
O MUNDO DESENCANTADO DE EDGAR ALLAN POE

CILAINÉ ALVES CUNHA*

RESUMO

O texto discute os principais fatores determinantes dos contos de Edgar Allan Poe: sua apropriação dos traços característicos do gênero novela, seu diálogo crítico com a estética romântica, assim como seu modo peculiar de se apropriar do “realismo”. Em seguida, analisa um conto de sua autoria, “Os crimes da rua Morgue”, considerando a incorporação da estrutura discursiva do sublime romântico, um modo de dizer que estabelece um conflito entre sensibilidade e razão, procurando, com isso, formular um conhecimento sobre a vida em sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Conto, novela, efeito estético, intensidade, brevidade, sublime.

Três linhas de força determinam a construção de “Os crimes da rua Morgue”, de Edgar Allan Poe: a contribuição do autor para a consolidação do processo de autonomia do conto literário em relação à novela; uma concepção “romântica”, numa acepção mais teórica do termo, das imbricações entre a arte e sociedade; e as relações estabelecidas por aquela escola literária com o realismo oitocentista.

Numa primeira etapa inicial, o conto confundia-se com o relato sagrado, não se dissociando do mito e do rito. Nessa fase religiosa, a responsabilidade pelo relato ficava a cargo dos mais velhos, em geral dos sacerdotes, que procuravam legar aos mais jovens um sentido religioso aos interditos e às regras a que estavam submetidos. Como parte do ritual religioso, dotada de funções mágicas, a arte de relatar o conto/

* Professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo.
E-mail: cilaine@usp.br

mito/rito restringia-se a poucos que, prestes a morrer, discorriam sobre os ciclos ritualísticos, cujos motivos diziam em geral respeito aos ritos de iniciação e à representação da morte. Numa segunda fase da história da evolução do conto, ele se liberta da religião e se torna profano, num momento em que passa a ser relatado por qualquer cidadão. Ao perder seu significado religioso, os contos passam a receber tratamento artístico, tendo suas motivações determinadas, a partir de então, por fatores de ordem social (GOTLIB, 1988, p. 23-24).

Embora não seja possível precisar o momento de passagem do conto religioso ao profano, na história da literatura ocidental a origem do conto artístico em registro escrito remonta ao século XIV, com a coletânea feita por Bocaccio, *Decameron*, da novela toscana. Na forma com que este autor a delimitou, a novela emoldura cada história com um quadro que informa onde, quando e por quem as histórias estão sendo contadas. Além disso, ela procura, de um modo geral, “contar um fato ou um incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão de que esse incidente é mais importante do que as personagens que o vivem” (JOLLES, 1976, p.189).

No século XVI, observa-se uma primeira modificação na estrutura da novela, com a publicação da coletânea de Giovanni Francesco Straparola, *Piacevoli Notti*. Segundo Jolles, essas narrativas não podem mais ser consideradas novelas, já que não dão mais a impressão de um acontecimento impressionante e efetivo. O fenômeno permanece isolado até o século XVII, quando Giambattista Basile publica *Pentameron*, em que todos os contos obedecem à estrutura enquadrada, delimitada por Bocaccio. No entanto, eles perdem seu caráter impressionante, além de apresentarem fortes indícios de que o autor realiza uma paródia do gênero, contrapondo-os intencionalmente à narrativa enquadrada. Por outro lado, aí já estão inseridos também certos contos de fadas, como “Cinderela”, “Sete corvos” e “A bela adormecida”.

Do século XVI ao XVIII, o lento processo de modificação na estrutura da novela acarreta uma progressiva separação entre ela e o conto literário, o que redundava paulatinamente no desprestígio da primeira

