



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Marluce Faria de Melo e Souza

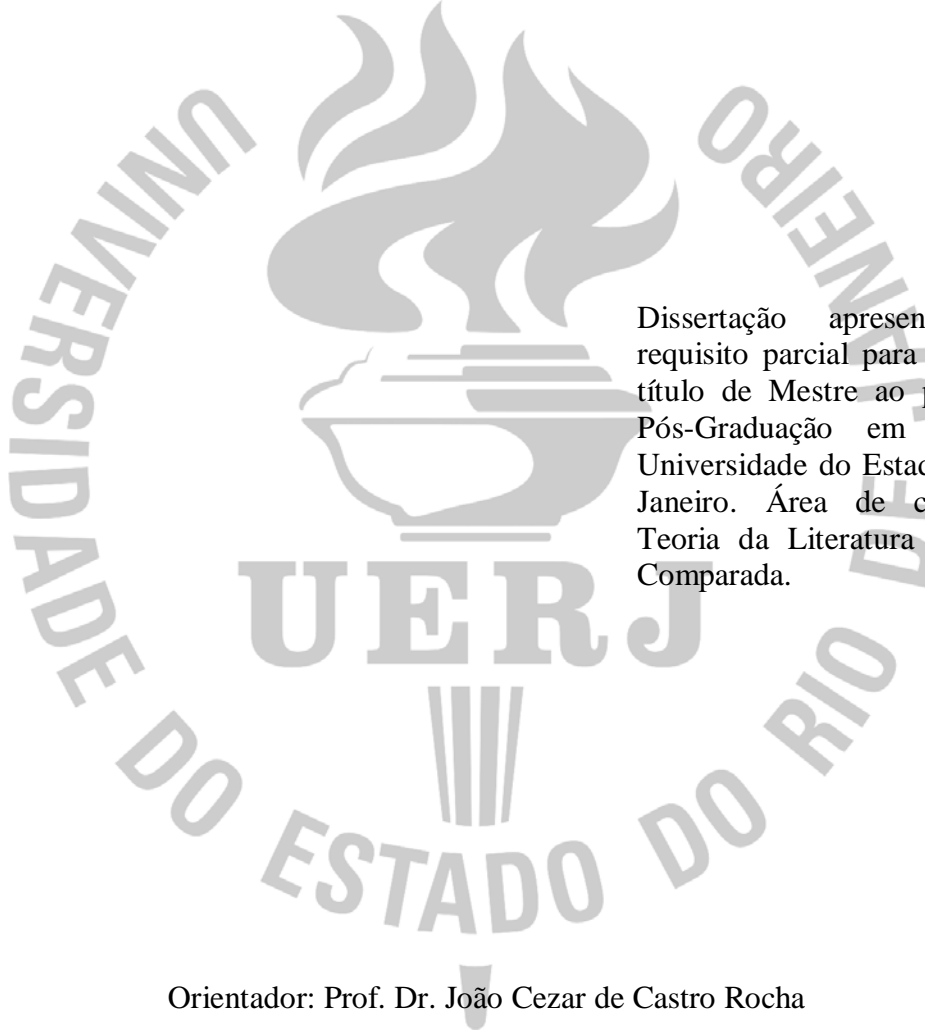
**Arabescos sonoros e meandros narrativos em Edgar Allan Poe:
O duplo como princípio de composição**

Rio de Janeiro

2017

Marluce Faria de Melo e Souza

**Arabescos sonoros e meandros narrativos em Edgar Allan Poe:
O duplo como princípio de composição**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P743	<p>Souza, Marluce Faria de Melo e. Arabescos sonoros e meandros narrativos em Edgar Allan Poe: o duplo como princípio de composição / Marluce Faria de Melo e Souza. – 2017. 97 f.</p> <p>Orientador: João Cezar de Castro Rocha. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Poe, Edgar Allan, 1809-1849 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia americana - História e crítica – Teses. 3. Versificação – Teses. 4. Poética – Teses. 5. Métrica e ritmo musical – Teses. 6. Duplos na literatura - Teses. I. Rocha, João Cezar de Castro. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 820(73)-95</p>
------	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marluce Faria de Melo e Souza

**Arabescos sonoros e meandros narrativos em Edgar Allan Poe:
O duplo como princípio de composição**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 28 de março de 2017.

Banca examinadora:

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Júlio César França Pereira
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

AGRADECIMENTOS

A João Cezar, que me acolheu quando caí de paraquedas na UERJ e ainda tinha muitas dúvidas sobre meu projeto. Hoje, após reuniões e Abralics, vejo com satisfação o resultado de nosso trabalho.

A Júlio França, que, para a minha sorte, ofereceu um curso sobre gótico — por consequência, sobre Poe — e tanto me ajudou com sugestões certeiras.

A Sérgio Gesteira, que, ainda na graduação, abriu meus olhos para a dimensão sonora da poesia, contribuindo muito para a realização deste trabalho.

À secretaria de pós-graduação, sempre à disposição para ajudar a mim e a todos os alunos no que for preciso.

Às amigas do Pedro II, que permanecem sempre presentes mesmo após tantos anos. Às amigas carnavalescas, que dão vida a qualquer momento de desânimo. Às amigas da praça, sempre tão parceiras. Aos amigos de viagens e às amigas de prefácios, tão importantes.

À minha família, que sempre me ofereceu tanto apoio. À caravana da Tijuca, que faz essa família mais divertida. Ao meu pai, que nos proporciona tantas histórias. À minha vó, companhia tão querida. Aos meus irmãos, parceiros de aventuras. À minha mãe, que tanto ensina a todos nós — e que, inclusive, me apresentou a Poe.

Por fim, à UERJ, que me ofereceu tantas ótimas experiências, e aos funcionários, que batalham diariamente. Nesse momento tão difícil, que consigamos manter a universidade com a força de sempre.

RESUMO

SOUZA, Marluce Faria de Melo e. *Arabescos sonoros e meandros narrativos em Edgar Allan Poe: o duplo como princípio de composição*. 2017. 97 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

O sistema literário de Edgar Allan Poe conta com a reverberação de todos os seus elementos formadores. A fim de investigar as etapas de seu processo de criação, trabalharemos com quatro níveis primordiais. No nível mais abrangente, há o escritor, desdobrado em prosador e poeta. Num segundo nível, há a obra: Poe leva a narrativa aos poemas e a poesia aos contos e desenvolve literariamente os princípios defendidos nos ensaios. Num terceiro nível, há o texto: imagens, sons, pontuação e palavras de mesmo campo semântico atuam juntos para produzir um efeito potencializado. No nível mínimo, há a palavra, ou, mais precisamente, os fonemas e pés métricos. É nosso entendimento que elementos textuais atuam como duplos do conteúdo descrito, projetando no plano externo profundas sensações internas, que, de outro modo, seriam inexprimíveis. Nosso objetivo, assim, é analisar a construção da unidade de efeito, princípio central no sistema literário de Poe. Nesse processo, daremos particular atenção ao aspecto sonoro: embora sua importância seja inquestionável na composição de poemas, seu valor na estrutura narrativa tende a ser negligenciado. Por esse motivo, um dos focos deste trabalho é investigar de que modo a contextura fonêmica, e até mesmo os movimentos orais que articulam os sons, interagem com o conteúdo expresso para produzir uma unidade de impressão.

Palavras-chave: Duplos. Construção sonora. Reverberação. Unidade de efeito. Tessitura fonêmica.

ABSTRACT

SOUZA, Marluce Faria de Melo e. *Sonorous arabesques and narrative meanders in Edgar Allan Poe: the double as a principle of composition*. 2017. 97 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Edgar Allan Poe's literary system exhibits a reverberation of all its constitutive elements. In order to investigate his creational process, we will consider four basic levels. On a first level, there is the writer, both a novelist and a poet. On a second level, there is the literary work: Poe brings narrative aspects to poems and poetical elements to short stories; he also develops in literary form principles defended in his essays. On a third level, there is the text: imagery, sounds, punctuation and words belonging to the same semantic field act together to produce a powerful effect. At last, there is the word, or, more precisely, the phoneme and the metrical foot. It is our understanding that textual elements act as doubles of a literary content, projecting on an external dimension intense internal sensations that, otherwise, would not be expressible. Our objective, therefore, is to analyze the construction of a unity of effect, central to Poe's literary system. In this process, we will pay particular attention to the sound: even though its importance is unquestionable in the composition of poems, its value in narrative structure tends to be overlooked. For that reason, one of our main intentions is to investigate in what way the phonemic contexture, and even the oral actions involved in the articulation of sounds, interact with textual descriptions to create a unity of impression.

Keywords: Doubles. Construction of sound. Reverberation. Unity of effect. Phonemic contexture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	7
1 O PRINCÍPIO E A MÚSICA: ESTUDOS POÉTICOS	23
1.1 For Annie.....	23
1.2 The Bells	30
1.3 Lenore.....	39
2 A POESIA NA PROSA: ESTUDOS DE CONTOS	43
2.1 The Island of the Fay	44
2.2 The Fall of the House of Usher	48
2.3 William Wilson.....	60
2.4 The Tell-Tale Heart.....	70
2.5 The Pit and the Pendulum	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	90
ANEXOS	93

INTRODUÇÃO E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

“*Mon cœur est un luth suspendu,/ Sitôt qu'on le touche, il résonne*”¹. Os versos, escritos por Pierre-Jean de Béranger, são citados por Edgar Allan Poe na abertura de “The Fall of the House of Usher”. A importância dessa epígrafe, no entanto, excede os limites do conto: podemos considerá-la um microcosmo da intenção criativa de Poe. O coração que ressoa ao ser tocado simboliza um sistema literário que conta com a reverberação de todos os seus elementos formadores. Na obra do escritor americano, seja na poesia, seja na prosa, há um todo contido em cada uma das partes. Em outras palavras, os valores poéticos e a concepção literária de Poe são duplicados em seus textos. Nesse sentido, levantamos nossa primeira hipótese: a figura do duplo atua como princípio de composição. É nosso objetivo, neste estudo, investigar as duplicidades poéticas e os diálogos internos que se estabelecem em seu universo.

Uma das palavras-chave em Poe, frequente em sua obra e empregada até no título de uma coleção de contos, é “arabesco”. Em sua origem, o termo define um estilo de decoração caracterizado pelo complexo entrelaçamento de formas. No plano simbólico, o arabesco evidencia um princípio de elaboração fundado na ambiguidade e na tortuosidade, bem como a noção de uma unidade essencialmente mesclada ou dual. O sistema literário de Poe seria, de modo mais abrangente, uma grande construção em arabesco. É assim que a figura dos duplos, como tudo na obra poética, também se manifesta em inúmeros e labirínticos níveis. Num primeiro nível, há o escritor, desdobrado em prosador e poeta. Num segundo nível, há a obra: embora apresente particularidades de acordo com o gênero textual eleito, Poe leva a narrativa aos poemas e a poesia aos contos, num jogo incessante de reverberações; além disso, ainda desenvolve literariamente os princípios defendidos nos ensaios. Num terceiro nível, há o texto: na construção de um poema ou de um conto, todos os elementos disponíveis, como sons, ritmos, imagens, pontuação ou palavras de mesmo campo semântico, atuam juntos para produzir um efeito potencializado.

Por fim, num quarto nível, há a palavra: seja em forma de fonema ou de pés métricos, as palavras são minuciosamente escolhidas para se relacionarem ao conteúdo descrito. Até mesmo os movimentos orais que articulam os sons entram no jogo da construção de sentido. Nos parágrafos que se seguem, cada um desses níveis será desenvolvido junto a uma série de

¹ Na tradução de José Paulo Paes: “seu coração é um alaúde suspenso; tão logo o tocamos, ele ressoa.”

contribuições teóricas, e, nos capítulos posteriores, tais elementos servirão de base para uma análise da obra. Nossa proposta de interpretação destaca, sobretudo, a dimensão sonora dos contos, que tende a ser negligenciada no estudo da prosa. Naturalmente, não é possível abarcar a produção textual de Poe em sua totalidade. Além disso, embora haja um sistema literário bem marcado — como mostraremos em breve —, nem todos os contos e poemas dialogam diretamente com a hipótese proposta, o que nos dá a medida da versatilidade pouco explorada do escritor. Nosso *corpus*, desse modo, não inclui os contos detetivescos e humorísticos, ainda que aspectos de sua construção nos sejam úteis para refletir sobre a arquitetura e a originalidade poética.

Em primeiro lugar, falemos sobre o escritor. Em seu ensaio “The Poetic Principle”, Poe expõe sua concepção de poesia:

[...] a poem deserves its title only inasmuch as it excites, by elevating the soul. The value of the poem is in the ratio of this elevating excitement. But all excitements are, through a psychal necessity, transient. That degree of excitement which would entitle a poem to be so called at all, cannot be sustained throughout a composition of any great length.² (POE, 1927, p. 91)

Segundo seu primeiro princípio poético, não existe poema longo. Numa leitura interrompida, o poema perde o pré-requisito mais vital de todas as obras de Arte: Unidade, ou “its totality of effect or impression” (POE, 1927, p. 92). Voltaremos a esse ponto mais adiante, mas, por enquanto, ressaltamos que a preocupação com a Unidade permeia toda a obra de Poe, sendo uma das bases de seu pensamento e de sua construção literária.

Um problema mais grave e mais danoso que a prolixidade de um poema, no entanto, é a heresia do Didático. Para o escritor, o mérito de uma obra jamais pode depender da existência de uma moral. Pelo contrário, o trabalho mais digno e nobre é o poema em si mesmo. Lições de Verdade, preceitos do Dever e estímulos da Paixão podem ser introduzidos, mas devem se subordinar aos propósitos gerais do trabalho — à Beleza, que é a atmosfera e a essência real do poema. É ela que, em suas variadas formas, sons, cheiros e sentimentos, desperta a sensação de prazer. Assim como uma flor que vê seu reflexo num lago, também uma fala ou um texto que refletem emoções específicas oferecem uma fonte duplicada de prazer. Contudo, essa simples repetição não corresponde a poesia:

² A menos que haja indicação em contrário, as passagens em inglês da Introdução foram traduzidas por Helena Barbas: “[...] um poema merece este título apenas na medida em que excita, provocando a elevação da alma. O valor do poema é proporcional a esta excitação que eleva. Mas todas as excitações, devido a um condicionamento psíquico, são efêmeras. Esse grau de excitação que permite que um poema possa sequer ser assim chamado não pode sustentar-se continuamente ao longo de uma composição extensa.”

There is still a something in the distance which he has been unable to attain. We have still a thirst unquenchable, to allay which he has not shown us the crystal springs. This thirst belongs to the immortality of Man. It is at once a consequence and an indication of his perennial existence. It is the desire of the moth for the star. It is no mere appreciation of the Beauty before us, but a wild effort to reach the Beauty above. Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle by multiform combinations among the things and thoughts of Time to attain a portion of that Loveliness whose very elements perhaps appertain to eternity alone. And thus when by Poetry, or when by Music, the most entrancing of the poetic moods, we find ourselves melted into tears, we weep then, not as the Abate Gravina supposes, through excess of pleasure, but through a certain petulant, impatient sorrow at our inability to grasp now, wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys of which through the poem, or through the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses.³ (POE, 1927, p. 97-98)

Na visão de Poe, esse é o Sentimento Poético. O maior prazer que somos capazes de sentir não provém da observação passiva da Beleza, mas da busca ativa por alcançá-la. A poesia e a música nos permitem experimentar, por um tempo dolorosamente breve, o êxtase da conquista. A mariposa sente que é possível chegar à estrela. Mas logo o transe é interrompido. O momento é belo porque é passageiro, é buscado porque é impossível. Na reflexão sobre a unidade que é dual, o impulso humano por transcender faz-se um símbolo naturalmente apropriado.

Se o propósito básico da poesia é produzir uma elevação da alma a partir do prazer mais puro e se um dos grandes meios de chegar a esse prazer é a música, não há como ignorar que a união das duas naturezas artísticas intensifica o efeito pretendido. Desse modo, Poe destaca a importância do ritmo e define a Poesia das palavras como a Criação Rítmica da Beleza. Não é por acaso, assim, que a grande maioria de seus poemas apresenta um intenso rigor musical e um tema em comum. No ensaio “The Philosophy of Composition”, Poe indica que o tom poético mais legítimo é o melancólico, sobretudo porque a Beleza, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente leva a alma sensível às lágrimas. Ainda define o tópico mais poético:

³ “Existe ainda uma pequena coisa na distância que ele não foi capaz de atingir. Nós temos ainda uma sede insaciável, e para a aliviar ele não nos mostrou as fontes de cristal. Esta sede pertence à imortalidade do Homem. É simultaneamente uma consequência e a indicação de sua existência perene. É o anseio da mariposa pela estrela. Não é uma mera apreciação da Beleza em frente de nós —, mas um esforço selvagem para alcançar a Beleza superior. Inspirados por uma presciência extática das glórias existentes além-túmulo, lutamos para, através de combinações multiformes por entre as coisas e os pensamentos do Tempo, atingir uma porção dessa Beleza cujos elementos verdadeiros talvez só pertençam à própria eternidade. E assim, quando através da Poesia — ou pela Música, o mais arrebatador dos modos poéticos — nos encontramos desfeitos em lágrimas — choramos então — não, como o supõe o Abade Gravina, por um excesso de prazer, mas por uma certa dor, petulante, impaciente, face à nossa inabilidade de agarrar, *agora*, totalmente, aqui, na terra, de uma vez para sempre, essas alegrias divinas e extasiantes, das quais conseguimos alcançar *através* do poema, ou *através* da música, apenas breves e indeterminados vislumbres.”

“Of all melancholy topics, what, according to the universal understanding of mankind, is the *most* melancholy?” Death — was the obvious reply. “And when,” I said, “is this most melancholy of topics most poetical?” [...] — “When it most closely allies itself to *Beauty*: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world.”⁴ (POE, 1927, p. 168-170)

A tristeza atua como substância material e como fonte de sedução ao leitor, a quem é oferecida a oportunidade de entrar no universo dinâmico e experimentar o Sentimento Poético.

Entretanto, para que o efeito pretendido se realize, é preciso reunir recursos formais e construir as fundações necessárias. Nesse âmbito, uma das grandes facetas de Poe se sobressai: a matemática. Apenas a repetição de um tema ou a aplicação de uma ideia não são suficientes para produzir um grande poema. É nesse momento que entra em cena o arquiteto. Uma determinada emoção, caso exista no mundo real, é transformada pelo crivo poético e ganha vida na obra literária, ressignificada e inserida num universo que se autosustenta. Uma das maiores preocupações de Poe, exaustivamente desenvolvida em seus ensaios, refere-se ao arranjo das partes. Em “The Philosophy of Composition”, detalha o processo de escrita de “The Raven” e procura mostrar que o acaso não tem lugar na construção poética:

Most writers — poets in especial — prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy — an ecstatic intuition — and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes [...] at the cautious selections and rejections — at the painful erasures and interpolations — in a word, at the wheels and pinions — the tackle for scene-shifting — the step-ladders and demon-traps [...] which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary *histrion*. [...] It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referable either to accident or intuition — that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.⁵ (POE, 1927, p. 165-166)

A inspiração tanto não é o motor criativo que o fluxo se faz inverso. O início de um poema é seu fim: tendo o desfecho em mente, o trabalho do poeta é dar aos acontecimentos um ar de inevitabilidade, fazendo com que cada peça sirva ao desenvolvimento da intenção.

⁴ “De todos os tópicos melancólicos, de acordo com a compreensão universal da humanidade, qual é o *mais* melancólico?” A Morte, foi a resposta óbvia. — ‘E quando’, disse eu, ‘este mais melancólico dos tópicos é mais poético?’. [...] — ‘Quando mais de perto se alia à *Beleza*: a morte, então, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tópico mais poético do mundo’”.

⁵ “A maioria dos escritores — poetas em especial — preferem dar a entender que compõem por uma espécie de fina loucura — uma intuição extática — e positivamente ficariam arrepiados se deixassem o público dar uma espreitadela por detrás do cenário [...] às cautelosas seleções e rejeições — às dolorosas rasuras e interpolações — numa palavra, às rodas e carretos — os utensílios para as mudanças de cena — os escadotes e alçapões [...] as quais, em noventa por cento dos casos, constituem as propriedades do histrião literário. [...] É meu objectivo tornar manifesto que nenhum ponto na sua composição pode ser atribuído seja ao acidente ou à intuição — que o trabalho foi executado passo a passo, até a sua completude, com a precisão e sequência rígida de um problema matemático.”

Seguindo esse pensamento, é selecionado um efeito, um tom, um símbolo nuclear, um tópico, um estilo de versificação e um clímax. Ideias semelhantes podem ser vistas em outros ensaios de Poe, como em “The Rationale of Verse”: “one-tenth of it [the Verse], possibly, may be called ethical; nine-tenths, however, appertain to mathematics”⁶. Na visão do escritor, o verso se origina do prazer humano por igualdade e proporção, o que explicaria, por exemplo, nosso encantamento por cristais e sua forma perfeitamente proporcional. A serviço desse prazer trabalham o ritmo, a organização, a métrica, as rimas, as aliterações e o refrão de um poema. Tal percepção de prazer na igualdade dos sons seria, justamente, o princípio da música.

Por mais central que seja, a deliberação não impossibilita a inspiração, elemento integrante do processo composicional. Charles Baudelaire insistia que Poe tinha “mais inspiração que quem quer que seja — se por inspiração se entende a energia, o entusiasmo intelectual e a capacidade de ter suas faculdades despertas”, e, ao mesmo tempo, afirmava que ele era “apaixonadamente tomado pela análise, pela combinação e pelo cálculo”. (BAUDELAIRE, 2003, p. 19). Não deixa de destacar, também, a duplicidade inerente ao escritor: “É um fato notável que um homem de imaginação tão ambiciosa seja ao mesmo tempo tão amante das regras e capaz de análises estudadas e pesquisas pacientes. Dir-se-ia uma antítese feita de carne”. (BAUDELAIRE, 2003, p. 56-57)

Nesse contexto, chama atenção o ensaio “The Philosophy of Furniture”. Os valores da igualdade e do arranjo são tão importantes para Poe que excedem os limites da literatura e invadem o espaço físico. Em meio a trabalhos sobre princípios poéticos, fundamentos do verso e teoria literária, Poe surpreendentemente nos oferece um detalhado guia de decoração. Apresenta o que considera um cômodo ideal, divaga sobre tipos de cortinas e móveis, bem como escolha de padrões e de cores. Além disso, afirma que cada objeto deve se relacionar ao ambiente para criar determinado efeito e elege um centro em torno do qual todos os demais elementos devem girar: o carpete, tido como a alma do cômodo. No conto “The Masque of the Red Death”, tal minúcia decorativa se transforma em antecipação dramática: quanto mais se oferecem detalhes sobre cada cômodo, mais se constrói a presença da morte.

O cálculo, desse modo, apresenta-se como a força motriz do empreendimento de Poe. Os princípios que defende para a composição poética são tão fortemente sentidos que ganham aplicação até na decoração de um apartamento. Igualdade e união das partes para produzir um efeito mostram-se, em todos os níveis, peças-chave para despertar o sentimento de prazer. Até a eleição de um elemento central em “The Philosophy of Furniture” remete-nos ao que chama

⁶ “talvez que uma décima parte dele [do Verso] possa ser chamado de ético; porém, nove décimos pertencem ao campo das matemáticas.”

de “pivot” em “The Philosophy of Composition”, um eixo em torno do qual gira toda a estrutura: o refrão de “The Raven” é a alma do poema assim como o carpete é o núcleo do cômodo. Desse modo, em Poe, o pensamento poético é uma concepção de mundo. Num novo nível de duplicação, sua criação artística se revela, ao mesmo tempo, literária e filosófica. Não por acaso, seus contos mergulham em conflitos humanos e sua obra inclui um trabalho cosmogônico, “Eureka”, que chama de “An Essay on the Material and Spiritual Universe”.

A classificação de “Eureka”, aliás, leva-nos a outro campo de discussão. Se entendemos a obra literária de Poe como um sistema e percebemos, seja em sua poesia, seja em sua prosa, uma unidade de efeito, uma questão imediatamente surge: por que elege ora os versos, ora a narrativa para desenvolver suas ideias? Que peculiaridades cada gênero literário oferece para justificar sua seleção? Não temos a pretensão de responder essa pergunta, apenas de buscar hipóteses. Uma delas é levantada pelo próprio Poe:

The demands of Truth are severe. She has no sympathy with the myrtles. All *that* which is so indispensable in Song is precisely all *that* with which *she* has nothing whatever to do. It is but making her a flaunting paradox to wreath her in gems and flowers. In enforcing a truth we need severity rather than efflorescence of language. We must be simple, precise, terse. We must be cool, calm, unimpassioned. In a word, we must be in that mood which, as nearly as possible, is the exact converse of the poetical. *He* must be blind indeed who does not perceive the radical and chasmal difference between the truthful and the poetical modes of inculcation. He must be theory-mad beyond redemption who, in spite of these differences, shall still persist in attempting to reconcile the obstinate oils and waters of Poetry and Truth.⁷ (POE, 1927, p. 96)

Poesia seria a província da Beleza, eflorcente, exuberante; prosa seria a província da Verdade, simples, precisa. No entanto, talvez as duas não sejam tão opostas assim, ou talvez sua oposição envolva uma conseqüente complementaridade. Como tantos aspectos do universo poético, contrários podem se misturar, formando uma unidade dual. Desse modo, “Eureka”, apesar de ser desenvolvido na estrutura de um ensaio, é definido por Poe como “A Prose Poem”. No prefácio, um comentário: “[...] I offer this Book of Truths, not in its character of Truth-Teller, but for the Beauty that abounds in its Truth; constituting it true. [...]”

⁷ “As exigências da Verdade são severas. Ela não tem compaixão para com as murtas. Tudo aquilo que é tão indispensável numa Canção é precisamente tudo aquilo com o qual ela *não tem* nada a ver. Não é mais que torná-la num paradoxo ostentatório, engrinaldá-la em pedras preciosas e flores. Para impor uma verdade, precisamos de mais severidade do que de eflorências da linguagem. Temos que ser simples, precisos, concisos. Necessitamos de ser frios, calmos, desapaixonados. Numa palavra, devemos estar nessa disposição que, tanto quanto possível, seja o exacto oposto da poética. Com certeza que deve ser cego *aquele* que não percebe as diferenças radicais e abissais entre os modos de inculcação da verdade e da poesia. Deve ser um louco pela teoria e sem redenção possível aquele que, apesar destas diferenças, persiste ainda na tentativa de reconciliar os obstinados azeites e águas da Poesia e da Verdade.”

It is as a Poem only that I wish this work to be judged after I am dead.”⁸ (POE, 2004, p. 5) A Verdade pode nascer da Beleza. De maneira análoga, poema pode ser prosa, contanto que desperte, de algum modo, um sentimento poético.

Uma obra sobre a existência do universo que tem, em sua lei de criação, seu meio de destruição parece, de fato, dialogar com princípios duais e belos. O impulso humano por desvendar mistérios metafísicos não deixa de ser a busca de uma mariposa pela estrela. A narrativa pode fazer parte da poesia, a exemplo de “The Raven”, e aspectos poéticos podem figurar na prosa. Uma possibilidade é que, embora os gêneros literários se misturem, certos temas são mais capazes de realizar seu potencial em estruturas específicas. Em estudo sobre Poe, Baudelaire aponta que não há amor nas novelas, mas há frequentemente nos poemas. É como se a representação do amor necessitasse de uma música constante e poderosa, e, por outro lado, o mergulho nos conflitos e distúrbios humanos necessitasse de uma forma ampla, múltipla, para dar conta dos labirintos da mente. Sob essa perspectiva, a seleção de um gênero envolveria uma diferença de propósito, mas a combinação de elementos literários contribuiria para fortalecer um efeito. O tom de muitos contos e poemas, afinal, permanece semelhante: uma melancolia inescapável ronda cada aspecto do texto.

O Poe prosador, à semelhança de C. Auguste Dupin, é essencialmente um detetive. Investiga os cantos mais recônditos da psique, as cavernas mais profundas da mente e expõe suas descobertas. Seu foco reside nas possibilidades, nas variações, nos distúrbios, nos párias. Vasculha o que é pouco explorado, revela o que não é visto, detalha o que é desconhecido ou rejeitado. Nas palavras de Baudelaire, escritores-filósofos como Poe são tomados por um “espírito primitivo de *chercherie*” ou um “espírito inquisitorial” e “examinam a alma com uma lupa, como médicos o corpo” (BAUDELAIRE, 2003, p. 10). Poe, não por acaso, é um dos responsáveis pelo estabelecimento da ficção detetivesca. Há considerável consenso de que seja, na verdade, o próprio fundador do gênero:

[...] enthusiasts of the detective story are in substantial agreement in hailing him as the founder of that genre. It was Poe, Jacques Barzun has observed, who first took the “entrancing idea of detection and [made] it breed a distinctive literature by displaying it in an appropriate form. [...] “The Murders in the Rue Morgue”, published in 1841, put an end to the episodic and casual use of detection. And when four years later Poe had written his three other detective tales, all the elements of the genre were at hand.”⁹ (REGAN, 1967, p. 8)

⁸ Na tradução de Oscar Mendes e Milton Amado: “[...] 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. [...] É apenas como um Poema que desejo que este trabalho seja julgado, depois de minha morte.”

