturnidade, a necrofilia, o angelismo e a paixão desapaixonada, isto é, a paixão a salvo de efetivação, a paixão-recordação daquele que chora invariavelmente por determinada morta, por alguém que já não pode ameaçá-lo deliciosamente com a presença temporal. E assim pensará ter reduzido livremente que a “morte de uma formosa mulher” é o mais poético dos temas, quando nada de livre há nessa imposição profunda da sua natureza, e o “princípio” lhe parecerá tão racional como os princípios meramente técnicos do verso.

Os traços gerais desta poética tornam-se precisos, sobretudo, no texto que ele chamou normativamente *O princípio poético*. Apesar de ter começado sua obra de juventude com dois poemas extensos, Poe se declara contrário à epopéia, a toda composição que passe dos cem versos. A finalidade do poema é exaltar, elevar a alma do leitor; um princípio psicológico elementar demonstra que a exaltação não pode ser mantida por muito tempo. É preciso, pois, condicionar o poema à capacidade de exaltação; o tema, a forma devem submeter-se a

este princípio. Do mesmo modo, um poema excessivamente breve não conseguirá sublimar os sentimentos de quem lê ou escuta.

Este poema breve exaltará a alma, ao fazê-la entrever a *beleza extraterrena*, ao dar-lhe, por via estética, um desses vislumbres de eternidade, que provam que o homem tem uma alma imortal. Ouçamo-lo: “Esta sede inextinguível (de beleza) é própria da imortalidade do homem. É ao mesmo tempo consequência e indicação da sua existência perene. É a ânsia da falena pela estrela. Não se trata da mera apreciação da Beleza que nos rodeia, mas de um anelante esforço para alcançar a Beleza que nos transcende. Inspirados por uma presciência extática das glórias de além-túmulo, lutamos, mediante combinações multiformes das coisas e dos pensamentos temporais, para alcançar uma parte dessa Formosura, cujos elementos talvez pertençam tão-só à eternidade. E assim, graças à Poesia ou à Música — o mais arrebatador dos modos poéticos —, cedemos ao influxo das lágrimas, não choramos, como supõe o abade Gravina, por excesso de prazer, mas por essa petulante e impaciente tristeza de não poder alcançar *agora*, completamente, aqui na terra, de uma vez e para sempre, essas alegrias divinas e arrebatadoras, das quais alcançamos visões tão breves como imprecisas *através* do poema ou *através* da música”.

Neste texto exaltadamente metafísico, Poe incorpora já a expressão técnica: “Mediante combinações multiformes das coisas e dos pensamentos temporais”, isto é, o trabalho do poeta como combinador da receita transcendente. A técnica é severa e exige importantes restrições. O poema é coisa estética, seu fim é a beleza. Por isso (e aqui Poe se lembra das suas leituras juvenis de Coleridge) é preciso distinguir entre Beleza e Verdade. A poesia didática, a poesia que tem por finalidade um ensinamento qualquer, é um monstro, um compromisso, que se deve evitar, entre a exaltação da alma e a instrução da inteligência. Se o belo é naturalmente verdadeiro e pode ensinar algo, tanto melhor; mas o fato de que possa ser falso, isto é, fantástico, imaginário, mitológico, não só não invalida a razão do poema, mas também, quase sempre, constitui a única beleza verdadeiramente exaltadora. A fada exalta mais do que a figura de carne e osso; a paisagem inventada

por uma imaginação fecunda é mais bonita, e, portanto, mais exaltadora que a paisagem natural.

Assim como o poeta não deve se propor a verdade como fim, nada tem tampouco que ver com a moral, com o dever. Sua finalidade não é moral alguma extraível do seu tema, e um poema não deve ser uma alegoria, a menos que esta aponte para fins meramente exaltadores. Quando jovem, no prólogo aos poemas escritos em West Point, Poe zomba depreciativamente de Wordsworth pela tendência didático-moral deste; mas, como se dá conta de que o sentido moral (e, por extensão, o sentido dos destinos humanos, dos grandes problemas éticos) não pode ser desterrado da poesia sem um imediato empobrecimento do seu âmbito, inventará um compromisso e fará notar em outros textos que um poema digno do nome comporta muitas vezes duas correntes: uma de superfície, que é a poesia em toda sua beleza, o tema livre de compromissos didáticos ou alegóricos, e uma corrente subterrânea que a sensibilidade do leitor pode apreender, e da qual emana um conteúdo moral, um valor exemplar para a consciência.

Mas não basta que um poema esteja livre de didatismo e de “mensagem”; é preciso, ainda, que não seja um produto da paixão. A paixão exalta os corações, mas não as almas, o humano do homem e não sua partícula imortal. O poeta não pode prescindir de suas paixões, mas as incorporará ao poema como estímulos imaginativos e, não, como paixões em si. O poema visa, por via da beleza, a mostrar ao homem o paraíso perdido, a entreabrir as portas que a vida terrena mantém fechadas. A poesia, conforme a definirá finalmente, é a *criação rítmica de beleza*: a definição é funcional, pragmática, artística. É uma definição mais para uso do poeta do que para a iluminação de leitores de poética. Mas em seu tom deliberadamente técnico busca salvaguardar a liberdade da poesia, sua condição de produto puramente imaginativo; a *idealidade* — tal como a entendiam Poe e os frenólogos do seu tempo, ou seja, a faculdade puramente criadora do homem — é a única fada presente neste batismo da princesa Poesia.

Nem veículo doutrinário, nem artifício alegórico, nem arrebatamento apaixonado, o poema é um produto livre e desinteressado da imaginação do poeta. Poe o repete com bonito entusiasmo: “A verdade é que, se

nos atrevêssemos a olhar no fundo de nosso espírito, descobriríamos imediatamente que sob o sol não há nem *pode* haver uma obra mais digna nem de mais alta nobreza que esse poema, esse poema *per se*, esse poema que é um poema e nada mais, esse poema escrito somente pelo poema em si”.

A maioria dos críticos suspende aqui a análise desta caracterização da poesia e procede à demonstração das suas limitações e defeitos; como muito bem anota Andrew Lang, é óbvio que Poe, cedendo a seu gosto pessoal, reduz a poesia à mera poesia lírica. Se, nesta, suas condições têm certa validade, em compensação, tornam-se absurdas quando aplicadas à poesia dramática ou épica. “Sem a concepção do dever e da verdade”, agrega, “não teríamos tido *Antígona* nem *Prometeu*”. Do mesmo modo, o princípio (defendido na *Filosofia da composição*) segundo o qual o tom adequado para a poesia é a tristeza e a melancolia, deixa de fora as obras nascidas de diferentes estados de ânimo, como é o caso de uma ode, um hino ou um epitalâmio. E, finalmente, ao desterrar a paixão como elemento demiúrgico do poema, Poe empobrece irremediavelmente o âmbito da poesia, mutila-a, submetendo-a a uma elaboração tirânica, fundada em fórmulas e efeitos verbais, ou a reduz a uma evocação de sombras, de recordações, a um tom inevitavelmente elegíaco, temperado, onde a música verbal seria o único apoio para a criação de uma ressonância duradoura.

Estes reparos são muito certos, mas abrangem apenas a metade explícita da poética de Poe, deixando velado o setor que ele mesmo dissimulava ou dificilmente consentia em manifestar em textos colaterais aos seus ensaios doutrinários. Vejamos se uma olhadela nesse setor ajudará a compreender a sua obra. Por ora, há uma frase significativa. No breve prefácio à edição de *O corvo e outros poemas*, afirma Poe: “Não creio que este volume contenha nada de muito valioso para o público ou de muito honroso para mim. Razões alheias à minha vontade me impediram todo o tempo de esforçar-me seriamente por algo que, em circunstâncias mais felizes, teria sido meu terreno predileto. Para mim a poesia não foi um propósito, mas uma paixão...” Coincide esta última afirmação com a sua poética explícita? Dando por sentada sua condição de poeta, o ho-

mem que nos conta como compôs *O corvo* partia da intenção de compô-lo, isto é, do propósito de escrever um poema que obtivesse tais e quais efeitos. Mas no prólogo ao livro onde figura o mesmo poema vai nos dizer que a poesia não foi o seu propósito, mas sua paixão. Seria preciso distinguir aqui entre a poesia que é uma paixão e o poema que é um propósito? Não parece possível nem coerente. E, além disso, essas palavras iluminam por tabela um parágrafo da *Filosofia da composição* que podia passar inadvertido: “Deixemos de lado, como alheia ao poema *per se*, a circunstância — ou a necessidade — que em primeiro lugar fez nascer a intenção de escrever um poema, etc.” Paixão e *necessidade* de poesia; diante destes termos a intenção instrumental do poema retrocede a um valor meramente técnico. A poesia é uma urgência, cuja satisfação é alcançada, cumprindo-se certas formalidades, adotando-se certos procedimentos. Mas a noção de “poema a frio”, que parecia nascer do texto da *Filosofia da composição*, se vê sensivelmente diminuída. À luz desta admissão de um ímpeto poético que tem toda a violência daquele que os românticos reconheciam, *O corvo* deve ser reconsiderado. Não há dúvida de que neste poema há muito de excessivamente fabricado, visando a obter um profundo efeito geral por meio da sábia gradação de efeitos parciais, de preparação psicológica, de encantamento musical. Neste sentido, o relato que Poe nos faz de como o escreveu parece corroborado pelos resultados. Sabe-se, contudo, que a verdade é outra: *O corvo* não nasceu de um plano infalivelmente preconcebido, mas, sim, de uma série de estados sucessivos (e obsessivos, pois Poe viveu vários anos fustigado pelo tema — nascido da leitura de *Barnaby Rudge*, de Dickens —, provando-o em diferentes planos, aproximando-se, aos poucos, da versão final), estados esses que se desalojavam ou aperfeiçoavam mutuamente até atingirem esse texto, onde a tarefa de pôr e tirar palavras, pesar cuidadosamente cada ritmo, equilibrar as massas, alcança uma perfeição menos arquitetônica do que mecânica. Este corvo é um pouco como o rouxinol de corda do imperador da China; é, literalmente, uma “criação rítmica de beleza”; mas uma beleza fria, magia elaborada pelos conjuros impecáveis do grande mago, um estremecimento sobrenatural que

lembra o vaivém da mesa de três pernas. Não se trata de negar estas evidências. Mas, isto sim, é lícito suspeitar, à luz de uma análise global de impulsos e propósitos, que a relojoaria de *O corvo* nasce mais da paixão que da razão, e que, como em todo poeta, a inteligência é ali auxiliar do outro, disso que “se agita nas profundezas”, como o sentiu Rimbaud.