e na consolidação do processo de ascensão do segundo como uma estrutura autônoma. No século XVII, Charles Perrault recolhe a primeira grande coletânea de contos de fadas, *Contos da mãe gansa*, que não são mais narrativas enquadradas. Não obstante, guardam alguns traços do gênero, tal como a estrutura de moldura ou encaixe, com o quadro inicial informando quem, onde e quando as histórias são contadas. Perrault apresenta suas histórias como se tivessem sido relatadas por uma velha ama a seu filho que as teria, por sua vez, recontado. A partir do século seguinte, o conto literário invade toda a literatura ocidental, passando a substituir tanto o prestígio do romance antigo, em voga no século XVII, como tudo que ainda existia de resquício da novela toscana (JOLLES, 1976, p. 190).¹ Nesse processo, o conto literário veio então sendo submetido às leis próprias da invenção artística, distanciando-se das leis estruturais de organização da história, inerentes à transmissão oral. A partir do século XVIII, a função de narrar a história, ao deixar de ser recolhida da tradição oral, passa a ser assumida por um narrador específico, não mais coletivo, levando o gênero a ganhar traços característicos de tipos de narração singulares e individuais, afirmando-se, assim, como um gênero artístico independente.

Em “Os crimes da rua Morgue”, observa-se a manutenção de certos traços essencialmente estéticos da novela. Ainda que já não mais se valha da estrutura de encaixe, os contos de Poe priorizam, em geral, a densidade e a brevidade, derivada da exigência de unidade da ação, emprestada da arte dramática e incorporada pela novela. Como esta, o conto de Poe toma por assunto um acontecimento peculiar, em geral único, em torno do qual gira a narração, o que faz com que tanto um como outro possam ser lidos de uma só assentada. Um e outro são breves, intensos e limitados a um lugar e tempo determinados, objetivando principalmente retratar uma verdade. Selecionando uma experiência singular e única, extraem daí uma lição ou um exemplo que, em geral, após a conclusão do relato, modifica a estrutura psicológica do indivíduo que sofreu a experiência relatada.

Por outro lado, com a ficcionalização da voz narrativa, o conto literário veio recebendo os mesmos princípios miméticos que nortearam os rumos da narrativa moderna. As relações entre literatura e sociedade vieram se estreitando, como se sabe, desde a passagem para o século XIX, com o advento do romance moderno, o que acabou acarretando profundas alterações nos gêneros literários e no conceito de mimese. Desde a passagem do século XVIII para o XIX, o estreitamento dessa relação seguiu um processo que paulatina e lentamente estabeleceu um grau de maior aproximação com a realidade, até meados do século XX, quando Virgínia Woolf, Proust e Joyce abalaram a estrutura do romance dito moderno, questionando a possibilidade de ele retratar, de modo fiel, as contradições da vida social e de fazer a pintura da alma individual. Deve-se, no entanto, ressaltar que, na passagem do século XVIII para o XIX, a noção de “realismo” ainda não se distingue como uma reação ao idealismo romântico, tal como foi adotado pela escola realista francesa do final do XIX. Antes disso, nas palavras de Ian Watt (1990), o romance dito “realista” refere-se a uma narrativa que procura se distinguir das obras de ficção do período anterior, descrevendo uma vida trivial. No realismo dos romances de Defoe, Richardson e Fielding, que dão forma a essa nova narrativa, a personagem Moll Flanders é uma ladra, Pamela, uma hipócrita, e Tom Jones, um fornicador. Nessa compreensão, é realista toda obra que procura “descrever todas as variedades das experiências humanas, e não só as que são mais convincentes de um ponto de vista literário”.

A essa narrativa cabe exprimir, seja na construção da personagem, do tempo ou do espaço, a impressão de fidelidade à experiência humana. Defoe, Richardson e Fielding são os primeiros grandes escritores da literatura inglesa que não retiram seus temas da mitologia, da história ou das lendas, não se servindo mais de temas tradicionais. O momento desses escritores inaugura a substituição da tradição coletiva pela experiência individual, levando o termo “realismo” a significar a crença numa apreensão individual da realidade. A ordem da narrativa, no roman-

ce moderno, não mais obedece à ordem fixa e convencional estabelecida pelos enredos tradicionais, mas se desenvolve segundo o princípio de ordem definido pela memória do autor e estabelecido pela seqüência plausível das ações dos protagonistas. Tal como o romance moderno, o conto literário veio se aproximando, em maior ou menor grau, das experiências cotidianas, exploradas em sua singularidade. Já desde o seu surgimento, esse gênero afirma sua independência afastando-se das verdades previstas pelos conceitos universais e dos lugares retóricos.

