

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

EDSON SILVA DE LIMA

**UM SONHO DENTRO DE UM SONHO OU O NOVO MUNDO DENTRO  
DE OUTRO MUNDO: A NAÇÃO NORTE AMERICANA NO  
LABORATÓRIO DE EDGAR ALLAN POE (1809-1849)**

Rio de janeiro  
2017

Edson Silva de Lima

UM SONHO DENTRO DE UM SONHO OU O NOVO MUNDO DENTRO  
DE OUTRO MUNDO: A NAÇÃO NORTE AMERICANA NO  
LABORATÓRIO DE EDGAR ALLAN POE (1809-1849)

Dissertação de Mestrado – Programa de  
Pós Graduação em História Social da  
Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro, com requisito parcial para  
obtenção do título de Mestre em História  
Social.

Rio de Janeiro  
2017

## **Ficha catalográfica**



Edson Silva de Lima

UM SONHO DENTRO DE UM SONHO OU O NOVO MUNDO DENTRO  
DE OUTRO MUNDO: A NAÇÃO NORTE AMERICANA NO  
LABORATÓRIO DE EDGAR ALLAN POE (1809-1849)

Dissertação de Mestrado – Programa de  
Pós Graduação em História Social da  
Universidade Federal do Estado do Rio de  
Janeiro, com requisito parcial para  
obtenção do título de Mestre em História  
Social.

Aprovado em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca Examinadora

---

Pedro Spinola Pereira Caldas (UNIRIO)

---

Flávio Limoncic (UNIRIO)

---

Renata Dal Sasso Freitas (Universidade Federal do Pampa)

## **Agradecimentos**

Quero agradecer a CAPES pelo incentivo e apoio a pesquisa e a minha família que se mostrou muito forte em tempos difíceis. Ao meu orientador Pedro Caldas pela paciência, pelos debates e pelas leituras atentas e necessárias. Ao meu companheiro por ter aprendido a esperar coisas boas da vida. Aos meus amigos Maycon Tannis e Ana Carolina incentivadores carinhosos e leitores críticos especiais. E principalmente aos meus irmãos que são batalhadores e vencedores nesse universo terrível que é nossa sociedade meritocrática.

Preciso dizer agora mais algumas palavras que a muito não pude exprimir. Tenho empenhado minha vida para não ser mais um estudante reprodutor de discursos emprestados, pelo contrário, tenho aplicado todos os meus esforços para sanar as minhas fragilidades educacionais e ultrapassar as barreiras que socialmente me foram impostas. Algumas certezas preciso ter para continuar seguindo minha carreira com dignidade e ética, entre elas, escolhi não ser apadrinhado, escolhi não fazer a côrte, escolhi pensar.

Desde a graduação tenho sido um aluno empenhado até me tornar finalmente um estudante e mais que isso, um pensador. Toda minha carreira, se me permitem chamar assim, tem sido plantada com esforço intelectual e político. Portanto, vejo minha permanência na universidade como resistência às mazelas sociais, às desigualdades e aos obstáculos políticos.

Os senhores não de se perguntar para que essa explanação. Respondo-lhes: porque a continuação dos meus estudos e a consolidação da minha carreira está, infelizmente, ligada ao discurso meritocrático que tem abortado todos os dias sonhos e futuros intelectuais orgânicos. Discurso que rejeito veementemente.

Minha trajetória acadêmica tem sido muito bonita e até aqui, motivo de muito orgulho pessoal e para minha família. Não apenas por ser um profissional ético que não se deixou levar pelos encantos e afeições de certas práticas cortesãs, mas por ter acumulado um sistema de referências, ainda em expansão, adquirido com suor, noites em claro e muito estudo. Escolhi não ser mais um.

Atenciosamente.

Edson Silva de Lima

## Epígrafe

O artista, que “observa” o mundo com vista a adquirir “conhecimento” da natureza e do homem para os seus próprios fins, relaciona-se com o mundo do mesmo modo que o fenomenólogo. Pois não o faz como o cientista observador da natureza e o psicólogo e nem como um observador prático do homem, interessado apenas em adquirir informações sobre o homem e a natureza. Ao observar o mundo, o mundo se torna para ele fenômeno; tanto para ele como o filósofo (na crítica da razão), a existência do mundo é indiferente. A diferença é que o artista, ao contrário do filósofo, não pretende fundar o “sentido” do fenômeno do mundo e capturá-lo em conceitos, mas dele se apropriar intuitivamente a fim de recolher, na abundância das imagens, materiais para configurações estéticas criadoras.

Husserl

Àqueles poucos que me amam e a quem amo – aqueles que sentem, mais do que aqueles que pensam –, aos sonhadores e aqueles que depositam fé em sonhos, como únicas realidades, ofereço este Livro de Verdades, não pelo seu caráter de Expositor de Verdades, mas pela Beleza que floresce em sua Verdade e que o torna verdadeiro.

E. A. Poe

## Resumo<sup>1</sup>

Esta dissertação tem a intenção de por meio de um estudo de caso, exercitar a aproximação entre história e ficção, procurando, nesse sentido, perceber pontos de interlocução e nexos culturais. Para isso, elegemos o poeta, escritor, crítico literário, Edgar Allan Poe (1809-1849), especificamente seus contos e ensaios.

Dessa forma, nos atemos em perceber de que maneira a história nacional norte-americana, aparece em alguns contos ficcionais poeanos, sem que a pretensão seja fazer um mapeamento de uma identificação referencialista. Mas perceber a leitura possível de seus contos fantásticos como refiguração da história norte-americana, sem tê-la como partícula central de seu trabalho. De modo que procuramos, portanto, fugir do desejo de “reduzir certos textos a funções representativas, ilustrativas ou sintomáticas”. Centramos-nos, conseqüentemente, na dimensão referencial do texto ficcional, aproximando assim a história norte-americana como tema fulcral para literatura fantástica poeana. Nesse sentido, nos preocupamos em demonstrar os caminhos narrativos que endossam nosso prognóstico, de que a literatura fantástica não está diretamente subordinada à imaginação, que o lastro referencial que a compõe está diretamente intervindo na composição e, assim, há a concepção de outro mundo que não o mundo das coisas.

Com efeito, nos interessa os desvios da imaginação. Dessa maneira, percorremos um território fronteiriço que teria nos limites do irreal a capacidade de apontar a existência da ordem sobrenatural que não se opõe à do real, mas antes, se mostra como uma expansão dos sonhos no mundo sensível. Sendo assim, podemos afirmar que a arte poeana se articulou com a afirmação de que “a arte não exige nem uma participação brutal com a realidade, nem uma adesão intelectual como a verdade”<sup>2</sup>.

Palavras-chave: História – Ficção – Estados Unidos

---

<sup>1</sup> Esta dissertação foi revisada e corrigida pelo Doutorando e revisor Pedro Afonso Barth (UEM). Mestre em Letras pela Universidade de Passo Fundo (UPF/2016) na linha de Leitura e Formação do Leitor.

<sup>2</sup> CAMARI, Ana Luiza Silva. A Literatura fantástica: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 48.



## **Abstract**

This dissertation intends, through a case study, to exercise the approximation between history and fiction, seeking, in this sense, to perceive points of interlocution and cultural nexus. For this, we chose the poet, writer, literary critic, Edgar Allan Poe (1809-1849), but specifically his tales and essays.

Thus, let us focus on how the American national history appears in some fictional Poetic tales, without the pretension of mapping a referentialist identification. But to perceive the possible reading of his fantastic tales as a refiguration of American history, without having it as the central particle of his work. So we try to avoid the desire to "reduce certain texts to representative, illustrative or symptomatic functions". We focus, therefore, on the referential dimension of the fictional text, thus approaching American history as the central theme for fantastic poeana literature. In this regard, we are concerned with demonstrating the narrative paths that endorse our prognosis, that fantastic literature is not directly subordinated to the imagination, that the referential ballast consists directly intervening in the composition and thus conceiving another world than the world of things.

In fact, we are interested in the deviations of the imagination. Thus we cross a frontier territory that would have in the limits of the unreal the capacity to point out the existence of the supernatural order that does not oppose the one of the real, but rather, it shows like an expansion of the dreams in the sensible world. In this way we can affirm that the poeana art was articulated with the affirmation that "the art does not demand neither a brutal participation with the reality, nor an intellectual adhesion as the truth".

Keywords: History - Fiction - United States

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	13
CAPÍTULO I - Desintegração da velha consciência norte-americana: “a palavra de ordem passou a ser uma literatura nacional! - como se qualquer literatura pudesse ser nacional” .....	19
<b>1. Pequena palestra com uma múmia (1845): do conflito entre a Ciência e a consciência da realidade do passado</b> .....	26
2. A máscara da morte Rubra (1842): <i>do espírito americano com júbilos de “Give me liberty, or give me death!”</i> .....	40
3. William Wilson (1839): <i>da impossibilidade de fixar um indivíduo nos quadros do individualismo</i> .....	49
CAPÍTULO II - Correntes subterrâneas: experiência estética e a construção precisa do impreciso na literatura gótica norte-americana.....	64
1. Por suas consequências esses acontecimentos me aterrorizaram: <i>da explicação poética e seus mecanismos de efeito</i> .....	65
2. O Retrato Ovalado (1842): <i>demandas emocionais para afirmação da unidade de efeito</i> .....	78
3. A queda da Casa de Usher (1839): <i>da contemplação dos fatores pertencentes à atividade da criação do romance de terror</i> .....	92
CAPÍTULO III - Diálogos (im)possíveis: Alexis de Tocqueville e Edgar Allan Poe .....	103
<b>1. Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionados e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções? <i>Da Imaginabilidade à criação de Outros mundos</i>.....</b>	<b>104</b>
2. Mapa e Território: dos exploradores do âmago recôndito da “alma americana” ou os limites (in)visíveis do anseio universal do homem por tudo que é irrealizável ou realizado.....	117
2.1 Edgar Allan Poe e Alexis de Tocqueville: <i>do encontro possível apenas pelo imaginário de um imenso espetáculo</i> .....	118
<b>2.2. Alexis de Tocqueville: a tônica da cultura norte-americana na primeira metade do Século XIX</b> .....	119
2.3. Edgar Allan Poe: a condição desconfiada revela na arte os caminhos antitéticos de uma prerrogativa da elevação “natural” ao mundo espiritual .....	134
<b>Considerações Finais</b> .....	<b>143</b>
<b>Referências</b> .....	<b>148</b>

## INTRODUÇÃO

É interessante como o primeiro texto que aparece nessa dissertação, pelo menos como parte direta, é o último a ser redigido. Aqui temos uma missão muito complicada; pois, em poucas palavras, vamos apresentar os caminhos e, de alguma maneira, o modo como a redação dessa pesquisa deveria ser lida, sem que com isso tracemos uma regra de leitura e interpretação, mas apontando as possibilidades e talvez as inquietações que levaram o autor a escolher esse ou aquele caminho.

Convém lembrar que Edgar Allan Poe não é um personagem fácil de conhecer. Se por um lado procura dar conta das estruturas mais profundas do inconsciente humano, por outro descreve sua experiência histórica através de recursos discursivos e narrativos e, portanto, política, social e cultural. Parece óbvio quando dito dessa forma, e até meio ingênuo quando simplesmente afirmamos os diversos direcionamentos de leitura com que podemos chegar a esse poeta tão movediço.

As camadas em que penetramos nos levaram a enxergar um poeta que não se encerrou em aspectos estritamente psicologizante que subordinassem sua obra a tópicos relativos a uma vida desregrada e leviana. De maneira que nos preocupamos em ouvir outras vozes presentes em seus contos fantásticos, e assim, ampliamos nosso espectro interpretativo para que essas múltiplas vozes não cantassem em uníssono, mas que falassem das curvas, das sinuosidades e seus meandros. Permitindo-nos, portanto, concordar com a afirmação de Luiz Costa Lima quando afirma que, “a mimesis artística não é *imitatio*, mas uma *correspondência confrontativa* com os valores da sociedade que a engendrou, e que, portanto, é inapropriado tomá-la como um “retrato” de algo pré-existente”<sup>3</sup>.

Talvez seja difícil dizer o motivo pelo qual E.A Poe me chamou atenção, mas posso pelo menos declarar que esse encontro estaria enleado a uma ideia interessante esboçada por Paul Ricoeur em uma de suas mais importantes conferências sobre a teoria da interpretação (1976), em que afirmava que aquilo que experimentamos em um núcleo particular de modo algum poderia ser experienciado por outrem. Em outras palavras, nossa experiência e, portanto, a maneira como experimentamos a vida, não poderia ser compartilhado de forma

---

<sup>3</sup> LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 216.

direta e sem mediações como se o outro pudesse sentir ou perceber e reconhecer esses espaços particularizados de experiência.

Em consequência disso, nota-se que brechas são possíveis e nelas encontramos formas de observar e, de certa maneira, conhecer essa experiência particular a deslocando para um âmbito coletivo, respeitando suas peculiaridades e desenhando esquemas teóricos que nos permitam encontrar meios de nos aproximar dessas experiências individuais. A filósofa Martha Nussbaum, em seu trabalho *Poetic Justice* (1995) sobre as potencialidades empáticas que a literatura provoca nos leitores, nos permitiu perceber que esse lugar imaginativo comporta modelos de realidade que nos convidam a conhecer a nós mesmos pela experiência dos outros. Seria, portanto, nessa relação de pergunta e resposta, que a literatura nos permitiria experimentar de outra forma a vitalidade, os impulsos, os entusiasmos e sim, a época e, por conseguinte, a experiência histórica.

É importante acentuar que a condição imaginativa que a literatura, tomando aqui seu espaço criativo como fundamental, me referindo, portanto, a ficção e a ficcionalidade da vida, permite com que transportemos nosso espaço de experiência para outra superfície, como se pudéssemos transpassar o suporte impresso e vivenciar a história ali narrada. Sabemos, entretanto, que nossa capacidade imaginativa nos permite atravessar obstáculos “concretos” e chegar aquele outro lugar como mundo possível. Assim, seja como condição possível de observação ou como possibilidade de experimentação emocional, a ficção carrega consigo essas experiências particulares partilhadas de maneira especulativa, criativa e imaginativa. Em outras palavras, a ficção “não pretende ser uma investigação do que foi, sem que, por isso, o mundo de fora deixe de tocá-la”.<sup>4</sup>

Partindo desse esboço, ainda podemos elucidar algumas escolhas feitas na composição dessa dissertação. A primeira se refere a sua forma. A maneira ensaística como o texto foi desenhado, foi um desafio fundamental para que possamos intencionalmente dar autonomia a cada capítulo, sem que com isso perdessemos sua homogeneidade. O fio condutor, portanto, está na reflexão a cerca da natureza da ficção, mas também na possibilidade da ficcionalização da vida e, ainda, na condição de produzir outra forma de narrar à experiência individual e coletiva. Sendo assim, não nos encerramos em formas herméticas de composição, mas afiançamos as palavras de pensadores como Lukács e Adorno para quem a forma do ensaio nos permite uma liberdade de reflexão e criação; a autonomia advinda desse formato de texto nos libertou de certas convencionalidades, muito embora tenhamos que partir dessas

---

<sup>4</sup> LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 225..

convenções como princípio de organização. Um paradoxo necessário ao desafio do ensaio como forma explicativa.

O ensaio não encontraria um fim em si mesmo, mas considera a sua finalidade como condição expressiva daquilo que podemos chamar de entusiasmo com o espírito de criação. O que me permite afirmar que ele possibilitou meu encontro com a estrutura narrativa de E.A Poe, sem cometer violências interpretativas, ao menos não conscientemente. Escolhemos não deixar os “pés no chão”, mas elevar nossa “cabeça às nuvens”. Não estávamos preocupados em encontrar ou garimpar a essência dos impulsos individuais psicológicos ou ainda a intencionalidade imediata do que E.A Poe pretendia dizer em seus contos. Procuramos ouvir a voz impressa nas linhas condicionadas pelas entrelinhas e no pensamento teórico-crítico composto e publicado, seja como crítica literária ou crítica social. Correndo o risco de sermos taxados como não científicos, escolhemos o caminho imaginativo, onde as ordens, as convenções e as regras são subvertidas para que as formações discursivas ganhassem mais sobreamentos do que tracejados.

A segunda escolha, talvez mais explícita que a forma em si, esta relacionada à disposição dos ensaios, que não seguem uma cronologia, privilegiando assim as reflexões obtidas nas leituras dos contos e ensaios do que pela trajetória individual de E.A Poe. Procuramos a todo o momento convidar o leitor para uma viagem pelo bosque da ficção para usar o fraseado de Umberto Eco. Um bosque que não tem apenas um caminho, uma maneira de conhecer, uma forma de vivenciar, mas seria preciso se perder em seu interior para conhecê-lo. Se permitir avançar por lugares desconhecidos, com o medo como companheiro sem que ele o faça refém abafando sua curiosidade.

Esse momento é, portanto, um instante prolongado que nos encaminha para perceber que ao fim e ao cabo nos tornamos mais que observadores, em outras palavras, deixamos nosso lugar de conforto como leitores passivos e nos tornamos leitores ativos que indagam o texto implicando assim no emprego de nosso sistema de referências que nos possibilitou puxar a âncora do mundo sensível para que assim fosse possível se lançar no mundo ficcional, onde os preceitos, a sobriedade e o comedimento nem sempre são bem vindos.

A linguagem empregada nessa dissertação pode ser compreendida como a terceira escolha, talvez a mais criticada entre os leitores. De fato não optamos por uma leitura que privilegiasse a fruição, mas buscamos respeitar o universo explicativo de cada autor citado, seja pela sua tradição histórica, seja pela qualidade de seus argumentos, sem ferir a maneira ou mesmo o sentido do que se configurou como fundamento de seu pensamento. De modo

que pedimos aos leitores que no exercício da leitura creditem ao texto a capacidade de diálogo e não de tratado, e menos ainda de uma pura explicação interpretativa. Não queremos aqui o lugar solar daquele que detém o conhecimento “total” do fazer e do pensar, mas tentamos, ainda que timidamente, produzir interlocução, em outras palavras o texto não é unilateral, há vazios, se preferir a conceituação iseriana sobre as lacunas intencionalmente deixadas pelo autor para que o leitor preencha com suas próprias normas e valores, que por sua vez sofrem modificações dadas ao ato da leitura.

Partimos assim para uma explicação detida no conteúdo apresentado em cada capítulo, devo dizer que depois dessa longa explicação sobre a maneira como gostaria que essa dissertação fosse lida, seja justo com o leitor traçar mais decisivamente o que irá encontrar. Relembrando apenas que as leituras dos mesmos não possuem uma ordem correta, podendo ser lida a partir dos capítulos ou do que assim o leitor preferir, de acordo com suas demandas e interesses.

No primeiro capítulo, nos atemos em perceber de que maneira os *elementos* da história nacional norte-americana, aparecem nos contos ficcionais poeanos, sem que a pretensão seja fazer um mapeamento de uma identificação referencialista. A intenção é a de perceber a leitura possível de seus contos fantásticos como refiguração da história norte-americana, sem tê-la como partícula central de seu trabalho. De modo que procuramos, portanto, fugir do desejo de “reduzir certos textos a funções representativas, ilustrativas ou sintomáticas”<sup>5</sup>.

A trajetória de Poe se inscreveu no interior de uma sociedade que passava por grandes reformas sociais e políticas, em um processo que pode ser entendido sob a chave das “tradições inventadas”, sugerida por Hobsbawm e Ranger, ou, sob outra perspectiva, a de elementos compartilhados, como mostra Benedict Anderson; para quem a nação é compreendida como “comunidade imaginada”. Esta última, tomamos como mote fundamental para entender esse contexto que oferecia uma abertura para oportunidades e para o talento individual - para o *self made man* -, mas que apresentava uma ambivalência, que se cristalizava, por exemplo, na Guerra Civil. No Norte, tínhamos a valorização da ciência, da razão e da tecnologia, investiu-se na indústria e nas ferrovias. No Sul, haveria a convicção de um “novo despertar” religioso, contrapondo-se à ideia de “mundo mecânico”.

Centramos-nos, portanto, na dimensão referencial do texto ficcional, aproximando assim a história norte-americana como tema fulcral para literatura fantástica poeana. Nesse

---

<sup>5</sup>LACAPRA, Dominick. “Repensar la historia intelectual y leer textos”. In: PALTÍ, Elias José. *Giro lingüístico e historia intelectual*. Buenos Aires, 1983. pp. 24.

sentido, nos preocupamos em demonstrar os caminhos narrativos que endossam nosso prognóstico, de que a literatura fantástica não está diretamente subordinada à imaginação, que o lastro referencial que a compõe está diretamente intervindo na composição e, assim, há a concepção de outro mundo que não o mundo das coisas.

Ainda nessa esteira, o capítulo dois procura entender as estruturas composicionais de Edgar Allan Poe, que recursos narrativos e discursivos regulam e influem na forma e no modo de desenhar seus contornos imaginativos e referenciais. Foi um desafio interessante que enfrentamos nesse capítulo, uma tentativa de mostrar os contornos de algumas de suas “influências<sup>6</sup>” fundamentais na literatura gótica inglesa. Dessa maneira, empreendemos uma dupla entrada na consciência norte-americana, tendo como questão central a sua resistência ao sobrenatural e ao fantástico. Em outras palavras pretendemos perceber o limite possível entre a capacidade potencializadora de modelos de realidade nesses pilares referenciais da tradição gótica; visto que é um conceito fugidio e um termo com uma notável capacidade de adaptação a contextos de pensamento diversos. Notar-se-á que não fizemos uma análise “tradicional” fragmentando cada romance a uma determinada sessão, mas que organizamos nossos argumentos e reflexões de forma a compor arranjos conjuntivos que nos permitissem evidenciar riscos, sintomas e intuições da narrativa poeana.

O último capítulo nos permitiu retomar algumas questões e reelaborar outras, bem como retornar a discussões teóricas que costuram os demais capítulos permitindo sua organicidade. Ocupamos-nos, de juntos, fazer duas curvas importantes: na primeira ratificamos nossa procura pela junção necessária para que o mundo material se matize nas “condições de imaginabilidade” necessárias à criação de Outros mundos. Na segunda investimos uma leitura, senão um encontro, que colocasse Edgar Allan Poe e Alexis de Tocqueville no mesmo recinto, esperando com isso explorar modelos de realidades ambivalentes em relação às vicissitudes da experiência do mundo norte-americano. Desse modo, encaminhamos uma proposta de modos de ver, sentir e representar a experiência do vivido; entendendo que encontraremos nesses personagens um universo de mundos possíveis.

O itinerário proposto acima permitirá com que continuemos no caminho do entendimento possível entre a enunciação e o enunciado, como forma de estruturar o fictício e o imaginário, de maneira a permitir uma seguridade quanto às regras e às convenções que

---

<sup>6</sup> Influência não deve ser lida aqui como lugar de passividade como foi lida pela tradicional literatura comparada nacionalista, mas como formulada e pensada por Harold Bloom em seu livro *Anatomia das Influências* (2011), onde somos atravessados por leituras que nos constroem e nos formam como leitores e autores, em um processo de retroalimentação de composição e criação.

possibilitam intervalos adversos em relação à ficcionalização do mundo das coisas e da vida. Em outras palavras, queremos entender as condições de possibilidades que permitiram com que Edgar Allan Poe, ao “relatar” sua experiência histórica, tenha apontado para outra forma de representação que não a estritamente “descritiva” e que tivesse como correlatos aquilo que não é dado a conhecer, de modo a haver necessidade de introduzir o imaginário como “produto do significante dividido”<sup>7</sup>.

Com efeito, nos interessou os desvios da imaginação. Assim, percorremos um território fronteiro, que teria nos limites do irreal, a capacidade de apontar a existência da ordem sobrenatural que não se opõe à do real, mas antes, se mostra como uma expansão dos sonhos no mundo sensível. Dessa forma, podemos afirmar que, a arte poeana se articulou com a afirmação de que “a arte não exige nem uma participação brutal com a realidade, nem uma adesão intelectual como a verdade”<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: O Fictício e o Imaginário. Perspectiva de uma Antropologia Literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 345.

<sup>8</sup>CAMARANI, Ana Luiza Silva. A Literatura fantástica: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 48.



## CAPÍTULO I - Desintegração da velha consciência norte-americana: “a palavra de ordem passou a ser uma literatura nacional! - como se qualquer literatura pudesse ser nacional”

Não fui, na infância, como os outros  
e nunca vi como outros viam.  
Minhas paixões eu não podia  
tirar de fonte igual a deles;  
e era outra a origem da tristeza,  
e era outro o canto, que acordava  
o coração para a alegria<sup>9</sup>.

*Nunca vi como outros viam.* Essa afirmação me parece bastante oportuna para que possamos de alguma maneira, educar nossos olhos para ver o que Edgar Allan Poe via. Certamente sua intemperança e seu talento para literatura colaboraram para que ao olhar para o mundo as coisas fossem diferentes. De modo que podemos afirmar que ele experimentava o **Outro mundo** como um mundo possível, encarnado nas letras, nas histórias e em sua própria vida. Portanto, se por um lado, “cremos que as coisas e os outros existem porque os vemos e que os vemos porque existem”<sup>10</sup>, por outro, nossa capacidade para reorientar o mundo das coisas pela força imaginativa, nos permite perceber na ficção desse poeta e contista um “força potencializadora de modelos de realidade”<sup>11</sup>.

A escolha por Edgar Allan Poe enquanto guia intelectual de minha pesquisa, está fundamentalmente nessas inquietações que foram surgindo no meu contato enquanto leitor e posteriormente como pesquisador de sua literatura a partir da minha monografia, em que tive a oportunidade de ler biografias importantes como: *Edgar A. Poe* de Wolfgang Martynkewicz (2005); *Edgar Allan Poe, o mago do terror de Jeanette Rozsas* (2012), além de textos de comentadores como Baudelaire reunidos em *Ensaio sobre Edgar Allan Poe* (2003) e Julio Cortázar, *El poeta, el narrador y el crítico* (1956) entre outros.

---

<sup>9</sup> POE, Edgar Allan. Alone [Só]. In: *Poemas e Ensaio*. Tradução Oscar Mendes, Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.

<sup>10</sup> CHAUI, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo.” In: NOVAES, Adauto. Org. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 33-4.

<sup>11</sup> ALKIMIN, Martha. “Ficções: entre o prelúdio de um engano e a construção de modelos de realidades”. In: VERSIANI, Daniela Beccacia e OLINTO, Heindrun Krieger (Orgs). *Cenários construtivistas: temas e problemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. pp.59.

De modo geral, alguns estudiosos<sup>12</sup> colocavam Edgar Allan Poe em dois motes fundamentais. Por um lado, a chave das interpretações psicológicas que compreendiam a sua literatura como um mergulho em si mesmo, portanto, arraigado na experiência do indivíduo interiorizado. E de outro, uma leitura relacionada à alienação<sup>13</sup> de sua época, que estaria preocupada com os aspectos estruturais relativos à forma, a estética e as matrizes propostas por ele mesmo em seus ensaios críticos *The Philosophy of Composition* (1946), *Eureka: A Prose Poem* (1848) e o *The Poetic Principle* (1850) em que aparecem algumas de suas diretrizes e filosofias composicionais. Essas leituras são tributárias, em certa medida, da imagem estereotipada do típico poeta romântico absorvido pelo amor e pela morte, que segundo Robert E. Spiller “uma vez que um poeta se torne identificado com essa imagem romântica será difícil para os críticos literários reconstituírem fielmente sua verdadeira personalidade e autenticidade artística”<sup>14</sup>.

De modo que ambas as posições retiram Edgar Allan Poe da História em uma postura negativa quanto à sua posição social; o eximem das discussões públicas e, por conseguinte, políticas e sociais, que estavam no entorno de uma sociedade em processo de consolidação. É preciso acentuar que a conjuntura política compreendia, de modo geral, com certa preocupação ao estabelecimento de uma política centralizada, embora não centralizadora, ferisse de algum modo à autonomia de seus “estados”. É sabido, portanto, que “os Estados Unidos teve um período de grande crescimento econômico, reforçando o espírito nacionalista nascido no processo de independência de 1776 e na guerra de 1812”<sup>15</sup>.

Contudo, o país esteve em constante clima de tensão; fazendo com que ressurgissem velhos ressentimentos regionais, fossem eles religiosos ou econômicos, de modo que a crise econômica que assolou o país foi tributária do contrabando de produtos ingleses e da queda na exportação do algodão. Essas complicações no processo de consolidação tomaram para si essa condição de um espírito otimista, mas que passou por picos de pessimismo. Inclusive afirmando a preocupação de que “não se sustentava mais a ideia de uma república harmônica,

---

<sup>12</sup>Compreendo como clássicos interpretativos do trabalho de Edgar Allan Poe: *Charles Baudelaire escritos entre 1848 e 1857*; Harvey Allen (1926) *The life and times of Edgar Allan Poe*; Carlson, Eric Walter (1996). *A Companion to Poe Studies* (2002).

<sup>13</sup>A ideia de alienação aqui deve ser entendida como uma “renúncia” de seu próprio tempo. A maneira que Edgar Poe teria encontrado para elevar a sua literatura para distante da imediata relação com a vida cotidiana contada e narrada a partir de uma preocupação com a história, a trivialidade e a vida nas ruas.

<sup>14</sup>SPILLER, Robert E. *O ciclo da literatura norte-americana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1967. pp.69.

<sup>15</sup>FERNANDES & MORAES. “Os EUA no Século XIX”. In: KARNAL, Leandro (org). *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2013. pp.109.

em que todos são iguais, marchando para uma felicidade sem limites ao construir a nação”<sup>16</sup>. Todavia, essa sentença não foi nem conclusiva e menos ainda definitiva. A exemplo disso podemos citar o chamado “Destino manifesto”, em que se enraizaria a ideia de “espalhar a concepção [bem-sucedida] de sociedade norte-americana para regiões vistas como carentes e necessitadas de ajuda”<sup>17</sup>.

No campo literário, as demarcações históricas e o exaustivo uso da documentação da “realidade” norte-americana sufocavam a imaginação, impedindo que surgissem narrativas que transbordassem ou rompessem as fronteiras do real. Isso implicou em uma literatura altamente carregada de dados político-sociais e de uma história da literatura norte-americana ameaçada de se tornar estritamente documentalista. Contudo, segundo Robert E. Spiller,

“O autor deverá reconhecer que o grande escritor norte-americano, embora só se torne grande por elevar-se acima de sua época ou alienar-se de qualquer forma da sociedade que o circunda em seu país, é, contudo, o produto específico da sua era e da sociedade com a qual convive, constituindo talvez a sua mais profunda expressão”<sup>18</sup>.

Ou seja:

“[...] em relação aos contos de Poe, ora retratam o sobrenatural e os desvios da mente humana, ora satirizam e criticam o meio social no qual o autor está inserido. Tal pode ser lida como uma revolta do autor em relação aos críticos literários conservadores que desprezavam a sua obra, também considerada inferior e de mau gosto.”<sup>19</sup>.

De todo modo, deixar de lado o quanto que ele se apropriou do *ideal cavalheiresco do Sul*<sup>20</sup> que para Spiller era parte central de sua visão da vida e da arte, seria violar sua historicidade. Parece-me, também, que essas leituras em certa medida “ahistóricas”, não conseguiram perceber o nódulo central que é o encontro entre história e literatura e no entremeio, a ficção.

---

<sup>16</sup>Idem, pp.123.

<sup>17</sup>Idem, pp.125.

<sup>18</sup>SPILLER, Robert E. O ciclo da literatura norte-americana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1967. pp.10.

<sup>19</sup>BELLIN, Greicy. “Pequena conversa com uma múmia”: A faceta humorística de Edgar Allan Poe. Rev. Letra, Curitiba, n.82. p. 179-192, 2010. pp.182.

<sup>20</sup>Representava o empenho de uma sociedade sulista em defesa de uma estrutura social e cultural aristocrática. In: SPILLER, Robert. *Op. Cit.*. pp.71.

Nessa conjunção os níveis ficcionais estão imiscuídos, em um movimento pendular, que ora se aproximam com mais intensidade do real, ora se afastam sem perdê-lo de seu horizonte. Uma relação consubstancial que endossa de certa forma aspectos fundamentais na compreensão de textos ficcionais. Segundo Kaelheinz Stierle:

“os textos ficcionais são, no sentido próprio, texto de ficção apenas quando se possa contar com a possibilidade de um desvio dos dados extratextuais (mundo existente), desvio na verdade não sujeito a correção, mas apenas interpretável ou criticável”<sup>21</sup>.

Ele endossa ainda, que todo texto oscila entre ficcionalidade e não ficcionalidade<sup>22</sup>. Dessa forma, o autor coloca em cheque a própria categorização do texto, segundo o qual ficaria complicado classificar, e mesmo, empregar uma categoria de gênero literário. Por outro lado, também afirma, que há esquemas da própria ficcionalidade que predispõe dessa necessária determinação categórica. De certa forma, esse argumento corrobora com a afirmação de Tzvetan Todorov quando diz que, “não há narrativa natural; toda narrativa é uma escolha e uma construção; é um discurso e não uma série de acontecimentos”<sup>23</sup>. Assim sendo, o texto ficcional não predispunha de uma indicação imediata relacionada ao automatismo das palavras, mas produz rearranjos do mundo existente.

Nesse sentido o caráter oscilante do texto ficcional é reafirmado. Ele não estaria subordinado ao fato a que se refere, pelo contrário dá voos altos e longínquos, o que permite, em certa medida, com que se faça o julgamento de sua “validade” ou legitimidade como experiência coletiva de acesso à realidade. Dessa forma, compreenderíamos o texto ficcional como aquele que perpassa e atravessa os dados inteligíveis da experiência humana, configurando um lugar de encontro e desencontro com o real.

“Numa palavra, devemos conservar-nos aquela maneira que, o mais aproximadamente possível, é o oposto do exato do poético. Deve ser cego de fato quem não percebe a diferença radical e abismal que existe entre as maneiras verídicas e a poética de revelação. Deve ser teórico-maníaco sem remédio quem, a despeito destas diferenças, persiste ainda em tentar conciliar os óleos e águas adversos da Poesia e da Verdade”<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> STIERLE, Kaelheinz. *Op. Cit.* pp. 147.

<sup>22</sup> Idem. pp. 146.

<sup>23</sup> TODOROV, Tzvetan. *Op. Cit.* pp. 108.

<sup>24</sup> POE, Edgar Allan. *Op. Cit.* pp. 88.

A metáfora do óleo na água se apresenta como afirmação de que o real não se dilui no poético, mas é passível de ser observado com clareza a despeito do que se convencionou, por alguns críticos, afirmar o caráter imanentista da poesia. Não se trata de dizer o indizível ou de falar de uma história desreferencializada, mas de considerar as condições a serem satisfeitas para que um conjunto de símbolos tenha sentido [nas suas significações polissêmicas] em uma trama ou em um enredo. De certa maneira, estamos dizendo que para que um texto ficcional esteja na esteira de uma abertura para referencialidades seria preciso saber como o mundo se comportaria caso, determinadas características, personagens ou lugares fossem presentes no mundo sensível. Essas proposições são bastante claras nos contos poeanos a serem analisados, podemos perceber que os limites são tensionados com certa avidez, colocando o leitor em nível de dúvida quando a incorporação de dados do mundo das coisas.

De modo que, antenado com o desenvolvimento científico do século XIX<sup>25</sup>, ele utilizava alguns princípios da frenologia<sup>26</sup>, da matemática e da lógica que aparecem com frequência em seus contos “policiais” ou de “enigma”; no caso de *The Murders in the Rue Morgue*<sup>27</sup>, um conto publicado pela primeira vez na *Graham's Magazine*<sup>28</sup>, em 1841 esse aspecto é bastante significativo. Todavia esse não é por agora o foco desse capítulo, mas acentuamos esse aspecto para que fique clara a preocupação que Edgar Allan Poe tinha em colher dados do mundo das ciências e do cotidiano para elaborar suas histórias. Parece-me vital, por exemplo, que a obra de Edgar Allan Poe tivesse divisões, evidentemente didáticas, mas também relacionadas à forma e às ferramentas empregadas em suas composições; talvez,

---

<sup>25</sup> VICENTE, Joan Férrus. “El discurso científico en la obra de Edgar Allan Poe”. 452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 1, 28-41, 2009.

<sup>26</sup> É o estudo da estrutura do crânio de modo a determinar o caráter das pessoas e a sua capacidade mental. Essa pseudociência baseia-se na falsa assunção de que as faculdades mentais estão localizadas em “órgãos” cerebrais na superfície deste que podem ser detectados por inspeção visual do crânio. cf. CALDAS, Alexandre Castro. *A herança de Franz Joseph Gall: o cérebro ao serviço do comportamento humano*, Lisboa, ed. McGraw-Hill, 2000.

<sup>27</sup> Nesse conto, o francês Monsieur C. Auguste Dupin, por meio de um sistema próprio de dedução baseado na sua profunda capacidade de observação dos fatos, é capaz de ler os pensamentos do seu interlocutor e desvendar um dos mais intrincados e misteriosos casos de assassinato já enfrentado pela polícia francesa - o bárbaro duplo assassinato de mãe e filha num apartamento na rua Morgue.

<sup>28</sup> Foi um periódico com sede na Filadélfia – USA. Deu início as suas atividades editoriais em 1840 com a incorporação da antiga *Burton's Getleman's Magazine* por George Rex Graham. Entre 1840 e 1850, seu nome sofreu diversas variações: *Graham's Lady's and Getleman's Magazine*, *Grahams' American Monthly Magazine of Literature and Art*, entre outros. Teve como editor, em 1841, Edgar Allan Poe que publicou entre muitos trabalhos seu primeiro romance policial: “Os assassinos da Rua Morgue”. cf. MOTT, Frank Luther. *A Brief History of “Graham's Magazine”*. *Studies in Philology*. Vol. 25. No. 3 (Jul, 1928), pp. 362-274. University of North Carolina Press.

pela complexidade de categorizar os limites quase invisíveis entre um gênero policial<sup>29</sup> e um fantástico<sup>30</sup>.

Assim também suas narrativas faziam desvios no caminho progressivo da literatura nacional norte-americana. Em seu ensaio *Crítica de novos livros*, publicado em 1842, na *Graham's Magazine*, ele coloca em questão os exageros da devoção nacionalista que impregnava os círculos literários, atestando que “a palavra de ordem passou a ser uma literatura nacional!” - como se qualquer literatura pudesse ser “nacional” - como se o mundo inteiro não fosse o único e próprio palco para representação literária<sup>31</sup>. Nesse sentido, para ele não caberia ao escritor apresentar os fatos nacionais, meramente como eles ocorreram. Cabendo a arte fazer com que a realidade se torne deslizante e maleável. Em outras palavras, que corresponda a “fontes geradoras de modelos de realidade”<sup>32</sup>. Para mim ele se afastava das proposições imediatas à consolidação de uma literatura “originalmente” norte-americana de propósitos “nacionalizantes” de um autor como Fenimore Cooper<sup>33</sup> ou Washington Irving<sup>34</sup>, por exemplo. Muito embora não tenha deixado de ser um representante importante e legítimo da literatura nacional.

Nesse capítulo, me interessa perceber de que maneira os *elementos* da história nacional americana, aparecem em seus contos ficcionais, sem que a pretensão seja fazer um mapeamento de uma identificação referencialista, mas perceber a leitura possível de seus contos fantásticos como refiguração da história norte-americana, sem tê-la como partícula central de seu trabalho. De modo que procuramos, portanto, fugir do desejo de “reduzir certos textos a funções representativas, ilustrativas ou sintomáticas”<sup>35</sup>, e , também, tensionar rente aos contos, estruturas de pensamento e significados simbólicos como parte integrante do conhecimento histórico<sup>36</sup>. Dessa maneira, podemos afirmar que o elo entre os textos

---

<sup>29</sup>cf. TODOROV, Tzvetan. *Op. Cit.*

<sup>30</sup>cf. ROAS, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

<sup>31</sup> POE apud SILVA, Ana Maria Zanonida. *Humor e sátira: a outra face de Edgar Allan Poe*. 2007. 178 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2007. Disponível em: <[http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/175919?locale=pt\\_BR](http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/175919?locale=pt_BR)>. pp.47.

<sup>32</sup> ALKIMIN, Martha. *Ibidem*. pp. 60.

<sup>33</sup>James Fenimore Cooper (1789-1851) foi um prolífico e popular escritor americano do início do século XIX. Seus romances históricos de fronteira e vida indígena nos dá uma forma peculiar de literatura americana.

<sup>34</sup>Washington Irving (1783-1859) foi ensaísta, biógrafo, historiador e diplomata americano. Pertencia ao grupo literário “The Knickerbockers”.

<sup>35</sup>LACAPRA, Dominick. “Repensar la historia intelectual y leer textos”. In: PALTÍ, Elias José. *Giro lingüístico e historia intelectual*. Buenos Aires, 1983. pp. 24.

<sup>36</sup>KRAMER, Lloyd S. Literatura, “Crítica e imaginação histórica: O desafio literário de Hayden White e Dominick La Capra”. In HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. pp.133.

escolhidos está no interior das discussões sombreadas no enredo, bem como seu elemento catalisador: o medo<sup>37</sup>, que aparece enquanto força que produz desconcerto, deslocamento e incomodo; mas também como organização, estruturação e reflexão.

Segundo Julio França, podemos descrever dois motes centrais na condição artística do medo, seja relativo aos “medos reais”, aqueles que apontam referenciais materiais no mundo das coisas e que no interior da sociedade produzem “medos ficcionais”, seja como processos e técnicas de produção do efeito estético que chamamos “medo artístico”. Isto é “a literatura que buscamos descrever era tanto a que nos permitia observar os modos históricos de representação literária dos “medos reais”, quanto a que era capaz de despertar, em seu leitor, a emoção do medo, através de procedimentos de construção narrativa”<sup>38</sup>.

Nos contos escolhidos discutiremos de forma aparentemente diluída os *elementos temáticos* da história norte-americana, na *Pequena palestra com uma múmia* (1845) – **razão e progresso**, na *A máscara da morte rubra* (1842) – **medo e otimismo** e, por fim, em *William Wilson* (1839) - **individualismo**. Embora tenhamos feito essa seleção necessária ao espaço, brevidade e intenção desse capítulo, quando for fundamental à elaboração dos argumentos, outros contos aparecerão. Por conseguinte, a escolha desses contos se deu a partir da observação de dois aspectos essenciais. O primeiro é o elemento do medo que perpassa essas narrativas, sendo este central na própria elaboração da experiência vivida pelos sujeitos personagens; e a questão do *indivíduo decomposto* que por um lado procura “buscar em si mesmo a regra de seu juízo” (individualização)<sup>39</sup>, e por outro se realiza como enigma, portanto, como a impossibilidade de se fixar enquanto indivíduo, carregado de indicadores de designação identitária, ou seja, um indivíduo composto e decomposto em si mesmo<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup>Não procuramos tecer uma teoria do medo nesse trabalho. Mas perceber seus desdobramentos enquanto prazer estético, assim como é desenhado pelo prof. Dr. Júlio França em seu artigo **As relações entre “Monstruosidade” e “Medo Estético”: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira**. Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC. Centro, Centros – Ética, Estética. 18 a 22 de Julho de 2011 – UFPR – Curitiba, Brasil.

<sup>38</sup> Idem. p.2.

<sup>39</sup>TOCQUEVILLE, Alexis de. *A Democracia na América. Leis e Costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. pp.4.

<sup>40</sup> RICOEUR, Paul. “Indivíduo e identidade narrativa”. In: VEYNE, P. et alli. *Individualidade e Poder*. Lisboa: Edições 70, 1987. pp. 65.

## 1. Pequena palestra com uma múmia (1845): do conflito entre a Ciência e a consciência da realidade do passado

Edgar Allan Poe, em seu conto *Pequena palestra com uma múmia*, de 1845 publicado na *American Review* desenredou fios interessantes para começarmos a discutir algumas questões centrais sobre a história norte-americana. De modo que não faremos uma descrição extensiva, mas sim introdutória e, a partir de então, verticalizaremos nossas discussões.

Em termos gerais, a narrativa fala de um grupo de cientistas norte-americanos liderados pelo Dr. Ponnonner. Apresentando, inicialmente, a banalidade da vida, o corriqueiro e o comum; ambientando o leitor na rotina e na trivialidade do narrador-testemunha<sup>41</sup> que disse: “o banquete da noite anterior mexera-me com os nervos. Estava com uma terrível dor de cabeça e sentia-me desesperadamente sonolento”<sup>42</sup>. Essas primeiras sentenças demonstram o quanto de genérico e ordinário pode ser a vida de qualquer pessoa, retirando o status que possa preencher o imaginário social sobre a vida dos cientistas do século XIX, cheia de descobertas e novidades, acentuando que um dos pontos centrais desse conto seria, exatamente, condenar os exageros autossuficientes da ciência que buscava “reconhecimento de sua intelectualidade e supremacia sobre os demais”<sup>43</sup>.

Ainda na trama, durante a noite o narrador-testemunha recebe um chamado do Sr. Ponnonner que, ansioso, o convoca para que junto com outros colegas possam examinar uma múmia que conseguira com o diretor do Museu da Cidade; estava contente e animado com essa conquista. O que se sucede a seguir é uma descrição do estado do “sarcófago” e o debulhar do mesmo. O sr. Gliddon “não teve dificuldade em interpretar os caracteres puramente fonéticos, representando a palavra *Allamistakeo*”<sup>44</sup> que em inglês significa “tudo um erro” incluindo um “o” no final. Segundo Greicy Bellin, “o nome da múmia é bastante

---

<sup>41</sup> “O narrador-testemunha se envolve nos fatos, mas se encontra em posição periférica, tendo autoridade e ao mesmo tempo, o afastamento e a objetividade necessários para narrar; isso o diferencia do narrador protagonista, que faz com que todos os eventos girem em torno dele mesmo”. BELLIN, Greicy. “*Pequena conversa com uma múmia*”: *A faceta humorística de Edgar Allan Poe*. Rev. Letra, Curitiba, n.82. pp. 179-192, 2010.