Se tudo isso a propósito de *O corvo* fosse certo, o que dizer dos outros grandes poemas que nos deixou Poe? Leia-se *To Helen*, *The Sleeper*, *Israfel*, *Dreamland*, *The City in the Sea*, *For Annie*, *The Conqueror Worm*, *The Haunted Palace*. Neles o impulso motor do poema é por demais análogo aos impulsos motores das suas narrativas mais autobiográficas e mais obsessivas, para não se suspeitar que têm a mesma *inevitabilidade* e que só o acabamento, o retoque foram desapassionados. Não faz o mesmo todo poeta? A mão que corrige a primeira versão não é a mesma que a escrevera; outras forças a guiam, outras *razões* a fazem apagar palavras e versos, substituir, polir, agregar . . .

Deixei de lado dois dos mais famosos poemas de Poe que proporcionam provas complementares do que insinuo. Em *Annabel Lee*, Poe chorou a morte da sua mulher, e o fez com acentos que jamais poderiam ter nascido de um “combinar cuidadosa, paciente e compreensivamente”. Sua técnica admirável encheu de música uma urgência apaixonada, uma angústia entranhada demais para admitir dissimulação. E em *Ulalume*, para mim o seu poema mais belo junto com *To Helen*, Poe se entregou indefeso à matéria poética que nascia e ganhava forma sob seus olhos, mas que por ser tão profundamente própria dele, era-lhe incompreensível no plano consciente. Por mais que ordenasse as estrofes, criasse ou completasse a música obsedante desta evocação necrofílica, desta confissão final de derrota, *Poe não sabia o que havia escrito*, tal como poderia afirmá-lo um surrealista que escrevesse automaticamente. Uma explicação! Era ainda o tempo em que os poemas tinham de ser compreensíveis à inteligência, passar pela aduana da razão. Mas o poeta que havia afirmado orgulhosamente o seu domínio absoluto da matéria poética em *O corvo*, o poeta enamorado da técnica do verso e da música verbal, confessou mais de uma vez que

o final de *Ulalume* era um enigma tão grande para ele como para seus leitores.

Edward Shanks vê em *Ulalume* “um poema que transfere do poeta para o leitor um estado mental que nenhum dos dois poderia definir em termos precisos”, e o considera início da escola simbolista e decadente que os franceses levariam às últimas conseqüências. Como que lhe dando razão, como que admitindo esta ponte quase mediúcnica pela qual a poesia passa do poeta ao poema e ao leitor, Poe tem um texto que me parece suficientemente eloqüente². Falando de Tennyson, diz: “Há nas suas obras passagens que me dão a confirmação de uma convicção muito antiga, a de que o indefinido é um elemento da verdadeira *poiesis*. Por que algumas pessoas se cansam, tentando decifrar obras de fantasia tais como *The Lady of Shalott*? Daria no mesmo desenredar o *ventum textilem*. Se o autor não se propôs deliberadamente que o sentido da sua obra fosse sugestivamente indefinido, a fim de obter — e isto de forma muito definida — um *efeito* tão vago como espiritual, tal efeito nasceu pelo menos dessas silenciosas incitações analíticas do gênio poético que, no seu supremo desenvolvimento, abrange todas as ordens da capacidade intelectual”.

Aqui Poe supõe, como é do seu feitio, um propósito deliberado por parte de Tennyson de sugerir o indefinido. Mas agrega que se não fosse assim — isto é, admitindo que isso possa não ser assim —, então seria preciso aceitar essa “silenciosa incitação analítica do gênio poético que... *abrange todas as ordens da capacidade intelectual*”. Poe diz “incitação analítica”, o que não é muito claro, mas, isto sim é claro, o gênio poético, no seu mais alto desenvolvimento, abrange para ele todas as ordens da capacidade intelectual. Assim, em resumo, é provável que ele acreditasse sinceramente que um poema podia ser escrito de fora para dentro; mas, embora vigiasse como poucos o processo da sua criação, escreveu os seus como todos os poetas, aceitando o que vinha pela ponte do indefinido e pondo em ordem estética, em criação rítmica de beleza, a outra ordem mais profunda e incompreensível.

(2) E outro, colateral, de uma importância descuidada por todos os seus críticos: veja-se *Marginália*, XVI.

O contista

Na resenha crítica das narrativas de Hawthorne, Poe aproveitou o tema para desenvolver com certa extensão uma teoria do conto. Sua especial preferência por este gênero dentro da prosa marcha paralelamente à que demonstrava pelos poemas breves, e pelas mesmas razões: “Pronuncio-me sem vacilar pelo conto em prosa... Refiro-me à narrativa curta, cuja leitura atenta requer de meia a uma ou duas horas. Dada sua extensão, o romance comum é criticável... Como não pode ser lido de uma só vez, se vê privado da imensa força que deriva da *totalidade*. Os acontecimentos do mundo exterior que intervêm nas pausas da leitura modificam, anulam ou rebatem, em maior ou menor grau, as impressões do livro... O conto breve, ao contrário, permite ao autor desenvolver plenamente seu propósito... Durante a hora da leitura, a alma do leitor permanece submissa à vontade daquele...”. Esta última frase é reveladora. Poe escreverá seus contos para dominar, para submeter o leitor no plano imaginativo e espiritual. Seu egotismo e seu orgulho encontrarão no prestígio especial das narrativas curtas, quando escritas como as suas, instrumentos de domínio que raras vezes podia alcançar pessoalmente sobre seus contemporâneos.

Tecnicamente, sua teoria do conto segue de perto a doutrina poética: também um conto deve partir da intenção de obter certo efeito, para o qual o autor “inventará os incidentes, combinando-os da maneira que melhor o ajude a conseguir o efeito preconcebido...” Na prática, ocorrerá com quase todos os contos de Poe o mesmo que com os poemas, isto é, o efeito obtido depende, em suma, de episódios ou de atmosferas que escapam originariamente a seu domínio, o qual só se impõe *a posteriori*. Mas certas narrativas — as de puro raciocínio, por exemplo — aparecem mais bem subordinadas a esta técnica pragmática que devia satisfazer profundamente o orgulho de seu autor.

O terceiro ponto da doutrina é também importante: significa a liquidação de todo propósito estético do conto. Os contos-poema, os contos “artísticos” não são para Poe verdadeiros contos. A beleza é o território do poema. Mas, em compensação, a poesia não pode fazer um uso tão eficaz “do terror, da paixão, do horror ou

de uma multidão de outros elementos". Poe defende linha após linha os "contos de efeito" à maneira dos que deleitavam (fazendo-os tremer) os leitores do *Blackwood's Magazine* e das demais revistas literárias escocesas e inglesas de princípios do século. Como se verá pela leitura de seus contos completos, ele foi sempre fiel a este deslinde de terrenos, pelo menos em sua obra. Não tem um só conto que possa ser considerado nascido de um impulso meramente estético — como tantos de Wilde, de Henri de Régnier, de Rémy de Gourmont, de Gabriel Miró, de Darío. E o único que toca neste campo no plano verbal, no seu ritmo de poema em prosa — aludimos a *Silêncio* —, tem como subtítulo: *uma fábula*.

Os textos citados e os melhores contos de Poe provam sua perfeita compreensão dos princípios que regem o gênero. Às suas observações teóricas se agregam as que podemos deduzir da sua obra, e que são, como sempre, as verdadeiramente importantes. Poe percebeu, *antes de todos*, o rigor que exige o conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não eram só uma questão de tamanho. Afirmou-se que o período entre 1829 e 1832 vê nascer o conto como gênero autônomo. Na França surgem Mérimée e Balzac, e nos Estados Unidos, Hawthorne e Poe. Mas só este escreveria uma série tão extraordinária de narrativas a ponto de dar ao novo gênero o empurrão definitivo em seu país e no mundo, e de inventar ou aperfeiçoar formas que teriam vasta importância futura. Poe descobriu imediatamente a maneira de construir um conto, de diferenciá-lo de um capítulo de romance, dos relatos autobiográficos, das crônicas romanceadas do seu tempo. Compreendeu que a eficácia de um conto depende da sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para *a coisa que ocorre* e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria (como em muitos contos de Hawthorne, por exemplo) ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. Um conto é uma verdadeira máquina literá-

ria de criar interesse. É absolutamente literário, e se deixa de o ser como, por exemplo, na literatura de tese, se converte em veículo literário de um efeito extraliterário, isto é, deixa de ser um conto no antiqüíssimo sentido da palavra³.