A despeito, no entanto, de ter ganhado, na pena dos inúmeros escritores que contribuíram para sua consolidação, uma múltipla diversidade formal, um dos traços fundamentais que contribuíram para que o conto se tornasse um gênero clássico é a narração de duas histórias simultâneas:

Narra em primeiro plano a história um e constrói em segredo a história dois. A arte do contista consiste em saber cifrar a história dois nos interstícios da história um. Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. Trabalhar com duas histórias significa trabalhar com dois sistemas diversos de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são utilizados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. (PIGLIA, 2001, p. 24)

Por caráter secreto da segunda história não se deve compreender apenas um sentido oculto que demande interpretação:

[...] o enigma não é senão uma história que se conta de modo enigmático. A estratégia da narrativa está posta a serviço dessa narrativa cifrada. Como contar uma história enquanto se está contando outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto. A história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes. (PIGLIA, 2001, p. 24)

Entre os principais escritores que contribuíram para a consolidação do conto moderno como um gênero clássico – aqui compreendido como aquele inserido entre o advento da narrativa moderna e sua crise, no século XX, como imitação do real –, determinando os seus rumos e exercendo profundas alterações na linguagem e na arte moderna como um todo, foi, como se sabe, Edgar Allan Poe, com a teoria da unidade do efeito estético, desenvolvida em sua obra.

Em “Filosofia da Composição”, o autor aborda os recursos por meio dos quais procurou construir seu poema “O Corvo”, de modo que o pano de fundo da concepção de arte aí subjacente dialoga em boa medida com a concepção de arte romântica, traindo a intenção do autor de consolidar os princípios da modernidade artística. O ponto de partida de Poe, no entanto, ironiza o pensamento romântico segundo o qual o poeta escreve sob o influxo espontâneo da inspiração, propondo, ao contrário, que o escritor, antes de tomar a pena para começar a escrever, deve ter em mente o final de seu enredo, organizando a causalidade da seqüência narrativa, os incidentes e o tom tendo em vista esse final. Aderindo, no entanto, ao preceito romântico segundo o qual o fundamento maior da obra-de-arte reside num choque entre sensibilidade e razão, Poe prioriza a impressão em detrimento dos demais elementos estruturais. Assim, após a definir o tema, o escritor deve imediatamente selecionar uma entre as demais impressões suscetíveis à mente, e só depois os incidentes e o tom, escolhidos tendo em vista esse efeito. Em outro princípio derivado da sobredeterminação da unidade de efeito, Poe prescreve a brevidade do texto, para que, com isso, não se disperse a impressão que se pretende gerar no leitor:

Se alguma obra é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante de que se a unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem, e tudo que se pareça com totalidade o efeito é imediatamente destruído. (POE, 1999, p. 103)

Dessa obsessão com a unidade de efeito deriva outra peculiaridade da obra de Poe, relativa ao fato de ele procurar fazer com que a coerência interna não seja diretamente determinada por uma aproximação imediata da realidade, ainda que de seus múltiplos planos significativos e do enigma da história seja possível acompanhar a problematização da sociedade moderna, nascida com o advento do capitalismo industrial. Ao suspender, em geral, a representação do cotidiano e priorizar o relato de um acontecimento insólito, Poe explora os limites da vida humana, descrevendo toda sorte de situações aberrantes e de sentimentos excessivos. Os elementos estruturais do conto são trabalhados de modo a solapar o conhecimento do mundo, o que força o leitor a refletir sobre os objetivos do narrador (TODOROV, 1970, p. 164).

Seja por afastar o universo ficcional da pintura imediata da vida e da experiência cotidiana, seja talvez por guardar ainda resquícios da narrativa antiga, em que os seres que a povoam são construídos como tipos, as personagens dos contos de Poe carecem de espessura interna, afastando-se da complexidade psicológica que marca as figuras da narrativa moderna. Essa carência de problematização da interioridade dos seres que povoam seus contos imprime-se na construção da voz narrativa, de tal modo que seus diálogos conformam quase uma única voz, tornando-se essencialmente monológicas.