<sup>42</sup> POE, Edgar Allan. “Pequena palestra com a múmia”. In: *Histórias Extraordinárias*. Seleção, tradução e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 pp.29.

<sup>43</sup> BELLIN, Greicy. “*Pequena conversa com uma múmia*”: *A faceta humorística de Edgar Allan Poe*. Rev. Letra, Curitiba, n.82. p. 179-192, 2010. pp.186.

<sup>44</sup> POE, Edgar Allan. *Ibidem*. pp. 31.



sugestivo, pois simboliza o papel que ela exercerá ao longo da narrativa: o de mostrar aos pesquisadores que tudo o que eles acreditam não passa de um equívoco”<sup>45</sup>.

Depois de desnudada a múmia, há um espanto quanto à sua conservação e à técnica de embalsamamento. Isso aponta para certo desconcerto com aquilo que os cientistas-especialistas se ancoravam; a confiança em seu conhecimento científico que o permitiriam saber de forma holística vários aspectos de outras culturas.

“Rasgando o papiro, encontramos a carne em excelente estado de conservação, sem nenhum odor perceptível. A cor era avermelhada. A pele rija, macia e lustrosa. Os dentes e os cabelos achavam-se em boas condições. Os olhos (assim parecia) tinham sido removidos e substituídos por outros, de vidro, que eram muito belos e maravilhosamente vívidos, exceto quanto à fixidez demasiado acentuada do olhar. As unhas das mãos exibiam brilhante dourado.”<sup>46</sup>.

Em seguida, com a hora já avançada, iniciam uma série de testes, começando com uma bateria a induzir cargas elétricas no artefato. Essa experiência é bastante marcante, pois, mais uma vez, Poe desloca os homens da ciência de seu lugar objetivo e de autocontrole do objeto e da vida.

“Moral e fisicamente, figurativa e literalmente, o efeito foi elétrico. Em primeiro lugar, o cadáver abriu os olhos e piscou com muita rapidez por vários minutos, como faz o Sr. Barnes na pantomima; em segundo lugar, espirrou; em terceiro, sentou-se, em quarto, brandiu o punho diante da face do Dr. Ponnonner, em quinto, voltando-se para os Srs. Gliddon e Buckingham, dirigiu-se a eles, no mais puro egípcio.”<sup>47</sup>.

Pasmados com as reações e, por conseguinte com a “ressurreição da múmia”, se escondem ao ouvir seu discurso ridicularizador que não mede esforços para reclamar seu corpo violado. Disse ela com avidez,

“Devo dizer-vos cavalheiros, que estou tão surpreso quão mortificado pelo vosso procedimento. Do doutor Ponnonner, nada de melhor se poderia esperar. É um pobre toleirão que nada sabe de nada. Lamento-o e perdoo-o. Mas vós, senhor Gliddon e Silk, vós que viajastes pelo Egito e lá residistes, a ponto de se poder crer que lá

---

<sup>45</sup> BELLIN, Greicy. Ibidem. pp.187.

<sup>46</sup> POE, Op. Cit Página.32.

<sup>47</sup> Idem, p..34.

houvésseis estado desde o berço – vós digo eu, que tanto vivestes entre nós, a ponto de falardes o egípcio tão bem, penso, como escreveis vossa língua materna – vós a quem sempre fui levado a considerar como amigo fiel das múmias – realmente, esperava de vós conduta mais cavalheiresca<sup>48</sup>.

Esse discurso de abertura do debate tem itens bastante importantes quanto à complexidade argumentativa do conto, entre elas, a consciência da personagem mortificada, agora viva, que conhecia bem os doutores que passaram um bom tempo pesquisando e residindo no Egito. Isso denota que, de alguma forma, o passado olha para o presente que, pendente, entra e sai de seus portões. É bastante curioso perceber que o passado não é apenas observado, mas observador e traz consigo dados, comentários e considerações quanto ao exame desses intrusos que a todo tempo incorrem seus caminhos. O passado não é um lugar imóvel de consulta e aprendizado, mas dinâmico e plástico, sujeito e ator na vida e na história.

Daí em diante, a narrativa toma efetiva abertura para o fantástico e para o satírico vinculada a expressão “qualidade nativa” que “significa que a obra humorística [e fantástica] é considerada nacional, ou seja, intrinsecamente vinculada ao contexto em que foi produzida<sup>49</sup>. Isso aparece de imediato a partir de um caloroso debate entre os cientistas (sujeito) e a múmia (objeto).

Me parece, no entanto, que uma relação de pergunta e resposta começa a ser estabelecida entre os personagens que disputam a qualidade dos valores sociais de suas respectivas sociedades. A sociedade norte-americana do século XIX representada pelos membros da comunidade científica “representantes de todas as ideologias exageradas que consideram o presente melhor que o passado<sup>50</sup>; enquanto a múmia representante ávida de seu tempo e, consciente da realidade que a circunda, personifica “os valores e ideologias de sua comunidade<sup>51</sup> refinada. Eles falam sobre diversos temas tendo como cerne a superação dos antigos (passado) pelos modernos (presente). Entre os temas podemos elencar eixos centrais: Economia (manufatura e estradas de ferro) política (democracia) cultura (arquitetura, funeral e poços artesanais) ciência (microscópio e forças mecânicas) e metafísica (História, verdade e progresso).

---

<sup>48</sup> Idem p. 34-35.

<sup>49</sup> SILVA, Ana Maria Zanoni da. *Op. Cit.* p. 49.

<sup>50</sup> Idem p.147.

<sup>51</sup> Idem p.147.

Desse modo, a relação sujeito e objeto seriam colocados em cheque por Edgar Allan Poe quando “humaniza” a múmia, retirando-a de seu lugar de objeto, quebrando com isso a relação científica, que estava estabelecida pelos doutores. Vejamos nesse trecho: “observou-se então que o conde (esse era ou parecia ser, o título de Allmistakeo) teve um leve tremor, sem dúvida de frio”<sup>52</sup>.

Não é de se esperar que os Senhores Doutores fossem atingidos por essa experiência que lhe fizesse algum mal ou bem, digamos que seja o bem da autorreflexão que produziu o seguinte pensamento: “Talvez, a verdadeira razão deva ser procurada no espírito deste nosso tempo, que procede totalmente de acordo com a regra dos contrários, hoje usualmente admitida como solução de tudo quanto respeito a paradoxos e impossibilidades”<sup>53</sup>.

Continuamente, no debate com a múmia os cientistas articulam argumentos que evidenciam seu orgulho quanto à superação daquilo é antigo e, portanto, passado. Fica, pois claro que os temas apresentados e já mencionados anteriormente, são portfólios que endossam a argumentação dos doutores à múmia Allmistakeo. Denota-se, de alguma forma, a angústia de ultrapassar seu passado colonial de raízes “britânicas”, embora com recorte específico na independência, em relação a metrópole, já que no período colonial estaria a gênese da nação norte-americana<sup>54</sup>.

Nesse tocante, questionar essa “gênese” é fundamental. A complexidade composta por uma formação colonial altamente assistemática em relação ao processo colonial ibérico sistemático, a pluralidade de credos e crenças e a resistência, senão o *medo* da perda da autonomia político-religiosa local; nos apontam uma fragmentação contínua em todo processo de independência norte-americana<sup>55</sup>.

Alguns historiadores acentuam, inclusive, que a própria ideia de “antibritanismo” deve ser vista com cuidado, pois não teria sido uma realidade efetiva e holística. Se colocarmos uma linha divisória entre o norte e o sul do território “nacional”, veremos que os colonos do sul tinham uma relação “saudável” com sua metrópole, afinal de contas sua economia era marcada pelo comércio externo de Tabaco, sendo que aruptura total com a Inglaterra poderia

---

<sup>52</sup> Idem p. 37.

<sup>53</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit., pp.35.

<sup>54</sup> GRABO, Norman S. “The Culture effects of the Revolution”. In: *GREENE, Jack P. and POLE, J.R. A companion to the American Revolution. Oxford, UK, Blackwell Publishers Inc: 2000.*

<sup>55</sup> NICHOLAS, Canny. *Writing Atlantic History; or, Reconfiguring the History of Colonial British America. Journal of American History, 1999. 1093-1114.*

também significar um terrível golpe a sua estrutura econômica<sup>56</sup>. Além disso, segundo Leandro Karnal, os interesses acirravam essa “fronteira”; “os colonos do Sul queriam o domínio do Mississippi; os do Norte, o domínio do comércio de peles e a posse dos bancos pesqueiros da Terra Nova”<sup>57</sup>. É preciso assinalar também que o tema da independência não era um consenso no Norte, existindo grupos contraditórios a essa ideia, como evidencia Bernard Bailyn em seu texto *Duas Revoluções* (1998). Segundo ele, os americanos conheciam bem a ideia de poder centralizado, e isso acarretava uma grande ressalva quanto à perda de privilégios e autorrepresentação<sup>58</sup>.

Assim sendo os cientistas do conto procuravam acentuar o reconhecimento de sua intelectualidade e supremacia, ratificando sua autorreferencialidade como superação dos vestígios da metrópole. De certa forma, essa lógica científica estava em consonância com o método filosófico dos norte-americanos do século XIX. Alexis de Tocqueville explica isso como um “espaço individual da razão” americana, mostrando que, aos norte-americanos,

“escapar do espírito de sistemas, do jugo dos costumes, das máximas familiares, das opiniões de classe e, até certo ponto, dos preconceitos nacionais; não tomar a tradição mais que como uma informação e os fatos presentes como um estudo útil para fazer de outro modo e melhor; procurar por si mesmo e em si mesmo a razão das coisas, tender ao resultado sem se deixar acorrentar ao meio e visar o fundo através da forma: são estes os traços principais que caracterizam o que chamarei de método filosófico americano”<sup>59</sup>

A múmia, para Greicy Bellin, retrata “um ser ancestral, portador de uma verdade desconhecida pelos cientistas e também uma denunciadora da sua ignorância”<sup>60</sup>. Isso demonstra o quanto que a “tradição”<sup>61</sup> ainda teria a contribuir para construção do mundo moderno, nesse sentido, a tessitura social se distende incorporando outros e novos fios. Mostrando, por conseguinte, outra chave importante na compreensão do mundo moderno, a contradição, em que segundo Jauss (1996), o novo realçaria o antigo e este sobreviveria ao novo. Uma relação paradoxal e contraditória ao mesmo tempo (o paradigma da modernidade);

---

<sup>56</sup>BAILYN, Bernard. *The New England Merchants in the Seventeenth Century*. Harvard University Press, 1955.

<sup>57</sup> KARNAL, Leandro (org). *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2013. pp.72.

<sup>58</sup> BAYLIN, Bernard. “Duas Revoluções”. In: DARNTON; DUHAMEL, et al. *Democracia*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001. pp.40.

<sup>59</sup> TOCQUEVILLE, Alexis. *Op. Cit.* pp. 3.

<sup>60</sup> BELLIN, Greicy. *Op. Cit.* pp.186.

<sup>61</sup> Deve ser lido aqui, sobretudo, como modelo de civilização. cf. STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização: ensaios*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

evidenciando nesse tocante a relação tradição e modernidade. De imediato vemos uma relação entre a experiência estética e a experiência histórica, indicando os nódulos que de alguma maneira predispõe as rupturas e continuidades na dinâmica social norte-americana.

Em contraposição, o Dr. Ponnonner e seus colegas, “membros da comunidade científica consideravam que tudo o que há de melhor está no presente e não no passado”<sup>62</sup>. Em um argumento muito interessante o Sr. Silk Buckingham faz a seguinte contribuição:

“a longa duração da vida humana no seu tempo, assim como a prática ocasional de vivê-la, como o senhor explicou, a prestações, deve ter acentuado fortemente, na verdade, a tendência para o desenvolvimento geral e a acumulação do saber. Presumo, por isso, que devemos atribuir a marcada inferioridade dos antigos em todos os ramos da ciência, quando comparados aos modernos e, mais especialmente, aos ianques, inteiramente à solidez mais considerável do crânio egípcio”<sup>63</sup>.

Incomodada, a figura do sr. Allamistakeo questiona: “confesso novamente – retrucou o conde com muita suavidade – que encontro certa dificuldade em compreendê-lo; por obséquio, a que ramos de ciência alude o senhor?”<sup>64</sup>. A resposta foi instantânea e quase coletiva, de modo a detalharem “prolixamente as suposições da frenologia e as maravilhas do magnetismo animal”<sup>65</sup>.

A sátira poeana está, em uma crítica a mentalidade pragmática norte-americana que teria como centro fundamental depreciar a tradição, em favor da superioridade da ciência, e da ideia das descobertas de controle e utilidade da natureza; de modo a colocar em cheque os avanços científicos que a múmia disse terem seu tempo alavancado<sup>66</sup>. Me parece que os doutores percorrem o caminho da autoafirmação, em que de alguma forma reconhecessem as descobertas do passado, mas de modo algum podem ser comparativamente tão importantes quanto as invenções modernas, portanto, do presente.

Isso posto, a questão da modernidade nos Estados Unidos aparece contendo certas peculiaridades e, entre elas não há como negar algumas “chaves universais” que abrem possibilidades ao mundo, sobretudo, no que se refere ao conhecimento científico, em seus

---

<sup>62</sup>POE, Edgar Allan. *Op. Cit.* 187.

<sup>63</sup> POE, Edgar Allan. *Op. cit.* 2008, pp.42-43.

<sup>64</sup> POE, Edgar Allan. *Idem.* pp.43.

<sup>65</sup> POE, Edgar Allan. *Idem.*pp.43.

<sup>66</sup> SILVA, Ana Maria Zanoni da. *Op. Cit.* pp. 148.

diversos espaços de atuação e aplicação. Tornando-se um elemento característico do projeto político nortista industrial que se distancia do projeto sulista arraigado em hábitos e costumes “tradicionais” como a escravidão e o latifúndio. O mundo oitocentista se mostrava, portanto, atrelado ao que René Remond (1976) indicou ser um espaço fértil em revoluções de diversos matizes. O Conde *Allamistakeo* naquele momento teve uma resposta bastante afiada nesse sentido, quando disse “que Grandes Movimentos eram coisas terrivelmente comuns em seu tempo e, quanto ao Progresso<sup>67</sup>, havia sido a certa altura um completo aborrecimento, mas que não chegou jamais a progredir”<sup>68</sup>

A modernidade como transformação e perversão se apresenta, portanto, como vigência do profano; atravessada pelo personagem que transbordará as fronteiras e limites do mundo moderno, a múmia. De modo que, enquanto experiência do tempo/espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e dos perigos da vida elas são encobertos pela ambiguidade da modernidade, que se expandem e se fecha como a respiração, inspirando e expirando em ritmos circunstanciais<sup>69</sup>.

Liderado pela modernização, couberam às descobertas tecnológicas a responsabilidade pelo acentuado aumento do volume e do valor das trocas internacionais no século XIX, uma vez que tenham sido de suma importância para o progresso a contar da estrutura férrea financiada na Europa e nos EUA pelo capital privado em que operavam as máquinas a vapor. A comunicação também sofreu mudanças significativas, além das descobertas química e elétrica. Podemos, portanto, acrescentar ao argumento de dupla revolução do historiador inglês Eric Hobsbawn (2007) uma terceira revolução, esquecida em favor da revolução francesa: A revolução americana que tem consigo chaves importantes, entre elas a autonomia e a democracia baseada no princípio isonômico da liberdade<sup>70</sup>.

Desse modo, os cientistas não perdiam seu vigor, enalteciam seu tempo, seus costumes e sua política, como aparece nesse trecho:

“falamos então da grande beleza e da importância da democracia, e muito nos esforçamos para despertar no conde uma compreensão cabal das

---

<sup>67</sup> DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso*. Novos Estudos-CEBRAP, n. 77, pp. 73-89, 2007.

<sup>68</sup> POE, Edgar Allan. *Op. Cit.* pp.45.

<sup>69</sup> JAUSS, Hans Robert. Apêndice. (Sobre o capítulo “A modernidade”, em Fragmentos sobre Baudelaire, de Walter Benjamin.) In: OLINTO, Heindrun Krieger. (org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

<sup>70</sup> GREENE, Jack P. and POLE, J.R. *A companion to the American Revolution*. Oxford, UK, Blackwell PublishersInc: 2000.

vantagens de que gozávamos em viver num país onde havia sufrágio *ad libitum*<sup>71</sup> e nenhum rei”<sup>72</sup>.

A democracia aparece como elemento central da fundação da nação norte-americana, e é, portanto, preciso assinalar que está estritamente relacionada a noção de liberdade. Em vista disso, a experiência moderna estaria de alguma forma atrelada e incorporada ao *ethos* democrático. Robert Darnton, explica que esse *ethos* democrático não pode ser visto como “o rastro de uma partícula radioativa no sangue”, portanto, passível de ser rastreada e localizada, por isso, não estaria sujeito a mapeamentos universais. Isso quer dizer que se trata de um processo em constante movimento. A exemplo disso, Darnton e Duhamel afirmam que Thomas Jefferson acreditava que uma geração não poderia se impor a outra encontrando uma possível solução na reescritura da Constituição de quinze em quinze ou de vinte em vinte anos<sup>73</sup>. Segundo eles, julgamos conhecer a democracia pelo que ela foi, sendo isso um equívoco, já que não se trata de um fenômeno estável, “a democracia inscreve-se na história”<sup>74</sup>, por isso possui dinâmica, versatilidade e, por conseguinte, instabilidade.

Mapear alguns pontos comuns às democracias existentes, sendo eles raízes bem fincadas no solo político e social demonstra o que há de compatível e compartilhado no *ethos* democrático. Em todos os sistemas democráticos, dizem eles, os elementos compartilhados são: “o governo do povo pelo próprio povo ou por seus representantes livremente eleitos; os direitos do homem; limites constitucionais que restringem o exercício do poder governamental”<sup>75</sup>. Nesse tocante, Alexis de Tocqueville<sup>76</sup>, a partir da discussão da liberdade e da igualdade procurou explicar o desenvolvimento sociopolítico de diversos países da Europa comparativamente ao que seria o centro de seu estudo, os Estados Unidos, mostrando que o avanço progressivo da igualdade seria um fator providente de aspectos universais, do mesmo modo que, escapa cotidianamente, ao controle humano<sup>77</sup>, corroborando de certa forma com o que Darnton e Duhamel argumentaram. Ainda nessa cadeia de debates, o sr. Conde *Allamistakeo* não recebeu essa notícia de bom grado. Segundo o narrador, ele “não pareceu muito satisfeito”. E retrucou:

---

<sup>71</sup> Ad libitum é uma expressão latina que significa “à vontade”, “a bel-prazer”.

<sup>72</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p.45.

<sup>73</sup> DARNTON; DUHAMEL, et al. Op. Cit.. pp.14.

<sup>74</sup>, Idem. p.13.

<sup>75</sup>Idem. p.14.

<sup>76</sup> O terceiro capítulo dessa dissertação tem como discussão central as aproximações e se possível de mapear, a leitura de Edgar Allan Poe da obra “A Democracia na América” de Alexis de Tocqueville, portanto, aqui indicamos um ponto fundamental que será desenredado posteriormente.

<sup>77</sup> TOCQUEVILLE, Alexis de. *A Democracia na América. Leis e Costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

“Quando acabamos, disse ele que, fazia muitíssimo tempo, ocorrera algo bem semelhante. Treze províncias egípcias haviam de súbito resolvido tornar-se livres e dar um magnífico exemplo ao resto da humanidade (...) Durante algum tempo, as coisas correram muitíssimo bem, somente que seu costume de jactar-se era prodigioso. A coisa acabou, porém, com a consolidação dos treze estados com mais de quinze ou vinte outros, no mais odioso e insuportável despotismo de que jamais se ouviu falar na superfície da terra”

Essa resposta do sr. *Allamistakeo* é bastante representativa, na medida em que cria um quadro de rejeição às demarcações políticas que deram ao território americano seu manancial formador. Nesse personagem, Edgar Allan Poe dá voz ao medo e a incerteza que estava presente no cotidiano colonial. A ideia de uma política democrática tinha consigo maus ares. Foi somente com Andrew Jackson (1829-1837) que a própria ideia de democracia tomou uma sustentação “territorialista”, centrada no *homem comum*<sup>78</sup>. Segundo Charles Baudelaire, “não devemos, portanto, admirar-se de que os escritores americanos, ao mesmo tempo em que reconhecendo a sua [a de Edgar Poe] potencialidade singular como poeta e contista, tenham sempre minimizado seu valor crítico”<sup>79</sup>, justamente porque ele acentuava seu desconforto para com essa dinâmica plural, que sobrepunha, inclusive, o projeto sulista aristocrático.

Nesse tocante, os argumentos da múmia, me parecem não apenas demonstrar um certo conhecimento quanto a teorias discutidas, mostrando o equívoco da pré noção de sua ignorância, mas também, golpeou as ideologias progressistas que desvalorizavam a tradição endossadas em seus inquiridores.

Enquanto aristocrata sulista<sup>80</sup>, Edgar Allan Poe, não se mostrava tão otimista quando aos princípios fortemente arraigados em uma democracia que concedesse direitos amplos a todos os “americanos”. De modo que o reformismo religioso abolicionista de Charles G. Finney (1792-1875) também não era visto com bons olhos, pois propunha uma reforma individual e, por conseguinte, religiosa; mas queria também junto com os reformadores

---

<sup>78</sup> BURSTEIN, Andrew. *The Passion of Andrew Jackson*. New York: Alfred A. Knopf, 2003.

<sup>79</sup> BAUDELAIRE, Charles Pierre. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. (Trad. Lúcia Santana Martins). São Paulo: Ícone editora, 2003. pp.124.

<sup>80</sup> Segundo Luciana Romano Fontes, em seu artigo *A ideologia sulista representada pelas personagens em ... E o vento levou, o cavalheiro sulista*, se comporta como o esperado para o homem daquela região, ou seja, é extremamente honrado, belo, aristocrata, modelo de estabilidade e sofisticação; sabe beber, jogar e apostar como qualquer homem da região. Disponível em, [http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto\\_todasasletras/inicie/LucianaRFontes.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto_todasasletras/inicie/LucianaRFontes.pdf)> consultado em 29/01/16.



religiosos do qual fazia parte, uma reforma social e política que os colocassem em certo nível de “perfeição cristã”, “atacando os pecados coletivos” como o tráfico de bebidas alcoólicas, a guerra, a escravidão, e combatendo até o governo”<sup>81</sup>. Esse *Second Great Awakening* (1790-1840)<sup>82</sup> atravessou os Estados Unidos e quase toda a vida de Edgar Poe. A ideia de uma unidade no sentido político universal, não parecia ser algo aprazível para ele.

“Além disso, a literatura de Poe floresceu no sul, região considerada atrasada em relação ao norte, devido a uma economia baseada no latifúndio e na escravidão. Poe afirmava que o estilo de Emerson era obscuro demais, além de se opor ao conservadorismo de poetas como Henry Wadsworth Longfellow e de criticar as ideias abolicionistas e reformistas que os poemas de Emerson veiculavam”<sup>83</sup>.

Isso posto, o que aparece aqui são dois rios de correntes contrárias, que se chocam com frequência. Se por um lado, começa-se a rascunhar o tema da identidade nacional composta na tentativa de unificação do território, e, por conseguinte, harmonizar os certames entre norte e sul, por outro, verifica-se um aprofundamento do mito do Cavalheiro do sul, que segundo Spiller,

“pode não ter muita base nos fatos econômicos da história sulista, mas por volta de 1830, quando Poe começou a escrever, ele já se cristalizara como imagem literária de uma sociedade empenhada na defesa de uma estrutura social e cultural aristocrática”<sup>84</sup>.

Essa afirmação reforça e respalda uma inclinação em que “o mundo externo com seus habitantes transforma-se num mero sistema de símbolos para invenção de sua mente”<sup>85</sup>, ou

---

<sup>81</sup>FERNANDES & MORAES. Os EUA no Século XIX. *Apud.* KARNAL, Leandro (org). *Op. Cit.* pp.119.

<sup>82</sup>Foi a segunda onda de *revival church* ocorrido nos Estados Unidos da América e consistia na salvação pessoal renovada, que se experimentava em reuniões de reavivamento da fé. Essa manifestação teve desdobramentos significativos na política e na sociedade, reagindo “contra os antigos políticos da aristocracia tradicional e valorização de figuras como Andrews Jackson”, colocava em cheque o projeto iluminista e o princípio de “mundo mecânico”, valorizando a emoção e a intuição e decretando a vitória dos sentimentos sobre o intelecto; representada nas eleições de Jackson x Adams. cf. SMITH, Timothy L. *Revivalis mand social reform. American Protestantism on the Eve of the Civil War.* New York, Abingdon Press. 1957.

<sup>83</sup>BELLIN, Greicy. *Op. Cit.* pp.183.

<sup>84</sup>Idem. pp.71.

<sup>85</sup>SPILLER, Robert E. *Op. Cit.* pp.76.

seja, a narrativa não está preocupada com sua carga referencial, mas em tecer considerações à maneira como o novo mundo foi experimentado pelo autor, bem como, sua posição frente a ele. Desse modo, o narrador encerra o conto absolutamente cético, e em um tom tanto herético quanto auspicioso com a seguinte asserção:

“A verdade é que estou absolutamente farto desta vida e do século XIX em geral. Estou convencido de que tudo vai mal. Além disso, anseio por saber quem será presidente em 2045. Portanto, tão logo acabe de barbear-me e de engolir uma xícara de café, irei à casa de Ponnonner fazer-me embalsamar por uns duzentos anos”<sup>86</sup>.

Ademais, Edgar Allan Poe abre diversos caminhos à verificação de elementos nacionais, seja para a crítica social de certo otimismo progressista tendo como centro a rejeição à tradição, seja para chamar atenção de seus críticos mostrando que é preciso se aprofundar no seu trabalho para não continuarem perdidos, e ainda para constar a fragilidade dos exageros do século XIX, “mostrando que o passado pode ser uma chave para se interpretar o presente”<sup>87</sup>. Esses nódulos presentes no conto evidenciam um equívoco já mencionado, de que sua literatura ficcional não disporia de uma relação com sua realidade social.

Podemos afirmar, portanto, que Edgar Allan Poe ocupava uma posição singular no *establishment* literário de seu tempo. Entre os muitos grupos que se formavam direta ou indiretamente no território norte americano, os **Transcendentalistas de Concord** que tinham Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau e Margareth Fuller como alguns de seus membros mais ilustres exerciam influência significativa na vida intelectual americana, expondo suas ideias e princípios por meio da revista *The Dial* (1840-1929). Edgar Poe negava sua aproximação com esse grupo por suas discordâncias pautadas, sobretudo na ênfase do individualismo, na afirmação do valor da pessoa comum e sua linhagem liberal. No entanto, sua carreira literária permitiu aproximações interessantes. Depois de perder um dos muitos concursos de contos que participava teve a sorte de conhecer o novelista e político whig John Pendleton Kennedy (1795-1870), que durante algum tempo, além de seu leitor também acumulou o ofício de ser seu mentor.

---

<sup>86</sup> POE, Edgar Allan. *Op. Cit.*, pp. 47.

<sup>87</sup> BELLIN, Greicy. *Op. Cit.*, pp.185.

Durante algum tempo fez parte do *Tales of the Folio Club (1832-1836)*, segundo Benjamin Fisher esse foi “um grupo de pretensiosos literatos, que seguiram uma ceia repleta de álcool amplo lendo críticas de areia de seu próprio esforço em ficção”<sup>88</sup> [tradução minha]; depois do fracasso de muitas tentativas de publicar um volume com seus contos, ele se afastou do grupo, deixando um trabalho completo intitulado *Tales of the Folio Club. Eleven Tales of the Arabesque*<sup>89</sup>.

Arrisco inclusive, a incorporar ao seu *hall* de alcunhas, o conceito de *Outsider*<sup>90</sup>. Isso se torna notório quando lemos as divergências de opiniões entre seus contemporâneos, de modo geral excessivamente negativas. Alguns críticos tributam essa visão de certa forma forjada nas considerações póstumas de Rufus Griswold, “Tennyson o achava um gênio, e Emerson acreditava que ele era um homem da selva. Henry James pensava que o fascínio em relação a obra de Poe refletia um estado primitivo de consciência”<sup>91</sup>

Sandra Tomc elege alguns comentários de contemporâneos de Poe que nos darão a dimensão da dificuldade que ele tinha de se relacionar com *mainstream* que o cercava, vejamos: para Nathaniel Parker Willis, “Sr. Poe escreveu com exigente dificuldade, e num estilo muito acima do nível popular para ser bem pago”; George R. Graham concorda dizendo que “uma grande organização mental, como a de Poe - a grande tensão e tom de seus Nuncas primorosamente amarrados ... eram totalmente inadequados para os empurrões rudes e a competição feroz do comércio”; e Henry Beck Hirst disse “Poe nunca foi um servidor do tempo, e como um crítico que não podia, e não iria mentir. Como uma consequência, ele fez inimigos, - como vermes comedores de sujeira nos currais da literatura ... Mas seu número era legião - e ele era apenas um” [Tradução minha]<sup>92, 93</sup>.

---

<sup>88</sup>“a group of pretentious litterateurs, who followed a supper replete with ample alcohol by reading sand critiques of their own endeavor in fiction”. FISHER, Benjamin F. “Poe and the Gothic Tradition”. In: HAYES, Kevin J. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press. 2002. pp. 72-91.

<sup>89</sup> HAMMOND, Alexander. *Edgar Allan Poe's Tales of the Folio Club: The evolution of a Lost book. Poe at work: seven textual studies (1978)*, pp. 13-43.

<sup>90</sup> Na língua inglesa, o termo *outsiders*, quer dizer: os não membros da “boa sociedade”, os que estão fora dela. ELIAS, Norbert. Ensaio teórico sobre as relações *estabelecidos-outsiders*. In: *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed, 2000.

<sup>91</sup> Spiller apud Bellin, Greicy. Op. Cit. pp.183.

<sup>92</sup> TOMC, Sandra "M. “Poe and his circle”. In: HAYES, Kevin J. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press. 2002. pp. 21.

<sup>93</sup>“Mr. Poe wrote with fastidious difficulty, and in a style too much above the popular level to be well paid”; George R. Graham agreed “[T]he very organization of mind such as that of Poe – the very tension and tone of his exquisitely strung nevers...utterly unfitted him for the rude jostling and fierce competition of trade”; and Henry Beck Hirst said “Poe was no time server, and as a critic he could not, and would not lie. [A]s a consequence, He made enemies, - like carping muck-worms in the barnyards, of literature ... But their number was legion – and He was only one”.

A partir desses comentários podemos traçar três possibilidades: a) seus hábitos literários composicionais não estava na benesse de agradar o paladar do leitor popular; b) seu contínuo estado de autoflagelo o indispunha para competição no mercado editorial e c) por fim, sua postura radical de não fazer concessões quanto a severidade de suas críticas a escritores de influência política rapidamente o colocaram em situação de *persona non grata*. Esses fatores foram substanciais para exclusão de Edgar Allan Poe do *establishment* literário de seu tempo.

Segundo Sandra Tomc, “a alma perturbada de Poe, responsável nessas explicações por sua alienação da corrente literária e dominante principal”, continua a ser um dispositivo explicativo poderoso nas avaliações modernas de sua vida profissional e obras” [Tradução minha]<sup>94,95</sup>; essa postura quando a sua condição *outcast*, produzia uma inadequação quanto à cultura de cortejamento e, inevitavelmente limitava sua atuação no mundo das elites letradas norte-americana.

Dessa forma, um título como ‘autor importante na compreensão da conformação da identidade nacional’, seria arbitrário,mas deixaria em suspenso, seu fascínio pela forma de vida sulista, onde ele foi criado e passou grande parte de sua infância,e, na contramão daquilo que deveria delinear os caminhos de uma circunscrição universal não homogênea de nação, nele teria certa particularidade incitada pelas franjas que enfeitavam seu ambiente-origem. De maneira que o crítico Spiller assevera que,

“Poe, sendo um artista introspectivo e de propósito bem definidos, pode ser considerado pouco norte-americano somente por ter ido mais longe do que Fenimore Cooper, distanciando-se das circunstancias que condicionavam a sua criação literária e refugiando-se no reino da imaginação, em que todos os artistas são relacionados uns com os outros”<sup>96</sup>.

Nesse sentido, entrar no reino devastado pela morte, me parece importante para acentuar as fronteiras invisíveis que contornam a ideia de reino da imaginação, enquanto

---

<sup>94</sup>“Poe’s “disturbed soul”, responsible in these accounts for his alienation from a mainstream literary and “social world”, remains a powerful explanatory device in modern assessments of his professional life and works”.

<sup>95</sup> TOMC, Sandra M. *Op. Cit.* pp. 21.

<sup>96</sup> SPILLER, Robert E *Op. Cit.* pp.70.

organizador, se não centro sintonizador de elementos comuns que contribuiriam para formação de uma nação norte-americana<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas. São Paulo: Companhia das Letras, p. 201, 2008.

## 2. A máscara da morte Rubra (1842): do espírito americano com júbilos de “Give me liberty, or give me death!”

Nesse conto, publicado em 1842 no *Graham's Magazine*, *A máscara da morte rubra*, Edgar Allan Poe utiliza o recurso da alegoria<sup>98</sup>, embora não confie nele, pois afirmava que essa ferramenta condicionaria o real, produzindo em certa medida uma referência imediata que limitaria o efeito do texto ficcional:

“pouco se pode dizer em defesa da dá alegoria, seja qual for o seu objeto ou sua forma. A alegoria apela, sobretudo, para a fantasia, quer dizer, a nossa capacidade de adaptar o real ao irreal - adaptar, em suma, elementos inadequados -; a conexão assim estabelecida é menos inteligível do que a de algo com nada, e tem menos afinidade efetivada que podem a substância e sombra”. [Tradução minha]<sup>99</sup>.<sup>100</sup>

De certo que podemos perceber nessa “antipatia” quando ao uso da alegoria, um argumento de afirmação do texto ficcional que não esteja subjugado pelas referências extratextuais (dados), mas relativa a maneira como notamos a literatura sendo algo que daria conta de um real a ponto de representar e recriar através de um tensionamento.

No entanto, imaginar a matéria que está se esgarçando a ponto de não ser mais a verdade, é antes de mais nada colocá-la na dimensão da verossimilhança produzindo sentido mesmo não sendo o real imediato, mas o *real irrealizado* no processo de criação imaginativa. Isso que em Edgar Poe, ganha foros de negociação com a história (experiência) e com ficção (imaginação), elaborando esses elementos a partir de torções de uma alegoria subjugada à metáfora, que segundo ele: “pode reforçar uma verdade e ilustra tanto como embelece um argumento”. [Tradução minha]<sup>101</sup><sup>102</sup>. Nesse tocante, o medo e o horror em seus contos não

---

<sup>98</sup> De acordo com *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud MOISÉS (1991:15): “Grego *allegoria*, outro discurso. Etimologicamente, a alegoria consiste num discurso que faz entender outro, numa linguagem que oculta outra.

<sup>99</sup> POE, Edgar Allan Poe. *Hawthorne*. In: *Edgar Allan Poe. Ensayos y Criticas*. Traducción Julio Cortázar. Madri: Editora Allianza., 1956. pp.130.

<sup>100</sup> Poco puede aducirse en defensa da alegoría, sea cual fuere su objeto o su forma. La alegoría apela, sobre todo, a La fantasía, es decir, a nuestra aptitud para adapta lo real a lo irreal – para adaptar, en suma, elementos inadecuados -; La conexión así establecida es menos inteligible que la de algo con nada, y tiene menos afinidad efectiva de la que pueden tener La sustancia y la sombra”

<sup>101</sup> “puedere forzar una verdade y ilustra tanto como embellece un argumento”.

<sup>102</sup> Idem. pp.130.

estão diretamente relacionados a covardia e a temeridade<sup>103</sup>, mas aparecem como experiências ativas com relação ao imaginário e ao fantasmagórico (fantástico) na elaboração da vida.

A descrição feita por Edgar Poe sobre os efeitos do toque da Morte Rubra no conto, são altamente detalhadas para dar uma sensação de observação sobre um corpo exposto com seus estigmas visíveis. De modo a fazer com que quase nos debrucemos sobre ele para enxergar de perto os efeitos da moléstia. Sem igual nos dá essa sensação de condição frágil da matéria que somos feitos. É bem verdade, que a abertura para fortalecimento da referência para finitude, estaria na contramão da prosperidade experimentada pelos norte-americanos oitocentistas<sup>104</sup>.

A descrição que se segue é, em muitas camadas, uma produção de unidade de efeito, mas também resposta à esse avesso com que Poe verifica a vida e seu mundo. Decerto, deslocar de um cavaleiro tão perdido quanto Dom Quixote, que ao se deparar com imposições sociais para atribuição de normalidade, felicidade e bonança, se levanta em constante agitação, que ora aparece como autoflagelo, ora enquanto refiguração do mundo, como verificamos nesta citação:

“[...] Por muito tempo a “Morte Rubra” devastara o país. Jamais pestilência alguma fora tão mortífera ou tão terrível. O sangue era seu avatar e seu sinal – a vermelhidão e o horror do sangue. Surgia com dores agudas, súbitas vertigens; depois vinha a profusa sangueira pelos poros e a decomposição. As manchas vermelhas no corpo, em particular no rosto da vítima, estigmatizavam-na, isolando-a da compaixão e da solidariedade de seus semelhantes. A irrupção, o progresso e desenlace da moléstia eram coisa de apenas meia hora”<sup>105</sup>.

A Morte Rubra, “por muito tempo devastara o país”, durante longo período fora senhora de todas as coisas e terras. É, portanto, na personificação dela que se apresenta um senhor com tamanho poder que poderia devastar toda uma nação. Um território que nos limites fronteiriços e forqueados, ignorava de alguma maneira sua necessidade de unidade. Essa ignorância não estava de todo evidenciada, se não, pela condição de uniformidade tributária do processo de independência, que fortalecera o espírito americano com júbilos de

---

<sup>103</sup> DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800*, SP. Cia das Letras, 1989, pp. 350-419.

<sup>104</sup> Aqueles que sentiram e souberam de alguma forma lidar com as angústias e incertezas do século XIX, de outro modo também se refere ao indivíduo que no período do oitocentos permaneceu em território norte-americano em roupagem possíveis de atuar no interior da sociedade, seja enquanto camponês, servo, político ou homem livre. cf. RIBEIRO, José Alcides. *Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e A Narrativa de Arthur Gordon Pym*. 1a. ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996. v. 1. 134 p.

<sup>105</sup> POE, Edgar Allan. *Op. Cit.*

“Give me liberty, or give me death!” [“Dê-me a liberdade ou dê-me a morte!”]. Dada à condição de secessão bastante emblemática, não apenas enquanto marco histórico, mas também enquanto arranjos sociopolíticos; o que engrossa o caldo ficcional e imaginativo de Edgar Allan Poe, portanto, estaria vinculado a essa necessidade de diversidade dentro da unidade, a partir de instrumentos culturais (artes miméticas).

Nesse sentido, o princípio da originalidade se torna fundamental, pois “os colonizadores de há muito buscavam por hábito, nos modelos da poesia, da ficção, do drama e do ensaio britânico, os critérios com quais julgar a expressão literária”<sup>106</sup> para que houvesse uma genuína autonomia e emancipação. Para que não participassem da “alegria” de bons imitadores, seria preciso, portanto, que emergissem saltos de originalidade.

Edgar Allan Poe destaca que “*no hay virtud literaria más alta que la originalidad*”<sup>107</sup> [“não existe maior virtude literária do que a originalidade”], seria, portanto, essa necessidade de uma literatura genuinamente americana que perseguia e angustiava, a maior parte dos literatos norte-americanos do século XIX e para Edgar Poe,

“a originalidade autêntica – autêntica com relação aos seus propósitos – é aquela que, ao fazer surgir as fantasias humanas, meio formadas, vacilantes e não expressas do coração, ou ao dar à luz a um sentimento universal [compartilhado], algum instinto embrionário, combina como o prazeroso efeito de uma novidade pareça um verdadeiro deleite egoístico”<sup>108, 109</sup>.

Nota-se, portanto, uma vocação para aquilo que está presente e ausente ao mesmo tempo na superfície das relações literárias norte-americanas, a predisposição para o novo (paradigma da modernidade). Não obstante, é notória que essa ambivalência, não aparece como opositoras, mas antes enquanto dualidade de sentimentos. Isso se acentua também como objeção a terrificante presença da Morte Rubra, “mas o príncipe Próspero sabia-se feliz, intrépido e sagaz”<sup>110</sup>.

---

<sup>106</sup> SPILLER, Robert E. *Op. Cit.* pp.34.

<sup>107</sup> POE, Edgar Allan Poe. “Hawthorne”. In: Edgar Allan Poe. *Ensayos y Críticas*. Traducción Julio Cortázar. Madri: Editora Allianza, 1956. pp.126.

<sup>108</sup> Idem. pp.128-129.

<sup>109</sup> “La auténtica originalidad – autêntica con relación a sus propósitos – es aquella que, al hacer surgir las fantasías humanas, a medias formadas, vacilantes e inexpressadas; del corazón, o al dar a luz algún sentimiento universal [compartilhado], algún instinto enembrión, combina con El placentero efecto de una novedad aparente un verdadero deleite egoístico”.

<sup>110</sup> Idem. pp.126.



Embora seu reino estivesse caoticamente devastado, com torrentes de lamurias, dor e pânico se apoderando de seus domínios, agora não tão seus. Seu impulso imediato fora se enclausurar com sua corte, de modo que, na segurança da abadia permanecesse “feliz, intrépido e sagaz”. Sua preocupação era manter de alguma forma seu modelo de “civilização” (tradição), não permitindo que se arruinasse toda sua referência de mundo, de homem, e de cosmos, negando-se a ver as marcas feitas naqueles que lhe serviam. De maneira que, “uma vez lá dentro, os cortesãos, com auxílio de forjas e pesados martelos, rebitaram os ferrolhos, a fim de cortar todos os meios de ingresso ao desespero dos de fora, e de escape, ao frenesi dos de dentro”<sup>111</sup>.

Notoriamente separa-se o reino em pólos bem claros: doentes x sadios, são x loucos, abrigado x desabrigados, eles x nós. Esses pólos, a meu ver, não são tão definidos quanto aparentemente podem ser. Na medida em que, se de um lado estavam contornados, por outro estavam sitiados, percebemos uma relação semântica muito clara. Ambos estavam privados de sua liberdade, embora de maneiras e meios diferentes..

Enquanto uns estavam estigmatizados, manchados e isolados, evidenciado pelos “de dentro” que sabiam que “Além de seus muros, campeava a Morte Rubra”<sup>112</sup>; também mitigavam sua situação de sítio, rodeados de “Beleza, vinho e a segurança”<sup>113</sup>. Uma segurança frágil embora bastante fortificada, e que, afinal de contas, estavam cercados por muros poderosos que impediriam qualquer intento de penetração, seja dos flagelados, seja de seu verdugo.

O tempo no interior da abadia era marcado sem provocar incômodo efetivo, de modo que, não sentiam sua passagem, não eram atravessados por ele senão quando badalava em alto e bom som à meia-noite. Pois “era um gigante relógio de ébano. Seu pêndulo ia e vinha num tique-taque lento, pesado, monótono”<sup>114</sup>.

“Enquanto o ritmo deste último constitui ajuda essencial para o desenvolvimento da mais alta ideia de poema – a ideia do Belo -, as artificialidades do ritmo formam uma barreira insuperável para o desenvolvimento de todas as formas do pensamento e expressão que se baseiam na verdade” [Tradução minha]<sup>115,116</sup>.

---

<sup>111</sup> Idem. pp. 126.

<sup>112</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit .pp.126.

<sup>113</sup> Idem. pp.126.

<sup>114</sup> Idem. pp.128.

<sup>115</sup> “Mientras el ritmo de este último constituye ayuda esencial para el desarrollo de la más alta idea del poema – la idea de lo Bello –, las artificialidades del ritmo forman una barrera insuperable para el desarrollo de todas las formas Del pensamiento y expresión que se basan en la Verdad”.

<sup>116</sup>POE, Edgar Allan Poe. *Hawthorne*. Op. Cit., 1956. pp. 136.

Segundo Edgar Allan Poe, o ritmo ditado, tanto em seu compasso quanto em sua temporalidade, permite com que seja atestado algum momento para reflexão. Não como vazios a serem preenchidos, mas como forma ordinária de experimentar os efeitos produzidos pelo texto, para o mundo e no mundo. Essa experiência rítmica pode ser percebida também em seu conto de 1842, *O poço e o pêndulo*, em que encontramos um sujeito que experimenta ritmos diversos: pausados, lentos e de transição, de modo que essa experiência lhe produz angústia, dor e medo. No entanto, lhe permite mergulhar em um estado de autorreflexão muito intrigante, não apenas na compreensão de si, mas também dos Outros e do mundo. Vejamos como ele descreve esse lugar limite, de encontro da dor e da reflexão.