⁹ Tradução nossa: “[...] entusiastas da ficção detetivesca tendem a considerá-lo o fundador do gênero. Foi Poe, como observou Jacques Barzun, que primeiro acolheu a ‘fascinante ideia da detecção e a transformou em uma literatura característica, apresentando-a em uma forma apropriada’. [...] ‘The Murders in the Rue Morgue’,

Outra contribuição de Poe se refere ao campo da criptografia. Em 1839, estendeu aos leitores do jornal *Alexander's Weekly Messenger* um desafio: se mandassem cifras de substituição simples, tentaria solucioná-las. A proposta fez sucesso e, ao longo de várias edições, publicou cifras recebidas e sua resolução. Ainda sobre o tema, escreveu, em 1841, o ensaio “A Few Words on Secret Writing” e, em 1843, “The Gold-Bug”, um conto inovador em que a descoberta de um tesouro escondido dependia da decifração de um código. Na época dos desafios pelo jornal, lamentou o fato de, possivelmente, certos leitores não acreditarem na veracidade de suas soluções.

É especialmente interessante observar tal preocupação tendo em vista as brincadeiras que promovia com frequência. Um dos casos mais célebres é “The Balloon-Hoax”, ocorrido poucos anos depois, em 1844. Uma história, escrita em formato de notícia, foi impressa no jornal “The Sun”:

SUN OFFICE
 April 13, 10 o'clock A.M.
 =====
 ASTOUNDING
 NEWS!
 BY EXPRESS VIA NORFOLK:

 THE
 ATLANTIC CROSSED
 IN
 THREE DAYS!

 SIGNAL TRIUMPH
 OF
 MR. MONCK MASON'S
FLYING
 MACHINE!!!

 Arrival at Sullivan's Island,
 near Charlestown, S. C., of
 Mr. Mason, Mr. Robert Hol-
 land, Mr. Henson, Mr. Har-
 rison Ainsworth, and four
 others, in the

 STEERING BALLOON
 “VICTORIA,”
 AFTER A PASSAGE OF
 SEVENTY-FIVE HOURS
 FROM LAND TO LAND.

 FULL PARTICULARS
 OF THE

publicado em 1841, pôs fim ao uso episódico e casual da detecção. E quando, quatro anos depois, Poe escreveu suas três outras narrativas detetivescas, todos os elementos do gênero se revelaram.

VOYAGE!!!¹⁰

(POE, 1992, p. 71)

O assunto era novo e empolgante: um homem conseguira atravessar o Oceano Atlântico em um balão, e em apenas três dias. O tom de alarde, o uso de nomes reais e o tom técnico de informações, que iam desde a estrutura do transporte a detalhes do sistema de propulsão, foram suficientes para convencer os leitores de que a notícia era real. A comoção foi grande, até que, dois dias depois, a farsa foi descoberta e o texto foi tirado dos jornais. Tais acontecimentos iluminam uma faceta já presente no ensaísta e no crítico: Poe era um notório provocador. Assim, não é sempre que suas palavras devem ser levadas ao pé da letra. Esse aspecto de seu temperamento — que conduz à ambiguidade —, aliado à veia detetivesca e ao entusiasmo pela criptografia, encontram notável reflexo em seus contos. A dualidade, o mistério e a perquirição formam o homem e enformam a obra.

Como mencionado anteriormente, dividimos nossa análise em quatro níveis: o escritor, desdobrado em prosador e poeta; a obra, que conta com a interação poesia/prosa e com o desenvolvimento literário de princípios defendidos em ensaios; o texto, que, em sua construção, envolve a união de todos os elementos disponíveis para a produção de um efeito; por fim, a palavra, observada sob o aspecto sonoro, métrico e articulatorio em sua relação com o conteúdo descrito. Já abordamos os dois primeiros níveis; partamos para os dois últimos. Com relação à dimensão textual, alguns aspectos já foram desenvolvidos, sobretudo no que se refere ao arranjo das partes: o cuidado matemático para combinar elementos e, por consequência, criar o efeito pretendido. Nos parágrafos seguintes, daremos mais atenção a um conceito primordial de Poe, intimamente ligado ao arranjo das partes, e a recursos formais que permitem a obtenção de uma atmosfera.

Grande parte dos princípios poéticos do escritor tem em vista o mesmo propósito: construir uma Unidade, uma totalidade de efeito. Ao leitor apresenta-se mais do que um tema; propõe-se um universo. Para se sustentar como tal, precisa de uma sólida estruturação e de uma atmosfera que envolva o leitor desde o princípio, convidando-o, seduzindo-o ou — nos contos mais aterrorizantes — até forçando-o a participar de sua realidade. De fato, inúmeros contos e poemas inspiram uma singular sensação: sabemos, imediatamente, que se trata de um

¹⁰ Tradução nossa: “THE SUN, 13 de abril, 10h. NOTÍCIA CHOCANTE! POR EXPRESS VIA NORFOLK: CRUZARAM O ATLÂNTICO EM TRÊS DIAS! TRIUNFO DA MÁQUINA VOADORA DE MR. MONCK MASON!!! Chegada em Sullivan’s Island, perto de Charlestown, S. C., de Mr. Mason Mr. Robert Holland, Mr. Henson, Mr. Harrison Ainsworth e quatro outros, no PILOTADO BALÃO ‘VICTORIA’, APÓS UMA PASSAGEM DE SETENTA E CINCO HORAS DE COSTA A COSTA. TODOS OS DETALHES DA VIAGEM!!!”

texto de Poe. Em seu ensaio “As águas profundas — As águas dormentes — As águas mortas. ‘A água pesada’ no devaneio de Edgar Poe”, Gaston Bachelard oferece uma explicação: “[...] acreditamos poder caracterizar na obra de Edgar Poe uma unidade dos meios de expressão, uma tonalidade do verbo que faz da obra uma *monotonia genial*. [...] A língua de um grande poeta como Edgar Poe é sem dúvida rica, mas tem uma hierarquia. (BACHELARD, 2013, p. 48)

Quando todas as imagens, todas as palavras, todos os movimentos contêm o mesmo núcleo criativo, o leitor imediatamente percebe a unidade de impressão e se sente dominado pela atmosfera sombria. Uma história deixa de ser apenas uma história, assim como personagens deixam de ser apenas personagens. No processo de constante resignificação poética,

em torno de uma morta, para uma morta, é todo um país que ganha vida, que ganha vida adormecendo, no sentido de um repouso eterno; é todo um vale que se aprofunda e se entenebrece, que ganha uma profundidade insondável para sepultar a desgraça humana por inteiro, para tornar-se a pátria da morte humana. [...] Se o leitor percebesse todas as imagens do poeta, se fizesse abstração de seu realismo, sentiria enfim, fisicamente, o convite à viagem, seria também “envolvido por uma deliciosa sensação de estranheza. A ideia da natureza subsistia ainda, mas já alterada e sofrendo em seu caráter uma curiosa modificação; era uma simetria misteriosa e solene, uma uniformidade comovente, uma correção mágica nessas obras novas [...]” (BACHELARD, 2013, p. 49-52)

Nessa pátria da morte humana, a natureza é envolvida pela profundidade da tristeza material e une-se a sua monotonia absoluta. Como descrevem as palavras do conto “The Domain of Arnheim”, citadas por Bachelard, há uma “simetria misteriosa e solene, uma unidade comovente” entre natureza, fatos e impressões. Mesmo que um conto de Poe apresente uma idealidade perfeita — tão inquietantes, por sua artificialidade, quanto as paisagens funéreas —, sabemos que a completa inversão é inevitável. Todas as flores murcham, todas as árvores perdem suas folhas, todos os cantos emudecem. Pouco a pouco, as vozes dos poucos riachos alegres são reduzidas do murmúrio ao silêncio. Perto do rio, já não se ouve “sua voz, mas um suspiro, o suspiro das plantas langorosas, a carícia triste e farfalhante da folhagem. Já, já, o próprio vegetal vai se calar. E depois, quando a tristeza se abater sobre as pedras, todo o universo ficará mudo, mudo de um terror inexprimível.” (BACHELARD, 2013, p. 71)

É justamente pelo fato de o terror ser inexprimível que Poe faz uso de recursos formais para lhe dar sustentação. Para os propósitos deste trabalho, chamaremos tais recursos de correlatos objetivos. O conceito, proposto por T. S. Eliot no ensaio “Hamlet and his problems”, é definido como um objeto, uma situação ou uma cadeia de eventos que

representam a fórmula para uma emoção específica; de tal maneira que, quando os fatos externos, que certamente culminarão em experiência sensorial, são apresentados, a emoção é imediatamente evocada. Na visão de Eliot, sensações intensas e conflitos interiores não podem ser realizados em palavras. Para fazerem-se verdadeiramente sentir e existir no universo criativo, precisam de uma plataforma de projeção. Em Poe, parece-nos que há mais do que metáforas, mais do que símbolos. A unidade de impressão provocada por uma pátria da morte conta com a total adequação do externo com o interno, que, por sua vez, conduz à inevitabilidade artística e a um efeito avassalador. O “terror inexprimível” ganha expressão.

As conclusões a que Eliot chega em seu ensaio sobre *Hamlet* são controversas. Contudo, só é relevante, no contexto desta dissertação, trabalharmos de modo mais amplo a ideia de correlato objetivo, já que ela se mostra poeticamente proveitosa e é pouco desenvolvida no ensaio, restringindo-se a uma única peça. Nosso intuito é estender o significado do conceito e transferi-lo a outra dimensão a fim de enriquecer o estudo interpretativo. Para a elaboração de suas propriedades, Eliseo Vivas, filósofo e teórico literário, oferece algumas contribuições oportunas em “Objective correlative of T. S. Eliot”: destaca a diferença entre a emoção que o autor pretende despertar e a emoção que o leitor efetivamente sente, bem como a consciência de que a emoção é produto de um processo criativo. Em outras palavras, para que um efeito desejado seja de fato sentido, é necessário um árduo trabalho de construção e um conjunto de ocorrências que lhe deem solidez; e, caso haja um sentimento original, ele é transformado ao passar pelo processo de composição. Como exemplo, Vivas analisa o poema “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, de Federico García Lorca:

it exhibits for attention a story or incident or object, and does so [...] by means of meter, imagery, rhyme, a subtle and complex musical quality, and a distinct tone. Taken together [...] they make up the internally consistent unit which is the poem, and which, if successful, has the power of compelling intense and intransitive attention on itself.¹¹ (VIVAS, 1949, p. 396-97)

Vivas chama atenção para um princípio poético já muito discutido: a união das partes atua no sentido de formar um todo poeticamente reverberante. Em “The Philosophy of Composition”, não por acaso, Poe elege “the construction of an effect” como o primeiro tópico a ser abordado. Seguindo essa linha de raciocínio, podemos chamar de correlato

¹¹ Tradução nossa: “expõe uma história ou um incidente ou um objeto, e o faz [...] por meio de métrica, imagem, rima, uma qualidade musical sutil e complexa, e um tom característico. Juntos [...] compõem a unidade internamente consistente que é o poema, o qual, se bem-sucedido, tem o poder de atrair uma atenção intensa e intransitiva a si mesmo.”

objetivo cada elemento que atua como o duplo de um efeito pretendido. Imagens, como as oferecidas pela natureza, em total adequação à lugubridade da cena; símbolos, como o célebre corvo que corporifica os mais recônditos desejos e agonias de um jovem estudante; até a pontuação, que ganha um ensaio chamado “Punctuation” em *Marginalia*, no qual Poe destaca o grau de sua importância — tudo se mobiliza para um mesmo fim. “Todas as ideias, como flechas obedientes, voam para o mesmo alvo” (BAUDELAIRE, 2003, p. 67).

Às imagens e aos símbolos se alia, ainda, outro aspecto fundamental para produzir uma atmosfera poderosa. O elemento em questão não costuma ser associado a correlatos objetivos e, sobretudo em contos, tampouco costuma figurar como partícipe do jogo criativo: o som. Assim, partimos para o quarto e último nível de nossa análise — a palavra. No que se refere aos contos, a dimensão mais evidente à primeira vista é a seleção de termos de mesmo campo semântico, sempre negativos. Todavia, nos centraremos no interior da palavra, mais precisamente no fonema, e na noção de ritmo. Nesse âmbito, contribuições do teórico e linguista Roman Jakobson são especialmente pertinentes.

Jakobson, como foi definido por Haroldo de Campos, é um artista cuja busca “no sentido dos ‘infinitesimais do verbo poético’, [cujo] manuseio paronomástico com os pares opositivos mínimos [...] propiciaram ‘a intuitiva apreensão de uma entidade desconhecida’, a antecipação das *unidades fonêmicas últimas*” (CAMPOS, 1974, p. 185). Suas preocupações primordiais, como nos mostra Campos, dialogam diretamente com nossa proposta: “Pode-se dizer que o núcleo de seu pensamento reside na relação dialética entre som e sentido. Em poesia, afirma Jakobson, ‘toda similaridade aparente no som é avaliada em termos de similaridade e/ou dissimilaridade no sentido’” (CAMPOS, 1974, p. 188). Para o linguista, a crítica de base sociológica não dava conta de interpretar uma obra literária. Conforme demonstra no ensaio “Linguística e Poética”, a Poética investiga o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte. Jakobson ressalta que não devemos dissociar o estudo fonêmico das análises poéticas, razão pela qual concebe a Poética como parte integrante da Linguística.

Alexander Pope resumiu a questão em uma frase: “O som deve fazer eco ao sentido”. Os simbolistas, a começar por Stéphane Mallarmé — que muito aprendeu com Poe e inclusive lhe dedicou um poema, “Au Tombeau d’Edgar Poe” —, levam essa relação ainda mais longe: o som *cria* sentido. Linguagem poética, desse modo, é aquela em que a relação entre som e sentido não é arbitrária, mas motivada. São muitas as maneiras de pensar tal relação. Sob uma perspectiva mais abrangente, há o ritmo de um poema. Em “The Poetic Principle”, Poe indica que a fluidez rítmica pode produzir melancolia — sobretudo se for altamente melodiosa — e que a versificação pode refletir a emoção de um tema — a exemplo de “Bridge of Sighs”, de

Thomas Hood, que leva a extravagância da forma até o limite do fantástico para descrever poeticamente um suicídio. A simples entonação nos metros pode ter um valor constitutivo, como Jakobson aponta em sua análise de *Hamlet*: “a segunda sílaba, acentuada, da palavra *absurd* cai geralmente no tempo marcado, mas no terceiro ato de *Hamlet* ela cai no tempo não-marcado: ‘No, let the candied tongue lick absurd pomp’” e corresponde a uma expectativa frustrada (JAKOBSON, 1974, p. 142).

Considerando outros aspectos da poesia, Jakobson também defende que tratar a rima apenas do ponto de vista do som seria simplista, já que ela implica necessariamente uma relação semântica entre unidades rítmicas. Um exemplo seria a rima do slogan político “I like / Ike”. Não só as terminações de “like” e “Ike” rimam entre si, como a segunda está totalmente incluída na primeira, numa autêntica rima em eco: /laic/ - /aic/, uma “imagem paronomástica de um sentimento que envolve totalmente o seu objeto”. Além disso, há a aliteração /ai - /ai/, sendo que a primeira das duas palavras aliterantes “like” e “Ike” está incluída na segunda: “uma imagem paronomástica do sujeito amante envolvido pelo objeto amado. A função poética, secundária deste chamariz eleitoral, reforça-lhe a impressividade e a eficácia” (JAKOBSON, p. 128-129).

De maneira análoga, a proximidade de duas sequências fônicas semelhantes tende a anunciar uma função paronomástica, de modo que palavras de som similar, mesmo que não sejam rimas, associam-se quanto a seu significado. Para ilustrar seu argumento, Jakobson cita Poe, caracterizado como “o poeta e teórico da antecipação malograda [ou expectativa frustrada], quem, do ponto de vista métrico e psicológico, avaliou o sentimento humano de satisfação suscitado pelo aparecimento do inesperado no seio do esperado”. (JAKOBSON, 1974, p. 138) O linguista oferece uma interpretação de “The Raven”, propondo que objetos se fundem num todo orgânico através de paronomásias sonoras — a exemplo do poleiro do corvo, “*pallid bust of Pallas*”, e o próprio corvo, “*bird or beast upon the... bust*”. Cadeias de paronomásias, imagens de claro-escuro e rimas em eco se interligam para formar uma unidade de impressão.

No nível do fonema, também é possível pensarmos em sons que, por si sós, provocam determinadas sensações. Parece consenso, por exemplo, que a vogal /u/ traz uma qualidade sombria em seu próprio núcleo. Como leitores, nossos ouvidos já revelam esse fato, tão notável que aparece tanto em escritos de Jakobson quanto de outros teóricos do formalismo russo: é o caso de V. Ivanov, segundo o qual “O conjunto fonético de um poema melódico parece mostrar preferência pela vogal *u*, ora baça e meditativa, [...] ora esfumaçada e sombria; o matiz obscuro deste som é conduzido pela rima ou reforçado pelas sombras dos grupos

consonantais que o envolvem”. Também Viktor Chklóvski conclui que “Os testemunhos referentes ao aspecto sombrio e obscuro do /u/ são muito precisos em quase todos os observadores” (POMORSKA, 1972, p. 39-40). Mallarmé, tomado pela mesma percepção, acusa sua língua de enganadora ao conferir timbres mais sombrios ao dia (“jour”) do que à noite (“nuit”), constituindo o que ele chamava de “escândalo da língua”, para cuja correção intervém a poesia, conforme declara em “Crise do verso”.

Por fim, resta-nos uma última dimensão do nível sonoro: a articulação. Acreditamos que não apenas os fonemas, a métrica, as rimas e os ritmos podem ser correlatos objetivos de uma emoção pretendida. Os próprios movimentos orais aplicados na produção de som podem, eles também, duplicar um efeito. É interessante observar que tal proposta se encontra já no estudo de formalistas russos:

[...] na penetração da linguagem poética, os sons emergem para dentro do campo luminoso da consciência; desta conexão surge a atitude emotiva em relação aos mesmos; este fato, por sua vez, nos leva a estabelecer uma certa relação entre “o conteúdo” do verso e sua estrutura sonora; esta última é também reforçada pelos movimentos expressivos dos órgãos da fala. (POMORSKA, 1972, p. 40)

A passagem foi escrita por Lev Iakubínski e encontra eco na contribuição de Viktor Chklóvski: “[...] o lado articulatório, uma *sui generis dança dos órgãos da fala*, causa (no leitor) a maior parte da fruição poética”. (POMORSKA, 1972, p. 40) Mais recentemente, o crítico M. H. Abrams deu a esse elemento o nome de “quarta dimensão do poema”, desenvolvendo em detalhes o conceito. Para Abrams, a leitura de um poema gera quatro dimensões: o aspecto visual, que diferencia poesia de prosa e oferece pistas quanto ao ritmo, às pausas e à entonação; os sons das palavras quando lidas em voz alta ou imaginadas pelo leitor; o significado das palavras que lemos ou ouvimos; e a atividade de enunciar a grande variedade de sons que constituem as palavras de um poema, um princípio quase totalmente ignorado nas discussões sobre poesia:

It is easy to overlook the fact that a poem, like all art forms, has a physical medium, a material body, which conveys its nonmaterial meanings. That medium is not a written or printed text. [...] [It] is the act of utterance by the human voice, as it produces the speech-sounds that convey a poem. We produce those sounds by varying the pressure on the lungs, vibrating or stilling the vocal cords, changing the shape of the throat and mouth, and making wonderfully precise movements of the tongue and lips. It can be said, then, that the physical production of a poem begins next to the heart and ends near the brain. That is one reason that poetry is felt to be

the most intimate of the arts, in addition to being the most inclusive and nuanced in expressing what it is to be human.¹² (ABRAMS, 2012, p. 2)

De acordo com a perspectiva de Abrams, o uso rotineiro da língua fez com que ignorássemos as atividades orais que concretizam um poema — as sensações de movimento, forma e toque desenvolvidas na produção de um som. Sua conclusão é crucial para nossa proposta interpretativa: as ações orais podem servir, de maneiras variadas e complexas, para confirmar e intensificar os significados e sentimentos expressos pelo poema. Ou seja, a própria articulação sonora pode potencializar o significado que as palavras carregam, interagindo com o conteúdo para criar um efeito poético ainda mais avassalador. Em Poe, a atmosfera dura, seca e sombria é construída a partir de descrições pesadas, palavras negativas, sons fechados e aliterações pouco práticas. Em “The Fall of the House of Usher”, por exemplo, quando o narrador tem dificuldade de chegar à casa de Usher, num prenúncio do que estaria por vir, passa “through a singularly dreary tract of country”: é tão complicado pronunciar os encontros consonantais quanto atravessar aquele acidentado trecho do campo. É assim que, unindo diversos elementos, o ambiente de desolação é projetado na mente do leitor.

Por fim, como uma reflexão final nesse campo sonoro, reproduzimos uma indagação constante nas palestras de Jakobson: será que as configurações desvendadas pela análise linguística são premeditadas pelos poetas? Se a pergunta fosse feita a Baudelaire, o maior advogado de defesa de Poe, a resposta seria: “nada em Poe é por acaso”. De fato, se há um escritor apaixonado por cálculos e aferrado a princípios para o desenvolvimento de uma intenção poética, esse escritor é Poe. Sua deliberação é proclamada e perceptível. No entanto, não há como garantir que cada curva sonora tenha sido pensada, mas isso tampouco é um problema. Conforme expõe o linguista russo no ensaio “Configuração verbal subliminar em poesia”,

as peculiaridades marcantes dos processos poéticos de seleção, acumulação, justaposição e distribuição das diversas classes fonológicas e gramaticais não podem ser considerados acidentes desprezíveis regidos pela lei do acaso. Qualquer composição poética significativa, seja um improviso, seja fruto de longo e árduo

¹² Tradução nossa: “É fácil ignorar o fato de que um poema, como todas as formas artísticas, tem um mediador físico, um corpo material, que carrega todos os seus significados não-materiais. Esse mediador não é um texto escrito ou impresso. [...] [É] um ato de enunciação da voz humana, conforme produz sons que formam um poema. Produzimos tais sons variando a pressão nos pulmões, vibrando ou suprimindo as cordas vocais, mudando o formato da garganta ou da boca, fazendo movimentos maravilhosamente precisos com a língua e os lábios. Pode-se dizer, assim, que a produção física de um poema começa perto do coração e termina próxima ao cérebro. Essa é uma razão pela qual a poesia é tida como a mais íntima das artes, além de a mais inclusiva e a mais cheia de nuances para expressar o que significa ser humano.”

trabalho de criação implica escolha do material verbal, escolha esta orientada num sentido determinado. (JAKOBSON, 1970, p. 82)

Mesmo que um autor não tenha consciência das “molas mestras desse mecanismo” — ou pelo menos de determinados desdobramentos rítmicos — tanto o poeta como o leitor percebem, intuitivamente, uma “latência verbal” subjacente. Notam uma “integridade admirável” em versos ou passagens mesmo que não saibam defini-la com precisão. Além disso, o leitor, tendo aceito o convite ao universo criativo e vendo-se envolvido pela atmosfera de um arquiteto como Poe, é, também, convidado a sentir os conflitos ou os prazeres primordiais que pertencem ao mundo e à existência humana. Por consequência, são partícipes da realidade imaginada e ressignificam a experiência sensorial. Uma intuição interpretativa que encontre respaldo no texto, que o faça falar em seu próprio idioma lírico, parece-nos poeticamente autorizada pela obra.

O escritor, a obra, o texto e a palavra: esses quatro níveis, que vertiginosamente saem um de dentro do outro numa autêntica construção em abismo, interagem para produzir o sistema literário de Edgar Allan Poe. Do homem ao fonema, do universal ao particular, da expansão ao núcleo, seguimos os arabescos que nos conduzem à criação primordialmente dual de Poe. Na dimensão do texto e da palavra, incontáveis correlatos objetivos são projetados para produzir uma unidade de efeito. Propomos introduzir o estudo da matéria sonora não apenas nos poemas, como é o mais usual, mas também nos contos. Ao fim, quando o leitor entra no jogo dos duplos e não vê alívio nem na contemplação de uma árvore, na iluminação de um cenário, em imagens leves, em palavras positivas ou em sons abertos e agradáveis à pronúncia, sente a claustrofóbica inevitabilidade dramática que constrói, simbolicamente, a presença da própria Morte.

1 O PRINCÍPIO E A MÚSICA: ESTUDOS POÉTICOS

Em sua poesia, Poe busca desenvolver princípios defendidos nos ensaios. São muitas as composições curtas centradas na morte de uma mulher, evidenciando o grande propósito do poeta americano: despertar, através da contemplação da Beleza, um Sentimento Poético. Para tanto, todos os elementos participam do jogo criativo e criam sentido. Nossa seleção se baseou em um elemento fundamental: a dimensão sonora. Conforme Poe argumenta em seus ensaios, a música, aliada à poesia numa Criação Rítmica da Beleza, é um dos principais meios de produzir uma elevação da alma.

Desse modo, escolhemos os poemas “For Annie” e “The Bells”, essencialmente marcados por uma rigorosa construção sonora. A forma poética, o fonema e o ritmo atuam como correlatos objetivos de intensas sensações interiores, oferecendo-lhes sustentação no plano externo. Por meio deles, Poe joga com as nuances e as dualidades intrínsecas a seu sistema literário, lançando-se como o poeta das expectativas frustradas e dos prenúncios. O terceiro poema selecionado, “Lenore”, cumpre um papel de transição para o capítulo seguinte. Por ser um poema narrativo, expõe o caráter dual das obras de Poe: há narrativa na poesia assim como percebe-se poesia na prosa.

Nosso objetivo maior, neste trabalho, é oferecer contribuições ao estudo de contos de Edgar Allan Poe. Parece-nos que as complexidades sonoras e rítmicas ainda não receberam a devida atenção. Assim, seguimos uma abordagem crescente: primeiro, introduzimos nossa proposta de análise nos poemas, província que mais comumente recebe a métrica e a textura sonora. Na sequência, partimos para a análise da prosa, desenvolvendo a relação entre os princípios poéticos e a estrutura narrativa.

As traduções de “For Annie”, “The Bells” e “Lenore”, apresentadas por Oscar Mendes e Milton Amado, podem ser encontradas nos Anexos.

1.1 For Annie

Thank Heaven! the crisis—
The danger, is past,
And the lingering illness
Is over at last—
And the fever called “Living”

Is conquered at last.
Sadly, I know
I am shorn of my strength,
And no muscle I move
As I lie at full length—

But no matter!—I feel
I am better at length.

And I rest so composed,
Now, in my bed,
That any beholder
Might fancy me dead—
Might start at beholding me,
Thinking me dead.
The moaning and groaning,
The sighing and sobbing,
Are quieted now,
With that horrible throbbing
At heart:—ah, that horrible,
Horrible throbbing!
The sickness—the nausea—
The pitiless pain—
Have ceased, with the fever
That maddened my brain—
With the fever called “Living”
That burned in my brain.

And oh! of all tortures
That torture the worst
Has abated—the terrible
Torture of thirst
For the naphthaline river
Of Passion accurst:—
I have drunk of a water
That quenches all thirst:—

Of a water that flows,
With a lullaby sound,
From a spring but a very few
Feet under ground—
From a cavern not very far
Down under ground.

And ah! let it never
Be foolishly said
That my room it is gloomy
And narrow my bed;
For man never slept
In a different bed—
And, to *sleep*, you must slumber
In just such a bed.

My tantalized spirit
Here blandly reposes,
Forgetting, or never

Regretting, its roses—
Its old agitations
Of myrtles and roses:

For now, while so quietly
Lying, it fancies
A holier odor
About it, of pansies—
A rosemary odor,
Commingle with pansies—
With rue and the beautiful
Puritan pansies.

And so it lies happily,
Bathing in many
A dream of the truth
And the beauty of Annie—
Drowned in a bath
Of the tresses of Annie.

She tenderly kissed me,
She fondly caressed,
And then I fell gently
To sleep on her breast—
Deeply to sleep
From the heaven of her breast.

When the light was extinguished,
She covered me warm,
And she prayed to the angels
To keep me from harm—
To the queen of the angels
To shield me from harm.

And I lie so composedly,
Now, in my bed,
(Knowing her love)
That you fancy me dead—
And I rest so contentedly,
Now in my bed,
(With her love at my breast,)
That you fancy me dead—
That you shudder to look at me,
Thinking me dead:—

But my heart is brighter
Than all of the many
Stars in the sky,
For it sparkles with Annie—
It glows with the light

Of the love of my Annie—
With the thought of the light
Of the eyes of my Annie.

“For Annie” é um dos poemas mais musicais de Poe. Seu tema, como não poderia ser diferente, é a morte — tido como o tema mais belo à disposição da arte. Contudo, ao contrário de outras composições, o poema não gira em torno da morte de uma bela mulher, mas se concentra na quase-morte do sujeito lírico, salvo por uma bela mulher. O caráter dual, que constrói toda a obra de Poe, faz-se notar nessa linha tênue que separa a sobrevivência da aniquilação.

A base do poema é amplamente considerada autobiográfica. Após uma overdose de láudano, Poe passou longos períodos em recuperação e foi ajudado por sua amiga Annie Richmond, a quem teria dedicado esses versos. Ainda assim, mesmo que o tema seja fruto de uma situação real, as emoções originais são transformadas pelo crivo poético e reimaginadas sob forma literária. Como insistentemente defende em seus ensaios, Poe, o poeta da racionalidade e do cuidadoso arranjo das partes, reúne todos os elementos disponíveis para duplicar na forma e no som as sensações de uma alma que caminha entre a vida e a morte. Oferece uma plataforma externa a profundos sentimentos internos que, de outra maneira, seriam inexprimíveis.

À primeira vista, o que mais se destaca em “For Annie” é a velocidade de ritmo. O leitor, em seu contato inicial com o poema, depara-se com uma aceleração imediata:

Thank **Heaven!** the **crisis**—
 The **danger**, is **past**,
 And the **lingering illness**
 Is **over** at **last**—
 And the **fever** called “**Living**”
 Is **conquered** at **last**.
Sadly, I know
 I am **shorn** of my **strength**,
 And no **muscle** I **move**
 As I **lie** at full **length**—
 But no **matter!**—I **feel**
 I am **better** at **length**.