Em “Os crimes da rua Morgue”, a carência psicológica da personagem principal, Dupin, é compensada por um traço peculiar de sua personalidade, relativo a sua extrema capacidade reflexiva. Filho de uma decadente família aristocrática, a extrema habilidade intelectual da personagem deriva do gesto de levar em conta as mínimas pistas e evidências na elucidação de um enigma. De acordo com um dos pressupostos básicos desse conto, nada fortuito, a capacidade reflexiva do detetive distingue-se da do mero observador atento que tende, em geral, a considerar apenas as leis da lógica para a elucidação de um enigma. O habilidoso Dupin, ao contrário, guarda como traço principal de sua aptidão analítica o procedimento voltado para combinar as regras

da lógica com as do entendimento. Seu êxito deriva em grande medida do gesto de se debruçar previa e reflexivamente sobre a menor evidência recolhida. Diante disso, ressalta-se outro aspecto da interferência da teoria romântica na obra de Poe, relativa ao gesto de procurar introduzir, no interior da obra-de-arte, a reflexão, lado a lado à exploração da sensibilidade. À habilidade reflexiva de Dupin alia-se outro traço de sua personalidade que confirma sua constituição como um tipo. Trata-se de sua aproximação com a figura do intelectual, um indivíduo amante da literatura e das humanidades.

Nos contos de Poe, a sobredeterminação da unidade de efeito, assim como o rigoroso entrelaçamento de todos os níveis estruturais da narrativa, do foco narrativo, do espaço e do tempo, esfumaça, no limite, a narrativa tradicionalmente pensada como simples encadeamento sucessivo de ações, encadeamento este enriquecido pela procura de um conhecimento:

O mesmo ocorre com os contos de raciocínio que, neste sentido, estão muito distantes das formas atuais do romance policial: a lógica da ação é substituída pela procura de um conhecimento: nunca assistimos ao encadeamento das causas e efeitos, apenas à sua dedução após os fatos. (TODOROV, 1970, p. 163)

Em seus contos, o leitor se vê, em geral, colocado inicialmente em presença de um estudo teórico. Imediatamente, de uma exposição de idéias passa-se subitamente à narrativa, forçando o leitor, que queira apreender todos os passos do discurso, a ter de recuar para rever os pressupostos teóricos iniciais e, assim, a procurar ligá-los aos acontecimentos narrados, caso queira formular uma compreensão global do texto.

Em “Os crimes da rua Morgue”, o rigor formal, a tentativa de trabalhar todos os níveis da narrativa de modo que esse equilíbrio possa criar o efeito impressionante, assim como o tom de terror correspondente, evidencia-se no modo como o foco narrativo está delineado. Em se tratando de um narrador-testemunha, como este, sua perspectiva, limitada

à periferia dos acontecimentos, cria obstáculos para que ele e o leitor possam conhecer o que se passa na mente das demais personagens. Com isso, na elucidação do crime, esse narrador se limita a lançar e a inferir hipóteses, ficando, como o leitor, dependente dos avanços de Dupin para conhecer as causas do crime. Sua eficácia, por outro lado, deriva do fato de ele acompanhar, passo a passo, o modo com que o detetive desvenda o crime. Ao se colar na perspectiva do principal responsável pela solução do enigma, o distanciamento do narrador-testemunha é, de certa forma, enfraquecido, e sua voz ganha maior legitimidade e verossimilhança.

A proximidade do narrador com o detetive faz com que ele não se constitua como mera testemunha, mas também como um indivíduo perspicaz, apto também a se debruçar sobre a matéria narrada e a extrair as reflexões sobre o conhecimento humano. Ao acompanhar Dupin na elucidação do crime, o narrador de primeira pessoa torna-se, sobretudo, responsável pela narração da segunda história cifrada na primeira. Narrando os episódios do crime, a primeira história, ao mesmo tempo em que conta o modo com que Dupin desvendou o enigma, o narrador-testemunha faz com que o enredo não se prenda a um mero relato de acontecimentos, ampliando-o para que se torne também fonte de reflexão. Com isso, torna-se apto a formular uma compreensão específica sobre os destinos do pensamento reflexivo na moderna sociedade capitalista. Nesse sentido, ele funciona como uma extensão da voz narrativa de Dupin. Embora não seja o responsável pelo desvendamento do enigma, esse narrador é também um amante da reflexão, do mundo das idéias e da faculdade cognitiva dos indivíduos, em suma, um intelectual. Torna-se, assim, não uma alteridade em relação a Dupin, mas seu auxiliar. Embora essas não se configurem como personagens esfericamente problemáticas, não possuam uma psicologia complexa, adquirem a função de conduzir, solucionar e extrair das ações narradas a matéria para reflexão.