“[...] a simples consciência da existência, sem pensamentos – condição que durou muito tempo. Depois, bem de súbito, o *pensamento* e um terror arrepiante, e um forte desejo de recair na insensibilidade. Depois, uma precipitada revivência da alma, e um esforço bem-sucedido de mover-me. E, agora, a plena lembrança do processo, dos juízes, dos panejamentos negros, da sentença, da exaustão, do desmaio. Por fim, completo esquecimento de tudo quanto se seguiu; de tudo que um dia posterior e a extrema ardência de esforço me habilitaram a vagamente recordar”<sup>117</sup>.

O compasso nessa citação muda constantemente de ritmo, não pela presença de palavras que ensejam essa experiência, muito embora, enquanto recurso narrativo seja fundamental para dar esse efeito; mas pela oralidade presente de um sujeito que sofre com o desconhecimento de sua sentença, que procura significados e significações na própria existência da vida e o controle sobre ela. Nessa orgia de sentimentos e pensamentos levado até a exaustão, “o universo não era mais do que noite, silêncio e imobilidade”<sup>118</sup>. Para Umberto Eco, “essa mudança de ritmo nos transporta de um tempo de encantamento para um tempo de ilusão, de um tempo estático de sonhos a um tempo acelerado de fatos”<sup>119</sup>.

Me parece, portanto, que essa experiência do tempo, e por conseguinte, dos ritmos, estariam relacionados ao passado, ao antigo, à tradição. De modo que o novo, o presente e o moderno estariam encarrilhados numa lógica inovadora e muito bem percebida por Edgar Allan Poe e seus contemporâneos no modelo nortista de economia e sociedade. Esse tempo

---

<sup>117</sup> POE, Edgar Allan. “O poço e o pêndulo”. In: POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp.111-112.

<sup>118</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit pp.110.

<sup>119</sup> ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.49.

lento, acelerado e condicionador, — ditado pela experiência de mundo no mundo extra e intratextual —, no mesmo compasso irrompem o tempo da natureza; discussão também presente no conto já analisado *Pequena palestra com a múmia* (1845). O narrador relata que “enquanto vibrava o carrilhão do relógio os mais afoitos empalideciam, e os mais idosos e sensatos passavam a mão pela frente, como em sonho ou meditação confusa”<sup>120</sup>.

Nesse tocante podemos afirmar que há uma diferença temporal que eclode na experiência do sujeito lançado ao poço (Abadia), e daqueles que estão fora dele, mas que se encontram no “gradil” da razão como centro de controle e governança representado pelo domínio do mundo adquirido pela ciência. Essa aceleração que se apresenta como ânsia de saber, e como angústia de não saber pode ser observado na postura dos cientistas que indagaram e inquiriram a múmia. Portanto, uma disparidade possível entre uma temporalidade pendular e uma temporalidade linear – progressiva, na condição de inferir ritmos descompassados que permitam a reflexão e o pensamento; que incorram, por conseguinte, para o interior dos indivíduos (Eu) e experimentação do mundo (Outro).

Assim sendo o som ensurdecido do relógio quebrava toda aquela organicidade presente nos salões, pois nele estava a marcação, a delimitação, a rememoração e o horror dos passos da Morte Rubra. Em outras palavras, ele é uma chave dupla, ao mesmo tempo marcava uma continuidade e uma repetição, ou seja, quebrava a estabilidade. De modo que “ao despertar do mais profundo dos sons, quebramos a teia delgada de algum sonho. Um segundo depois, porém, por mais fraca que tenha sido essa teia, não nos lembramos de ter sonhado”<sup>121</sup>.

Essa ebriedade constantemente interrompida apresenta sobremaneira essa necessidade de sobreposição dos antagonismos que desmantelam o equilíbrio do baile; “e a folia continuou, rodopiante, até que o relógio começou a bater meia-noite”<sup>122</sup>. A consciência de que aquele som nada expressava efetivamente senão o mais compartilhado dos sentimentos naquela ocasião, o **medo**, não era suficiente para que ao badalo de seu pêndulo não sentissem aquele estremecer do corpo e da alma. Aqueles que ditavam o ritmo (os músicos) da festa estavam estarecidos com sua constante interrupção, afinal de contas estavam protegidos, e ainda assim eles “[...] se entreolhavam, sorrindo da própria nervosidade e loucura, fazendo

---

<sup>120</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. pp.128.

<sup>121</sup> POE, Edgar Allan. Ibidem. pp.110.

<sup>122</sup> POE, Edgar Allan. Idem. pp. 128.

juras sussurradas, uns aos outros, de que o próximo carrilhonar do relógio não mais produziria neles tal comoção”<sup>123</sup>.

A agonia do prisioneiro da inquisição em *O poço e o pêndulo* (1842) me parece sintomático quando a tensão contínua que aparece aqui no *A máscara da morte rubra* (1842), sobretudo pela subversão da inevitabilidade da morte, de modo que o inesperado estaria no fim irremediável tanto da corte quanto do prisioneiro. Não obstante, esse último tem a seu lado a contingência, em outras palavras os movimentos da História, que em sua incomensurabilidade oscila no ritmo desregrado do pêndulo “como os que vemos nos relógios antigos”, e em pausas marcadas pelo tempo do relógio que “logo [que] cantava na sala aveludada; por um momento, tudo se fazia imobilidade e silêncio”<sup>124</sup>.

Notadamente, “havia fantasias delirantes, invenções de louco. Havia muito de belo, de atrevido, de bizarro, algo de terrível, capaz em não pouca medida de provocar aversão. Para lá e para cá, nas sete salas, movimentava-se uma multidão de sonhos”<sup>125</sup>. O grotesco e o sublime<sup>126</sup> se enlaçam aqui em uma dança de movimento compassado, onde permanecem ligadas sem perder suas diferenças. Em outras palavras:

“No pensamento dos Modernos, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe em redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego.”<sup>127</sup>

Nesse jogo de experimentação do medo e do horror de um lado e da vida, da alegria e da euforia de outro, nos mostram os fragmentos da dualidade presente no conto, ora como oposição, ora como correlatos. Esse frenesi de salvaguarda é transpassado sem mais rebuscamentos, argumentos ou prolongamento da narrativa quando um invasor penetra os salões com uma fantasia muito peculiar e terrivelmente copiosa, de modo que “a máscara que

---

<sup>123</sup> POE, Edgar Allan. Idem. pp.128.

<sup>124</sup> POE, Edgar Allan. Idem. P.129.

<sup>125</sup> POE, Edgar Allan. Idem. P.129.

<sup>126</sup> HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1988. P.30.

<sup>127</sup> HUGO, Victor. Idem. P. 30-31.

lhe escondia as feições imitava com tanta perfeição a rigidez facial de um cadáver que nem mesmo a um exame atento se perceberia o engano”<sup>128</sup>.

Em seu poema *Silence* (1840), Edgar Poe mostra essa transmissão como entrada e saída de um estado de “silêncio corpóreo”, ou seja, ébrio; que ratifica de alguma forma essa tensão contínua, que sendo rompante; ora como espera “de existência dupla, nas quais segunda vida se produz, como a entidade dual da matéria e da luz, de que o sólido e a sombra espelham a evidencia”<sup>129</sup>, dissipam e emendam a própria vida e a morte. Ora, enquanto possibilidade de se ampliar a chegada da morte da tradição e da renovação. Em outras palavras, “se uma hora um destino precoce (oh, destinos fatais!) vos levar às regiões soturnas, que apavora sua sombra, elfo sem nome, ali onde humana palma jamais pisou, a Deus recomendai vossa alma!”<sup>130</sup>.

Nesse momento “os que meditavam entre os foliões tiveram tempo de meditar mais longa e profundamente”<sup>131</sup>, mergulharam em um estado de autorreflexão na tentativa de que uma revelação fosse de alguma forma a salvação, sendo um ponto limite na inevitabilidade da morte<sup>132</sup>, dessa vez sem estratégias e manobras de salvaguardar o modelo de ordem, de controle, de fé e de liberdade. De maneira que, “entre murmúrios, propagou-se a notícia da nova presença; elevou-se da companhia um zum-zum, um rumor de desaprovação e surpresa, a princípio; de terror, de horror e de náusea, depois”<sup>133</sup>. Em versos sóbrios disse Edgar Allan Poe no poema Tamerlão:

“O tempo de sonhar é já passado: Dizes que isso é esperança; e a desvairada  
chama é só agonia de um anseio!  
Herdei, ó coração a palpitar,  
teu quinhão de desprezo, com a fama, a glória consumida, a cintilar  
de meu trono entre as jóias qual coroa  
infernai. Porque dor alguma o inferno pode trazer, que me dê medo”<sup>134</sup>.

---

<sup>128</sup> Idem pp.130.

<sup>129</sup> POE, Edgar Allan. “Silence”. In: *Poemas e Ensaios*. Tradução Oscar Mendes, Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.pp. 49.

<sup>130</sup> Idem. pp. 49.

<sup>131</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit.. pp.128.

<sup>132</sup> LAWRENCE, D.H. *Estudos sobre literatura clássica americana*. Tradução Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2012. pp. 103.

<sup>133</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit, 2008. pp.129.

<sup>134</sup> POE, Edgar Allan. Tamerlão. In: *Poemas e Ensaios*. Tradução Oscar Mendes, Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.pp.17.

De outro modo, D.H Lawrence afirma que “é fácil entender por que todo homem mata aquilo que ama. Conhecer um ser vivo é matá-lo. Você tem de matar uma coisa para conhecê-la de modo satisfatório”<sup>135</sup>. Posto assim, a ação imediata do príncipe Próspero ratifica tais palavras, apresentando de modo lunático e excêntrico, suas características ainda invisíveis. Justamente “porque o príncipe era homem destemido e forte, e a música havia cessado, a um gesto seu”<sup>136</sup>, “cruzou apressadamente as seis salas, sem ninguém a segui-lo: o terror se apoderara de todos”<sup>137</sup>. É possível afirmar que nessa cena o grotesco e o sublime estão de mãos dadas ao príncipe,

“não é uma mera apreciação da Beleza (ou horror), que está diante de nós, mas um violento esforço, para ultrapassar a Beleza [sublime]. Inspirados por uma extasiante paciência das glórias de além-túmulo, lutamos, por meio de multiformes combinações, entre as coisas e pensamentos dos tempos”<sup>138</sup>.

A seriedade com que Poe trata esse personagem nos permite perceber uma dimensão quanto à maneira de rastrear suas digitais no seu texto. Em outras palavras, há aqui um afastamento proposital, que permite duvidar da narração, sobremaneira, preocupada em saquear seus protocolos e seus princípios constitutivos. Em virtude disso, ele afirma que:

“Há fibras no coração dos mais levianos que não podem ser tocadas impunemente. Mesmo para os pervertidos, para quem a vida e a morte são brinquedos igualmente frívolo, há assuntos sobre os quais não se admitem brincadeiras”<sup>139</sup>.

Surpreendentemente, o desfecho desse conto não se contradiz. Pelo contrário, se afirma. Se no poço e o pêndulo a inevitabilidade é uma constante fuga das armadilhas até que por fim as vicissitudes apareçam como envergaduras que tornam a trama uma sequência de imprevistos, aqui o percurso é da causalidade orquestrada pela Morte Rubra, sendo esta, o elemento compartilhado, o ponto comum de valorização da localidade, pontos de vista ambivalentes e aquinhoado. O medo como elemento compartilhado atravessa seus contos na ratificação de uma unidade, agora não vinculada ao efeito, mas às grades sociais que de certa forma procura constante mobilidade na imutabilidade. Permitindo com isso que seja

---

<sup>135</sup> LAWRENCE, D.H. “Edgar Allan Poe”. In. *Estudos sobre literatura clássica americana*. Tradução Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2012. p.103.

<sup>136</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. pp.131.

<sup>137</sup> Idem. P.131.

<sup>138</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. P. 89.

<sup>139</sup> Idem P. 130.

organizada uma rede de experiências estética e emocionalmente cognitiva no espaço de corrosão e renovação proporcionado pela sequela e pela pulverização do medo.

Portanto, subitamente, o Príncipe Próspero e sua corte, extasiados e inebriados, em constante estado de produção de omissão, perdem seu lugar privilegiado de observadores e compartilham com os demais excluídos um sentimento fundamental, que os colocam no mesmo patamar, agora unidos pela experiência e pelas referências de mundo. De maneira a estarem assim inseridos nessa rede de organização social e emocional:

“só então reconheceu a presença da Morte Rubra. Viera como um ladrão na noite. E, um a um, caíram os foliões nos ensanguentados salões da orgia, e morreram, conservando a mesma desesperada postura da queda. E a vida do relógio de ébano extinguiu-se simultaneamente com a do último dos foliões. E as chamas dos trípoles apagaram-se. E a Escuridão, a Ruína e a Morte Rubra estenderam seu domínio ilimitado sobre tudo”<sup>140</sup>.

Essa experiência tornada texto, conclama a possibilidade de um sujeito que antes central em si mesmo, se dissolve nos estratos corrosivos que somente no interior da sociedade pode-se experimentar. Não apenas compartilhar o doce sabor da vida, mas sentir o suave amargo do coletivo cativo das vibrações do mundo. Essa será em certa medida o mote fundamental da compreensão do sujeito partido e decomposto na seção que se segue.

### **3. William Wilson (1839): da impossibilidade de fixar um indivíduo nos quadros do individualismo**

Chegamos ao conto *William Wilson*, publicado em 1839 no *Burton's Magazine*, e nesse ponto esperamos poder nele aclarar questões quanto à identidade conduzida para o interior de si, na possibilidade gerida por uma identidade decomposta. Essa questão me parece fundamental nos contos de Edgar Allan Poe, não apenas no que se refere ao tema do duplo, corriqueiro na literatura fantástica<sup>141</sup>; mas também encarnado na história americana a partir de modelos do *homem comum* e do *self-made man*. Este relacionado ao indivíduo que consegue subir na vida com o próprio esforço, em outras palavras seria a pessoa que alcançou a

---

<sup>140</sup> POE, Edgar Allan. Idem. pp. 131.

<sup>141</sup>ROAS, David. Op. Cit. pp.20.

excelência material, moral ou intelectual por meio de trabalho árduo, firme e persistente, "se fez sozinho", que "fez o próprio caminho"<sup>142</sup>.

Esse personagem de epíteto tão significativo no século XIX apresentou uma autonomia particular que o permitiu atravessar a malha social com êxito. Segundo Frederick Douglas, esse homem não tem dívidas com as instituições que dão forma a sociedade. Portanto,

“self-made men são os homens que, sob dificuldades peculiares e sem nenhuma ordinária ajuda de circunstâncias favoráveis, atingiram o conhecimento, utilidade, poder e posição e aprenderam por si mesmos melhores usos que a vida de cada um pode usar no mundo, e no os exercícios desses usos para construir a personagem digno. Eles são os homens que devem pouco ou nada para o nascimento, relação, ambiente amigável; a riqueza herdada ou meios aprovados de educação; que são o que são, sem a ajuda de quaisquer condições que os favoreçam pelo qual outros homens geralmente sobem no mundo e conseguir grandes resultados” [Tradução minha].<sup>143</sup>,<sup>144</sup>

Em outras palavras, seria o homem que não foi inventado por um grupo, classe ou conjuntura favorável; sua condição estaria naquele que está nas fronteiras observando os estabelecidos<sup>145</sup>. Foi obrigado a avançar sem assistência voluntária ou cooperação amigável da sociedade; seu esforço seria ainda maior na medida em que muitas ocasiões fora desafiado pelos escárnios sociais, ou seja, com forte intento para reprimir, limitar e frear seus passos<sup>146</sup>. Em um mundo de instituições educacionais formadoras do "Great Men," "Representative Men," "Peculiar Men," "Scientific Men," "Literary Men," "Successful Men," "Men of Genius," and "Men of the World", este se sentiu impelido a buscar sua formação em outro lugar e, em meio a condições favoráveis, cavando para si o caminho para o sucesso e, portanto, para se tornar arquiteto de sua própria boa fortuna<sup>147</sup>.

---

<sup>142</sup> DOUGLASS, Frederick. "Self-MadeMen". In: *Blassinghame*, John and John McKivigan (ed.): The Frederick Douglass Papers. Series One, vol. 4. 1992. New Haven and London: Yale University Press. 545-75.

<sup>143</sup> Idem. 545-75.

<sup>144</sup>“Self-made men are the men who, under peculiar difficulties and without the ordinary helps of favoring circumstances, have attained knowledge, use fulness, Power and position and have learned from them selves the best uses to which life can be put in this world, and in the exercises of these uses to build up worthy character. They are the men Who owe little or nothing to birth, relationship, friendly surroundings; to wealth inherited or to early approved means of education; Who are whatthey are, without the aido fany favoring conditions by which other menusually rise in the world and achieve great results”.

<sup>145</sup> ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed, 2000.

<sup>146</sup> Ibidem 545-75.

<sup>147</sup> Idem 545-75.



Essa personagem é próxima do *homem comum* presente nas colônias do norte como trabalhador livre ou assalariado, ou nas colônias do sul enquanto pequeno produtor proprietário de terras. No entanto, ambos têm trajetórias diferentes. Enquanto um encarna “o indivíduo à frente da razão de Estado, dos interesses de grupo, das exigências da coletividade”; o outro estaria arraigado nos princípios de uma comunidade político-religiosa preocupado com as forças coletivas. Portanto,

“apesar de ser um homem desta classe não precisa reivindicar ser um herói ou de ser adorado como tal, existe genuíno heroísmo em sua luta e algo de sublimidade e glória em seu triunfo. Cada instância de tal sucesso é um exemplo e uma ajuda para a humanidade. Ele, melhor do que qualquer mera afirmação, dá-nos a garantia dos poderes latentes e recursos da masculinidade simples e sem ajuda. Isto dignifica o trabalho, lhe atribui honra, diminui a dor e depressão, dissipa a melancolia do desamparado e cansaço do coração dele a ponto de desmaiar, e permite ao homem aguentar o mais áspero e duras dificuldades nos incidentes da batalha pela vida, com o coração mais leve, com esperanças elevadas e uma coragem maior” [Tradução minha]<sup>148</sup>”<sup>149</sup>.

Essa condição dupla entra em confronto na medida em que as redes de formação política do Estado Americano começam a tomar forma, seja pela necessidade de organizar e inventar a nova nação e, portanto, a emergência de definir um modelo político a ser adotado; seja pela urgência de criar um território homogêneo e bem-integrado. Nesse tocante, é preciso acentuar que um dos filósofos do mundo iluminista mais importante para os colonos foi John Locke. Segundo Leandro Karnal o pensamento desse filósofo foi fundamental para a saúde do organismo americano:

“o filósofo desenvolveu a ideia de um Estado de base contratual. Esse contrato imaginário entre Estado e os seus cidadãos teria por objetivo garantir os ‘direitos naturais do homem’, que Locke identifica como a liberdade, a felicidade e a prosperidade”<sup>150</sup>.

---

<sup>148</sup> DOUGLASS, Frederick. Op. Cit. 545-75.

<sup>149</sup> “Though a man of this class need not claim to be a hero or to be worshiped as such, there is genuine heroism in his struggle and something of sublimity and glory in his triumph. Every instance of such success is an example and a help to humanity. It, better than any mere assertion, gives us assurance of the latent Power and resources of simple and unaided manhood. It dignifies labor, honors application, lessens pain and depression, dispels gloom from the brow of the destitute and weariness from the heart of him about to faint, and enables man to take hold of the roughest and flintiest hard ship incident to the battle of life, with a lighter heart, with higher hopes and a larger courage”.

<sup>150</sup> KARNAL, Leandro (org). Op. Cit pp.81.

Fica, pois, claro que dessa e de outras maneiras as ideias liberais chegaram a América contribuindo para consolidação do sujeito inclinado ao individualismo, sobretudo, com relação ao “medo que o indivíduo fosse absorvido, escravizado pelos grupos” e pelas necessidades coletivas. Esse indivíduo centrado em si, protagonista da história, de uma história feita “não pelas forças coletivas, mas pelos indivíduos” é também fragmento de suas potencialidades.

No território norte-americano três versões de *self-made man* apareceram como uma forma processual da história dar conta de articular indivíduo e sociedade como vinham sendo desenhados pelo progresso, pela indústria e pelo capitalismo: o primeiro com raízes Protestantes tinha como matriz “*piety, frugality, and diligence*” [“piedade, frugalidade e diligência”]; tributária de uma possível ordem social estável em que o fundamental era ser epiteto de respeitabilidade, tendo como *telos* a salvação como um sentido para o fim<sup>151</sup>.

A segunda e a terceira tradições, não apenas sobreviveram as vicissitudes, mas consolidaram os modos e os *manners*<sup>152</sup> dos americanos intervirem no mundo. Sendo a segunda tradição subordinada ao sucesso econômico que excedia a matriz religiosa de decoro e graça, pela ênfase na “*aggressiveness, competitiveness, and forcefulness*” [“agressividade, competitividade e força”]. É sabido que a industrialização cresceu bruscamente nos Estados Unidos, reafirmando que o ideal de sucesso deveria caminhar para além do âmbito religioso. Dessa forma, a estrutura hierárquica de grande parte das novas empresas exigiu tais qualidades de seus empregados para que pudessem subir a escada do sucesso<sup>153</sup>.

Na terceira tradição a ênfase foi posta na posição social alcançada em consonância com o sucesso econômico. Riqueza e status andavam de mãos dadas, formando o ideal de sucesso americano. Cawelti afirma que este legado tem raízes na ideia de “*natural elite*” de Thomas Jefferson e “*development in Ralph Waldo Emerson's philosophy based on individual self-reliance*”<sup>154</sup> [“Desenvolvimento na filosofia de Ralph Waldo Emerson baseada na auto-suficiência individual”].

Dessa forma, se tomarmos Jefferson como modelo de *self-made man*, é também, segundo Lionel Trilling preciso entender que “Ele defendeu [um]a visão, característica do século XVIII, de que os homens eram essencialmente semelhantes em suas faculdades

---

<sup>151</sup> CAWELTI, John G. *Apostles of the Self-Made Man*. University of Chicago, 1965. pp. 4-5.

<sup>152</sup> *Manners* em uma tradução livre quer dizer maneiras, mas inclui, para além dos modos educacionais, os costumes de dada sociedade, no caso a americana.

<sup>153</sup> *Idem*.

<sup>154</sup> CAWELTI, John G. *Apostles of the Self-Made Man*. University of Chicago, 1965. pp. 6.

mentais”<sup>155</sup>, no entanto, Trilling explica que “isso não quer dizer que a mente de todos possua a mesma velocidade, a mesma agilidade ou a mesma força, mas apenas que todos os homens são dotados de razão”<sup>156</sup>. Esse argumento endossa a hierarquia social, aos modos da República de Platão, em que há necessidade de uma elite governante dotada de inteligência, sagacidade e perspicácia para o melhor governo<sup>157</sup>. Sobremaneira esse argumento coloca em escala crescente as características de um *self-mademan*, pronto a concorrer no mundo dos negócios, também a se portar como “bons homens” da elite americana e um leve tino para liderança política. A análise de *William Wilson* tem, portanto, como pano de fundo responder questões como: em que medida esse indivíduo bem definido e liberal, perdeu sua tônica na condição ser um fragmento de si, ou seja, quando deixou de ser um indivíduo universal para ser o espaço do *cogito* partido?

Todo incômodo parece pequeno na leitura desse conto, não por sua dimensão narrativa, que demonstra uma elaboração composicional muito peculiar aos trabalhos de Edgar Allan Poe, ou seja, uma preocupação com o efeito, com o ritmo e com a dimensão poética<sup>158</sup>. Refiro-me, portanto, a teia que prende o leitor. Se por um lado ele procura dar desfechos, apontar saídas, imprimir sensações e inquietações; por outro, abre janelas e as deixam abertas. Isso implica, de alguma maneira, fazer do receptor o outro do duplo. De modo que a história se introduz como enigma, “admitam por momentos que me chamo William Wilson. O meu nome não deve sujar as páginas em branco que tenho na minha frente. Tenho sido o horror e abominação do mundo – a vergonha e o opróbrio de minha família!”<sup>159</sup>. William Wilson foi um indivíduo que ainda criança tirava proveito das condições de sua educação informal<sup>160</sup>, bem como da educação formal<sup>161</sup>, era voluntarioso, independente e autoritário.

---

<sup>155</sup> TRILLING, Lionel. *A mente no mundo moderno: conferência Jefferson em humanidades*. Tradução Hugo Langone. São Paulo: É Realizações, 2015. pp. 12-13.

<sup>156</sup> *Idem*.

<sup>157</sup> NUSSBAUM, Martha. *A república de Platão: a boa sociedade e a deformação do desejo*. Porto Alegre: Editora Bestiário, 1995.

<sup>158</sup> Características que são elaboradas no ensaio *O Princípio Poético* (1848) e endossada nos ensaios *Filosofia da Composição* (1846), *Análise racional do verso* (1842) e *Eureka: Ensaio sobre o universo material e espiritual* (1848).

<sup>159</sup> POE, Edgar Allan. *Op. Cit.*, pp.108.

<sup>160</sup> Entendido aqui como uma referência ao seio familiar. Como primeiro espaço de sociabilidade onde cada indivíduo inicia sua vida formativa. Ver. DURKHEIM, Émile. *Educação e sociologia*. trad. Lourenço Filho, Edições Melhoramentos, São Paulo, 4ª ed., 1955, pp. 25.56.

<sup>161</sup> Educação formal compreendida como aquele onde o desenvolvimento das habilidades e competências acontecem no espaço escolar, sob o molde do conhecimento científico. Ver. GADOTTI, Moacir. “A questão da educação formal/não formal”. In: INSTITUT INTERNATIONAL DES DROITS DE L’ENFANT (IDE) *Droit à l’éducation: solution à tous les problèmes ou problèmes anssolution?* Sion (Suisse), 18 au 22 octobre 2005.

“Fracos de espírito e sofrendo, além disso, do mesmo mal, meus pais pouco ou nada fizeram no sentido de modificar os maus instintos que eu tinha. No entanto, fizeram algumas tentativas; mas sem energia, sem direção, falharam inteiramente, redundando num triunfo completo para mim. Desde então, passei a mandar em minha casa, ditando ordens numa idade em que poucas crianças pensam em deixar o regaço materno, entregue ao meu livre-arbítrio, senhor absoluto de todas as minhas ações”<sup>162</sup>

Também subjugava seus amigos e dominava todas as situações que lhe era possível, “governava” seu internato com mãos de ferro: “O meu caráter ardente, entusiasta e dominador, deu-me uma situação preeminente entre os meus colegas e, gradualmente, uma ascendência poderosa sobre todos os que eram mais novos ou da mesma idade que eu; sobre todos, exceto sobre um”<sup>163</sup>.

Todavia, desde que ingressara no colégio, “sempre em seu calcanhar” estava um sujeito que seguindo seus passos – e isso não fica claro, pois de imediato percebemos que o perseguidor que tanto irrita William é ele mesmo, não devemos, portanto, entender essa afirmação metaforicamente e nem descendo a verticalizações teóricas.

“Essa exceção era um aluno que, sem ter comigo qualquer parentesco, tinha o mesmo nome de batismo e o mesmo nome de família, fato esse pouco notável, visto que o meu nome, apesar da sua nobre origem, era um nome comum, um desses nomes que, desde tempos imemoriais, são também propriedade do povo”<sup>164</sup>.

A narrativa deixa evidenciada que é a percepção do narrador que impõe uma perseguição, de imediato uma cosmogonia particular, a dor de ser ele mesmo – ter o seu nome, seu nascimento e sua aparência física: “sou o mais abandonado dos proscritos! Para mim, o mundo, as suas horas, as suas douradas aspirações, tudo acabou! E, entre as minhas esperanças e o céu, paira, eternamente, uma espessa nuvem negra, sinistra e ilimitada”<sup>165</sup>.

De modo geral, o caminho traçado me parece seguir uma cronologia. Iniciando em um relato de sua infância “reinante”, passando pela sua forma particular de “sobreviver” ao internato e chegando a sua vida desregrada e boemia.

“A corrupção, em geral, atinge os homens gradualmente, mas de mim a virtude separou-se de uma vez como se fora um manto. De um salto gigantesco passei,

---

<sup>162</sup> POE, Edgar Allan. Op, Cit. pp112.

<sup>163</sup> POE, Edgar Allan. Idem.

<sup>164</sup> Idem. pp.112.

<sup>165</sup> Idem. pp.108.

duma perversidade relativamente banal, vulgar mesmo, a enormidades dignas dum Heliogábalo”<sup>166</sup>

Contudo, até aqui, o que intriga, para além de sua perversidade confessa, é a rejeição por um nome desconhecido, o seu, e o incomodo da descoberta de um homônimo *stalker*<sup>167</sup>. Seu pseudônimo, certamente acoberta algo subterrâneo, suas recordações dos *anos de miséria e crime*, por exemplo.

“Quase a transpor o sombrio vale, suspiro pela piedade – ia escrever pela simpatia! - dos meus semblantes. Queria convencê-los de que fui arrastado por forças superiores à resistência humana. Desejaria que descobrissem para mim, no vasto deserto de crime que vou descrever, um pequeno oásis de *fatalidade*. Desejaria que concordassem – e talvez não possam deixar de concordar – em que jamais, num mundo repleto de tentações, apareceu uma igual a esta. E que nunca um ser humano sucumbiu vítima de torturas semelhantes!”<sup>168</sup>

Percebemos nessa história dois pontos de atravessamento importantes tanto para condição de leitor interpretante, quanto para o leitor personagem, também perseguidor do “herói” da trama. O primeiro ponto se refere ao indivíduo universal que carrega consigo marcas comuns do interior de uma sociedade; no segundo é um ser autônomo e independente que na fissura social e no limite possível das configurações possíveis, categoriza e conforma cada singularidade, compondo um tipo<sup>169</sup>. Segundo Paul Ricoeur,

“no sentido original, o indivíduo não é apenas uma amostra indivisível da espécie humana, mas de qualquer espécie, isto na acepção lógica do termo. O percurso do conceito faz-se, pois, do lógico para o ideológico, através dos estádios em que o indivíduo se revela progressivamente, se me é permitido dizê-lo, cada vez mais humano”<sup>170</sup>

Assim também, podemos perceber que esse indivíduo duplo, partido e decomposto, carrega como cicatriz sua própria vergonha, de modo algum revelado. Portanto, o processo de

---

<sup>166</sup> Idem. pp.108.

<sup>167</sup> Stalking é um termo inglês que designa uma forma de violência na qual o sujeito ativo invade repetidamente a esfera de privacidade da vítima, empregando táticas de perseguição.

<sup>168</sup> POE, Edgar Allan. William Wilson. Op. Cit. pp.108.

<sup>169</sup> RICOEUR, Paul. “Indivíduo e identidade narrativa”. In: VEYNE, P. et alli. *Individualidade e Poder*. Lisboa: Edições 70, 1987. pp. 65.

<sup>170</sup> RICOEUR, Paul. Ibidem. pp.65-66.

individualização pela designação do indivíduo perdeu e ganhou na mesma curva seu operador de segundo nível, *o nome próprio*<sup>171</sup>.

“O meu nome de família, falho de graça e de elegância, e mesmo o meu nome próprio, tão trivial e tão plebeu, eram e sempre foram para mim motivo de grande desgosto. Logo no dia da minha chegada, apresentou-se também o outro William Wilson; isso foi o suficiente para que eu sentisse contra ele certa má vontade, visto que daí em diante ouviria pronunciar o dobro de vezes aquelas sílabas que eram o tormento dos meus ouvidos”<sup>172</sup>

Tão logo esse operador limitasse sua expansão centrando o indivíduo em uma negação, – *eu não sou o outro* –, a sua verve disponibilizaria uma polaridade transpassada, sendo esta, portanto, uma forma de singularizar o indivíduo, como exceção de todos os outros<sup>173</sup>. Nessa mesma dosagem, o pseudônimo William Wilson, seria a sua descrição definitiva, na medida em que centra seu caráter individual. Em outras palavras o reconhecimento de ser o si mesmo.

“Apenas eu notava essa imitação perfeitíssima; e, desse modo, eu não tinha de suportar senão os sorrisos enigmáticos e singularmente sarcásticos do meu homônimo, que, contente com produzir em mim o efeito desejado, parecia deleitar-se secretamente em apunhar-me, sem pensar no êxito que o seu engenho por certo facilmente conquistaria”<sup>174</sup>.

Nessas vias de entrelaçamentos e atravessamentos, o referencial de *si* se mostra como *tu*, carregando nessa afirmativa a ideia da existência de um outro; mas este não estaria carregado de uma designação efetiva, porque ainda se encontra dependente da raiz, *eu digo que*, ainda afastado do *digo eu*. Portanto, dessa raiz “a função indispensável na linguagem é designar de forma permanente, a mesma coisa, ao inverso dos indicadores cujo valor designativo, é móvel”<sup>175</sup>.

“Copiava-me os gestos e as palavras; imitava a minha maneira de vestir, o meu andar, os meus modos e, enfim, nem sequer a minha voz lhe havia escapado, não

---

<sup>171</sup> RICOEUR, Paul. Idem. pp.68.

<sup>172</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. pp.114.

<sup>173</sup> RICOEUR, Paul. Op. Cit. pp.70.

<sup>174</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit P.115.

<sup>175</sup> RICOEUR, Paul. Op. Cit. P.70.

obstante o seu defeito. Não podia imitar o meu tom alto, mas o timbre e a entonação era idênticos. Quando eu falava baixo, a sua voz diz-se-ia o **eco da minha**”<sup>176</sup>.

Enquanto ele, em si mesmo não encontrava distinção na sua autorrepresentação e na compreensão de que há algo de indelével nele, a saída imediata seria o Outro. William Wilson não encarna o duplo enquanto cópia, uma “mimese” de si, mas como outro que não é ele, pois afirmando disse: “não parecia, igualmente, cheio de ambição, dessa ambição que em mim me impelia dominar”. Já de saída o duplo, não é o mesmo, mas o outro.

“Não obstante a rivalidade de Wilson e o seu insuportável espírito de contradição, não chegamos nunca ao ódio absoluto. Todos os dias tínhamos, na verdade, uma questão, na qual Wilson me concedia publicamente a palma da vitória, não deixando, porém, de me fazer sentir, de qualquer modo, que a vitória lhe pertencia. E os nossos caracteres, iguais em muitos pontos, teriam desabrochado em verdadeira amizade, se não fosse aquele sentimento de reserva e de hostilidade”<sup>177</sup>

O interlocutor do protagonista do conto é, nesse sentido, seu eco dissonante. Não procuramos, portanto, **não ditos**, mas os emaranhados discursivos do ipse (si-mesmo). Desde já liberando os protocolos de leitura, deixo, pois, claro que a condição de ser outro não é o centro do texto, mas seu negociador. A negação de si na fixação do nome próprio em favor de um nome *outré* evidencia uma preocupação com as fronteiras entre um encontro com a ipseidade<sup>178</sup> e a mesmidade<sup>179</sup>.

“Na verdade, é-me difícil definir os verdadeiros sentimentos que eu nutria por ele. Eram uma mistura confusa e heterogênea: animosidade petulante, sem chegar a ser ódio; amizade, receio, grande temor e uma curiosidade imensa com muito de expectativa. O psicólogo decerto já adivinhou que éramos companheiros inseparáveis”<sup>180</sup>.

Nesse sentido, o que chamamos aqui de identidade decomposta dispõe de, pelo menos, três níveis significativos: *individualização, identificação e imputação*. Essa cadeia que estamos desembaraçando no corpo do conto compõe o conceito de indivíduo, que tem como interlocutor imediato à acepção dualista de Louis Dumont em seu ensaio sobre o

---

<sup>176</sup> POE, Edgar Allan. *ibidem*. grifo meu.

<sup>177</sup> POE, Edgar Allan. *Op. Cit* pp.113.

<sup>178</sup> Ipseidade seria a parte incomum, una e indivisível que torna o indivíduo como ser único, singular, como nenhum outro era, o que o mesmo produz, projeta e representa de si, em si e para si.

<sup>179</sup> Mesmidade é a predicação que torna o sujeito um ente social, da espécie humana, como era dito pelos outros e pelas relações entre língua, sujeito e sociedade. Dessa forma é a parte do sujeito que é construída socialmente e comunga da experiência e historicidade comum.

<sup>180</sup> POE, Edgar Allan. *Op. Cit*. pp.113.

individualismo. Nele, Dumont deixa claro que no “sentido empírico, o indivíduo designa uma amostra indivisível da espécie humana, tal como encontramos em todas as sociedades”<sup>181</sup>. Essa afirmação mostra sua preocupação direta com a captação do que seria o “universal da cultura”. Na outra ponta agora com sentido moral, o indivíduo “designa um ser independente e autônomo, não social, tal como encontramos na nossa ideologia moderna do homem e da sociedade”. Nesse ponto, teríamos o acirramento do próprio processo de individualização, ou seja, embora constituído em sociedade, em grupos ou em comunidades, o indivíduo, tomaria uma posição de isolamento frente aos demais para assim encontrar o lugar privilegiado de estar no mundo e não fora dele<sup>182</sup>. Para Ricoeur:

“Os atores do drama do individualismo estão agora nos seus lugares, o individualismo como ideologia nasce da pretensão de engendrar a dimensão cosmopolítica e o próprio espaço público a partir apenas da ipseidade ética, como o concurso do seu complemento mutualista, mas sem a dimensão societal originária”<sup>183</sup>.

A preocupação de Paul Ricoeur, portanto, foi mergulhar nesse termo complexo e às vezes homogêneo de indivíduo, para compreender seus níveis transitórios. Sendo no primeiro nível a maneira “como alguém que se identifica a si mesmo dizendo *eu* (ipsei)”, o segundo nível “só se revela na dialética entre ipseidade e mesmidade”<sup>184</sup> a partir da vida enquanto pessoa que fez e que sofreu, portanto, que experimentou e experienciou (identificação) o mundo das coisas; e por fim, coloca o indivíduo na cadeia do que pode fazê-lo mais humano, ou seja, diretamente relacionado às implicações éticas de “comprometer-me a mim próprio”<sup>185</sup>.

Os relatos de William, pós-escola, sobre sua vida agora no *Eton College* desencadeia feixes de outros em si mesmo. Na medida em que sua perversidade se alimenta, sua autorreferência entra em conflito, engendrando aquilo que vou chamar aqui, por falta de

---

<sup>181</sup> RICOEUR, Paul. Op. Cit. pp.70.

<sup>182</sup> DUMONT, L. *O Individualismo: Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

<sup>183</sup> RICOEUR, Paul. Op. Cit. pp.85.

<sup>184</sup> RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. pp.146.

<sup>185</sup> RICOEUR, Paul. Ibidem. pp. 67.



melhor terminologia talvez, de ficção de si<sup>186</sup>. Nesse tocante, o real se confunde com o imaginário, com o possível e com a alucinação; fazendo inclusive que seus desdobramentos percolem<sup>187</sup> sobre a dúvida do **acontecimento**. Disse Willian Wilson: “não será tudo isso um sonho, na verdade? Acaso não morrerei vítima do horror e do mistério da mais estranha de todas as alucinações?”<sup>188</sup>.

“Geralmente os fatos da vida infantil só nos fornecem impressões que são mal definidas. Tudo são sombras, vagas e irregulares lembranças, difusa confusão de prazeres pueris e mágoas sem fundamento. Não sucede assim comigo. Devo ter sentido minha infância, com o vigor de um homem-feito, tudo aquilo que ainda hoje tenho gravado na minha memória, em traços indeléveis, tão profundos e tão duradouros como os da cunhagem das moedas cartaginesas”<sup>189</sup>.

Há uma obrigação autoimpelida de desconverter sua alma naquilo que mais lhe atrai, ser outro. As aparições de Wilson se tornam frequentes e de modo geral sempre com o intuito de desfazer encantamentos e de quebrar molduras montadas a partir de estratégias muito bem elaborados por William. Este, por conseguinte, dá início a uma fuga compulsória, em busca de sua liberdade.

“*Fugi em vão!* Triunfante, o meu amaldiçoado destino perseguiu-me, mostrando-me, à evidência, que o seu misterioso poder mal começara. Apenas cheguei a Paris, tive imediatamente provas da influência de William Wilson. Os anos decorriam, e ele sempre a me perseguir. Miserável!”<sup>190</sup>.

Nessa perseguição ininterrupta uma voz sussurrante, se tornar uma característica identitária interessante. Um assédio que continuamente se aproxima lenta e sorrateiramente como fumaça na fresta de uma porta. Sob uma longa capa ou como uma revelação ganha particularidade e se personifica. A forma encontrada para colocá-los frente a frente, o “herói” e seu perseguidor, é a ressonância particular da voz; sussurros que trazem consigo a ideia de *espectro*, de fantasmagoria e de sombra. Nesse sentido, se apresenta aqui uma identidade diluída. Dissolvida no ato e na ação, na intervenção e no procedimento.

---

<sup>186</sup>KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

<sup>187</sup>Quer dizer passar (um líquido) através de um meio para filtrá-lo ou extrair substâncias.

<sup>188</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. pp.109.

<sup>189</sup> POE, Edgar Allan. Idem. pp.111.

<sup>190</sup> POE, Edgar Allan. Idem. pp.123.

“Antes, porém, que a luz se extinguísse, pudemos ver quem entrava. Era um indivíduo aproximadamente da minha estatura, empuçado numa capa. Agora porém, imersos em profunda escuridão, sentíamos a sua presença entre nós. E, antes que pudéssemos nos recobrar do enorme espanto que ele provocara com a sua violenta entrada, ouvimos-lhe a voz: - Meus senhores – disse ele com *uma voz muito baixa*, ainda que suficientemente audível, uma voz inesquecível, que me causou arrepios até a medula dos ossos”<sup>191</sup>.

Não estou partindo de uma invenção ou representação de polos convexos; a ambiguidade aqui é perdida, e a dicotomia falha em sua polarização. A possibilidade aberta nesse conto é um encontro consigo mesmo, mas que tensiona constantemente a possibilidade da *imputação*. Nota-se, portanto, uma obrigatoriedade nativa do meio social de ter recíproca; como acordos assinados ao nível da linguagem, enquanto disposição e imposição do outro.

“No lugar onde momentos antes eu nada vira, havia agora um grande espelho (pelo menos assim me pareceu na minha exaltação). Aproximei-me dele cheio de terror e vi caminhar para mim a minha própria imagem, com o rosto extremamente pálido e todo salpicado de sangue, avançando a passos lentos e vacilantes”<sup>192</sup>.

Nessa dinâmica de pergunta e resposta, a imputação, a obrigação no jogo do texto se deu em uma dialética atualizada pela fusão de horizontes, tanto estéticos quanto experimentais. Seria preciso não apenas suspender a descrença, para dar crédito ao que está sendo dito; mas também, indagá-lo sobre seus vazios, sobre suas lacunas, sobre sua profusão de sentidos. O horizonte do autor encarnado em um encontro com o –tu, –eu e o outro dão certa ingerência de sentido. Me parece que a dimensão identitária atravessaria o texto, enquanto força constitutiva da identidade pessoal<sup>193</sup>, mas também como princípio poético.

Muito embora Edgar Allan Poe tivesse a necessidade de escrever para sobreviver, tinha uma paixão sem igual pela poesia. E esse encantamento que teve raízes na sua infância,

---

<sup>191</sup> POE, Edgar Allan. Idem. pp.121.

<sup>192</sup> Idem. pp.125.

<sup>193</sup> Para Edgar Allan Poe “a identidade que se chama pessoal, Locke, penso, define-a com realismo, como consistindo na conservação do ser racional. E desde que por pessoa compreendemos uma essência inteligente dotada de razão, e desde que há uma consciência que sempre acompanha o pensamento, é ela que nos faz, a todos, sermos o que chamamos nós mesmos, distinguindo-nos por isso e outros seres que pensam e dando-nos nossa identidade pessoal”. cf. POE, Edgar Allan. Morelle. In: *Ficção completa, Poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Companhia Aguillar, 1965. pp.199-200.

coloca em evidencia o desprendimento para com o mundo, agradando a si mesmo para que o efeito desejado fosse alcançado pelo leitor, dizia ele que escrever estava relacionado ao “m[s]eu próprio gosto, ou que mais profunda impressão marcaram na [sua] minha imaginação”<sup>194</sup>. Essa chave atribui certo controle quanto às condições de possibilidades necessárias a dimensão valorativa de seus textos. Ele deixa claro que “é preciso observar que um poema [conto] só merece este título enquanto emociona, elevando a alma. Há, portanto, uma preocupação com o efeito a ser alcançado. O valor do poema [conto] está, por conseguinte, na razão da emoção exaltante”<sup>195</sup>. Embora em seu texto de 1850, *O Princípio Poético*, ele tenha discursado sobre *A criação rítmica da Beleza*, ou seja, o poema; o centro de seu discurso foi apresentar, segundo ele, o único que teria força e dignidade para relacionar dever e verdade, o árbitro do gosto [leitor]<sup>196</sup>.

William Wilson tem esse atravessamento muito claro em sua forma; se por um lado traz consigo indagações, lacunas e um desfecho que nos faz retomar toda a história, por outro lado sua carga poética possui uma composição agrilhoadada aos princípios poéticos de composição<sup>197</sup>. De modo que fica, pois, claro que seu desígnio é tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou a intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático.

“Você venceu, e eu pereço. Mas daqui para o futuro também você estará morto. Morreu para o mundo, para o céu e para esperança! Existia em mim. Olhe bem agora para a minha morte, e nessa imagem – que é a sua – você verá o seu próprio suicídio”<sup>198</sup>.

Desta forma, a questão do enigma, a impossibilidade de fixar um indivíduo que não permite limitar-se em um nome, mas que dotado de um pseudônimo cria para si um outro, carregado de indicadores de designação do indivíduo, se apresenta também como um selvagem perdido nas rodovias esquecidas. Um indivíduo composto e decomposto em si mesmo.