Tal velocidade só é possível pela minuciosa construção formal. Como demonstram as marcações em negrito — que sinalizam as sílabas longas — iampos e anapestos compõem a maior parte dos versos: sílaba breve, longa; breve, breve, longa. Em geral, somam apenas dois pés métricos; por possuírem um tempo curto, a aceleração torna-se inevitável. As rimas e aliterações ainda contribuem para a fluidez das palavras. O fonema /l/, repetido em “lingering”, “illness”, “last”, “called” e “Living”, de fácil pronúncia e com uma flexibilidade natural, intensifica a harmonia dos versos e do conteúdo: o ápice da dor já passou. Efeito

semelhante têm as rimas *past/last* e *lingering/Living*, além da aproximação sibilante *crisis/illness* e do paralelismo “*Is... at last*”.

A única exceção é o sétimo verso, “*Sadly, I know*”. Ao invés de começar com uma sílaba breve, como todos os outros versos, inicia-se com uma sílaba longa. Tal diferença se mostra ainda mais evidente pelo tempo rítmico: conta com o tempo correspondente a quatro sílabas, e não às cinco/seis sílabas que se alternam no restante da estrofe. A quebra não parece casual. Enquanto a abertura do poema é marcada por agradecimento e alívio, a metade da estrofe traz sentimentos mais negativos. “*Sadly, I know*” tem valor de uma adversativa: mesmo que haja uma conquista, há graves consequências. A construção sonora dos versos seguintes acompanham essa transição. “*I am shorn of my strenght*”, por exemplo, contém sons menos fluidos e menos agradáveis à pronúncia. “*Strength*”, sobretudo, envolve uma articulação sofrida: não só inclui dois encontros consonantais complexos, “*str*” e “*th*”, como muda rapidamente os pontos de articulação, indo do alveolar ao dental para produzir /θ/. É justamente essa terminação que passa a formar as rimas seguintes. Ao invés das suaves *past/last*, após a quebra de ritmo, as rimas viram *strength/length*. Num novo paralelo entre conteúdo e som, a dificuldade de movimento parece reproduzir o sentido do nono verso: “*And no muscle I move*”.

As outras estrofes apresentam a mesma tensão interna. As maiores rupturas podem ser percebidas na segunda e na quarta estrofes, especialmente dramáticas por seu conteúdo. A segunda conduz o sujeito lírico ao passado, transportando-o aos momentos de pânico e sofrimento provocados pela droga. Nesse ponto, reproduzindo o mergulho no abismo, o poema ganha uma qualidade vertiginosa. A estrofe foge à harmonia geral, contando com dezoito versos, sendo que os seguintes se alternam basicamente entre seis e oito. A concentração de palavras negativas e sons pesados também se aliam ao aspecto gráfico para produzir uma totalidade de efeito:

The **moaning** and **groaning**,
 The **sighing** and **sobbing**,
 Are **quieted now**,
 With that **horrible throbbing**
 At **heart**:—ah, that **horrible**,
Horrible throbbing!
 The **sickness**—the **nausea**—
 The **pitiless pain**—

As constantes rimas em *-ing* — sempre relativas à experiência da angústia —, aliadas às reiteradas ocorrências de “*horrible*”, “*throbbing*” e aos paralelismos, conferem ao relato uma

realidade quase palpável: a repetição das formas ecoa a recorrência da dor, insistente e implacável. A articulação dos fonemas ainda potencializa essa sensação. Os movimentos orais necessários para produzir “moaning” e “groaning” — consoantes nasais e oclusivas que se fecham num oco /o/ —, são similares aos envolvidos na própria expressão de um gemido.

O mesmo reflexo entre som e conteúdo constitui as demais sequências. “Horrible throbbing” conta com pequenas explosões de som, causadas pela presença forte da oclusiva /b/, e com um encontro consonantal de difícil realização, “thr”. O fato de os termos possuírem, internamente, uma aproximação fônica apenas intensifica seu efeito, que é triplicado com a repetição nos dois versos seguintes: primeiro, na aliteração *at heart/horrible*, e então no novo “horrible throbbing!”, agora acompanhado de uma exclamação e adicionalmente destacado por configurar uma quebra rítmica. Assim como na estrofe anterior — e em todas as outras —, a estrutura básica envolve iampos e anapestos, ou seja, a primeira sílaba métrica é sempre breve. No entanto, em alguns momentos, tal harmonia é rompida e a sílaba inicial passa a ser longa. Nesta estrofe, a ruptura está no verso “Horrible throbbing!”. A sensação, de tão intensa e terrível, provocou um desequilíbrio na forma poética. Os demais sons atuam pelo mesmo propósito, sobretudo a aliteração “pitiless pain”, novamente marcada por oclusivas (/p/).

A terceira estrofe dá continuidade à representação do vício, sendo também caracterizada por repetições negativas e fonemas expressivos:

And **oh!** of all **tortures**
That **torture** the **worst**
 Has **abated**—the **terrible**
Torture of thirst
 For the **naphthaline river**
 Of **Passion accurst**:—
 I have **drunk** of a **water**
 That **quenches** all **thirst**:—

Ao invés de “horrible”, a palavra mais repetida é “torture”, igualmente sugestiva. As aliterações principais envolvem /t/ e /ɹ/, num reflexo constante dessa mesma palavra-núcleo, “torture”, que impregna todos os elementos da estrofe. As rimas contêm o mesmo jogo: “worst”, “thirst”, “accurst” e mais uma vez “thirst”. A quebra rítmica volta a coincidir com um verso especialmente dramático, “Torture of thirst”, quando a sílaba inicial se mostra longa. Caso o itálico em “*That*” seja lido como uma sílaba longa, o segundo verso também exhibe uma quebra — seu conteúdo, não por acaso, é semelhante. A concentração de sentido

fica mais clara com a imagem do “naphthaline river”, de onde o personagem bebeu uma água “That quenches all thirst”. A naftalina, tóxica e inflamável, remete-nos ao láudano.

É nessa sequência que se apresenta a quarta estrofe, a qual, como a segunda, traz quebras visíveis:

Of a **w**ater that **f**lows,
 With a **l**ullaby **s**ound,
 From a **s**pring but a **v**ery few
Feet under **g**round—
 From a **c**avern not **v**ery far
Down under **g**round.

Nenhuma outra estrofe contém tantas variações de ritmo. A harmonia do poema depende de um tempo correspondente a cinco/seis sílabas por verso, e, no início da estrofe, essa marcação é respeitada: “Of a water that flows/ With a lull.a.by sound”. Contudo, os quatro versos restantes apresentam uma variação: *From a spring but a very few/From a cavern not very far* são mais longos, e *Feet under ground/Down under ground* são mais curtos. Lendo o poema em voz alta, tal mudança mostra-se perceptível. Inevitavelmente se faz necessária uma adaptação na leitura, que perde em fluidez. O destaque, novamente, não parece casual. Embora o tom não seja mais de desespero, o tema permanece sendo a droga, responsável pelo drama do poema — mais precisamente, a estrofe gira em torno de sua propriedade sedutora. Sons mais calmos e fluidos, como a lateral /l/ e as fricativas /f/ e /s/, embalam os versos hipnoticamente. Ao mesmo tempo, os versos mais longos e mais curtos anunciam os riscos da substância, associando-a ao subsolo e às cavernas do submundo.

No resto do poema, a harmonia volta a ser soberana. As lembranças do horror ficam para trás, dando lugar, mais uma vez, ao repouso e ao agradecimento. As estrofes se equilibram em número de linhas e, mesmo que ainda apresentem quebras no ritmo, são mais suaves e menos frequentes. Isso não significa, todavia, que as dualidades têm fim. Há uma ambiguidade estrutural. Aos leitores uma pergunta se anuncia: o personagem não sente mais dor porque está morto ou porque se recuperou? Indícios às duas conclusões se alternam. Por um lado, o sujeito lírico diz que “the danger is past”, “any beholder/ Might fancy me dead [...] But my heart it is brighter”. O maior perigo de uma overdose, naturalmente, é a morte. Se o perigo passou, talvez a vida tenha triunfado. Seguindo a mesma linha, os observadores poderiam *pensar* que ele estava morto, mas, pela construção da frase e pela adversativa “But”, sugere-se que tal conclusão seria equivocada. Por outro lado, há alusões a uma “narrow bed”, na qual “to *sleep*, you must slumber”, e a uma “light [that] was extinguished”.

Cada imagem do poema é ambígua. “The fever called ‘Living’/ Is conquered at last”, por exemplo, pode se referir à supremacia da morte ou à aceitação da turbulência da vida. As flores citadas são igualmente dúbias:

My tantalized spirit [...]

Forgetting, or never

Regretting, its roses—

Its old agitations

Of myrtles and roses:

For now, while so quietly

Lying, it fancies

A holier odor

About it, of pansies—

A rosemary odor,

Commingled with pansies—

With rue and the beautiful

Puritan pansies.

As rosas tradicionalmente simbolizam beleza, amor e vitalidade, mas também são compostas por espinhos. As murtas [*myrtles*] são as plantas usadas na sandália de Hermes, o deus das transições, que se move entre os planos da vida e da morte, do humano e do divino. Já o rosmaninho [*rosemary*] é conhecido como a planta da lembrança; desde a tradição greco-romana, está associado a casamentos e funerais, embora também seja símbolo de revitalização. Por fim, o amor-perfeito [*pansy*] é uma planta ligada a tratamentos medicinais e geralmente representa o poder do pensamento e da autorreflexão.

Ao que parece, a ambiguidade é incentivada para lançar sobre o poema uma atmosfera indistinta, um véu de incertezas e dualidades. Por meio da projeção de correlatos objetivos — que, em “For Annie”, apresentam-se sob forma de ritmo, som e imagens — as sensações do horror e do alívio ganham sustentação, assim como a dubiedade natural ao poema. Em momentos, as imagens adquirem um tom de sonho. A impressão predominante, ainda assim, é de um homem que viu a morte, pertenceu a ela, mas, através do amor da bela Annie, foi capaz de retornar à vida. Na luta de imagens contraditórias, talvez o amor-perfeito, tão recorrente na sétima estrofe, faça valer seu poder de cura. No parágrafo final, as rimas e palavras são notavelmente abertas e positivas, destacando a mudança de tom (*sky/light; brighter, sparkle*). Como não poderia deixar de ser, o termo mais repetido, que já foi “horrible” e “torture”, agora é “Annie”. Sempre Annie.

1.2 The Bells

I.

Hear the sledges with the bells—
 Silver bells!
 What a world of merriment their melody foretells!
 How they tinkle, tinkle, tinkle,
 In the icy air of night!
 While the stars that oversprinkle
 All the heavens, seem to twinkle
 With a crystalline delight;
 Keeping time, time, time,
 In a sort of Runic rhyme,
 To the tintinnabulation that so musically wells
 From the bells, bells, bells, bells,
 Bells, bells, bells—
 From the jingling and the tinkling of the bells.

II.

Hear the mellow wedding bells,
 Golden bells!
 What a world of happiness their harmony foretells!
 Through the balmy air of night
 How they ring out their delight!
 From the molten-golden notes,
 And all in tune,
 What a liquid ditty floats
 To the turtle-dove that listens, while she gloats
 On the moon!
 Oh, from out the sounding cells
 What a gush of euphony voluminously wells!
 How it swells!
 How it dwells
 On the Future! how it tells
 Of the rapture that impels
 To the swinging and the ringing
 Of the bells, bells, bells,
 Of the bells, bells, bells, bells,
 Bells, bells, bells—
 To the rhyming and the chiming of the bells!

III.

Hear the loud alarum bells—
 Brazen bells!
 What tale of terror, now, their turbulency tells!
 In the startled ear of night
 How they scream out their affright!
 Too much horrified to speak,

They can only shriek, shriek,
 Out of tune,
 In a clamorous appealing to the mercy of the fire,
 In a mad expostulation with the deaf and frantic fire,
 Leaping higher, higher, higher,
 With a desperate desire,
 And a resolute endeavor
 Now—now to sit or never,
 By the side of the pale-faced moon.
 Oh, the bells, bells, bells!
 What a tale their terror tells
 Of despair!
 How they clang, and clash, and roar!
 What a horror they outpour
 On the bosom of the palpitating air!
 Yet the ear, it fully knows,
 By the twanging,
 And the clanging,
 How the danger ebbs and flows;
 Yet, the ear distinctly tells,
 In the jangling,
 And the wrangling,
 How the danger sinks and swells,
 By the sinking or the swelling in the anger of the bells—
 Of the bells—
 Of the bells, bells, bells, bells,
 Bells, bells, bells—
 In the clamor and the clangor of the bells!

IV.

Hear the tolling of the bells—
 Iron bells!
 What a world of solemn thought their monody compels!
 In the silence of the night,
 How we shiver with affright
 At the melancholy meaning of their tone!
 For every sound that floats
 From the rust within their throats
 Is a groan.
 And the people—ah, the people—
 They that dwell up in the steeple,
 All alone,
 And who, tolling, tolling, tolling,
 In that muffled monotone,
 Feel a glory in so rolling
 On the human heart a stone—
 They are neither man nor woman—
 They are neither brute nor human—
 They are Ghouls:

And their king it is who tolls;
 And he rolls, rolls, rolls, rolls,
 Rolls
 A pæan from the bells!
 And his merry bosom swells
 With the pæan of the bells!
 And he dances, and he yells;
 Keeping time, time, time,
 In a sort of Runic rhyme,
 To the pæan of the bells—
 Of the bells:
 Keeping time, time, time,
 In a sort of Runic rhyme,
 To the throbbing of the bells—
 Of the bells, bells, bells—
 To the sobbing of the bells;
 Keeping time, time, time,
 As he knells, knells, knells,
 In a happy Runic rhyme,
 To the rolling of the bells—
 Of the bells, bells, bells—
 To the tolling of the bells,
 Of the bells, bells, bells, bells—
 Bells, bells, bells—
 To the moaning and the groaning of the bells.

“The Bells”, assim como “For Annie”, é um poema altamente musical. No entanto, há uma variação de intensidade: a forma e os sons são forçados até seu limite e levados às últimas consequências, gerando uma profusão obsessiva de rimas e aliterações. A radicalidade dos recursos pode ser notada de imediato, já que o próprio aspecto gráfico revela a qualidade frenética e confusa do poema — os versos são distribuídos de maneira desigual, as estrofes ficam progressivamente maiores e há uma enxurrada de exclamações, travessões e repetições de palavras. Visualmente, talvez seja o poema mais peculiar de Poe.

A introdução do leitor ao universo poético de “The Bells”, com isso, é marcada pela estranheza. Mas o convite é claro: para efetivamente sentir a atmosfera do poema, ele deve se deixar levar pelo movimento dos sinos, cuja presença pode ser percebida em cada elemento do texto. O badalar dos sinos rege o maleável aspecto gráfico, que vai para um lado e para outro; comanda o ritmo, que oscila entre sílabas longas e breves e configura um vaivém rítmico; conduz os fonemas, sobretudo a própria palavra “bells”, repetida incessantemente. O termo “bells”, numa perfeita adequação entre som e sentido, inicia-se com uma oclusiva. A pronúncia de /b/ envolve uma expiração de ar que é bloqueada pelos lábios; quando o obstáculo se abre, o ar é liberado com uma pequena explosão e assim origina o som. Tal

movimento ecoa a batida dos badalos no sino, explosiva e repentina. A vogal /ɛ/, naturalmente aberta, ainda estende o alcance do som até /l/. A consoante lateral, por sua vez, dá um valor duplo à palavra: a articulação do fonema exige uma pequena volta da língua, que então se choca contra os alvéolos; além desse novo eco à ação dos badalos, a elasticidade do /l/ contribui para o soar da segunda batida e para a reverberação do som. Se apenas por si mesma a palavra “bells” já ressoa, repetida sessenta e duas vezes ela grita de modo penetrante e arrebatador, envolvendo todos os aspectos do poema. Nada escapa a seu alcance.

De início, o tom de “The Bells” se mostra leve, semelhante a uma canção infantil:

**Hear the sledges with the bells—
Silver bells!
What a world of merriment their melody foretells!
Hear the sledges with the bells—
Silver bells!
What a world of merriment their melody foretells!
How they tinkle, tinkle, tinkle,
In the icy air of night!
While the stars that oversprinkle
All the heavens, seem to twinkle
With a crystalline delight;
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the tintinnabulation that so musically wells
From the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells—
From the jingling and the tinkling of the bells.**

As rimas são inocentes, de sonoridade elástica e vibrante: *tinkle, tinkle, tinkle/oversprinkle/twinkle*. Também são abertas, a exemplo de *night/delight* e *foretells/bells/wells*, que, juntas, potencializam ainda mais a reverberação dos sinos. Os fonemas são de agradável articulação, sobretudo porque se centram em /l/ e /m/. Desse modo, o ritmo contínuo dos troqueus — sílaba longa seguida de sílaba breve — une-se à atmosfera criada pelos sons para recobrir o poema com sua alegre melodia (“What a world of merriment their melody foretells!”). Os sinos ganham vida e ganham voz. O senso de igualdade, eleito por Poe como uma fonte inquestionável de prazer humano, contribui para estabelecer um tom positivo: além do ritmo constante, todas as palavras finais da parte I são oxítonas: “bells”, “foretells”, “oversprinkle”, “twinkle”, “delight”, “time”, “rhyme”, “wells”.

Na segunda parte, a imagem positiva permanece: “What a world of happiness their harmony foretells”. Os paralelismos e a equivalência de ritmo sugerem a estabilidade de sensações e, por consequência, a solidez da felicidade. No entanto, em Poe, a idealidade perfeita é necessariamente ambígua e está fadada a sofrer uma inversão. A paisagem

maravilhosa é tão inquietante quanto o cenário mórbido: inevitavelmente revela-se artificial, como uma natureza que não respira. É assim que todas as flores murcham, todas as árvores perdem suas folhas, todos os cantos emudecem. Os exageros da primeira parte, musicalmente excessiva, prenunciam sua qualidade ilusória.

Na parte II, já soa o primeiro alerta concreto: a igualdade não pode mais ser vista. O desvio ainda é sutil, porém adquire um caráter de presságio. Enquanto, na abertura do poema, cada palavra é acompanhada por uma rima e cada verso termina em oxítone, na segunda parte, uma palavra final sobra: “ringing”. As rimas tampouco carregam a mesma musicalidade infantil, abolindo *tinkle/oversprinkle/twinkle* em favor de sons mais fechados como *notes/floats/gloats* e *molten/golden*. O número de versos aumenta, assim como a ocorrência de “bells”, provando que o poema segue num crescendo. Além disso, há quebras de ritmo adicionais. Alguns versos reduzidos provocam uma interrupção musical, travando a fluidez sonora:

Hear the mellow wedding bells,
Golden bells!
What a world of happiness their harmony foretells!
Through the balmy air of night
How they ring out their delight!
From the molten-golden notes,
And all in tune,
What a liquid ditty floats
To the turtle-dove that listens, while she gloats
On the moon!
Oh, from out the sounding cells
What a gush of euphony voluminously wells!
How it swells!
How it dwells
On the Future! how it tells
Of the rapture that impels
To the swinging and the ringing
Of the bells, bells, bells,
Of the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells—
To the rhyming and the chiming of the bells!

“And all in tune” e “On the moon” rimam entre si, mas estão isolados do resto. Todos os demais versos variam entre as terminações *-ells* e *-oats/-otes*, exceto um: o décimo sétimo, terminado em “ringing”; com isso, a palavra, já destacada por não ser uma oxítone, recebe um valor adicional de isolamento. O mesmo ocorre com “And **all** in **tune**”, que também difere dos outros versos por começar com uma sílaba breve. Mas não se pode dizer que o poema se transforma por completo. Os sons, embora mais fechados, continuam simples e de fácil

articulação; de modo geral, a harmonia se mantém, sendo descrita por “What a gush of euphony voluminously wells!”, e as palavras permanecem num campo semântico positivo.

Na terceira parte, por outro lado, a ruptura é radical. Os presságios não foram ouvidos, e o agradável badalar dos sinos se transforma num alarme estridente. As imagens de alegria viram imagens de desespero. Os paralelismos seguem, porém numa inversão completa: a idealidade perfeita finalmente se converte no cenário do mais absoluto horror. Os sinos eram caracterizados como “Silver”, “Golden” e “mellow”, e sua melodia projetava um mundo de “merriment” e “harmony”. Agora, tornam-se “loud alarum bells” e “Brazen bells”, e sua turbulência esboça uma história de terror. Simbolicamente, a ressonância dos sinos passa a ser abrupta e ríspida:

In the startled ear of night
 How they scream out their affright!
 Too much horrified to speak,
 They can only shriek, shriek,
Out of tune,
 In a clamorous appealing to the mercy of the fire,
 In a mad expostulation with the deaf and frantic fire,
 [...] What a tale their terror tells
Of despair!
 How they clang, and clash, and roar!
 What a horror they outpour
 On the bosom of the palpitating air!
 Yet the ear, it fully knows,
 By the twanging,
 And the clanging [...]

Todos os elementos poéticos são sufocados pela angústia, e a crescente sensação de desespero se sustenta através da projeção atordoante de correlatos objetivos. As rimas se mostram penetrantes e agressivas, como *roar/outpour*. “Night”, que se associava a “delight”, absorve o valor de “affright”. As repetições de palavras, antes “time, time, time”, cedem lugar a “shriek, shriek”. O termo “shriek”, aliás, duplica o efeito dramático por meio de sua articulação. A produção sonora de /k/, uma oclusiva desvozeada, envolve uma total obstrução do ar e o abafamento da voz, reproduzindo a agonia asfixiante. Palavras negativas ainda se acumulam nos versos, assim como fonemas de articulação pouco prática — a exemplo de “startled”, “terror” e “expostulation”. O fonema mais frequente deixa de ser /l/ para se concentrar no duro e vibrante /ɹ/.

As quebras de ritmo, elas também, são mais notáveis. Os versos curtos fazem-se frequentes, rompendo os resquílios de harmonia. A primeira quebra se dá em “Out of tune”, numa pausa dramática totalmente adequada ao conteúdo que descreve. A segunda quebra é

produzida por “Of despair”, destacando o desespero estrutural da terceira parte. Por fim, o número de versos terminados em oxítonas cai expressivamente, inaugurando uma dissonância mais acentuada. A rima em *-ing*, solitária na segunda parte, ganha a companhia de “twanging”, “clanging”, “jangling” e “wrangling”; já “higher”, “endeavor” e “never” compõem o grupo das novas paroxítonas.

Após o crescendo frenético, que extrapola os limites da forma e triplica o número de versos, o terror dá lugar à melancolia. Na quarta e última parte, o badalar dos sinos volta a ser uma melodia, mas da prostração (“What a world of solemn thought their melody compels”). A própria forma se mostra mais contida. Os versos são mais uniformes, mais compactos, menos desiguais se comparados às partes I, II e III: não apresentam agressividade, e sim resignação. Os versos arrítmicos, simbolicamente, são “Is a groan” e “All alone”, tão pesados sonoramente e tão isolados no poema quanto suas definições sugerem. O peso também se manifesta na imagem dos sinos, agora caracterizados como “Iron bells”. No entanto, o que mais chama atenção é uma sutil sugestão na metade da parte IV:

And the people—ah, the people—
They that dwell up in the steeple,
 All alone,
And who, tolling, tolling, tolling,
 In that muffled monotone,
Feel a glory in so rolling
 On the human heart a stone—
They are neither man nor woman—
They are neither brute nor human—
 They are Ghouls:
And their king it is who tolls;
And he rolls, rolls, rolls, rolls,
 Rolls

Pela primeira vez, há referência a pessoas e ao coração humano. Em “The Philosophy of Composition”, Poe define esse recurso tardio como “some under-current, however indefinite, of meaning [...] which imparts to a work of art so much of that *richness*”¹³ (POE, 1927, p. 176). Nos momentos finais do poema, o leitor é convidado a refletir sobre a simbologia dos sinos. Quem toca os badalos é o rei dos ghouls, mortos-vivos que consomem carne humana. Dobrar o sino corresponde a jogar pedras no coração humano, de modo que cada imagem sonora se associa às reverberações da alma. Sob essa perspectiva, a divisão do poema em quatro partes também parece sugestiva. Afinal, o número quatro tradicionalmente representa as fases da vida ou, pelo menos, pode destacar a evolução de estágios mentais.

¹³ Na tradução de Helena Barbas: “uma sub-corrente de sentido, por mais indefinida que seja [...] confere a uma obra de arte tanto daquela riqueza [...]”.

Repensando todo o texto, o leitor talvez se volte a “Hear the mellow wedding bells” na parte II, em que há a indicação de um casamento. Na parte III, as imagens são ígneas; unidas ao desespero patente, evocam, inevitavelmente, a ideia da morte. A parte IV confirma essas sensações: pela primeira vez, o toque do sino é definido pelo verbo “to knell”, comum sobretudo em cerimônias fúnebres. Tomado em conjunto e com a tardia sub-corrente de sentido, “The Bells” parece ser um poema sobre a perda da mulher amada e sobre os efeitos que a tragédia provoca no sujeito lírico. Os sinos, os sons e a forma poética seriam correlatos objetivos de uma intensa dor e degradação mental. O ritmo frenético e as repetições obsessivas de “bells”, progressivamente mais perceptíveis, dão suporte externo à crescente insanidade de um homem em luto. As badaladas do sofrimento ressoam sem dar alívio, envolvendo todos os elementos poéticos numa monodia enlouquecida e melancólica:

To the throbbing of the bells—
 Of the bells, bells, bells—
 To the sobbing of the bells;
 Keeping time, time, time,
 As he knells, knells, knells,
 In a happy Runic rhyme,
 To the rolling of the bells—
 Of the bells, bells, bells—
 To the tolling of the bells,
 Of the bells, bells, bells, bells—
 Bells, bells, bells—
 To the moaning and the groaning of the bells.

Por meio de pequenos desvios de ritmo e pela forma aparentemente artificial, desde a primeira parte há um presságio de morte. Quando ocorre a inevitável transição, no entanto, o poema não vira uma composição independente. Embora a mudança de tom seja radical e as dissonâncias cresçam, a estrutura básica não desaparece. A alternância entre sílabas longas e breves permanece até o fim, a construção métrica mais frequente continua sendo o tetrâmetro trocaico, e a repetição do refrão “bells” segue constante. O movimento dos sinos, independente da história que conte e da intensidade particular, nunca cessa. A qualidade antitética que parece separar o poema em dois segmentos opostos, I-II e III-IV, não os transforma numa realidade dissociada, mas em opostos complementares que partilham a mesma essência. Num poema que investiga os conflitos humanos e os reproduz em forma poética, a alegria não existe sem a melancolia e o caos provém da ordem. De maneira abrangente, no universo criativo de Poe, toda unidade é dual. E, assim, os sinos que ao mesmo tempo ressoam as melodias da felicidade e do horror contam, fundamentalmente, a narrativa da vida e da morte.

1.3 Lenore

Ah, broken is the golden bowl! the spirit flown forever!
 Let the bell toll!—a saintly soul floats on the Stygian river;
 And, Guy De Vere, hast *thou* no tear?—weep now or never more!
 See on yon drear and rigid bier low lies thy love, Lenore!
 Come! let the burial rite be read—the funeral song be sung!—
 An anthem for the queenliest dead that ever died so young—
 A dirge for her the doubly dead in that she died so young.

“Wretches! ye loved her for her wealth and hated her for her pride,
 And when she fell in feeble health, ye blessed her—that she died!
 How *shall* the ritual, then, be read?—the requiem how be sung
 By you—by yours, the evil eye,—by yours, the slanderous tongue
 That did to death the innocence that died, and died so young?”

Peccavimus; but rave not thus! and let a Sabbath song
 Go up to God so solemnly the dead may feel no wrong!
 The sweet Lenore hath “gone before,” with Hope, that flew beside,
 Leaving thee wild for the dear child that should have been thy bride—
 For her, the fair and *debonnaire*, that now so lowly lies,
 The life upon her yellow hair but not within her eyes—
 The life still there, upon her hair—the death upon her eyes.

“Avaunt! to-night my heart is light. No dirge will I upraise,
 But waft the angel on her flight with a pæan of old days!
 Let *no* bell toll!—lest her sweet soul, amid its hallowed mirth,
 Should catch the note, as it doth float up from the damned Earth.
 To friends above, from fiends below, the indignant ghost is riven—
 From Hell unto a high estate far up within the Heaven—
 From grief and groan, to a golden throne, beside the King of Heaven.”

Com “Lenore”, um dos poemas narrativos de Poe, começamos nossa transição da poesia à prosa. Ao contrário de “For Annie” e “The Bells”, “Lenore” apresenta uma forma mais fechada. Embora a musicalidade esteja presente, não se faz o núcleo de composição — esse lugar é ocupado pelos aspectos narrativos, que assumem o controle e desenvolvem princípios poéticos de Poe. Um primeiro contato com o poema já nos remete a dois valores primordiais, extensão e tema, destacados sobretudo no ensaio “The Poetic Principle”. O cuidado em construir um texto curto e em projetar a imagem de uma bela mulher morta sugere a grande intenção criativa: aliar o tema mais poético do mundo a uma unidade de

efeito para alcançar uma elevação da alma. Através da contemplação da Beleza, é possível experimentar o Sentimento Poético.