A coisa que ocorre deve ser *intensa*. Aqui Poe não se colocou estéreis questões de fundo e forma; era lúcido demais para não perceber que um conto é um organismo, um ser que respira e palpita, e que sua *vida* consiste — como a nossa — em um núcleo animado inseparável das suas manifestações. Coração e palpitação não são duas coisas, mas duas palavras. Um coração vivo palpita, um palpitar é um coração que vive. A intensidade do conto é esse palpitar da sua substância, que só se explica pela substância, assim como esta só é o que é pela palpitação. Por isso, ao se falar de intensidade não se deve entender a obrigação de que o conto contenha acontecimentos exageradamente intensos num sentido factual. Que ocorre em *O demônio da perversidade*? Um homem cede à necessidade de confessar seu crime, e confessa; casos assim se dão com frequência. Mas só os Poe e os Dostoiévski conseguem situar suas narrativas no plano essencial e, portanto, efetivo. Se um tema como esse não nasce ou não se apóia na estrutura mais profunda do homem, não terá intensidade e sua concretização literária será sem efeito⁴. Certos contos serão intensos porque defrontam o homem com a circunstância em conflitos trágicos, de máxima tensão (como em *Uma descida ao Maelström*, *Gordon Pym*, *Manuscrito encontrado numa garrafa*), ou porque põem em cena seres em que se concentram certas faculdades no seu ponto mais alto (o raciocinador infalível, em *Os crimes da rua Morgue*), certas fatalidades misteriosas (os heróis de *Ligéia*, *Berenice*, *A queda da casa*

(3) As três acepções da palavra *conto*, segundo Julio Casares, são: "Relato de um acontecimento. / Narração, oral ou escrita, de um acontecimento falso. / Fábula que se conta às crianças para diverti-las". Poe engloba os três sentidos na sua criação: o acontecimento a relatar é o que importa; o acontecimento é falso; o relato tem somente uma finalidade hedônica.

(4) O exemplo vale, além disso, para mostrar a diferença essencial entre conto e romance. O tema do crime e da confissão se dilata em Dostoiévski até uma visão universal do homem, até uma teleologia e uma ética. Somente o romance pode permitir essa expansão. Poe fica no acontecimento em si, no seu horror sem transcendência. Ao leitor cabe extrair conseqüências à margem do conto que lhe mostra o abismo, mas não o leva a explorá-lo.

de *Usher*), certas conjecturas sobrenaturais (como *O colóquio de Monos e Una*, e *A conversa de Eiros e Charmion*), certo heroísmo na busca de um fim (Hans Pfaall, Pym, Von Kempelen). Sem risco de errar, pode-se dizer que todos os contos de Poe presentes na memória universal traduzem alguma destas circunstâncias. O resto da sua obra de ficção, em que fica muito de interessante e agradável, está abaixo desse nível, e não há talento verbal nem engenho técnico que salve da mediania um conto sem intensidade.

Poe é o primeiro a aplicar sistematicamente (e não só ao acaso da intuição, como os contistas do seu tempo) este critério que no fundo é critério de economia, de estrutura funcional. No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento. Assim, *O demônio da perversidade* começa discursivamente, mas após duas frases já sentimos a garra de Poe, não podemos interromper a aproximação inevitável do drama. Em outros contos (*O poço e o pêndulo*, *O coração delator*) a entrada no assunto é fulminante, brutal. Sua economia é a das que surpreendem em tempos de literatura difusa, quando o Neoclassicismo convidava a espriar idéias e engenho sob pretexto de qualquer tema, multiplicando as digressões, e a influência romântica induzia a efusões incontroladas e carentes de toda vertebração. Os contistas da época não tinham outro mestre senão o romance, que é péssimo fora do âmbito que lhe é próprio. Poe acerta desde o começo: *Berenice*, *Metzengerstein*, seus primeiros contos, são já perfeitos de força, de exata articulação entre as partes, são a máquina eficaz que ele defendia e queria.

Muito se tem elogiado Poe pela criação de "ambientes". Deve-se pensar em outros altos mestres do gênero — Tchecov, Villiers de l'Isle Adam, Henry James, Kipling, Kafka — para encontrar seus pares na elaboração dessa propriedade como que magnética dos grandes contos. A aptidão de Poe para nos introduzir num conto como se entra numa casa, sentindo imediatamente as múltiplas influências de suas formas, cores, móveis, janelas, objetos, sons e cheiros, nasce da con-

cepção que acabamos de mostrar. A economia não é ali somente uma questão de tema, de ajustar o episódio ao seu miolo, mas de fazê-lo coincidir com a sua expressão verbal, ajustando-a ao mesmo tempo para que não ultrapasse os seus limites. Poe procura fazer com que o que ele diz seja presença da coisa dita e não discurso *sobre* a coisa. Nos seus melhores contos o método é francamente poético: fundo e forma deixam de ter sentido como tais. Em *O tonel de amontillado*, *O coração delator*, *Berenice*, *Hop-Frog* e tantos mais, o ambiente resulta da eliminação quase absoluta de pontes, apresentações e retratos; somos colocados no drama, somos obrigados a ler o conto como se estivéssemos dentro. Poe não é nunca um cronista; seus melhores contos são janelas, aberturas de palavras. Para ele, um ambiente não constitui como que um halo do que acontece, mas forma corpo com o próprio acontecimento e, às vezes, é o acontecimento. Em outros contos — *Ligéia*, *William Wilson*, *O escaravelho de ouro* — o desenvolvimento temático se repete na moldura tonal, no cenário. *William Wilson* é um conto relativamente extenso, pois compreende uma vida desde a infância até a virilidade; contudo, o tom dos primeiros parágrafos é tal que provoca no leitor um sentimento de aceleração (criando o desejo de saber a verdade) e o faz ler o conto num tempo mental inferior ao tempo físico que a leitura consome. Quanto a *O escaravelho de ouro*, todo leitor recordará como o leu na ocasião. O ritmo das narrativas é tão adequado ao ritmo dos acontecimentos, que a sua economia não é uma questão de obrigatoria brevidade (embora tenda para isso), mas, sim, de perfeita coerência entre duração e intensidade. Ali nunca há perigo de um *anticlímax* por desajuste técnico.

Trent e Erskine assinalam os limites da concepção excessivamente mecânica com que se costuma julgar o método narrativo de Poe. É evidente que as suas narrativas buscam um efeito, para o qual Poe se propõe aplicar um determinado princípio cujo cumprimento provocará a reação buscada no leitor. Em *Morella* a epígrafe de Platão se cumpre na reencarnação da alma da heroína; *Ligéia* dá corpo a uma afirmação de Glanville; *O tonel de amontillado* parte da premissa de que a vingança não deve prejudicar o vingador, e que a vítima deve saber de quem procede a desforra; *Uma descida*

ao *Maelström* ilustra os benefícios de um princípio de Arquimedes. Baseando-se nisto é fácil atribuir a Poe um método narrativo puramente técnico, onde a fantasia se limita a criar uma pseudo-realidade em cujo palco se cumpre o princípio. “Mas estas objeções ao método de Poe costumam ser feitas quando faz tempo que se leu. De fato, se cada conto começa por interessar a inteligência, termina apoderando-se da alma. No decorrer da leitura, não podemos evitar uma profunda experiência emocional. . . . Dizer, pois, que a arte de Poe está afastada da experiência equivale a esquecer que ele sempre apóia os dedos sobre algum nervo sensível no espírito do leitor.” E Robert Louis Stevenson, aludindo à nossa participação involuntária no drama, escreve: “Às vezes, em lugar de dizer: Sim, assim é que eu seria se estivesse um pouco mais louco do que sempre estive, podemos dizer francamente: Isto é o que sou”.

Talvez, com estas observações, se possa encerrar a parte doutrinária que Poe concebe e aplica nos seus contos. Mas imediatamente se nos abre um terreno muito mais amplo e complexo, *terra incógnita*, onde se deve mover entre intuições e conjeturas, onde se acham os elementos profundos que, muito mais que tudo já visto, dão a certos contos de Poe a sua inconfundível tonalidade, ressonância e prestígio.

