

## TÁBUA DE MATÉRIAS

Agradecimentos	5
Notações bibliográficas	9
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
Sistema, Mudança, Condicionantes	15
Rescritas d(e) História Literária	24
Rescritas, Intertextualidades e Influências	33
Como “sistematizar por sistemas” os índices das rescritas	39
Estudos Transatlânticos e Luso-Americanismo	46
<b>PARTE I</b>	
<b>EDGAR ALLAN POE: A CONTENÇÃO DO ABISMO</b>	<b>51</b>
1. Preliminares: análise arquetípica ou historicista	53
2. “Letter to B –”, ensaio de transição	66
2.1. Especialização do objecto literário	70
2.2. Questionamento da formação do cânone	78
2.3. Textualização de uma aristocracia cultural	82
2.4. Romantismo Negro e Ironia Romântica	91
2.5. Anti-didactismo, “Criação Rítmica” e Simbolismo	111
3. O Símbolo e algumas disjunções: <i>fancy</i> vs. <i>Imagination</i> , delírio da paixão vs. elevação da alma, racionalismo vs. sentimento místico.	121
4. O Vórtice ou a dissolução do Sujeito-e-também-Deus	136
5. “As Glórias Além do Túmulo?” – a recepção anglo-saxónica e produtividade nos Estados Unidos	149
<b>PARTE II</b>	
<b>A FORTUNA DE EDGAR ALLAN POE EM FRANÇA</b>	<b>163</b>
1. Primeira recepção	165
2. Traduzir a Identidade: Baudelaire	184
2.1. Possessão	184
2.2. Transmissão	213
3. Criação em (im)potência: Mallarmé	239
4. Poe para os franco-atiradores do simbolismo: Paul Verlaine e Arthur Rimbaud	265
5. O influxo poesco no complexo literário-ideológico decadentista: a “tortura pela	

esperança” e o seu reverso	284
6. A utilização de Poe para uma síntese do simbolismo programático	302
7. Poe e o drama simbolista	312
8. (Con)tradição e sistema: Paul Valéry	314
PARTE III	
RESCRITAS DE E. A. POE E A LÍRICA MODERNA EM PORTUGAL: DA NOVA ERA AO FIM DO SÉCULO	333
<b>Ponto prévio:</b> Considerações metodológicas	335
<b>Capítulo 1:</b> Introdução e Mistificação do Autor	351
1. Uma história atípica	351
2. Novidade de causar sensação	354
3. No segredo de alguns	366
4. Fantástico e humorismo: Poe e Álvaro do Carvalho	372
5. A rescrita de “The Raven” num poema inédito, manuscrito por Jaime Batalha Reis	378
<b>Capítulo 2:</b> Instrumentalização de Poe pela “Poesia da Nova Era”	395
1. Na década de 70: um “satânico” entre o romantismo e o realismo	401
2. Poe e a “poesia da nova era”	418
3. Modelo produtivo ou de referência?	427
3.1. Antero de Quental: cedências de exceção	427
3.1.1. A tradução “A Entrevista”	429
3.1.2. Como conciliar o modelo poesco com uma poesia “de ideias”?	437
3.1.3. Poe e o lado “nocturno” do Antero dual	442
3.1.4. A experiência fradiquista e outras despersonalizações	453
3.1.5. O apelo da indagação metafísica	460
3.2. As <i>Prosas Bárbaras</i> de Eça de Queirós e o valor legitimador atribuído a Poe	469
<b>Capítulo 3:</b> Da Ética da Revolução à Estética do Mistério: Poe Transposto por Gomes Leal	489
1. Satanismo reprimido	492
2. Heresia e negação	506
3. <i>A Mulher de Luto</i> e a vitória sobre “O Corvo”	514
<b>Capítulo 4:</b> O Modelo Poesco na Encruzilhada Finissecular	553
1. Acumulação de indícios	553
1.1. Desvios para o lirismo da saudade amorosa, passando por Poe	568
1.2. Relevo da função e do efeito poéticos no esbatimento de fronteiras entre prosa e verso	576