Para tanto, a união da poesia com a música se mostra imprescindível. Os dois primeiros versos de “Lenore”, por exemplo, apresentam uma notável fluência sonora:

Ah, broken is the golden bowl! the spirit flown forever!
Let the bell toll—a saintly soul floats on the Stygian
river;

A aliteração de fricativas suaves como /f/ e /s/ se une à base iâmbica e envolve os versos numa delicada aura etérea, introduzindo o leitor a uma atmosfera em que a Beleza superior se ergue como foco absoluto. As rimas *bowl/flown/toll/soul/floats* ainda se sucedem em ritmo constante, reproduzindo, através da liquidez de /l/, a própria travessia de Lenore no rio Estige, esvaindo-se ao sabor das águas. A vogal fechada /o/, dominante nos versos, confere gravidade ao caminho e reflete as monótonas badaladas dos sinos, iluminando, de variadas formas, a presença da morte. Cada som vem acompanhado de seu eco: seja através de rimas internas, seja por meio de aliterações, a morte — em seu sentido mais elevado — faz-se duplamente presente e vê seu efeito poético potencializado.

No restante da estrofe, há, contudo, um corte surpreendente. Em meio à suavidade da travessia, um confronto se eleva no interior do poema: “And, Guy De Vere, hast *thou* no tear?—weep now or never more!” A voz, agressiva, não por acaso é representada sonoramente por rimas e aliterações mais pesadas: “drear and rigid bier”, numa sugestão do conflito inevitável. O poema, que corria levemente, ganha versos imperativos em “See on yon drear and rigid bier low lies thy love, Lenore!” e em “Come! let the burial rite be read—the funeral song be sung!—”. Revoltado com o suposto descaso do viúvo, o narrador enaltece a necessidade do rito fúnebre e, através do paralelismo e da aliteração de /d/, transforma a própria fala na nênia que exige ouvir:

An anthem for the queenliest dead that ever died so young—
A dirge for her the doubly dead in that she died so young.

A mudança de tom anuncia o inesperado: ao contrário do que se imagina, o narrador não é quem perdeu a esposa, mas apenas um convidado do velório. A descrição musical da morte, exposta na abertura do poema, adquire ares de superficialidade. Novamente, a dualidade estrutural se faz notar numa obra de Poe. Na estrofe seguinte, ela é confirmada e reforçada:

“Wretches! ye loved her for her wealth and hated her for her
 pride,
 And when she fell in feeble health, ye blessed her—that she
 died!
 How *shall* the ritual, then, be read?—the requiem how be sung
 By you—by yours, the evil eye,—by yours, the slanderous
 tongue
 That did to death the innocence that died, and died so young?”

O poema revela-se um diálogo. A cisão de perspectivas e o embate constroem “Lenore”, e, por meio dos sons, o choque aparece duplamente representado. Após a quebra categórica, a pronúncia de palavras fica mais complexa e mais carregada. “Wretches!” inaugura, sonora e semanticamente, a intensidade da transição. Em seguida, a leveza de “a saintly soul floats” cede espaço a fonemas mais pesados como em “slanderous tongue” e “hallowed mirth/damned Earth”. O tema central passa a ser a diferença entre a concepção terrena e espiritual da morte, assunto que não deixa de ter grande valor poético. De um lado, a morte hipocritamente lamentada e revestida de formalidades que, no fim, mostram-se vazias. De outro, a morte verdadeiramente sentida e vista em tons positivos: os Céus representam a pureza e o lar mais natural a uma alma elevada como Lenore. Os pares de opostos *Hell/Heaven, fiends/friends, grief-groan/golden throne* contrapõem os valores poéticos e se traduzem narrativamente na estrutura dialógica.

A distribuição de elementos também cumpre um papel na construção de efeito: as únicas palavras finais que se repetem num dístico e formam uma rima são “young”, “eyes” e “Heaven”, simbolicamente destacadas no poema. A Beleza segue sendo o propósito supremo: seja na contemplação da bela mulher que deixou esta dimensão rasteira, seja na apreciação da própria morte, que conduziu um anjo a seu trono celeste. Ao contrário de muitos poemas de Poe, “Lenore” apresenta uma atmosfera esperançosa. A morte não é um fim, mas um início — e, quem sabe, o narrador ainda tenha a oportunidade de encontrar sua amada.

Para o leitor, torna-se difícil não pensar em “The Raven”, escrito anos mais tarde. Não só o nome feminino é reaproveitado, como sua presença motiva a rima com “never more!” na primeira estrofe. Não há dúvida de que certas recorrências podem ter uma razão menos sofisticada, como a necessidade de produzir muitos poemas em pouco tempo para a publicação em periódicos. Por outro lado, são, também, muitos os elementos que se relacionam no sistema literário de Poe. Caso um paralelo seja traçado, a esperança que marca “Lenore” pode ser percebida no início de “The Raven”; no entanto, com o passar das horas, o sentimento vai se esvaindo, até desaparecer por completo. Qualquer esperança de encontrar

novamente Lenore é enterrada junto com a própria alma do narrador. Sob essa perspectiva, o poema “Lenore” constituiria uma realidade idealizada, e “The Raven” seria a inversão inevitável. Essa não necessariamente é a progressão criativa de Poe, mas uma hipótese que se apresenta. Quem sabe o leitor, tão inserido no universo dramático de Poe, simplesmente não consiga permitir que uma atmosfera otimista fique impune.

2 A POESIA NA PROSA: ESTUDOS DE CONTOS

Poe, em sua crítica à coletânea “Twice-Told Tales” de Nathaniel Hawthorne, afirma que o conto, de todas as formas em prosa, é a que oferece mais oportunidades para demonstrar o talento supremo. Considerando seus princípios poéticos, a extensão do conto parece ser um fator essencial. Por permitir composições curtas, que podem ser lidas de uma só vez, o conto favorece a criação de uma unidade de efeito. Esse é apenas um dos pontos de encontro entre a poesia e a prosa. O maior deles, principal foco de nossa análise, é a construção sonora. Como temos mostrado, sons, ritmos e até a métrica duplicam o conteúdo de um texto e funcionam como correlatos objetivos de um conflito interno.

Nos poemas, a introdução do conflito muitas vezes se dá através da morte de uma bela mulher. Também ocorre no plano simbólico, apresentando uma paisagem idealizada que logo vê seu fim, ou uma unidade que necessariamente se mostrará dual. A imagem da Beleza se mistura à da Morte. Nos contos, embora a elevação da alma não seja a intenção criativa, não deixa de existir uma busca por transcender: os narradores de Poe tendem a ir além da realidade conhecida, formulando sua própria imagem do ideal. Sua visão, contudo, é deturpada pela loucura e por impulsos macabros. Por pertencerem ao mesmo sistema literário, poesia e prosa interagem e se misturam para produzir sentido. No entanto, em seus domínios, evidenciam uma diferença de propósito.

Cada forma pode oferecer possibilidades criativas particulares, e, no caso da prosa, a construção narrativa se apresenta como um potencial correlato objetivo. Poe, um investigador por natureza, elege como protagonistas os ignorados e os desconhecidos. Escolhe aqueles que possuem estágios de consciência incomuns e, em seguida, procura perscrutar os recessos de sua mente, desenvolver seu raciocínio lógico. Segundo Baudelaire, a imaginação de Poe é uma “faculdade quase divina” que percebe “as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias”, e que, através da estrutura do conto, “pode obter os resultados mais curiosos e variados”. (BAUDELAIRE, 2003, p. 125).

Para esse propósito, a narrativa oferece uma infinidade de recursos. Nos contos de Poe, uma aproximação temática contribui para lançar, sobre toda a sua obra, uma inevitabilidade dramática. A atmosfera que envolve cada conto e cada poema também se constrói no sistema, de modo que há, no todo, um efeito magnificado. Isso não significa, porém, que a estrutura narrativa seja sempre a mesma. Um de nossos objetivos é demonstrar

como a forma atua como um duplo de intenções criativas específicas, e como recursos são ressignificados de acordo com desvios de propósito.

Na análise literária de um conto, dedicamos atenção especial a seu início. Nesse sentido, temos o mesmo entendimento de Baudelaire:

Se a primeira frase não é escrita tendo em vista preparar a impressão final, a obra é frustrada desde o início. Em toda a composição, não se deve insinuar uma única palavra que não seja uma intenção, que não tenda, direta ou indiretamente, a perfazer o desígnio premeditado. (BAUDELAIRE, 2003, p. 125-126)

Para que o leitor efetivamente sinta uma atmosfera, deve senti-la desde o início. O primeiro contato com o texto é decisivo, definindo se o leitor participará ou não do jogo criativo. Não nos surpreende, assim, que as frases iniciais de Poe tenham uma intensa carga dramática. Com frequência exibem um cuidadoso trabalho sonoro, que tende a ser mais notável em momentos-chave.

A produção de Poe em prosa é extensa. Mesmo com muitas opções disponíveis, procuramos escolher os contos que se relacionassem mais diretamente com nossa proposta. Os fatores levados em conta foram complexidade sonora, variação de voz narrativa e diversidade de correlatos objetivos. A partir disso, selecionamos cinco contos para interpretação: “The Island of the Fay”, “The Fall of the House of Usher”, “William Wilson”, “The Tell-Tale Heart” e “The Pit and the Pendulum”.

2.1 The Island of the Fay

Para fazer a transição da análise da poesia para o estudo da prosa, poucos contos se mostram mais adequados que “The Island of the Fay”. Dos contos de Poe, é um dos que apresenta mais elementos poéticos. A começar por seu tema, inicialmente centrado na contemplação da Beleza: o narrador reflete sobre a felicidade que experimenta ao apreciar uma paisagem natural. Observando vales sombrios, águas que sorriem, florestas que suspiram e montanhas que se agigantam, ele pondera sobre a vida e sobre o universo. Num paralelo entre o conteúdo textual e princípios poéticos de composição, o narrador divaga sobre a relação entre cada parte e o todo:

I love to regard these as themselves but the colossal members of one vast animate and sentient whole—a whole whose form (that of the sphere) is the most perfect and most inclusive of all; whose path is among associate planets; whose meek handmaiden is the moon, whose mediate sovereign is the sun; whose life is eternity, whose thought is that of a God; whose enjoyment is knowledge; whose destinies are lost in immensity; whose cognizance of ourselves is akin with our own cognizance of the *animalculae* which infest the brain—a being which we, in consequence, regard as purely inanimate and material much in the same manner as these *animalculae* must thus regard us.¹⁴ (POE, 1992, p. 285)

Ao fazer da contemplação da Beleza uma busca ativa por transcender, o narrador experimenta o Sentimento Poético. Reconhecendo a pequenez do ser humano frente à grandeza do universo, reimagina o mundo e devaneia sobre o inalcançável. Com isso, vê “[a] reflected heaven [in] many a bright lake”¹⁵ (POE, 1992, p. 286). Cada parte da natureza é tomada como um todo, numa reflexão sobre o valor da unidade de efeito — a Beleza natural desperta sensações profundas não através de uma árvore ou de uma montanha, mas por meio da união de todos os elementos.

Durante suas caminhadas solitárias e meditativas, o narrador encontra um riacho e uma ilha. Seu aspecto, marcado por “[a] character of phantasm”, logo atrai sua atenção. A ilha, profusamente coberta de folhagens, é descrita por um dístico:

So blended bank and shadow there
That each seemed pendulous in air—

so mirror-like was the glassy water, that it was scarcely possible to say at what point upon the slope of the emerald turf its crystal dominion began.¹⁶ (POE, 1992, p. 287)

Assim como diálogos invadem os domínios da poesia em “Lenore”, versos atravessam os limites da prosa em “The Island of the Fay”. Os dois gêneros literários demonstram que não são províncias isoladas e cerradas: se o objetivo for criar sentido, seus aspectos formadores podem se misturar. Afinal, nada é capaz de representar a Beleza com tanta força quanto a poesia. E o belo que caracteriza a ilha é, como muitas vezes em Poe, tingido pela estranheza e pela ambiguidade. Em volta da ilha, margem e sombra, terra e água se mesclam, tornando-se indissociáveis. A perfeita harmonia do verso “So **blended bank and shadow there**”, em

¹⁴ As traduções desta seção, “The Island of the Fay”, são nossas: “Gosto de observá-los como membros colossais de um todo vasto e sensitivo — cuja forma completa (a de uma esfera) é a mais perfeita e mais inclusiva de todas; cujo caminho se abre entre planetas associados; cuja dócil criada é a lua, cujo interposto soberano é o sol; cuja vida é eternidade, cujo pensamento é o de um Deus; cuja alegria é conhecimento; cujos destinos se perdem na imensidão; cuja consciência de nós mesmos se assemelha a nossa própria consciência dos *animalculae* que infestam o cérebro — um ser que nós, por consequência, enxergamos como puramente inanimado e material, assim como tais *animaculæ* devem nos enxergar.”

¹⁵ “um céu refletido em muitos lagos radiantes”.

¹⁶ “Margem e sombra se confundem / E, aos olhos, no ar flutuam —. Tão espelhada era a água vítrea, que parecia impossível dizer em que ponto do declive de relva esmeralda começavam seus domínios cristalinos.”

que um tetrâmetro iâmbico acatalético se alia à aliteração oclusiva para formar um todo altamente equilibrado, contribui para a imagem da fusão.

A unidade dual poética, sempre presente, constrói o cenário fantástico. A dualidade se intensifica quando o narrador percebe, de sua posição panorâmica, uma diferença patente entre a extremidade oriental e ocidental da ilha:

The latter was all one radiant harem of garden beauties. It glowed and blushed beneath the eyes of the slant sunlight, and fairly laughed with flowers. The grass was short, springy, sweet-scented, and Asphodel-interspersed. [...] There seemed a deep sense of life and joy about all.¹⁷ (POE, 1992, p. 287)

Numa demonstração de que a poesia não precisa aparecer sob forma de verso, a descrição do lado leste exibe sua qualidade musical. Em “The **latter was all one radiant harem of garden beauties**”, o ritmo harmônico volta a sugerir a fusão dos elementos. A sequência monossilábica “was all one” introduz a união das partes em um todo, que é reforçada pela sequência *latter/radiant/harem/garden/beauties*: todas são palavras paroxítonas, tornadas mais próximas pela aliteração de /ɹ/ e /r/ (ou de /ɹ/ e /t/, a depender da pronúncia). A partir de sua grande fluência sonora, a frase se revela um verso em prosa. O restante da passagem apresenta características semelhantes, contribuindo para criar uma atmosfera tão agradável quanto a descrita. “Glowed” e “blushed”, novas paroxítonas, seguem o ritmo harmônico. A aliteração de /s/, /f/ e /l/, fonemas naturalmente suaves, conferem uma leveza à paisagem: “eyes of the slant sunlight, and fairly laughed with flowers. The grass was short, springy, sweet-scented, and Asphodel-interspersed”. Na segunda frase, sobretudo, há uma longa repetição de /s/ — que ainda conta com outra sibilante, /ʃ/ — produzindo a sensação de que as imagens flutuam.

Já a extremidade oriental da ilha é apresentada em termos bem distintos:

A sombre, yet beautiful and peaceful gloom here pervaded all things. The trees were dark in color, and mournful in form and attitude, wreathing themselves into sad, solemn, and spectral shapes that conveyed ideas of mortal sorrow and untimely death. The grass wore the deep tint of the cypress, and the heads of its blades hung droopingly, and hither and thither among it were many small unsightly hillocks, low and narrow, and not very long, that had the aspect of graves [...].¹⁸ (POE, 1992, p. 287)

¹⁷ “A segunda era um harém radiante de belezas viçosas. Brilhava e corava sob os olhos dos raios oblíquos, e suavemente ria com as flores. A grama era baixa, macia, balsâmica e repleta de asfódelos. [...] Todos os elementos sugeriam um profundo senso de vida e de deleite.”

¹⁸ “Uma melancolia sombria, mas bela e serena, envolvia todas as coisas. As árvores eram escuras em tom, e enlutadas em forma e atitude, contorcendo-se em figuras tristes, solenes e espectrais que transmitiam ideias de um sofrimento mortal e uma morte prematura. A grama vestia o matiz profundo do cipreste, e pontas de suas

A paisagem, mesmo que sombria, permanece bela. Ainda é possível ver aliteraões suaves, especialmente em “sad, solemn, and spectral shapes” — embora seu valor, associado à acumulação intensa de palavras negativas, pareça reproduzir mais um silenciamento do que leveza. Vogais fechadas como /u/, tido como o mais sombrio dos sons, marcam presença em “gloom” e “droopingly”. Na definição do lado leste, quase todos os sons são abertos, sendo os mais frequentes /ε/ e /aɪ/. Já a primeira frase relativa ao lado oeste quase não contém vogais abertas, alternando-se entre variantes do /i/ e /ə/. A leitura deixa de ser puramente musical para ganhar contornos mais práticos, e termos difíceis de pronunciar como “wreathing” e “hither and tither” interrompem a fluidez sonora.

Através da união de som e palavras de mesmo campo semântico, a impressão passada ao leitor coincide com o conteúdo do texto: “A sombre gloom pervaded all things”. A tristeza, de tão palpável, transforma-se em substância material e impregna todos os elementos. Cada sombra produzida pelas árvores é absorvida pela água, que adquire a funesta forma de tumba. Nesse momento, o narrador percebe a presença de uma fada, que contorna a ilha em uma canoa. Conforme passa da parte iluminada para o lado ensombrecido, ela demonstra mudanças físicas e anímicas:

within the influence of the lingering sunbeams, her attitude seemed indicative of joy—but sorrow deformed it as she passed within the shade. Slowly she glided along, and at length rounded the islet and re-entered the region of light. “The revolution which has just been made by the Fay,” continued I, musingly, “is the cycle of the brief year of her life. She has floated through her winter and through her summer. She is a year nearer unto Death; for I did not fail to see that, as she came into the shade, her shadow fell from her, and was swallowed up in the dark water, making its blackness more black.”¹⁹ (POE, 1992, p. 288)

A fada, numa imagem que evoca a experiência humana, vê na passagem do tempo a progressão da dor. Cada volta pela ilha é a perda da esperança e da leveza. A todo momento, a melancolia se instala com mais força: o movimento da canoa é um definhar ininterrupto. As águas “preencheram uma função psicológica essencial: absorver as sombras, oferecer um tûmulo cotidiano a tudo o que, diariamente, morre em nós” (BACHELARD, 2013, p. 58). O

lâminas se dependuravam, e entre ela havia muitos pequenos outeiros disformes, baixos e estreitos, e não muito extensos, que tinham o aspecto de sepulturas [...].”

¹⁹ “sob a influência dos prolongados raios de sol, sua atitude indicava alegria — mas, ao passar pelas sombras, foi deformada pela dor. Lentamente ela seguiu, e por fim circulou a ilha e reentrou a região de luz. ‘A revolução que acaba de ser feita pela Fada’, continuei, contemplativo, ‘é o ciclo do breve ano de sua vida. Ela navegou através do inverno e do verão. Está um ano mais perto da Morte; pois não pude deixar de perceber que, quando adentrava o breu, sua sombra se desprendia e era engolida pela água escura, tornando seu negrume mais negro.’”

riacho, carregado de dor humana, passa a ser um convite irresistível à morte. Após inúmeras voltas pela ilha, a fada chega mais perto da destruição e já é “[a] mere ghost of her former self”.

Assim como o sino em “The Bells”, que em seu próprio movimento contém os badalos da alegria e do desespero, a ilhota encerra, em si mesma, um lado solar e outro macabro. Em “The Island of the Fay”, a alma humana assume o destino das águas, que vivem de fluir e morrer a cada instante. Enquanto a fada é engolida pela escuridão, todos os elementos poéticos são impregnados pela tristeza material. Já não há qualquer vestígio de música. A sonoridade não é nem agradável, nem desagradável: simplesmente não existe. A cachoeira não corre, a paisagem não ri com as flores. Cada planta emudece, cada canto silencia. Envolvidos no abraço fúnebre da escuridão, todos se entregam à sedução das águas. A fada, solitária, sem voz, sem flores, sem forças, vê a última réstia de sol. Na narrativa da vida que vive às vésperas da própria morte, a realização da potência dramática se faz inevitável. Ao fim, “darkness fell over all things and I beheld her magical figure no more”²⁰ (POE, 1992, p. 289).

2.2 The Fall of the House of Usher

“The Fall of the House of Usher” é um conto que se destaca, sobretudo, pela profusão de correlatos objetivos. De maneira simbólica, é como se o universo inteiro sentisse os efeitos descritos, e assim nenhum elemento da natureza se esquivava de suas consequências. Cada aspecto narrativo reproduz a melancolia do ambiente, duplicando a depressão do narrador e o estado mental de Usher. O rigor criativo de Poe pode ser visto já no primeiro parágrafo, quando a cuidadosa construção sonora se faz notar:

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher.²¹ (POE, 1992, p. 231)

²⁰ “A escuridão caiu sobre todas as coisas, e não mais vi sua mágica figura.”

²¹ Deste momento em diante, a menos que haja indicação em contrário, todas as traduções são de José Paulo Paes: “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.”

Embora marcações como iambos ou anapestos sejam próprias de poemas, é possível que Poe as utilize na prosa para extrair das palavras todo o seu potencial, elevando a força da cadeia de significados. O escritor dedica especial atenção à frase de abertura, numa demonstração de que o primeiro contato com o texto é um rito fundamental para a imersão do leitor na atmosfera sombria. Em primeiro lugar, uma leitura em voz alta evidencia a existência de um ritmo bem marcado. Os termos “During the whole of a dull” trazem, por exemplo, uma dupla sequência de duas sílabas breves e uma longa (no caso de “during”, um dissílabo com inflexão breve no ritmo da frase); se pedirmos empréstimo à poesia, podemos considerá-la uma espécie adaptada de um dímeter anapéstico. Em seguida, a leitura indica outro ritmo marcado em “and soundless day”, mais precisamente um dímeter iâmbico com sua sequência dupla de sílaba breve e sílaba longa:

U U / UU / U / U /
 “During the **whole** of a **dull**”, dark, and **soundless day**”

Para além de possíveis classificações, a existência de um andamento não parece casual. Com a presença de dois ritmos bem estabelecidos, Poe destaca a única palavra que sobra: dark. A palavra ainda recebe ênfase ao ser separada entre vírgulas, de modo que seu valor é ressaltado tanto oralmente como graficamente. Dessa forma, a frase começa acelerada com a velocidade rítmica dos anapestos, oferecendo fluência sonora com a rima interna aproximada de “whole” e “dull”; então, cessa subitamente com o isolado “dark”, apenas para retomar seu ritmo com o dímeter iâmbico. O efeito é notável: o foco absoluto está em “dark”, tão solitária na frase quanto o narrador a caminho da casa. A escuridão se faz o centro, e em torno de sua órbita giram todos os demais elementos.

As aliterações também têm seu papel na potencialização dos significados. A oclusiva alveolar /d/ é presença constante na parte inicial da frase, “During the whole of a dull, dark, and soundless day”. A monotonia causada por sua repetição insistente reproduz a monotonia do dia tedioso, sombrio e silente. A sonoridade da oclusiva ainda ecoa o significado das palavras, provocando uma explosão que é seca como o ambiente apresentado pelo narrador.

De maneira análoga, há outra aliteração em seguida, dessa vez de /r/, /ɹ/: “through a singularly dreary tract of country”. A articulação da consoante, especialmente nos encontros consonantais “thr”, dr” e “tr”, é de difícil realização. O movimento feito pela língua para a

produção do som não é agradável e natural como a do elástico /l/, repetido pouco antes em “clouds hung oppressively low”, e, por contraste, torna-se ainda mais penoso. Há quatro palavras seguidas com o mesmo som, gerando um autêntico trava-língua. Novamente, o eco se faz notar: é tão difícil produzir os fonemas quanto atravessar aquele específico e acidentado trecho do campo.

A repetição de sons secos e de sofrida articulação reverberam a pesada, melancólica e sombria atmosfera descrita, de modo que a construção sonora atua como um correlato objetivo. Não são apenas os sons, contudo, que projetam a lugubridade de espírito. Em “The Fall of the House of Usher”, não há sequer um elemento que não compactue com a obscura ambientação. Ainda no primeiro parágrafo, a escolha de palavras pertencentes ao mesmo campo semântico dão o tom: *dark, dreary, melancholy, gloom, bleak, vacant, decayed, depression, hideous, sickening, torture, shadowy, sorrowful, black, ghastly*.

Além disso, um paralelo entre a experiência do narrador e a experiência do leitor é imediatamente traçado. Assim como o leitor mergulha no universo tenebroso, o narrador se pergunta por que está tão horrorizado com a vista da Casa de Usher: “a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible”²² (POE, 1992, p. 231). A sensação claustrofóbica é duplicada: ao contemplar a Casa de Usher, o narrador não encontra alívio em nenhum sentimento prazeroso; ao ler a narrativa, o leitor não encontra alívio em nenhuma palavra que pertença a um campo semântico positivo ou que tenha uma sonoridade agradável.

O narrador busca evocar no leitor a mesma sensação que experimenta. No entanto, isso não é possível apenas através de palavras. A força dos correlatos objetivos reside na união de suas significações para o efeito poético de um todo. É a comunhão entre escolha de palavras, construção sonora e projeções simbólicas que produz a atmosfera carregada do conto. O narrador, num novo paralelo com a experiência poética do leitor — e também com o próprio fazer literário —, chega à mesma conclusão:

from these paintings (vivid as their images now are before me) I would in vain endeavor to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words.
[...]

²² “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 ou horror.”

I lack words to express the full extent, or the earnest *abandon* of his persuasion [regarding the sentience of all vegetable things].²³ (POE, 1992, pp. 237/239)

Ele vai além, e ainda reflete sobre os correlatos objetivos. Enquanto ao leitor são apresentadas projeções de intensa carga dramática, seu impacto cresce quando o narrador também se vê atingido pela união dos elementos:

while, beyond doubt, there *are* combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth. It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression.²⁴ (POE, 1992, p. 231)

O jogo de ecos e projeções, dessa forma, constrói a narrativa de Poe. Um prenúncio de seu valor poético pode ser visto antes mesmo do início do conto. A epígrafe não apenas introduz um tema, como revela a intenção criativa: “His heart is a hanging lute;/ Whenever one touches it, it resounds.”²⁵ O coração que ressoa ao ser tocado simboliza o próprio conto, que vê a reverberação de todos os seus elementos formadores. Dos variados reflexos, talvez o mais nuclear seja entre o ambiente externo e o ambiente interno. Numa complexa construção em camadas — que, na linguagem de Poe, poderia representar outra dimensão do arabesco —, há dois níveis de projeções: os arredores da casa refletem a própria casa, e a casa reflete seu proprietário.

Em primeiro lugar, envolvendo o ambiente externo há um vapor “which had no affinity with the air of heaven, but had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn -- a pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued”²⁶ (POE, 1992, p. 233). Olhada de fora, a casa provoca uma descrição semelhante:

I looked upon [...] the bleak walls -- upon the vacant eye-like windows -- upon a few rank sedges -- and upon a few white trunks of decayed trees -- with an utter

²³ “dessas pinturas, eu me esforçaria em vão por dar aqui mais do que uma pálida imagem, valendo-me do âmbito da palavra escrita. [...] Faltam-me palavras para exprimir toda sua extensão, ou o fervoroso *abandono* de meu amigo a essa ideia [sobre a sensibilidade das coisas vegetais].”

²⁴ “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. Refleti que era possível que um simples arranjo diferente dos pormenores do cenário, das minúcias do quadro, seria suficiente para modificar ou talvez aniquilar sua capacidade de suscitar impressões penosas.”

²⁵ “Seu coração é um alaúde suspenso; tão logo o tocamos, ele ressoa.”

²⁶ “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.”

depression of soul. [...] Its principal feature seemed to be that of an excessive antiquity. [...] [Yet] no portion of the masonry had fallen; and there appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones. Beyond this indication of extensive decay, however, the fabric gave little token of instability. Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction.²⁷ (POE, 1992, p. 231)

A sensação despertada no narrador é a mesma. Seja na contemplação dos arredores ou na visão da casa, seja no vapor pestilento ou na decadência da mansão, ele se vê tomado por um único sentimento: a profunda depressão de espírito. A partir das rimas internas, como em “eye-like”, e das aliteraões, como em “walls [...] windows [...] a few rank sedges [...] a few white trunks of decayed trees with an utter depression of soul”, o ambiente mostra que tem voz. Com o movimento das fricativas /s/, /θ/ e da aproximante /w/, um sussurro contínuo, como o de um fantasma aprisionado, percorre os corredores e a narrativa. Se cada elemento do cenário atua para formar um todo avassalador, Poe ainda dobra, mais uma vez, seu efeito ao apresentar a imagem de um espelho: o narrador observa a casa refletida em um lúgubre e sombrio lago. Não só os traços horrendos se intensificam com sua conseqüente inversão, como, para o narrador, uma casa passa a ser duas, e logo sua própria depressão de espírito se duplica.

A passagem destacada também ilumina outro reflexo fundamental. Ao descrever as janelas como “eye-like windows”, há uma humanização da casa. Não por acaso, uma das características mais marcantes do lugar ainda pode se aplicar a seu proprietário, Roderick Usher: a estrutura continua inteira, porém o exterior apresenta uma profunda decadência e uma fissura pelo interior. Além disso, há uma estranha inconsistência. Enquanto a adaptação das partes parece perfeita, as pedras individuais estão em ruínas. De maneira análoga, o corpo de Usher permanece de pé, embora sua aparência seja cadavérica e por dentro ele esteja se deteriorando. As teias de aranha que pendiam dos beirais da casa (“fine tangled web-work from the eaves”), elas também, retornam duas vezes na descrição do cabelo de Usher: “hair of a more than web-like softness and tenuity”²⁸ e “the silken hair [...] in its wild gossamer texture, floated rather than fell about the face”²⁹ (POE, 1992, p. 234). A inconsistência na forma física de Roderick é igualmente evidente. Em primeiro lugar, apesar das feições

²⁷ “Olhei [...] para as paredes frias, para as janelas paradas como olhos vidrados [...] com uma enorme depressão mental. [...] Sua feição principal parecia ser a de uma antiguidade excessiva. [...] [Contudo] nenhuma porção de alvenaria ruíra; e parecia haver uma extravagante incompatibilidade entre a ainda perfeita adaptação das partes e a condição precária de cada pedra. [...] 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.”