Deixando de lado as narrativas secundárias (muitos contos foram escritos para encher colunas de uma revista, para ganhar uns dólares em momentos de terrível miséria) e atendo-nos aos relatos principais, que, aliás, são a ampla maioria, é fácil perceber que os temas poeanos nascem das tendências peculiares da sua natureza, e que em todos eles a imaginação e a fantasia criadoras trabalham sobre a matéria primordial, um produto inconsciente. Este material, que se impõe irresistivelmente a Poe e *lhe dá o conto*, proporcionando-lhe num só ato a necessidade de escrevê-lo e a raiz do tema, se apresentará para ele sob a forma de sonhos, alucinações, idéias obsessivas; a influência do álcool e, sobretudo, a do ópio, facilitarão sua irrupção no plano consciente, assim como sua aparência (para ele, em quem se percebe uma vontade desesperada de se enganar) de achados imaginativos, de produtos da idealidade ou faculdade criadora. Desta forma uma obsessão

necrofílica esboçada em *Morella* irá repetir-se até alcançar toda a sua força em *Ligéia*, passando por múltiplos matizes e formas em *Berenice*, *Eleonora*, *A queda da casa de Usher*, *O enterro prematuro*, *O retrato oval*, *Os fatos no caso do senhor Valdemar*, *A caixa oblonga*, *O coração delator*, *O tonel de amontillado*, *O colóquio de Monos e Una*, *Revelação mesmérica e Silêncio*⁵. Uma tendência sádica acompanhará às vezes a obsessão necrofílica, como em *Berenice*, ou buscará formas onde manifestar-se sem rodeios, como em *O gato preto*, em certos episódios de *Gordon Pym* e *O alento perdido*. A desforra da inferioridade determinada por inibições e inaptações assomará com diferentes disfarces: às vezes, será o analista infalível que contempla com desdém o medíocre mecanismo mental de seus semelhantes, tal como Dupin zomba do delegado de polícia em *A carta roubada*; às vezes, será o orgulhoso, como Metzengerstein; o astuto, como Montresor e Hop-Frog; o gozador, como Hans Pfaall e o barão Ritzne Von Jung.

As obsessões fundamentais — das quais não temos por que ocupar-nos clinicamente e em detalhe — aparecem nos contos de Poe refletindo-se umas nas outras, contradizendo-se aparentemente e dando quase sempre uma impressão de “fantasia” e “imaginação” marcadas por uma tendência aos traços grossos, às descrições macabras. Os contemporâneos assim o viram, porque estavam familiarizados com o gênero “gótico”, e provavelmente Poe não pensava outra coisa sobre si mesmo. Só hoje se pode julgar a parte de criação e a parte de imposição que há nos seus contos. Em *Os crimes da rua Morgue*, onde surge pela primeira vez o conto analítico, de fria e objetiva indagação racional, ninguém deixará de notar que a análise se aplica a um dos episódios mais cheios de sadismo e mais macabros que se possa imaginar. Enquanto Dupin-Poe paira nas alturas do raciocínio puro, seu tema é o de um cadáver de mulher enfiado de cabeça para baixo e aos empurrões num buraco de chaminé, e o de outra degolada e dilacerada até ficar irreconhecível. Poucas vezes Poe se deixou levar mais longe pelo deleite na crueldade. E no relato paralelo, *O mistério de Marie Rogêt*, também são abundantes minuciosas descrições de cadáveres de afogados

(5) Enumeramos sem levar em conta a ordem de composição.

e há uma demorada complacência na cena em que teve lugar uma violação seguida de assassinio. Isto prova uma dupla satisfação neurótica, a do impulso obsessivo em si e a da tendência reflexiva e analítica própria do neurótico. Krutch assinalou que se Poe acreditou sinceramente que seus contos analíticos contrabalançavam e compensavam a série das narrativas obsessivas, se enganava por completo, pois sua mania analítica (presente nas suas críticas, no seu gosto pela criptografia, e em *Eureka*) não é senão o reconhecimento tácito da sua neurose, uma superestrutura destinada a comentá-la num plano aparentemente livre de toda influência inconsciente.

Não duvidamos de que Krutch e os que opinam como ele estejam parcialmente certos. É verdade que nem sequer nos contos analíticos Poe se salva das piores obsessões. Mas nos limitaremos a perguntar se a neurose — presente, segundo estes críticos no fundo e na forma dos contos, no seu tema e na sua técnica — basta para explicar o efeito desses relatos sobre o leitor, a existência deles como literatura válida. Os neuróticos capazes de refletir sobre suas obsessões são legião, mas não escrevem *O homem da multidão* nem *O demônio da perversidade*. Podem, é certo, proporcionar-nos fragmentos de poesia pura, de extravasamento inconsciente que nos aproxima por um momento das larvas, do balbucio original disso que chamamos alma ou coração ou qualquer outra coisa convencional. Assim *Aurélia*, de Gérard de Nerval, assim tanto poema de Antonin Artaud, assim a autobiografia de Leonora Carrington. Mas esses neuróticos, esses monomaniacos, esses loucos, não são contistas, não sabem ser contistas, porque um conto é uma obra de arte e não um poema, é literatura e não poesia. Já é tempo de dizer com certa ênfase aos clínicos de Poe, que se este não pode fugir das obsessões, que se manifestam *em todos os planos* dos seus contos, mesmo nos que ele julga mais independentes e mais próprios da sua consciência pura, não é menos certo que possui a liberdade mais extraordinária que se possa dar a um homem: a de encaminhar, dirigir, enformar conscientemente as forças desatadas do seu inconsciente. Em vez de ceder a elas no plano expressivo, as situa, hierarquiza, ordena; aproveita-as, converte-as em literatura, distingue-as do documento

psiquiátrico. E isto salva o conto, cria-o como conto, e prova que o gênio de Poe não tem, em última análise, nada que ver com a neurose, que não é o “gênio enfermo”, como foi chamado, e que, pelo contrário, seu gênio goza de esplêndida saúde, a ponto de ser o médico, o guardião e o psicopompo da sua alma enferma.

As imposições da sua natureza, Poe incorpora — condicionando-os — certos dados da sua experiência e das suas leituras. Destas últimas deriva, às vezes, a parte mais reprovável de um vocabulário enfático, herdado da borracheira dos romances “negros”, presente nas primeiras frases de *William Wilson* e em *O encontro*. Seria preciso estudar também a influência em Poe de escritores como Charles Brockden Brown, pioneiro do conto e do romance norte-americanos, autor de *Wieland* e de narrativas onde aparecem sonâmbulos, ventríloquos, loucos e seres fronteiriços.

Da experiência difeta surge o mar como grande e magnífico tema. Quando criança, Poe havia cruzado duas vezes o oceano, e a viagem de retorno deve ter ficado gravada com todos os detalhes nessa memória ávida de fatos curiosos e fora do comum. Além disso, tinha ouvido os saborosos relatos marítimos dos capitães que comerciavam com seu tutor John Allan. Por isso, *Gordon Pym* conterà passagens de alta precisão quanto à nomenclatura e às modalidades marítimas, e nada menos que um Joseph Conrad dirá do *Manuscrito encontrado numa garrafa*, que “é um magnífico trabalho, o mais perfeito possível no gênero, e tão autêntico nos detalhes que poderia ter sido narrado por um marinheiro...”

Mas o “realismo” em Poe não existe como tal. Nos seus contos, os detalhes mais concretos são sempre subordinados à pressão e ao domínio do tema central, que não é realista. Nem sequer *Gordon Pym*, iniciado como mero romance de aventuras, escapa a essa submissão às forças profundas que regem a narrativa de Poe; a aventura marítima acaba num vislumbre aterrador de um mundo hostil e misterioso, para o qual já não há palavras possíveis. Não é de se estranhar, pois, que a publicação da primeira série dos seus contos desconcertasse os críticos contemporâneos, e que estes buscassem uma explicação para a sua “morbosidade” em supostas influências da literatura fantástica alemã,

com Hoffman à frente. Defendendo-se desse ataque (bastante infundado, com efeito) Poe escreveu no prólogo aos *Contos do grotesco e do arabesco*: “Com uma única exceção, em todas estas narrativas não há nenhuma onde o erudito possa reconhecer as características distintivas dessa espécie de pseudo-horror que nos ensinam a chamar alemão pela única razão de que alguns autores alemães secundários se identificaram com a sua insensatez. Se muitas das minhas produções tiveram como tese o terror, reafirmo que esse terror não vem da Alemanha, mas da alma; que deduzi este terror tão-só das fontes legítimas, e que o levei tão-só aos resultados legítimos”.

A confirmação é eloqüente depois do que acabamos de comentar. Em vez de “terror da alma” deve-se ler “terror de minha alma”; Poe incorre freqüentemente neste tipo de generalizações, por causa da sua absoluta incapacidade para penetrar no espírito alheio. Suas leis lhe parecem leis da espécie. E, de modo sutil, não se engana, pois seus contos nos agarram por pontas analógicas, pela capacidade que têm de despertar ecos e satisfazer obscuras e imperiosas necessidades. De qualquer forma, essa esquizofrenia ilumina a assombrosa falta de comunicação da sua literatura com o mundo exterior. Não é que substitua o mundo ordinário pelo mundo fantástico, como Kafka ou Lord Dunsany, se não que num ambiente que peca pelo excesso e pelo abafamento (*Usher, A máscara da morte vermelha*) ou por despojamento e esquematismo (*Gordon Pym*), num cenário que é sempre ou quase sempre *deformação* do cenário humano, Poe coloca e move personagens completamente desumanizados, seres que obedecem a leis que não são as leis usuais do homem, mas seus mecanismos menos freqüentes, mais especiais, mais excepcionais. Por desconhecer seus semelhantes, que dividia invariavelmente em anjos e demônios, ignora todo comportamento e toda psicologia normais. Só sabe o que ocorre nele, sabe clara ou obscuramente, mas o sabe. É dessa forma que o terror da *sua* alma se converte no da alma. É dessa forma que, no princípio de *O enterro prematuro*, poderá generalizar um sadismo que, indubitavelmente, sentia, dizendo: “Estremecemos-nos com a mais intensa das ‘dores agradáveis’ ante os relatos da travessia de Berezina, do terremoto de Lisboa,

da peste de Londres e do massacre de São Bartolomeu, ou da asfixia dos cento e vinte e três prisioneiros no Poço Negro de Calcutá”. Dá por sentado que todos sentem o mesmo que ele, e por isso moverá suas personagens sem clara consciência de que são diferentes do comum dos homens, que são seres fronteiriços cujos interesses, paixões e comportamentos constituem o excepcional, apesar da sua repetição quase monótona.