\*\*\*

---

<sup>194</sup> Idem. pp.83.

<sup>195</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. pp.83.

<sup>196</sup> Idem. pp.89.

<sup>197</sup> Cf. POE, Edgar Allan. *O Princípio Poético*. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*; tradução Oscar Mendes, Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.

<sup>198</sup> POE, Edgar Allan. *Ibidem*. pp.125.

Neste capítulo tentamos mostrar a maneira como Edgar Allan Poe percebeu seu afastamento das proposições imediatas à consolidação de uma literatura “originalmente” norte-americana de propósitos “nacionalizantes”, sem perder de vista seu caráter legítimo da literatura nacional.

Dessa maneira, podemos afirmar que o conjunto de contos aqui analisados seguiu um itinerário que se inicia com as discussões em torno do diálogo com o passado; logo em seguida se enlaçou com a impossibilidade de ser o senhor das vicissitudes e, por fim, do encontro consigo mesmo, na tentativa de gerenciar as partes de si que se deixam soltas no caminho para casa.

A literatura norte-americana conjugaria, portanto, marcações *sui generis* a ferramentas particulares da cartografia social, de modo que “atestou o renascimento do vernáculo americano, a preocupação com a comunidade, com o concreto, o relevante, o aqui-e-agora”<sup>199</sup>. Nesse sentido, a apreensão com o material, ou seja, com a dimensão prática se distanciaria do espiritual tomando uma circunscrição restritiva ao pensamento abstrato. Assim sendo, na medida em que eram homens da ação, dificilmente atracariam nos portos da reflexão. Essa leitura negativa e que cinde pensamento e ação, não deve ser compreendida pragmaticamente, mas colocada em relação ao caráter bifurcado da sociedade norte-americana; aquilo que chamei de identidade decomposta.

Podemos aludir que devido à sua colonização assistemática e plural, sobretudo, de protestantes; a dimensão prática ganhou preponderância. Era preciso que o discurso relativo à salvação estivesse em consonância com a vida dos indivíduos, ou seja, que o perdão dos pecados fosse alcançado pela obra (prática). De maneira que o espiritual estaria sujeito a movimentos terrenos e não estritamente espirituais, os portões celestiais seriam abertos na medida em que fossem empregadas chaves que elaborassem a dimensão do corpóreo, real, verdadeiro, objetivo, sólido e consistente, para Tocqueville, uma questão relativa à dimensão científica. Por outro lado, Max Weber nos mostrou que o destino manifesto nos permite pensar que o dado da salvação estaria ligado ao fato da predestinação, portanto, um ato irrevogável independente das ações<sup>200</sup>.

Todavia, Edgar Allan Poe seria a contradição por excelência dessa ideia. Seja porque não ancorava sua vida em um intento exaustivo de adquirir fortuna e pouco se preocupava

---

<sup>199</sup> ANDERSON, Benedict. Op. Cit. pp.98.

<sup>200</sup> WEBER, Max. A ética protestante e o Espírito Capitalista. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

com a herança celestial. Seja por sua posição intelectual que estava ancorada na condição múltipla do mundo imaginativo que de alguma maneira produzia desafios e fissuras no tecido social e político. Ele tinha a capacidade de concatenar a tradição literária gótica e a poesia inglesa, e embora afirmasse categoricamente que nada tinha de influências ou afinidades com a herança religiosa dos transcendentalistas da Nova Inglaterra, herdou a inclinação para sua tradição idealista. No capítulo que se segue faremos um esforço para mapear essa anatomia de influências, em que esperamos encontrar algum tipo de esclarecimento a essa *rapprochement*.

É preciso, portanto, deixar claro que aqui a intenção foi delimitar, sem precisão documentalista a maneira como Edgar Allan Poe escreveu alguns aspectos da história dos Estados Unidos da América, deixando, em alguma medida, certos padrões de organização ou mesmo de possibilidade sistêmica. O que observamos e experimentamos no exercício aqui ensejado foi com um binóculo enxergar o horizonte de experiência estético que permitiu com que ele compusesse **Outro mundo**. Esse estranho mundo, onde apenas as incertezas são verdades e as tristezas são uma forma de desdobramento de si. Um lugar em que as sombras, a iminência da morte e sua inevitabilidade são “(des)fatos”.

## CAPÍTULO II - Correntes subterrâneas: experiência estética e a construção precisa do impreciso na literatura gótica norte-americana

“Os homens de gênio podem e provavelmente fazem, enfrentam maiores dificuldades em suas lutas com o mundo do que seus semelhantes que são menos talentosos; Mas seu poder de superar obstáculos é proporcionalmente maior, e o resultado de seu laborioso sofrimento não é a morte, mas a imortalidade<sup>201,202</sup>”

No capítulo anterior, nos centramos na dimensão referencial do texto ficcional, aproximando assim a história norte-americana como tema fulcral para literatura fantástica poeana. Nesse tocante, nos preocupamos em demonstrar os caminhos narrativos que endossam nosso prognóstico de que a literatura fantástica não está diretamente subordinada à imaginação, que o lastro referencial compõe diretamente intervindo na composição, concebendo outro mundo que não o mundo das coisas. Ainda nessa esteira, esse capítulo procura entender as estruturas composicionais de Edgar Allan Poe, que recursos narrativos e discursivos regulam e influem na forma e no modo de desenhar seus contornos imaginativos e fenomênicos. Temos um desafio interessante a ser enfrentado nesse capítulo, uma tentativa de mapear algumas de suas influências fundamentais na literatura gótica inglesa.

Para tanto, elencamos duas obras importantes para que esse mapa ganhasse traços mais claros, são elas: *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, principalmente os prefácios a primeira e segunda edições e *Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe tomando como foco de análise o prefácio *On the Supernatural in poetry*<sup>203</sup>. Nessas duas obras, procuramos mergulhar na literatura gótica que possui, desde sua origem, tradições opostas referidas: a linhagem de Horace Walpole, a do horror sobrenatural, que se contrapunha ao racionalismo e ao realismo, e à linhagem de Ann Radcliffe, em que o elemento sobrenatural é subjugado pela razão, e nos atos humanos encontramos a causa dos verdadeiros horrores.

---

<sup>201</sup> Edgar Allan Poe, “Review of Ballads and Other Poems” [Text-02], *Graham’s Magazine*, April 1842, pp. 248-251. Disponível em <<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm42lh02.htm>>.

<sup>202</sup> “Men of genius may and probably do, meet with greater difficulties in their struggles with the world than their fellow-men who are less highly gifted; but their power of overcoming obstacles is proportionably greater, and the result of their laborious suffering is not death but immortality”.

<sup>203</sup> RADCLIFFE, Ann. “On the Supernatural in poetry”. In: *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, vol 16, no. 1, 1826, 145-152.

Dessa maneira, empreendemos uma dupla entrada na consciência norte-americana, tendo como questão central a sua resistência ao sobrenatural e ao fantástico. Nesse tocante a literatura de Edgar Allan Poe seria capital por manifestar aquilo que D. H Lawrence chamou de **vibrações desintegradoras**<sup>204</sup>, ou seja, para que novas consciências se formassem seria preciso decompor as antigas. Edgar Allan Poe, no entanto, não se mostrava preocupado com a ideia de fabricar novas consciências; seu ímpeto estava na dimensão de dissecá-las e desmembrá-las diferente de um Fenimore Cooper, por exemplo, que procurava tecer a formação de uma nova consciência por baixo das anteriores.

Em outras palavras, pretendemos perceber o limite possível entre a capacidade potencializadora de modelos de realidade nesses pilares referenciais da tradição gótica; visto que é um conceito fugidio e um termo com uma notável capacidade de adaptação a contextos de pensamento diversos. Notar-se-á que não fizemos uma análise “tradicional”, fragmentando cada romance a uma determinada sessão, mas que organizamos nossos argumentos e reflexões de forma compor arranjos conjuntivos que nos permitam, no processo de dissolução dessas obras, evidenciar riscos, sintomas e intuições na narrativa poeana.

### **1. Por suas conseqüências esses acontecimentos me aterrorizaram: da explicação poética e seus mecanismos de efeito**

Na leitura *The Tell-Tale Heart* (1843) confesso que tive certo incômodo, talvez pela novidade, ou ainda pelo diálogo imediato com o texto. Desde então procurei investigar que sensações, emoções e comoções, em outras palavras, que efeitos aquele texto me provocou. É sabido aos entusiastas da obra de Edgar Allan Poe que duas coisas o preocupavam profundamente no exercício da escrita e de criação literária: o efeito de recepção e uma inclinação antipedagógica.

Esses dois aspectos fundamentais atravessaram todo seu trabalho como escritor, levando-o inclusive, a fazer cobranças a seus contemporâneos em relação à necessidade de permitir a participação do leitor no interior do texto, possibilitando com que ele se retire do lugar de passividade que lhe fora atribuído. Desse modo, seria preciso que a narrativa fosse uma constante descoberta. Assim sendo, esboçar a importância desses elementos

---

<sup>204</sup> LAWRENCE, D.H. *Estudos sobre a literatura clássica americana*. trad. Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

fundamentais desenvolvidos também na *The Philosophy of Composition* (1846), texto escrito como um mapa onde fosse possível encontrar as coordenadas de um dos poemas mais importantes da carreira de Edgar Allan Poe, *The Raven* (1845), se torna central para os argumentos que apresentarei em seguida.

Essa pretensa explicação poética procura mostrar os mecanismos pelos quais no exercício da escrita ele alcançou o resultado intencional de produzir no leitor, efeitos controlados de emoção (ação), inquietação (deslocamento) e melancolia (consternação). Para ele “só tendo o *epílogo* (propósito) constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção”<sup>205</sup>.

Edgar Allan Poe diagnostica que há um sério problema no trabalho do escritor que fecha as portas imaginativas de colaboração com o leitor, afirmando que esse enclausuramento faz da narrativa uma receita homogênea, isso denota que qualquer alteração efetiva possa ser desastrosa<sup>206</sup>. Para ele essa tese parece nociva à criação, a imaginação e a própria literatura. Seria preciso que todo texto literário se predisponha a um diálogo com o leitor, pois ele é o alvo a ser atingido:

“há um erro radical, acho, na maneira habitual de construir uma ficção. Ou a história nos concede uma tese, ou uma é sugerida por um incidente do dia, ou, no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes, para formar simplesmente a base da narrativa, planejando, geralmente, encher de descrições, diálogos ou comentários autorais todas as lacunas do fato ou da ação que se possam tomar aparentes, de página a página. Eu prefiro começar com a consideração de um efeito”<sup>207</sup>.

Assim, sua pretensão seria começar pela consideração de um efeito, que esteja diretamente relacionado à originalidade, ensejando combinações do tom, dos incidentes e dos acontecimentos. Estes lhe serviriam como território a ser delimitado e conhecido, sendo, portanto, fundamental o controle do imaginário no processo criativo.

Segundo Poe, alguns escritores acreditavam que não poderiam permitir ao leitor (espectador) descortinar as dificuldades próprias ao exercício da criação, pois para eles, deixar a vista seus rascunhos seria colocar em risco o resultado que desejava alcançar no ato de

---

<sup>205</sup> POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009. p.113.

<sup>206</sup> Idem. p.114.

<sup>207</sup> Idem. p.114.



leitura; nesse sentido seria um ato de desnudar a si mesmo, deixando assim que se corrompa o processo criativo e a crença da manifestação de algo que não seria material, mas que encarna no poeta e no artista permitiria que uma materialidade sem explicação prática se tornasse banal e inválida. À medida que a exercício da composição é apresentada como um processo de criação mecânico e cuidadosamente pensado, o encanto e o feitiço se quebrariam e, dessa maneira o poeta, o escritor e o artista se tornaria um ser trivial.

“Muitos escritores, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeceariam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa”<sup>208</sup>.

No entanto, é interessante, senão curioso, ver Edgar Allan Poe abrir sua caixa de ferramentas e a deixar exposta e, ainda afirmar que de modo algum descortinar seu *modus operandi* pode lançar seu trabalho na banalidade da “simples” forma. Sua afirmação máxima de que compõe *The Raven* com uma precisão matemática,

“É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou a intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático”<sup>209</sup>.

Intriga-nos profundamente, pois o contradiz: se por um lado ele elege a forma como a criação de engrenagem mobilizadoras do imaginário, por outro, dispõe de experiências próprias de um homem angustiado e inquieto. Afinal de contas, o poema não se encaixa em totalidades metricamente racionais; percebemos deslizos, desvios e impressões que alguns chamam de *impulso autobiográfico*<sup>210</sup>:

“O leitor começa agora a encarar o corvo como simbólico, mas não é senão nos versos finais da última estância que se permite distintamente ser vista a intenção de torná-lo um emblema da *Recordação dolorosa e infundável*:

E lá ficou! Hirto, sombrio, ainda hoje o vejo, horas a fio, sobre o alvo busto de Minerva, inerte sempre em meus umbrais.

No seu olhar medonho e enorme o anjo do mal, em sonhos dorme,  
e a luz da lâmpada, disforme, atira ao chão a sua sombra.

---

<sup>208</sup> Idem. p.115.

<sup>209</sup> Idem. p. 115.

<sup>210</sup> Ver. BOTALLICO, Michele; CHIALANT, Maria Teresa. (curatore). *L'Impulso autobiografico*. Luguori editore, 2005.

Nela, que ondula sobre a alfombra, está *minha alma e, presa à sombra*,  
Não há de erguer-se ai! nunca mais!”<sup>211</sup>.

Segundo ele, a unidade de efeito é central para o sucesso do texto ficcional e poético, para isso de uma maneira nada formal, ele afirma que se o texto precisa de mais de uma sentada, a unidade de impressão é dispersa ou perdida. Portanto, a extensão do texto aparece como essencial para alcançar a totalidade de efeito. Ele assevera, todavia, que perdida essa unidade, o autor precisaria contrabalançar os acontecimentos para encontrar o ponto de equilíbrio que permitiria o alinhamento da unidade de impressão na reelaboração do cumprimento da ação (efeito). Esse reajuste seria, entretanto, impossível, pois alcançar a intenção de unidade pela poesia longa (ou prosa) seria experimentar cadeias de breves efeitos poéticos impossibilitando que poema encontre seu axioma (a Beleza) na condição de produzir uma intensa emoção e elevação ao nível do verdadeiro efeito poético.

De outra forma não seria possível chegar ao elemento substancial da poesia, ou seja, o Belo, segundo Edgar Allan Poe essa é “a única província legítima da poesia”<sup>212</sup>. Há de se acordar, portanto, que nesse tocante o crítico alemão Hans Robert Jauss concordaria que o texto ficcional não se furta a dimensão do efeito que não sendo meramente autônomo teria um caminho coerente e relacional com a intenção dialógica do efeito, à saber a experiência estética e a experiência histórica. Nesse sentido, a noção mesma de experiência estética para uma convergência não compensatória entre arte e racionalidade, se não se quer renunciar as suas diferenças, “se trataria de determinar a racionalidade do estético e da estética da racionalidade”. Admitindo, por conseguinte, que “a razão que não é estética não é razão; a razão que é estética deixa de sê-lo”. [Tradução minha]<sup>213, 214</sup>.

Há de se esperar que interrogações quanto sua aproximação do conceito de sublime e do grotesco seja central como elaboração de cadeias discursivas que se encontram na unidade de efeito e, portanto, na natureza do efeito estético. Para Poe, a experiência que emana da condição estética do texto poético ou prosaico, deveria ser “o prazer que seja ao mesmo tempo o mais intenso, o mais enlevante e o mais puro”<sup>215</sup>. Dito de outra forma, o impacto

---

<sup>211</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p.127-128.

<sup>212</sup> Idem. p.117.

<sup>213</sup> Idem.

<sup>214</sup> “se trataría de determinar la racionalidad de lo estético y lo estético de la racionalidad”<sup>214</sup>. Admitindo, por conseguinte, que “La razón que no es estética no es razón; la razón que es estética deja de serlo”.

<sup>215</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit.p.117.

proporcionado derivado dessa experiência provoca tamanha impressão que acarreta em um deslocamento efetivo da própria experiência de mundo, ou seja, “se trataria de determinar a racionalidade do estético e da estética da racionalidade”. Admitindo, por conseguinte, que “a razão que não é estética não é razão; a razão que é estética deixa de sê-lo”. [Tradução minha]<sup>216</sup>217. Assim me parece que desejamos e procuramos, consecutivamente, algum fim que nos conduza à experiência do sentido da nossa própria experiência de si no mundo.

Essa sùmula se aproxima da explicaçã que o empirista Edmund Burke em sua obra *A philosophical enquiry into the origino of our ideas of the sublime and beautiful* (1757) que considerou como sùntese que circunscreve todos os problemas da percepçã da arte do sublime, nã apenas enquanto experiênci de si, mas também à partir das qualidades exteriores, isto é, o pertencimento dos objetos que desencadeiam essa experiênci nos indivíduos. Em outras palavras, seria a potencialidade da experiênci em seu nível mais elevado, produzindo uma emoçã tã forte que seríamos por ela subjugados<sup>218</sup>.

Ainda segundo Burke, todas as sensações teriam como sustentaçã uma relaçã de dor/prazer, que corresponde a uma contraçã/descontraçã muscular e dos feixes nervosos, à vista disso, o belo, o sublime e o grotesco se articulariam como faces de uma mesma moeda. Em termos gerais, definiríamos o grotesco como aquilo que traz ao palco a deformidade, o vil, o baixo, o erótico, o engraçado e o chocante; dessacralizando o que seria excessivamente sagrado, ou institucionalizado. Nessa articulaçã, as noções de prazer e de dor, seriam sensações independentes e combinadas, de modo que nã se anulariam, mas se integrariam em uma cadeia emocional<sup>219</sup>.

Assim sendo, a experimentaçã do prazer nã teria vùnculo imediato com a dor, mas nos sensibilizaria para que alcançássemos outros modos de simulaçã da experiênci sensível: a *indiferença*, quando alcançamos um nível elevado de excitaçã seguido de uma queda natural de prazer; a *decepçã*, uma sensaçã de ansiedade causada por uma interrupçã irremediável; e por fim o *pesar*, quando o objeto de prazer foi inteiramente perdido, nã sendo possível recuperá-lo. Apresentada essas camadas, Burke afirma que nenhuma delas pode ser mais intensa que a dor em si. Nem mesmo o mais agudo desses sentimentos poderia alcançar

---

<sup>216</sup>“La obra de arte dice algo a quienes impresiona acerca del carácter de sus experiencias del mundo; que presenta el mundo em forma de una nueva experiênci hecha por ellos”.

<sup>217</sup> INNERARITY, Daniel. Op. Cit. p.11.

<sup>218</sup> BURKE, Edmund. *Uma investigaçã filosófica acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Lisboa: Edições 70. 2013. 200p.

<sup>219</sup> Idem.

a frequência da verdadeira “dor real”. No entanto, são etapas elementares que colaboram na associação das paixões relacionadas à nossa disposição para autopreservação<sup>220</sup>.

Nesse sentido, nosso instinto de autopreservação nos alertaria para possibilidade intensiva da dor como “rainha dos terrores”, aspecto sem o qual não seria possível experimentá-lo, apenas quando estamos na segurança do mundo material, no volante da imaginação que permitiria assim deslizos e crises da realidade, possibilitando com isso compor um material necessário a experiência do sublime.

Seria, portanto, nesse distanciamento do iminente perigo da dor real que nos vemos salvos da possibilidade efetiva do ocorrido em outras palavras, as paixões desinentes dessa certeza nos permitiria a totalidade do *deleite* - “uma sensação prazerosa que não se confunde com prazer positivo, uma vez que é gerado a partir da dor”<sup>221</sup>. Em decorrência dessa salvaguarda, segundo Burke, ativamos o sentimento da *simpatia* que deveria “ser considerada como uma espécie de substituição através da qual nos colocamos no lugar de outra pessoa e somos afetados sob alguns aspectos, da mesma maneira que ela”<sup>222</sup>. Portanto, as artes miméticas alcançariam seu efeito em relação à simpatia que propicia a produção das paixões.

Na mesma trilha, possivelmente, segundo Poe “o verdadeiro artista sempre se esforçará, em primeiro lugar, para harmonizá-las, na submissão conveniente ao alvo predominante, e, em segundo lugar, para revesti-las, tanto quanto possível, daquela Beleza que é a atmosfera e a essência do poema”<sup>223</sup>.

Se por um lado à beleza definida por Burke como qualidade social positiva, inferida por nossos sentidos e insuflado pelo amor e afeição se comporta como uma apreensão do prazer. A sublimidade tem a seu dispor a correspondência entre a dor e o deleite<sup>224</sup>. Nesse tocante, “a sublimidade e o sentimento do horror estariam intimamente relacionados”. Desse modo dor e terror poderiam ser diferenciados da seguinte maneira; o primeiro relacionado à dor que afere o espírito através do corpo enquanto o terror perturba o corpo sob o estímulo da ação direta sobre o espírito.

---

<sup>220</sup> BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Lisboa: Edições 70. 2013.

<sup>221</sup> FRANÇA, Julio. “Fundamentos estéticos da literatura de Horror: A influência de Edmund Burke em H.P. Lovecraft”. *Caderno Seminal Digital*. Ano 16, nº 14, v. 14 (Jun – Dez/2010). p.85.

<sup>222</sup> BURKE, Edmund. Op. Cit. p. 13.

<sup>223</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p.118.

<sup>224</sup> BURKEop.cit. p. 13

Edgar Allan Poe marca, portanto, o seu interesse por essa dimensão histórico artística como viabilidade da arte concatenar aquilo que poderíamos comprometer com a lógica da verossimilhança e com a vicissitude, em outras palavras como imitação e afetação. De certa forma, sua preocupação com o efeito orienta a marcha dos versos e da narrativa em um fundamento sinônimo de criação<sup>225</sup>.

Para Poe, a poesia seria “*L’art d’exprimer les pensées par la fiction*”<sup>226</sup> [“A arte de expressar os pensamentos pela ficção”], essa afirmação é significativa pois, a medida que tece suas críticas a Henry Wadsworth Longfellow, Nathaniel Hawthorne e ao *New England Transcendentalism* os questiona sobre a finalidade da arte, deixando claro seu incomodo quanto ao didatismo moral ou realismo excessivo. Kent P. Ljungquist afirma que Poe é o mais controverso dos escritores *world of antebellum America* e essa afirmação decorre tanto de sua turbulenta carreira no *New England literary establishment* como em sua desgovernada vida. Ambas interligadas pela esfera pública que retorcia sua vida privada, tornando-a terrivelmente expirante. Segundo o autor, “Poe’s challenge to moralistic strictures against literature, his confrontations with *the new england literary establiment*, and his caustic and satirical critical style won him many enemies<sup>227,228</sup>. Destarte, ele foi bastante enfático ao afirmar que há nos escritores americanos um impulso didático (como consequência moral) que caminha para uma forma pedagógica, muito próxima das fábulas, não usando dos mesmos temas e formulações, mas dispondo de um teor moralizante. Diz ele, “no pretendemos sostener que un sentido moral y didáctico no pueda ser empleado como corriente subterrâneas de una tesis poética; pero sí que no es posible colocarlo tan importunamente a la vista<sup>229,230</sup>.

Para Poe, pretender que literatura tenha foros de manuais morais, seria fazer dela uma arte sem autonomia e, portanto, sem um porquê. Torná-la refém dos projetos de poder que vinham tomando forma desde a independência norte-americana, seria encerrá-la no mundo das coisas “realmente reais” e verdadeiras, abdicando assim da dimensão imaginativa. Ele assevera que “a fantasia quase como cria quanto a imaginação; e nem cria em qualquer aspecto.

---

<sup>225</sup> POE, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Trad. Julio Cortazar. Madri: Alianza Editorial, 1956. p.114.

<sup>226</sup> Idem p. 116.

<sup>227</sup> “O desafio de Poe às restrições moralistas contra a literatura, seus confrontos com o *the new england literary establiment* e seu estilo de crítica cáustica e satírica lhe deu muitos inimigos” [Tradução minha]

<sup>228</sup> LJUNGQUIST, Kent P. “The poet as critic”. In: Hayes, Kevin J. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University, 2002. p.7.

<sup>229</sup> “Não temos a intenção de argumentar que um sentido moral e didática não pode ser usado como uma corrente subterrânea de uma tese poética; mas não é possível coloca-los tão inoportunamente à vista” [Tradução minha]

<sup>230</sup> POE, Edgar Allan. Idem. p.113.

Todos os romances-conceito são combinações meramente incomuns” [Tradução minha]<sup>231,232</sup>. Dessa maneira, os acordes que compõem as camadas referências do texto ficcional estão em diálogo com sua capacidade de criar, de inventar e, portanto, de imaginar *como se*. Em outras palavras,

“Estar na presença de uma representação significa sempre experimentar uma certa irrealização; pois representar sempre supõe estabelecer irrealidade, na medida que me ocupo com algo que me retira da faticidade da minha realidade”<sup>233</sup>.

O texto ficcional, portanto, não deve estar subordinado à vida prática, embora conduza a expansão do *inscape*, nossa paisagem interna que no ato de leitura se amplia exponencialmente fortalecendo nossa capacidade crítica, permitindo nos posicionar autonomamente frente às condições instáveis da história.

Dessa forma, Edgar Allan Poe também coloca em cheque o diálogo necessário e colaborativo com o leitor; não se trata de ensiná-lo o caminho interpretativo, mas tão somente fazer a mediação entre o texto ficcional e o leitor, possibilitando o diálogo e a reflexão, em outras palavras a autonomia. Fica, pois claro, a dimensão histórica e política dessa assertiva, que coloca o prazer estético diretamente relacionado ao caráter identitário e familiar das palavras, à vista disso, “as obras de arte não nos tiram do mundo de nossas experiências nem nos liberam dela; nos dão a liberdade de comportarmos experiencialmente nossas experiências”. [Tradução minha] <sup>234,235</sup>.

Nesse sentido, assevera que o verdadeiro artista se esforça para harmonizar o prazer e a verdade<sup>236</sup> ou seja, “mais uma vez, salientando os efeitos emocionais do texto literário sobre o leitor, Poe reivindicou que as obras de poesia buscassem elevação enquanto transporte afirmativo que não poderia mais ser sustentado”<sup>237,238</sup>. A verdade científica, agora relacionada

---

<sup>231</sup>“The fancy as nearly creates as the imagination; and neither creates in any respect. All novel conception are merely unusual combinations”.

<sup>232</sup> LJUNQUIST, Kent P. Op. Cit. p. 11.

<sup>233</sup> ISER, W. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kreschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 23-48.

<sup>234</sup> “las obras de arte no nos sacan del mundo de nuestras experiencias ni nos liberan de él: nos dan la libertad de comportarnos experiencialmente com nuestras experiencias”.

<sup>235</sup> INNERARITY, Daniel. Idem. p.17.

<sup>236</sup> POE, Edgar Allan. Idem. p.118.

<sup>237</sup>“Once again stressing the emotional effects of literary text on the reader, Poe claimed the poetry works achieve elevation further asserted transport that could not be long sustained”. [Tradução minha]

<sup>238</sup> LJUNQUIST, Kent P. Idem. p. 19.

à *curiositas*, como sentencia Edgar Allan Poe, “propõe tomar uma visão tal do Universo que o espírito possa ser realmente capaz de receber e perceber uma impressão individual”<sup>239</sup> que viabiliza o gozo ante fenômenos desagradáveis, e até mesmo repugnante, ou seja, pelo conhecimento “em si mesmo”, que está vinculado ao *frutio*, que segundo Santo Agostinho nos deixa sob o risco de cairmos na sedução do prazer sensual incitada pelas artes<sup>240</sup>.

Edgar Allan Poe nos aproxima assim de suas “correntes subterrâneas” iluminando os fios e os rastros que traçam os limites da Tradição Gótica de língua inglesa. Seja pela via do disforme, seja pelo modelo [*gestalt*]; entendemos que há ranhuras interessantes na forma da matriz do romance gótico moderno, em certa medida preservando sua temática, imobiliário [*furniture*] e ambiência. Ele não faz uma taxionomia quanto ao que seria importante, nem mesmo o que foi mais significativo em sua obra, mas deixa evidente a “ênfase na ação como fator de complicação ou resolução dos episódios e situações várias”<sup>241</sup>, ora como forma de elucidar suas escolhas, ora como conjunto de elementos essenciais a narrativa oitocentista.

\*\*\*

Há, pelo menos, duas formas de começar um texto mostrando aquilo que a gente poderia chamar de uma história da literatura gótica de língua inglesa: uma relacionada aos “primórdios” em que poderíamos afirmar com alguma certeza de que um gênero literário altamente ligado a emoções primitivas estaria atrelado à história do horror, esta última tão antiga quanto o pensamento e a fala humanos. Outra chave possível e talvez mais direta teria seu germen na Idade Média em sua história e arquitetura, retomando a gênese do termo gótico com seu referente direto nos povos chamados bárbaros, os Godos, um povo germânico do norte da Europa, que possuíam crenças e orientações muito diferentes da clássica civilização greco-romana. Esses seriam dois caminhos válidos e de alguma maneira estarão presentes na explanação que farei a seguir, mas há controvérsias quanto à paternalidade da arte gótica. Na Idade Média ela valorizava a luz e as formas sóbrias, a claridade e as cores (as igrejas e catedrais eram coloridas por fora e por dentro, bem como as imagens e o teto ilustrado) havia justiça e a transparência na intencionalidade.

---

<sup>239</sup> POE, Edgar Allan. Idem. p. 212.

<sup>240</sup> JAUSS, Hans Robert. “O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis”. In: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Hans Robert Jauss. et al. trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 66.

<sup>241</sup> RIBEIRO, José Alcides. *Imprensa e ficção no século XIX. Edgar Allan Poe e A narrativa de Arthur Gordon Pym*. São Paulo: Editora UNESP, 1996. p. 63.

Era, portanto, uma arte católica que surge no século XIII, mas que não foi criada pelos Godos. Com o declínio do medieval e da arte medieval as estruturas que mantinham essas expressões foram desaparecendo e a arte que deixada de lado acabou ficando sem manutenção. Os homens do renascimento do século XVI viram essas igrejas, agora decadentes, mas imensas, e atribuíram a origem dela aos godos (em latim significa grande e desajeitado) justamente pelo único caráter artístico (altura e falta de simetria) e não pelo caráter funcional que havia se perdido no tempo. Então, a ideia do gótico como uma coisa escura nasce no Renascimento e não na idade média e chega no XIX como algo principalmente escuro, apenas por volta de 1840 perguntaram-se sobre a real iluminação dessas construções. Portanto, no século XIX o vocabulário simbólico que a arte e arquitetura gótica criam é das sombras, do passado, do desconhecido e do oculto<sup>242</sup>.

Início minha reflexão com uma afirmação que atesta que Edgar Allan Poe não criou os contos de horror góticos. Segundo Benjamin F. Fisher, a tradição gótica seria “*a story about a girl who gets a house*”<sup>243</sup>, nessa assertiva que certamente apresenta uma fórmula do enredo de algumas histórias do gênero, digo algumas, mas de fato são as mais significativas em termos de concepção de uma forma, nos permitiria traçar um padrão, por exemplo, *Ann Radcliffe’s The Mysteries of Udolpho (1794)*, *Charlotte Brontë’s Jane Eyre (1847)* entre outros romances que introduzem a vítima feminina como elemento central do enredo. Edgar Allan Poe usou e abusou desse prisma, mas com uma preocupação concentrada na criação de uma atmosfera, bem mais que em compor personagens que desempenhassem modos e padrões de comportamento.

A despeito disso, traços significativos dos trabalhos de *Horace Walpole’s The Castle of Otranto (1764)*, *William Beckford’s Vathek (1786)*, *W.H. Ireland’s The Abbes (1798)*, or *Sir Walter Scott’s The Bride of Lammermoor (1819)* também podem ser observados na maneira como Poe compõe a ambientação, a atmosfera, o mobiliário e a estrutura cênica dos contos. Sendo assim, encontramos outra afirmação substancial para entendermos que o gótico seria um gênero híbrido, um elo entre o romanescos e o romance no qual uma atmosfera de mistério, aflição e terror (*phobos*) predomina. E que há, portanto, uma relação entre o romance histórico e a oscilação entre a realidade empírica e o mundo sobrenatural. Para

---

<sup>242</sup> Ver DUBY, Georges. *O tempo das Catedrais: A arte e a sociedade, 980-1420*. Lisboa. Editorial Estampa. 1988; PANOFKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

<sup>243</sup> FISHER, Benjamin F. “Poe and the Gothic tradition”. In: *The cambridge companion to Edgar Allan Poe*. Edited by Kevin J. Hayes. New York, 2002. p. 73.



Benjamin F. Fisher “*He adds that heaven and hell war in his emotions*”<sup>244</sup>, em outras palavras, o grotesco e o sublime. Não à toa, seu primeiro livro de poesias teria como título *Tamerlane, Tales of the Grotesque and Arabesque*, pois posteriormente, ele vai afirmar acerca do Sublime: “não é uma mera apreciação da Beleza, que está diante de nós, mas um violento esforço, para ultrapassar a Beleza”<sup>245</sup> ou ainda “o anseio da mariposa pela estrela”<sup>246</sup>.

*Hop-Frog or The Eight Chained Ourang-Outangs (1850)* me parece um dos contos bastante exemplificadores, pois mostra como elementos fundamentais na condição de ser o texto esse lugar de diálogo e hibridismo da dimensão fantástica e sombria. Nele encontramos “a criação de novas formas de apreensão da beleza, sem a forma, a cor, o som e o sentimento, pois a poesia verbal domina, sobretudo esta ampla esfera”<sup>247,248</sup> [Tradução minha]. Esse conto quebra os quadros definidores que costumasse atribuir aos trabalhos de Edgar Allan Poe, ou seja, o mórbido e o sombrio, o irreal irrealizado com efeito de melancolia nesses polos estão em constante diálogo, se não em estado de complementariedade constante. Sem procurar referências realistas, mas entendendo a carga de referencialidade que ele não abria mão, embora afirmem sua alucinação quanto ao mundo das coisas, nesse conto encontramos tipos bastante “comuns”.

“Eu NUNCA conheci ninguém tão intensamente vivo para uma piada como o rei era. Ele parecia viver apenas para brincar. Contar uma boa história do tipo piada, e contá-la bem, era o caminho mais seguro para entrar seu favor. Assim aconteceu que seus sete ministros eram todos conhecidos por suas realizações como coringas. Todos tomaram o rei, também, por ser grande, corpulento, homens oleosos, assim como jokers inimitáveis. Se as pessoas engordam por brincadeira, ou se há algo em si mesma gordura que predispõe a uma piada, eu nunca fui muito capaz de determinar; mas é certo que um palhaço magro é uma avis rara in terris<sup>249,250</sup>. [Tradução minha]

---

<sup>244</sup> Idem. p. 78.

<sup>245</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p.89.

<sup>246</sup> Idem p.89.

<sup>247</sup>“a la creación de nuevas formas de aprehensión de la belleza, sem la forma, el color, el sonido y el sentimiento, pues la poesía verbal domina sobre toda esta amplia esfera”.

<sup>248</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p.117.

<sup>249</sup>“I NEVER knew anyone so keenly alive to a joke as the king was. He seemed to live only for joking. To tell a good story of the joke kind, and to tell it well, was the surest road to his favor. Thus it happened that his seven ministers were all noted for their accomplishments as jokers. They all took after the king, too, in being large, corpulent, oily men, as well as inimitable jokers. Whether people grow fat by joking, or whether there is something in fat itself which predisposes to a joke, I have never been quite able to determine; but certain it is that a lean joker is a rara avis in terris”.

<sup>250</sup> POE, Edgar Allan. “Hop-Frog or The Eight Chained Ourang-Outangs”. In: *Edgar Allan Poe. Essential Tales and Poems*. USA: Sterling Publishing, 2012. p. 167.

As características apresentadas como marcações de realidade são: being large, corpulent e oily men destoando de imediato dos padrões clássicos de efígie artística. Por outro lado, essa amostragem nos leva as caricaturas de Honoré Daumier (1808-1879) em que retrata o homem burguês ostentando suas grandes barrigas, corpulentas e oleosas assim como Poe descreve, ambos com uma apurada elaboração para sátira social. Poe assevera que não se furtará narrar os fatos como faz o “bom” historiador, mas sua capacidade criativa imaginativa excede os princípios metodológicos dos historiadores profissionais, ele diz em *O diabo no Campanário* (1839):

“ninguém que me conheça duvidará de que o dever assim imposto a mim mesmo será cumprido com o melhor da minha habilidade, com toda aquela severa imparcialidade, todo o exame cauteloso dos fatos e da diligente citação de autoridades que sempre distinguiram aquele que aspira ao título de historiador”<sup>251</sup>.

Nesse mesmo conto, Poe faz uma descrição dos mesmos traços de Daumier: “os conselheiros são todos homens pequeninos, redondos, gorduchos e inteligentes, com grandes olhos de boi e gordas papadas, além de gabões muito mais compridos e as fivelas dos sapatos muito maiores do que os habitantes comuns de *Vondervotteimittis*”<sup>252</sup>. Essas descrições reafirmam o gosto burguês pela verossimilhança e da autorreferenciação, ou seja, de seu desejo de se encontrar no romance realista moderno, e em certa medida na esteira de Alexis de Tocqueville, quando afirma que o americano estaria mais inclinado as coisas práticas que as coisas espirituais, colocando o norte-americano como um sujeito mais próximo da vida prática que das emanções do espírito.

Nesse sentido, a preocupação com o material, ou seja, com a dimensão prática – vista por ele como elemento negativo a sociedade norte-americana – se distanciaria do espiritual tomando uma circunscrição restritiva ao pensamento abstrato<sup>253</sup>. Essa leitura negativa e que cinde pensamento e ação, não deveria ser compreendida pragmaticamente, mas colocada em

---

<sup>251</sup> POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.146.

<sup>252</sup> Idem. p.150.

<sup>253</sup> TOCQUEVILLE, Alexis de. *A Democracia na América: Sentimentos e Opiniões de uma Profusão de Sentimentos e Opiniões que o Estado Social Democrático Fez Nascer entre os Americanos*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Livro 2 – Sentimentos e Opiniões).

relação ao caráter bifurcado da sociedade norte-americana. Daí a necessidade, talvez, de (re)orientação da prática **declamatória** para uma manifestação genuinamente encarrilhada na originalidade dos instrumentos culturais.

“Sobre os refinamentos, ou, como ele os chamava, o “fantasma” da inteligência, o rei perturbou-se muito pouco. Ele tinha uma admiração especial por amplitude em uma brincadeira, e que muitas vezes punha-se à distância para o bem dela. Grandes sutilezas o cansavam. Ele teria preferido o *Gargantua* de Rabelais do que o *Zadig* de Voltaire: e, ao todo, as piadas corporais eram mais adequadas seu gosto do que as verbais”<sup>254,255</sup>. [Tradução minha]

Nesse sentido, a prática declamatória teria como horizonte esse pressuposto de modo que a palavra falada (prática) seria tornada impressa (literatura). Para Boorstin, essa literatura desempenhava um papel fundamental na afirmação da nacionalidade e da uniformidade identitária possível, na medida em que era “consciente de si, da impressão que causava”<sup>256</sup>. Ele esclarece afirmando que essa consciência estava na “ciência de sua *sonoridade*, de seu efeito como um ativador de sentimentos comuns entre um emissor falante (mais do que um escritor) e um ouvinte (mais do que um leitor)”<sup>257</sup>. Essas diretrizes atravessam de forma impactante a obra de Edgar Allan Poe, mas não há como negar seu apreço pelo “medo cósmico”. E veremos os cruzamentos técnicos e discursivos que soam como esses acordes que tornam o leitor refém de suas próprias incertezas, segundo Benjamin F. Fisher, “o simbolismo talvez continue a tocar os acordes emocionais mais íntimos dos leitores (Medo do escuro, medo de tortura e dor, medo da fome, medo do desconhecido, medo da morte), e este fator pode promover um fascínio recorrente para tal leitura”<sup>258,259</sup>. [Tradução minha]

---

<sup>254</sup> “About the refinements, or, as he called them, the 'ghost' of wit, the king troubled himself very little. He had an especial admiration for breadth in a jest, and would often put up with length, for the sake of it. Over-niceties wearied him. He would have preferred Rabelais' 'Gargantua' to the 'Zadig' of Voltaire: and, upon the whole, practical jokes suited his taste far better than verbal ones”.

<sup>255</sup> POE, Edgar Allan. “Hop-Frop”. In: *Edgar Allan Poe. Essential Tales and Poems*. USA: Sterling Publishing, 2012. p. 167.

<sup>256</sup> BOORSTIN, Daniel. Uma Literatura Declamatória. In: ROUANET, Maria Helena (org.). Nacionalidade em questão. Rio de Janeiro: UERJ. 1997. p. 98.

<sup>257</sup> Idem p.98.

<sup>258</sup> “The symbolism may also continue to touch readers' own innermost emotional chords (fear of the dark, fear of torture and pain, fear of starvation, fear of the unknown, fear of death), and this factor may promote a recurrent fascination for such reading”. [Tradução minha]

<sup>259</sup> FISHER, Benjamin F. Op. Cit. p.85.

Queremos marcar aqui a metamorfose que somente uma mente carregada de inquietações quanto à incompreensão identitária poderia, impregnado dessa tradição gótica, gerar experiências e experimentações do mundo, não como aquilo que se observa, mas como examinador e explorador de quadros limitados a uma tela intencionalmente moldada, prontamente, “Poe encontrou na tradição gótica os próprios tipos de cenários e personagens que, transformados em sua imitação, contribuiria com maravilhoso simbolismo para narrativas psicologicamente plausíveis de múltiplo alcance”<sup>260</sup>.<sup>261</sup>. [Tradução minha]

Portanto, a metáfora do quadro me parece substancial na organização das experiências concernentes ao mundo racional e do mundo indizível. A análise que se segue tem como abertura um aprofundamento de categorias composicionais e emocionais, que teriam em sua trilha os agentes de motivos, em outras palavras, a maneira como os personagens e o ambiente se comportam na medida em que fissuram o controle e a gerência do autor, a medida que essa fissura se expande, possibilita com que a tangibilidade discursiva tenda para um problema ontológico que coloca em realce a ficcionalidade da vida e do limite possível e do improvável.

## **2. O Retrato Ovalado (1842): demandas emocionais para afirmação da unidade de efeito**

Diz-se que a distinção entre a composição de Horace Walpole<sup>262</sup> e Ann Radcliff<sup>263</sup> está em termos da intenção que cada um dispõe de compreender o sobrenatural. Se o primeiro estava embebido na condição fantástica e, portanto, do inexplicável, irracional, do indizível, a segunda estaria para desfechos explicativos e racionais, introduzindo de alguma maneira uma *psyqué* (alma) enganadora facultada pelas pré-noções que temos do mundo e do Outro mundo<sup>264</sup>.

---

<sup>260</sup> “Poe found in Gothic tradition the very kinds of settings and characters that, transformed in his imitation, would contribute wonderful symbolism to psychologically plausible narratives of multiple outreach”.

<sup>261</sup> Idem. p. 84.

<sup>262</sup> Horace Walpole (1717-1797) Aristocrata e romancista inglês, inaugurou um novo gênero literário que segundo ele reuniria os modelos antigo e moderno de ficção literária, que chamou de romance gótico, encarnando seus pressupostos e forma em uma publicação de 1764, intitulada O Castelo de Otranto (*The Castle of Otranto*, 1764), tornou-se um dos principais modelos do gênero.

<sup>263</sup> Ann Radcliffe (1764-1823) foi uma importante poetisa e escritora britânica e uma das principais referências do romance gótico. Sua ênfase nas descrições de paisagens e cenas longas de viagens, colaboraram consideravelmente para conformação de uma atmosfera sobrenatural carregada de imaginação e fenômenos inexplicáveis, ajudando a novela gótica alcançar respeitabilidade na década de 1790.

<sup>264</sup> FRANÇA, Julio. Prefácio a uma teoria do “Medo Artístico” na Literatura Brasileira. In: O Insólito e a Literatura infanto-juvenil – Anais do IX Painel de reflexões sobre insólito na narrativa ficcional/ III Encontro nacional o insólito como Questão na Narrativa Ficcional – O medo como prazer estético: o insólito, o horror e o

José Alcides Ribeiro deixa claro que na composição de Ann Radcliffe não se dissocia: efeito de medo e pavor ante o desconhecido, que sua preocupação foi antes de qualquer coisa, unir elementos que provocassem a imaginação do personagem e do leitor, que o fizessem duvidar da própria sanidade.

"Um dos nossos viajantes começou uma grave dissertação sobre as ilusões da imaginação. "E não só em ocasiões frívolas", disse ele, "mas nas atividades mais importantes da vida, um objeto, muitas vezes lisonjeiro e encantador à distância, que desaparece no nada quando nos aproximamos dele, e isso poderia deixar apenas decepção em nossos corações. Às vezes, um monitor mais grave é deixado lá"<sup>265</sup>.<sup>266</sup>  
[Tradução minha]

De outra maneira impedindo de encontrar explicação racional para certos fenômenos, dependendo fundamentalmente de já terem experimentado as torções do mundo (i)material. Segundo Ann Radcliffe, as combinações de incidentes contidas na contingência da vida dos personagens, conservaria os elementos de incerteza, acompanhado do cenário local sempre em conformidade com eles, aumentando o seu efeito:

"Onde está agora o espírito imortal, disse ele, que poderia tão primorosamente perceber e sentir? - Aquilo poderia inspirar a si mesmo com os vários personagens deste mundo, e criar mundos de sua própria; para que o grande e o belo, o sombrio e o sublime da natureza visível, aquilo chamado não apenas sentimentos correspondentes, mas as paixões; que parecia perceber uma alma em cada coisa: e assim, nos trabalhos secretos de seus próprios personagens, e nas combinações de seus incidentes, mantivesse os elementos e cenário local sempre em uníssono com eles, aumentando o seu efeito"<sup>267</sup>.<sup>268</sup> [Tradução minha]

---

sublime nas narrativas ficcionais. Júlio França; Alessander Meirelles da Silva (Org). Rio de Janeiro. Dialogart, 2011. p.168.