No plano oposto à caracterização dessas duas personagens encontram-se todas as outras do conto, constituídas como tipos inerentes

à sociedade parisiense, representativos da polícia, da imprensa, do comerciante, do bancário, do carteiro, enfim, dos indivíduos citadinos. Em conjunto, diferem dos outros dois por possuírem uma capacidade reflexiva de curto alcance. Ao se depararem com evidências que escapam inicialmente à compreensão imediata, tornam-se incapazes de avançar no conhecimento das causas do crime. Assim, para Dupin, a principal evidência do crime reside justamente em sua aparente insolubilidade, isto é, na ausência de motivos claros, na aparente falta de relação entre os dois diferentes tipos de vozes ouvidos durante os assassinatos, na improvável impossibilidade de o assassino ter fugido pela janela do quarto, na completa desordem do ambiente, ainda que nada houvesse sido retirado daí. Se, para o detetive, todos esses elementos conformam as pistas capazes de elucidar o crime, para a consciência ordinária constituem os limites de acesso a seu desvendamento. Apesar de sua persistência, o delegado não dispõe, como o detetive, de uma consciência cultivada no exercício das humanidades. Sua falta de familiaridade com o mundo letrado impede-o de concluir o inquérito. Há, assim, no conto uma clara contraposição entre, de um lado, os habitantes da cidade e o detetive e, de outro, entre o mundo da aparência e o da essência.

Outro elemento estrutural da narrativa que contribui para a sua densidade, os cenários de Poe, nas palavras de Cortázar, não apenas se ajustam ao “miolo” do episódio, mas, sobretudo, fazem coincidir esse episódio com sua expressão verbal: “Poe procura fazer com que o que ele diz seja presença da coisa dita e não discurso sobre a coisa”. Essa extrema habilidade na descrição dos ambientes desencadeia uma extrema amarração entre as ações, o desenvolvimento temático e os cenários: “Para ele, um ambiente não constitui como que um halo do que acontece, mas forma corpo com o próprio acontecimento e, às vezes, é acontecimento” (CORTÁZAR, 1974, p. 125). Em “Os crimes da rua Morgue”, dois ambientes são fundamentais para a compreensão da história cifrada, estabelecendo uma absoluta correspondência entre elas.

A casa habitada pelo detetive e seu auxiliar caracteriza-se como um ambiente em ruínas, retirado e isolado do mundo social. O isolamento geográfico da casa em relação à cidade reforça a reclusão social de seus dois habitantes, que só saem às ruas à noite, quando todos já se retiraram para seus aposentos. Em casa, durante o dia, o narrador e o detetive fecham todas as janelas e cortinas, simulando a hora noturna e criando com isso a idéia de que esse é o momento propício para debates e reflexões. Liam e discutiam apenas durante o dia, tornado noite, e saíam às ruas após o pôr-do-sol. Se ligarmos esses detalhes ao fato de Dupin ser membro de uma aristocracia decadente, veremos que essa decadência, impressa na personagem e na descrição da casa, impõe-se também no comportamento assentado numa prática de vida que busca o cultivo do espírito.

O local do crime, por sua vez, a casa de Mme. L'Epanaye, ganha traços análogos à descrição da casa de Dupin. Como esta, a casa da assassinada, embora sem indícios de que seja velha, encontra-se também em estado de destruição. Ao lado disso, grande parte dela não era ocupada pelas habitantes, já que Mme L'Epanaye e sua filha limitavam-se a permanecer, no dia-a-dia, nos dormitórios frontais do quarto andar. Além do estado de destruição e do semi-abandono da casa, co-ocorre com a reclusão física das personagens, limitadas a alguns cômodos, sua marginalização social, num processo paralelo à auto-exclusão social de Dupin e de seu amigo. No entanto, se o isolamento destas duas personagens é opcional, motivado pelo desejo de levar uma rotina mais dedicada a atividades intelectuais, a reclusão de Mme. L'Epanaye deve-se ao fato de ela ter exercido uma profissão economicamente marginal. Enquanto os cidadãos comuns da sociedade parisiense desenvolvem atividades ligadas diretamente à economia da cidade (alfaiate, restaurador, banqueiro, lavadeira, agente funerário, médico etc.), a atividade desenvolvida por Mme. L'Epanaye não se liga, como cartomante que é, ao funcionamento direto dessa economia. Todos nessa sociedade declaram, em testemunho, não terem certeza da vida profissional dessa