De toda forma, não se devem esquecer as correntes literárias. Os personagens de Poe levam ao limite a tendência noturna, melancólica, rebelde e marginal dos grandes heróis inventados pelo romantismo alemão, francês e inglês; com a diferença de que estes agem por razões morais ou passionais que carecem de todo interesse para Poe. A influência precoce de Byron na sua formação não se discute, e é evidente que os romances “góticos” alemães e ingleses, a poesia noturna francesa e germânica, deixaram marcas num temperamento avidamente disposto a compartilhar essa atitude romântica cheia de contradições, na qual, porém, as notas dominantes são o *cultivo da solidão por inadaptação e a busca de absolutos*. Se a isto se soma o isolamento precoce em Poe de toda comunicação autêntica com os homens, seu contínuo e exasperante choque com o mundo dos “demônios”, e seu refúgio fácil no dos “anjos” encarnados, não será difícil explicar esta total falta de interesse e capacidade para mostrar caracteres normais, que é substituída por um mundo especial de comportamentos obsessivos, de monomanias, de seres *condenados*. “Desde a época dos alquimistas — diz Van Wyck Brooks — ninguém produziu como Poe os efeitos da condenação, ninguém teve maior consciência de estar condenado. Em suas páginas não se sente jamais o alento da vida; ocorrem crimes que não repercutem na consciência humana, ouvem-se risos sem som, há prantos sem lágrimas, beleza sem amor, amor sem filhos, as árvores crescem sem produzir frutos, as flores não têm fragrância. . . É um mundo silencioso, frio, arrasado, lunático, estéril, um carrascal do diabo. E somente o impregna uma sensação de intolerável remorso.”

Poe compreenderá e aceitará isso. A aceitação tácita é dada pela repetição até o cansaço de certas personagens e situações. Quase ninguém se salva de cair

no molde típico. Arthur Gordon Pym, por exemplo, homem de ação destinado a viver uma extraordinária aventura marítima, confessa após algumas páginas que as aventuras com que sonhavam os seus amigos de adolescência se apresentavam para ele sob formas horríveis: fome, motins, mortes, desastres espantosos, levando-o a se convencer de que tal haveria de ser o seu destino. Os trágicos eventos que vão abater sobre ele não ultrapassam, na realidade, essa *previsão* doentia, não podem surpreender Pym. Um belo dia ocorre a Poe escrever um conto humorístico, e nasce *O alento perdido*, cuja personagem sofre horrendas experiências que culminam num enterro em vida, passando pela mesa de dissecação e pela forca. Em *Os óculos*, se bem que o horror não seja físico, o pobre diabo da personagem se vê exposto a um ridículo pior do que a morte. Poe não consegue manter ninguém num caminho normal, médio, embora se proponha firmemente fazê-lo, como às vezes parece ser o caso. Na mais despreocupada e ligeira das suas histórias não tarda a assomar a sombra, seja horrível, grotesca ou do pior ridículo; e o herói tem de se incorporar à galeria comum, e essa galeria se parece muito aos museus de figuras de cera.

Mas além desta aceitação tácita daquilo que a sua própria maneira de ser lhe impõe, Poe tratará de justificá-la, de motivá-la explicitamente: “Não há beleza rara sem algo de estranho nas proporções”. A frase, que em *Ligéia* se aplica à fisionomia da heroína, valerá num sentido mais geral para esse como para outros contos. Poe se inclina conscientemente perante um fato cuja verdade lhe foi imposta a partir de outras dimensões. E nada lhe parecerá importante se não possuir esse “algo de estranho” nas proporções, esse afastamento de todo cânon, de todo denominador comum.

Poe não pôde escapar do solipsismo nem sequer nos contos mais vinculados, por razões de assunto, ao mundo circundante. Prova-o a série de narrativas satíricas. Se procura apresentar uma sabichona do seu tempo, inventa Mrs. Psyche Zenobia, que não tem a mínima verdade psicológica e pouco vale como caricatura. O personagem Thingum Bob, no conto que tem seu nome, apesar de conter elementos autobiográficos não passa de um fantoche, quando comparado com personagens análogos do romance inglês do século

XVIII ou XIX. E a mesma deficiência pode ser percebida nos contos grotescos, como *O diabo no campânario*, *Nunca apostes tua cabeça com o diabo* ou *O duque d'Omelette*. Esta carência de humanidade dos seus personagens ainda se manifestará num traço que acentua o afastamento destes com relação aos quadros habituais: refiro-me à falta de uma sexualidade normal. Não é que os personagens não amem, pois com frequência o drama nasce da paixão amorosa. Mas esta paixão não é um amor dentro da dimensão erótica comum; pelo contrário, situa-se em planos de angelismo ou satanismo, assume os traços próprios do sádico, do masoquista e do necrófilo, escamoteia todo processo natural, substituindo-o por uma paixão que o herói é *o primeiro a não saber como qualificar* — quando não cala, como Usher, aterrado pelo peso da culpa ou da obsessão. O amor entre Ligéia e o marido está sepultado sob teias metafísicas e quando Ligéia morre e o viúvo volta a se casar, odeia de imediato a mulher “com ódio mais digno de um demônio que de um homem”. Eleonora é como que uma sombra de Virgínia Clemm (“eu, minha prima e a mãe dela”), e apenas o amor nasce nela, a morte se apresenta inexorável e impede a consumação do matrimônio. Berenice também é prima do herói, que dela dirá palavras que já não parecerão estranhas: “Nos dias mais brilhantes de sua beleza incomparável, seguramente não a amei. Na estranha anomalia de minha existência, os sentimentos, em mim, *nunca vinham do coração* e as paixões *sempre vinham da inteligência*”. O herói de *Morella* casa-se com esta depois de afirmar: “Desde nosso primeiro encontro minha alma ardeu com fogo até então desconhecido; mas o fogo não era de Eros, e foi amarga e torturadora para meu espírito a convicção gradual de que de modo algum poderia definir o seu caráter insólito, ou regular sua vaga intensidade...” E Usher, a quem podemos suspeitar vítima de uma paixão incestuosa, deixará que a irmã sofra enterrada viva, sem se atrever a falar até o fim. Em *O retrato oval*, o pintor casa-se com uma formosa jovem, “mas ele tinha já uma noiva na Arte”. Em *O encontro*, o amor não consumado leva os amantes a um duplo suicídio que nasce do despeito disfarçado de paixão. Em *A caixa oblonga*, um viúvo desconsolado se entrega a um horrível ritual

macabro. E em *Os óculos*, cujo tema central é a história de um homem enamorado, poucas vezes se pôde mostrar tanta ignorância (além do exagero deliberado) daquilo que se está contando. Qualquer que seja o ângulo de visão, a obra narrativa de Poe apresenta-se desprovida de verdadeira paixão; o que os seus heróis tomam por isso não passa de obsessões, monomanias, fetichismos, complacências sadomasoquistas. Privados de todo erotismo normal como impulso ou força integrante da ação, os contos de Poe acusam somente as formas larvares ou aberrantes do amor. Torna-se, assim, curioso que várias gerações tenham posto esses contos em mãos de crianças, ao não perceberem qualquer signo exterior de "imoralidade". A literatura passa, com frequência, dessas rasteiras nas boas pessoas.

Mas eis que a mesma falta de comunicação com a realidade de fora se torna instrumento de poder em Poe. Seus contos têm para nós o fascínio dos aquários, das bolas de cristal, onde, no centro inalcançável, há uma cena transparente e petrificada. Perfeitas máquinas de produzir efeitos fulminantes, não querem ser esse espelho que avança por um caminho, conforme *Stendhal* viu o romance, mas, sim, esses espelhos de tanto conto infantil que refletem somente o estranho, o insólito, o fatal. Poe pode prescindir do mundo nos seus contos, desconhecer a dimensão humana, ignorar o riso, a paixão dos corações, os conflitos do caráter e da ação. Seu próprio mundo é tão variado e tão intenso, tão assombrosamente adequado à estrutura do conto como gênero literário, que cabe afirmar paradoxalmente que, se ele tivesse *fingido* todas as suas incapacidades, teria agido em legítima defesa da sua obra, satisfatoriamente realizada na sua própria dimensão e com recursos apenas seus. No fundo, os seus inimigos de ontem e de hoje são os inimigos da literatura de ficção (e que bem se aplica o termo aos contos de Poe!), os ávidos da *tranche de vie*. Poe entendeu de outro modo a prosa criadora, porque via diferentemente a vida, além de não ter ilusões sobre a perfectibilidade humana por via literária.