²⁸ “os cabelos, de uma tenuidade e delicadeza de teia.”

²⁹ “[como se] em sua textura de filandras, flutuassem mais do que caíssem pela face.”

fantasmagóricas, seus olhos exibem um milagroso brilho; já suas ações e sua voz oscilam entre o vivaz e o soturno, a trêmula indecisão e a concisão enérgica. Nas palavras do narrador, “I could not, even with effort, connect its Arabesque expression with any idea of simple humanity”³⁰. Enquanto a casa é humanizada, o homem é desumanizado.

Roderick Usher, ao relatar sua doença, revela mais um de seus paradoxos formativos. Por causa de seu mórbido aguçamento dos sentidos, a única comida possível é insípida, a única flor tolerável é inodora, a única ambientação aceitável é desprovida de luz. Em outras palavras, sua morte, caso ocorresse através de um gosto marcante, um cheiro notável ou uma irradiação do sol, decorreria de um sopro de vida. O maior medo de Usher, no entanto, não é morrer; na verdade, a morte é até algo desejado. Seu pânico verdadeiro é do sentimento de terror:

I shudder at the thought of any, even the most trivial, incident, which may operate upon this intolerable agitation of soul. I have, indeed, no abhorrence of danger, except in its absolute effect -- in terror. In this unnerved -- in this pitiable condition - - I feel that the period will sooner or later arrive when I must abandon life and reason together, in some struggle with the grim phantasm, FEAR.³¹ (POE, 1992, p. 235)

Ao reconhecer seu pavor pelo medo, Usher demonstra consciência de sua prisão involuntária. Assim como se cerra numa casa selada, sem jamais pisar do lado de fora ou receber a luz do sol, ele se cerra em si mesmo, abdicando de todas as sensações da vida e caindo num cárcere sem possibilidade de saída: se a sensação mais intolerável é, ao mesmo tempo, causa e efeito, ou seja, se Usher tem medo de sentir medo, então não há como escapar. Sua vida é uma vida não vivida, que vive de morrer um pouco a todo instante.

Podemos ver o interior da casa, tal qual sua fachada e os arredores, como um correlato objetivo do espírito atormentado do proprietário. Assim, os corredores são de estilo gótico, escuros e intrincados; os objetos consistem em tapeçarias sombrias, assoalhos de escuridão de ébano (“ebon blackness”, num pleonasma que reforça as impressões do narrador) e fantasmagóricos troféus de armas. No cômodo em que se encontra Usher, as janelas são estreitas e distantes do chão; apenas débeis raios de luz avermelhada passam pelas vidraças e rótulas, não sendo possível enxergar os cantos remotos ou os recessos do teto. Não há alívio

³⁰ “não fui capaz, mesmo fazendo um esforço, de ligar seu aspecto de arabesco com nenhuma ideia de simples humanidade.”

³¹ “Estremeço à ideia de qualquer incidente, mesmo do mais trivial, que possa influir nesta intolerável agitação de espírito. Na verdade, não tenho aversão ao perigo, exceto no seu efeito absoluto — no terror. Nesta condição lastimável e precária, sinto que mais cedo ou mais tarde chegará a ocasião em que terei de abandonar, a um só tempo, a vida e a razão em alguma luta com o cruel fantasma: o MEDO.”

nem na mobília, profusa, sem conforto, antiquada, nem nos livros, cujos temas incluem possessões demoníacas e rezas para os mortos. A emoção que os objetos e cômodos evocam no narrador é similar à sua experiência com o ambiente externo. Mais do que isso: a união desses novos elementos com os já percebidos justamente potencializa a sensação claustrofóbica e depressiva.

Much that I encountered on the way contributed, I know not how, to heighten the vague sentiments of which I have already spoken. [...] I felt that I breathed an atmosphere of sorrow. An air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all.³² (POE, 1992, p. 234)

A construção em abismo, já presente nos reflexos entre o externo — fachada e corpo — e o interno — casa e mente —, numa espécie de jogo de bonecas russas, ganha ainda mais complexidade nas atividades de Usher: a pintura e o poema. No que se refere às pinturas, uma em particular chama a atenção do narrador. Retrata o interior de uma ampla cripta, com paredes baixas, lisas, brancas e sem ornatos, localizada abaixo da superfície da terra; não há saída visível ou qualquer fonte de luz artificial, e, no entanto, raios luminosos dominam o ambiente, envolvendo-o num esplendor impróprio e espectral. A pintura imediatamente ecoa a figura de seu realizador, Usher, que tem olhos anormalmente brilhosos apesar das feições cadavéricas, e também a própria casa — em especial a cripta em que foi colocado o corpo de Madeline.

É possível considerar Madeline, ela mesma, um duplo de Roderick Usher: não só é sua irmã gêmea, como também tem aspecto fantasmagórico e, internamente, encontra-se em deterioração, alternando profunda apatia com afecções catalépticas. Através da catalepsia, tal qual Roderick, a cada dia ela vive a morte. Ainda apresenta uma inconsistência similar, pois, apesar de seu aspecto cadavérico, mesmo morta tem um leve rubor no rosto e no peito. Nesse caso, contudo, há uma explicação que confere à pintura de Usher um aspecto premonitório: a cripta da pintura não possui saída ou luz artificial, porém é banhada por raios de sol; de maneira análoga, a cripta em que foi depositado o corpo não tem qualquer saída, mas simbolicamente há uma luz acesa — Madeline continua viva. Dessa forma, não há apenas um reflexo entre os dois irmãos, mas, à semelhança do lago que projeta a casa, um espelho invertido. Madeline é a morta-viva, Roderick é o vivo-morto.

³² “Muitas coisas que encontrei pelo caminho contribuíram, não sei como, para acentuar as vagas impressões de que já falei. [...] Senti que respirava uma atmosfera de angústia. Um sopro de profunda, penetrante e irremediável tristeza andava no ar e tudo invadia.”

No que se refere ao poema, “The Haunted Palace” é composto e cantado ao narrador por Roderick. Seu tema já sugere a relação com a história desenvolvida no conto, podendo o palácio assombrado ser um símbolo da própria Casa de Usher. Também é possível comparar a atmosfera: embora o ambiente um dia tenha sido verde, radiante e visitado por anjos, hoje é sombrio e dominado pelo mal. As quatro primeiras estrofes trazem apenas palavras positivas, como *fair, angels, glorious, golden, gentle, sweet, happy, luminous, glowing, beauty*; já as últimas duas estrofes, marcando a transição de espírito, apresentam apenas palavras negativas, como *evil, sorrow, mourn, desolate, entombed, ghastly, pale, hideous*. Além disso, num novo paralelo com a Casa de Usher, a luz que outrora banhava o vale e o palácio agora só é representada pelas janelas avermelhadas (“red-litted windows”), imagem presente também na mansão escura de Roderick e Madeline: “Feeble gleams of encrimsoned light made their way through the trellised panes”³³ (POE, 1992, p. 234).

O ritmo e a musicalidade igualmente ecoam a evolução de sensações. Ao longo das seis estrofes, muitos versos ordenam-se em tetrâmetros trocaicos. No entanto, quebras pontuais e categóricas de ritmo podem ser percebidas:

In the monarch Thought's dominion --
It **stood** there!
Never seraph **spread** a **pinion**
Over **fabric half** so **fair**.

Banners yellow, glorious, golden,
On its roof did **float** and **flow**;
(**This -- all this --** was **in** the **olden**
Time long ago)³⁴

(POE, 1992, p. 238 – grifo nosso)

Os negritos correspondem às sílabas longas. Quase todos os versos são tetrâmetros trocaicos, sendo que há uma sutil variação no quarto verso da primeira estrofe e no segundo verso da segunda: ao invés de serem acataléticos, são cataléticos. Essa diferença, contudo, não altera decisivamente o ritmo do poema. A única exceção métrica da passagem, por outro lado, promove uma quebra perceptível na enunciação: “It stood there”, na primeira estrofe, e “Time long ago”, na segunda. Nos versos tetrâmetros trocaicos, há uma notável fluência de discurso, uma sensação agradável na leitura das palavras. Isso se deve não só à cadência do ritmo, mas também à aliteração de fonemas de fácil pronúncia, como /f/ e /l/. Ambos, aliás, têm em sua

³³ “Débeis raios de luz avermelhada coavam-se através das vidraças.”

³⁴ “No domínio do monarca Pensamento,/ Ele se elevava!/ Jamais serafim algum estendeu as asas/ Sobre palácio que se lhe aproximasse em beleza.// Bandeiras amarelas, gloriosas, douradas,/ No seu topo flutuavam, ondulavam./ (Isto — tudo isto — ocorreu noutros tempos/ Que vão longe)”

própria articulação um reflexo do conteúdo descrito. Com o verso “On its roof did float and flow”, há referência ao vento que balança as bandeiras douradas e gloriosas. Ao pronunciar o fonema /f/, o falante expele um ar que ganha ainda mais projeção se seguido por /l/, como é o caso de “float” e “flow”, de modo que a enunciação das palavras traça o caminho da suave brisa no palácio. O maleável /l/ ainda representa em sons o movimento elástico das bandeiras, oscilando ao sabor do vento.

A suavidade da pronúncia, no entanto, é interrompida pelos versos arrítmicos. O efeito possui intensa carga premonitória: embora tudo pareça doce e ordenado, uma brusca desordenação se afigura no horizonte. Quando a inevitável inversão acontece, os sons acompanham as imagens dramáticas. As rimas predominantes não mais são de vogais abertas, como *valleys/palace* e *there/fair*, e sim de sons fechados e ocos, como *bloomed/entombed*. A facilidade da enunciação também é contrastada, como nas passagens abaixo:

And all with pearl and ruby glowing
Was the fair palace door,
Through which came flowing, flowing, flowing,
And sparkling evermore,
A troop of Echoes whose sweet duty
Was but to sing

[...]

While, like a rapid ghastly river,
Through the pale door,
A hideous throng rush out forever,
And laugh -- but smile no more.³⁵

(POE, 1992, pp. 238-39)

A porta do palácio passou de *fair*, com *pearl and ruby glowing*, para *pale*; quem a atravessava *came flowing, flowing, flowing and sparkling evermore* e passou a *rush out forever*. A suave aliteração de “fl” se repete três vezes em “flowing”, enquanto os encontros consonantais da segunda estrofe são de pronúncia muito mais sofrida. É o caso de “hideous throng”, que obriga a língua a rapidamente correr do palato (/s/) aos dentes superiores (/θ/) e então aos alvéolos (/r/) para produzir o complicado som “sthr”. A suavidade da pronúncia não é mais predominante após a transição de ambiente, refletindo uma soturnidade que, de tão avassaladora, domina todos os aspectos do poema.

Num novo eco entre ritmo e conteúdo, os próprios versos descrevem a diferença sonora dos dois ambientes: enquanto no início há “Spirits moving musically/ To a lute’s well-

³⁵ “E cintilante de pérolas e rubis/ Estava a bela porta do solar/ Pela qual passavam, passavam, passavam/ Sempre a rutilar, [...] Enquanto, como um rápido rio espectral,/ Pela porta pálida,/ Uma multidão medonha se precipita sem cessar,/ E ri — sem jamais sorrir.”

tunèd law”³⁶, ao fim se percebem “Vast forms that move fantastically/ To a discordant melody”³⁷. O eco mais essencial, contudo, é desenvolvido a partir da relação entre palácio e Casa de Usher. Além da imagem recorrente das “red-litted windows”, a caracterização do local também é humanizada. Uma possibilidade que se apresenta, desse modo, é de que o palácio seja uma cabeça humana. Não só a palavra “head” faz parte da descrição, como seu monarca se chama Pensamento: “Once a fair and stately palace --/ Radiant palace -- reared its head./ In the monarch Thought’s dominion/ -- it stood there!”

Seguindo essa analogia, “two luminous windows” poderiam ser os olhos, e a “fair palace door” poderia ser a boca, sendo “pearl” os dentes (como são tradicionalmente chamados, “pearly whites”) e “ruby”, os lábios. Os entes do mal que invadem a morada do monarca (“evil things, in robes of sorrow,/ Assailed the monarch’s high estate”) não são concretos, e sim mentais. “The Haunted Palace” atua, acima de tudo, como correlato objetivo da mente de Usher: intrincada, sombria, desolada, acometida pela loucura. A desordem dos sons e ritmos equivale à própria desordem de seu estado de espírito. Ao fim, tal qual ocorre com o palácio e seu monarca, “never morrow shall dawn upon him”: luz nenhuma jamais será contemplada por Usher em sua casa selada, seu sofrimento jamais terá alívio e sua aniquilação será inevitável.

A deterioração mental de Roderick é elemento-chave no conto, a base a partir da qual irradiam os mais centrais correlatos objetivos. Acerca de suas causas, desenham-se inúmeras teorias. Uma explicação, por exemplo, é de que o mal que acomete a irmã gêmea, sua própria imagem complementar, seria responsável por seu estado. No entanto, há outra possibilidade. Ao longo dos anos, explica Roderick, a lugubridade da casa talvez tenha deixado uma marca em seu espírito. A peculiar família Usher, que sempre manteve uma linha direta de descendência, há gerações habita solitariamente a mansão. O isolamento dos moradores se mistura ao isolamento da casa, até que um não possa mais ser dissociado do outro.

O pensamento de Roderick é ora descartado pelo narrador como superstição, ora defendido como possível. Esse é um indício das semelhanças que se desenvolvem entre ambos, numa das transições mais sutis do conto. O paralelo mental ganha mais força depois que o narrador, já bem estabelecido na casa, ajuda o amigo a trancar sua irmã — aparentemente morta — numa das criptas. O estado de Roderick declina de forma súbita e notável. Com feições ainda mais cadavéricas, ele cessa suas atividades e vaga como um

³⁶ “Espíritos movendo-se musicalmente,/ Ao ritmo de um melodioso alaúde.”

³⁷ “Grandes formas que se movem fantasticamente/ Ao som de uma melodia destoante.”

fantasma. Embora tente se livrar da sensação, o mórbido nervosismo do amigo agora encontra reflexo no narrador:

It was no wonder that his condition terrified -- that it infected me. I felt creeping upon me, by slow yet certain degrees, the wild influences of his own fantastic yet impressive superstitions. [...] I endeavored to believe that much, if not all of what I felt, was due to the bewildering influence of the gloomy furniture of the room -- of the dark and tattered draperies, which, tortured into motion by the breath of a rising tempest, swayed fitfully to and fro upon the walls, and rustled uneasily about the decorations of the bed. But my efforts were fruitless. An irrepressible tremor gradually pervaded my frame; and, at length, there sat upon my very heart an incubus of utterly causeless alarm.³⁸ (POE, 1992, p. 241)

Assim como para Usher seu maior terror é sentir terror, algo que o deixa num estado permanente de medo e paralisia, para o narrador a consciência do nervosismo apenas aumenta a angústia. Como ele mesmo diz no início do conto, quando olha a casa refletida no lago, “There can be no doubt that the consciousness of the rapid increase of my superstition [...] served mainly to accelerate the increase itself. Such, I have long known, is the paradoxical law of all sentiments having terror as a basis”³⁹ (POE, 1992, p. 232). A consciência do medo potencializa seu efeito.

É justamente o correlato objetivo dessa sensação que introduz o clímax do conto. Numa tentativa de acalmar Usher, o narrador começa a leitura de *Mad Trist*, romance fictício atribuído a Sir Launcelot Canning. A história, com sua linguagem complexa, enigmática e atravancada, acompanha Ethelred e sua invasão ao castelo de um eremita. Cada barulho contido no romance repercute na Casa de Usher, a começar pelo ataque de Ethelred ao castelo, provocando um crescente pânico tanto no narrador quanto no proprietário. Enquanto isso, Ethelred entra no castelo e vê um dragão no lugar do eremita; após atacá-lo, ouve um guincho horrível e penetrante — novamente ouvido, abafado, na Casa. Por fim, passa do dragão e tenta pegar um escudo de bronze, que cai com um tinido ensurdecedor. Ao ouvir um eco metálico desse terceiro e último som, o narrador se desespera. Usher, em sua trêmula e insana agitação, percebe-se a sentir seu maior medo: o sentimento de terror, ao receber a

³⁸ “Não era de admirar que seu estado me inspirasse terror, que quase me contagiasse. Sentia em mim as sorradeiras e bizarras influências das superstições de meu amigo, tão fantásticas quanto impressionantes, penetrando-me de forma lenta, mas segura. [...] Procurava fazer-me crer que grande parte, se não a totalidade de minhas impressões, era devida à influência desconcertante da mobília austera e triste do quarto, das tapeçarias escuras e estragadas que, tocadas pelo sopro de uma tempestade iminente, mexiam-se caprichosamente nas paredes e, inquietantes, roçavam nos adornos da cama. Meu empenho foi, porém, infrutífero. Um invencível tremor apoderou-se pouco a pouco de meu corpo, instalando-se por fim em meu coração o íncubo do mais absurdo alarme.”

³⁹ “Não pode haver dúvida de que a consciência do rápido progresso da minha superstição [...] serviu sobretudo para acelerar esse mesmo progresso. Assim, já o sei bastante bem, é a lei paradoxal de todos os sentimentos que têm o terror por base.”

prova de que sua irmã, na verdade, foi sepultada viva. Para ele — e para o narrador, cujo medo e cuja sensibilidade agora espelham os do companheiro —, cada barulho de *Mad Trist* correspondia às tentativas de Madeline de sair do caixão e da cripta. Cada barulho correspondia às reverberações do terror em sua própria alma.

O fim do conto, de certa forma, retorna a seu início. Assim como começou com uma epígrafe sobre o ressoar de um alaúde, termina com um romance inteiramente ressoante. De maneira análoga, o narrador acaba na mesma posição: contemplando, do lado de fora, a Casa de Usher. Numa tripla relação de interdependência, Roderick e Madeline morrem juntos e, em seguida, a mansão rui. O final duplica o início e fecha o ciclo da vida de Usher e da Casa. As insistentes aliterações também se fazem presentes, remetendo à repetição de /d/ no primeiro parágrafo do conto:

[...] there came a fierce breath of the whirlwind -- the entire orb of the satellite burst at once upon my sight -- my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder - - there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters -- and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the "*House of Usher*".⁴⁰ (POE, 1992, p. 245)

Os termos “fierce breath of the whirlwind” refletem, com os fonemas /f/, /θ/ e /w/, o efeito do próprio vento, já que exigem a expulsão de ar para sua pronúncia. “The entire orb of the satellite burst at once upon my sight” oferece palavras de perfeita sincronia entre som e sentido, como “orb” e “burst”. A qualidade compacta e explosiva que contêm em seu interior são reproduzidas pela sequência predominantemente monossilábica “burst at once upon my sight”: sua pronúncia gera uma constante interrupção na fala, uma série de pequenas explosões. Já “A long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters” evoca, através da repetição de /s/, o som sibilante e contínuo do correr das águas. A insistência do som é tão intensa quanto o devastador movimento aquático; sua presença obsessiva toma conta dos versos assim como o lago devora os destroços da casa. Ao fim, a aliteração das oclusivas e as palavras curtas e bruscas, tornadas mais secas pelo contraste com a liquidez das águas, fazem-se dominantes em “the deep and dank tarn at my feet”: após o cenário de destruição, tudo o que sobra é a aridez da atmosfera absolutamente inóspita e solitária.

Em “The Fall of the House of Usher”, como prenunciado já no primeiro parágrafo, todos os elementos giram em torno da escuridão. Sua característica mais fundamental é o

⁴⁰ “[...] houve uma rajada mais impetuosa da ventania — o globo inteiro do satélite invadiu de repente meu campo de visão — e meu cérebro sofreu como um desfalecimento quando vi que as grossas paredes ruíam, despedaçando-se — houve um longo e tumultuoso estrondo, com mil vozes de água — e a profunda e sombria lagoa a meus pés fechou-se sombriamente sobre os destroços da *Casa de Usher*.”

constante jogo de projeções, concretizado pela construção dos correlatos objetivos: a Casa de Usher e os arredores retratam o estado mental de seu proprietário; Roderick e Madeline são o espelho invertido um do outro; as pinturas de Usher reproduzem a Casa, enquanto o poema ecoa sua mente; *Mad Trist* reverbera os medos de Usher e os movimentos de Madeline para sair da tumba; o estado mental do narrador ressoa o de seu companheiro; a escolha de palavras, a contextura sonora e a articulação dos fonemas são duplos da atmosfera envolvente.

Numa autêntica construção em abismo, os correlatos objetivos possibilitam a projeção do interno no externo, oferecendo à narrativa várias camadas diferentes: arredores e fachada da Casa > interior da Casa > proprietários > estado mental de Usher > sua arte. Na mesma via, há uma pintura dentro do conto, um poema dentro do conto e um trecho de romance dentro do conto. A imagem central é a da epígrafe: todos os elementos ressoam entre si. Cada parte une sua significação particular para produzir, com força potencializada, um todo impossivelmente claustrofóbico e poeticamente reverberante.

2.3 William Wilson

“William Wilson”, assim como “The Fall of the House of Usher”, é formado por um intenso jogo de projeções. No entanto, a figura do duplo é levada às últimas consequências em “William Wilson”. O conflito interno, de tão radical e devastador, gera uma separação concreta, de modo que não há apenas um Wilson, mas dois. O narrador, percebendo-se cindido, relata o terror de conviver com seu duplo. Para que esse tema tão potencialmente dramático se sustente no universo criativo, Poe recorre aos elementos textuais disponíveis e, uma vez mais, procura construir uma unidade de efeito.

Em “William Wilson”, nada é um, tudo é múltiplo. O duplo rompe os limites do tema e se transforma em princípio de composição. O maior sentimento de horror que Wilson pode experimentar é o encontro com seu duplo; o confronto com a própria consciência é sua fonte máxima de angústia, a experiência mais aterradora. É assim que a narrativa atua como seu vingador mais cruel e implacável: por meio de correlatos objetivos, recria a experiência do duplo em cada um de seus elementos formadores. Em nossa análise, teremos como foco três aspectos primordiais: a ambiguidade, que se estabelece como a base poética do conto; a dimensão sonora, que replica o conteúdo descrito; e, por fim, o paralelo entre os fatos narrados e a construção narrativa.

A frase de abertura já apresenta a intenção criativa do conto, trazendo à luz traços desses aspectos. Em primeiro lugar, a epígrafe é “What say of it? what say CONSCIENCE grim,/ That spectre in my path?”⁴¹, creditada ao poeta inglês William Chamberlayne em seu “Pharronida”. No entanto, não é possível encontrar, em “Pharronida”, o verso citado. Talvez seja acidental, talvez seja proposital — de todo modo, o texto é introduzido por uma informação falsa. Algo semelhante é transmitido ao leitor no primeiro parágrafo:

Let me call myself, for the present, William Wilson. The fair page now lying before me need not be sullied with my real appellation. This has been already too much an object for the scorn -- for the horror -- for the detestation of my race. To the uttermost regions of the globe have not the indignant winds bruted its unparalleled infamy? Oh, outcast of all outcasts most abandoned! -- to the earth art thou not forever dead? to its honors, to its flowers, to its golden aspirations? -- and a cloud, dense, dismal, and limitless, does it not hang eternally between thy hopes and heaven?⁴² (POE, 1992, p.626)

O narrador inicia o conto com mais uma inverdade. Seu nome não é William Wilson. Os elementos gráficos também acompanham esse movimento, tendo no ponto de interrogação seu sinal mais recorrente. “William Wilson”, assim, começa com fatos obscuros, muitas dúvidas e nenhuma resposta: é uma narrativa que se funda na ambiguidade.

No campo sonoro, uma nova duplicidade se manifesta:

/ u / u / / u / u
“Let me call myself, for the present, William Wilson”

Num prenúncio do que estaria por vir, o ritmo da frase de abertura contrapõe o narrador a sua sombra. “Let me call myself” apresenta uma sequência trocaica composta por sílaba longa, breve, longa, breve, longa. Do mesmo modo, “William Wilson” é formado por um dímeter trocaico, no qual se sucedem uma sílaba longa, breve, longa, breve. Os opostos necessariamente se alternam: cada sílaba longa é acompanhada por uma sílaba breve. Além disso, o próprio nome conta com uma articulação interna expressiva: a aproximante labiovelar /w/ se alia ao elástico /l/ — uma consoante lateral alveolar —, bem como à produção nasal bilabial de /m/ e ao movimento expansivo das vogais /ɪ/ e /ə/. Dessa forma, no caso das

⁴¹ “Que dirá ela? Que dirá a terrível consciência, esse espectro no meu caminho?”

⁴² “Admitam por momentos que me chamo William Wilson. Meu verdadeiro nome não deve sujar as páginas em branco que tenho à minha frente. Tenho sido o horror e a abominação do mundo – a vergonha e o opróbrio de minha família! E os ventos indignados não terão levado sua incomparável infâmia até as mais distantes regiões da terra? Sou o mais abandonado dos proscritos! Para mim, o mundo, suas horas, suas douradas aspirações, tudo acabou! E, entre minhas esperanças e o céu, para, eternamente, uma espessa nuvem negra, sinistra e ilimitada!”

consoantes, a pronúncia exige uma rápida alternância entre pontos de articulação opostos, como o alveolar e o bilabial; no caso das vogais, a alternância se dá entre alturas opostas, como a alta em /i/ e a média-baixa em /ə/.

O efeito vocálico é notável: ao pronunciarmos “William Wilson”, mobilizamos todo o aparelho fonador e forçamos seus limites, provocando o desdobramento simbólico de “William” em “Wilson”. A própria rima interna aproximada entre as terminações /yəm/ e /sən/ já produz o efeito do eco. Articulados juntos, “Let me call myself William Wilson” oferece um autêntico vai-e-volta sonoro, e, em seu interior, numa labiríntica construção em camadas, traz mais vaivéns internos. Cada sílaba longa é seguida por sua sombra breve. Cada consoante alveolar é acompanhada por sua sombra bilabial. Cada vogal alta é encaçada por sua sombra média-baixa. Assim como o narrador é perseguido por seu duplo, o conteúdo textual se vê perseguido pelo duplo sonoro.

Na frase de abertura, os únicos termos que não participam desse jogo rítmico são “for the present”, cujo isolamento é representado adicionalmente por vírgulas. Uma sugestão adquire função premonitória: intermediados pela realidade temporal, William Wilson e sua sombra apresentam-se como reflexos um do outro, colocando-se em oposição. A imagem nos remete à cena final, em que há o combate decisivo entre os dois. É apenas no confronto com seu duplo que Wilson percebe a verdade de si mesmo: “Not a thread in all his raiment -- not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, *mine own!*”⁴³ (POE, 1992, p.641) O momento de realização é o momento de destruição. Em outras palavras, novamente a morte, como muitas vezes acontece em Poe, ocorre em um raro instante de vida.

Há, ainda, outro elemento fundamental no primeiro parágrafo: em “William Wilson”, como um é dois, um termo é sempre múltiplo. Ao longo do conto, há um obsessivo encadeamento de explicações e adjetivos, revelando um constante paralelo entre a dualidade expressa pelos fatos narrados e a construção narrativa. Voltemos a uma das passagens já destacadas:

This has been already too much an object for the scorn -- for the horror -- for the detestation of my race. [...] Oh, outcast of all outcasts most abandoned! -- to the earth art thou not forever dead? to its honors, to its flowers, to its golden aspirations? -- and a cloud, dense, dismal, and limitless [...].

⁴³ “Não havia uma só peça de seu traje nem um só traço de seu rosto (tão característico e tão singular) que não fossem *meus*; realizava o absoluto na identidade!”

“For the scorn” se desdobra em “for the horror” e em “for the detestation of my race”; “to its honors” se desdobra em “to its flowers”, “to its golden aspirations”; “dense” se desdobra em “dismal” e “limitless”. O mesmo pode ser visto em diversos outros trechos:

In his rivalry he might have been supposed actuated solely by a whimsical desire to thwart, astonish, or mortify myself; although there were times when I could not help observing, with a feeling made up of wonder, abasement, and pique, that he mingled with his injuries, his insults, or his contradictions, a certain most inappropriate, and assuredly most unwelcome *affectionateness* of manner.⁴⁴ (POE, 1992, p.630 – grifo nosso)

--- I began to murmur, -- to hesitate, -- to resist.⁴⁵ (POE, 1992, p.640 – grifo nosso)

De maneira análoga, “thwart” se desdobra em “astonish” e “mortify”; “wonder”, por sua vez, em “abasement” e “pique”; “his injuries”, em “his insults” e “his contradictions”. São frequentes as sensações descritas de forma multiplicada e as informações imprecisas: “I shrouded my nakedness in triple guilt”; “Of these [recesses], three or four of the largest constituted the play-ground”; “From each room to every other there were sure to be found three or four steps either in ascent or descent”.

De tão poderosa, há momentos em que a imagem da indefinição autoproclama-se soberana e chega a interromper o narrador:

I discovered, or fancied I discovered, in his accent, his air, and general appearance, a something which deeply interested me.⁴⁶ (POE, 1992, p.633 – grifo nosso)

A large mirror, -- so at first it seemed to me in my confusion [...].⁴⁷ (POE, 1992, p.641 – grifo nosso)

Em meio aos relatos do narrador, que poderia ser o dono absoluto dos fatos e das certezas, revelam-se pequenas dúvidas e autoquestionamentos. Uma das principais razões de sua repulsa por Wilson é a maneira como ele o expõe em público. Em certa medida, o narrador expõe a si mesmo cada vez que admite uma incerteza. Por vezes, até faz uma espécie de

⁴⁴ “Parecia que o único fim da sua rivalidade era o caprichoso desejo de me contradizer, de me atemorizar, de me atormentar, embora muitas vezes não pudesse deixar de notar, com um sentimento misto de espanto, de raiva e de humilhação, que meu rival associava às suas contradições impertinentes uns assomos de afeto muito intempestivos e muito desagradáveis.”