1.3. A tutela de Poe na propaganda de Silva Pinto e Narciso de Lacerda em prol da viragem para a “Poesia do Mistério”	603
2. Referências e ressonâncias prismáticas de Poe afectas à tendência simbolista	616
2.1. Mistificação e orquestração programática da obra poética por Alberto Osório de Castro	630
2.2. António Nobre: extrapolações do influxo poético para uma poética de despersonalização e justaposição de identidades	649
3. Préstimos possíveis para os neo-romantismos lusitanista e saudosista	656
CONCLUSÕES E PROJECTOS	677
APÊNDICE 1	709
APÊNDICE 2	719
BIBLIOGRAFIA	743
Índice onomástico	787



## AGRADECIMENTOS

*Na vida dinâmica dos cafés, na tumultuosa discussão de literatos e jornalistas, costumava Augusto Ferreira Gomes marcar o seu lugar, deixando sobre o mármore púido duma mesa ou sobre uma cadeira um volume de Edgar Poe. Os colegas e os amigos, chegados nos curtos intervalos da sua ausência, já o sabiam perto; fazendo parte daquele grupo, porque o volume de Edgar Poe lá estava também a assinalar a sua presença.*

O excerto acima provém de um perfil incluso num livro de Augusto Ferreira Gomes, autor da primeira metade do século XX e amigo dilecto de Fernando Pessoa<sup>1</sup>. Creio, contudo, que a utilização estratégica da obra de Poe pelo escritor português talvez não se destinasse apenas a sinalizar a sua presença aos colegas e amigos, e podia também ser um isco para os angariar. Foi o que aconteceu comigo, ao ponto de poder dizer que as amizades que fiz ou sedimentei por causa deste trabalho são uma parte substancial do crescimento que me proporcionou. É com muito gosto que esta lista é extensa, e agradeço:

Aos meus orientadores: à Professora Teresa Ferreira de Almeida Alves, com quem desde a orientação da minha tese de Mestrado pude aprofundar uma relação de aprendizagem não só científica como humana, que me apoiou e inspirou na prática da investigação da cultura e literatura dos Estados Unidos em Portugal; ao Professor João de Almeida Flor, pela exigência metodológica e pelas discussões académicas que aumentaram o estímulo e o desafio deste trabalho.

Ao Professor José Carlos Seabra Pereira, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, especialista no período da literatura portuguesa abrangido nesta dissertação, além de solidamente informado sobre decadentismo e simbolismo em França, que aceitou amavelmente a acompanhar e suprir lacunas da minha investigação

---

<sup>1</sup> “Uma Opinião e um Perfil” in Augusto Ferreira Gomes, *Múmia Assassina?*, Imprensa Libânio da Silva (Col. Novela Sucesso), Lisboa, 1923, 1.

nestas áreas, bem como a discutir pontos polémicos, com um entusiasmo que acabou por estender a sua colaboração a comentários profícuos sobre toda a tese.

À Professora Teresa Cid, que desde a licenciatura acompanhou o meu percurso nos estudos norte-americanos e com quem tenho, desde o meu ingresso no Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, o privilégio de trabalhar em estreita colaboração, aprendendo sempre.

À Professora Patricia Odber de Baubeta, da Universidade de Birmingham, com quem mantenho há anos uma gratificante relação de amizade e de entreajuda no campo da tradução, que foi a primeira revisora deste trabalho, comentando perspicazmente o seu conteúdo e dando preciosas sugestões para a sua forma.

Ao Professor George Monteiro, da Universidade de Brown, que desde a primeira hora apoiou este projecto num âmbito que muito fez para impulsionar e promover – o dos diálogos luso-americanos – facultando inclusive fontes primárias e dados inéditos da sua própria investigação.

À Professora Maria Leonor Machado de Sousa, da Faculdade de Letras da Universidade Nova de Lisboa, também pioneira numa área estreitamente relacionada com o meu campo de trabalho – os estudos anglo-portugueses – e inclusive no seu próprio objecto, sendo autora de um primeiro levantamento sobre a presença de Poe em Portugal, que desde logo me facultou, prontificando-se a discutir comigo vários outros assuntos correlatos. E também pelo acolhimento simpático no CEAP, por que agradeço igualmente à Doutora Isabel Lousada.

Às Professoras Susan Manning, da Universidade de Edimburgo e Maria Filippakopoulou, da Universidade de East Anglia, pelas trocas de impressões sobre estudos transatlânticos e pela disponibilização de ensaios ainda inéditos nesta área.