Num texto que não costuma ser citado (*Marginalia*, CCXXIV) se define admiravelmente o mundo-aquário dos seus contos. Basta aplicar-lhe suas próprias palavras: "Os chamados personagens originais só po-

dem ser elogiados criticamente como tais quando apresentam qualidades conhecidas na vida real, mas jamais descritas antes (combinação quase impossível), ou quando apresentam qualidades (morais, físicas ou ambas) que, embora desconhecidas ou hipotéticas, se adaptam tão habilmente às circunstâncias que as rodeiam que nosso senso do apropriado não se ofende, e nos pomos a imaginar a razão pela qual essas coisas *poderiam ter sido*, embora continuemos seguros de que *não são*. Esta última espécie de originalidade pertence à região mais elevada do *ideal*".

Ele soube adaptar seus personagens às circunstâncias e vice-versa, porque seu gênio de contista o induzia a criar *estruturas fechadas e completas*; o mundo de Usher, o mundo de William Wilson, o mundo de M. Valdemar, cada um é tão coerente e válido *em si* enquanto os estamos vivendo, que "nosso senso do apropriado não se ofende, e nos pomos a imaginar a razão pela qual essas coisas *poderiam ter sido...*" Orgulhoso, retraído, solitário, Poe lança ao espaço os pequenos orbes dos seus contos, quase nem mesmo satélites deste planeta que não era o seu e do qual buscou livrar-se da única maneira que seu gênio lhe permitia.

"Em muitos lugares da China — diz Roger C. Lewis —, quando no verão se aproximam as sombras da noite, os anciões do vilarejo se sentam junto do caminho e contam contos ao povo. Eu os escutava com grande interesse. Por fim, fiz a prova com Poe, durante várias reuniões, e ele sempre me deu popularidade. Ninguém me contradisse nem pareceu duvidar. Para eles era perfeitamente natural. Mas me chantaram de 'honorável, formoso embusteiro' quando lhes descrevi os arranha-céus de Nova York."

O crítico

Embora comparativamente menos importante, o esforço crítico de Poe é mais difícil de sintetizar. Já não se trata aqui de um homem quase isolado, que se basta a si mesmo em grande medida para escrever poemas e narrativas. A função crítica implica relação, acordos e desacordos com o meio, e, sobretudo, noções razoavelmente claras sobre os autores e os temas que constituem seu interesse. Não nos podemos aproximar

do Poe que escreve ensaios e resenhas sem adiantar referências à América do Norte de sua época e aos instrumentos intelectuais que utilizaria em sua tarefa doutrinária.

Hervey Allen resume habilmente o panorama geral dos tempos — digamos entre 1830 e 1850 —: “A verdade é que aos vinte e dois anos Poe tinha poucos contemporâneos nos Estados Unidos. Havia uns poucos círculos em Boston, Nova York e Filadélfia onde as suas observações teriam encontrado eco. Baltimore iria proporcionar outro mais adiante. Quanto ao resto, a antiga tradição de cultura clássica estava desaparecendo rapidamente junto com a velha geração fundadora da República. A nova democracia jacksoniana montava a cavalo; era a democracia da fronteira, que os seguidores de Jefferson tomaram erroneamente pela própria. Já não estava na moda ser um *gentleman* ou saber alguma coisa. A maré do Romantismo e da filosofia alemã secundária, que Longfellow e Emerson logo iriam introduzir na América do Norte, nem sequer eram mencionadas... O mundo em que Poe se movia não tinha nada que ver com isso. O seccionalismo, que já começava a dividir a nação, a controvérsia sobre a escravidão, o despertar do industrialismo e os vagidos e babugens da jovem democracia, que já então começava a golpear todos os que levantavam a cabeça sobre o nível mental ou moral, não existiam para ele. Seu mundo estava nos reinos do pensamento, da crítica e da filosofia de molde europeu que encontrara desde menino nas páginas das revistas inglesas... Ali havia conhecido Macaulay e ‘Christopher North’, se interessara por Shelley, Keats, Byron, Wordsworth e pelo gigante Coleridge, e com eles pensava, e partindo deles se movia, armado com um autêntico critério da filosofia da época, e o único impulso duradouro e criador de poesia romântica que terão produzido os Estados Unidos. Longfellow e Emerson traduziram, remodelaram e explicaram, mas Poe tomou os elementos do Romantismo e criou, partindo deles, algo novo, uma expressão única em poesia e um comentário e uma aplicação da filosofia ao seu tempo e à sua circunstância que só agora começam a ser apreciados”.

Vernon Louis Parrington assinala por sua vez a situação excêntrica de Poe em seu meio: “Embora su-

lista nos profundos preconceitos do seu caráter desconfiado, o seu isolamento do mundo virginiano foi completo. Afora sua arte, não tinha uma filosofia, carecia de um programa e de uma causa. A Virgínia deu-lhe mais de ruim que de bom, e o seu distanciamento dos ideais sulistas, mais generosos, lhe causou dano. Talvez fosse mais duro ser um artista naquela negligente sociedade sulista que no Norte, mais difícil ser um romântico apenas preocupado com a sua própria melancolia crepuscular. Teria sido bastante duro em qualquer lugar da América do Norte jacksoniana. Os romantismos de Poe eram muito diferentes dos que buscavam os seus compatriotas, e o plantador não simpatizava com eles mais que os *literati* de Nova York ou os homens de letras do Oeste. Num mundo entregue aos presunçosos entusiasmos da classe média, pouca simpatia podia haver para com o artesão e o sonhador. Não se podiam fazer investimentos rendosos na ‘neblinosa região média de Weir’ que Poe lançava no mercado. O técnico consagrado aos valores de sílabas longas e breves encontraria poucos espíritos afins num mundo de coisas mais substanciais, e os fornecedores de contos vulgares não estariam muito contentes com o fato de alguém lhes apontar os defeitos, exigindo uma execução mais competente. E assim, como Herman Melville, Poe naufragou no arrecife dos materialismos norte-americanos. O dia do artista não tinha raiado ainda”.

Isolado, diferenciado, orgulhosamente à margem das correntes dominantes em seu país, com que recursos conta Poe para travar a grande batalha crítica na qual se manteve por mais de quinze anos? Já dissemos algo sobre os limites da sua cultura, que nos seus dias pôde passar aos olhos do *common reader* como assombrosamente variada e profunda — embora suas lacunas não escapassem a um Lowell, a um Emerson e mesmo a um Briggs. A educação oficial de Poe foi irregular: um ano numa escola particular inglesa, outros com professores particulares do seu país e um breve período na Universidade da Virgínia, onde as suas vastas leituras não compensaram os hiatos e ignorâncias precedentes. Com Poe iria ocorrer o mesmo que com a maioria de seus contemporâneos: o acesso às fontes bibliográficas diretas se via quase sempre substituído por centões, resumos, exposições de segunda ou terceira mão,

e preferências marcadas demais para não gerarem outras tantas exclusões. Sua inteligência e sua memória faziam maravilhas, e também sua tendência natural para reparar no estranho, que ele gostava de chamar *bizarre*. Um bom exemplo destes gostos é dado pela *Marginalia*, que também mostra por tabela a falta de amplitude da sua cultura. A biblioteca mental de Poe é um aglomerado de curiosidades (extraídas na maior parte das vezes de compilações precedentes) e de noções fixas, idéias-fetiches, às quais volta em numerosas ocasiões. Gosta de citar Bacon, o barão de Bielfeld, D'Israeli pai (a quem pilha sem mencionar), Tertuliano, certos moralistas ingleses, vagos autores cujas obras podemos estar quase seguros de que não havia lido. Como assinala Allen em trecho citado, Poe conhece bem os românticos ingleses; provavelmente está familiarizado com os melhores autores ingleses do século XVIII. Dos antigos possui noções dispersas e confusas, embora sua excelente memória o ajude a lembrar uma quantidade de sentenças e versos latinos e gregos⁶. O que lhe falta sempre é a noção profunda das estruturas e das épocas culturais. Suas idéias sobre o teatro e a epopéia na Grécia fazem sorrir, não tanto pelos erros em si, mas pela total falta de comunicação cultural entre Poe e o tema. Com respeito à literatura francesa, ocorre algo parecido. Quanto aos seus contemporâneos ingleses e norte-americanos, leu todos e muito bem. Nada lhe escapa do panorama literário do tempo no mundo de língua inglesa; mas, como não tem uma visão global da literatura e da filosofia, seus juízos serão sempre absolutos e dogmáticos, sem esse ajuste a uma ordem mais universal que é próprio da mentalidade culta. Para Poe, discutir um romance ruim de Eugène Sue é coisa tão importante como discutir uma obra de Dickens. E, se é certo que hoje levamos sobre as suas críticas a vantagem de conhecer o veredicto do tempo, não há dúvida de que já naquela época havia espíritos capazes de distinguir entre *Les mystères de Paris* e *David Copperfield*.