<sup>265</sup>"One of our travellers began a grave dissertation on the illusions of the imagination. "And not only on frivolous occasions," said he, "but in the most important pursuits of life, an object often flatters and charms at a distance, which vanishes into nothing as we approach it; and 'tis well if it leave only disappointment in our hearts. Sometimes a severer monitor is left there".

<sup>266</sup> RADCLIFFE, Ann. "On the Supernatural in poetry". In: *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, vol 16, no. 1, 1826 .p.145.

<sup>267</sup>"Where is now the undying spirit, said he, that could so exquisitely perceive and feel? – that could inspire itself with the various characters of this world, and create worlds of its own; to which the grand and the

Seguimos, portanto, investindo em uma análise que nos apresente efeitos de sobrenatural como centro de uma concepção ilusória produzida pela imaginação. Dessa maneira, pretendemos urdir uma relação composicional entre o trabalho de Edgar Allan Poe e Ann Radcliff, apontando um enredo baseado em uma complexidade de agentes de motivos<sup>269</sup>.

*The oval portrait* (1842) é um conto que está no hall dos textos ambientados em castelos obscuros e cheios de mistérios. Portanto, aqueles que estão acostumados com os textos de Edgar Allan Poe conseguem perceber essa repetição bastante característica da literatura gótica do século XVIII, sobretudo, depois de Horace Walpole e Ann Radcliff e também por ele no gênero *short stories*. Me interessa, no entanto, pensar dois aspectos: o primeiro deles relacionado a dimensão das emoções como um dos componentes fundamentais, além da extensão do texto para compor a unidade de efeito e o segundo se trata do cenário (atmosfera) criado como sinalizador que procuraria estabelecer de imediato de que se trata uma experiência, lúgubre, sombria, terrificante e suspeita, senão fantástica.

Em síntese, o conto apresenta a narrativa de um cavaleiro que chegara ferido num cavalo com o seu servo a um castelo o qual parecia abandonado recentemente. O narrador-personagem, percebe que a decoração e os móveis, embora luxuosos e ricos estavam bastante deteriorados pela ação do tempo.

“O chateau em que meu criado se arriscara a forçar entrada, em vez de me deixar, em minha desesperadora condição de ferido, passar uma noite ao relento, era uma daquelas construções mesclando melancolia e grandeza que por muito tempo carranquearam entre os Apeninos, tanto na realidade quanto na imaginação da Sra. Radcliffe”<sup>270</sup>.

Caminhando para um dos aposentos, o cavaleiro se acomoda em um quarto repleto de obras de arte, encontra também, um livro de pergaminho, que bem poderia ser um diário, sob

---

beautiful, the gloomy and the sublime of visible Nature, up-called not only corresponding feelings, but passions ; which seemed to perceive a soul in every thing: and thus, in the secret workings of its own characters, and in the combinations of its incidents, kept the elements and local scenery always in unison with them, heightening their effect”. [Tradução minha]

<sup>268</sup> RADCLIFFE, Ann. Idem.p.145.

<sup>269</sup> RIBEIRO, José Alcides. Idem. p. 63.

<sup>270</sup> POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.254.

as almofadas. Nas paredes do quarto em que o cavaleiro ficara, haviam pendurados muitas pinturas, segundo ele quase todas ornadas ao gosto moderno<sup>271</sup>.

Ele, então, passará quase toda a noite lendo aquele livro que parecia contar a história de todos os quadros daquele quarto. O cavaleiro ordenou ao seu servo que fechasse os maciços postigos do quarto e que acendesse os bicos de um alto candelabro que estava à cabeceira da cama e que corresse de par em par as cortinas franjadas de veludo preto que envolviam o leito. Esse diário descrevia e criticava os quadros. Ele afirmou que leu por muitas horas o diário e contemplou os quadros enquanto as horas se passavam. A luz do candelabro lhe feria os olhos, então o colocou em uma posição que o permitisse continuar a leitura e ainda assim, admirar os quadros. Nesse ponto, fica evidente a intenção de criar uma ilusória atmosfera sobrenatural, característico do traçado de Ann Radcliffe, em que “liga-se basicamente à exploração das reações dos personagens em situações extraordinárias”<sup>272</sup>. Na citação a seguir sobre a clássica experiência da caça às bruxas, Radcliffe deixa claro não apenas a intervenção emotiva ativa, mas o produtor de parâmetros narrativos que conduzem a efeitos e sensações próprias da experiência tornada ficcionalidade.

“Você está falando de mulheres mais velhas, e não de bruxas”, disse W.rindo, “e devo mais suspeitar de você do que acreditar que a superstição obsoleta que destruiu tantas pessoas inocentes, se eu permitir que o seu argumento tenha qualquer força. Estou falando da única verdadeira bruxa, a bruxa do poeta; e todas as nossas noções e sentimentos conectados com terror como o seu. O traje selvagem, o olhar de fora desta terra, são características essenciais de agentes sobrenaturais, o mal trabalhado na escuridão do mistério”.<sup>273</sup>”<sup>274</sup>. [Tradução minha]

Nesse transladar do candelabro, o cavaleiro avistou um quadro que esteve escondido aos seus olhos atentos à beleza das peças presentes naquele cômodo. “Já não podia duvidar, ainda que o quisesse, de que agora o via com muita clareza. O primeiro esplendor da chama

---

<sup>271</sup> TRILLING, Lionel. “William Dean Howells e as origens do gosto moderno”. In: *O Eu romântico. Ensaios de crítica literária*. Lionel Trilling. Tradução Maria Beatriz Nizza da Silva. Rio de Janeiro. Editora Lidador, 1955.

<sup>272</sup> RIBEIRO, José Alcides. Idem. p.57.

<sup>273</sup> “You are speaking of old women, and not of witches,” said W— laughing, “and I must more than suspect you of crediting that obsolete superstition which destroyed so many wretched, yet guiltless persons, if I allow your argument to have any force. I am speaking of the only real witch—the witch of the poet; and all our notions and feelings connected with terror accord with his. The wild attire, the look not of this earth, are essential traits of supernatural agents, working evil in the darkness of mystery”.

<sup>274</sup> RADCLIFFE, Ann. Idem p.146.

do candelabro sobre a tela tinha dissipado a confusão de meus sentidos e me chamara à realidade”<sup>275</sup>.

Curioso e ao relatar sua descoberta ele atenta para condição de desvelamento necessária a abertura da alma para perceber a realidade e a existência das coisas, nesse impulso também se apresenta como ente maestro do enredo. E assim se deleitou naquele retrato de uma jovem de rara beleza. Ele relatou que “tinha adivinhado que o ‘encantamento’ da pintura era uma expressão vital, absolutamente adequada à própria vida, que primeiro me tinha feito estremecer e, por fim, me subjugara, aterrorizado”<sup>276</sup>.

O intento investigativo está presente nos contos enigmáticos de Poe, como *O escaravelho de Ouro* (1840), *Assassinatos da Rua Morgue* (1841), *A Narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838) entre outros, não há como negar a transcurso da técnica da escritora oitocentista enquanto componente substancial nessa cadeia referencial que investigamos aqui. Em Radcliffe esse mecanismo de condução, o enigma, é crucial pois conduz o leitor para experimentos emocionais, da ordem do fortalecimento das suas emoções reais, de outra maneira o efeito desejado se dissipa.

“Sempre que a bruxa do poeta permitir, de acordo com a noção vulgar, para se misturar com o mero mal comum com sua malignidade, e tornar-se familiar, ela é ridícula, e perde seu poder sobre a imaginação; a ilusão desaparece. Então vexatório é o efeito das bruxas de palco em minha mente, que eu provavelmente deveria ter deixado no teatro quando eles apareceram, não tinha o fascínio da influência da senhora Siddons espalhado ao longo de todo o jogo, como para superar minha repulsa, e para me fazer esquecer até mesmo Shakespeare em si mesmo; enquanto toda a consciência de ficção foi perdida, e os seus pensamentos viviam e respiravam antes de mim na própria forma de verdade. Sra Siddons, como Shakespeare, sempre desaparece no personagem que ela representa, e joga uma ilusão sobre toda a cena ao seu redor, que esconde muitos defeitos nos arranjos do teatro”<sup>277, 278</sup>. [Tradução minha]

---

<sup>275</sup> POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. p. 255.

<sup>276</sup> Idem. p. 256.

<sup>277</sup> “Whenever the poet's witch condescends, according to the vulgar notion, to mingle mere ordinary mischief with her malignity, and to become familiar, she is ludicrous, and loses her power over the imagination; the illusion vanishes. So vexatious is the effect of the stage-witches upon my mind, that I should probably have left the theatre when they appeared, had not the fascination of Mrs. Siddons's influence so spread itself over the whole play, as to overcome my disgust, and to make me forget even Shakspeare himself; while all consciousness of fiction was lost, and his thoughts lived and breathed before me in the very form of truth. Mrs. Siddons, like Shakspeare, always disappears in the character she represents, and throws an illusion over the whole scene around her, that conceals many defects in the arrangements of the theatre”.



Vejamos que tendo sido impactado por aquele retrato, teve o impulso de investigar a partir daquele livro, de folhas de pergaminho, o número que designava a análise do quadro e sua história.

“Era uma donzela de raríssima beleza, não mais encantadora do que cheia de alegria. Má foi a hora em que viu, amou e desposou o pintor. Ele, apaixonado, estudioso, austero, e tendo já em sua Arte uma esposa; ela, uma donzela de raríssima beleza, não mais encantadora do que cheia de alegria; toda luz e sorrisos, e travessa como uma corça nova; amando e acarinhando todas as coisas; odiando apenas a Arte, sua rival; temendo só a paleta, os pincéis e outros desfavoráveis instrumentos que a privavam do rosto do amado. Era, portanto, uma coisa terrível para essa dama ouvir o pintor falar de seu desejo de retratar justo sua jovem esposa. No entanto, ela era humilde e obediente, e posou submissa por muitas semanas na escura e alta câmara do torreão, onde a luz caía somente do teto sobre a pálida tela. Mas ele, o pintor, glorificava-se com sua obra, que continuava hora após hora, dia após dia. E era um homem apaixonado, impetuoso e taciturno, que se perdia em devaneios; de maneira que não queria ver que a luz espectral que caía naquele torreão isolado debilitava a saúde e a vivacidade de sua esposa, que definhava visivelmente para todos, exceto para ele. Contudo, ela continuava a sorrir imóvel, docilmente, porque viu que o pintor (que tinha grande renome) adquiriu um fervoroso e ardente prazer em sua tarefa e trabalhava dia e noite para pintar a que tanto o amava, aquela que a cada dia ficava mais desalentada e fraca. E, em verdade, alguns que viram o retrato falaram, em voz baixa, de sua semelhança como de uma poderosa maravilha, e uma prova não só da força do pintor como de seu profundo amor pela qual ele pintava tão insuperavelmente bem. Finalmente, como o trabalho se aproximava da conclusão, ninguém mais foi admitido no torreão, pois o pintor enlouquecera com o ardor da obra, raramente desviando os olhos da tela, mesmo para olhar o rosto da esposa. Não queria ver que as tintas que espalhava na tela eram tiradas das faces da que posava junto a ele. E quando muitas semanas nocivas se passaram e pouco restava a fazer, salvo uma pincelada na boca e um tom nos olhos, o espírito da dama novamente bruxuleou como a chama no bocal da lâmpada. Então, a pincelada foi dada e o tom aplicado, e, por um momento, o pintor se deteve extasiado diante da obra em que trabalhara. Porém, em seguida, enquanto ainda a contemplava, ficou trêmulo, muito pálido e espantado, exclamando em voz alta: ‘Isto é de fato a própria Vida!’ Voltou-se repentinamente para olhar a amada: – Estava morta!”<sup>279</sup>.

---

<sup>278</sup> RADCLIFFE, Ann. Idem. p.147.

<sup>279</sup> POE, Edgar Allan. Idem. p. 256-257.

Essa primeira entrada, sucinta, no conto tem objetivos específicos. Primeiro, demonstrar os contornos com que Edgar Allan Poe desenhou seu texto, introduzindo o leitor a uma situação bastante enigmática. Afinal de contas, ele nos furta muitas informações propositalmente; não sabemos em que guerra o cavaleiro foi ferido e também não sabemos seu nome. Quase tudo em torno do personagem-narrador são incógnitas e interrogações, no entanto, sabemos que ele dispõe de uma curiosidade investigativa incomum.

Atentando também, para descrever o espaço em que os personagens transitam, fica claro, que o leitor a essa altura já está refém de sua curiosidade. De quem é esse Castelo mobiliado e por que se encontra em estado de deterioração? De certa forma, são questões levantadas ao nível de provocação para o leitor. Sendo assim, o encadeamento das emoções presentes como efeito de empatia e identificação são fundamentais aparecendo com a descrição do quadro e por esse motivo, citado na íntegra.

Nesse tocante, Martha Nussbaum me parece bastante assertiva, quando afirma que a literatura mobiliza as emoções, no reino do conforto, numa condição efetiva em que é possível cometer erros. Portanto, ela apresenta “tipos” possíveis dados a observação, na esteira da leitura que Catherine Gallagher apresenta como modelos possíveis de existência, tipos verossímeis<sup>280</sup>. Neles, imprimimos nossas demandas emocionais e humanas. Encorajando, torcendo, traçando planos e nos emocionando. Experimentamos outras vidas, nos deparamos com indagações complexas e nos identificamos em diversos níveis, de modo que, “*si renunciamos a la “fantasia”, renunciamos a nosotros mismos*”<sup>281</sup>. [“Se nós desistir da” fantasia “renunciamos a nós mesmos”]

Todavia, esse acerto está focado no romance realista do século XIX, especialmente o romance *Tempos Difíceis* (1854) de Charles Dickens (1812-1870) em que Nussbaum percebeu que se mostrou bastante promissor, não apenas, em sua condição representativa de acesso a um modelo de passado possível, mas também por sua carga reflexiva quanto aos tipos presentes na trama, “*pero en la narración de Dickens nos sumergimos en lo cotidiano, que se constituye en objeto del interés y la comprensión más hondos*”<sup>282</sup>. [“Mas na hora de contar Dickens nós mergulhar no cotidiano, o que constitui o objeto de interesse e

---

<sup>280</sup> GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org.) A Cultura do Romance. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

<sup>281</sup> NUSSBAUM, M. C. *La imaginación literaria en la vida pública*. ISEGORÍA, 1995. p.18.

<sup>282</sup> Idem. p.34.

compreensão mais profunda”] Assim sendo, projetos de indivíduos e contornos de sujeitos que tomam forma quando do contato com sua fundamental potência, o leitor.

Parece-nos que embora seu foco seja o romance realista, introduzir o conto gótico fantástico, não é apenas forçar uma tensão presente nos gêneros, mas antes, perceber os níveis de identificação possíveis, por outro caminho que não o imediato porque verossímil. É possível perceber no conto um diálogo bastante profícuo com o leitor, não por via do cotidiano e do trivial que possa ser imediatamente identificado<sup>283</sup>, mas pelas emoções enraizadas.

“Devo supor que ela seria o mais fino Hamlet que nunca apareceu, superando até mesmo seu próprio irmão, em que o personagem; ela iria preservar mais plenamente a mais afetuosa e refinada melancolia, a sensibilidade profunda, que são o charme peculiar de Hamlet, e que não aparecem apenas no ardor, mas na indecisão e fraqueza de seu caráter, a mola secreta ocasional que concilia toda a sua inconsistências”.<sup>284</sup>, <sup>285</sup>. [Tradição minha]

À exemplo do que Ann Radcliffe disse, a melancolia e o medo seriam emoções que endossariam também a imaginação do leitor. Segundo Edgar Allan Poe “a melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos”, entendendo-a como “a beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, [que] invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas”<sup>286</sup>.

A literatura, nesse sentido denuncia uma concepção redutora de racionalidade desafiando-a. Pois, por via do fantástico, daquilo que não está presente, senão pelo exercício da imaginação, tenciona o automatismo das coisas. Desse modo, ela romperia as regras do mundo existente, permitindo dar saltos e desfiando a malha da realidade. Subverte todo sistema interpretativo consignado; ampliando os horizontes e tornando possível considerar as emoções como cognitivas.

---

<sup>283</sup> CHKLOVSKI, Victor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

<sup>284</sup> “I should suppose she would be the finest Hamlet that ever appeared, excelling even her own brother in that character; she would more fully preserve the tender and refined melancholy, the deep sensibility, which are the peculiar charm of Hamlet, and which appear not only in the ardour, but in the occasional irresolution and weakness of his character—the secret spring that reconciles all his inconsistencies”.

<sup>285</sup> RADCLIFFE, Ann. Op. Cit. p.147.

<sup>286</sup> POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009. p.118.

“Quando esses vão livros de contos entram em casa, a econômica política corre perigo. O mundo se vê de outra maneira, e as atividades antieconômicas como imaginar e sentir não só se representam no mesmo papel como se realizam.”<sup>287</sup><sup>288</sup>.

[Tradução minha]

Posto isto, a emoção do medo me parece laminar nesse conto, pois introduz, de modo indireto, angústias que não estão diretamente expostas, mas que se mostram como cascatas emotivas, ou seja, ele não está dado por uma situação que seja possível julgar notável, porém é elementar na conquista do conhecimento e do afeto. Em entrevista, a Helena Modzelewski para Revista de Filosofia Areté (2014), Martha Nussbaum falou sobre o medo como fundamental na dinâmica social, bem como motor e prenúncio da plasticidade das emoções, não como possibilidade de compreensão efetiva, mas enquanto algo inerente a condição humana.

“Creio que o medo é o candidato mais firme para um sentimento específico que se poderia incluir em sua definição porque todo o mundo lhe diria que o tremor é esse sentimento; mas todos temos medo da morte durante a maior parte de nossa vigília, e não estamos tremendo. A razão é que se o fizéssemos, provavelmente seria muito paralisante, por isso não nos focalizamos nesse medo, mas penso que o temos em nosso comportamento, motivando nossas ações; sem apelas a este medo no consciente não poderíamos explicar muitas das coisas que fazemos quando adultos para nos preservamos.”<sup>289</sup><sup>290</sup>.

Se por um lado as preocupações da autora se debruçam na condição efetiva do discurso público levado a arena de debates para ampliar sua ressonância, por outro, sua opção pelo romance (ficção) apresenta uma preocupação quanto ao modo de apropriação, bem como seus horizontes, estéticos e experiencial; sobretudo, relacionado à identificação (introjeção) e à empatia (projeção). Sobre isso Nussbaum afirma que,

---

<sup>287</sup> “Cuando estos vanos libros de cuentos entran en la casa, la economía política corre peligro. El mundo se ve de otra manera, y las actividades antieconómicas como imaginar y sentir no sólo se representan en el papel sino que se llevan a cabo”.

<sup>288</sup> NUSSBAUM, M. C. Op. Cit.. p.27.

<sup>289</sup> “Yo creo que el miedo es el candidato más firme para um sentimento específico que se podría incluir en su definición porque todo el mundo te diría que el temblor es ese sentimiento; pero todos tenemos miedo a la muerte durante la mayor parte de nuestra vigilia, y no estamos temblando. La razón es que si lo hiciéramos, probablemente sería demasiado paralizante, por eso no nos focalizamos en ese miedo, pero pienso que lo tenemos en nuestro comportamiento, motivando nuestras acciones; sin apelar a este miedo no consciente no podríamos explicar muchas de las cosas que hacemos los adultos para preservarnos”. [Tradução minha]

<sup>290</sup> MODZELEWSKI, Helena. *Autorreflexión y educación de las emociones para la democracia*. Entrevista a Martha Nussbaum. ARETÉ – Revista de Filosofía. Vol. XXVI, nº 2, 2014. p. 325.

“a diferença da maioria das obras históricas, as obras literárias convidam os leitores a colocar-se no lugar de pessoas muito diversas e a adquirir suas experiências. Em sua mesma forma de interpelar o leitor hipotético, transmitem a sensação de ser elaborações de possibilidades, ao menos em nível muito geral, entre os personagens e o leitor. Em consequência, ativam as emoções e a imaginação do leitor, e o que me interessa é a natureza desta atividade”<sup>291, 292</sup>. [Tradução minha]

E nesse sentido o gótico fantástico, também tem suas contribuições. Há uma pungência para que esse leitor admita não automaticamente, mas como um acordo possível, certo grau de empatia quanto aos personagens, a trama, o enredo e as condições de possibilidades abertas nele, arraigado na unidade de efeito. Segundo Alice McKillen, “Ann Radcliffe não se aventura a fazer romance social ou psicológico, contentando-se em mostrar as paixões em seus resultados”<sup>293</sup>. De modo geral, é uma instância que permite tornar o leitor um participante daquele plano no horizonte imaginativo da composição, podemos afirmar que os horizontes de expectativa e experiência produzem leituras particulares tributárias da vivência do leitor, o que também possibilita a efetivação dessa relação. Na concepção de Hans Robert Jauss:

“O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo de experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético”<sup>294</sup>.

Sendo assim, o salto para empatia se mostra ainda, como possibilidade para identidade pessoal, ou seja, “a leitura, simétrica da escrita, instaura uma espécie de reancoragem, na medida em que aquele que lê a obra, ao ler *eu*, se torna, segundo palavras de Proust, leitor de si mesmo”<sup>295</sup>. Em vista disso, também podemos verificar uma abertura que se mostra como espaço de liberdade para exposição de questões complexas, trazendo consigo debates que em outros modos seriam cerceados e impedidos de ter notoriedade; colocando em certos aspectos da vida humana como afetividade e o próprio medo.

---

<sup>291</sup>“A diferencia de la mayoría de las obras históricas, las obras literarias invitan a los lectores a ponerse en lugar de personas muy diversas y a adquirir sus experiencias. En su misma forma de interpelar al lector hipotético, tramiten la sensación de ser eslabones de posibilidad, al menos en un nivel muy general, entre los personajes y el lector. En consecuencia, activan las emociones y la imaginación del lector, y lo que a mí me interesa es la naturaliza de esta actividad”. [Tradução minha]

<sup>292</sup> NUSSBAUM, M. C. Op. Cit. p.32.

<sup>293</sup> RIBEIRO, José Alcides. Op. Cit.. p.57.

<sup>294</sup> JAUSS, Hans Robert. Op. Cit. p. 77.

<sup>295</sup> RICOEUR, Paul. Indivíduo e identidade narrativa. In: VEYNE, P. et alli. *Individualidade e Poder*. Lisboa: Edições 70, 1987.p. 75.

Nesse caso, percebemos uma justaposição de emoções no conto de Edgar Allan Poe na medida em que a trama se desenvolve. O cavaleiro encontra um lugar meio abandonado que o permite sentir temor, afeição e deleite. Logo, o encontro com o quadro ovalado e, por conseguinte com as anotações, fazem com que as emoções apareçam como aquilo que Helena Modzelewski expõe acerca das meta-emoções; em síntese são “como reacciones emocionales ante experiencias emocionales de los sujetos”<sup>296</sup>. [como reações emocionais diante de experiências emocionais dos sujeitos]

A “meta emoção” ou “emoção de segunda” ordem seria, portanto, essa cadeia de emoções que de algum modo são despertados por uma primeira emoção e seguida de outras emoções, que não precisam ser coerentes nem com a causa e nem com supressão das cadeias emocionais, ou seja, são “aquelas em que os medos reais de uma sociedade são literariamente representados ou quanto as que produzem medos ficcionais, isto é, os processos e técnicas de produção do efeito estético”<sup>297</sup>. Portanto, no que se refere à meta emoções, a autorreflexão seria fundamental, pois ela seria segundo Modzelewski, “la capacidad de distanciarse de los propios fines, preferencias y deseos, generando voliciones de segundo orden”<sup>298</sup>. [a capacidade a capacidade de distanciar-se dos próprios fins, preferências e desejos, gerando volições de segunda ordem].

Essa capacidade de orientar a reflexão acerca do que se sente, não a partir de um distanciamento, mas no interior do que aparece como acontecimento, por exemplo, a ira, o medo e o desejo, nos permitiria não apenas entender os encadeamentos emocionais, mas também, nos liberar da desordem, do descontrole e da própria entropia fomentada para irracionalidade das emoções. De modo que, de outra maneira, a dimensão cognitiva das emoções tenha seu lugar garantido, seja para compreensão de si, seja como ferramenta de ampliação da experiência contida no ato de leitura. Nas palavras de Ann Radcliffe:

“a luz forte que mostra as montanhas de uma paisagem em toda a sua grandeza, e com todas as suas pontas robustas, dá-lhes nada de interesse, com que um tom mais sombrio investiria sua grandeza; dignificando, enquanto amolece, e ampliando, ao mesmo tempo que obscurece.”<sup>299,300</sup>. [Tradução minha]

---

<sup>296</sup> MODZELEWSKI, Helena. Op. Cit. p. 319.

<sup>297</sup> FRANÇA, Julio. Op. Cit., 2011.

<sup>298</sup> MODZELEWSKI, Helena. Op. Cit.. p. 318.

<sup>299</sup>“The strong light which shows the mountains of a landscape in all their greatness, and with all their rugged sharpnesses, gives them nothing of the interest with which a more gloomy tint would invest their grandeur; dignifying, though it softens, and magnifying, while it obscures”. [Tradução minha]

Assim sendo, segundo Nussbaum, o debate acerca das emoções não deve ser compreendido como um centro encerrado em duas frentes opostas (razão x emoção / claro x escuro)<sup>301</sup>, mas teríamos que observar as flexibilidades, os entremeios, os pontos de confluência que se dão, sejam nos argumentos que se mostram contrários, seja nas aberturas preconizadas enquanto possibilidade. Se algumas vezes aparecem como enclausuramento em formas racionais e limitadoras da ação, no mesmo instante se mostra como ação ou resposta emocional; Nussbaum deixa claro que, essas pontes são possíveis.

“Agora, se obscuridade tem muito efeito na ficção, o que deve ter na vida real, quando para verificar o objeto de nosso terror, é com frequência para adquirir os meios de escapar disso. Você vai observar, que esta imagem, embora indistinta ou obscura, não é confusa.”<sup>302,303</sup>. [Tradução minha]

Eu diria que alguns desvios inesperados aparecem como contradição inerente à invenção do eu, ou seja, se por um lado há engessamento e uma negação das emoções, como aquilo que impede a ação imediata, por outro a condição indispensável a essa compreensão seria a simpatia. Em outras palavras, seria aquilo que nos coloca em proximidade com a experiência do outro, encarnada no texto ficcional. De modo que seja possível perceber uma tensão constante nos argumentos contrários as emoções.

Nesse tocante, o potencial imaginativo da literatura, e, por conseguinte, a fantasia e o fantástico, se apresenta como uma interpretação que produz diferença na vida moral, para Nussbaum “o enfoque da fantasia se descreve como musical e sensual, como algo que se deleita na destreza da linguagem e do gesto, no ritmo intrincado e na textura das palavras”.<sup>304,305</sup>. [Tradução minha]

A imaginação seria a porta de acesso à experiência literária e social no interior da narrativa, ou seja, “a atividade que é chamada de ‘fantasia’, essa capacidade para imaginar possibilidades inexistentes, para ver uma coisa em outra, para dotar de vida complexa uma

---

<sup>300</sup> RADCLIFFE, Ann. Op. Cit. p.147.

<sup>301</sup> NUSSBAUM, M. C. Op. Cit.. Incluir Pagina.

<sup>302</sup> “Now, if obscurity has so much effect on fiction, what must it have in real life, when to ascertain the object of our terror, is frequently to acquire the means of escaping it. You will observe, that this image, though indistinct or obscure, is not confused”.

<sup>303</sup> RADCLIFFE, Ann. Op. Cit. p.150.

<sup>304</sup>“El enfoque de la fantasia se describe como musical y sensual, como algo que se deleita en la destreza del lenguaje y del gesto, en el intrincado ritmo y la textura de las palabras”.

<sup>305</sup> NUSBAUM, M. C. Op. Cit. p. 47.

forma percebida”.<sup>306</sup><sup>307</sup>. [Tradução minha] Essa afirmação é central quando pensamos nas condições de possibilidades abertas pela literatura e, por conseguinte, pela ficção.

No trecho citado na íntegra podemos ver quais os caminhos, ideias e evidentemente o modelo que permitiu com que um artista conseguisse fazer tal obra. O relato é significativo, pois traz consigo toda carga emocional, quase apelativa para que o leitor se compadecesse da bela donzela. Esta que aparece como vítima e por vezes refém, também se mostra ativa e imponente. É possível perceber que seu orgulho não permite com que saia da frente de seu pintor, afinal de contas, a sorte foi lançada e o combate estava travado. A disputa entre vida e arte, me parece baste presente nesse conto. As emoções se misturam em um caldo lustroso e espesso. Todos os caminhos levam a ter na senhora o foco de nossa capacidade de compreensão emocional; em outras palavras, o nível de identificação exposto sem máscaras de bondade, clemência ou bonomia são centrados na heroína que, na arena das emoções, tem de um lado a ira e do outro o medo.

Nós, como leitores advogamos por um lado nessa batalha que estaria condicionada pela empatia, que Martha Nussbaum define como imaginação participativa. A filósofa, no entanto, ressalta que a empatia não é si uma emoção, mas uma preparação para emoção da compaixão. Em *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones* ela atenta para condição de entremeio que faz da empatia uma ponte para compaixão. Um exemplo interessante que ela apresenta está na presença do herói, mostrando que o herói da tragédia grega comete erros, logo não pode ser o modelo para compreender a compaixão. Muito embora essa sentença permita questionar sobre aqueles heróis em que o destino estava traçado por uma profecia. O caminho e a própria experiência estariam condicionados à ação do destino, do tempo das consequências na vida do herói. Sendo assim, o racionalista presente em *Tempos Difíceis* de Charles Dickens, que em sua condição de constante negação das emoções imprime um herói que tem a posse de seu destino, impede que a contingência seja uma variante, isso seria, portanto, sentenciar a seguinte ponderação:

“também quero perguntar que sentido da vida é incorporado na mesma maneira: não só como se sentir e imaginar os personagens, mas na classe do sentimento e

---

<sup>306</sup>“La actividad que él llama “fantasía”, esa capacidad para imaginar posibilidades inexistentes, para ver una cosa como otra y una cosa en otra, para dotar de vida compleja a una forma percibida”.

<sup>307</sup> Idem p.28.



imaginação que se manifestam na narração, em um sentido da vida que anima o conjunto do texto”.<sup>308,309</sup> [Tradução minha]

*No retrato ovalado*, as emoções aparecem como passagens, embora produza algum tipo de comoção, elas não são permanentes. Os personagens não estão sentenciados por uma profecia e nem usufruem de uma racionalidade ordenadora e dominante que os coloquem a salvo. Mas são reféns de si mesmos, sendo um pintor colocado no campo em que nas duas extremidades estão suas grandes paixões, seja uma donzela presa a suas emoções que escaladas, vão se desdobrando, seja a arte como lugar de libertação do seu gênio e de seus demônios.

“Era uma jovem de rara beleza e não menos amável do que alegre. Maldita foi a hora em que viu e amou o artista, casando-se com ele! Ele, apaixonado, estudioso, amava, mais do que sua esposa, a sua Arte; ela, uma jovem de rara beleza e não menos amável do que alegre, nada mais do que luz e sorrisos, ágil como a lebre solta no campo, amando e acariciando todas as coisas, odiando apenas a Arte que era sua rival, não temendo mais do a palheta e os pincéis”<sup>310</sup>.

Me parece que embora o narrador deixe acenado que de alguma forma sobrenatural, ou inexplicável toda vida seria capturada pelo quadro na medida em que ele é composto. Percebemos que a vida se esvanece por um duplo caminho. Primeiro, pela persistência de não deixar que seu amor seja refém solitário de sua arte e o segundo da permissão de deixar-se perder e ganhar a vida. A ambiguidade está aparente, embora não esteja evidente; deixar-se pintar, entrar na batalha e perder a vida, é também subvertê-la.

É possível perceber como a estratégia para o triunfo se desenvolve no conto. Deixar-se pintar, não é apenas permitir com que seu marido se deleite em sua arte, mas é desafiá-lo a viver com a permanência de si mesmo. Explico, nessa guerra não houve vencedores. Se a arte prevaleceu como proprietária do pintor e da própria vida, ela não era mais majoritária, pois nela havia um outro, em uma fusão que só pode ser expressada pelo pintor como “isto é a própria vida!”.

---

<sup>308</sup>“También quiero preguntar qué sentido de la vida está encarnado en su misma forma: no sólo el modo de sentir e imaginar de los personajes, sino qué clase de sentimiento e imaginación se manifiestan en la narración de la historia, en sentido de la vida que anima el texto en su conjunto”.

<sup>309</sup> Nussbaum, M. C. Op. Cit.. p. 28.

<sup>310</sup> POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Seleção, apresentação e tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 256.

“Você acreditaria na imortalidade da alma”, disse W com solenidade, “mesmo sem a ajuda da revelação; nossas faculdades limitadas ainda não podem compreender como a alma pode existir após a separação do corpo. Eu não sei com absoluta certeza se os espíritos estão autorizados a tornar-se visíveis para nós na terra; ainda que eles possam ser autorizados a aparecer para fins muito raros e importantes, como dificilmente poderia ter sido realizado sem uma suspensão iguais, ou uma mudança momentânea, das leis prescritos para o que chamamos de natureza, isto é, sem mais um exercício do mesmo Poder Criativo do que devemos conhecer tantos milhões de casos existentes, e pelo qual somente nós mesmos no momento respiramos, pensar ou distinguri em tudo, não pode ser impossível, e, penso eu, é provável.”<sup>311</sup>.<sup>312</sup>. [Tradução minha]

A articulação feita aqui evidencia que Ann Radcliffe, bem como Edgar Allan Poe demonstram “uma mórbida ansiedade por experiências aterrorizantes” e mais, empregam uma técnica “de dispor as situações de modo a criar calculadamente ansiedade, nervosismo, medo e terror”<sup>313</sup>. Podemos afirmar, portanto, que beleza e horror são ingredientes importantes na mesma medida para que o efeito desejado seja alcançado com maestria e que o centro explicativo seja distorcido embora posto como espectro na criação atmosférica ou como veremos pelo impacto no limite do que muitas vezes chamamos de fictício.

### **3. A queda da Casa de Usher (1839): da contemplação dos fatores pertencentes à atividade da criação do romance de terror**

Edgar Allan Poe disse uma vez que toda obra de arte deveria conter em si mesma os atributos necessários a sua compreensão<sup>314</sup>. Em outras palavras, a narrativa teria que dispor de predicados qualitativos que levassem ao entendimento fidedigno e assim alcançasse o leitor a

---

<sup>311</sup>“You would believe the immortality of the soul,” said W—, with solemnity, “even without the aid of revelation; yet our confined faculties cannot comprehend how the soul may exist after separation from the body. I do not absolutely know that spirits are permitted to become visible to us on earth; yet that they may be permitted to appear for very rare and important purposes, such as could scarcely have been accomplished without an equal suspension, or a momentary change, of the laws prescribed to what we call Nature—that is, without one more exercise of the same Creative Power of which we must acknowledge so many millions of existing instances, and by which alone we ourselves at this moment breathe, think, or disquise at all, cannot be impossible, and, I think, is probable”.

<sup>312</sup> RADCLIFFE, Ann. Op. Cit. p.149.

<sup>313</sup> RIBEIRO, José Alcides. Op. Cit. p.57.

<sup>314</sup> POE, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Trad. Julio Cortazar. Madri: Alianza Editorial, 1956. p.118.

ponto de prender sua total atenção. Isso implica, sobretudo traçar caminhos que produzam identificação, empatia e reflexão.

Certa vez, li um ensaio muito interessante que tinha como questão norteadora, a seguinte interrogação: o que faz com que, ao nos aproximarmos de uma estante, peguemos uma ficção (romance) e não um tratado científico? Essa questão presente no ensaio intitulado *Contrato Ficcional*, de Jorge Wanderlei, me levou a questionar acerca das ferramentas discursivas que implicam na criação de uma ambiência, uma atmosfera e um universo próprio de histórias que exigem do leitor a *suspensão voluntária da descrença*<sup>315</sup> e que de alguma forma toma nossa atenção tão intensamente.

O que nos interessa aqui de imediato é perceber os contornos efetivos de mecanismo que endossam essa experiência literária enquanto argumento de fortalecimento factual, algumas vezes refém da verdade histórica. Procuramos também entender a relação daquilo que José Alcides Ribeiro (1996) chamou de **painel de técnicas composicionais**, que de alguma maneira se apresenta transpassado na forma e na atmosfera poeana. Para tanto, elegemos como “fonte” fundamental de reflexão, os prefácios a primeira e a segunda edição do romance *O Castelo de Otranto. Uma história Gótica* (1764) de Horace Walpole, que nos apresenta certas raízes que antes se encontravam espalhadas em diversas escrituras sem que houvesse uma formulação de um padrão (forma) a ser seguida. Segundo H.P. Lovecraft,

“o que ele fez, sobretudo, foi criar um tipo inovador de cenários, personagens típicos e incidentes que manipulados para melhor vantagem dos escritores mais naturalmente adaptados à criação fantástica, estimularam o crescimento de uma escola imitativa do gótico”<sup>316</sup>.

Elegemos, assim, o conto *A queda da Casa de Usher* (1839) como a história que melhor organiza, utiliza e usufrui das premissas de Walpole apontadas por Lovecraft, nele procuramos essa herança possível, como uma *corrente subterrânea* que endossa a constituição atmosférica (cenário), experiencial (personagens) e estética (incidentes).

À vista disso, o Castelo se apresenta como um “personagem” capital, dando o tom e o ritmo da narrativa, afinal de contas sua aparência não é apenas ornamental, mas desempenha

---

<sup>315</sup> Essa ideia está presente na introdução do livro *Uma história verdadeira*, do poeta satírico Luciano de Samósata; mas ganhou força conceitual 1817 pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge.

<sup>316</sup> LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. Apresentação de Oscar Cesarotto. São Paulo: Iluminuras, 2007. p.27.

um importante papel na narrativa. Se pensarmos nas condições da estrutura do Casa de Usher, no conto a *The fall of the house of Usher* (1839), Edgar Allan Poe descreve uma paisagem melancólica e terrificante conduzindo o leitor para um lugar acinzentado e idílico que de alguma maneira nos leva lentamente a acompanhar o narrado-personagem ditando assim os primeiros compassos da história.

Para Walpole, o Castelo não é apenas um palco, embora essa imagem seja importante na constituição cenográfica agarrada às “trevas” da arquitetura gótica medieval, mas um personagem ativo, constante e atuante no corpo da narrativa. Nesse sentido, não há como negar a sua relação com os outros personagens, que Edgar Allan Poe eleva ao limite incorporando a descrição da Casa de Usher ao estado de seu anfitrião.

“Um rosto de cor cadavérica, uns olhos grandes, líquidos e luminosos, além de qualquer comparação; lábios um tanto finos e muito pálidos, mas que descreviam uma curva de beleza notável; um nariz com uma delicada feição hebreia, mas com larguras de narinas incomum a semelhante tipo; um queixo muito bem modelado, cuja pouca proeminência lembrava falta de energia moral; os cabelos, de uma tenuidade e delicadeza de teia, (...) acima de tudo causavam-me admiração e mesmo pavor”<sup>317</sup>.

É preciso, portanto, ter em mente que Poe não estava apenas elaborando uma história, mas um encadeamento sequencial (trama), e também conduz passo a passo o leitor para que ele não se perca pelo caminho, e de algum modo obtenha da narrativa, questões mais do que respostas. Em outras palavras, o jogo criado por ele impõe regras bastante elásticas, de forma a deixar evidenciada sua postura quanto à condição do conto ser parte do princípio geral da arte deliberada. Nesse sentido, a reflexão proposta por Freud de que “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”<sup>318</sup> nos permite compreender que os ingredientes do jogo narrativo não está apenas construindo camadas imaginativas, mas que enlaça apetrechos do mundo material, porque familiar, de modo a produzir no leitor o efeito desejado pela sua capacidade de

---

<sup>317</sup> POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp.160-161.

<sup>318</sup> FREUD, Sigmund. O Inquietante (1919). In: Sigmund Freud. *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)* tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. pp. 331.

reconhecimento. A capacidade comunicativa é privilegiada pela predisposição altamente descritiva que transporta o leitor para o cenário<sup>319</sup>.

“Durante todo um dia pesado, escuro e mudo de outono, em que nuvens baixas amontoavam-se opressivamente no céu, eu percorri a cavalo um trecho de campo de tristeza singular, e finalmente me encontrei, quando as sombras da noite se avizinhavam, à vista da melancólica Casa de Usher”<sup>320</sup>.

Começa-se a traçar contornos de uma atmosfera que introduz ao leitor as condições ambientais (*weather*) que colaboram na constituição e composição de um espaço lúgubre. A elasticidade com que as regras do jogo de linguagem são empregados nos chama atenção a maneira como cada sensação é construída a um nível quase palpável. “A imaginação”, ressalta Coleridge, pode “ser o poder vivo e agente maior de toda percepção humana”<sup>321</sup>. É possível assim experimentar todo cenário composto pelo narrador como se fossemos vislumbrando o horizonte em que se avista a casa do casmurro e enfermo Usher.

“Não sei como foi – mas, ao primeiro olhar que lancei à construção, uma sensação de insuportável angústia invadiu meu espírito. Digo insuportável porque tal sensação não foi aliviada por nada daquele sentimento, quase agradável em sua poesia, com o qual a mente em geral acolhe mesmo as imagens mais cruéis de desolação e horror. Olhei para a cena que se abria diante de mim – para a casa simples e para a simples paisagem do domínio, para as paredes frias, para as janelas paradas como olhos vidrados, para algumas moitas de junças e para uns troncos alvacentos de árvores mortas”<sup>322</sup>.

Percebemos que “modos de expressão” são essenciais para compor esse teatro, e Edgar Allan Poe usa-os com muita intimidade, tornando cada uma de suas ferramentas homogêneas e harmônicas. Esses modos são, portanto, subordinados a capacidade criativa de transpor a partir da linguagem a própria dimensão linguística; inserindo substratos que adulteram os sentidos pelo estranhamento<sup>323</sup>. De imediato, sua preocupação estava em alcançar o objetivo *mister*, que seja tensionar com tamanha avidéz os limites da ficção que

---

<sup>319</sup> ABRAMS, M. H. O espelho e a lâmpada. Araraquara: Ed. Unesp, 2010. p. 160.

<sup>320</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. P 156.

<sup>321</sup> ABRAMS, M. H. Op. Cit. p. 166.

<sup>322</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p. 156.

<sup>323</sup> CHKLOVSKI, Victor. “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

essa *insuportável sensação de angústia* ou inquietação<sup>324</sup> relatado pelo narrador, deixe de ser um relato e se transfigure em experiência compartilhada, agora não como uma troca ou colisão de experiências, mas enquanto fusão de horizontes; alcançados sem intermédios críticos.

Dito de outra forma, caminhar com o narrador seria tornar-se narrador, observador imediato, tendo impressões, texturas e impactos inopinos. Se apropriando do desejo premente de responder aquilo que estaria impresso nas articulações, nos nódulos e nas redes de perturbação, afirmando que “tinhas no coração um invencível tristeza, na qual nenhum estímulo da imaginação podia descobrir qualquer coisa sublime.”<sup>325</sup>. Walpole explorou esse aspecto como um efeito implicado aos personagens, fazendo com que no jogo do texto a experiência do horror transpassasse os limites das páginas. Ele estava constantemente preocupado em criar uma atmosfera aterrorizante que desse conta de produzir implicações menos factuais e verossímeis.

“Admitida a possibilidade dos fatos, todas as personagens se comportam como pessoas que fariam o mesmo na mesma situação. Não há nada bombástico, nem falsidades, floreios, digressões ou descrições desnecessárias. Tudo aí aponta diretamente para a catástrofe. A atenção do leitor não descansa nunca”<sup>326</sup>

Na esteira de James Foster, é possível perceber que a preocupação de Walpole passava ao largo de uma reconstituição dos fatos e do passado medieval, ele estava inclinado em incorporar certos aspectos relacionados ao pensamento e aos costumes a nível sensorial. Portanto, um estado de imersão profundo e impaciente que carrega a alma e deixa nos lábios um gosto amargo e doce no mesmo acorde.

“Eu tinha exaltado a imaginação de forma a realmente acreditar que em torno de toda a casa e do terreno fluuava uma atmosfera peculiar a ambos e a sua vizinhança imediata – uma atmosfera que não tinha afinidade com o ar do céu, mas que se havia evolado das árvores senis, das paredes cinzentas, do pântano silente – um vapor pestilento e místico, pesado, inerte, mal perceptível, cor de chumbo”<sup>327</sup>.

---

<sup>324</sup> FREUD, Sigmund. *O Inquietante* (1919). In: Sigmund Freud. *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)* tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. pp. 329.

<sup>325</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p. 156.

<sup>326</sup> WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 2010. p.14.

<sup>327</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p.158.