A todos os docentes da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa que se interessaram por este trabalho, manifestaram apoio, discutiram ideias, disponibilizaram ou aconselharam fontes, especialmente: Professora Maria Helena de Paiva Correia, Professor João Ferreira Duarte, Professora Isabel Fernandes, Professor Mário Jorge Torres e Professora Alexandra Assis Rosa. Também aos colegas: Alexandre Dias Pinto, Elsa Maurício Childs e Rute Beirante.

Àqueles que me ajudaram a resolver impasses cruciais desta investigação: à Professora Teresa Rita Lopes, extensível à Luísa Freire e à restante equipa do centro de estudos modernistas na Universidade Nova de Lisboa; ao tradutor Manuel Resende; à especialista em estudos anterianos Ana Maria Almeida Martins; aos bibliófilos da Biblioteca Nacional Luís Farinha Franco e Maria José Marinho. Aos funcionários das bibliotecas onde investiguei, particularmente os da Biblioteca Nacional e da Biblioteca Pública Municipal do Porto, sempre atenciosos e disponíveis.

Aos revisores finais Flarimundo Vale de Gato, Jeff Childs, e Diana Almeida.

Àqueles que contribuíram digitalmente para esta tese, nomeadamente reproduzindo para formato Word mais de duas centenas de páginas impressas cujos ficheiros se perderam: Alexandre Dias Pinto, Jeff Childs, Manuela Vale de Gato e Ricardo Peixoto.

Ao Filipe Abranches, que colaborou comigo no projecto da *Obra Poética Completa de Edgar Allan Poe* (no prelo), ilustrou a página de rosto desta dissertação, e ainda por diversas vezes ofereceu assistência informática.

Aos meus vizinhos António, Monika e Miguel, pelo apoio logístico e informático.

À Vanda Melo e ao Dr. Ricardo França Jardim, pelo que me ensinaram da necessidade de manter o contacto com o humano e com o físico.

À Rosa, que tomou conta de mim e da Alice.

Pelo carinho suplementar na recta final: ao Ivo, à Maria, ao Rogério e ao Rui.

Aos meus pais, pela fortaleza que dão sempre.

À minha filha Alice, que paciente esperou e contente acompanhou. À sua irmã Leonor.

À Diana, pela cumplicidade num caminho que tem quase a nossa idade.

Finalmente, o apoio material:

Este trabalho só foi possível graças ao apoio financeiro concedido pela Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010) e do Programa Operacional Sociedade do Conhecimento (POS\_C) participado pelo Fundo Social Europeu e por Fundos Nacionais do MCTES.

Também o Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa que apoiou as minhas deslocações aos Estados Unidos e a França para recolher material bibliográfico, e ainda possibilitou o acesso ao Catálogo da British Library.



## Notações bibliográficas

Esta dissertação serviu-se, para uniformização de citações, nota, bibliografia e outras questões relativas às formalidades estilísticas do ensaio acadêmico, do *Chicago Manual of Style*, 15ª ed., Chicago, The University of Chicago Press, 2003. Nas notas, como na bibliografia primária, os elementos vêm enunciados pela seguinte ordem genérica: autor; título; edição; número de volumes; coordenador e / ou prefaciador e/ou tradutor, nº de série (caso dos periódicos), local, editora, data e números de página. “Coordenador” foi a palavra escolhida para traduzir a designação anglófona “editor”. Ao guia de estilo citado fazem-se certas adaptações consistentes, nomeadamente seguindo a mais habitual pontuação do português e separando os diferentes componentes bibliográficos por vírgula. Por questões de uniformização, optou-se por maiuscular as palavras dos títulos de livros e artigos em todas as línguas, exceptuando preposições, artigos e conjunções, mas mantendo-se as minúsculas nos subtítulos quando estas surgem nas publicações.

Na bibliografia primária, que contém vários espécimes oitocentistas de datação incerta – e naturalmente discrepante em relação às datas das edições, sempre que possível críticas, aqui utilizadas –, optou-se pelo sistema autor-título, usado também por norma em todas as notas. Nestas, atendendo à extensão deste trabalho, dão-se todas as indicações bibliográficas na primeira remissão de uma parte ou capítulo, surgindo as seguintes apenas com autor, título (abreviado, quando muito longo) e número de página. Usam-se, para as obras mais citadas, nomeadamente as principais edições críticas de Poe, mas também textos de outros autores cuja importância para a recepção requeira mais repetidas alusões, acrónimos que substituem a indicação de título e autoria, a seguir explicitados.