A este nível cultural incerto, Poe incorpora uma predisposição natural para a crítica, e aptidões intuiti-

(6) Em *Return to the Fountains*, J. P. PRITCHARD se ocupa detalhadamente dos conhecimentos clássicos de Poe, irregulares, porém, mais variados e profundos do que é costume se supor.

vas e analíticas de grande força e eficácia. Da mesma forma que seu admirador Baudelaire, este poeta se sente interessado pela obra alheia e procura explicá-la para si mesmo ao mesmo tempo que a explica para o mundo. Enquanto Baudelaire criava a crítica de arte, Poe realizava, nos Estados Unidos, um trabalho que, apesar dos muitos erros e vícios, se deve reconhecer mais generosamente do que se faz hoje em sua pátria⁷. Aplicava à obra de arte uma tendência à análise, um sentimento de superioridade que o levava a se converter no árbitro do gosto literário do seu tempo e a uma altíssima exigência em matéria de estética. Durante toda a vida, lutou para ter uma revista própria, a partir da qual sua seleção de valores literários e suas doutrinas críticas pudessem se projetar livremente no panorama espiritual do seu país. Não o conseguiu (E. Boyd acredita que por sorte sua, e que, se tivesse podido se espriar ali à vontade, já estaria esquecido), mas, em compensação, pôde escrever com bastante liberdade nas diversas revistas que aceitaram ou pediram sua colaboração. E, enquanto resenhava livros, aproveitou para expor em diferentes ocasiões sua noção do que deve ser a crítica.

Vejamos, ao acaso, alguns textos significativos. Em *Literatura de Revistas*, Poe define a crítica como obra de arte. Para ele, uma resenha deve dar ao leitor uma análise e um juízo sobre o tema de que se ocupa, "e alguma coisa que vá além". Conseqüente com este critério, aproveitará quase sempre a resenha (embora sem nunca tomá-la como mero pretexto) para insinuar ou propor princípios literários, enfoques do problema da criação poética ou ficcional, crítica de idéias e de princípios. Na sua análise de *Barnaby Rudge*, de Dickens, responde indiretamente aos que o censuram pela falta de piedade de muitas de suas resenhas: "Em seus *Conselhos do Parnaso* conta Boccacini que certa vez um crítico apresentou a Apolo uma severa resenha de um

(7) Os críticos estadunidenses contemporâneos se pronunciam sobre Poe da forma mais contraditória. Para Edmund Wilson, a obra dele constitui "o conjunto crítico mais notável jamais produzido nos Estados Unidos". Ivor Winters acha que Poe revela "notável coerência na crítica e na obra criadora, e excepcional falta de valor em ambas". Em *The armed vision*, S. E. HYMAN crê que o violento ataque de Winters nasce do fato de Poe não entender a arte como uma "valoração moral", e também como reação ante os entusiasmos de Van Wyck Brooks, Wilson e outros. A polêmica está longe de chegar ao fim.

excelente poema. O deus lhe perguntou pelas belezas da obra, ao que respondeu o crítico que só se preocupava com os erros. Então Apolo lhe passou um saco de trigo sem peneirar, mandando-o ficar com toda a palha como recompensa. De nossa parte, não estamos completamente seguros de que o deus tivesse razão, e cremos que os limites da obrigação crítica são objeto de um mal-entendido geral. Cabe considerar a excelência como um axioma ou um princípio evidente por si mesmo, em relação direta com a clareza e a precisão com que é formulado. Se preencher estes requisitos, não necessitará de outra demonstração. Deixará de ser excelente, se exigir demonstração. Assinalar com detalhe exagerado as belezas de uma obra equivale a admitir tacitamente que essas belezas não são de todo admiráveis... Numa palavra, e apesar do muito e lamentável *cant* que existe sobre o assunto, cabe supor que, ao assinalar com franqueza os erros de uma obra, fazemos quase todo o necessário, do ponto de vista crítico, para pôr em evidência seus méritos”.

No Exórdio a uma nova série do *Graham's Magazine*, Poe exporá com precisão novas posições críticas. “Como os nossos critérios literários se expandiram — diz ele —, começamos a nos perguntar pela utilidade da crítica, a inquirir sobre suas funções e território, a considerá-la mais como uma arte baseada inamovivelmente na natureza e menos como um sistema de dogmas flutuantes e convencionais...” Mas esta arte não deve ultrapassar seu território, incorrer em vagueza, generalidade ou efusão. A um colega que proclama arrebatadamente que a crítica é “um ensaio, um sermão, uma oração, um capítulo de história, uma especulação filosófica, um poema em prosa, etc.”, Poe lhe responde: “Esse tipo de ‘resenha’... é somente a produção dos últimos vinte ou trinta anos na Grã-Bretanha. As revistas francesas, por exemplo, que não têm artigos anônimos, são coisa muito diferente e preservam o único espírito da verdadeira crítica. E que diremos dos alemães? O que diremos de Winckelmann, de Novalis, de Schelling, de Goethe, de August Wilhelm e de Friedrich Schlegel? Diremos que suas magníficas *critiques raisonnées* diferem das de Kames, Johnson e Blair, não em princípios (pois os princípios de tais artistas não perecerão até a própria natureza perecer), mas somente

na elaboração mais cuidadosa, na maior minuciosidade, na análise mais profunda e na aplicação dos próprios princípios”.

Este zeloso deslinde de territórios (sempre tão presente em toda a atividade intelectual de Poe) torna-se magnificamente preciso noutra texto: “Eis aqui um livro: e somente como um livro vamos submetê-lo à resenha. O crítico nada tem a ver com as opiniões da obra consideradas de outra forma que não em sua relação com a obra mesma. Sua missão é simplesmente a de decidir sobre *o modo* como essas opiniões foram apresentadas”. E, se cabe suspeitar que isto nem sempre é possível ou aconselhável, se deve convir, entretanto, que Poe se mostrou conseqüente com esse princípio e que fez das suas resenhas uma cátedra de literatura e só de literatura. Mesmo quando às vezes se vingava, pessoalmente, de ofensas reais ou supostas, fazia-o com o texto na mão, carregando as tintas no ataque, mas partindo sempre ou quase sempre de falhas literárias comprováveis. Em suas famosas e absurdas acusações de plágio contra Longfellow, apresentou o que ele considerava provas da carga. E no caso de outros plágios, essas provas eram esmagadoras.

Esta última referência convida a olhar de mais perto o panorama moral da crítica do tempo. Também aqui o mais sensato é citar o próprio Poe. Numa resenha sobre William Cullen Bryant, traça uma saborosa pintura da fabricação de críticas. Um autor apresenta-se em casa do diretor de uma revista e dá um jeito para que este se interesse pelo tema do livro, “e então, aproveitando uma oportunidade lhe pedirá permissão para lhe apresentar ‘uma obra que justamente se ocupa do tema em discussão’”. O diretor, que lhe adivinha as intenções, declara que não terá tempo de se ocupar da obra em sua revista. Mas *por sorte* o nosso autor “tem um amigo que está interessadíssimo no tópico e que (quem sabe) poderia ser persuadido a escrever uma resenha...”. O diretor consente para se livrar do visitante e não tarda a receber a crítica em questão; foi escrita pelo amigo do autor em troca de algum benefício, ou mais provavelmente pelo próprio autor. “A única coisa exigida para tudo isto é uma completa desfaçatez.”

Numa resenha de *Os charlatões do Hélicon*, Poe é ainda mais terminante: "As relações entre o crítico e o editor, conforme a prática quase universal, consistem no pagamento e cobrança de uma extorsão como preço da indulgência do crítico, ou num sistema direto de suborno, tão vil como desprezível". Indigna-se diante do fato de os editores prepararem compêndios de resenhas elogiosas que enviam junto com o livro a periódicos e revistas. Protesta contra o sistema (que continua sendo uma praga em nosso tempo) das resenhas anônimas, que se prestam às piores baixezas. Exige um nível mais alto, mais severo, para que os bons livros se distingam dos ruins aos olhos de leitores cheios de boas intenções, mas desconcertados pela série indiscriminada de elogios ou de indefinições que lêem em toda parte. Quanto a ele, se de alguma coisa não pode ser culpado é de ter elogiado falsamente (pois é preciso distinguir entre elogio falso e elogio equivocado); Poe presenteou algumas literatas de seu tempo com frases amáveis, agindo por razões pessoais, como no caso de Mrs. Osgood, ou por seu cavalheirismo virginiano (veja-se o proêmio à resenha dos poemas de Elizabeth Barrett Browning); com o restante do *genus irritable* foi de uma severidade que afastou dele a simpatia dos resenhados, mas salvou sua obra da mediocridade afável da época. Um Lowell, inteligente e sensível, iria reprovar-lhe as impiedosas dissecações, onde Poe se deixava levar a extremos incríveis; mas o balanço geral de sua obra crítica é positivo e deve ter beneficiado uma sociedade literária entregue a pequenas querelas de *coterie*, a sórdidas manobras editoriais, tudo isso edulcorado por verbosas e insípidas disquisições, quase sempre intercambiáveis à força de anódinas. Mas, sobretudo, foi um grande estimulador da autocrítica, e bem pôde escrever dele W. H. Auden: "Ninguém em sua época pôs tanta energia e penetração na tentativa de conseguir que seus contemporâneos poetas levassem o ofício a sério, soubessem o que faziam prosodicamente e evitassem essas falhas da dicção negligente e das imagens inapropriadas que podem ser redimidas pela vigilância e pelo trabalho aplicado".