Não obstante, quais coisas podem ser vistas e ditas quando não estamos livres das amarras interpretativas, ou seja, quando somos reféns de explicações alhures? Quando o que procuramos não está no sentido do mundo, e nos deixamos levar pelos sentidos imediatos das coisas, não somos nós prisioneiros de uma constante reprodução da vida? Dessa maneira a incerteza intelectual, se mostra como nossa incapacidade de articular o familiar com o estranho e o terrível. Freud afirmou que “no espectador a suspeita de que processos automáticos – mecânicos – podem se esconder por trás da imagem habitual que temos do ser vivo”<sup>328</sup>, essa sentença entra em consonância com aquilo que já mencionamos acerca do estranhamento, como um maneira de deslocamento do discurso cotidiano, ou seja, de desviarmos do familiar a medida que nos aproximamos do discurso poético. Dai em diante, não seria imprescindível se dispor aos efeitos emocionais que daqui se elaboram.

Portanto, não somos capazes de medir ou pesar tamanha complexidade de uma experiência estética, se não pela condição de estarmos em constante *step by step* nos níveis de prazer estético, de identificação e consigamos em tal grau intensificar as combinações de dúvidas e emoções<sup>329</sup>. Segundo Jauss, essas combinações ganham sustentação ‘no prazer de si no outro’ “como um movimento que vai-e-vem, no qual o eu como seu objeto irreal, o objeto estético, pode, ao mesmo tempo, gozar de seu correlato, o sujeito também convertido em irreal”<sup>330</sup>.

Nesse trecho, claramente, os contornos de uma atmosfera de angústia, que não está distanciado dos aspectos da arquitetura gótica, mas que atua enquanto componente basilar da criação gótica e por tanto, de um clima sombrio, sinistro e funesto são alçados para mostrar um ponto de vista inconclusivo. Que seja, não de compor apenas um painel descritivo, mas antes de colocar “esses elementos formados artificialmente no metro, por um ato voluntário, com intenção” e com fito de “uma interpenetração da paixão e da vontade, do impulso espontâneo e do propósito voluntário”<sup>331</sup>.

---

<sup>328</sup> FREUD, Sigmund. O Inquietante (1919). In: Sigmund Freud. História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920) tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. pp. 340.

<sup>329</sup> ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo, Ática, 1989. 124p. (Série Fundamentos, 41).

<sup>330</sup> JAUSS, Hans Robert. “O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis”. In: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Hans Robert Jauss. et al. trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.77.

<sup>331</sup> ABRAMS, M. H. Op. Cit.p.168.

“Fui forçado a contentar-me com a conclusão insatisfatória de que se, por um lado, há sem dúvida combinações de coisas simples que têm o poder de assim nos afetar, por outro, a análise desse poder ainda está entre as cogitações além do nosso alcance”<sup>332</sup>.

Desse modo, podemos afirmar que a presença de uma convenção narrativa própria de formas que acentuam as emoções provocadas, impelidas e em certa medida consignadas pelo cenário, é, também, experimentado na sensação de um insuportável suplício. Segundo Walpole na atmosfera repleta de maravilhoso, “o leitor não encontrará mais nada indigno de sua atenção”. E que, portanto, “deveria admitir a possibilidade dos fatos, todas as personagens se comportam como pessoas que fariam o mesmo na mesma situação [tipos]”<sup>333</sup>.

Nesse tocante, Catherine Gallagher em seu texto *Ficção* ressalta que a ficção não mente porque nada afirma. Essa afirmação corrobora o argumento apresentado pelo teórico Luiz Costa Lima quando mostra que falando de ‘ficção’, derivado o sentido do termo latino *fictio*, geralmente nos referiríamos à mentira, à invenção e à fraude. Costa Lima recupera historicamente a noção de ficção, mostrando que nem sempre o ficcional foi apreendido com esses significados. Escreve: “(...) a ficção tem a vocação crítica de mostrar aquilo que estava nos seduzindo. Isso, porém, não a torna verdade; mas nos diz que ela é o meio humano para que, através de um discurso que se autoapresenta como não verdade, apreenda-se a verdade”<sup>334</sup>, em outras palavras,

“as leis do drama são observadas praticamente durante toda peça. As personagens são bem-desenhadas e sustentadas ainda com maior perícia. O medo, o principal agente desse autor, evita que a história se esvaneça em qualquer momento; e é tão frequentemente contrastado com cenas de grande compaixão, que a mente permanece alerta, em constante mudança de intensas paixões”<sup>335</sup>.

Luiz Costa Lima ampliou a noção de ficção, na lógica da autoapresentação, ou seja, do que ela diz sobre si mesma e na sequência sobre o exterior. O autor critica a suposta objetividade que os historiadores tanto procuram. Afirma ele: “a exatidão é muitas vezes sinônimo de superficialidade”<sup>336</sup>. Dessa forma, podemos compreender que a ficção deveria ser

---

<sup>332</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p. 156-157.

<sup>333</sup> WALPOLE, Horace. Op. Cit. p.14-15.

<sup>334</sup> LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.176.

<sup>335</sup> WALPOLE, Horace. Op. Cit. p.14.

<sup>336</sup> LIMA, Luiz Costa. Op. Cit. p.95.



vista como um fenômeno literário que comporta tanto uma dimensão interna quanto externa, ambas entregues ao jogo autorreferencial do texto ficcional.

Claramente estamos na esteira da imaginação e da (im)possibilidade que organizam a forma como lemos e portanto, recebemos o texto ficcional na sua dimensão comunicativa e experiencial. De outro modo, não seria possível assomar o ato de leitura, portanto, “o sentido do texto ficcional tem um caráter de imagem, então a relação entre texto e leitor forçosamente se torna diversa”<sup>337</sup>. Horace Walpole foi bastante assertivo quanto às suas pretensões ao compor o *Castelo de Otranto*, no prefácio a segunda edição ele afirma que essa:

“foi uma tentativa de mesclar duas formas de romances, a antiga e a moderna. Na primeira, tudo era imaginação e improbabilidades; na última, sempre se pretende, e muitas vezes se consegue, copiar a natureza com fidelidade. Não que não haja invenção, mas os grandes recursos da fantasia aparecem ter secado em virtude de uma adesão estrita demais à vida comum”<sup>338</sup>.

Fica claro, que na condição de ser a ficção parte de uma formação discursiva oscilante, está constantemente debruçada sobre o mundo das coisas sem ser refém de seus mandos e desmandos. Em outras palavras “é certo que o escritor produz em nós uma espécie de incerteza, não nos permitindo saber, claro que deliberadamente, se está no levando ao mundo real ou a um mundo fantástico qualquer”<sup>339</sup>. O mais interessante aqui parecer ser a carga referencial que de outro modo se distorce com o soprar dos ventos sobre o espelho d’água. Walpole estava concentrado em criar tipos possíveis, que não fossem uma cópia da natureza, mas que não a perdesse de vista. Segundo ele, sua intenção era “em suma, fazê-los pensar, falar e agir, tal como se suporia que meros homens e mulheres normais fariam em situações extraordinárias” além de “conduzir os mortais agentes de seu drama de acordo com as leis da probabilidade”<sup>340</sup>.

A descrição que Edgar Allan Poe faz da Casa de Usher não se distancia desses princípios, pelo contrário, reorienta-os com uma abundância de *self*<sup>341</sup>. Sua orquestra não toca apenas aquilo que os ouvidos estão acostumados a ouvir, mas há nos acordes notas inaudíveis

---

<sup>337</sup> ISER, W. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kreschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 33.

<sup>338</sup> WALPOLE, Horace. Op. Cit. p.17.

<sup>339</sup> FREUD, Sigmund. O Inquietante (1919). In: Sigmund Freud. *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)* tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. pp. 345.

<sup>340</sup> Idem p.18.

<sup>341</sup> TAYLOR, Charles (1997). *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Loyola. 1997.

indispensáveis ao corpo da composição. Desse modo, pode-se dizer que ele caminha na esteira de Walpole que asseverou:

“Assim mesmo, com todos os seus defeitos, não tenho dúvidas de que o leitor ficará contente. A compaixão que atravessa toda a obra, as lições de virtude que aí estão inculcadas e a intensa pureza dos sentimentos isentam esta obra das reprovações a que os romances estão frequentemente sujeitos”<sup>342</sup>.

Sendo assim, “se o princípio é a imagem que estimula, o sentido que não se encontra formulado, se mostra como produto que resulta do complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor”<sup>343</sup>. Vejamos a descrição de Poe e de que maneira a psique (imagem) e o sensorial (atos) entram no jogo como componentes essenciais de um sistema emocional e, por conseguinte, estético.

“A ação dos séculos fora profunda. Ínfimos fungos cobriam-lhe todo exterior, formando um debrum finamente tecido que pendia dos beirais. Contudo, estragos mais acentuados não havia. Nenhuma porção de alvenaria ruína; e parecia haver uma extravagante incompatibilidade entre a ainda perfeita adaptação das partes e a condição precária de cada pedra. Nisso havia algo que me recordava a integridade aparente de uma velha obra de madeira que apodreceu no transcurso de longos anos em que algum subterrâneo esquecido, sem receber o contato da atmosfera exterior. Além dessa indicação de velhice extrema, porém, a estrutura dava poucos indícios de instabilidade. Talvez o olho de um observador atento tivesse descoberto a única fenda visível, a qual, estendendo-se do teto, descia em zigue-zague pela parede da fachada até se perder nas águas sombrias do charco”<sup>344</sup>.

Todavia, até aqui nos encarregamos de mostrar que a composição poeana dispõe de ferramentas particularmente próprias da contextura do aristocrata e da solitária escritora inglesa. Entre elas o primeiro estaria preocupado com a ambientação, a atmosfera e o cenário refém daquilo que Edgar Allan Poe, a partir de seus estudos germânicos, pinçando de Schlegel chamou de unidade ou totalidade de efeito. Nesse ponto, não podemos deixar de mencionar a profunda preocupação de Walpole em provocar seu leitor, seja negando a autoria de seu romance e atribuindo a um exercício de tradução, “a presente obra foi descoberta na

---

<sup>342</sup> Idem. p.15-16.

<sup>343</sup> ISER, W. Op. Cit. p.33.

<sup>344</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p. 159.

biblioteca de uma antiga família católica, no norte da Inglaterra. Foi impressa em Nápoles, em letras góticas, no ano de 1529<sup>345</sup> ou ainda como articulador direto de um *difficiles nugae*, ou seja, não tinha a intenção de causar medo sem compor cadeias de efeito que dessem conta de impactar o leitor.

“É natural que um tradutor tome o partido da obra que adaptou. Leitores mais imparciais talvez não fiquem tão impressionados com a beleza desta peça como eu. Ainda assim, não faço vista grossa para os defeitos deste meu autor. Desejaria que ele tivesse baseado a sua obra num moral mais útil do que esta, de que os pecados dos pais se fazem presentes em seus filhos até a terceira ou quarta geração”<sup>346</sup>.

No segundo, estabelecemos uma leitura que transpassa a leitura marginal que simplificaria sua composição como um sobrenatural revelado racionalmente para nos atermos às possibilidades comunicativas e, portanto, recepcionais via experiência estética. Em outras palavras, nos restringimos a explorar o efeito que elementos desconhecidos ou pouco frequentes na vida dos personagens provocariam a imaginação tirando partido dos aspectos aterrorizantes da natureza.

“No fim do dia, a estrada adentrou-se num vale profundo. Montanhas, cujas ásperas escarpas pareciam ser inacessíveis, rodeavam-no quase completamente. Para o leste, descortinavase um panorama que exhibia os Apeninos nos seus horrores mais sinistros. A paisagem extensa dos seus cumes tímidos que se elevavam uns sobre os outros e suas cordilheiras cobertas de pinheiros exibiam uma imagem intensa de grandeza que Emily jamais tinha visto. A extensão e a escuridão desta esguia floresta despertava na sua mente imagens terríveis. Ela como que via bandidos saltarem da copa das árvores”<sup>347</sup>.

Essa escolha se mostrou bastante rica, pois me permitiu ir além das fronteiras técnicas de composição e atribuição estilística. Permitiu-me engendrar uma reflexão que estivesse em consonância com a relação autor-obra-leitor. Estimando assim que não estaríamos encerrados em um fazer próprio de uma mente criativa, mas que de alguma maneira retiramos os

---

<sup>345</sup> WALPOLE, Horace. Op. Cit. p. 13.

<sup>346</sup> Idem. p. 15.

<sup>347</sup> RIBEIRO, José Alcides. Op. Cit. p. 226-227.

cercados ordenadores e contemplamos a ação da “consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra”<sup>348</sup>.

Edgar Allan Poe remove esses invólucros com muita habilidade, deixa o leitor livre para traçar seu próprio caminho pelo bosque da ficção. Conduzindo o leitor à entrada do bosque ele apenas nos diz que: há “coisas à nossa volta das quais não posso dar fiel testemunho (...) e, sobretudo, aquela terrível condição de existência experimentada pelas pessoas”<sup>349</sup>. Nota-se que, de modo algum, ele será um professor, não tem o intuito de ensinar, de mediar e de conceder lições, pelo contrário, presa pela autonomia, afirmando seu lugar de propiciar que o leitor faça “a sua atividade estética ser acompanhada pela reflexão sobre seu próprio devir”<sup>350</sup>. Poe demonstra ter a vocação de Coleridge para imaginação, sem deixar à parte a raiz de *The Man of the Crowd*, como aquele observa com cuidado o tipo e a ordem das palavras próprio de Wordsworth, testemunha, portanto que “Há qualquer coisa no amor abnegado [a arte] e sem egoísmo de um animal que vai diretamente ao coração de quem tem tido frequentes ocasiões de pôr à prova a amizade mesquinha e a fidelidade frágil do simples homem”<sup>351</sup>.

Em suma, procuramos demonstrar os caminhos, os vales e as passagens sem deixar-nos cair na tentação dos atalhos. Ocupamos-nos de no lugar de fazer escavações deixar com que os sinais e os resíduos viessem responder nossas questões, nem sempre, tão claras. Talvez seja esse o componente que nos permitiu que não encerrássemos nossa conversa com a ficção. Afinal, não estamos nos despedindo, mas tecendo uma relação de amizade, estima e afeição fundamental ao exercício reflexivo que propomos aqui. Nosso mapa não definiu limites e também não pontuou o local exato de chegada, nessa viagem não nos preocupamos com o destino, desfrutamos das aventuras e na melhor das hipóteses encontramos no naufrágio o impulso para persistir avançando até que finalmente tomemos consciência de que não há porto e nem chegada apenas um longo e vasto oceano de possibilidades. Ao fim e ao cabo o que importa é a experiência e a construção precisa do impreciso.

---

<sup>348</sup> JAUSS, Hans Robert. Op. Cit. p. 81.

<sup>349</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p. 144.

<sup>350</sup> JAUSS, Hans Robert. Op. Cit. p. 82.

<sup>351</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p.70.

### CAPÍTULO III - Diálogos (im)possíveis: Alexis de Tocqueville e Edgar Allan Poe

Até agora, tudo o que vejo não me entusiasma em absoluto, porque estou mais agradecido à natureza das coisas do que à vontade do homem<sup>352</sup>.

Neste capítulo gostaríamos que os senhores leitores nos acompanhassem em mais uma - não a última viagem reflexiva; Nos ocuparemos de juntos fazer duas curvas importantes: na primeira ratificamos nossa procura pela conjunção necessária para que o mundo material se matize nas “condições de imaginabilidade” necessárias à criação de Outros mundos. Na segunda investiremos uma leitura, senão um encontro que coloque Edgar Allan Poe e Alexis de Tocqueville no mesmo recinto, esperando com isso explorar modelos de realidades ambivalentes em relação às vicissitudes da experiência do mundo norte americano. Desse modo encaminhamos uma proposta de modos de ver, sentir e representar a experiência do vivido; entendendo que encontraremos nesses personagens um universo de mundos possíveis.

O itinerário proposto nos permitirá na esteira do que vimos elaborando nessa dissertação, argumentos que nos facultam continuar na esteira do entendimento da possível coordenação entre a enunciação e o enunciado como forma de estruturar o fictício e o imaginário de maneira a permitir uma seguridade quanto às regras e as convenções que possibilitam intervalos adversos em relação à ficcionalização do mundo das coisas e da vida. Em outras palavras, queremos entender as condições de possibilidades que permitiram com que Edgar Allan Poe ao “relatar” sua experiência histórica tenha apontado para outra forma de representação que não a estritamente “descritiva” e que tivesse como correlatos àquilo que não é dado a conhecer, de modo a haver necessidade de introduzir o imaginário como “produto do significante dividido”<sup>353</sup>.

Com efeito, nos interessa os desvios da imaginação. Assim percorreremos um território fronteiro que teria nos limites do irreal a capacidade de apontar a existência da ordem sobrenatural que não se opõe à do real, mas antes, se mostra como uma expansão dos sonhos no mundo sensível. Dessa forma, podemos afirmar que a arte poeana se articula com a

---

<sup>352</sup> TOCQUEVILLE, Alexis de. Viagem aos Estados Unidos. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2010. p. 37.

<sup>353</sup> ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: O Fictício e o Imaginário. Perspectiva de uma Antropologia Literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 345.

afirmação de que “a arte não exige nem uma participação brutal com a realidade, nem uma adesão intelectual como a verdade”<sup>354</sup>.

### **1. Os textos ficcionados serão de fato tão ficcionados e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções? *Da Imaginabilidade à criação de Outros mundos***

Notadamente no coração da mais jovem, produtiva e “alegre” democracia brotaria uma flor sombria, que resistiria à euforia do tempo e a “religião” do progresso. Algo como estar em um lugar e não ser tocado por ele (um sonhador preso ao mundo das imagens) ou ainda “homens que são como lugares mal situados”<sup>355</sup>. Uma condição de estar entre o profano e o sagrado, de reinventar as condições de possibilidades de conhecer. Produzir na própria lógica, o absurdo e o impulsivo. Em outras palavras, o fantástico no mundo material e a contestação da doutrina do realismo<sup>356</sup> na “literatura imaginativa, nas quais a imaginação pode mesclar seus elementos intelectuais e emocionais e ainda comunicar ambos, fundindo tudo em uma única experiência cognitiva”<sup>357</sup>.

Já havíamos comentado em capítulo anterior acerca da curiosidade científica de Poe que colaborou de certa forma na sua compreensão da imaginação e seu lugar como faculdade ativa na conformação da realidade. Para ele, toda teoria é prescindida pela imaginação. No tempo em que ainda ocupava as cadeiras escolares contasse que foi um excelente aluno de matemática e que tinha uma impressionante aptidão para ciências da natureza. Aspecto notado por Baudelaire que percebeu no texto *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall* (1835) essa dimensão latente, a ponto de se surpreender por se tratar de um jovem de vinte três anos.

A riqueza das informações científicas usadas por Poe como alegoria e condição de explicitação e verossimilhança é considerada pelo poeta francês como uma ferramenta de grande importância em seu texto literário. Seu olhar analítico indicava um frescor no modo

---

<sup>354</sup>CAMARANI, Ana Luiza Silva. A Literatura fantástica: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 48.

<sup>355</sup> Referente ao título do livro do poeta Daniel Faria publicado pela Chão de feira em 2016. Disponível em <<http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2016/04/PDF%E2%80%93Homens%E2%80%93Site.pdf>>.

<sup>356</sup> Sobre a doutrina do realismo, embora não atacada de frente, no capítulo I dessa dissertação discutimos aquilo que E.A Poe contrapõe como literaturas nacionais, moralizantes e preocupadas com “retratos” políticos e sociais, envolto na relação imediata com a realidade mundana, encerrando a imaginação em normas convictas de seu papel político.

<sup>357</sup>WEBB, Eugene. A pomba escura. O sagrado e o Secular na Literatura Moderna. São Paulo: Realizações, 2012. p. 9.

moral de olhar a própria ficção; acentuando assim que “o significante dividido se torna jogo, à medida que oscila entre sua determinação pelo código e a produção de seu significado”<sup>358</sup>. Para ele, o objetivo do texto ficcional só seria original na medida em que apresentasse um esforço imaginativo, e, por conseguinte, criativo, instaurador do novo ou, ao menos, da possibilidade de um novo.

Segundo Julio Cortazar (1956), nesse sentido todo esforço criativo seria imbuído de uma capacidade expositiva e se apresentaria como um diálogo entre a intuição e a combinação cuidadosa, paciente e compreensiva da imaginação e do raciocínio que advinham de alguma maneira da dimensão irracional e inconsciente prescrita na melancolia, na noturnidade, na necrofilia e no angelismo que materializariam a intenção imaginativa e a cosmogonia particular de um autor que se encarregou de dominar e submeter seus leitores em um plano fantástico e espiritual<sup>359</sup>. Dessa maneira ele intuiu que,

“a imaginação pura escolhe, a partir de qualquer beleza ou deformidade, apenas as coisas mais combináveis até então não combinadas; composto como regras gerais, participando em caráter da beleza ou sublimidade de coisas combinadas - que eles próprios ainda devem ser considerados como atômica - isto é, como combinações anteriores”(tradução minha)<sup>360</sup>.

Podemos afirmar, portanto, que E.A Poe se preocupou antes de qualquer coisa com a tonalidade, que se apresentaria principalmente como uma formulação atmosférica e que comporia as cores ambientais do texto. Não obstante, a tônica seja, nele, a centralidade da totalidade como cadeias produtivas de forma (episódios) e ambiência (atmosfera) relativas à estrutura funcional que desemboca em efeitos de experiência emocional permitindo a elevação da alma,

“Seus materiais se estendem por todo o universo. Mesmo fora de deformidades que fabricam essa beleza é ao mesmo tempo força do objeto, inevitavelmente testado. Mas, em geral, a riqueza ou a força dos elementos combinados facilitam a descoberta de novidades combináveis; e, especialmente a ‘combinação química’, um

---

<sup>358</sup>ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: O Fictício e o Imaginário. Perspectiva de uma Antropologia Literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p.345.

<sup>359</sup> CORTAZAR, Julio. Edgar Allan Poe. Ensayos y Críticas. Madri: Alianza Editorial, 1956, p. 13.

<sup>360</sup> POE, Edgar Allan. On Imagination. In: The fall os the house of Usher and Other writings. London: 1986. p. 497. “The pure imagination chooses, from either beauty or deformity, only the most combinable things hitherto uncombined; the compound, as a general rules, partaking, in character, of beauty, or sublimity of things combined - which are themselves still to be considered as atomic - that is to say, as previous combinations”.

absoluto da massa concluída - são os elementos a serem considerados em nossa estimativa de imaginação” (tradução nossa)<sup>361</sup>.

Notoriamente, E.A Poe construiu imagens que não estavam diretamente subordinadas ao mundo das coisas, mas ainda assim, se mostrava ancorado em ideias imagéticas forjadas em nossa capacidade cognitiva de inventar, fabular e tecer coisas alhures que apenas podem existir em um mundo criado em um engenho que dispõe de liberdades e autodeterminação intensificadas pela perturbação psíquica e emocional. Afirmando assim que o mundo que ganha contornos quase que metafóricos, também pode ser experimentado pelas sombras de um mundo existente; não como reflexo, mas como deformação, distorção e também criação. Sendo assim,

“a infinidade de infinitos, que Deus simultaneamente desenvolve e envolve, é de outro tipo: é intensivo; se a primeira espécie de infinito é uma grandeza, a segunda é incomensurável; reside na infinita capacidade de abarcar, de compreender todas as combinações possíveis que a sabedoria divina [...] distribui em sistemas universais que ela compara entre si”<sup>362</sup>.

Dessa maneira, podemos encontrar na teoria do conto formulado por Edgar Allan Poe uma máquina literária de criar interesses. Para ele, o conto seria um organismo vivo e, portanto, o sucesso dele estaria consócio a sua eficiência na produção de intensidade como acontecimento puro. Em outras palavras aspectos como efeito, beleza e unidade não compõe apenas a tonalidade do conto, mas articulam entre o leitor e o texto uma experiência física que conjuga originalidade e organicidade. Essa ideia nos mostra uma excessiva racionalização do fazer literário, expressa em noções categóricas e programáticas acerca da criação ficcional, mas na verdade apontam para a existência de um artista altamente consciente de suas técnicas e que deveria ser utilizada para a elaboração de narrativas intensivas, fortificadas pela tônica da extensão e do efeito.

Para Charles Nodier *apud* Ana Luiza Camarani, “o início da humanidade é marcado pela poesia; tendo esta, inicialmente, como objeto as sensações experimentadas pelo homem,

---

<sup>361</sup> Idem. p. 497. “Its materials extend throughout the universe. Even out of deformities it fabricates that beauty which is at once its force object and its inevitable test. But, in general, the richness or force of the matters combined; the facility of discovering combinable novelties worth combining; and, especially the absolute 'chemical combination' of the completed mass - are the particulars to be regarded in our estimate of Imagination”.

<sup>362</sup> CAUQUELIN, Anne. Sobre uma existência dos mundos. In: No ângulo dos mundos possíveis. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.57.



concentra-se por muito tempo na expressão ingênua da sensação”<sup>363</sup>. A força imaginativa deveria, assim, conduzir o leitor a experiências sensoriais. Afinal não se trata de compor um mundo estático, mas dinâmico e dialógico que possibilite uma parceria sintonizada com o próprio ato de experimentar e sentir (combinações). Desse modo, seria possível elaborar um ato de leitura a partir dos influxos da forma, das cores e dos objetos presentes e ausentes no interior da história. Seria, portanto, preciso explorar esse abismo significativo colocando-o como impossibilidade de explicação, mas também como lugar de exploração e marco tonal.

Em seu livro *Question and Answer. Forms of Dialogic Understanding* (1989), Jauss nos mostra que a relação entre experiência estética (imaginação) e vida prática (história) é fundamental para pensar a natureza da ficção e seu vínculo com realidade. Para ele a ficção desestabiliza o mundo das coisas pela sua potência imaginativa que tenciona a realidade no corpo ficcional, de modo que a “entrada” do mundo empírico na ficção não está apenas para representação da vida, mas também para ficcionalização do mundo (composibilidade). Em outras palavras, a realidade extratextual é reelaborada no interior de contextos “puramente intencionais”, ou seja, uma intencionalidade específica moldada (conduzida) pelo autor, sendo, por conseguinte “a totalidade dos pensamentos verdadeiros, a figuração do mundo”<sup>364</sup>. O propósito, portanto, não estaria relacionado a produzir uma aparência de real à situação imaginária, mas de precipitar no interior do texto ficcional e se apropriar de suas regras e orientações para que a experiência estética alcance sua completude, deixando as afirmativas referenciais imediatas na condição de formadora de um sistema de referências dialógico e não hegemônico. Assim a “composibilidade torna-se então, nesse dispositivo, o instrumento de separação entre o que existe atualmente para nós e o que existe a título de possibilidade para além do nosso mundo”<sup>365</sup>.

Interessa-nos, portanto, o caráter comunicativo e dialógico da ficção que não estaria preocupada com uma verdade essencializada, mas em estimular a expansão do mundo pela condição imaginativa que possibilita com que no exercício da leitura e o horizonte de expectativa se tornem mais amplos. Dessa forma, nos debruçamos sobre a relação entre o leitor, o texto e a sociedade.

---

<sup>363</sup>CAMARANI, Ana Luiza Silva. O percurso teórico: Charles Nodier. In: *A Literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Academica, 2014. p.13.

<sup>364</sup> WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-philosophicus*. Trad. bras. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EDUSP, 2a ed., 1994. Proposição – 3.01.

<sup>365</sup> CAUQUELIN, Anne. Op. Cit. p.65.

O prazer estético que provém da ficção consciente transfigurou-se em uma maneira de refúgio dos medos e dores da vida cotidiana, irrealizando um mundo de justiça ingênua. A literatura do medo, fantástica ou maravilhosa tem nesse sentido contribuído para que toda experiência literária e seus níveis de identificação não sejam nivelados exclusivamente por essa máxima positivada, mas permitindo com que a imaginação seja permeada por diversas formas de percepção dos mundos possíveis.

A leitura, em vista disso, não poderia evitar a experiência emocional, mas deveria procurar caminhos em que a racionalidade esteja em consonância com o teor sensível do mundo, “uma saída de emergência para o enclausuramento num mundo único”<sup>366</sup>. Assim quando nos referimos à composição de outro mundo, estamos afirmando uma fórmula que possui ingredientes variáveis ao funcionamento do experimento etéreo. Em vista disso, notamos que a nossa visão (percepção) não nos permite conhecer todas as potencialidades do mundo devido ao enraizamento racional que hierarquiza o mundo espiritual (imaginativo) como corolário do mundo físico (real).

Acentuamos, por conseguinte, que o realismo em Poe não tem autonomia em si, ou seja, não existe por fazer parte constituinte do mundo das coisas. Fica, pois claro, que a referencialidade (figuração) estaria subordinada à temática proposta pelo autor. Posto que se podemos averiguar a personificação como uma deturpação das estruturas narratológicas, ou seja, a questão central no mundo poeano estaria na condição da irrealidade que amplia a condição de verdade colocando o enunciado no centro da compulsão do autor. Portanto, “quando digo que existe uma infinidade de mundos possíveis, quero dizer que não implica em contradições, tal como se podem escrever romances que nunca existem e que são, no entanto, possíveis”<sup>367</sup>. Não se trata, portanto, de substituir o mundo material pelo mundo fantástico ou o ordinário pelo imaginário, mas de elaborá-lo como lugar da deformidade que irrompem as leis e convenções. Fazendo com que consideremos seus personagens como uma apresentação do escárnio humano.

“O fantástico convincente não acumula maravilhas: é discreto e impõe-se combatendo a razão em seu próprio terreno. De qualquer modo, a explicação não é unívoca: há explicações mecânicas, psicológicas ou sociológicas, como há explicações completas ou ambíguas. Se completa, a explicação assegura a vitória da razão sobre o irracional antes de possuir provas e de conhecer a disposição precisa

---

<sup>366</sup> Idem. p.68.

<sup>367</sup> LEIBNIZ apud CAUQUELIN. Op. Cit. p.70.

do estratagema ilusório; se ambígua, deixa o leitor indeciso entre a redução do desconhecido ao conhecido e a afirmação pura do inexplicável”<sup>368</sup>.

Com tal característica, os personagens “não normais” se apresentam como centralidade; a medida que irrompem contra as leis ordinárias do mundo, produzem mecanismos de descontinuidade e excepcionalidade. Dessa forma, Poe criaria seres fronteiros que não se subordinam, mas compreendem a lógica do mundo para que a marginalização da ficção em relação à deformação seja levada ao limite das tópicas do noturno, da melancolia e do herói rebelde criado pelo romantismo alemão, francês e inglês. Essa condição imaginativa dos sujeitos nos levaria a condição de fingimento proposta na conformação de alcançar a sua própria dimensão<sup>369</sup>.

Posto isso, podemos perceber os contornos de uma contranarrativa que começa a tomar plausível, não apenas na tópica da natureza e do idílico, mas também no antropológico e na (de) formação. Sendo assim, o mundo imaginativo poeano teria em sua lógica, regras e convenções peculiares e próprias à permissão que se constitui em uma estrutura própria e completa nos proporcionando imaginar “razões” que autorizem a existência daquilo que poderiam ter sido, ratificando um mundo arrendado e gravitacional como se fosse um mundo satélite.

Podemos ampliar a condição de uma dimensão única dita singular e experimentada do mundo sensível? O que quero dizer é que as possibilidades imaginativas permeiam nossa vida cotidiana, na medida em que nos permitimos suspender a descrença. Dessa forma, não nos precipitamos em anunciar o *topos oikeion* (próprio lugar), como apego a uma origem única. A ficção poeana, portanto, traça os seus primeiros contornos imaginativos construindo um sistema de ficcionalidades que tem em seu centro o leitor e em sua órbita as situações, as narrativas e a (des)esperança; com tal característica “o que então subsiste dessa unicidade ou infinidade de mundos é sua *possibilidade*”<sup>370</sup>.

Comportamos-nos, parafraseando Anne Cauquelin, “como fingidores que fingindo fingir”; duvidamos da possibilidade de criar Outro mundo. Acentuando nossa consciência cartesiana de que se houvessem condições de criação, este não seria diferente daquele que já

---

<sup>368</sup> GLINOER apud CAMARANI, Ana Luiza Silva. Op. Cit. p. 47.

<sup>369</sup> POE, Edgar Allan. The Black Cat. In: The fall os the house of Usher and Other writings. London: 1986. p. 320.

<sup>370</sup> CAUQUELIN, Anne. Op. Cit. p. 51.

conhecemos e experimentamos<sup>371</sup>. Uma lei somente burlada pela e na ficcionalização do mundo que perderia alguma certeza em um modelo de unicidade aportado nas leis eternas. A afirmação de que nossa referência de mundo estaria relacionada à experiência do vivido e, portanto, do que é dado a conhecer pela “visão” e pela empiria comprometeria a dimensão imaginativa. Estaríamos sujeitos a vivenciar apenas o mundo tangível, o que não se sustenta quando saltamos para dimensão ficcional, que nos permite resgatar o invisível da anulação, do esquecimento e do medo. Em outras palavras, a criação engendra infinitas manifestações pela potencialidade da palavra, ou seja, pela imaginação agregada ao caráter discursivo<sup>372</sup>.

Acentuamos, assim, que em Poe “a imaginação é uma rainha das faculdades, mas por essa palavra ele entendeu alguma coisa de maior que o que é entendido pelo comum dos leitores”<sup>373</sup>. Ele definiria a imaginação como algo que nos permite perceber tudo que está para além da nossa experiência comum e cotidiana, seria o que dá respaldo para compreender o que não é. Neste ponto, podemos reencontrar algo central à literatura de Poe; seus elementos fantásticos podem ser entendidos como uma forma de instaurar algo novo, moderno e potencialmente crítico quanto à realidade e ao momento histórico e, portanto, a própria invenção de *Outro mundo no novo mundo*. Assim quanto à performatividade<sup>374</sup> desses contornos “a ficção pertence a vários mundos: este em que ela se enraíza e se torna uma coisa-desse-mundo na forma de um livro, e aqueles que ela evoca enquanto possível”<sup>375</sup>.

Em seu conto *Decida ao Maelström* (1841), Poe apresenta o relato de um naufrago em suas aventuras no mar, que ao narrar uma experiência de tormenta e terror, afirma: “a imaginação humana seria incapaz de conceber panorama de maior desolação”<sup>376</sup>. Nessa afirmação, a capacidade imaginativa se torna limitada para compreensão da experiência sensível imediata. Por outro lado, também atribui a ela uma força reveladora, afinal a imaginação agiria como se descortinasse a nossos olhos o mundo do **encantamento**. Essa dupla direção do caráter da imaginação nos permitiria distinguir na suspensão da densidade interpretativa, preocupada com a intertextualidade, a objectualidade puramente intencional, ou seja, no lugar de nos informar sobre a experiência, nos inseriria nela.

---

<sup>371</sup> Idem. p. 53.

<sup>372</sup> Idem. p.63.

<sup>373</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Ensaaios sobre Edgar Allan Poe*. São Paulo: Ícone, 2003. p. 106.

<sup>374</sup> Performatividade deve ser entendida aqui como atrelada a noção de processo, e também como ideia de apresentação. Tendo no fazer-refazer uma forma de interpretar o presente, a arte e a vida. Tomando, assim todo fazer como um imediato refazer. Cf. DERRIDA, Jacques. *Limited inc*. Campinas, SP: Papirus, 1991.

<sup>375</sup> CAUQUELIN, Anne. Op. Cit. p.71.

<sup>376</sup> POE, Edgar Allan. *Decida ao Maelström*. In: DOLHNIKOFF, Luis (org). *Os Americanos*. São Paulo: Hedra, 2015. p.78.

O estado contemplativo colocaria a transfiguração imaginária como uma potente substância de composição da arte narrativa. Primeiro, por consentir que o compositor encontre fendas que permitam enxergar extensões diferenciadas do mundo que ele já conhece, ou experimentou. Segundo, porque na condição de observador se permitiria deleitar na profundidade mais nebulosa da consciência, ensaiando um enfrentamento com o infinito. E por fim, por corporificar na narrativa os discernimentos da elevação da alma.

Dessa maneira, adentrar o espaço e o tempo ficcional seria cruzar o prelúdio que supõe deixar algo no encaixo das condições de verdade, ou seja, a maneira como o mundo se comporta para que uma coisa seja “lógica” e esteja em conformidade com as regras morais, éticas e estéticas da vida. A partir daí, apreenderíamos uma realidade diferente que transbordaria as convenções estabelecidas pelo pensamento cotidiano se mostrando como uma forma de revigorar a assertiva de que “o texto ficcional contém elementos do real sem se esgotar na descrição deste real”<sup>377</sup>. Como base nessa afirmação, podemos entender que a ficção não é vida ordinária nem experiência primeira que dá contornos de produtividade a vida, mas, diversamente, um transpassar do real com a intenção de ingressar-se no imaginário<sup>378</sup>.

“O relato de Jonas Ramus, talvez o mais completo de todos, não consegue transmitir sequer a mais remota ideia, seja da magnitude, seja do horror da cena – tampouco da sensação confusa de algo *inaudito*, que tanto perturba o espectador”<sup>379</sup>.

O relato do naufrago, embora com riqueza de detalhes, não conseguiu alcançar credibilidade aos seus ouvintes. No entanto, essa condição de refigurar uma experiência que embebida na seletividade da memória e da própria ficcionalidade da vida, nos mostra que a intencionalidade do narrador estaria vinculada à probabilidade e à confiabilidade. Consecutivamente, ele dizia: “pode parecer estranho (...) Pode parecer bravata (...) fora o terror que exasperava meu nervos”<sup>380</sup> em um anseio de afirmar a genuinidade, sinceridade ou autenticidade<sup>381</sup>. Em outras palavras, sua narrativa teria antes de qualquer coisa na primordialidade da suspensão da descrença o amparo necessário à substancialidade da realidade afirmando assim que a corrente seria (ir)regulada pelo fluxo e refluxo da

---

<sup>377</sup> ISER, Wolfgang. Op. Cit. p.31.

<sup>378</sup> Idem. p.31.

<sup>379</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p.80.

<sup>380</sup> Idem. p. 88.

<sup>381</sup> ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: A personagem de ficção. Antonio Candido. et.al. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 18.

determinação do si mesmo, uma certeza irrefletida. Ele afirmou ainda que “enquanto observava o fenômeno, esse esclarecimento um tanto infundado era o que mais parecia convencer a imaginação”<sup>382</sup>. Convencer a imaginação seria, portanto, atribuir personalidade e, por conseguinte, figurá-la como parte daquilo que chamei de identidade decomposta no primeiro capítulo. Nesse tocante, o enunciado iseriano teria toda razão quando afirma que:

“o imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe e sem um objeto de referência, manifestando-se em situações que, por serem inesperadas, parecem arbitrárias, situações que ou se interrompem ou prosseguem noutras bem diversas”<sup>383</sup>.

Chamo atenção para um aspecto peculiar nesse conto. Na medida em que o personagem narra suas aventuras, elementos como medo, terror, incerteza e cautela são fundamentais, mas o elemento central está ancorado na curiosidade. Embora aterrorizado com a iminência da morte, emerge no interior dessa circunstância um explorador, um bisbilhoteiro preocupado com o desconhecido. Se sentindo quase agraciado por submergir indo ao encontro daquilo que era fruto do temor de muitos navegantes.

O potencial imaginativo aparece atrelado à força da vontade de conhecer. A curiosidade aqui tem um lugar interessante. Se, por um lado, colabora para tranquilizar o sujeito, por outro acende a centelha do impulso cognitivo do saber. Sabemos bem que um dos princípios do conhecimento é a curiosidade, sem ela não avançaríamos em termos de descobertas científicas, por exemplo, mas veja bem, aqui à vontade esta autonomizada pela volição, pelo **desejo** de saber. Em sua filosofia da vontade, Paul Ricoeur afirma que o desejo originário implica também em uma afecção constitutiva que seria animada sob o simbolismo da mancha, da culpa e do pecado<sup>384</sup>. Do mesmo modo, Wolfgang Iser afirma que “(...) evidentemente há no texto ficcional muita realidade que não só dever ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional”<sup>385</sup>. Ele descreve da seguinte maneira:

“Pode parecer bravata, mas o que vou dizer ao senhor é a mais pura verdade: comecei a pensar que aquela morte seria algo grandioso, e que seria tolice preocupar-me com algo tão desprezível quanto a minha vida diante daquela incrível

---

<sup>382</sup> Idem. p.82.

<sup>383</sup> ISER, Wolfgang. Op Cit. p.33.

<sup>384</sup> RICOEUR, Paul. Na escola da fenomenologia. Petrópolis: Vozes, 2009.

<sup>385</sup> ISER, Wolfgang. Op. Cit. p.32.

manifestação do poder divino. Creio ter enrubescido de vergonha quando essa ideia me ocorreu. Em seguida, fui tomado por uma curiosidade aguda quanto ao redemoinho. Eu sentia vontade de explorar aquelas profundezas, mesmo que à custa da minha própria vida; minha maior tristeza seria não poder contar aos meus amigos em terra sobre os mistérios que eu havia de desvendar”<sup>386</sup>.

De certo nossa tentativa de discorrer sobre o potencial imaginativo na construção de mundos possíveis é também uma investida em encontrar na ficção amparo para pensarmos as possibilidades emocionais do caráter constitutivo da imaginabilidade dos sujeitos; esta que de alguma maneira discorreremos no capítulo dois. No entanto, esse arco aberto pelas discussões propostas até aqui, ainda dispões de muitas curvas, uma das quais trataremos agora a partir de um ensaio chamado *O poder das palavras* (1845)<sup>387</sup>, em que a partir do método próprio dos diálogos platônicos, Poe coloca em discussão dois personagens, *Oinos* (vinho) e *Agathos* (bom), no intuito de encontrarem resposta a questões sobre a capacidade de conhecer.

Esse ensaio acentua a meu ver essa relação que procuro estabelecer entre imaginabilidade e possibilidades emocionais que comporiam de certa maneira a articulação real, fictício e o imaginário no texto ficcional. De imediato trago uma citação importante para entrarmos em seguida em diálogo com o referido ensaio de Edgar Allan Poe.

“Na verdade, o imaginário não se transforma em um real por efeito da determinação alcançada pelo ato de fingir, muito embora possa adquirir aparência de real na medida em que por este ato pode penetrar no mundo dado e aí agir”<sup>388</sup>.

Trazer ao mundo o que não foi objeto de cognição é um desafio para escrita poeana. Sua capacidade criativa esteve em consonância quase que exclusivamente com esse propósito. Sendo um poeta enredado na tradição byroniana uma de suas principais influências, não é novidade que o mergulho proposital em mundos internos e, portanto, compósitos próprios de quem tem uma mente moderna e romântica, não encara o mundo das coisas como ilustração da vida, se não como parte constituinte da imaginação que incorpora o conhecimento da vida como princípio de afirmação.

Onios inicia o diálogo com uma constatação acerca da ignorância da capacidade de conhecer todas as coisas. De modo que a eternidade não poderia lhe conceder o notório saber

---

<sup>386</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p. 88-89.

<sup>387</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p.407.

<sup>388</sup> ISER, Wolfgang. Op. Cit. p.33.

sobre o mundo e suas imprevisibilidades, como lhe ele era esperado. Disse ele: “eu sonhei que nesta existência ficaria imediatamente conhecedor de todas as coisas e tornar-me-ia, assim, imediatamente feliz, por conhecer tudo”<sup>389</sup>.

Confabulações entre conhecimento, fé e sentimentos estão presentes nessa ambição explícita. Como se estivesse em situação de infalibilidade à ideia de que para além do mundo das coisas fosse possível de fato conhecer tudo que a nós fora negado conhecer. A dimensão do sagrado e do secular se apresenta de mãos dadas se autonomizado; à medida que deixamos o mundo sensível nos tornamos pura ideia. Para Webb, “o sagrado é um conceito intelectual em parte: ele é também uma forma de experiência”<sup>390</sup> e continua:

“O secular, isto é, o mundo da vida no tempo, pode ser vivenciado como sagrado ou como profano, e a secularização, embora de fato possa envolver a dessacralização, também pode envolver transformações nos conceitos de secular e sagrado – transformações que, em alguns casos, talvez mais os aproximem do que os distanciem”<sup>391</sup>.

Dessa forma uma ponte nos permite alguns atravessamentos quanto à questão da incerteza como mote essencial a conspiração narrativa. Se por um lado Poe confirma o caminho da intencionalidade objectual<sup>392</sup> como matéria compositiva que permite o controle e o ordenamento métrico da poética, por outro lado deixa em aberto a necessidade emocional que daria o tom e a cor a estes complexos poéticos. Simultaneamente, Onios se comporta como um aprendiz **carente** de conhecer e **ansioso** por ter a seu favor toda ordem de sabedoria inscrita no mundo eterno além da vida material. Ao perceber que suas perguntas não serão sanadas com o termino da vida prática ele se põe a solicitar motores emotivos que proporcione acesso a essas respostas ocultas. Onios coloca no mesma medida o saber e a felicidade, para ele o conhecimento seria a capacidade de finalmente alcançar a felicidade plena (projeto iluminista).

De modo que se questiona; afinal o criador não sabe de todas as coisas, sendo assim amplamente feliz? Parece-nos que aqui começamos a entender qual o ponto de articulação de

---

<sup>389</sup> POE, Edgar Allan. O poder das palavras. In: Edgar A. Poe. Ficção completa, Poesia & Ensaios em um volume. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965. p. 407.

<sup>390</sup> WEBB, Eugene. Op. Cit. p.16.

<sup>391</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. p. 16.

<sup>392</sup> ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: A personagem de ficção. Antonio Candido. et. al. São Paulo: Perspectiva, 2007.