No tocante à bibliografia secundária, a listagem segue o sistema “autor-data” para conveniência do leitor que se queira inteirar rapidamente do período de produção de determinada obra crítica ou do período mediando entre as várias publicações de um mesmo crítico.

A procura da possível exaustividade na consulta de estudos críticos relacionados com os assuntos aqui abordados fez-se até ao ano de 2004, altura em que me dediquei preferencialmente à redacção.

Foi actualizada a ortografia nas citações das fontes, bem como nos nomes de autores e títulos de obras, com base no caso português nas entradas da Biblioteca Nacional. Exceptuam-se os títulos de jornais e revistas, que se mantêm com a ortografia original, por as variantes serem por vezes importantes para distinguir dois periódicos com o mesmo título.

#### Lista alfabética de acrónimos para abreviar a indicação das obras mais citadas:

##### *CS*

*Claridades do Sul*, de Gomes Leal, 1875; repr., coord. e pref. J. C. Seabra Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998.

##### *LET*

*The Letters of Edgar Allan Poe*, 2 vols., coord. John Ward Ostrom, Nova Iorque, Gordian Press, 1966. A indicação será seguida do nº de volume e página(s).

##### *MCW*

Substitui a edição de referência para a poesia e contos de Edgar Allan Poe, segundo o projecto de *Collected Works of Edgar Allan Poe* que foi dirigido por Thomas Olive Mabbott até à sua morte. A indicação será seguida pelo número de volume e de página, remetendo-se para a Bibliografia Primária, no final, a discriminação das três obras subsumidas nesta abreviatura.

##### *ML*

*A Mulher de Luto: processo ruidoso e singular*, de Gomes Leal, 1902; repr., coord. e pref. José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim, 2001.

##### *OC*

Indica uma edição de *Oeuvres Complètes* da colecção Pléiade da editora Gallimard, usada para os autores franceses Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. Nestes casos, a primeira menção faz-se com referência bibliográfica

completa dos detalhes da edição em causa, sendo que depois se usa a abreviatura seguida do número de volume e página.

*PC*

Indica uma edição de *Poesia Completa* de autores portugueses da editora D. Quixote, uma recente colecção que, embora não tenha um aparato crítico muito desenvolvido, apresenta textos fixados e caucionados por académicos ou especialistas nos poetas em causa, com a vantagem de apresentar toda a sua produção poética num só volume. É usada nos casos de Antero de Quental e António Nobre, surgindo, na primeira menção, os respectivos detalhes completos.

*QPT*

Indica a edição da obra de Poe pela Library of America, *Poetry and Tales*, da responsabilidade de Patrick F. Quinn (Nova Iorque, 1984) que se utilizou para textos literários não constantes da edição de T. O. Mabbott, nomeadamente *The Narrative of Arthur Gordon Pym* e *Eureka*.

*TER*

Indica a edição de referência para os ensaios de poética e crítica literária de Poe: *Essays and Reviews*, coord. G. R. Thompson, Nova Iorque, Library of America, 1984.



## INTRODUÇÃO

*In reading some books we occupy ourselves chiefly with the thoughts of the author; in perusing others, exclusively with our own. And this is one of the “others” – a suggestive book. But there are two classes of suggestive books – the positively and the negatively suggestive. The former suggest by what they say; the latter by what they might and should have said. It makes little difference, after all. In either case, the true book-purpose is answered.*

Edgar Allan Poe, recensão a Sebastien Mercier, *L’An Deux Mille Quatre Cents Quarante* (TER, 1338)



Fazendo convergir os estudos de literatura e cultura com a tradução, e assente na ideia de que as trocas entre textos e línguas são uma forma profundamente humana – disponível ou resistente, sempre vulnerável – de encontrar o outro, este trabalho teve como motivação inicial testar respostas à estimulante pergunta colocada pelo título de um ensaio de André Lefevere: “Why Waste our Time on Rewrites?” Incidirá sobre as rescritas enquanto testemunhos duma complexa inter-relação entre literatura, textualidade e historicidade, aplicando o argumento da tradução como manipulação a um acervo mais diversificado de dependência textual, sob um ponto de vista de história literária que atenda quer a sequências quer a correspondências. Partindo de Edgar Allan Poe e visando a lírica moderna em Portugal desde meados de 1860 até à viragem do século XX, serão ponderados os sistemas de chegada da literatura portuguesa e de partida da estado-unidense, bem como o intermédio da literatura francesa.