personagem; ninguém é capaz de assegurar qual era a sua atividade. Todos afirmam que ouviram dizer, embora nada tenham presenciado, que ela teria sido cartomante e que disso sobrevivia. A incapacidade de confirmarem a profissão da cartomante deriva não apenas de um desconhecimento real de sua vida, mas também do receio de se denunciarem como usuários dessa atividade.

Analogamente ao confinamento intelectual de Dupin e de seu amigo, a atividade da cartomante também desencadeia sua reclusão social. Diferentemente de Dupin, no entanto, cuja forma de pensamento se caracteriza por privilegiar a reflexão, o traço básico e peculiar a toda cartomante é o de portar uma compreensão mágica da vida, que procura organizar as ações humanas tendo em vista não o conhecimento científico, mas uma explicação ilógica, encantada e simbólica. A essa distinção entre esses dois tipos de consciência corresponde, no entanto, um mesmo traço comum a elas. As duas consciências possuem em comum, sobretudo, o fato de adotarem uma prática de vida mais propriamente espiritual, distante da função utilitarista da vida. Mas, no conto, quer a compreensão intelectual, quer a consciência mágica da vida constituem-se como práticas de vida decadentes, metaforizando-se, com isso, seu processo de desaparecimento num mundo determinado pelo predomínio do cálculo e pela economia de mercado.

Em Poe, o objetivo de procurar criar paulatinamente uma atmosfera qualquer se liga ainda à intensidade com que seus temas são desenvolvidos, o que gera uma tensão máxima, derivada ou da própria seleção de temas, em geral, trágicos, ou ainda da extrema capacidade reflexiva de algumas de suas personagens. Diferentemente do gênero policial, a intensidade de seus contos não resulta de um gratuito exarcebamento do terror ou de situações fortuitamente aberrantes, mas diz respeito à própria condição humana que, em geral, se defronta “com a circunstância em conflitos trágicos” (CORTÁZAR, 1974, p. 123). Em geral, seus contos de maior impacto iniciam-se com digressões aparentemente despropositadas, até que, subitamente, a atenção do leitor

é agarrada e preparada para receber o relato de um acontecimento fulminante.

No texto em que expõe a técnica de construção de “O Corvo”, Poe propõe que o impacto de um texto sobre o leitor deve ser, paulatina e gradativamente, desenvolvido por meio do choque entre a reiteração do monótono e sonoro refrão “never more”, emitido pelo Corvo, com a variedade de idéias expostas nas perguntas do eu lírico. Esse choque entre repetição e variação traria, em sua ótica, o mérito de ir criando efeitos múltiplos e reiterados a cada estrofe do poema. Em seus contos, essa gradação da tensão realiza-se de modo que o narrador, num primeiro momento do texto, capte

[...] a atenção do leitor com um aviso geral dos acontecimentos extraordinários que quer contar; em seguida, apresenta, com muitos pormenores, todo o plano de fundo da ação; depois, o ritmo se acelera até culminar, freqüentemente numa frase derradeira, carregada da maior significação, que ao mesmo tempo esclarece sabiamente o mistério mantido e anuncia um fato, em geral, horrível. (TODOROV, 1970, p. 162)

Em “Os crimes da rua Morgue”, o narrador, antes de se apoderar das emoções do leitor, apela primeiramente para sua razão, pedindo-lhe para que preste atenção rigorosa a todos os detalhes da narração. Mas ao anunciar, logo em seguida, o crime, começa a trabalhar não mais com a razão, mas com a sensibilidade. Ao procurar despertar tanto a razão como a emoção e, simultaneamente, substituir o mero encadeamento das ações pela procura de um conhecimento, Poe dialoga com a teoria crítica do romantismo, para a qual a arte deve apenas deleitar, em vez de continuar ensinando ou moralizando os costumes, como a arte didática do século XVIII. Ao contrário do que a crítica brasileira costuma afirmar, a obra de arte romântica não privilegia apenas a sensibilidade, mas procura também despertar a reflexão do leitor para que ele possa assim exercer sua capacidade crítica, o que romanticamente pode contribuir para formar um indivíduo autônomo (BENJAMIM, 1993).