Edgar Allan Poe. Fica, pois claro que sua preocupação argumentativa se desdobra com uma preocupação central: o conceito de criação. Criação relacionada àquele que cria que compõe que exerce ação. Imediatamente, Onios atenta para resposta de “Agathos. - Nada dissestes que necessite de perdão, Onios. Nem mesmo aqui o conhecimento é produto da intuição. Pede sabedoria aos anjos, livremente, e ela te será dada”<sup>393</sup>. E continua “Agathos. - Ah, a felicidade não está no conhecimento, mas na aquisição do conhecimento! Sabendo para sempre, seremos para sempre venturosos; saber tudo, porém, seria diabólica maldição”<sup>394</sup>.

Agathos responde as inquietações de Onios com assertivas e orientações próprias de quem persegue o saber e não o contrário. Interessa-nos, no entanto compreender que Agathos deixa claro que o conhecimento não é um dado disponível e de livre acesso no mundo, mas o encontro com ele se dá processualmente pelo princípio da ação e da contemplação. Para ele a felicidade não estaria no conhecer, mas no transcurso do conhecer. O fazer (*poiesis*) nesse sentido é central. A *methodé*, o caminho, é mais importante que a conclusão. Veja bem, o mundo das coisas dispõe de potencialidades acessíveis pela ação, de modo que somente atuando imediatamente para realizar no mundo as potencialidades da natureza podemos produzir a capacidade de conhecer. Em outras palavras, o conhecimento estaria vinculado a um processo laborioso de interação, criação e invenção.

Enquanto Onios acredita que o saber e a felicidade são componentes de uma mesma raiz, Agathos mostra que é na criação que não apenas temos a possibilidade de conhecer, como também adquirirmos autonomia para saber. Em síntese, para ele, depender de um ser imaterial e supremo criador de tudo tem uma contradição implícita e limita inclusive a onipotência desse ser. O que Agathos propõe, portanto, seria uma dessacralização do universo.

“Agathos. – Somente no começo é que a Divindade criou. As criaturas aparentes que se vem formando perpetuamente por todo o Universo podem ser consideradas apenas como os resultados mediatos ou indireto, e não os diretos ou imediatos, do poder criador da Divindade”<sup>395</sup>.

A fonte da criação, por conseguinte, atravessaria a fronteira finita, hierárquica e objectual à medida que a criação se tornasse enunciação e enunciado ambos lançados ao ar, ambos lançados ao mundo como força criativa. Tendo implicações na própria condição de

---

<sup>393</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. 407.

<sup>394</sup> Idem p. 407.

<sup>395</sup> Idem. p. 408.

imaginabilidade que outorga e gesta os mundos possíveis. Dito de outra forma seria no ato enunciativo que o mundo ganharia vida e distinção da matéria. Pela palavra dá-se a conhecer e por ela dá-se a criação como realização das potencialidades da natureza (forma) pelo movimento.

“Oinos. – Então todo movimento, de qualquer natureza, cria?

Agathos. – Deve ser; mas uma verdadeira filosofia há muito ensinou que a fonte de todo movimento é o pensamento e que a fonte de todo pensamento é...

Oinos. – Deus.

Agathos. – Tenho-te falado, Oinos, como a um filho da bela terra que recentemente pereceu, de impulsos sobre a atmosfera da Terra.

Oinos. – Sim, é verdade.

Agathos. – E enquanto assim falava não te atravessou a mente alguma ideia a respeito do *poder físico das palavras*? Não é cada palavra um impulso sobre o ar?”<sup>396</sup>.

A ideia da manifestação das coisas pela enunciação e, portanto, como aquilo que produz sentido no mundo também pode ser deduzido como a percepção que apreende os funcionamentos, assim como a inteligência capta suas significações, muito embora no horizonte de experiência encontremos a solidez do mundo real, para igualmente refigurá-lo.

Procurar um ângulo que nos permita enxergar aquilo que antes estava velado, ou ainda não apresentado me parece ser o centro das discussões em torno da possibilidade de outros mundos pela ficcionalização da vida e, portanto, do mundo. E.A Poe aparece aqui como ponto médio em que articulamos especulação filosófica e artefato literário.

Discutimos assim aspectos teóricos que acordem sua capacidade de inventar mundos e narrá-los como experiência própria de quem tem lentes peculiares para enxergar coisas que olhos “comuns”<sup>397</sup> não conseguem perceber. Esses tentames não são, portanto, exclusividade de um sujeito solar, mas de alguém que primou pela provocação, sedução e excitação dos indivíduos que experimentavam seus interesses pela magia, ocultismo, misticismo e hipnotismo, explorando os desvios da mente humana e as atmosferas lúgubres que eram características de um consumidor de ópio.

Venho afirmando que E.A Poe acreditava que o objetivo da poesia era a beleza, e dessa forma acabava “rompendo com todas as tendências moralistas e filosóficas da América

---

<sup>396</sup> Idem. p.410.

<sup>397</sup>CHKLOVSI, Viktor. Op. Cit. p.39.

do Norte, escarnecendo as especulações poéticas dos transcendentalistas”<sup>398</sup>. Dessa maneira, ele se colocou em oposição à perspectiva que concebia a literatura como alguma coisa moralizante, que deveria inculcar valores éticos e até mesmo religiosos nos leitores. Para ele, a intenção da literatura seria, além de falar de beleza, criar uma sensação de prazer e deleite, permitindo ao leitor uma fuga da realidade e a imersão em outros mundos sobrenatural e imaginário<sup>399</sup>. Isso posto, posso afirmar que até esse ponto mostramos nossas filiações e argumentos teóricos para que fique claro quais os caminhos tomamos e ainda seguiremos. Essa primeira seção, portanto, carrega uma visita reelaborada e aprofundada do que venho fazendo nos primeiros capítulos desse trabalho. De modo que tendo o mapa em mãos vamos à visita do território, que nada tem de simples, ingênuo ou incauto.

## **2. Mapa e Território: dos exploradores do âmago recôndito da “alma americana” ou os limites (in)visíveis do anseio universal do homem por tudo que é irrealizável ou realizado**

Diz-se que o cartógrafo tem um papel importante na delimitação de um território em que as fronteiras são constituídas por acordos, tratados e pactos políticos nem sempre articulados pacificamente. A história tem diversos exemplos que poderíamos citar exaustivamente. No entanto, não é nessa dimensão que nos interessa falar da ideia de Mapa e Território. Nossa convocação desses conceitos está relacionada à sua dimensão metafórica. Portanto, com intenção alusiva aquilo que chamaremos de contornos limítrofes da alma americana.

Nesse sentido nos preocupamos em adotar uma abordagem que estivesse em conformidade com o que temos argumentado até aqui acerca da força imaginativa e emocional do texto ficcional. Assim, elencamos o relato de *Viagem aos Estados Unidos* (1831-1832) de Alexis de Tocqueville, em que esperamos encontrar pistas, indicações e indícios que nos permitam compor esse quadro cartográfico, bem como cotejando ao ensaio filosófico de Edgar Allan Poe, *Colóquio entre Monos e Una* (1841) tenhamos a possibilidade de nos deparar com as fragilidades e eclipses desses mesmos contornos.

---

<sup>398</sup> TAYLOR, W. F. A história das letras americanas. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Fundo de cultura, 1956. p.118.

<sup>399</sup> POE, Edgar Allan. O princípio poético. In: Poemas e ensaios. Edgar Allan Poe. São Paulo: Globo, 2009. p.83.

É preciso acentuar que as fronteiras transbordantes que percebemos tanto no texto ficcional quanto no descritivo apreciativo nos permitem certa liberdade quanto a produzir aqui um encontro que esperamos ser bastante significativo entre Poe e Tocqueville. Portanto, nesse ponto interceptamos as polêmicas quanto à forma específica de cada escolha textual com o intuito de apreender a maneira que ambos experimentaram o mundo americano penetrando no espírito humana, e, por conseguinte, parafraseando Gustave de Beaumont, na alma do povo, criando mundos possíveis.

### **2.1 Edgar Allan Poe e Alexis de Tocqueville: *do encontro possível apenas pelo imaginário de um imenso espetáculo***

O norte escolhido não deve surpreender o leitor atento à conjuntura política da primeira metade do século XIX vivido na América do Norte; marcado principalmente pelo espírito expansionista, que lançaram os norte-americanos em direção ao oceano pacífico, que entre nós convencionou-se chamar a “macha para o Oeste”. É preciso esclarecer, no entanto, que essa prática expansionista dispôs de mecanismos de conquista diferenciados: a) compra de territórios; b) Diplomacia; c) Guerras e d) Extermínio da população indígena. Essa é uma discussão bastante rica que aqui toma foros de sinalização para contexto em que estão imersos os dois “personagens” que propomos colocar em diálogo. Outros processos estão imiscuídos solidificação dessa doutrina expansionista<sup>400</sup>.

Na economia, a pecuária chegou a ocupar um quarto do território americano, em terras que se estendiam do Texas ao Canadá. A descoberta de ouro na Califórnia, em 1848, estimulou uma corrida em busca de riquezas, promovendo um tipo de êxodo – deslocamento populacional, além disso, a construção de ferrovias, iniciada em 1829, barateava o transporte. O discurso do progresso se tornou assim, fundamental para afirmação e outorga da expansão para o Oeste; o "Destino Manifesto" pregava que os norte-americanos foram destinados por Deus a conquistar e ocupar os territórios situados entre o Atlântico e o Pacífico. Em 1820, a expansão norte-americana recebeu um conteúdo politizado que partia da Doutrina Monroe, esta inicialmente colocava-se como defensora das recém-independentes nações latino-americanas ao pronunciar "a América para os americanos", logo depois conforme os

---

<sup>400</sup> SELLERS, MAY e McMILEN. Uma Reavaliação da História dos Estados Unidos. RJ: Zahar, 1985. p. 166.

interesses territoriais dos Estados Unidos começaram a tomar maiores dimensões em direção ao Oeste e ao Sul, a Doutrina foi se definindo como “a América para os norte-americanos”<sup>401</sup>.

Nos anos de 1820-1830 quem chegasse à América do Norte rapidamente seria tomado pela força de que naquele continente a ser desbravado poderia se fazer de tudo. O recém-desembarcado poderia ficar na Nova Inglaterra ou, penetrando na embocadura do Rio Hudson, instalar-se na efervescente Nova Iorque, ou ainda ir para bem mais longe. O que os arrebatava, no entanto, era o ar de liberdade. Alexis de Tocqueville, que viera estudar em 1831 o sistema de leis norte-americano, confessou em seu livro *A Democracia na América* (publicado em 1835), que era muito difícil transmitir ao leitor, especialmente ao europeu, a sensação existente na América. Era como se a atmosfera fosse leve para todos.

## **2.2. Alexis de Tocqueville: a tônica da cultura norte-americana na primeira metade do Século XIX**

Não à toa convidamos Tocqueville a caminhar conosco, tomando como par para essa conversa Edgar Allan Poe, partindo de uma unidade partida que colocariam em confronto dois modelos político-econômicos e que comporia o espírito americano. Nossa curiosidade se instalou quando tomamos consciência de sua proximidade temporal; a viagem aos Estados Unidos também nos chamou atenção, pois quando ele chegava a América do Norte, o poeta americano já estava a todo vapor publicando poesias, críticas e contos. Nesse período, Edgar Poe publicou *Berenice, Morella, Shadow and King Pest* (1835) na *Southern Literary Messenger* enquanto Tocqueville começava a captar os dados necessários a sua importante obra *A Democracia na América* (1835). Notoriamente se esse encontro não fora imediato, apostamos aqui na virtualidade possível que nos permita, nos deparar com uma articulação nos modos de ver e vivenciar a América. Duas óticas, mundos possíveis, no interior do espírito da dúvida e do espírito da sombra.

Segundo Beaumont, colaborador e amigo, as inquietações de Tocqueville quanto a visitar os Estados Unidos não ocorreu em vista de seu cargo público comissionado, mas a partir dele percebeu que poderia encontrar uma oportunidade para que pudesse fazer sua viagem exploratória sem sofrer dano a sua posição na França. Cultivava muitas questões quanto à democracia americana e seus desdobramentos.

---

<sup>401</sup> Idem.

“Com frequência foi dito que essa missão havia sido para Alexis de Tocqueville a causa de sua viagem: a verdade é que ela foi sua oportunidade e seu meio. O objeto verdadeiro e premeditado foi o estudo das Instituições e costumes da sociedade americana”<sup>402</sup>.

Beaumont, afirma que, desde cedo gestava certa curiosidade e um tino investigativo com aptidão para as humanidades (arte, história e literatura). Certamente não é exclusividade de um habitante ilustre dos oitocentos. Rapaz de aguçada imaginação, fez algumas investidas aos estudos de arte, mas sem sucesso devido a sua pouca erudição e juventude, assim afirmou Gustave de Beaumont. Esse jovem de família abastada e politicamente bem posicionada começou a nutrir certa curiosidade quanto a questões relacionadas aos temas da democracia e da liberdade. Filho do período de Restauração,<sup>403</sup> tinha um posicionamento firme quanto à instalação de uma monarquia constitucional. Para ele, a liberdade tornava-se um vislumbre que fora experimentado e o gosto ainda não havia se dissolvido no paladar francês.

Sentimentos, emoções e sensações se tornavam a tônica que compunha seu espírito. Seu companheiro de viagem Gustave de Beaumont atestou diversas vezes essa tônica em Tocqueville como fundamental no exercício de sua escrita e no modo como ele vivia e se comportava em relação às coisas cotidianas. Sobremaneira ele foi inserindo as características que compunham o *ethos* de seu estimado colega utilizando para isso palavras como: paixão, tristeza, orgulho, dúvida e melancolia. Essas perturbações de seu espírito possibilitavam com que ao olhar para o norte americano encontrasse pontos de convergência que o permitiam organizar sua viagem com eixos pouco definidos em relação à própria experiência emocional pessoal,

“nunca, de resto, em qualquer circunstância de sua vida, Alexis de Tocqueville deixou-se levar mais pela corrente de suas impressões do que pelo encanto irresistível dessas grandes solidões da América, onde tudo se reúne para inebriar os sentidos e adormecer o pensamento”<sup>404</sup>

---

<sup>402</sup> TOCQUEVILLE, Alexis de. Viagem aos Estados Unidos. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2010. p.20.

<sup>403</sup> A Restauração Francesa ou Restauração Bourbon é o nome dado a um período da história francesa situado entre a queda de Napoleão Bonaparte em 1814 até a Revolução de Julho em 1830. cf. SOBOUL, Albert. História da Revolução Francesa. Rio de Janeiro: Zahar, 1989; HOBBSAWN, Eric. A Era das Revoluções. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

<sup>404</sup> BEAUMONT, Gustave de. Introdução. In: TOCQUEVILLE, Alexis de. Viagem aos Estados Unidos. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2010. p.27.

Ele mostrava também ter grande apresso pela democracia. Esta chamou sua atenção, sobretudo pelo ato de liberdade como condição de ação na vida pública. Tocqueville ficou bastante surpreso em ver negros em posição de autoridade e proeminência, embora também estivesse atento a situações de violência decorrida de intolerância e injustiça. Assim, todavia, aplaudiu entusiasticamente a evolução da democracia americana. Ele conseguiu identificar aspectos importantes no princípio da soberania do povo, lançada sob os lençóis em outros países. Acentua, portanto que,

“na América, o princípio da soberania popular jamais fica escondido ou estéril, como em certas nações; é reconhecido pelos costumes, proclamado nas leis; estende-se com toda liberdade e sem obstáculos atinge as suas ultimas conseqüências. Se existe um único país no mundo onde podemos esperar apreciar em seu justo valor o dogma da soberania popular, estudá-lo na sua aplicação aos negócios da sociedade e julgar as suas vantagens e os seus perigos, esse país é, sem duvida, a América”<sup>405</sup>

É preciso deixar claro que por inúmeras vezes, ao longo de sua obra Tocqueville chama atenção para o fato de que não pretender que a democracia americana seja um modelo universal a ser seguido por outras nações. Mesmo considerando os valores da igualdade e da liberdade como sendo universais, suas garantias democráticas se constituem a partir das configurações culturais e das especificidades políticas e institucionais de cada povo. Ao mesmo tempo em que seria preciso olhar com cuidado para esse modelo que vinha se consolidando no decorrer do século XIX, era necessário também salvaguardar as peculiaridades e diferenças das diversas conjunturas políticas. Nesse sentido, Tocqueville deixa transparecer que já havia percebido em outras nações embriões dos princípios democráticos, mas que não era permitida sua eclosão. Diferente da América que permitiu com que esses princípios tomassem a comuna e se apoderasse do governo. Ele acentua que “travaram-se batalhas e alcançaram-se vitórias em seu nome [democracia]; e ele se transformou em lei das leis”<sup>406</sup>.

Tocqueville é bastante assertivo quando afirma não poder haver um estado democrático sem liberdade da pessoa humana. A Liberdade ganha nesse sentido foros de livre arbítrio e, portanto, da capacidade de escolher o seu poder moral, o seu dever e o direito de autogerir-se, sem deixar a ninguém, muito menos ao Estado, pelo menos diretamente, o encargo de controlar a liberdade individual do indivíduo; além do mais a igualdade só seria

---

<sup>405</sup> Tocqueville, Alexis de . A Democracia na America. São Paulo: Editora Itatiaia, 1987. p. 50.

<sup>406</sup> Idem. p. 51.

possível na democracia, (possibilidade universal de participar do jogo democrático, votar e ser votado, formar associações e manifestar opiniões livremente). Dessa maneira a igualdade descrita por Tocqueville, a partir de suas observações na América seria a igualdade de condições como garantida de que dispõe o indivíduo, para que possa compor-se livremente como cidadão em todas suas potencialidades.

“O povo participa da composição das leis, pela escolha dos legisladores, da sua aplicação pela eleição dos agentes do poder executivo; pode-se dizer que ele mesmo governa tão frágil e restrita é a parte deixada à administração, tanto se ressentida esta da sua origem popular e obedece ao poder de que emana. O povo reina sobre o mundo político americano como Deus sobre o universo”<sup>407</sup>

A historiografia especializada sobre seu posicionamento político, sua teoria política é vasta. Tendo no Brasil a tese<sup>408</sup> referência de Marcelo Jasmin que, entre outras coisas, aponta “que a história constitui um dos centros sensíveis da reflexão política de Tocqueville e que as dimensões éticas e epistemológicas do problema historiográfico tal como elaborado pelo autor são solidárias à sua reflexão sobre o futuro da democracia”<sup>409</sup>. Para delimitar por que ele ansiava por uma conciliação entre a liberdade e a igualdade Beaumont aponta-nos algumas questões regulavam o horizonte engenhosamente reflexivo de Alexis de Tocqueville:

“Como a igualdade se conciliará com a liberdade? Como impedir o poder emanado da democracia de tornar-se todo-poderoso e tirânico? Onde encontrar uma força para lutar contra ele, lá onde só há homens, todos iguais, é verdade, mas igualmente fracos, isolados e impotentes? O futuro das sociedades modernas seria simultaneamente a democracia e o despotismo?”<sup>410</sup>.

Preocupado com o fascínio e o perigo que a democracia gerava e vivenciando a grande revolução em Paris de julho de 1830, que retirou pela segunda vez o direito dos Bourbons de ocuparem o trono da França, ele percebeu que não havia motivos para não fazer a tão esperada viagem, a oportunidade surgira. A França estava aberta a modelos, ideias e

---

<sup>407</sup> Tocqueville, Alexis de. *Op.Cit.* p.52.

<sup>408</sup> JASMIN, Marcelo. Alexis de Tocqueville: A Historiografia Como Ciência da Política. Rio de Janeiro, Access Editora, 1997, 341 pp.

<sup>409</sup> FLORENZANO, Modesto. Alexis de Tocqueville: A Historiografia como ciência a política. **Revista de História**, Brasil, n. 138, p. 147-152, june 1998. ISSN 2316-9141. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/64583/67223>>. Acesso em: 27 out. 2016.

<sup>410</sup> TOCQUEVILLE, Alexis de. Viagem aos Estados Unidos. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2010. P.17.



propostas que colaborassem nessa nova fase, afinal os modelos dos velhos partidos da Revolução e do Império não serviam mais.

Ideias de inovação eram bem vindas; assim logo chamaria atenção o sistema penitenciário, que se dizia praticado com sucesso nos Estados do Novo Mundo. Pensava-se então que pudessem conhecer *in loco* para que fosse capaz de conhecer essa “maravilha” disciplinar do Novo Mundo. A Missão foi recebida de bom grado e certamente com um sutil e aparente sorriso. A oportunidade surgira e desperdiçá-la não era uma opção. O pretexto foi conseguido, os preparativos feitos, imediatamente partiram para terras em que se acreditava que a liberdade e democracia eram quase sinonímicas.

Chegaram à Nova York em 1831, logo fizeram suas visitas oficiais procurando conhecer “todo” sistema penitenciário americano. Tocqueville ficou impressionado com os resultados com que o isolamento poderia trazer ao espírito dos homens, mas isso não o satisfazia. Procurou entrevistar os detentos, esperando obter por esse método uma revelação quanto as suas secretas impressões e assim penetrar no fundo de suas almas.

Os quinze dias que passou nessa atividade o legaram excelentes anotações e entrevistas que culminaram na publicação de *Enquête sur Le Pénitencier de Philadelphie*. Finalizado seu trabalho oficial ele se encaminhou para o seu real interesse, o indivíduo norte americano composto de panteísmo, ideias indefinidas de perfectibilidade, aptidão e um desconfiado gosto pelas ciências, pela literatura e pelas artes.

Beaumont conta que sua maneira de viajar era muito particular. Exímio observador, poucas coisas escapavam ao seu binóculo. Sabia-se que antes de qualquer atividade que programasse para atender suas curiosidades e suas dúvidas, ele já havia traçado um mapa mental com as questões que deveriam ser atendidas, que aspiravam respostas, assim cada uma tinha um propósito e uma intencionalidade que não permitia com que escapassem a uma conversa, a um “ócio”, a uma noite de sono.

Antipático ao descanso e ao lazer, Tocqueville percebeu no americano um gozo prático muito peculiar. Seu propósito era escavar o máximo que pudesse da “alma americana”, não deixando escapar um aspecto que pudesse lhe fornecer informação, impressão e até experiência sensorial. Dizia que queria penetrar, reconhecer e ir até os limites possíveis; estava, assim, convencido de que apenas vivenciando em [quase] sua completude a “América norte-americana”, poderia então desenhar o quadro que o levou a essa viagem. Beaumont nos conta sobre uma característica interessante que pode colaborar com nossa aposta num encontro/aproximação possível entre ele e Poe, dizia ele:

“ao mesmo tempo em que todas as faculdades de seu espírito levavam-no à meditação intelectual, outro pendor de sua alma inclinava-o ao devaneio, e nunca era senão por um esforço de sua vontade sobre si mesmo que ele saía do domínio das impressões para entrar naquele das ideias. Só sua razão o trazia de volta a estas, pois o devaneio do qual tinha o instinto, era para ele repleto de melancolia; e por esse motivo fugia dele. O movimento do espírito era-lhe, então, como um asilo onde ele refugiava-se para escapar das agitações e das tristezas da alma”<sup>411</sup>.

Essa angústia, essa inclinação à meditação profunda em seu *inscape* acompanhado de um devaneio e melancolia têm correspondências no espírito inquieto de Edgar Allan Poe e em certa medida no homem oitocentista. Essa questão aparentemente superficial tem como preocupação indiciar a própria “natureza” *melaschole* (melancólica) que atravessou o século XIX como ideia fixa<sup>412</sup>, como a figura de vasos comunicantes que transitavam entre o corpo e o espírito<sup>413</sup>. A melancolia, conceito empírico por excelência, seria a doença do pensamento em excesso, da reflexão filosófica e também da imaginação e da poesia<sup>414</sup>.

Sua passagem conturbada em uma tentativa de experimentar o interior do país e o homem selvagem o agraciou com uma publicação importante e pouco conhecida: *Quinze jours au désert* (Quinze dias no deserto). Enquanto seu companheiro compunha um romance – *Marie* – que intencionava transpor “suas próprias emoções, e se esforçar para ligar assim sua ficção a algo real”; Tocqueville tão espontaneamente compunha e narrava com riqueza poética, sem ter de imediato uma pretensão artística, afinal para ele se tratava de um relato de viagem.

Não obstante seu amigo ter lhe chamado atenção para o potencial literário e, portanto competitivo de seu texto em relação ao seu romance, Tocqueville considerou imprescindível à publicação desse texto mesmo como apêndice ao segundo volume da *Democracia na América*, em que pintou os efeitos da democracia sobre os costumes. Esses outros textos – *Quinze dias no deserto* e *Caminhada ao lago Oneida* – mostram um homem que tinha a capacidade de pintar-se com suas paixões, sensibilidade e poesia.

---

<sup>411</sup> TOCQUEVILLE, Alexis de. Op. Cit. P.27.

<sup>412</sup> STAROBINSKI, Jean. A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 65.

<sup>413</sup> LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000. p. 17-27.

<sup>414</sup> LAMBOTTE, idem. p. 18.

“Alexis de Tocqueville não tinha a memória das palavras, nem aquela dos números, mas possuía no mais elevado grau a memória da ideia; esta, uma vez ingressada em seu espírito, jamais saía”<sup>415</sup>.

Essas considerações envoltas de uma contextualização personalista me permitirá ratificar a importância de trazer esse curto entreato na condição de começar a entrelaçar as experiências vivenciadas por ambos os escritores. Nesse sentido, trataremos de situar a “América Poéana” a despeito do que seria comum rascunhar, ou seja, sua vida conturbada desde o falecimento de seus pais a sua adoção (dimensão biográfica), aqui tomamos outro caminho.

Depois de muito insistir na condição de leitor crítico de seu tempo assinalando alguns temas que são apontados, sugeridos e indicados, partimos para montar esse *puzzle*, encaixando algumas peças, não com intuito de fazer uma narrativa descritiva onde colocamos como centro eventos políticos e econômicos por excelência na tentativa de nortear os argumentos precedentes. Precisamos nesse espaço público esboçar uma América recebida pelos sujeitos históricos como **situação** e não como **função**. Em outras palavras, torna-se necessário compreender os sujeitos históricos em sua totalidade em um espaço que esteja em relação a vários pontos de referência fora dele mesmo. Os arranjos das diversas partes desse sujeito não deveriam mais ser vistos como uma estação assimetricamente imposta, mas como uma tessitura que dispõe de organismos individuais.

Em virtude disso, o ambiente em que circulava o poeta sulista era bem delimitado, acontecendo de estar atento às mudanças sociais e políticas da chamada Era Jacksoniana (1828-1850)<sup>416</sup>. Talvez por compor os quadros da imprensa de sua época, especializada, é bem verdade, mas tomamos o cuidado de não sermos levianos nessas afirmações em um esforço de colocá-lo na arena política. Queremos chamar atenção para a maneira como ele “narrou” em sua prosa poética (gênero fantástico e satírico) a experiência histórica norte americana, não como ator imediato, mas como interlocutor (conforme apresentei no capítulo D).

O campo literário nacional começava a tomar forma tendo ainda poucos escritores de renome, pelo menos aquele renome que os colocavam no panteão dos pioneiros ou dos mais

---

<sup>415</sup> TOCQUEVILLE, Alexis de. Op. Cit. P.22.

<sup>416</sup>cf. DONALD B. Cole. Review of Burstein, Andrew. *The Passions of Andrew Jackson*. H-Tennessee, H-Net Reviews. June, 2003.

apreciados e venerados. Podemos citar alguns nomes ilustres como os de: Emerson, Nathaniel Hawthorne, James Russell Lowell, Oliver Wendell Holmes e Longfellow, considerado por muitos o mais popular<sup>417</sup>.

A “nação” americana dava seus primeiros passos para a industrialização (progresso), pressionando as já fragilizadas e débeis paredes de um tempo idílico e ingênuo, lembrado como um “novo éden”. Edgar Poe observou os primeiros passos de um conflito que começava a tomar corpo entre os estados do sul e os estados do norte, colocando em oposição, abolicionistas e escravistas. Nesse tema cabe acentuar que há muitas nuvens cinza a serem consideradas. Esse confronto de projetos econômico-políticos não é tão bem delimitado como aparenta ser; apontamos algumas discórdias no capítulo I dessa dissertação que as dissidências entre esses dois polos não são exclusividade do debate abolicionista<sup>418</sup>.

Para Tocqueville há presente no discurso do progresso um elemento “universal”, o paradoxo da pobreza<sup>419</sup>, central para que se articule aí uma inclusão das ideias americanas em afinação com que a Europa vinha experimentando. Assim como E.A. Poe, ele percebeu na ideia de progresso uma ranhura que ao mesmo tempo impulsiona e retrai seja no espaço social, seja no espaço político. Este último ainda ressentido com a consolidação dos princípios democráticos, a casta colonial que perdera, não inteiramente, seu poder de deliberação encontra no poder econômico, a força necessária à revitalização de sua fonte para influenciar as decisões locais e gerais. Segundo Tocqueville a pobreza é inevitável, pois, “advém do alargamento do conceito de pobreza, em decorrência do progresso material resultante da indústria e do crescimento das cidades”<sup>420</sup>.

Simultaneamente a esse clima progressista, a literatura se refugiou no modelo oitocentista, desfrutando do ingênuo, da retórica elegante e refinada, aspirando timidamente os arcos resistentes do romantismo francês, e da idealização platônica do romantismo inglês, que aportavam em forma de novelas e poemas, liberado de todo julgo que não fosse o julgo do Eu; central em Poe, mas tensionado por outros elementos de desintegração da alma, ancorado no mundo social, promovendo um movimento de retorno ao mundo extraordinário

---

<sup>417</sup> TAYLOR, W. F. A história das letras americanas. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Fundo de cultura, 1956.

<sup>418</sup> GODDU, Teresa A. “Poe, sensationalism, and slavery”. In: Hayes, Kevin J. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University, 2002. p. 92-112.

<sup>419</sup> Cf. BRESCIANI, Maria Stella Martins. Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza. Col. Tudo é História, SP: Brasiliense, 1982.

<sup>420</sup> Tocqueville, Alexis de. A Democracia na America. São Paulo: Editora Itatiaia, 1987. p. VII-VIII.

do passado, repleto de mistérios e imaginação, próximo das reflexões de Samuel Taylor Coleridge<sup>421</sup>. Parece-nos surpreendente que a experiência norte-americana que carregaria em si o fardo e a alegria da novidade, do novo e do genuíno, ainda estivesse sob o horizonte dos modelos do velho mundo. Uma surpresa respondida a luz dos percalços e problemas editoriais que os escritores e literatos enfrentavam em relação à publicação, produção e distribuição de suas obras. Levando em consideração a impossibilidade de viver apenas da caneta e as políticas de incentivo inexistentes, em certa medida o contrabando e os baixos impostos à entrada das obras inglesas e estrangeiras; o cosmopolitismo erudito cobrava seu preço em todos os sentidos.

Essa conjuntura pouco favorável aos devaneios de um pensador que assim como Hawthorne passou mais tempo refugiado em si mesmo e em sua imaginação, fez com que a imprensa e as revistas fossem seu sustento e uma surpreendente janela de acesso ao mundo empírico. Fazendo com que na tentativa de atender ao gosto do público que consumia esses periódicos não corresse seu gênio livre de automatismos simplificadores e moralizantes. O inquieto Poe em suas mudanças passou por Boston e sua filosofia transcendentalista; apontamos no capítulo 1 sua relação indireta com alguns princípios desse grupo. Nova York e Filadélfia possuíam grande e profícuo caldeirão de círculos literários, mas suas revistas prolongavam e permaneciam na publicação dos “cânones” ingleses e escoceses.

“O tempo, a metade peculiar do século XIX, em que Poe viveu, tornou-se um perdido para aqueles que vieram mais tarde, um país mais remoto e exclusivo que Siam país. Quando seus vestidos raras, sua estranha Arquitetura rococó, a sua falta convenções hoje sem sentido, mas especialmente se uma abordagem é tentada através de sua literatura popular são contemplados, parece um estranho oceano enevoadado, onde, através de ruas apenas entrevistas, oníricamente grotescos nas aldeias para mover - por razões esquecidas - os fantasmas dos ternos. Fora desta terra de vaga agitação e piscar off como uma torre na névoa que cobre a cidade e em que ouve o rolamento de tráfego invisível, algumas coisas parecem claramente delineadas e definidas. Uma delas é a prosa imaginativa e poesia de Edgar Allan Poe<sup>422</sup>. (tradução nossa).

---

<sup>421</sup> TAYLOR, op.cit.

<sup>422</sup> ALLEN, Hervey apud CORTÁZAR, Julio. In: POE, Edgar Allan. *Ensayos y criticas*. Trad. Julio Cortazar. Madri: Alianza Editorial, 1956. p.15-16.

Segundo Van Wyck Brooks, as razões que levaram Edgar Poe a refugiar-se dentro de si em seu *inscape* está relacionado “a alma da América que se recusou a se distrair da acumulação de dólares; é claro que o instinto pioneiro da econômica e da auto-afirmação era a lei da tribo”<sup>423</sup>(tradução nossa). Dessa maneira, encontramos o outro ponto de confluência entre Poe e Tocqueville, ambos comentam que o mundo prático e dos fatos norte-americano, não eram preenchidos pela imaginação, pela fantasia, pela especulação, identificamos, portanto uma resistência ao pensamento abstrato. Em um mundo de oportunidade e de possibilidades de acumulação, o mistério não colaborava na conquista se não para enfraquecer o ímpeto bem sucedido de triunfar no Novo Mundo,

“os homens que vivem nos países democráticos são muito ávidos de ideias gerais, pois têm poucos lazeres e essas ideias os dispensam de perder tempo a examinar os casos particulares; isto é verdade, mas se aplica apenas as matérias que não sejam objeto habitual e necessário de seus pensamentos”<sup>424</sup>

A viagem exploratória de Tocqueville se mostrou bastante promissora nesse sentido, seu “diário” de viagem carrega excelentes conversas em que deixam temas fundamentais à história e a alma norte-americana, apontados e iluminados para o aprofundamento posterior que apareceu no seu livro, *A Democracia na América*. Vamos nos ater nesse diário e quando necessário recorreremos à obra final citada. Esse caminho me parece o mais honesto em relação a minha pesquisa e ao meu leitor. Digo isso para que não se alimente uma falsa ilusão de que faremos uma análise da obra ou das contribuições de Tocqueville ao debate clássico da ciência política.

Nossa leitura está em consonância com o dialogo possível entre ele e Edgar Poe. Nesse sentido, acreditamos que esse diário atenderá a finalidades especulativas – liberdade, democracia e progresso – que propomos desde o início desse capítulo. Veja bem, um ponto interessante começa a ascender já de imediato ao constatarmos que nesse “caderno” Tocqueville aponta temas e acentua outros como amostras mais vertical. Acredito que essas amostragens o surpreenderam, pois alguns entrevistados foram de poucas palavras, outros foram mais facilmente conduzidos.

---

<sup>423</sup> Idem. p.16

<sup>424</sup> Tocqueville, Alexis de. *Op. Cit.* p. 331.

Chama a atenção como ele conduziu seu texto, como alguém que não pretendia terminar o esboço de um desenho, mas procurar nesse esboço os traços mais significativos. Eu diria que ele estava a todo o momento treinando seu olhar para perceber quais os elementos exigiriam uma aproximação mais efetiva ou uma abordagem mais incisiva para extrair as substâncias mais puras possíveis. Seu rascunho veio com traços pré-definidos antes que aportasse em terras americanas, isso demonstra que já havia nele uma América inventada em sua imaginação a partir de suas leituras e notícias que chegavam à França.

Lembremos que a França e os Estados Unidos da América já possuíam uma proximidade que podemos atribuir, não apenas, mas bastante significativa, ao processo de compra e venda do Estado da Luisiana, transação efetuada por Napoleão Bonaparte para angariar recursos para suas conquistas<sup>425</sup>.

Esse esboço imprimia, sobretudo, sua curiosidade quanto a possível harmonia que os americanos encontraram entre a democracia e a liberdade. Essa suposta homogeneidade em uma nação jovem lhe parecia curiosamente essencial. Impelindo-o com mais desejo ver esse fenômeno pessoalmente. Com grande esforço se ausentou de seus afazeres em seu país para se aventurar nesse novo mundo tão peculiar e que poderia de certa forma condizer com o que ele já imaginava ser aquele lugar:

“jamais um povo reuniu condições de existência tão felizes e tão poderosas. Aqui a liberdade humana age em toda a plenitude de seu poder; sua energia encontra um alimento no que é útil a cada um sem prejudicar ninguém”<sup>426</sup>.

Essa afirmação será adiante testada ininterruptamente ao se deparar com a questão religiosa ou com a prática política resistente a especulação filosófica. Ao perceber que havia uma preocupação intrinsecamente relacionada à posse, propriedade e enriquecimento, ele observará os motores progressistas de um tempo fabril e, industrial se consolidando e “no meio desse incrível movimento material, a agitação política parece-me acessória”<sup>427</sup>.

O viajante francês encantado com o desenvolvimento acelerado e que dispunha de natureza física possível de chegar ao limite de suas potencialidades, percebeu um limite que compõe o espírito do homem civilizado americano, ou seja, a reflexão política. Parece simplificador, explico. Fica claro que o americano de Tocqueville está para ação, para prática,

---

<sup>425</sup> TAYLOR, Joe Gray. *Louisiana: A History*. Norton & Company, 1984.

<sup>426</sup> TOCQUEVILLE, Alexis de. Op. Cit. P.37.

<sup>427</sup> TOCQUEVILLE, Alexis de. Op.Cit. P.37.

para o movimento constante do que para permitir-se um estado de reflexão abstrata, imaginativa e teórica. Isso não quer dizer de maneira alguma ausência de pensamento, embora esse seja evidentemente indutivo. Pensamento e ação diferem quase imediatamente de ideias e especulação.

Assim pensamento, realização, operação e intervenção deveriam caminhar par a par na construção do mundo material útil e funcional. Tocqueville assevera que: “o fato é que essa sociedade caminha sozinha; e tem a boa chance de não encontrar qualquer obstáculo: o governo parece-me aqui infância da arte”<sup>428</sup> e, portanto, ao americano poderíamos atribuir uma consciência híbrida de “reflexão e cálculo”<sup>429</sup>, que possibilita o controle das paixões políticas.

Afirmção provocativa na medida em que acentua o crescimento exponencial do mundo americano, que já havia iniciado seu transbordamento para além de suas fronteiras iniciais, “O princípio da república americana parece-me ser o fazer entrar o interesse particular no interesse geral: uma espécie de egoísmo refinado e inteligente parece ser o pivô sobre o qual se move toda a máquina”<sup>430</sup>.

A questão central, nessa afirmação está na alegação de que a virtude pública seja útil e móvel no sentido de fazer progredir e não criar vazios para o ócio fortuito e sem utilidade acumulativa de bens materiais. Dão-se aqui mais alguns traços mais acentuados e coloridos em que Tocqueville realizou os primeiros tracejados do espírito americano destacando seu fazer prático, sua força de transformação e conquista, salientando que esse homem tem uma relação bastante peculiar com a natureza que ainda sob o esforço de quererem subjugar-la se impõe como modelos, uma espécie de harmonia forjada, dessa maneira a natureza mudaria mais rápido que o homem que mantém certos princípios de uma “mobilidade imóvel”. Tocqueville registra assim que:

“a inquietude do caráter parece-me ser um dos traços distintivos deste povo. O americano é devorado pelo desejo de fazer fortuna: é a única paixão de sua vida; ele não tem lembranças que o liguem a um lugar ao invés de um outro; nada de costumes inveterados; nenhum espírito de rotina; é testemunha cotidiana das mudanças mais bruscas da fortuna, e teme menos do que qualquer habitante do

---

<sup>428</sup> Idem.

<sup>429</sup> Idem. P.38.

<sup>430</sup> Idem.



mundo expor o adquirido na esperança de um futuro melhor, porque sabe que se pode sem dificuldade recriar novos recursos”<sup>431</sup>.

Os traços agora mais nítidos sublinham uma condição bastante cara, a condição imaginativa. Defronte a natureza o homem americano vislumbrava os possíveis e as possibilidades que atravessam seu espírito. Experimentando o tempo, o movimento do mundo e a descoberta de Outros mundos. Tocqueville coloca que o americano não teria tempo para se apegar a nada; ele só se acostumou a mudanças e acabava por vê-las como estado natural do homem<sup>432</sup>.

Temos, portanto, um novo mundo que se refigura na ação e na imaginação. À medida que o mundo idílico, selvagem e reservado por Deus tomava contornos citadinos, práticos e ativos de transformação, mudança e realização denotava-se que: “por mais poderoso e impetuoso que seja aqui o curso do tempo, a imaginação precede-o: o quadro não é assaz grande para ela; ela já se apodera de um novo universo”<sup>433</sup>.

O progresso toma diferentes facetas. Sua condição prática e positivada encara as condições prático-imaginativas, em outras palavras ele se investiria do espírito americano que reforçaria a atração para transformação ao mesmo tempo em que estaria investido de um mundo visível e imaginado para ser propulsor de mudanças não apenas fixada, mas que agora preencheria a capacidade coletiva com elementos comuns e, portanto, imaginativos.

Sendo assim, Tocqueville percebeu que as condições de autenticidade e, por conseguinte a liberdade se intensificava como marco fundamental ao estabelecimento dessa dimensão imaginativa. Ele mostra que a liberdade tem uma relação direta com a opinião pública livre e com certos limites que colocam em cheque o próprio princípio de autonomização. Relata um entrevistado que:

“a opinião pública faz entre nós o que a Inquisição jamais pode fazer. Vi, conheci um certo número de jovens que, depois de terem recebido uma educação científica, tendo pensado descobrir que a religião crista não era a verdadeira, e levados pelo ardor da juventude, começaram a manifestar abertamente essa opinião. Indignaram-

---

<sup>431</sup> TOCQUEVILLE, Alexis de. Op. Cit. P.40-41.

<sup>432</sup> Idem. P.42.

<sup>433</sup> Idem. P.41-42.

se contra a intolerância dos cristão devotados, e puseram-se em hostilidade aberta contra ele”<sup>434</sup>.

Na América profunda Tocqueville tomou nota sobre uma emoção que andava assídua a liberdade, a solidão. Tema que Edgar Allan Poe frisa em seu conto *O homem da multidão* (1840), levando o leitor a um passeio solitário embora rodeado de uma horda; indicando uma das características mais elementares da modernidade industrial europeia. Esse comportamento seria uma reação aos choques que a visão desses autômatos em suas marés humanas no anoitecer que encheu o personagem-narrador com uma emoção demasiadamente nova e o fez desinteressar-se pelo que passava no salão do café onde estava para ser absorvido pela contemplação da cena lá de fora.

A liberdade também tinha na religião uma importante âncora; aparecem questões interessantes e paradoxais nas anotações de Tocqueville como: “todas as crenças religiosas encontra-se aqui [na América] sob o mesmo pé de igualdade”<sup>435</sup>; logo em seguida aparece o seguinte depoimento: “todas as seitas reúnem-se no ódio pelo catolicismo; mas só os presbiterianos são violentos. São também aqueles que têm mais zelo”<sup>436</sup>. Uma harmonia que estaria mais próxima de uma negociação com o distanciamento, que com a indulgência, senão, com uma interpretação *ipsis litteris* da tolerância.

Interessante como a tradição declamatória dos grandes discursos pastorais não incorporavam em efetivo a cultura escrita como forma de estabelecer uma educação letrada e universal, fato que sofrerá significativas mudanças na história americana. Pois “na América, esse inconveniente da educação é quase insensível. A instrução fornece sempre os meios naturais para enriquecer-se, e não cria qualquer mal-estar social”<sup>437</sup>.

Em entrevista com o ex-presidente Mr. John Quincy Adams, Tocqueville extraiu uma afirmação central as cores de sua pintura. Afirmou Adams: “há dois fatos que têm uma grande influência sobre nosso caráter: no Norte, as doutrinas religiosas e políticas dos primeiros fundadores da Nova Inglaterra; no Sul, a escravidão”<sup>438</sup>. Outros entrevistados ponderam o seguinte:

---

<sup>434</sup> TOCQUEVILLE, Alexis de. Op Cit. P.96.

<sup>435</sup> Idem. P.54.

<sup>436</sup> Idem.

<sup>437</sup> TOCQUEVILLE, Alexis de. Op. Cit. P.81.

<sup>438</sup> Idem.

“eu exprimiria a diferença da seguinte maneira: o que distingue o Norte é o espírito empreendedor... O que distingue o Sul é o espírito aristocrático (*spirit of chivalry*). Os modos do habitante do Sul são francos, abertos; ele é excitável, até mesmo irritável, suscetível quanto à honra. O homem da Nova Inglaterra é frio, calculista, paciente. Enquanto estiverdes na casa de um homem do Sul, sois bem-vindo; partilha convosco todo os prazeres de sua casa. O homem do Norte, depois de vos ter recebido começa a refletir se não poderia negociar convosco”<sup>439</sup>.

No entanto,

“nós homens do Sul, talvez tenhamos mais meios naturais do que os do Norte; mas somos bem menos ativos e, sobretudo, menos perseverantes. Nossa instrução é muito negligenciada. Não existe entre nós qualquer sistema regular de ensino. Um terço da nossa população não sabe ler. Não se vê absolutamente o mesmo cuidado dedicado a todas as necessidades da sociedade, a mesma previdência do futuro”<sup>440</sup>.

Contudo,

“há entre nós infinitamente menos moralidade do que no Norte. Mas o sentimento religioso propriamente dito talvez seja aqui mais exaltado. No Norte, há religião; aqui, fanatismo. A seita dos metodistas domina”<sup>441</sup>.