⁴⁵ “Comecei a resmungar, a hesitar, a opor resistência.”

⁴⁶ “descobri, ou julguei descobrir, em sua voz, em suas maneiras e em seu aspecto geral, qualquer coisa que me era muito familiar.”

⁴⁷ “havia agora um grande espelho (pelo menos assim me pareceu, em minha exaltação) [...]”

autocensura: “I have before said, or should have said, that Wilson was not, in the most remote degree, connected with my family”.⁴⁸ (POE, 1992, p.630 – grifo nosso)

A ambiguidade, assim, plurifica-se: está em todas as partes. Já na epígrafe, não é só o crédito incorreto a “Pharronida” que nos insere no universo do ambíguo. “That spectre in my path” nos oferece, também, a primeira imagem do fantasmagórico. Iniciado nessa dimensão, o leitor é mais facilmente levado pela aura indistinta e fantástica que ronda as descrições do narrador. Ele próprio, aliás, situa a si mesmo e ao sentimento de horror no campo dos sonhos: “Have I not indeed been living in a dream? And am I not now dying a victim to the horror and the mystery of the wildest of all sublunary visions?”⁴⁹ (POE, 1992, p. 626). Tais aspectos podem ser vistos mais claramente em seu relato sobre a escola de Dr. Bransby:

My earliest recollections of a school-life are connected with a large, rambling, cottage-built, and somewhat decayed building in a misty-looking village of England, where were a vast number of gigantic and gnarled trees, and where all the houses were excessively ancient. In truth, it was a dream-like and spirit-soothing place, that venerable old town. At this moment, in fancy, I feel the refreshing chilliness of its deeply-shadowed avenues, inhale the fragrance of its thousand shrubberies, and thrill anew with undefinable delight, at the deep, hollow note of the church-bell, breaking, each hour, with sullen and sudden roar, upon the stillness of the dusky atmosphere in which the old, fretted, Gothic steeple lay imbedded and asleep.⁵⁰ (POE, 1992, p.627)

Termos como “misty-looking” e “dream-like” reforçam a qualidade fantástica da narrativa, que ganha em estranheza com o contraste entre descrições sombrias e reações entusiasmadas. O prédio é caracterizado como “decayed”, “old”, “fretted” e “asleep”, incrustado em uma “[still and] dusky atmosphere”; a velha cidade que o abriga traz “gnarled trees”, “excessively ancient [houses]” e “deeply-shadowed avenues”; o sino da igreja, por fim, rompe o ar com “[a] deep, hollow note” e “[a] sullen and sudden roar”. Todas as imagens criam a impressão da ruína, da melancolia e da lugubridade. Em outro trecho, a escola recebe a denominação de “prison-like rampart”. O narrador, porém, define o local como “[a] spirit-soothing place” e curiosamente se vê tomado por um “undefinable delight”.

⁴⁸ “Já frisei, ou deveria ter frisado, que Wilson não era, nem no grau mais remoto, aparentado com minha família.”

⁴⁹ “Não será tudo isto um sonho, na verdade? Acaso não morrerei vítima do horror e do mistério da mais estranha de todas as alucinações?”

⁵⁰ “As primeiras recordações da minha vida escolar ligam-se a um casarão exótico, de estilo elisabetano, situado numa aldeia triste da Inglaterra, onde as casas eram todas de antiguidade respeitável. De fato, aquela aldeia antiga constituía o tipo próprio para excitar a imaginação. Hoje mesmo, ao recordá-la, sinto em meu espírito as mesmas impressões de desolação que me deram suas ruas, respiro os mesmos aromas de suas numerosas matas; sinto a mesma voluptuosidade indefinível, quando me recordo das badaladas profundas do sino, atravessando, de hora em hora, com seu som breve e plangente, a quietude da atmosfera escura onde se erguia o majestoso campanário gótico da aldeia.”

Na mesma passagem, o rigor sonoro e o paralelo entre os fatos narrados e a construção narrativa voltam a se impor: “and **thrill** anew with undefinable delight, at the **deep, hollow** note of the church-**bell**, breaking, each hour, with **sullen** and **sudden** roar, upon the **stillness** of the dusky atmosphere in which the old, **fretted**, Gothic **steeple** lay **imbedded** and **asleep**”. Como indicam os grifos, há uma longa sequência de palavras compostas por letras dobradas, que reproduzem, em sua própria forma, a duplicidade fundamental do conto; se não contarmos artigos e preposições, tais termos correspondem a quase metade do trecho, o que os eleva a uma posição de destaque. Comparado ao restante do parágrafo, o ritmo da frase também sofre alteração e une-se a rimas internas, aproximações fônicas e aliterações para intensificar o efeito. A repetição da sibilante /s/ em “sullen and sudden roar, upon the stillness of the dusky atmosphere” ressalta a qualidade sombria da atmosfera, que adquire fluidez com a rima *sullen/sudden*. Acompanhando o badalar dos sinos, a narrativa é quase completamente reduzida a monossílabos e dissílabos, provocando uma série de curtas explosões à fala — sobretudo na parte final, em que “the old, fretted, Gothic steeple lay imbedded and asleep” apresenta uma sucessão de consoantes oclusivas.

“Thrill”, por si só, encontra no som uma total adequação a seu sentido, já que os movimentos orais envolvidos em sua articulação requerem uma vibração da língua contra os alvéolos; quando alia-se a “anew”, uma rima aproximada, duplica seu impacto expressivo. A proximidade sonora entre “steeple” e “asleep” tampouco parece casual, e o primeiro soa como um reflexo invertido do segundo: ambos incluem consoantes fricativas, oclusivas e laterais, mas variam quanto à posição da sílaba longa /i:/ — enquanto cai na primeira sílaba em “steeple”, encontra-se na segunda sílaba em “asleep”. De maneira simbólica, o campanário absorve as propriedades de seu vizinho e, junto com toda a paisagem, adormece.

O intenso rigor sonoro da frase, assim, atua como o correlato objetivo de uma pungente sensação interna: o parágrafo em destaque leva o narrador ao passado e, através dos sons, dá vida a suas lembranças. As sensações que experimenta são tão profundas que encontram eco em todos os elementos poéticos, deixando-se levar pela reverberação dos sinos de sua adolescência. A tentativa de voltar ao passado tem um propósito bem claro: “Steeped in misery as I am -- misery, alas! only too real -- I shall be pardoned for seeking relief, however slight and temporary, in the weakness of a few rambling details”⁵¹ (POE, 1992, p.627). Imerso em sofrimento, o narrador busca uma fuga momentânea. De modo sugestivo,

⁵¹ “Imerso na desgraça como estou, decerto me absolverão por procurar consolo, aliás bem ligeiro e breve, nessas vagas e pueris minúcias!”

“steeped” tenta se aproximar de “steeple” e “asleep”; quem sabe a agonia dominante encontre, na imagem da igreja, algum instante de alívio.

Por esse motivo, tais “rambling details” se mostram essenciais para o narrador:

These [details], moreover, utterly trivial, and even ridiculous in themselves, assume, to my fancy, adventitious importance as connected with a period and a locality, when and where I recognise the first ambiguous monitions of the destiny which afterwards so fully overshadowed me. Let me then remember.⁵² (POE, 1992, p.627)

Da passagem acima, ressaltamos especialmente os prenúncios ambíguos [“the first ambiguous monitions”] que se apresentam a William Wilson. A sensação premonitória ganha reflexo na própria narrativa, e o leitor também tem acesso aos vislumbres da ruína. Na frase inaugural do conto, já encontramos o primeiro prenúncio do embate entre Wilson e seu duplo. O tom fantasmagórico da narrativa igualmente pressagia a fantasia de um sonho prestes a ser rompida pela realidade brutal.

Conforme o narrador segue com suas descrições, voltamos ao prédio de sua antiga escola. O diretor possui uma imagem altamente contraditória:

Of this church the principal of our school was pastor. With how deep a spirit of wonder and perplexity was I wont to regard him from our remote pew in the gallery, as, with step solemn and slow, he ascended the pulpit! This reverend man, with countenance so demurely benign, with robes so glossy and so clerically flowing, with wig so minutely powdered, so rigid and so vast -- could this be he who of late, with sour visage, and in snuffy habiliments, administered, ferule in hand, the Draconian laws of the academy? Oh, gigantic paradox, too utterly monstrous for solution!⁵³ (POE, 1992, p.627)

Num paralelo com o próprio narrador, o diretor também se divide em dois e forma mais uma das inúmeras unidades duais do conto. Em perfeita harmonia com seu paradoxal regente está a escola, cuja estrutura nos remete a um autêntico labirinto:

At an angle of the ponderous wall frowned a more ponderous gate. [...] then, in every creak of its mighty hinges we found a plenitude of mystery [...].
But the house! -- how quaint an old building was this! -- to me how veritably a palace of enchantment! There was really no end to its windings -- to its

⁵² “Mas, por vulgares e simples que pareçam, elas têm na minha imaginação um lugar da maior importância, em virtude da sua íntima ligação com a época em que distingo agora os primeiros e vagos avisos do destino, que mais tarde me envolveria tão profundamente com sua sombra. Deixem-me, pois, recordar.”

⁵³ “O pároco dessa igreja era o diretor do colégio. Nós o contemplávamos do nosso lugar especial com um sentimento de reserva e de admiração quando ele subia ao púlpito com passos vagarosos e graves. Acaso aquele personagem digno de veneração, com tão simples e modesto aspecto, umas vestes tão novas e tão religiosamente ondulantes, uma cabeleira tão bem empoada, tão empertigado e tão nobre, poderia ser o mesmo homem que, momentos antes, de aspecto severo e carrancudo, com o casaco sujo de rapé, nos obrigava, de palmatória na mão, a cumprir as rigorosas leis do colégio? Ah, gigantesco paradoxo, tão completamente terrível de solucionar!”

incomprehensible subdivisions. It was difficult, at any given time, to say with certainty upon which of its two stories one happened to be. From each room to every other there were sure to be found three or four steps either in ascent or descent. Then the lateral branches were innumerable -- inconceivable -- and so returning in upon themselves, that our most exact ideas in regard to the whole mansion were not very far different from those with which we pondered upon infinity. During the five years of my residence here, I was never able to ascertain with precision in what remote locality lay the little sleeping apartment assigned to myself and some eighteen or twenty other scholars.⁵⁴ (POE, 1992, p.628)

A entrada já introduz a atmosfera da casa: “At an angle of the ponderous wall frowned a more ponderous gate”. Ao portão é atribuído o peso de uma expressão de raiva ou desgosto, uma carga negativa que humaniza — ou, ao contrário, sataniza — o objeto. O prédio da escola é tão nebuloso que, mesmo após anos de residência, o narrador era incapaz de saber exatamente onde estava. A própria escolha de palavras atesta sua propriedade ambígua: “windings”, sinuosa até em sua sonoridade, “incomprehensible subdivisions”, “innumerable”, “inconceivable”, “returning in upon themselves”, esta uma expressão tão retorcida quanto seu conteúdo procura expressar.

A sala de estudos, naturalmente, evoca a mesma sensação:

Interspersed about the room, crossing and recrossing in endless irregularity, were innumerable benches and desks, black, ancient, and time-worn, piled desperately with much-bethumbed books, and so beseamed with initial letters, names at full length, grotesque figures, and other multiplied efforts of the knife, as to have entirely lost what little of original form might have been their portion in days long departed.⁵⁵ (POE, 1992, p.628)

Termos igualmente labirínticos se repetem. É o caso, por exemplo, de “crossing and recrossing in endless regularity”. Também chamam atenção os termos compostos, como “time-worn” e “much-bethumbed”, o neologismo “beseam” e as informações acumuladas de maneira confusa numa única frase longa e intrincada. Tomados em unidade, tais elementos projetam na leitura a tortuosidade da descrição. É assim que a ambiguidade do espaço, crescente com o passar da narrativa, chega a seu ápice. Nesse momento simbólico, o segundo

⁵⁴ “Num ângulo de parede maciço, havia uma porta, mais maciça ainda [...]. Achávamos, então, no chiar de seus gonzos, uma superabundância de mistério [...]. E o edifício? Que curiosa construção! Eu o considerava como um verdadeiro palácio encantado! Era um nunca acabar de desvãos, de divisões incompreensíveis. Dificilmente se poderia dizer quando nos encontrávamos no primeiro ou no segundo andar. De compartimento para compartimento, sempre havia degraus a subir ou a descer. Além disso, as divisões laterais eram inúmeras, sem razão de ser, com tantas voltas e reviravoltas que a ideia que fazíamos do conjunto do edifício se aproximava da que fazíamos do infinito. Vivi ali durante cinco anos, e nunca consegui determinar com exatidão o pequeno dormitório que eu ocupava com mais dezoito ou vinte colegas.”

⁵⁵ “Espalhados pelo meio da sala, achavam-se, em grande desordem, inúmeros bancos e estantes cheias de livros velhos e enxovalhados; essas estantes, negras, velhas, estragadas pelo tempo, cheias de golpes de letras, de nomes, de desenhos grotescos e de outras muitas obras-primas de canivete, mal lembravam seu primitivo formato.”

William Wilson é finalmente mencionado. Sua presença é encarada com desconforto desde o início: “when, upon the day of my arrival, a second William Wilson came also to the academy, I felt angry with him for bearing the name [I hated], and doubly disgusted with the name because a stranger bore it, who would be the cause of its twofold repetition⁵⁶” (POE, 1992, p.631). Numa síntese da intenção criativa, o narrador reconhece a potência do duplo e seu impacto dramático. O eco do nome dá voz a um conflito primordial que, dessa forma, ganha sustentação no mundo externo.

Em “William Wilson”, assim como a ambiguidade se apresenta sob várias formas, também o eco revela várias camadas. A imagem do eco, já dupla em si mesma, é redobrada:

[...] my rival had a weakness in the faucial or guttural organs, which precluded him from raising his voice at any time *above a very low whisper*. [...] His cue, which was to perfect an imitation of myself, lay both in words and in actions; and most admirably did he play his part. My dress it was an easy matter to copy; my gait and general manner were, without difficulty, appropriated; in spite of his constitutional defect, even my voice did not escape him. My louder tones were, of course, unattempted, but then the key,— it was identical; *and his singular whisper, it grew the very echo of my own*.⁵⁷ (POE, 1992, p. 631-632)

O eco que era simbólico adquire uma dimensão concreta. Juntos, os dois opostos interagem para produzir uma reverberação potencializada, sentida pelo narrador nos mais profundos recessos de sua alma. O jogo dos duplos é duplo: numa complexa construção em arabesco, a imagem projetada pelo narrador é retornada a ele, agora com poder multiplicado.

Invadido pelo terror, ele foge. No entanto, fugir de Wilson, ele logo percebe, é a impossível fuga de seu próprio destino: “*I fled in vain*. My evil destiny pursued me as if in exultation, and proved, indeed, that the exercise of its mysterious dominion had as yet only begun⁵⁸” (POE, 1992, p.639). Os caminhos tortuosos da narrativa nos conduzem, por fim, a um baile de máscaras. Nada mais sugestivo para uma composição que se funda no mistério e na ambiguidade. O definitivo confronto entre o narrador e seu duplo, anunciado desde o início do conto, finalmente se realiza:

⁵⁶ “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.”

⁵⁷ “William tinha uma fraqueza nas cordas vocais que o impedia de falar alto. Quando falava, a sua voz *não passava de um murmúrio*. [...] Copiava-me os gestos e as palavras; imitava minha maneira de vestir, meu andar, meus modos e, enfim, nem sequer minha voz lhe havia escapado, não obstante o defeito. Não podia imitar meu tom alto, mas o timbre e a entonação eram idênticos. *Quando eu falava baixo, sua voz dir-se-ia o eco da minha*.”

⁵⁸ “*Mas a minha fuga era vã!* Triunfante, meu amaldiçoado destino perseguiu-me, mostrando-me, à evidência, que seu misterioso poder mal começara.”

He hesitated but for an instant; then, with a slight sigh, drew in silence, and put himself upon his defence.

The contest was brief indeed. I was frantic with every species of wild excitement, and felt within my single arm the energy and the power of a multitude. In a few seconds I forced him by sheer strength against the wainscoting, and thus, getting him at mercy, plunged my sword, with brute ferocity, repeatedly through and through his bosom.⁵⁹ (POE, 1992, p.641)

Para que a alta carga dramática seja realizada, há uma intensa projeção de correlatos objetivos, sobretudo no campo sonoro. A fricativa /s/, simbolicamente, tem suas duas facetas exploradas. Em primeiro lugar, sua leveza, que dá forma à pausa e à quietude: “He hesitated but for an instant; then, with a slight sigh, drew in silence, and put himself upon his defence”. A paralisia absoluta se intensifica na relação paronomástica entre “slight”, “sigh” e “silence”. “Sigh” está inteiramente incluído nas palavras “slight” e em “silence”, fundindo a debilidade, o suspiro e o silêncio numa unidade de inação.

Quando a fricativa retorna adiante, porém, já exhibe sua face súbita e intensa. Seu som sibilante não mais produz um murmúrio, mas sim uma rajada de vento: “In a few seconds I forced him by sheer strength against the wainscotting, and thus, getting him at mercy, plunged my sword”. Wilson acompanha seu movimento e também exhibe a outra face, de modo que a hesitação vira ataque. A sutileza e a fluidez cedem espaço à agressividade. A violência da espada atravessando o corpo é representada por palavras de explosiva pronúncia, como “plunged” e “sword”, e termos de difícil articulação, como as aliterações de /r/, /l/: “brute ferocity, repeatedly through and through”. Quando ataca, o narrador descreve sua força de modo altamente apropriado à natureza do conto: “I was frantic with every species of wild excitement, and felt within my single arm the energy and power of a multitude”⁶⁰. (POE, 1992, p.641)

A multidão que é um, mais do que uma imagem, é um princípio de composição. Assim como Wilson caminha sempre com sua sombra, o que é prenunciado desde o início pelo jogo rítmico “Let me call myself William Wilson”, também os espaços e a construção narrativa funcionam como duplos, e também os sons atuam como espelhos do conteúdo descrito. Conforme reconhece o próprio narrador, apenas palavras não são capazes de expressar uma sensação aterradora: “But what human language can adequately portray that astonishment,

⁵⁹ “Pareceu hesitar um momento; por fim, com ligeiro suspiro, pôs-se em guarda silenciosamente, demonstrando calma extraordinária. O combate não durou muito. Exaltado como estava, nervoso e cheio de ódio, sentia meu braço forte e firme como nunca. Em poucos minutos fi-lo recuar até a parede e, uma vez ali, vendo-o impotente para defender-se, trespasssei-lhe o peito sucessivas vezes com selvagem ferocidade.”

⁶⁰ “Exaltado como estava, nervoso e cheio de ódio, sentia meu braço forte e firme como nunca.”

that horror which possessed me at the spectacle then presented to view?”⁶¹ (POE, 1992, p.641) Para realizar no universo criativo o conflito de um homem que se percebe cindido, uma comunhão absoluta entre o interno e o externo faz-se necessária. E a narrativa, configurando na forma o terror de Wilson, segue implacável em seu enalço.

2.4 The Tell-Tale Heart

Em “The Tell-Tale Heart”, novamente a figura do duplo mostra-se um princípio composicional. Assim como em “The Fall of the House of Usher” e “William Wilson”, suas atuações mais marcantes são na narrativa e na construção sonora. No entanto, como sempre ocorre em Poe, há uma variação de propósito e de arranjo das partes. Embora a formação de uma unidade de efeito seja o objetivo final, sua organização é regida por princípios particulares. Talvez possamos dizer que, em “The Tell-Tale Heart”, o estado mental do narrador é duplicado na estrutura narrativa de maneira mais direta do que em qualquer outro conto.

Tal particularidade não surpreende: poucos narradores apresentam tamanha complexidade psicológica. Para configurar literariamente a loucura, Poe compõe uma narrativa que acompanha os contraditórios recessos da mente. Por consequência, como as flechas obedientes a que alude Baudelaire, todos os elementos convergem para um mesmo fim. Cada passo narrativo contribui para construir a imagem da insanidade. O primeiro indício disso é a evidente tentativa de manipulação do narrador, que procura se erguer como figura de confiança:

True! -- nervous -- very, very dreadfully nervous I had been and am; but why *will* you say that I am mad? The disease had sharpened my senses -- not destroyed -- not dulled them. Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. How, then, am I mad? Hearken! and observe how healthily -- how calmly I can tell you the whole story.⁶² (POE, 1992, p. 303)

⁶¹ “Ah, só então senti como a linguagem humana é impotente para exprimir o *espanto* e o *horror* que experimentei perante o espetáculo que se me deparou!”

⁶² “É verdade! Sempre fui e sou nervoso, terrivelmente nervoso! Mas por que pretende o senhor que estou louco? A doença aguçou-me os sentidos, não os destruiu nem enfraqueceu. E, antes de tudo, o ouvido apurou-se. Ouço todas as coisas no céu e na terra: ouvi muitas no inferno. Como então, posso estar louco? Escute! e observe com que lucidez — com que calma eu lhe posso contar a história.”

Já no parágrafo de abertura, o movimento fundamental do conto é introduzido. Há uma constante tentativa de construção de realidade que, tão logo se manifesta, é destruída. Apesar de seus esforços, em nenhum momento a sanidade do narrador é plausível. Sua loucura é tão intensa e tão óbvia que invade os limites da narrativa, fazendo-se notar a cada instante.

A representação mais frequente de insanidade é a qualidade obsessiva do relato. A primeira palavra é uma exclamação: a narrativa nasce do sobressalto. As repetições de palavras são insistentes, frenéticas, maníacas. Numa perfeita adequação de fraseio a conteúdo, o narrador reconhece que é nervoso com termos... nervosos: “True! -- nervous -- very, very dreadfully nervous I had been and am”. “Nervous” e “very” se repetem como intensificadores do que expressam, deixando ao leitor a imediata e inequívoca certeza de sua compulsão. A última frase reproduz a mesma sequência — uma exclamação acompanhada de repetições desnecessárias e obsessivas: “Hearken! and observe how healthily -- how calmly I can tell you the whole story”. A narrativa se funda na negação absoluta de si mesma. O narrador, tão determinado a provar sua sanidade, tem na forma a realização de seu maior drama: assim como no fim do conto revela seu crime, revela, na narrativa, sua loucura. Ele mesmo se nega o tempo todo.

Ao longo do relato, podemos ver diversos outros exemplos desse duplo narrativo:

You fancy me mad. Madmen know nothing. But you should have seen *me*. [...] Every night, about midnight, I turned the latch of his door and opened it -- oh so gently! And then, when I had made an opening sufficient for my head, I put in a dark lantern, all closed, closed, that no light shone out, and then I thrust in my head. Oh, you would have laughed to see how cunningly I thrust it in! I moved it slowly -- very, very slowly, so that I might not disturb the old man's sleep. It took me an hour to place my whole head within the opening so far that I could see him as he lay upon his bed. Ha! would a madman have been so wise as this? And then, when my head was well in the room, I undid the lantern cautiously -- oh, so cautiously -- cautiously (for the hinges creaked).⁶³ (POE, 1992, p. 303)

Apenas a descrição de seus atos já deixa transparecer a loucura: a insistência em negar a insanidade, as exclamações e as perguntas retóricas, a autocongratulação por demorar uma hora em passar a cabeça pela porta. Mas a união dos elementos narrativos contribui para a criação de um efeito potencializado. Desse modo, a repetição das palavras desempenha um

⁶³ “O senhor julga-me doido. Os loucos nada sabem. Mas o senhor me deveria ter *visto*. [...] Todas as noites, pela meia-noite, dava volta à chave e abria a porta do quarto dele — oh, bem de leve! Depois, sendo a abertura suficiente para minha cabeça, introduzia uma lanterna furta-fogo, de tal modo que não se visse luz alguma, e depois enfiava a cabeça na fresta. Oh, o senhor havia de rir, se visse com que habilidade eu enfiava a cabeça ali, movendo-a lentamente, muito devagar, para não perturbar o sono do ancião. Levava uma hora para introduzir toda a cabeça na abertura, a fim de poder vê-lo deitado na cama. Ah! um louco seria tão cauteloso? Depois, quando tinha a cabeça toda no quarto, abaixava a lanterna com tanto cuidado, com tanto cuidado! Porque os gonzos rangiam.”

papel fundamental: “closed, closed”, “slowly, very, very slowly”, “cautiously -- oh, so cautiously -- cautiously”.

Os parênteses também acrescentam compulsividade às falas. O narrador sente a necessidade de dar explicações óbvias e pouco relevantes para garantir que o leitor entenda bem suas palavras e acredite no que diz. A narrativa de “The Tell-Tale Heart” não é confusa. Pelo contrário, cada frase é pausada e clara — exagerada e insanamente calculada. O excesso da razão, afinal, é loucura. A esse propósito servem adições como “(for the hinges creaked)”, facilmente depreendidas pelo contexto. Como é o caso de todos os aspectos narrativos, esse fato também se repete:

His room was as black as pitch with the thick darkness, (for the shutters were close fastened, through fear of robbers,) and so I knew that he could not see the opening of the door, and I kept pushing it on steadily, steadily.⁶⁴ (POE, 1992, p. 304)

A shriek had been heard by a neighbor during the night; suspicion of foul play had been aroused; information had been lodged at the police office, and they (the officers) had been deputed to search the premises.⁶⁵ (POE, 1992, p. 306)

No primeiro trecho, há novamente a presença de termos dobrados: “steadily, steadily”. Já a segunda passagem é ainda mais significativa. Não restaria dúvidas a ninguém que “they” se refere aos policiais. A frase já estava clara o bastante. Mesmo assim, o narrador precisa, incontrolavelmente, deixar as coisas *ainda* mais claras.

A construção narrativa, contudo, não é o único elo no jogo de projeções. Contribuindo para a representação literária da insanidade, há, também, uma imagem-núcleo. Em Poe, é frequente a existência de um ser ou objeto que se mostra o reflexo direto, concreto, do conflito do narrador. Muitas vezes, toda a ação dramática gira em torno desse elemento, cada aspecto textual aliando-se a ele para produzir um todo ainda mais poderoso. Poderíamos dizer que, em “The Raven”, o corvo é uma projeção externa para um profundo sofrimento interno. Conforme ainda destaca Jakobson, *raven*, /r.v.n/, mostra-se uma imagem especular corporificada de *never*, /n.v.r./ (JAKOBSON, 1974, p. 151). O corvo é o eixo imagético assim como *nevermore* é o eixo compositivo. Em “The Black Cat”, é possível que o gato preto seja, também, uma projeção nuclear.

⁶⁴ “O quarto estava escuro como breu, uma escuridão completa — uma vez que, receando os ladrões, o velho fechava os postigos —, e sabendo que ele não poderia ver a fresta da porta, eu a alargava aos poucos, cada vez mais.”

⁶⁵ “Ouvindo um grito durante a noite, um vizinho tinha suposto que podia ser um crime e havia informado o posto policial, e eles (os policiais) designaram aqueles funcionários para revistar a casa.”

De maneira análoga, em “The Tell-Tale Heart”, há uma imagem central para a perturbação do narrador: o olho do velho. Como ele mesmo diz, “I loved the old man. He had never wronged me. [...] I think it was his eye! yes, it was this! He had the eye of a vulture -- a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold”⁶⁶ (POE, 1992, p. 303). Por causa do olho, o narrador é dominado pela fúria e pela mais intensa repulsa, e então decide assassinar o velho. É apenas no confronto com o olho que o narrador se sente impelido a agir. Antes de cometer o crime, invade o quarto sete vezes: “but I found the eye always closed; and so it was impossible to do the work; for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye”⁶⁷ (POE, 1992, p. 303). O jogo de palavras, tal como em “The Raven”, tem semelhante importância: “Evil eye”, simbolicamente, pode ser entendido como “Evil I”, numa externalização do caos interno que devasta o narrador. Não por acaso, o narrador a todo momento se vê no lugar do velho:

Presently I heard a slight groan, and I knew it was the groan of mortal terror. It was not a groan of pain or of grief -- oh, no! -- it was the low stifled sound that arises from the bottom of the soul when overcharged with awe. I knew the sound well. Many a night, just at midnight, when all the world slept, it has welled up from my own bosom, deepening, with its dreadful echo, the terrors that distracted me. I say I knew it well. I knew what the old man felt [...].⁶⁸ (POE, 1992, p. 304)

O narrador, além de revelar os próprios conflitos, estabelece um paralelo com o velho e assume para si suas sensações. O terror mortal da vítima é seu próprio, e o “hideous veil” que cobre o olho é, igualmente, o véu macabro que recobre sua existência.

Além da estrutura narrativa e da projeção de imagens, outro correlato objetivo sustenta a atmosfera do conto: a construção sonora. Desde o início, sua presença se faz audível: “True! -- nervous -- very, very dreadfully nervous I had been and am”. Repetido de forma insistente, o fonema /ɪ/ transfere sua articulação vibrante ao texto que, simbolicamente, duplica o nervosismo do narrador. O aspecto sonoro é, ainda, a representação básica do terror que envolve o insano personagem. No instante do crime, ouve um som que atribui às batidas do coração da vítima, descrito como “a low, dull, quick sound”. Novamente, aproxima-se do

⁶⁶ “Estimava o velho — que nunca me enganara nem me insultara [...]. Creio que foram os olhos dele. Sim, deve ter sido isso! Um de seus olhos parecia o de um abutre — uma pupila azul clara um tanto embaciada. Toda vez que ele o fixava em mim, eu sentia gelar-me o sangue.”