Para tanto, o sublime ganhou de tal modo a preferência do discurso romântico a ponto de não se constituir mais, como na arte antiga, como um estilo, mas antes como uma estrutura discursiva, um modo de dizer desenvolvido por meio de etapas que gradualmente arrebatam a alma do leitor, despertando sua capacidade reflexiva. Procurando estabelecer um jogo lúdico entre as faculdades do conhecimento, no sublime, conforme as premissas de Schiller (1997), o narrador deve contrapor uma realidade que se pressupõe Ideal a outra adversa que cria obstáculos para a consecução desse Ideal. A representação do trágico, a dor gerada pela contraposição entre os dois mundos desperta inicialmente a sensibilidade, impedindo a razão de compreender o fenômeno em toda a sua extensão. Mas, em seguida, instala-se um livre jogo entre as faculdades, entre a sensibilidade, a imaginação e o entendimento, jogo este que fornece à razão os conceitos de que ela necessita para apreender a infinitude da força irracional. É o resultado desse choque que pode levar o indivíduo a afirmar sua liberdade espiritual. A elevação da alma ao trágico realiza-se em dois momentos distintos: um que desperta a sensibilidade, que, num segundo momento, atua sobre o entendimento e a imaginação, levando o indivíduo a procurar compreender a dor e, com isso, a afirmar sua liberdade do espírito. Como, no sublime, conforme dito, a intensificação progressiva do pathos parte, em geral, de uma contradição entre dois mundos conflitantes, seu ponto de partida é sempre uma situação de crise.

Ao prestigiarem largamente o *Tratado do Sublime*, do Anônimo dito Longino, do século I da era cristã, os românticos ampliaram esse estilo aos limites de um superdiscurso. Entre eles, a representação do *pathos*, ou o choque entre duas realidades conflitantes, schillerianamente entre a arte e a sociedade, não deve desembocar numa comoção vazia, que gere apenas dor e emoção. Para que seja legítimo, o sublime deve antes conter Idéias. Nesse sentido, o sublime não gera apenas dor, mas também prazer, derivado da afirmação da liberdade do sujeito no exercício de suas faculdades. No desenvolvimento do sublime, há assim, um

primeiro momento em que surge um acontecimento trágico, que a razão não consegue apreender. No segundo momento, essa força irracional gera um desconforto derivado da incapacidade de a razão apreender o objeto que tem diante de si (SCHILLER, 1964). Diante dessa incapacidade, o sujeito se vê impelido a oferecer resistência e a exercer sua capacidade de reflexão, procurando, com isso, o acesso ao conhecimento do fenômeno instalado.

Assim, em “Os crimes da rua Morgue”, a contraposição entre duas realidades adversas, uma reclusa e marginal, em que predomina o mundo da cultura e da magia, e o da razão utilitária e imediatista, relativa à vida social, desemboca numa peculiar compreensão a respeito da ameaça que a sociedade capitalista impõe ao conhecimento e à vida do espírito. Toda a violência desencadeada pelo orangotango toma por modelo as ações humanas. É a observação do gesto de barbear do marinheiro que ensina ao orangotango a função e o modo de usar a navalha. Num círculo em que violência gera violência, é a violenta reação de Mme. L’Epanaye diante de sua presença que o leva a arrancar, de uma única vez, seu couro cabeludo. Mas, sobretudo, é o fato de ter sido arrancado de seu habitat natural, com o objetivo de gerar lucro, o principal motivo desencadeador da violência do animal. Apesar de responsável pelo orangotango, a inimputabilidade do marinheiro – que, a despeito do crime hediondo, realiza seu intento vendendo o orangotango – reflete, no varejo, a inimputabilidade das leis do mercado; no atacado, a inimputabilidade do marinheiro legitima o predomínio das leis do comércio sobre a vida cultural e moral e, assim, a convivência de toda a vida social com essas leis. Breve, intenso e terrível, o conto de Poe narra duas histórias: a do crime e a do inquérito, a busca de conhecimento capaz de explicar os motivos da vigência de forças irracionais no mundo social. A primeira história relata como os fatos se passaram, servindo de mediadora entre o leitor e a segunda história. Esta, por sua vez, explica como se chegou à descoberta da verdade. Em conjunto, as duas histórias contam o modo pelo qual, na moderna sociedade capitalista, o indivíduo,