Essas anotações apontam o indivíduo partido em que a alma americana não poderia ser retratada com limites, fronteiras e traçados nitidamente fixos, como em um mapa cartográfico. As fronteiras são transbordantes, os limites diluídos e os traços curvilíneos. A personalidade americana não se mostrava uníssona como aparentemente, Tocqueville imaginava, as nuances são perigosamente impostas como uma condição particular de articular democracia e liberdade. Ambas em constante estado de negociação; em uma transação que implica em discussões acerca das delimitações e margens constitutivas da própria maneira como lhe são atribuídas autonomia e equidade.

O indivíduo americano encontraria sua unidade nos princípios de democracia e liberdade. Essa afirmação nos parece coerente quando colocamos em cheque os polos Norte e Sul como formados por sujeitos que trazem consigo diferentes hábitos e meios de articulação

---

<sup>439</sup> Idem. P.94.

<sup>440</sup> Idem P.103.

<sup>441</sup> Idem, P.104.

com a capacidade de produzir e gerenciar a liberdade que fora alcançada em território americano.

O que chama atenção, portanto, é a unidade partida que colocariam em confronto dois modelos político-econômicos e que comporia o espírito americano. Tocqueville nos mostrou esses elementos constitutivos de unidade com argumentos bem elaborados em relação aos atributos universais que delineiam a “alma” desses sujeitos em dois movimentos: no primeiro já mencionado acima, o indivíduo partido (duplo) que encarna modos maneiras e características adversas à imposição de uma e outra *manner*.

A contribuição poeana vem endossar de alguma maneira esse indivíduo partido; mostrando-nos no território da alma americana que o **mapa** de Tocqueville aponta certos limites que estariam ancorados ao caráter político e, portanto, ativo desses sujeitos, que de uma forma ou de outra conciliam a vontade de verdade com a virtude e a sinceridade. Por outro lado, a unidade do indivíduo partido ancora-se em princípios filosóficos práticos que dizem respeito a elementos que vamos discutir a seguir: panteísmo, ideias indefinidas de perfectibilidade e seu desconfiado gosto pelas ciências, pela literatura e pelas artes, sendo esse o segundo movimento.

### **2.3. Edgar Allan Poe: a condição desconfiada revela na arte os caminhos antitéticos de uma prerrogativa da elevação “natural” ao mundo espiritual**

No “Colóquio entre Monos e Una” (1841) Edgar Poe traz alguns elementos importantes para pensar esse sujeito peculiar. É necessário pontuar que sendo sulista ele falava de um lugar específico e crítico, todavia, podemos dar crédito as suas palavras, afinal, “as palavras são coisas indecisas”<sup>442</sup>. Seu olhar clínico composto por camadas de reconhecimento devem ser colocadas, não em segundo plano, mas no mesmo nível para que fique clara sua postura e o encadeamento de ideias acerca da alma americana.

Nesse colóquio, Poe aponta componentes da alma aristocrática criada apartir do velho mundo em que um espírito sulista interpela a modernidade, a democracia, a plutocracia

---

<sup>442</sup> POE, Edgar Allan. Colóquio entre Monos e Una. In: Edgar A. Poe. Ficção completa, Poesia & Ensaio em um volume. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965. P.402.

e o progresso: “mas a memória do pesar passado não é a alegria do presente?”<sup>443</sup> Essa questão diz respeito a formas e modos que o passado foi manejado na história americana. Ampliando e alimentando os desejos de expansão, de ufania e de um messianismo heroico que se configurava como padrões de conquista tributários do caráter religioso e da política de herança civilizatória.

Assim, Una fez uma pergunta de fundo realmente complexo e que carrega notas do estigma do “Outro”, dessa maneira apontando para questões de identidade e individualidade. Esse sujeito que “teria ainda muito a falar das coisas que se foram”, de como se lançou ao mar, às escuras, com apenas promessas e notícias de oportunidades. Reféns sem sombra de dúvidas de sua usura, esperança e do desejo de fortuna; os peregrinos não aportaram em busca de liberdade de culto, esclarece D.H Lawrence, para ele: “em grande medida, vieram para fugir – o mais simples dos motivos. Fugir de quê? Fugir de tudo. É por isso que a maiorias das pessoas vão para a América – e continuam vindo. Para fugir de tudo o que são e foram”<sup>444</sup>. Aparentemente uma afirmação severa e carregada de uma desagradável incerteza. Assim, compor os caminhos efetivos que levam a delimitação de uma alma americana nos faz oscilar em sua história na tentativa de apreender o máximo de ingredientes que nos permita ter alguma, mínima que seja, certeza de que estamos ao menos avistando esse *spectro*: “hás de lembrar que um ou dois sábios entre nossos antepassados – sábios de verdade, embora assim não os considerasse o mundo – haviam-se atrevido a duvidar da propriedade do termo *progresso* aplicado à marcha de nossa civilização”<sup>445</sup>.

Evidencia-se, portanto, que o progresso e a perfectibilidade seriam duas faces da mesma moeda. Sua possibilidade de elevar a alma americana aponta para os caminhos que levariam a uma organização da vida e do tempo em relação à governabilidade dos trajetos compositivos da elevação dos indivíduos. Podem se diferenciar de modelos pré-determinados de estar no mundo. O novo mundo traria assim um homem que experimentando o outro mundo, também se torna outro. Assim, a ideia de perfectibilidade conjugaria na lógica da “melhoria” e não da mudança; isto é significativo em termos de compor uma consciência vital, genuína e originalmente local.

---

<sup>443</sup> POE, Edgar Allan. Colóquio entre Monos e Una. In: *Edgar A. Poe. Ficção completa, Poesia & Ensaios em um volume*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965. P.401.

<sup>444</sup> LAWRENCE, D.H. O espírito do lugar. In: *Estudos sobre literatura clássica americana*. Tradução Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. P.14-15.

<sup>445</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. P.401.

“Houve períodos, em cada cinco ou seis séculos que precederam imediatamente nossa morte, em que se erguia alguma inteligência poderosa, bravamente lutando em prol daqueles princípios cuja verdade agora surge tão perfeitamente evidente à nossa razão sem lei, princípio que deveriam ter ensinado nossa raça a deixar-se guiar pelas leis naturais, em vez de querer impor-lhes um freio”<sup>446</sup>.

Essas considerações carregam ideias de desenvolvimento no intuito de apresentar uma América preocupada em se acomodar como um organismo que caminhava para superação do velho mundo, embora não apresentasse outros modelos de perfectibilidade que não aquele tributário do processo civilizatório europeu. Mono, por esse ângulo declara que: “a massa da humanidade não a via, ou, vivendo vigorosamente, embora infelizmente, finja não ver, no entanto, para mim, os anais da Terra me ensinaram a prever as mais vastas ruínas como o preço da mais alta civilização”<sup>447</sup>. Por outro lado, a experiência sensorial oportunizara modificar os meios pelos quais se civilizava. De modo que deveríamos olhar todo processo engendrado na condição do novo e de civilização cativado alhures como uma experiência nova corrente de um indivíduo que circula entre o aristocrático e o não-aristocrático. Desse modo notasse que “A longos intervalos, certos espíritos superiores aparecem, considerando cada avanço da ciência prática como um retrocesso da verdadeira utilidade”<sup>448</sup>.

O compasso circunscreveria continuamente o território para guiar às nações democráticas que se estenderam imoderadamente à perfectibilidade. Em vista disso, o desenvolvimento das faculdades individuais seria distinto de acordo com o lugar que esses sujeitos ocupam no seio da sociedade. Assim seria possível verificar um norte para as condições materiais e cognitivas de desenvolvimento que amparavam as competências indefinidas de aperfeiçoamento. Amparada nessa discussão já vimos afirmando a resistência ao material conjectural da vida, bem como, a conhecer outro modo de organizar e coordenar a experiência do mundo pelo fazer prático útil. Dessa forma:

“por vezes, o espírito poético – aquele espírito que agora sentimos ter sido o mais sublime de todos, uma vez que aquelas verdades que para nós eram da mais permanente importância só podiam ser alcançadas por aquela *analogia* que fala em tom peremptório apenas à imaginação e que não agrava a razão desamparada –, por vezes este espírito poético dá um passo adiante na evolução da vaga ideia do filósofo e encontra na mística parábola que fala da árvore da ciência e do seu fruto proibido e

---

<sup>446</sup> Idem.

<sup>447</sup> Idem. P.403.

<sup>448</sup> Idem. P.401.

mortífero uma clara advertência de que a ciência não era conveniente para o homem cuja alma se encontrasse em estado infantil”<sup>449</sup>.

A indisposição para Belas Artes se afirmaria, não meramente, ao processo colonial dos imigrantes que confessavam uma fé prática como estimuladora de uma cultura avessa senão inimiga e pouco favorável às artes miméticas senão de mal grado permitiriam os prazeres literários. Era preciso encontrar outros meios que ancorassem sua propensão para os processos de aplicação e os meios de execução sem que com isso se tornassem vítimas presa a teoria pura ou de princípios mais abstratos. Monos deixa claro, em relação a esse argumento que

“O homem, por não poder reconhecer a majestade da Natureza, deixou-se cair numa infantil exaltação diante do domínio adquirido e sempre crescente sobre os elementos dela. Mesmo quando se povoneava como um deus em sua própria imaginação, abatia-se sobre ele uma pueril imbecilidade”<sup>450</sup>.

Embora cultivassem hábitos análogos à cultura do velho mundo, pouco era direcionado ao gosto pelas artes. Temos que destacar que, pensadores como o crítico Lionel Trilling (1965) perceberam que essa certificação seria, em termos de uma cisão entre espírito e matéria, simplificadora em relação ao norte americano. Nesse sentido, ele dispôs seus argumentos a recomendar-nos a olhar mais de perto e perceber que esse distanciamento do mundo espiritual tem compatibilidade com a necessidade dos americanos de “abordar a vida do espírito num mundo de matéria”<sup>451</sup>. Tocqueville por outro lado, anota que nos americanos poderíamos encontrar certo grau de tormenta quanto à aproximação dessas duas dimensões, mas precisamos particularizar em que condições e recipientes eles amplificam tal aspecto.

“Os americanos são um povo muito antigo e muito esclarecido, que encontrou um país novo e imenso, no qual pode expandir-se à vontade e sem dificuldades fecundar. Isso não tem paralelo no mundo. Na América, cada um encontra, pois facilidade desconhecidas em outras partes, para fazer a sua fortuna ou para aumentá-la. A cupidez é ali sempre viva, e o espírito humano, desviado a cada momento dos

---

<sup>449</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. P.401.

<sup>450</sup> POE, Edgar Allan. Idem. P.402.

<sup>451</sup> TRILLING, Lionel. William Dean Howells e as origens do gosto moderno. In: TRILLING, Lionel. O Eu romântico. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. Rio de Janeiro: Editora Lido, 1965. P.94.

prazeres da imaginação e dos trabalhos da inteligência, é arrastado apenas à perseguição da riqueza”<sup>452</sup>.

A metáfora da iluminação pelas artes que dariam os estímulos necessários à civilização, ao aperfeiçoamento e ao pensamento especulativo são notadamente desvios para o mundo das coisas sensíveis, tangíveis e práticas e pouco espirituais. Tocqueville afirma nauseado que quando chega “a imaginar uma sociedade democrática dessa espécie, logo acredito sentir-me num daqueles lugares baixos, obscuros e abafados, onde as luzes levadas de fora nunca tardam a empalidecer e extinguir-se”<sup>453</sup>.

De todo modo, essa forma que implica transformação pela ação corresponde certa maneira ao propósito do *self* americano<sup>454</sup>, autônomo e carregado de força conquistadora. Essa autoconfiança permite na condição desconfiada que revele na arte os caminhos antitéticos uma prerrogativa de elevação “natural” ao mundo espiritual. Isso quer dizer que à medida que não encontramos hierarquias hereditárias que transmitem riqueza, prestígio e privilégios, o esfacelamento das prerrogativas de nascimento abrem espaço para que se tirem forças de si mesmo tornando visível que somente com o uso racional da mente, os homens poderiam se diferenciar entre si. Acarretando com isso significativa diferença entre a oportunidade de fazer fortuna e de prosseguir lutando para alcançá-la. Mary McCarthy reconheceu no espírito americano uma maneira típica de incorporar ambas as dimensões espirituais e matérias desembocando em uma reação própria de uma dicção norte-americana:

“aquilo que possuímos, embora esteja relacionado com a situação e o conforto, relaciona-se muito mais com o futuro das nossas almas, com a energia e o sentimento de limpeza, de adequação, de riqueza; o materialismo americano não pode ser comparado com o *luxus* romano. A sua característica própria não é a facilidade, o descanso, a auto-indulgência, mas sim a vivacidade e a prontidão do espírito”<sup>455</sup>.

Portanto, tudo que colaborasse nas prerrogativas de produzir e estender, tornar a inteligência fator de recompensa, adquire logo um preço alto, ou seja, se articula as perspectivas espiritual e material frisando sua dimensão subordinativa. Dessa forma, os

---

<sup>452</sup> TOCQUEVILLE, Alexis de. Op. Cit. P. 342.

<sup>453</sup> Idem. P.343.

<sup>454</sup> As discussões entorno da ideia de um *self* norte-americano encontra-se nessa dissertação em uma seção do capítulo I.

<sup>455</sup> MCCARTHY apud TRILLING. William Dean Howell Op Cit. P. 94.



argumentos tanto de Poe quanto para Tocqueville, a partir da experiência oitocentista e que estamos chamando aqui de unidade partida, anunciam um espaço em que é atribuída junto à condição especulativa do pensamento uma autoridade do meramente designativo.

Em outras palavras, as ideias se encarnam e ganham torso, no entanto, novamente aponta um mundo prático subjulgando de modo utilitarista, o mundo do espírito. Aqueles que não se entregam aos encantos da arte não percebem nelas, portanto um meio de alcançar o prazer, que não está diretamente relacionado à acumulação e ao condicionamento dos indivíduos, por assim dizer,

“como era de prever-se desde a origem de sua doença, foi crescendo infectado de sistemas e abstrações. Enrolou-se em generalidades. Entre outras ideias estranhas, ganhou terreno a da igualdade universal; e em face da analogia e de Deus – a despeito da voz alta e admoestadora das leis de *gradação* que penetram tão visivelmente todas as coisas da Terra e Céu – tentativas insensatas foram feitas para estabelecer uma democracia universal. No entanto, esse mal surgiu necessariamente do mal principal: a[s] Ciência[s]”<sup>456</sup>.

Atentamos para deixar com que o leitor fique, embora conduzido, livre para que possa a partir do que foi dito aqui ampliar a maneira como experimenta a leitura de ambos os autores. Não apenas por uma ótica centrada na discussão estritamente política, mas também estética no caso de Tocqueville, e ao reverso no caso de E.A Poe, vendo para além de contista do sobrenatural e do terror, mas percebendo as sutilezas de uma escrita também preocupada com os acontecimentos e os temas que estão na ordem do dia. Um pensador que se distanciava do mundo sem perder de vista que ele estava ali imerso e absorto no que se refere à alma americana. Em seu ensaio, *An opinion on dreams* (1839), Poe dá alguns importantes indicativos diretos acerca do arco compositivo da alma americana. Diz ele,

“diversas opiniões foram arriscadas em relação aos sonhos - se eles têm qualquer ligação com o mundo invisível e eterno ou não; E, parece-me, a razão pela qual nada como uma conclusão definitiva foi alcançada, é a partir da circunstância dos argumentadores de nunca fazer qualquer distinção entre a mente e a alma, sempre falando deles como um e o mesmo. Eu acredito que o homem seja em si mesmo uma Trindade. Mente, Corpo e Alma; E assim com sonhos, alguns induzidos pela mente, e outros pela alma. Os que estão ligados à mente, penso que procedem em parte de

---

<sup>456</sup> POE, Edgar Allan. Op. Cit. P.402.

causas sobrenaturais e em parte de causas naturais; Aqueles da alma que eu creio são apenas do mundo imaterial”<sup>457</sup>. (tradução nossa).

Assim, encontramos um elo forte em que podemos fazer uma alusão afirmativa de que Alexis de Tocqueville está para os homens ligados à mente que de alguma maneira ainda organizam sua experiência formativa e humana em um diálogo entre o sobrenatural e as causas naturais. Dessa forma, encontrando explicações que se ancoram, sobretudo, nos dados do mundo empírico, embora a força imaginativa persista em compor contiguamente reelaborando a vida também pelo caráter emocional. Exemplo disso são as obras literárias advindas da viagem aos Estados Unidos, textos tão ricos que causaram certo incômodo, para não dizer ciúmes, em seu companheiro de viagem Beaumont.

E.A Poe, no entanto, conseguiria agregar a Trindade (Mente, Corpo e Alma) reformulando a maneira como os sonhos são visto e pensados. Mas não apenas os sonhos, mas o próprio *human being*. De modo a encontrar espaços autônomos entre eles sem, no entanto, perder sua unicidade que tem um potencial criador ao mesmo tempo em que se mostram detratores da realidade. Assim, ele conjectura da seguinte forma,

“é uma questão, em minha humilde opinião, se a alma nunca vai dormir; Enquanto a mente evidentemente faz, ou então nós poderíamos sempre dar ao acordar alguma relação do emprego do nosso pensamento durante o sono. Além disso, não raras vezes ocorre que, quando acordado, ocorre uma ausência temporária de mente e a pessoa assim afetada não pode descobrir, com todos os seus esforços, quais foram as suas meditações empregadas. Assim, três porções de um homem parecem ser essencialmente diferentes, desta maneira; Que o corpo muitas vezes dorme, a mente ocasionalmente, a alma nunca; E agora eu sou esperado para explicar como, se a alma nunca dorme, nós não temos sempre alguma visão para empregar nossa consideração de vigília. Imagino que aqui, a fim de lembrar a visão de nossa alma, é necessário para o elo de ligação entre ela e o corpo, a sabe: A mente, estar em plena atividade, embora possuindo seus poderes de memória da natureza eterna de seu superior, e companheiro, a alma; Assim, não deixa à mente a menor retenção da reminiscência de seu próprio sonho, como a alma nunca dorme; Qual afirmação

---

<sup>457</sup> “VARIOUS opinions have been hazarded concerning dreams — whether they have any connection with the invisible and eternal world or not; and, it appears to me, the reason why nothing like a definite conclusion has yet been arrived at, is from the circumstance of the arguers never making any distinction between Mind and Soul; always speaking of them as one and the same. I believe man to be in himself a Trinity, viz. Mind, Body, and Soul; and thus with dreams, some induced by the mind, and some by the soul. Those connected with the mind, I think proceed partly from supernatural, and partly from natural causes; those of the soul I believe are of the immaterial world alone.” In: POE, Edgar Allan. *An opinion on dreams* (1839). Disponível em <http://www.eapoe.org/Works/rejected/opindrms.htm>.

pode receber confirmação adicional do seguinte argumento; Que só por um único instante ser inconsciente de sua existência, isto seria imediatamente romper com seu princípio eterno, como sendo uma suspensão de seus próprios poderes, e que não pode acontecer à eternidade<sup>458</sup>. (tradução minha).

Com base em tudo o que foi exposto, foi possível observar que, ao teorizar a respeito do sonho, Edgar Allan Poe mais uma vez escapa do estereótipo normalmente associado ao escritor romântico, em uma época na qual, de acordo com Cortázar, “o Neoclassicismo convidava a espreiar ideias e engenho sob pretexto de qualquer tema, e a influência romântica induzia a efusões incontroladas e carentes de toda a vertebração”<sup>459</sup>. É, portanto, na afiada crítica ao Transcendentalismo e na lúcida teorização sobre o sonho que se revela a faceta racional de E.A Poe, muitas vezes obliterada pelos seus intérpretes que o enclausuraram em normas pré-estabelecidas de forma, estrutura e tema.

Resumindo, Edgar Allan Poe foi uma das principais influências do *Dark Romanticismo*, isso não pode ser negado, mas como anti-transcendentalista, ele não só abordou a questão central do simbolismo romântico do século XIX, e da realidade sobre a ilusão ou o poder da imaginação, sendo este o centro nuclear dessa dissertação, como em sua narrativa "O Corvo" transportou o simbolismo romântico para novas alturas, e imaginou o lado Escuro da Natureza e da História como mistério pessimista, malvado e escuro, se não centrado na morte e no medo como premissa fundamental.

Poe foi o próprio narrador, a figura solitária e sombria que permitiu que o testemunho de alguns sujeitos perto de suas criaturas ainda pudessem manter a segurança próximo a uma ameaça vislumbrada, mas não envolvida. Ainda assim, tendo convocado o corvo, Poe não pode tão facilmente negá-lo ou reprimi-lo: ele nos diz que o pássaro senta-se

---

<sup>458</sup> It is a question, in my humble opinion, whether the soul ever slumbers at all; whilst the mind evidently does, or else we could always give upon waking some relation of our thought's employment during sleep. Besides which, it not unfrequently happens that when broad awake, a temporary absence of mind as it is called, takes place, and the person so affected cannot with all his endeavors discover upon what his meditations have been employed, or whether they have been so at all. Thus three portions of the one man seem to be most essentially different, in this way; that the body often sleeps, the mind occasionally, the soul never; and now I am expected to explain how, if the soul never sleeps, we have not always some vision to employ our waking consideration. I imagine that here in order to remember the vision of our soul, it is necessary for the connecting link between it and the body, viz. the mind, to be in full activity, although possessing its powers of memory from the eternal nature of its superior, and companion, the soul; thus rendering it no difficulty to the mind to retain the reminiscence of its own dream, as the soul never sleeps; which assertion may receive additional confirmation from the following argument; that were it only for one single moment to be unconscious of its existence, this would at once break in upon its eternal principle, as being a suspension of its own powers, and which cannot happen to eternity. In: POE, Edgar Allan. *An opinion on dreams* (1839). Disponível em <http://www.eapoe.org/Works/rejected/opindrms.htm>.

<sup>459</sup> CORTÁZAR, J. Valise de cronópio. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.124.

na eternidade da última estrofe, uma maldição e um sonho. Ele era dois e um órfão (corpo, mente e alma).

De acordo com os arremates pincelados de sua obra e também da aproximação do historiador francês, Alexis de Tocqueville pudemos realizar um texto em que as impossibilidades foram possíveis e as engrenagens nada tiveram de corretas. A intenção aqui não foi explicar ou mesmo dar interpretações definitivas. Mas, sim, provocar o leitor a voltar nas obras desses mestres com um olhar inquieto, deslocado e desconsertado. As aproximações, portanto, tiveram como centro um diálogo que permitisse compreender um pouco do universo E.A Poe. Não como partícula de um mundo conhecido e dado ao entendimento humano; mas como promotor e detentor de uma máquina de criar Mundos no interior do Novo Mundo.

## Considerações Finais

Encerrar um trabalho que nos permitiu tantas reflexões não é tarefa fácil. Se por um lado temos o dever de dar desfecho, por outro sabemos que toda interpretação é provisória. Este trabalho de pesquisa não é apenas um texto final que cumpre exigências, é também o resultado de árduo estudo desenvolvido a partir de algumas inquietações que me acompanham desde antes da pós-graduação.

Estudar Edgar Allan Poe como esse narrador complexo cheio de desvios exigiu um apurado exercício de leitura, análise e crítica. No primeiro passo, nos centramos em ler os contos de Edgar Allan Poe sem intervenção de terceiros, nos colocamos no papel de leitores. Isso nos permitiu fazer um texto mais autoral e embora tenhamos uma rede referencial bastante densa, nos asseguramos de fazer um trabalho dialógico. Entre os pensadores centrais estão Luiz Costa Lima, Hans Robert Jauss, Karlheinz Stierle que me ajudaram a pensar a natureza e condição especulativa do texto ficcional. Outros estudiosos importantes foram Robert Spiller, Greicy Bellin e Ana Maria Zanon para citar alguns dos quais colaboraram para compreensão da história literária norte-americana.

Ao fim e ao cabo o que pretendemos com esse estudo foi comprovar que é possível fazer uma leitura histórica da obra narrativa de Edgar Allan Poe, assim tiveram percalços e obstáculos que tentamos superar. Entre eles, o próprio ato de leitura que nos exigiu um mergulho na obra do poeta e contista não apenas com o interesse daqueles que querem confirmar suas hipóteses, mas também como alguém que se deleita e aprecia a experiência literária (fruição).

Tentamos assim compreender como a literatura do medo cativou, aprisionou, assustou, fascinou e nos permitiu pensar acerca da existência histórica e suas fragilidades, frente ao possível e ao fantástico, como desafio proposto pela obra poeana e como esses elementos estariam interligados à experiência histórica, ao racional e ao irracional. O medo aparece para nós na literatura de Poe como experiências ativas com relação ao imaginário e ao fantasmagórico (fantástico) na elaboração da vida, e, portanto enquanto experiência estética. Já o fantástico se apresenta como aquilo que não está presente, senão pelo exercício da imaginação, tencionada ao automatismo das coisas.

Dessa maneira, procuramos encontrar as dualidades na vocação para aquilo que está presente e ausente ao mesmo tempo na superfície das relações literárias norte-americanas.

Nesse sentido, as questões que nortearam essa proposta estiveram estreitamente ligadas ao problema da temporalidade histórica, portanto, do momento em que o escritor está escrevendo.

No caso de Poe, tratava-se da “abertura” para a Modernidade, e, portanto para o novo, genuíno e excelente, um momento de grandes transformações na vida e no cotidiano dos indivíduos. O desenvolvimento tecnológico acelerava a passagem de uma economia essencialmente agrária e artesanal para uma economia industrial; a sociedade se estratificando cada vez mais, e a vida nas cidades configuravam-se como fenômenos desafiadores: o operário das novas fábricas moraria próximo ao seu local de trabalho, os patrões habitariam as regiões nobres, urbanizadas, arborizadas, as cidades se ignoravam socialmente e culturalmente.

Procuramos a cada capítulo dar cabo de algumas questões específicas, seja preocupado com o modo como Edgar Allan Poe escreveu e se inscreveu na história literária nacional, ou ainda quais os caminhos escolhidos por ele para compor a sua própria representação da história nacional norte-americana. Seja pinçando algumas de suas mais significativas “influências” na literatura de língua inglesa, ou ainda acentuando que as fronteiras transbordantes no texto ficcional nos permita certa liberdade quanto a produzir um encontro entre Poe e Tocqueville. Exploramos assim sua “força potencializadora de modelos de realidade”<sup>460</sup>. E começamos alinhavando conceitos-chave que nos possibilitassem compor uma colcha de retalhos, levando em consideração os elementos temáticos que julgamos importantes na história norte-americana como razão e progresso, medo e otimismo e, por fim, o individualismo.

Esses conceitos me permitiram ratificar minha hipótese de que estudar o autor e sua obra não está na lógica de estudar o passado como objeto estanque, passível de observação e explicação, mas, no sentido de mergulhar na atmosfera de seu tempo, no interior de suas narrativas. Na tentativa de compreender como uma sociedade que tem como matriz o otimismo conquistador pôde apreciar uma literatura que traz em si o diálogo entre a tradição gótica inglesa e o pessimismo. Como sugerimos nessa dissertação, Poe ocupa um lugar singular nesse novo mundo, ao oferecer a composição um “outro mundo” que, no entanto, não se confunde com evasão da realidade ou desinteresse por ela.

---

<sup>460</sup> ALKIMIN, Martha. “Ficções: entre o prelúdio de um engano e a construção de modelos de realidades”. In VERSIANI, Daniela Beccacia e OLINTO, Heindrun Krieger (Orgs). *Cenários construtivistas: temas e problemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. pp.59.

Em seguida, procuramos resquícios de sua intertextualidade, dessa maneira conseguiríamos identificar aspectos relacionados à forma e conteúdo e suas escolhas como tema e propósito. Isso nos permitiu observar também uma parte de seu sistema de referências (Ann Radcliffe, Horace Wapole) fundamental para que conseguíssemos compreender a materialidade de seu discurso literário. Permitiu-nos também apontar camadas de identificação que conspiraram para que na urdidura do enredo ele chegasse ao efeito desejado. Pretendíamos com isso demonstrar os contornos com que Edgar Allan Poe tracejou seu texto, introduzindo o leitor a uma situação enigmática. Para tanto, fizemos a análise de contos que a nós pareceu dizer bastante a cerca dessa elaboração discursiva.

No entanto, responder a uma questão é apenas abrir portas para muitas outras. Avançamos então para entender a afirmação de Poe quando disse uma vez que toda obra de arte deveria conter em si mesma os atributos necessários a sua compreensão<sup>461</sup>. Para aprofundarmos nossas discussões fomos a fundo ao texto em suas teias e vazios, nos facultando encerrar em cada capítulo uma argumentação que nos permitisse entrar cada vez mais nesse lugar tão instigante que é o interior de um poeta-contista.

Nessas páginas que em tese deveríamos retomar todo exercício que fora feito durante a pesquisa e se transcreve aqui pode parecer enfadonho para que finalmente os senhores possam ler que alcançamos alguns de nossos objetivos. Mas isso não é de todo verdade. Quando no decorrer da pesquisa mudamos de caminhos, pegamos curvas tão acentuadas que nos causaram bastante dor de cabeça e por fim chegamos aqui para dizer que chegamos. Talvez não seja preciso saber aonde chegamos afinal o que importa realmente é a viagem. Os romances de estrada têm nos ensinado isso há algum tempo, o que deve ser valorizado são o processo, as passagens e seu progresso.

A despeito disso, qualquer coisa que seja dita de agora em diante seriam meras formalidades acadêmicas. Tendo lido até aqui o leitor já terá em mente que a pesquisa se desdobra em reflexões teóricas e práticas que conjugam a teoria literária e as mediações históricas com um fim último de (re)interpretar a escrita poeana, não mais como substrato de um Eu interiorizado apenas, mas como constituinte de um tempo histórico com nuances e tonalidades.

Assim essas considerações não visam apenas uma reconstrução da trama histórica (passado), mas desejam “tornar consciente à distância no tempo” e confrontar o horizonte de compreensão do passado com os horizontes de expectativas, evidenciando os desdobramentos

---

<sup>461</sup> POE, Edgar Allan. *Ensayos y criticas*. Trad. Julio Cortazar. Madri: Alianza Editorial, 1956. p.118.

de sentidos que o texto agregou historicamente pela interação de efeito e recepção. Confirma-se, portanto, no ato interpretativo como pressuposição de uma operação de relação entre *pergunta e resposta* que comporta o horizonte de experiência. Ousamos deslocar o leitor de seu lugar de passividade, ajustamos a relação entre leitor e literatura com base na dimensão estética e histórica. A dimensão estética, no entanto, deve ser entendida em sua dupla comprovação: de valor estético e de valor histórico.

Um elemento importante que precisa ser evidenciado nessas considerações ditas finais foi meu encontro com a filósofa Martha Nussbaum por meio da professora Eliane Yunes na PUC-RIO. A leitura e estudo da obra da filósofa deu uma guinada nos meus estudos e que apesar de aparecer com mais clareza no capítulo II, é perceptível em toda minha pesquisa. A teoria das emoções<sup>462</sup> como pensada pela filósofa norte-americana Martha Nussbaum tem possibilidades cognitivas. Desse modo, não mais delegada à irracionalidade e ao desequilíbrio, mas pensada como uma forma de colaboração na organização e orientação do pensamento racionalista. Uma constante no perfil poeano, em que a racionalidade e a irracionalidade são espectro de condição dualista. Seja em relação à resistência a matriz transcendentalista, seja em sua tentativa de conjugar razão e emoção.

Em seu livro, *Poetic Justice: the literary imagination and public life*, Martha Nussbaum<sup>463</sup>, empreende uma defesa da imaginação literária, enquanto catalizadora de emoções racionais, mostrando a importância de suas contribuições para a racionalidade pública. Nesse sentido, a leitura de obras literárias (ficcionais), não produziria apenas experiência estética, mas nos possibilitam experimentar fertilidade das emoções racionais para leitura de mundo. Para nós, embora centrada na literatura realista, Martha Nussbaum deixa em aberto a possibilidade de mundos possíveis que fissuram nossa percepção imediata do mundo material. O ato de leitura, portanto, se converte, embora não tão claramente, em abertura para imaginação e ampliação da vida pública (historicidade).

Dessa maneira, nos envolvemos, antes de qualquer coisa, suspendendo a descrença e nos permitindo passo a passo descer nos degraus de identificação que faria com que nos envolvêssemos com a trama e suas peripécias - seus sofrimentos, suas alegrias, suas decepções teria a força de nos conduzir, não apenas como leitores, mas como observadores sensíveis, para outro plano de inteligibilidade imaginado na cumplicidade. Imersos na leitura de uma obra ficcional, experienciamos emoções vivenciadas pelos personagens que nos

---

<sup>462</sup> NUSSBAUM, Martha. *Upheavals of thought: the intelligence of emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

<sup>463</sup> Idem.



estimulam e nos alvejam enquanto dramas “comuns”. Portanto, o ato de leitura teria o poder de proporcionar aos leitores uma rica experiência imaginativa e empático-emotiva.

Contrariamente à crença assentada de que a razão e a emoção estariam em margens diametralmente opostas, a autora se inclui no grupo mais sensato daqueles que defendem a volta dos poetas à República de Platão e, portanto, a uma possível conciliação entre razão e emoção e, no âmbito da racionalidade pública, a perspectivação que convoca a razão e as emoções racionais na qualidade de uma unidade racional. Não podemos negar que a leitura de obras ficcionais coloca o leitor em uma posição privilegiada perante problemas narrativamente expostos. Isso posto, no exercício de “espectador judicioso” enquanto recurso epistemológico e metodológico que revela toda a sua pungência e relevância no âmbito da experiência estética e histórica o ato de leitura permite com que vejamos que “a obra não oferece uma mensagem dela separável; o sentido não é redutível a um significado referencial e o significado não se deixa reduzir a uma coisa”<sup>464</sup>.

Ao avançar na leitura, o leitor não encontrará fatos históricos como uma descrição cansativa do que aconteceu no passado, mas uma meditação cambiante que pretende antes de qualquer coisa provocá-lo, retirá-lo desse lugar de leitor passivo e meramente receptor. A intenção precedentemente é fazê-lo se mover conosco, se embrenhar no bosque da ficção, e assim em uma contínua experimentação florescer como outro. Qualquer explicação teórica ou hermenêutica nessa dissertação tem como principal objetivo instrumentalizá-lo e mais que isso motivá-lo a pensar junto. Nesse exercício coletivo, o que realmente importa é o apreço ao conhecimento e disseminação de ideias.

---

<sup>464</sup> ISER, Wolfgang. A assimetria de texto e leitor. In: O ato de leitura. Uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34. 1996. p.29.

## REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. Araraquara: Ed. Unesp, 2010.

ALKIMIN, Martha. *Ficções: entre o prelúdio de um engano e a construção de modelos de realidades*. In VERSIANI, Daniela Beccacia e OLINTO, Heindrun Krieger (Orgs). *Cenários construtivistas: temas e problemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAILYN, Bernard. *The New England Merchants in the Seventeenth Century*. Harvard University Press, 1955.

\_\_\_\_\_. *Duas Revoluções*. In: DARNTON; DUHAMEL, et al. *Democracia*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. (Trad. Lúcia Santana Martins). São Paulo: Ícone editora, 2003.

BEAUMONT, Gustave de. *Introdução*. In: TOCQUEVILLE, Alexis de. *Viagem aos Estados Unidos*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2010.

BELLIN, Greicy. “Pequena conversa com uma múmia”: *A faceta humorística de Edgar Allan Poe*. Rev. Letra, Curitiba, n.82. p. 179-192, 2010.

BOORSTIN, Daniel. *Uma Literatura Declamatória*. In: ROUANET, Maria Helena (org.). *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: UERJ. 1997.

BOTALLICO, Michele; CHIALANT, Maria Teresa. (curatore). *L’Impulso autobiografico*. Liguori editore, 2005.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. Col. Tudo é História, SP: Brasiliense, 1982.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Lisboa: Edições 70. 2013.

BURTEIN, Andrew. *The Passion of Andrew Jackson*. New York: Alfred A. Knopf, 2003.

CALDAS, Alexandre Castro. *A herança de Franz Joseph Gall: o cérebro ao serviço do comportamento humano*, Lisboa, ed. McGraw-Hill, 2000.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A Literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CAUQUELIN, Anne. *Sobre uma existência dos mundos*. In: *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CAWELTI, John G. *Apostles of the Self-Made Man*. University of Chicago, 1965.

CHAUI, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, Adauto. Org. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHKLOVSKI, Victor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CORTAZAR, Julio. *Edgar Allan Poe. Ensayos y Críticas*. Madri: Alianza Editorial, 1956.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente: 1300-1800*, SP. Cia das Letras, 1989.

DERRIDA, Jacques. *Limited inc*. Campinas, SP: Papirus, 1991.

DONALD B. Cole. Review of Burstein, Andrew. *The Passions of Andrew Jackson*. H-Tennessee, H-Net Reviews. June, 2003.

DOUGLASS, Frederick. *Self-Made Men*. In: Blassinghame, John and John McKivigan (ed.): *The Frederick Douglass Papers. Series One, vol. 4*. 1992. New Haven and London: Yale University Press.

DUBY, Georges. *O tempo das Catedrais: A arte e a sociedade, 980-1420*. Lisboa. Editorial Estampa. 1988.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIAS, Norbert. Ensaio teórico sobre as relações *estabelecidos-outsiders*. In: *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed, 2000.

FERNANDES & MORAES. *Os EUA no Século XIX*. In: KARNAL, Leandro (org). *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2013.

FISHER, Benjamin F. *Poe and the Gothic Tradition*. In: HAYES, Kevin J. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press. 2002.

FLORENZANO, Modesto. *Alexis de Tocqueville: A Historiografia como ciência a política*. **Revista de História**, Brasil, n. 138, p. 147-152, june 1998. ISSN 2316-9141. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/64583/67223>>. Acesso em: 27 out. 2016.

FRANÇA, Julio. *Fundamentos estéticos da literatura de Horror: A influência de Edmund Burke em H.P. Lovecraft*. *Caderno Seminal Digital*. Ano 16, nº 14, v. 14 (Jun – Dez/2010).

FREUD, Sigmund. *O Inquietante (1919)*. In: Sigmund Freud. *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do principio do prazer e outros textos (1917-1920)* tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

GALLAGHER, Catherine. *Ficção*. In: MORETTI, Franco (org.) *A Cultura do Romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

GODDU, Teresa A. *Poe, sensationalism, and slavery*. In: Hayes, Kevin J. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University, 2002.

GRABO, Norman S. *The Culture effects of the Revolution*. In: GREENE, Jack P. and POLE, J.R. *A companion to the American Revolution*. Oxford, UK, Blackwell Publishers Inc: 2000.

GREENE, Jack P. and POLE, J.R. *A companion to the American Revolution*. Oxford, UK, Blackwell PublishersInc: 2000.

HAMMOND, Alexander. *Edgar Allan Poe's Tales of the Folio Club: The evolution of a Lost book. Poe at work: seven textual studies (1978)*.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

INNERARITY, Daniel. *Introdução*. In: *Pequena apologia de la experiencia estética*. Hans Robert Jauss. Buenos Aires: Paidós. 2002.

ISER, Wolfgang. *O jogo do texto*. In: *O Fictício e o Imaginário. Perspectiva de uma Antropologia Literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JAUSS, Hans Robert. *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis*. In: *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Hans Robert Jauss. et al. trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. Apêndice. (Sobre o capítulo “A modernidade”, em *Fragmentos sobre Baudelaire*, de Walter Benjamin.) In: OLINTO, Heindrun Krieger. (org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

KARNAL, Leandro (org). *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2013.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

KRAMER, Lloyd S. *Literatura, Crítica e imaginação histórica: O desafio literário de Hayden White e Dominick La Capra*. In HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LACAPRA, Dominick. *Repensar la historia intelectual y leer textos*. In: PALTÍ, Elias José. *Giro lingüístico e historia intelectual*. Buenos Aires, 1983.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LAWRENCE, D.H. “Edgar Allan Poe”. In. *Estudos sobre literatura clássica americana*. Tradução Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2012.

LAWRENCE, D.H. *Estudos sobre literatura clássica americana*. Tradução Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LJUNGQUIST, Kent P. *The poet as critic*. In: Hayes, Kevin J. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University, 2002.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. Apresentação de Oscar Cesarotto. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MODZELEWSKI, Helena. *Autorreflexión y educación de las emociones para la democracia*. Entrevista a Martha Nussbaum. *ARETÉ – Revista de Filosofia*. Vol. XXVI, nº 2, 2014.

MOTT, Frank Luther. *A Brief History of "Graham's Magazine"*. *Studies in Philology*. Vol. 25. No. 3 (Jul, 1928), pp. 362-274. University of North Carolina Press.

NICHOLAS, Canny. *Writing Atlantic History; or, Reconfiguring the History of Colonial British America*. *Journal of American History*, 1999. 1093-1114.

NUSSBAUM, Martha. C. *La imaginación literaria en la vida pública*. ISEGORÍA, 1995.

\_\_\_\_\_. *A república de Platão: a boa sociedade e a deformação do desejo*. Porto Alegre: Editora Bestiário, 1995.

PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RADCLIFFE, Ann. "On the Supernatural in poetry". In: *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, vol 16, no. 1, 1826, 145-152.

RIBEIRO, José Alcides. *Imprensa e ficção no século XIX. Edgar Allan Poe e A narrativa de Arthur Gordon Pym*. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

RICOEUR, Paul. "Indivíduo e identidade narrativa". In: VEYNE, P. et al. *Individualidade e Poder*. Lisboa: Edições 70, 1987.

\_\_\_\_\_. *Na escola da fenomenologia*. Petrópolis: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

ROAS, David. *Tras los limites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e Personagem*. In: *A personagem de ficção*. Antonio Candido. et.al. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SELLERS, MAY e McMILEN. *Uma Reavaliação da História dos Estados Unidos*. RJ: Zahar, 1985.

SILVA, Ana Maria Zanonida. *Humor e sátira: a outra face de Edgar Allan Poe*. 2007. 178 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2007. Disponível em: <[http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/175919?locale=pt\\_BR](http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/175919?locale=pt_BR)>.

SMITH, Timothy L. *Revivalis mand social reform. American Protestantism on the Eve of the Civil War*. New York, Abingdon Press. 1957.

SPILLER, Robert E. *O ciclo da literatura norte-americana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1967.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TAYLOR, Joe Gray. *Louisiana: A History*. Norton & Company, 1984.

TAYLOR, W. F. *A história das letras americanas*. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Fundo de cultura, 1956.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *A Democracia na America*. São Paulo: Editora Itatiaia, 1987.

\_\_\_\_\_. *A Democracia na América. Leis e Costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. *Viagem aos Estados Unidos*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969. Tradução de Leyla Perrone-Moisés.

TOMC, Sandra "M. *Poe and his circle*. In: HAYES, Kevin J. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press. 2002.

TRILLING, Lionel. "William Dean Howells e as origens do gosto moderno". In: *O Eu romântico. Ensaios de crítica literária*. Lionel Trilling. Tradução Maria Beatriz Nizza da Silva. Rio de Janeiro. Editora Lidador, 1955.

\_\_\_\_\_. *A mente no mundo moderno: conferência Jefferson em humanidades*. Tradução Hugo Langone. São Paulo: É Realizações, 2015.

VICENTE, Joan Férrus. *El discurso científico en la obra de Edgar Allan Poe*. 452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 1, 28-41, 2009.

WEBB, Eugene. *A pomba escura. O sagrado e o Secular na Literatura Moderna*. São Paulo: Realizações, 2012.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-philosophicus*. Trad. bras. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: EDUSP, 2a ed., 1994. Proposição – 3.01.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo, Ática, 1989. (Série Fundamentos, 41).

## FONTES

POE, Edgar Allan. *Ensayos y criticas*. Trad. Julio Cortazar. Madri: Alianza Editorial, 1956.

\_\_\_\_\_. *Colóquio entre Monos e Una*. In: Edgar A. Poe. Ficção completa, Poesia & Ensaios em um volume. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965.

\_\_\_\_\_. *O princípio poético*. In: Poemas e ensaios. Edgar Allan Poe. São Paulo: Globo, 2009.

\_\_\_\_\_. *O poder das palavras*. In: Edgar A. Poe. Ficção completa, Poesia & Ensaios em um volume. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965.

\_\_\_\_\_. *Decida ao Maelström*. In: DOLHNIKOFF, Luis (org). Os Americanos. São Paulo: Hedra, 2015.

\_\_\_\_\_. *The Black Cat*. In: The fall os the house of Usher and Other writings. London: 1986.

\_\_\_\_\_. *On Imagination*. In: The fall os the house of Usher and Other writings. London: 1986.

\_\_\_\_\_. *Histórias Extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Hop-Frop*. In: Edgar Allan Poe. Essential Tales and Poems. USA: Sterling Publishing, 2012.

\_\_\_\_\_. *Review of Ballads and Other Poems* [Text-02], *Graham's Magazine*, April 1842, pp. 248-251. Disponível em <<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm42lh02.htm>>.

\_\_\_\_\_. *Morelle*. In: Ficção completa, Poesia & ensaios. Rio de Janeiro: Companhia Aguillar, 1965.

\_\_\_\_\_. *O poço e o pêndulo*. In: POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Hawthorne*. In: Edgar Allan Poe. *Ensayos y Criticas*. Traduccion Julio Cortázar. Madri: Editora Allianza, 1956.

\_\_\_\_\_. *Alone* [Só]. In: Poemas e Ensaios. Tradução Oscar Mendes, Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.