⁶⁷ “[...] porém sempre lhe encontrei a vista fechada e, desse modo, não podia agir; não era, pois, o velho que me vexava, mas seu olho diabólico.”

⁶⁸ “Pouco depois, ouvi um gemido surdo e compreendi que fora a manifestação de um terror mortal. Não era um gemido de dor ou de aflição — oh, não! Era o som abafado que sobe do fundo da alma carregada de pavor. Conhecia bem esse som. Mais de uma noite, justamente à meia-noite, quando toda gente dormia, ele partira de meu íntimo, revelando com seu eco assustador os terrores que me atormentavam. Disse que o conhecia bem. Sabia que o velho sofria [...].”

velho ao concluir que “The old man’s terror *must* have been extreme!”⁶⁹ ao mesmo tempo que expõe seu próprio pavor: “so strange a noise as this excited me to uncontrollable terror”⁷⁰ (POE, 1992, p. 305). O som, em “The Tell-Tale Heart”, dá voz aos maiores medos do narrador.

Ao fim, o recurso mais básico do conto, a repetição, volta à cena. O mesmo “low, dull, quick sound” retorna para construir o momento de maior potência dramática. Quando o crime é revelado aos policiais, o coração que bate, supostamente do velho, é do narrador. As projeções de seu conflito interno explodem, e a intensidade se potencializa nos mais variados elementos textuais:

Yet the sound increased -- and what could I do? *It was a low, dull, quick sound -- much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton.* [...] I talked more quickly -- more vehemently; but the noise steadily increased. [...] Oh God! what *could* I do? I foamed -- I raved -- I swore! I swung the chair upon which I had been sitting, and grated it upon the boards, but the noise arose over all and continually increased. It grew louder -- louder -- *louder!* And still the men chatted pleasantly, and smiled. Was it possible they heard not? Almighty God! -- no, no! They heard! -- they suspected! -- they *knew!* -- they were making a mockery of my horror! -- this I thought, and this I think. But anything was better than this agony! Anything was more tolerable than this derision! I could bear those hypocritical smiles no longer! I felt that I must scream or die! and now -- again! -- hark! louder! louder! louder! *louder!*⁷¹ (POE, 1992, p. 306)

A repetição de palavras, a recorrência de itálicos e o encadeamento de exclamações conferem um tom urgente à narrativa e constroem o crescendo da tensão. A sequência de monossílabos fortes remete às próprias batidas cardíacas: “I foamed -- I raved -- I swore!”, “They heard! -- they suspected! -- they knew!”, estabelecendo o ritmo para a aceleração final: “louder! louder! louder! *louder!*”. O som atua, ele também, como intensificador. Numa nova construção em camadas, há uma sequência explosiva e, dentro dela, uma palavra que se mostra a unidade mínima da explosão. “**Louder**” é um dissílabo que, em sua própria forma, emula os sons do coração. A primeira sílaba, forte, seria a sístole; a segunda sílaba, fraca, a diástole. Para dar mais sustentação ao paralelo, os fonemas mais fortes são /l/, que confere ao som uma

⁶⁹ “O ancião devia estar tomado de um terror extremo!”

⁷⁰ “[...] um ruído estranho como aquele me enchia de um terror desvairado.”

⁷¹ “Todavia o som se tornava mais forte — que podia eu fazer? *Era um som fraco, rápido e surdo, semelhante ao tique-taque de um relógio enrolado em algodão.* [...] Falei mais depressa, com mais veemência; entretanto, o som aumentava. [...] Oh, Deus! Que havia de fazer? Espumava... delirava... praguejava! Apanhando a cadeira em que me sentara, arrastei-a nas tábuas, mas o som sobrepujava tudo e continuava a aumentar. Tornava-se cada vez mais forte, mais poderoso, mais *retumbante!* E os policiais conversavam e sorriam, satisfeitos. Seria possível que eles não ouvissem? Deus todo-poderoso! Não!... Não!... Eles ouviam, suspeitavam, *sabiam!* — zombavam do meu horror, foi o que pensei e o que continuo a pensar. Tudo seria preferível àquela agonia! Qualquer coisa era mais tolerável do que aquele escárnio! Não podia aturar por mais tempo os sorrisos hipócritas! Senti que devia gritar ou morrer! E então, mais uma vez... escute: mais forte! mais forte! mais forte! *mais forte!*”

flexibilidade natural — necessária para as distensões cardíacas — e /d/, cuja qualidade abrupta ecoa a sensação do movimento.

Não por acaso, os mesmos fonemas podem ser vistos na descrição do som: “a low, dull, quick sound”, quando mais uma oclusiva, /k/, une-se à erupção numa nova sequência de monossílabos rápidos. Ao fim, com a quádrupla repetição de “louder”, graficamente destacada por um último itálico, a confissão força os limites do som e explode na narrativa ao mesmo tempo que a verdade explode para os policiais. O segredo ganha um tom revelador de quem, na realidade, não revela nada. Através dos mais variados recursos textuais, não só o crime, mas também a insanidade do narrador já haviam sido apresentados ao leitor. É assim que, na narrativa da negação, a loucura não é apenas descrita: é linguisticamente enunciada.

2.5 The Pit and the Pendulum

Em Poe, são diversas as formas de reimaginar poeticamente o desespero. Em “The Island of the Fay”, a vivacidade se perde pouco a pouco, num definhamento inevitável, até ser totalmente enterrada no túmulo das águas. Em “The Fall of the House of Usher”, a tortura sofrida por Roderick se manifesta através da claustrofóbica construção em abismo e da vertiginosa projeção de correlatos objetivos, que não permitem alívio nem ao narrador, nem ao leitor. Em “William Wilson”, a tortura que se impõe ao cindido narrador se deve à incansável perseguição de seu duplo — e dos inúmeros duplos narrativos. Em “The Tell-Tale Heart”, a tortura é puramente mental e potencializa-se através de sua projeção narrativa e sonora. No conto “The Pit and the Pendulum”, no entanto, a tortura recebe um modo especial de representação: embora também ocorra no plano mental, é, acima de tudo, física.

Dos contos de Poe, “The Pit and the Pendulum” é, talvez, a sua mais autêntica narrativa de terror. Ao contrário de muitos outros textos, em que o drama central se origina em profundos conflitos e distúrbios internos, o agente do horror revela-se externo: o funesto Tribunal da Inquisição. Por esse motivo, há diferenças formais perceptíveis. Para a construção de uma unidade de efeito, a estrutura narrativa que acompanha os labirintos de uma mente insana ou uma progressiva deterioração mental absorve em sua forma os conflitos primordiais. Já o ápice da tortura exige um novo plano descritivo para se fazer sentir. Comparemos, por exemplo, o primeiro parágrafo de dois contos em que tal tema se apresenta. Em “The Cask of Amontillado”, temos acesso à mente do torturador:

The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could; but when he ventured upon insult, I vowed revenge. You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat. *At length* I would be avenged; this was a point definitely settled—but the very definitiveness with which it was resolved precluded the idea of risk. I must not only punish, but punish with impunity. A wrong is unredressed when retribution overtakes its redresser. It is equally unredressed when the avenger fails to make himself felt as such to him who has done the wrong.⁷² (POE, 1992, p. 274)

A narrativa é fria e calculada. A atitude em destaque é a deliberação; o crime precisa ocorrer, mas não será agora. Há preocupação em executá-lo com cuidado e sem correr riscos. A repetição de palavras e o fraseamento retorcido fortalecem a ideia de uma mente desequilibrada: “punish”, “impunity”, “unredressed”, “unredresser” e “retribution” se misturam num emaranhado de aliterações e constroem uma unidade da obsessão. A ideia fixa, assim, estabelece-se na narrativa. Os meandros das falas se assemelham aos caminhos tortuosos que Montresor e Fortunato percorrem em direção à cripta. A grande quantidade de diálogos e a completa frieza do narrador, impassível salvo em um único e breve momento de hesitação, diluem a essência do horror e deslocam o foco dramático. Não sentimos a agonia da realização, mas da antecipação. Desde o início, o tom informativo e as ações mecânicas do narrador não deixam lugar a dúvidas: Fortunato morrerá. O irônico nome do personagem apenas reforça seu destino incontornável e o absoluto sadismo do narrador. A construção da inevitabilidade dramática recai sobre o leitor, que assiste, impotente, ao desdobramento dos fatos. Mais de uma vez soa o alerta premonitório: “I forget the motto [of your arms]”, pergunta Fortunato. “Nemo me impune lacessit”, responde Montresor (POE, 1992, p. 276). E, mais de uma vez, ele é ignorado. Ao fim, a inevitabilidade se confirma e só resta o silêncio.

“The Pit and the Pendulum”, por outro lado, inicia-se com uma diferença significativa: o narrador não é quem tortura, e sim quem é torturado. A frieza e a distância dão lugar ao desespero e ao horror, e tal transição é imediatamente sentida na narrativa:

I was sick—sick unto death with that long agony; and when they at length unbound me, and I was permitted to sit, I felt that my senses were leaving me. The sentence—the dread sentence of death—was the last of distinct accentuation which reached my ears. After that, the sound of the inquisitorial voices seemed merged in one dreamy indeterminate hum. It conveyed to my soul the idea of *revolution*—perhaps from its

⁷² “Suportei da melhor forma que pude as muitas injúrias de Fortunato, mas quando ele se atreveu a insultar-me, jurei vingança. Os senhores, que conhecem tão bem a natureza de minha alma, não hão de supor que eu tenha pronunciado qualquer ameaça. *Um dia* eu me vingaria — isso era coisa tão definitivamente assentada que excluía qualquer ideia de risco. Eu não só deveria punir, como punir com impunidade. Um insulto permanece sem troco quando os efeitos da vingança atingem ao próprio vingador, ou quando este falha em tornar-se conhecido como tal daquele que o insultou.”

association in fancy with the burr of a mill-wheel. This only for a brief period, for presently I heard no more. Yet, for a while, I saw—but with how terrible an exaggeration! I saw the lips of the black-robed judges. They appeared to me white—whiter than the sheet upon which I trace these words—and thin even to grotesqueness; thin with the intensity of their expression of firmness—of immoveable resolution—of stern contempt of human torture.⁷³ (POE, 1992, p. 246)

As frases não mais são longas e divagantes; são curtas e diretas. O parágrafo não mais é breve, constituído de apenas nove linhas; é extenso e composto por vertiginosas trinta e duas linhas. O terror aparece exposto, sem esconderijos ou subterfúgios. As palavras de abertura não poderiam representar melhor a intenção dramática do conto:

U U / / U / U / U / U
 I was **sick**—**sick** unto **death** with **that** long **agony**

A depender da enunciação, as três palavras iniciais podem ser vistas como um dímetro espondáico, com três sílabas longas promovendo pausas e uma maior intensidade de efeito. No entanto, mesmo com uma leitura corrida, a intensidade não deixa de se fazer presente: se o leitor interpretar as duas sílabas iniciais como breves, o foco absoluto permanece, de todo modo, em “sick”. O monossílabo revela uma total adequação entre som e sentido: o fonema /k/, sobretudo seguido de uma consoante normalmente suave como /s/ (também repetida em “was”), adquire, por contraste, expressiva carga dramática. O fonema é uma oclusiva desvozeada produzida no véu palatino. Seu impacto na fala é imediato: para ser articulado, exige uma total obstrução do ar e a aproximação da língua com o palato mole. Em outras palavras, requer o impedimento da respiração, veda a saída da voz e envolve um movimento gutural que se repete em reações físicas extremas, como a regurgitação. Por meio de sua articulação, “sick” duplica o sentido da palavra e, por consequência, dobra seu efeito dramático.

Já iniciado no cenário da náusea e do horror, o leitor ainda encontra, na mesma frase, mais motivos para sentir o peso da atmosfera. “**Sick** unto **death** with **that** long **agony**”

⁷³ “Eu estava exausto, exausto até a morte por aquela longa agonia. E quando eles, afinal, me desacorrentaram e me foi permitido sentar, senti que ia perdendo todos os sentidos. A sentença — a terrível sentença de morte — foi o último enunciado distinto que me chegou aos ouvidos. Depois dele, o som das vozes inquisitoriais pareceu fundir-se num zumbido fantástico e indeterminado. Trazia-me à alma a ideia de *rotação*, talvez por uma fantasiosa associação com a mó de uma roda de moinho. Isso durou apenas pouco tempo, pois logo em seguida nada mais ouvi. Contudo, durante algum tempo, eu vi — mas com que terrível exagero! Eu via os lábios dos juizes vestidos de preto. Pareciam-me brancos, mais brancos do que a folha de papel sobre a qual traço estas palavras, delgados até o grotesco; delgados pela intensidade de sua expressão de firmeza, de imutável resolução, de severo desprezo pela dor humana.”

apresenta uma alternância de sílabas longas e breves; embora “unto” seja um dissílabo, a leitura natural o posiciona ao lado de “with” e “long” na marcação de tempo. No todo, as palavras alternantes formam pausas na fala e, simbolicamente, simulam um engasgar. Já a aproximação fônica de “death” e “that” potencializa seu valor na frase, pois promove o eco da morte e eleva-a à condição de núcleo sonoro. Através da função paronomástica, todos os elementos à volta são tingidos com as cores da morte. Em seguida, chegamos ao fim da oração e ao desfecho inevitável, o caminho ao qual todos os elementos conduzem: “agony”, que, não por acaso, é novamente marcada por uma oclusiva velar — em vez de /k/, /g/.

Nas outras frases do parágrafo, a intenção dramática é reforçada: há uma nova aproximação fônica envolvendo “death”, desta vez com “dread”, na forte construção “the dread sentence of death”. A revelação mais expressiva, contudo, provém do cuidado em desenvolver experiências sensoriais. Em primeiro lugar, a experiência auditiva: “The sentence—the dread sentence of death—was the last of distinct accentuation which reached my ears. After that, the sound of the inquisitorial voices seemed merged in one dreamy indeterminate hum”. A percepção auditiva é reproduzida pela insistente aliteração de consoantes fricativas e africadas, fundindo a profusão de sons em “one dreamy inderterminate hum”.

Em segundo lugar, percebemos o sentido da visão: “Yet, for a while, I saw—but with how terrible an exaggeration! I saw the lips of the black-robed judges. They appeared to me white—whiter than the sheet upon which I trace these words—and thin even to grotesqueness; thin with the intensity of their expression of firmness—of immoveable resolution—of stern contempt of human torture”. Cada instante e cada aspecto do espaço são descritos como uma fonte adicional de pavor. É o caso de seu nome sendo pronunciado pelos juízes, dos panos negros que cobrem as paredes, das sete velas sobre a mesa, da tumba que, em sua fantasia, mais parece-lhe um bálsamo.

A experiência tátil também se perceptibiliza: “I felt that I lay upon my back, unbound. I reached out my hand, and it fell heavily upon something damp and hard. There I suffered it to remain for many minutes, while I strove to imagine where and *what* I could be”⁷⁴ (POE, 1992, p. 248). De igual modo, percebemos o sentido do paladar: “I saw, to my horror, that the pitcher had been removed. I say to my horror; for I was consumed with intolerable thirst. This thirst it appeared to be the design of my persecutors to stimulate: for the food in the dish was

⁷⁴ “Sentia que estava deitado de costas, desamarrado. Estiquei a mão, e ela caiu pesadamente sobre algo úmido e duro. Deixei que ela ali ficasse alguns minutos, enquanto me esforçava por descobrir onde poderia estar e *o que* eu poderia ser.”

meat pungently seasoned”⁷⁵ (POE, 1992, p. 252). E, por fim, o olfato, quando o narrador sente a proximidade do pêndulo mortal: “The odor of the sharp steel forced itself into my nostrils. I prayed—I wearied heaven with my prayer for its more speedy descent”⁷⁶ (POE, 1992, p. 253).

Cada uma das imagens sensoriais caminha para uma única experiência final e para um único efeito pretendido. A voz é da morte, o som é da condenação, o toque é do cárcere, o gosto é da agonia, o cheiro é do metal da tortura. A unidade de impressão tem como núcleo o sentimento irremissível do desespero, e é para sua sustentação que todos os elementos poéticos trabalham. Desse modo, até mesmo a ausência dos sentidos tem propósito artístico:

the figures of the judges vanished, as if magically, from before me; the tall candles sank into nothingness; their flames went out utterly; the blackness of darkness supervened; all sensations appeared swallowed up in a mad rushing descent as of the soul into Hades. Then silence, and stillness, night were the universe.⁷⁷ (POE, 1992, p. 246-247)

A cada desmaio e retomada de consciência, todo o sofrimento é apagado e, logo em seguida, retorna com força duplicada. Através da intensa projeção de imagens, o narrador, mesmo que desprovido de visão, oferece ao leitor seus olhos. O que o prisioneiro não consegue ver nem descrever é dolorosamente imaginado, sentido e ouvido pelos leitores.

Não é possível representar os horrores da tortura apenas por palavras. É assim que, em “The Pit and the Pendulum”, os correlatos objetivos centrais do sofrimento do narrador são as imagens sensoriais e sua construção sonora. Os agentes do terror não são abstratos, mas assustadoramente concretos. Ao contrário de outros contos, a deterioração primordial não é da mente, mas do corpo. Por meio dos duplos sonoros, o que sentimos são os efeitos físicos de um martírio: “I forced myself to ponder upon the sound of the crescent as it should pass across the garment—upon the peculiar thrilling sensation which the friction of cloth produces on the nerves. I pondered upon all this frivolity until my teeth were on edge”⁷⁸ (POE, 1992, p. 253 – grifo nosso). Essa é a melodia fundamental do conto. Novamente, as aliterações e rimas

⁷⁵ “Vi, para meu horror, que a bilha d’água tinha sido retirada. Digo para meu horror porque intolerável sede me consumia. Essa sede, parecia ser a intenção de meus perseguidores exacerbá-la, pois a comida do prato era carne fortemente temperada.”

⁷⁶ “O odor da lâmina afiada entrava-me pelas narinas. Rezei, fatiguei os céus com minhas preces, rogando que descesse mais rápida.”

⁷⁷ “[...] os vultos dos juízes desapareceram da minha frente como por mágica; as altas tochas reduziram-se a nada; suas chamas se apagaram por completo; o negror da treva sobreveio. Todas as sensações pareceram ter sido engolidas num louco e precipitado mergulho, como se a alma se afundasse no Hades. E o universo não era mais do que noite, silêncio e imobilidade.”

⁷⁸ “Obrigui-me a meditar sobre o som a ser produzido pelo crescente ao passar através de minha roupa, sobre a característica e arrepiante sensação que a fricção do pano produz nos nervos. Meditei sobre todas essas frivolidades, até me rilharem os dentes.”

internas musicalizam as emoções, dando voz a cada sensação. O movimento cada vez mais ameaçador do pêndulo se manifesta através das sibilantes, que, em sua pronúncia, assemelham-se à lâmina que rasga o ar. O ritmo ganha em intensidade com “ponder upon the”, em que “upon the” é praticamente o eco de “ponder”. Já o movimento do pêndulo atravessando a roupa é ilustrado por sons mais bruscos, tradicionalmente encontrados consonantais com /r/ ou /ɹ/: “thrilling”, “friction”, “produces”.

Em uma das passagens mais horripilantes de Poe, a construção sonora é ainda mais notável. O narrador, preso a uma estrutura de madeira e desesperado pela proximidade do pêndulo, cobre suas amarras com restos de comida. Seu objetivo é que as inúmeras ratazanas da cela sigam o cheiro e, enquanto se alimentam, libertem-no das correias. Mas a invasão de animais foi descontrolada, “[and they] leaped in hundreds upon my person [...], swarmed upon me in ever accumulating heaps”⁷⁹. A repulsa é avassaladora:

They writhed upon my throat; their cold lips sought my own; I was half stifled by their thronging pressure; disgust, for which the world has no name, swelled my bosom, and chilled, with a heavy clamminess, my heart.⁸⁰ (POE, 1992, p. 255 – grifo nosso)

A sensação, por ser extrema, “has no name”. Para se fazer sentir, necessita de elementos adicionais à descrição. O som atua como seu duplo e, novamente, fortalece o efeito pretendido. Os encontros consonantais são complexos e constantes, sobretudo em “writhed”, “throat” e “thronging”. Sua pronúncia, ríspida e dependente de uma semiobstrução do ar, reproduz a sensação de nojo e a dificuldade que tem o narrador de respirar.

Embora a representação central do terror em “The Pit and the Pendulum” seja física, isso não significa, naturalmente, que não haja um profundo terror mental. Afinal, quando a dor ultrapassa os limites da resistência, também a mente ultrapassa os limites da sanidade. No caso do conto, apesar das constantes provações físicas, uma das principais fontes de terror é tema frequente em Poe: a antecipação. A tortura mental é intensa e conta com requintes de crueldade. O narrador luta contra a aproximação progressiva do pêndulo, vence essa batalha e acredita estar livre; contudo, o alívio dura apenas segundos. Logo percebe que as paredes se movem e contêm ferros ígneos que o impelem em direção ao poço. Já sem forças, o prisioneiro tem, na narrativa, o duplo de seu frenético desespero:

⁷⁹ “[...] saltaram, às centenas, por cima de meu corpo [...], formigavam sobre mim em pilhas sempre crescentes.”

⁸⁰ “Torciam-se sobre minha garganta; seus lábios frios procuravam os meus; eu estava semissufocado pelo peso dessa multidão. Um nojo, para o qual o mundo ainda não inventou nome, arfava-me o peito e me enregelava o coração com pesada viscosidade.”

Unreal!—Even while I breathed there came to my nostrils the breath of the vapor of heated iron! A suffocating odor pervaded the prison! A deeper glow settled each moment in the eyes that glared at my agonies! A richer tint of crimson diffused itself over the pictured horrors of blood. I panted! I gasped for breath! There could be no doubt of the design of my tormentors—oh! most unrelenting! oh! most demoniac of men! I shrank from the glowing metal to the centre of the cell. Amid the thought of the fiery destruction that impended, the idea of the coolness of the well came over my soul like balm. I rushed to its deadly brink. I threw my straining vision below. [...] oh! any horror but this! With a shriek, I rushed from the margin, and buried my face in my hands—weeping bitterly.⁸¹ (POE, 1992, p. 256)

O ritmo se acelera vertiginosamente. Exclamações tomam conta de um texto no qual, até então, apareceram poucas vezes. O horror seco e cortante dá lugar ao frenesi da antecipação final e reproduz o movimento pavoroso das paredes. Novamente, a representação do terror, seja físico ou mental, sustenta-se no despertar de experiências sensoriais: “while I breathed there came to my nostrils the breath of the vapor of heated iron”; “A richer tint of crimson diffused itself over the pictured horrors of blood”; “Amid the thought of the fiery destruction that impended, the idea of the coolness of the well came over my soul like balm”.

A câmara continua a apresentar mudanças. Numa simbólica adequação de conteúdo com princípios composicionais, as paredes se alteram em forma e em som, tal como fazem a estrutura narrativa e os correlatos objetivos:

There had been a second change in the cell—and now the change was obviously in the *form*. [...] The Inquisitorial vengeance had been hurried by my two-fold escape, and there was to be no more dallying with the King of Terrors. The room had been square. I saw that two of its iron angles were now acute—two, consequently, obtuse. The fearful difference quickly increased with a low rumbling or moaning sound. In an instant the apartment had shifted its form into that of a lozenge.⁸² (POE, 1992, p. 257)

A forma da câmara sofre frequentes transformações, a depender do propósito criativo. Caso pretenda representar uma face distinta do terror, mais frenética e letal, converte-se em

⁸¹ “*Irreal!* Até ao respirar vinha-me às narinas o bafo do vapor do ferro aquecido! Um odor sufocante derramava-se pela prisão! Um brilho mais profundo se fixava a cada momento nos olhos que contemplavam minhas agonias! Uma coloração carmesim mais rica difundia-se sobre as horrendas pinturas de sangue! Ofeguei! Esforcei-me para respirar! Não podia haver dúvida quanto aos desígnios de meus atormentadores — oh! os mais inflexíveis, os mais demoníacos dos homens! Fugi do metal incandescente para o centro da cela. Ante o pensamento da destruição ígnea que me ameaçava, a ideia do frescor do poço caiu sobre minha alma como um bálsamo. Corri para suas bordas mortais. Lancei para o fundo um olhar tenso. [...] Oh! qualquer horror, menos esse! Com um berro, fugi da margem e enterrei a face nas mãos, chorando amargamente.”

⁸² “Segunda alteração tinha se verificado na cela, e agora a mudança era evidentemente na *forma*. [...] A vingança inquisitorial fora apressada por minha dupla fuga, e não havia mais possibilidade de negacear o Rei dos Terrores. O quarto fora quadrado. Notei que dois de seus ângulos de ferro eram agora agudos e dois, consequentemente, obtusos. A terrível diferença aumentava velozmente, com um ruído lamentoso e surdo. Em um instante, o aposento trocara sua forma pela de um losango.”

losango. De maneira análoga, caso a narrativa se proponha a expressar artisticamente aspectos particulares do terror e do conflito, também promove uma modificação interna, como atestam as estruturas narrativas dos contos que selecionamos. Além disso, tal como as paredes, que respondem com “a low rumbling or moaning sound”, a obra de Poe igualmente tem voz. E é sempre uma voz sofrida.

Tais vozes, aliás, voltam a se manifestar ao fim do conto, quando o narrador se vê sem saída:

I shrank back—but the closing walls pressed me resistlessly onward. At length for my seared and writhing body there was no longer an inch of foothold on the firm floor of the prison. I struggled no more, but the agony of my soul found vent in one loud, long, and final scream of despair.⁸³ (POE, 1992, p. 257)

No auge do drama, retorna a sequência de três monossílabos que iniciou o conto: de “I was sick” para “I shrank back”. A intensidade concentrada das palavras curtas, que trazem o tom da urgência, é contrastada com o ritmo fluido de “but the closing walls pressed me resistlessly onward”, tornado mais elástico pela aliteração do /l/. O avanço das paredes se faz perceptível em conteúdo expresso e em som. O foco sensitivo volta ao narrador, que, imprensado, vê-se novamente refletido nas palavras curtas e nas ressonâncias internas: “**there was no longer an inch of foothold on the firm floor of the prison. I struggled no more, but the agony of my soul found vent in one loud, long, and final scream of despair**”. Em negrito, as monossílabas, simbolicamente comprimidas na frase. O movimento adquire ritmo adicional com as aliterações de fricativas em *foothold/firm/floor* e *found/vent*, bem como no tom arrastado de “in one loud, long, and final scream of despair”, que prolonga o grito e torna contínua a dor que ele expressa.

Ao fim, um raro desfecho positivo, possivelmente motivado pelo fato de os conflitos que devastam o narrador provirem de uma fonte externa, não interna. Novas exclamações invadem o texto, porém agora em exultação. Sem mais sofrimento ou tortura, a musicalidade, antes integralmente marcada pela morte, desaparece. A ausência de ritmo oferece, por fim, um alívio, e o que resta é apenas o tom simples de relatório: “The French army had entered Toledo. The Inquisition was in the hands of its enemies”⁸⁴ (POE, 1992, p. 257). Não há mais imagens de experiências sensoriais extremas, sons pungentes ou ritmos comprimidos: o narrador está livre.

⁸³ “Fugi — mas, fechando-se, as paredes impeliam-me irresistivelmente para diante. Afinal, de meu corpo queimado e retorcido, separavam-me não mais que dois centímetros de solo firme do soalho da prisão. Não lutei mais; a agonia de minha alma, porém, exalou-se num grito alto, longo e decisivo de desespero.”

⁸⁴ “O exército francês entrara em Toledo. A Inquisição caíra nas mãos de seus inimigos.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi nosso propósito, através da análise de poemas e contos, investigar o sistema literário de Edgar Allan Poe. O duplo rege cada passo criativo e, em sua primeira manifestação, revela a arquitetura do escritor: ao desenvolver em sua obra princípios defendidos em ensaios, exhibe sua natureza deliberada. Conforme argumenta em “The Philosophy of Composition”, não há qualquer ponto em sua composição que não seja fruto da precisão e da rígida consequência de um problema matemático. Tal afirmativa, como pudemos ver, encontra eco não apenas em “The Raven”, mas em sua obra como um todo.

Os valores centrais de sua concepção literária — que, para o escritor-filósofo, é também uma concepção de mundo — giram em torno do Sentimento Poético e da unidade de efeito. O grande propósito da poesia é provocar uma elevação da alma, alcançada, sobretudo, pela contemplação da Beleza e da Morte e em sua relação com a música. Para que tal sentimento adquira a força necessária, o escritor elege a Unidade como o princípio artístico fundamental. O maior desafio de um poeta, assim, é entrelaçar os elementos disponíveis para produzir uma unidade de impressão imediatamente sentida pelo leitor.

Nos poemas selecionados, os temas e instrumentos tidos como primordiais fazem-se notar. Em “Lenore”, o núcleo temático é a morte de uma mulher bela e jovem, e o núcleo fônico é marcado pelos sinos, um dos símbolos mais frequentes em Poe. Sua eleição não nos parece casual: a propriedade básica dos sinos é a ressonância, que, desse modo, relaciona-se ao sistema altamente reverberante de Poe. Cada conto e cada poema apresentam ecos internos, a partir de uma duplicação generalizada entre sentido e construção poética. Num nível mais abrangente, evidenciam reflexos entre si, já que fazem parte de uma mesma concepção de mundo.