na fórmula rousseuniana da “natureza” humana, é tendencialmente bom e ingênuo, mas corrompido pelo predomínio do cálculo e do lucro, o que embota suas faculdades sensíveis e supra-sensíveis, desumanizando-o.

THE DISENCANTING WORLD OF EDGARD ALLAN POE

ABSTRACT

This essay discusses the main determining factors of Edgar Allan Poe’s stories: his appropriation of the characteristic features of the novel’s genre, his creative dialogue with the romantic aesthetics, as well as his peculiar way of making use of realism. Further on, the analyses of his story “The Murders in the Rue Morgue” takes into account the assimilation of the discursive structure of the romantic sublime, treated as a writing approach that establishes a conflict between sensibility and reason, his own way of creating knowledge about life in society.

KEY WORDS: Tale, novel, aesthetic effects, intensity, brevity, sublime.

NOTA

1. Para Jolles, a diferença entre o conto maravilhoso e a novela reside no que denomina de “forma simples” e “forma artística”. Os dois gêneros originam-se da tradição popular, já que 90% dos contos indianos, árabes ou latinos foram recontados, em Bocaccio, de ouvido. A diferença básica consiste no fato de que a estrutura da forma simples tem se mantido ao longo dos tempos, mesmo se recontada várias vezes por autores diferentes, de tal modo que mantém uma forma própria, sem ganhar a especificidade do pensamento de um autor ou de uma poética individual. Como forma simples, o grande número de episódios de um conto de fadas ganha realidade própria apenas nessa forma. O universo é para ele transportado, de tal modo que ganha as características dos princípios que regem esta forma. Sua linguagem é “fluida, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante, não apresentando uma forma fixa, tal como delimitada pela forma artística”. Diferentemente, a novela ou conto artístico com o qual aquela se confundia são formas artísticas, pois, ao abarcar uma parte do universo, recebe do

autor uma forma sólida, peculiar, única e coesa, em uma linguagem própria que encontra sua realização definitiva mediante o trabalho do poeta sobre ela: “Uma corporação de poetas e escritores especializados há muitos séculos em Formas artísticas crê ser seu dever e estar ao alcance de suas possibilidades atualizar uma Forma simples, tal como atualiza suas Formas artísticas; uma série de romancistas procura tratar o Conto como uma novela, ‘encerrá-lo’ da mesma maneira, inculcá-lhe uma configuração sólida, peculiar e única. [...] a Forma simples rejeita semelhante espécie de acasalamento, opõe-se a que a modelem nesse sentido e pretende manter-se ela própria. Repugna-lhe de tal modo esse encontro, quer ser tão decididamente ela própria que, apesar de todas as transformações e todas as reorganizações, os espíritos lúcidos e capazes de discernir as formas, como Herder ou Grimm, descobrem a natureza híbrida e díspar dessas misturas, apreendem a Forma simples como tal e acabam por destrinçar as ‘vozes do povo’” (JOLLES, 1976, p. 196).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1993.
- CORTÁZAR. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do canto*. São Paulo: Ática, 1988.
- JOLLES. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”. *Folha de S. Paulo*, “Mais!”, São Paulo, 30/12/2001, p. 24.
- POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: *Poemas e ensaios*. São Paulo: Globo, 1999.
- SCHILLER. *Teoria da tragédia*. Tradução de Flávio Meures. São Paulo: Herder, 1964.
- _____. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- TODOROV. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