No terreno prático, Poe denunciara o esnobismo anglicizante dos contemporâneos, a servil submissão aos autores de ultramar e ao veredicto dos *magisters* de Londres ou Edimburgo, e com igual força denunciara o esnobismo contrário, a insolência nacionalista que aceita e celebra o mais indigno engendro desde que o autor seja norte-americano e, sobretudo, membro das *cliques* de Boston, Filadélfia ou Nova York. Lançado à luta, Poe reclama energicamente a sanção de uma lei de propriedade intelectual que ponha termo à pirataria que infesta os Estados Unidos com edições fraudulentas de autores ingleses, enquanto o escritor nacional padece humilhação e miséria sem conseguir que seja editado, e, tendo conseguido, sem que lhe paguem os direitos correspondentes. Um texto como *Alguns segredos do cárcere das revistas* soa com a violência de uma bofetada. Quanto a ele, faltará muitas vezes aos princípios que defende; mas ninguém poderia ler sem um obscuro sentimento de culpa sua carta a Mrs. Shew, pouco antes da morte de Virginia Clemm, onde o poeta enuncia as razões que podem mover um homem a faltar com seus deveres literários e morais. Alguém se deu ao trabalho de calcular quanto dinheiro passou pelas mãos de Poe durante toda a sua vida; a soma é tão irrisória que seus protestos encontram nessa cifra a mais terrível justificativa.

O balanço dos textos críticos de Poe, conforme se poderá julgar pelos que figuram na presente edição, põe finalmente em evidência certos valores que o tema imediato só deixava entrever no seu tempo. Salvo as críticas concernentes a escritores de fama perdurável, como Dickens, Hawthorne e uns poucos mais, as páginas de Poe adquirem hoje uma curiosa transparência e, por trás das apagadas figuras de um Thomas Moore, de um Rodman Drake, de um Fitz-Greene Halleck, nos deixam a sós com idéias, princípios, admoestações e esperanças estranhamente penetrantes, impregnadas, como tudo o que ele escrevia, por uma profunda ressonância magnética. Alguém disse que, salvo o caso de Carlyle, quase todos os escritores por ele condenados ao inferno das letras tiveram negada sua apelação no tribunal do tempo. Talvez se possa dizer que, dado o

mediocre panorama da literatura vernácula de seus dias, não é estranho que Poe acertasse ao distinguir o trigo do joio; mas há algo que ele sabia mais importante, e é sua vontade de produzir críticas e resenhas que fossem “algo mais”, de aproveitar qualquer livro insignificante para apresentar princípios pessoais de estética e mesmo de ética literária. Em definitivo, esses princípios, esses lampejos do gênio poeano, são os que continuam dando prestígio a artigos cujo tema é pó.

Estes valores puros nos parecem capitais, embora em geral não sejam suficientemente destacados ao se falar de Poe. Em face do puritanismo da tendência nacional para julgar os livros por razões morais, admirando neles, por exemplo, o “perseverante esforço de composição” — como se a extensão ou a complicação valessem como méritos —, ou o “prazer sossegado” que proporcionavam a leitores de digestão delicada, Poe reivindicará soberbamente os direitos da arte, erigindo como módulo de toda criação poética e literária a liberdade mais absoluta do autor, independente de normas históricas, de compromissos temporais, das modas e preceitos em função de castas intelectuais ou econômicas. Em face do aburguesamento manifesto das letras de seu país, tantas vezes disfarçado de entusiasmo pelo progresso científico ou econômico, e de pseudovanguardismo baseado na adulação da massa, Poe assinala a pureza da arte como o princípio mesmo da criação, e fixará esta pureza em normas e a reclamará através de contínuas denúncias. Basta ler seus ensaios sobre poética ou suas melhores resenhas para compreender que lutava como um fanático para atingir intuitivamente as essências do ato poético e literário, para racionalizá-las, a seguir, na medida do possível e mostrar a tanto escritor de duas dimensões a existência de uma terceira. Muitas vezes, a insolência e até a maldade de Poe ao resenhar livros detestáveis nasce de um certo angelismo que há em sua natureza tão pouco angélica. Num plano absoluto, quer tudo puro, supremo, evadido do terreno, livre de relativismos. Por isso se engana tanto, mas também por isso supera em tal medida o mediocre nível estético de seu tempo em sua pátria. Ele quis, como o

sentiu admiravelmente Stéphane Mallarmé em seu soneto, *dar um sentido mais puro às palavras da tribo* ⁸

A noção que Poe tem da originalidade é outro valor significativo nesse tempo, ainda enamorado das mornas imitações do neoclássico ou do pré-romântico. Não se limita a considerar a originalidade como mera prova de gênio; antes aclara o seu sentido. “Não há virtude literária mais alta que a originalidade” — diz ele, referindo-se a Hawthorne. “Mas esta, tão autêntica como recomendável, não implica uma peculiaridade uniforme, mas, sim, contínua, uma peculiaridade que nasça de um vigor da fantasia sempre em ação, e ainda melhor se nascer dessa força imaginativa sempre presente, que dá seu próprio matiz e seu próprio caráter a tudo o que toca e, especialmente, que *sente o impulso de tudo tocar.*”

E conste que Poe não propõe uma originalidade absoluta, um salto no vazio. Muito pelo contrário, apresenta-se como método, acentuando a originalidade do *efeito* literário sobre a originalidade puramente temática. Convida, numa palavra, a ampliar o raio de ação do escritor sobre o espírito e a inteligência dos leitores e, em conseqüência, a amplitude espiritual e intelectual destes últimos.

Estes vislumbres das finalidades de sua crítica mostram nele uma profundidade de visão mais tácita que explícita, e que seus defeitos de formação e caráter o impediram de aplicar de forma coerente e efetiva. Dele, como de tanto artista de gênio, ficam os restos de um grande jogo do intelecto, as suspeitas de um espírito que contempla a realidade a partir de uma ordem multidimensional. A sondagem desses fragmentos dispersos em seus textos permite descobrir um último valor que ilumina transcendentemente toda a obra criadora e crítica de Poe. Chamemo-lo a *busca do método*. Intensa-

(8) O reverso deste “angelismo” está bem evidente nos seguintes parágrafos de W. C. Brownell: “Seria inútil todo esforço para fazer de Poe um grande escritor, pois quaisquer que sejam seus méritos como artista literário, seus escritos carecem dos elementos não só da grande mas também da verdadeira literatura. Carecem de substância. A literatura é mais que uma arte. É arte no sentido lato do termo. Posto que a arte trata da vida mais do que das aparências, a arte *par excellence* agregará algo mais à arte: a substância. O interesse que ele desperta diminui muitíssimo quando só pode ser considerado plasticamente; diminui até à inanidade, à insignificância. Poe foi certamente um artista, mas o fato de que o era de forma exclusiva, e num sentido extremamente limitado, diminui por si só a literatura que produziu. Shakespeare, por exemplo, não é nem exclusivamente nem acima de tudo um artista...”.

mente aplicado desde jovem à mecânica do fato literário, à instrumentação poética, à técnica da crítica, às fórmulas capazes de assegurar o controle sobre a matéria com que se trabalha mediante o absoluto domínio dos utensílios mentais que a elaboram, Poe busca essa “atitude central” de que fala Paul Valéry ao estudar Leonardo, atitude “a partir da qual as empresas do conhecimento e as operações da arte são igualmente possíveis”. Sob a evidente influência das reflexões de Poe, Valéry atribui a Leonardo uma idéia da *realização*, que parte da consciência de que a rigor é impossível comunicar ao espectador ou ao leitor as imaginações próprias, pelo que o artista deverá compor, ou seja, criar uma verdadeira “máquina”, que, *tal como vimos, é o modo de Poe conceber a criação de um conto ou de um poema*. Sem aludir explicitamente à noção de originalidade e de *poiesis* em Poe, Valéry o cita ao final da sua *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*: “Poe . . . assentou claramente na psicologia, na probabilidade dos efeitos, o ataque ao leitor”.

De toda a sua obra crítica, esta busca de um método parece ser o legado mais importante deixado por Poe às letras universais. Sem frieza mecânica — pois às aparências de certos textos mistificadores se opõe o melhor da sua narrativa e da sua poesia, que são as provas que contam —, e sem o pragmatismo indisfarçável do profissional da literatura, Poe indaga *a chave da criação verbal*, situando-se num plano que recusa simultaneamente a efusão e a montagem, substituídos por um sistema de movimentos espirituais capazes de dinamizar a obra literária, de projetá-la no leitor até reduzi-lo à passividade — pois só assim o atingirá a mensagem na sua total pureza —, em vez de provocar o processo inverso pelo qual o leitor penetra na coisa lida e incorpora a ela, num jogo de mútuos reflexos, suas próprias tensões deformadoras. E esta concepção ativa e atuante da literatura, este verbo que se encarna, é a melhor coisa capaz de parafrasear o sentido de uma *criação*, se entendermos por esta não tanto a passagem inconcebível do nada ao ser, mas a admirável, infinita ação do ser sobre si mesmo, nas suas muitas figuras, na alegre variedade das coisas e dos dias.

6. ALGUNS ASPECTOS DO CONTO

Encontro-me hoje, diante dos senhores, numa situação bastante paradoxal. Um contista argentino se dispõe a trocar idéias acerca do conto sem que seus ouvintes e seus interlocutores, salvo algumas exceções, conheçam coisa alguma de sua obra. O isolamento cultural que continua prejudicando nossos países, somado à injusta incomunicabilidade a que se vê submetida Cuba atualmente, têm determinado que meus livros, que já são uns quantos, não tenham chegado, a não ser excepcionalmente, às mãos de leitores tão dispostos e tão entusiastas como os senhores. O mal disto não é tanto que os senhores não tenham tido oportunidade de julgar meus contos, mas, sim, que eu me sinta um pouco como um fantasma que lhes vem falar sem essa