Em “Lenore”, os sinos elevam-se à condição central através da grande cadeia paronomástica *bowl/flown/toll/soul/floats*, maior sequência de rimas do poema, que duplamente ressoa o conteúdo já ressonante de “Let the bell toll”. Quando há uma quebra narrativa no poema, simbolicamente a ruptura se dá também na imagem: “Let *no* bell toll!”. Em Poe, o símbolo associa-se inexoravelmente à figura da Morte. Sua reverberação se faz sentir por todo o poema, envolvendo toda a atmosfera em seu véu fúnebre.

De maneira impossivelmente mais intensa, os sinos retornam no hiperbólico “The Bells”. A dualidade da vida e da morte, da alegria e do horror se encerra no interior da imagem. O ritmo inicial, marcado por rimas tão alegres que beiram a artificialidade, logo

mostra sua face mais macabra. De repente, o sino se vira e expõe seu lado obscuro, sempre presente, porém abafado. As badaladas da igreja, tradicionalmente associadas ao nascimento de uma criança ou a um casamento, podem, também, anunciar uma cerimônia fúnebre:

A morte do vale e das águas não é, em Poe, um romântico outono. Não é feita de folhas mortas. As árvores não amarelecem. Simplesmente, as folhagens passam do verde claro para um verde escuro, para um verde material, para um verde carregado, que é, acreditamos, a cor fundamental da metapoética de Edgar Poe. As próprias trevas têm quase sempre, na visão poética, essa cor verde: “Os olhos seráficos viram as trevas deste mundo: esse verde cinzento (*that greyish green*) que a Natureza prefere para o túmulo da Beleza” (Al Aaraaf). (BACHELARD, 2013, p. 322)

Sob essa perspectiva, as folhas de Poe não amarelecem pois, na verdade, permanecem como sempre foram. Elas não se apagam para dar lugar a um novo elemento, elas *são* o outro elemento. Em seu interior, abrigam os opostos e formam uma unidade dual. À sombra da harmonia está, sempre, o horror. É assim que, em Poe, a vida é descrita pela morte. Embora diversas obras se iniciem com um quadro leve e harmônico, a potencialidade sombria inevitavelmente toma conta da natureza. O mesmo acontece em “The Island of the Fay”, em que o universo dual sufoca cada manifestação de vida até enterrar a fada no cemitério das águas. A história que se conta não é de uma morte particular ou de um espaço específico, mas de toda a humanidade:

no lago da *Terra de sonho* [“Dream-Land”], voltarão os mesmos fantasmas, os mesmos vampiros. Será pois o mesmo lago, a mesma água, a mesma morte. [...] Essas águas, esses lagos são nutridos pelas lágrimas cósmicas que caem da natureza inteira: “Negro vale — e curso de água umbroso — e bosques semelhantes a nuvens, cujas formas não se podem descobrir devido às lágrimas que gotejam por toda parte.” O próprio sol chora sobre as águas: “Uma influência orvalhada, saporífera, vaga, goteja desse halo de ouro.” (*Irene*) É na verdade uma influência de infelicidade que cai do céu sobre as águas, uma influência astrológica, isto é, uma matéria tênue e tenaz, trazida pelos raios como um mal físico e material. Essa influência traz à água, no próprio estilo da alquimia, a tinta da dor universal, a tinta das lágrimas. Ela faz da água de todos esses lagos, de todos esses pântanos, a água-mãe da tristeza humana, a matéria da melancolia. (BACHELARD, 2013, p. 66-67)

A natureza, em Poe, atua como duplo das sensações expressas no texto. Absorve a “tinta da dor universal” e procura despertar no leitor a mesma emoção. Na obra desse escritor-filósofo, autor de poemas cosmogônicos como “Eureka” e investigador voraz dos conflitos da mente, a contemplação da morte é “um aprofundamento para o mundo e para nós mesmos”. Essa seria, de certo modo, a apreensão do Sentimento Poético. A lição dos símbolos de Poe, sejam os sinos, as belas jovens mortas ou os lagos sombrios, “é a lição de uma morte imóvel,

de uma morte em profundidade, de uma morte que permanece conosco, perto de nós, em nós”. (BACHELARD, 2013, p. 72)

Para que tal efeito, de fato, repercuta no leitor, Poe faz uso dos mais variados recursos formais. A recorrência de temas e imagens, por exemplo, desencadeia uma intensa reverberação dramática. A eleição de símbolos que representem, na dimensão externa, a fórmula para uma emoção específica igualmente contribui para a construção de uma atmosfera; uma vida vivida às vésperas de sua morte não pode ser descrita apenas por palavras: os correlatos objetivos projetam conflitos profundos e, desse modo, performam-se no universo criativo. Como pudemos ver, são muitos os tipos possíveis de correlatos objetivos. Neste trabalho, nosso foco primordial foi a construção narrativa e, especialmente, a textura sonora.

Em seus ensaios, Poe defende que é na Música que a alma mais se aproxima do Sentimento Poético. O paralelo se estabelece não só no efeito que desencadeia, mas no próprio processo de composição. Aruffo (2011) relembra o ensaio “The Rationale of Verse”: Poe sugere que o verso se origina no espondeu — a igualdade silábica mais simples —, e, aos poucos, a ele são adicionadas complexidades para aliviar sua monotonia de ritmo. Nessa transformação progressiva para padrões mais sofisticados de igualdade, “o desenvolvimento do verso, como o do universo material, parte de uma simplicidade original para uma complexidade última”⁸⁵ (ROTH, 1979, apud ARUFFO, 2011), quando proporções métricas cuidadosamente orquestradas levam a uma totalidade de efeito.

Elaborar um verso é um ato de criação e, no sistema literário de Poe, relaciona-se ao próprio movimento da vida e da morte. Conforme desenvolve no ensaio “Rhyme”, de *Marginalia*, a dualidade forma os elementos poéticos:

The eye, catching the end of a verse, whether long or short, expected, for the ear, a rhyme. The great element of unexpectedness was not dreamed of [...]. “But,” says Lord Bacon, (how justly!) “there is no exquisite beauty without some *strangeness* in the proportions.” Take away this element of strangeness [...] and all that is *ethereal* in loveliness is lost at once. We lose — we miss the *unknown* — the vague — the uncomprehended, because offered before we have time to examine and comprehend. We lose, in short, all that assimilates the beauty of earth with what we dream of the beauty of Heaven. Perfection of rhyme is attainable only in the combination of the two elements, Equality and Unexpectedness. But as evil cannot exist without good, so unexpectedness must arise from expectedness.⁸⁶ (POE, 1927, p. 310-311)

⁸⁵ No original: “the development of verse, like that of the material universe, moves from an original simplicity to an ultimate complexity.”

⁸⁶ Tradução nossa: “O olho, observando o fim de um verso, seja ele longo ou curto, espera, para os ouvidos, uma rima. Não se sonhou com o grande elemento do inesperado [...]. ‘Mas’, diz Lord Bacon (e com tanta correção!), ‘não há beleza extraordinária que não tenha algo de *estranho* em suas proporções.’ Se tirarmos esse elemento de estranheza [...], tudo que é *etéreo* na beleza imediatamente se perde. Perdemos — deixamos de ter o

A Beleza interage com a estranheza, o inesperado nasce do seio do esperado e o mal não pode existir sem o bem. Uma rima só se mostra original se surgir num espaço dominado pela previsibilidade. O Sentimento Poético só pode ser experimentado se observarmos, em uníssono, o desconhecido e o estranho.

Em nossa análise sonora de Poe, centramo-nos especialmente na relação entre conteúdo descrito e tessitura fonêmica. Assim como a construção literária acompanha a dualidade da vida, também a contextura fonética duplica o impacto de um texto. Auxiliados pela contribuição de formalistas russos, sobretudo Roman Jakobson, e de M. H. Abrams, procuramos mostrar de que maneiras a escolha de palavras e a articulação de sons contribuem para a criação de uma unidade de efeito. O próprio Jakobson ainda cita Mallarmé (2010, p. 161), que ressaltou, de modo muito oportuno, a importância do posicionamento das palavras e da adequação entre som e sentido:

Mallarmé, que tinha uma sensibilidade surpreendente para a textura sonora da língua, fez a seguinte observação no seu ensaio *Crise de vers*: “Ao lado de *ombre*, termo opaco, *tenèbres* escurece pouco; que decepção diante da perversidade que confere a *jour* e a *nuît*, contraditoriamente, timbres escuros num caso, claros noutra”. O verso, entretanto, como o queria o poeta, “remunera o defeito das línguas”. Uma leitura atenta das imagens noturnas e diurnas na poesia francesa mostra como *nuît* se escurece e *jour* se aclara quando o primeiro é colocado num contexto de vogais graves e bemolizadas, e quando o segundo se dissolve numa sequência de fonemas agudos. (JAKOBSON, 1974, p. 114)

Nosso principal objetivo foi investigar a construção sonora nos contos, já que estudos sobre os fonemas e a métrica envolvidos no desenvolvimento da prosa não são exatamente frequentes. Tal qual Poe, partimos do esperado para o inesperado: após estabelecermos a análise sonora na poesia, gênero em que, espera-se, há um minucioso trabalho fonêmico, levamos nossa análise aos contos. Uma questão que se apresentou a nós desde o início foi a diferença entre os gêneros literários. Se há um sistema bem marcado e princípios poéticos claros, por que ora Poe escolhe a poesia, ora a prosa para suas composições? Naturalmente, não há como responder tal pergunta. No entanto, fica claro que cada gênero oferece campos distintos de possibilidade.

Enquanto a poesia, através da contemplação da Beleza, é mais capaz de conduzir a uma elevação da alma, a prosa é um meio mais amplo para a investigação dos conflitos

desconhecido — o vago — o incompreendido, porque foi oferecido antes que pudéssemos examiná-lo e compreendê-lo. Perdemos, em suma, tudo o que incorpora à beleza da terra nossos sonhos da beleza do Céu. A perfeição da rima é alcançável apenas com a combinação desses dois elementos, a Igualdade e o Inesperado. Mas como o mal não pode existir sem o bem, também o inesperado deve nascer do seio do esperado.”

humanos. A partir da primeira, Poe tende a destacar a pureza; através da segunda, inclina-se a focalizar a perversidade e os distúrbios. Ainda assim, a narrativa está na poesia e a poesia está na prosa: da mesma forma que Poe, em sua obra, faz uso de todos os elementos poéticos disponíveis para criar uma unidade de impressão, também aproveita, como o exímio articulador que é, todos os gêneros textuais disponíveis para desenvolver seus princípios poéticos. Desse modo, o homem se desdobra em poeta, prosador, ensaísta, detetive, crítico e, por que não, decorador de cômodos. Para reimaginar literariamente sensações universais e inexprimíveis, nada mais apropriado do que um sistema abrangente e ressonante.

É assim que, nos contos, percebemos a recorrência de vários temas poéticos e diversos valores desenvolvidos, a princípio, para a poesia. São muitos os contos que se centram no definhamento de uma bela jovem. De maneira geral, não há tema maior do que a Morte. Não por acaso, símbolos poéticos associados à morte se repetem nos contos, a exemplo dos sinos. Dos cinco textos selecionados, a imagem aparece em dois. Em “William Wilson”, está na memória do passado: “at the deep, hollow note of the church-bell, breaking, each hour, with sullen and sudden roar”. Em “The Tell-Tale Heart”, o som está no relógio, relacionando a morte à ansiedade disfarçada do narrador: “As the bell sounded the hour, there came a knocking at the street door. I went down to open it with a light heart,—for what had I *now* to fear?”⁸⁷ (POE, 1992, p. 305). Outro célebre conto de Poe também tem nos sinos o reflexo do tempo: em “The Masque of the Red Death”, a antecipação agonizante concretiza a figura da própria Morte — “But now there were twelve strokes to be sounded by the bell of the clock. [...] Before the last echoes of the last chime had utterly sunk into silence, [many individuals in the crowd became] aware of the presence of a masked figure”⁸⁸ (POE, 1992, p. 271-272).

São diversas as formas de representar a morte. Em Poe, como defende Bachelard, “A morte é então uma longa e dolorosa história, e não apenas o drama de uma hora fatal; é uma espécie de definhamento melancólico” (BACHELARD, 2013, p. 57). Não é preciso que ela esteja presente fisicamente, como em “The Masque of the Red Death”, ou que seja um risco real, como em “The Pit and the Pendulum”. O profundo conflito mental é capaz de lançar à morte um ser ainda vivo, como ocorre com Roderick Usher, William Wilson e o narrador de “The Tell-Tale Heart”. Nesse contexto, uma pessoa sendo enterrada viva — tema frequente em Poe —, ganha ainda mais sentido. A figura da morte vira uma presença constante: Usher, o vivo-morto, é envolvido de tal forma por ela, que não há meio de representá-la senão por

⁸⁷ “Quando o relógio deu as horas, bateram à porta da rua. Fui abri-la com o coração despreocupado, pois que podia recear *agora*?”

⁸⁸ “Doze foram as badaladas [...]. E antes que se esvanecesse o eco da última badalada, muitos dos convivas puderam perceber a presença de um novo mascarado.”

uma narrativa absolutamente claustrofóbica; Wilson vive com a iminência da própria ruína, e, radicalmente cindido, vê a morte no inescapável conflito com si mesmo; já o narrador de “The Tell-Tale Heart” é a insanidade levada às últimas consequências, e a sedução do abismo se revela em seu irresistível impulso de autossabotagem.

Em todos os casos, a construção narrativa atua como duplo dessa morte longa e dolorosa. A depender da intenção criativa, os recursos formais são ressignificados para potencializar o efeito dramático. O som não apenas intensifica sensações, como cria sentido. Nas palavras de Jakobson,

o nexa interno entre som e significado se converte de latente em patente e se manifesta da forma a mais palpável e intensa [...]. A acumulação, superior à média, de certa classe de fonemas, ou uma reunião contrastante de duas classes opostas na textura sonora de um verso, de uma estrofe, de um poema, funciona como uma “corrente subjacente de significado”, para usar a pitoresca expressão de Poe. (JAKOBSON, 1974, p. 153)

Os fonemas, por vezes pouco considerados nos estudos literários, erguem-se como figuras nucleares na construção narrativa. São correlatos objetivos constantes da intenção dramática e, sob tal forma, conferem realidade e dão concretude às emoções descritas.

No minucioso trabalho do arquiteto, os sons aliam-se aos demais elementos poéticos para a criação de uma unidade de efeito. Tal é seu sucesso que percebemos rapidamente se um texto é escrito por Poe:

Poe é um prestidigitador maravilhoso. É o escritor dos nervos, e mesmo de algo mais — e o melhor que conheço. Nele, toda entrada em assunto é sedutora, sem violência, como um turbilhão. Sua solenidade surpreende e mantém acordado o espírito. Sente-se, desde o início, que se trata de alguma coisa grave. [...] O leitor, preso pela vertigem, é constringido a seguir o autor em suas irresistíveis deduções. Nenhum homem, eu repito, jamais contou com mais magia as exceções da vida humana e da Natureza. (BAUDELAIRE, 2003, p. 101)

De fato, o início de cada conto é tratado por Poe com extremo rigor formal. Frequentemente, algumas de suas imagens sonoras mais marcantes já se anunciam de imediato: tanto os poemas quanto os contos começam por seu fim, como ele mesmo aponta em “The Poetic Principle”. O todo está em cada uma das partes e, assim, inaugura um efeito poético reverberante. Como ressaltou Baudelaire, se a primeira frase não é escrita visando a uma impressão final, a obra nasce frustrada. O processo-chave para o sucesso de um texto literário é o despertar de uma emoção, e o primeiro contato do leitor com a narrativa se mostra

decisivo. Desse modo, é ao leitor, tão fundamental no sistema literário de Poe, que Baudelaire dirige suas palavras mais incisivas:

Poder-se-ia escrever sobre a tumba [de Poe]: “Vós todos que tendes ardentemente procurado descobrir as leis de vosso ser, que haveis aspirado ao infinito e cujos sentimentos reprimidos tiveram de procurar um terrível lenitivo no vinho de desregramento, orai por ele. Agora seu ser corpóreo purificado nada em meio aos seres cujas existência ele entrevia; orai por ele que vê e que sabe; ele intercederá por vós”. (BAUDELAIRE, 2003, p. 73)

O escritor francês, que, pela afinidade filosófica e literária, via em Poe um irmão de alma, dedica-lhe palavras de entendimento, oração e glorificação. Compreende seu sistema poético — até mesmo em suas inconsistências naturais, reconhecendo em Poe uma “antítese feita de carne” — e exalta sua essência investigativa. Poe é aquele que vê e que sabe; é quem procura descobrir as leis de si mesmo e dos seres humanos. Escrever, para ele, é um ato de criação. E o leitor, ao aceitar o convite para o universo poético, vira partícipe do jogo criativo. Forma e conteúdo exibem uma adequação interna completa, e sons criam sentido. No universo em que toda unidade é dual, os movimentos narrativos, sonoros e imagéticos evocam emoções e contam a história da experiência humana. De modo inevitável, imagens centrais do sistema literário de Poe, como o sino, expressam, fundamentalmente, a narrativa da vida e da morte.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. *The fourth dimension of a poem and other essays*. New York: W. W. Norton and Company, 2012.

ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. Granja Viana: Ateliê Editorial, 2002.

ARUFFO, Christopher. Reconsidering Poe's "Rationale of Verse". In: *Poe Studies: History, Theory, Interpretation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011. v. 44.

BACHELARD, Gaston. As águas profundas — as águas dormentes — as águas mortas. "A água pesada" no devaneio de Edgar Poe. A água e os sonhos. In: _____. *Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 47-72.

_____. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi: São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARLOW, DONALD. The Language and Style of the Prose. In: CARLSON, Eric W. *A Companion to Poe Studies*. Wesport: Greenwood Press, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. Tradução de Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone, 2003.

BURANELLI, Vincent. *Edgar Allan Poe*. New Haven: Twayne Publishers, 1961.

CAMPOS, Haroldo de. O poeta da linguística. In: *Linguística. Poética. Cinema*. [S.l.: s.n., 20-]. p. 183-193.

CARLSON, Eric W. *A Companion to Poe Studies*. Wesport: Greenwood Press, 1996.

_____. *Critical essays on Edgar Allan Poe*. Boston: G.K. Hall, 1987.

EIKHENBAUM, Boris; CHKLOVSKI, Viktor, et al. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

ELIOT, T. S. Hamlet and His Problems. In: _____. *The sacred wood: essays on poetry & criticism*. London: Methuen & Co., 1966. p. 95-103.

_____. *Selected essays*. London: Faber and Faber, 1953.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. Bachelard e a imaginação material e dinâmica. *Revista Litteris*, v. 3, 2009.

_____. Bachelard e a permanência da poética. *Tempo Brasileiro*, v. 171, p. 53-74, 2007.

FRANK, Frederick S.; MAGISTRALE, Tony. *The Poe Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 1997.

HALLIBURTON, David. *Edgar Allan Poe: a phenomenological view*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

JAKOBSON, Roman. *Fonema e fonologia*. Tradução de J. Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967.

_____. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *Linguística. Poética. Cinema*. Tradução de Francisco Achcar, Haroldo de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

_____. *Selected Writings II, III, V*. Paris, Mouton: The Hague, 1971, 1980, 1978.

JANECEK, Gerald. *Zaum: the transrational poetry of Russian futurism*. San Diego: San Diego University Press, 1996.

JEFFERSON, Ann. Russian Formalism. In: *Modern literary theory: a comparative introduction*. London: B. T. Batsford, 1986.

LEVINE, Stuart, LEVINE, Susan F. *Edgar Allan Poe: critical theory*. Urbana: University of Illinois, 2009.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Poética: como fazer versos*. Tradução de Antônio Landeira e Maria Manuela Ferreira. São Paulo: Global, 1977.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: UFSC, 2010.

MARKOV, Vladimir. *Russian Futurism: a history*. Berkeley & Los Angeles: University of California, 1968.

MAY, Charles E. *Edgar Allan Poe: a study of the short fiction*. Boston: Twayne, 1991.

POE, Edgar Allan. *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Random House, Inc, 1992.

_____. *Edgar Allan Poe: complete poems*. Ed. Thomas Ollive Mabbott. Urbana: University of Illinois Press, 2000.

_____. *Histórias Extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *The Poems of Edgar Allan Poe with a Selection of Essays*. London & Toronto: J. M. Dent & Sons, 1927.

POE, Edgar Allan. *Poética (Textos Teóricos)*. Tradução e introdução de Helena Barbas. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

_____. *Selected Writings*. Ed. David Galloway. Middlesex: Penguin Books, 1967.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

REGAN, Robert. *Poe: A collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1967.

ROTH, Martin. Poe's Divine Spondee. In: *Poe studies: history, theory, interpretation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979. v. 12.

SOVA, Dawn B. *Critical companion to Edgar Allan Poe: a literary reference to his life and work*. New York: Facts on File, 2007.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

VIVAS, Eliseo. The Objective Correlative of T. S. Eliot. In: STALLMAN, Robert W. Stallman. *Critiques and essays in criticism*. New York: Ronald Press, 1949.

ZIMMERMAN, Brett. *Edgar Allan Poe: Rhetoric and Style*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2005.

ANEXOS

Anexo A

Para Annie

(Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado)

Graças a Deus! A crise,
o perigo passou!
O mal languidescente
afinal se acabou.
E essa febre chamada
Vida se conquistou!
Tristemente me sinto
das forças despojado
e músculo algum posso
mover, assim deitado.
Mas que importa? Prefiro
ficar assim deitado.

E em meu leito descanso,
com tamanho conforto
que, ao ver-me, poderiam
imaginar-me morto;
talvez estremecessem,
como quem olha um morto.
Gemidos e lamentos,
suspiros e aflição agora se acalmaram,
com a palpitação
cruel no meu peito. Horrível
essa palpitação!
O mal-estar, a náusea,
a impiedosa agonia,
tudo se foi, com a febre
que a mente enlouquecia:
febre chamada Vida,
que em meu cérebro ardia.

De todos os tormentos,
o que mais amargura
cessou: o ardor terrível
da sede que tortura,
sede do rio naftálico
da Paixão vil e impura.
Oh! eu bebi de uma água
que toda a sede cura!

Água que flui com um canto
que o ar de doçura inunda,
de uma fonte bem pouco
escondida e profunda,
de furna que no solo
quase não se aprofunda.

E, ah! nunca loucamente
se diga e seja aceito
que é sombrio o meu quarto
e apertado o meu leito,
pois nunca o homem descansa
em diferente leito.
Para dormir, deitai-vos
em semelhante leito.

Nele, a alma supliciada
dorme, sem dolorosas
recordações, não tendo
mais saudades das rosas,
das velhas inquietudes
de seus mirtos e rosas.

E, aqui jazendo, o espírito,
tão calmo e satisfeito,
crê que o cerca um mais santo
odor de amor-perfeito,
odor de rosmaninho,
misto de amor-perfeito,
de malva, do belíssimo
e puro amor-perfeito.

E assim feliz repousa,
mergulhado em perene
sonho de lealdade
e da beleza de Annie,
mergulhado nas ondas
das longas tranças de Annie.

Ela beijou-me e, terna,
 acariciar-me veio.
 E eu caí, docemente,
 a dormir no seu seio.
 Dormi profundamente
 sobre o céu de seu seio.

Cobriu-me, ao apagar-se
 a luz no castiçal,
 e orou para que os anjos
 me livrassem do mal
 e a Rainha dos anjos
 me afastasse do mal.

E durmo em tal conforto,
 agora no meu leito
 (desse amor satisfeito)

que me acreditais morto.
 E é tal o meu conforto
 a repousar no leito
 (seu amor no meu peito)
 que me imaginais morto
 e tremei, com trejeito
 de quem contempla um morto.

Mas o meu coração
 fulge mais que a perene
 luz dos astros celestes,
 pois fulgura por Annie
 e se abrasa na chama
 do amor de minha Annie,
 só pensando na chama
 do olhar de minha Annie.

Anexo B

Os sinos

(Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado)

I

Escuta: nos trenós tilintam sinos
 argentinos!
 Ah! que mundo de alegria o som cantante prenuncia!
 Como tinem, lindo, lindo,
 no ar da noite fria e bela!
 Vão tinindo e o céu inteiro se constela,
 fluorescente, refulgindo
 com deleites cristalinos!
 Dão ao tempo uma cadência tão constante
 como um rúnico descante,
 com os tintinabulares, pequeninos sons, bem finos,
 que nascendo vão dos sinos,
 sim, dos sinos, sim, dos sinos,
 saltitantes, bimbalhantes, dentre os sinos.

II

Escuta; em núpcias vão cantando os sinos,
 áureos sinos!
 Quantos mundos de ventura seu tanger nos prefigura!
 No ar da noite, embalsamado,

como entoam seu enlevo abençoado!
 Tons dourados, lentas notas
 concordantes...
 E tão límpido poema aí flutua
 para as rolas que o escutam, divagantes,
 vendo a lua!
 Volumoso, vem das celas retumbantes
 todo um jorro de eufonia
 que se amplia,
 “O futuro é belo e bom!”
 - clama o som,
 que arrebatada, como em êxtases divinos,
 no balanço repicante que lá soa,
 que tão bem, tão bem ecoa
 na vibrante voz dos sinos, sinos, sinos,
 carrilhões e sinos, sinos,
 no rimado, consonante som dos sinos.

III

Escuta; em longo alarma bradam os sinos,
 brônzeos sinos!
 Ah! que história de agonia, turbulenta, se anuncia!
 Treme a noite, com pavor,
 quando os ouve em seu bramido assustador,
 Tanto é o medo que, incapazes de falar,
 se limitam a gritar,
 em tons frouxos, desiguais,
 clamorosos, apelando por clemência ao surdo fogo,
 contendendo loucamente com o frenesi do fogo,
 que se lança bem mais alto,
 que em desejo audaz estua
 de, no empenho resoluto de algum salto
 sim! Agora ou nunca mais!),
 alcançar a fronte pálida da lua!
 Oh! Os sinos, sinos, sinos,
 De que lenda pavorosa, de alarmar,
 falam tanto?
 Clangorantes, ululantes, graves, finos,
 quanto espanto vertem, quanto,
 no fremente seio do ar!
 E por eles bem a gente sabe – ouvindo
 seu tinido, seu bramido -
 se o perigo é vindo ou findo.
 Bem distintamente o ouvido reconhece
 pela luta,
 na disputa,
 se o perigo morre ou cresce,
 pela ampliante ou decrescente voz colérica dos sinos,

badalante voz dos sinos,
 sim, dos sinos, sim, dos sinos,
 do clamor e do clangor que vêm dos sinos!

IV

Escuta: dobram, lentamente, os sinos,
 férreos sinos!
 Ah! que mundo de pensares tão solenes põem nos ares!
 Na silente noite fria,
 quando a alma se arrepia
 à ameaça desse canto melancólico de espanto!
 Pois em cada som saído
 da garganta enferrujada
 há um gemido!
 E os sineiros (ah! essa gente
 que, habitando o campanário
 solitário,
 vai dobrando, badalando a redobrada
 voz monótona e envolvente...),
 quão ufanos ficam eles, quando vão
 tombar pedras sobre o humano coração!
 Nem mulher nem homem são,
 nem são feras: nada mais
 do que seres fantasmais.
 E é seu Rei que assim tange,
 é quem tange, e dobra, e tange.
 E reboa
 triunfal, do sino, a loa!
 E seu peito de ventura se intumesce
 com o hino funerário lá dos sinos;
 dança, ulula, e bem parece
 ter o Tempo num compasso tão constantes
 qual o rúnico descante,
 pelos hinos lá dos sinos!
 Ah! Dos sinos!
 Leva o Tempo num compasso tão constante
 como um rúnico descante,
 pela pulsação dos sinos,
 a plangente voz dos sinos,
 pelo soluçar dos sinos!
 Leva o Tempo em tal compasso, tão constante,
 que a dobrar se sente, ovante,
 bem feliz com esse rúnico descante,
 com o reboar que vem dos sinos,
 a gemente voz dos sinos,
 o clamor que sai dos sinos,
 a alucinação dos sinos,
 o angustioso,

lamentoso, lutuoso som dos sinos!

Anexo C

Lenora

(Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado)

Ah! foi partida a taça de ouro! o espírito fugiu!
 Que dobre o sino! Uma alma santa já cruza o Estígio rio!
 E tu não choras, Guy de Vere? Venha teu pranto agora,
 ou nunca mais! No rude esquife jaz teu amor, Lenora!
 Leiam-se os ritos funerários e o último canto se ouça,
 um hino à rainha dentre as mortas, a que morreu mais môça.
 E duplamente ela morreu, por que morreu tão môça!

“Pela riqueza a amastes, míseros, o seu orgulho odiando,
 e, doente, a bendissestes, quando a morte ia chegando.
 E como, então, lereis o rito? Os cantos de repouso
 entoareis vós, olhar do mal? Vós, o verbo aleivoso,
 que o fim trouxestes à existência tão jovem da inocência?”

Peccavimus; mas não se irrites! O réquiem tão solene
 e embalador ascenda aos céus, que a morta já não pene!
 Para aguardar-te ela se foi, tendo ao lado a Esperança
 e tu ficaste, louco e só, chorando a noiva criança,
 meiga e formosa, que ali jaz, magnífica, sem par,
 com a vida em seus cabelos de ouro, mas não em seu olhar,
 com a vida em seus cabelos, sim, e a morte em seu olhar.

“Ide! Meu coração não pesa! Sem canto funeral,
 quero seguir o anjo em seu vô com um velho hino triunfal.
 Não dobre mais o sino! que a alma em seu prazer sagrado
 não o ouça, triste, ao ir deixando o mundo amaldiçoado.
 Ela se arranca aos vis demônios da terra e sobe aos céus.
 Do inferno, à altura se conduz e lá, na luz dos céus,
 livre do mal, da dor, se assenta num trono, aos pés de Deus!”