### **Sistema, Mudança, Condicionantes**

Comportava a interrogação de Lefevere acima evocada, em 1985, a proposta de uma mudança de enfoque na teoria crítica literária. Lefevere defendia que esta deixasse de recair primordialmente sobre a interpretação da obra isolada, cuja possível infinitude conduzia a um esgotamento das orientações válidas e ao aluimento de critérios, e passasse a reconhecer-se como parte de um *sistema literário* em que importaria levar em conta não somente a literatura mas também o que sobre ela se escrevia, conducente à formação dum repertório ideológica e poeticamente comprometido e consequente<sup>1</sup>.

A utilização do conceito de sistema por Lefevere pode parcialmente sobrepor-se a uma aceção, análoga à de paradigma, preenchida por normas e algum equilíbrio entre

---

<sup>1</sup> Ver Lefevere, “Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm” in *The Manipulation of Literature*, coord. Theo Hermans, Londres e Sydney, Croom Helm, 1985, esp. 215-219.

forças opostas e vectores relacionais, potencialmente sequencial e competitiva, avançada por teóricos como Thomas Kuhn (*The Structure of Scientific Revolutions*) ou, propriamente no domínio literário, Claudio Guillén (*Literature as System*), cujos trabalhos marcaram o pensamento científico da década de 1970. No entanto, o "sistema" que aqui nos concerne não segue a exigência, por que inflectira o estruturalismo dominante nos estudos literários de então, de uma forte previsibilidade e homogeneidade dos seus mecanismos regentes, pressupondo-o para objecto de estudo enquanto relativamente estático, e, portanto, abordando-o apenas de uma perspectiva sincrónica, conforme sugerido por, entre outros, Ferdinand Saussure. Pelo contrário, a proposta de Lefevere arroga-se de ter em conta também um olhar diacrónico que permite a concepção de mudança e alternância entre sistemas, indissociável da mais vasta conjuntura cultural do(s) seu(s) tempo(s)<sup>1</sup>.

Significativamente, a sugestão delineada vai ao encontro da formulação dum “horizonte de expectativas” por Hans Robert Jauss, fazendo do trabalho desenvolvido por si e pelos seus discípulos da escola da recepção alemã não apenas um projecto de charneira para a recente história literária como também para as teorias sistémicas, com semelhantes críticas às anteriores abordagens estruturalistas. O seu contributo será oportunamente desenvolvido na primeira secção da Parte I deste trabalho, embora deva reconhecer que a minha introdução à importância que no funcionamento da literatura assumem as rescritas, noção que tomo por coincidente com a de testemunhos recepcionais, se fez por via dos estudos de tradução, especificamente pelas investigações de Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, da Universidade de Telavive, e dos proponentes da “escola da manipulação”, assim denominada pela reunião de um conjunto de ensaios no volume colectivo *The Manipulation of Literature*. Foi aí que

---

<sup>1</sup> Ver *ibid.*, 224.

surgiu o supra-referido artigo de Lefevere, de que extraio as seguintes palavras, eloquentes quanto ao sentido de “manipulação”: “translation, like other forms of rewriting, plays an analysable part in the manipulation of words and concepts, which, among other things, constitute power in a culture”<sup>1</sup>. A ênfase na tradução justificava-se por esta assinalar marcos conspícuos de convergência entre o histórico-social e o estético-literário, testemunhando acomodações ou intervenções do segundo no primeiro. A isto voltaremos.

Já a chamada de atenção para a dinâmica do sistema literário pode mais propriamente ser assacada a Itamar Even-Zohar, que propôs o uso da terminologia de *polissistema*. Isto no intuito de destacar a multiplicidade de câmbios diferenciados entre sistemas adjacentes ou subordinados – como sejam os primeiros, em relação com o literário, a estratificação social, a economia, a política ou o progresso científico, e os segundos o mecenato, as instituições de ensino, o mercado livreiro, etc. Conforme notou o próprio Even-Zohar, porém, a designação de polissistema se tem, por um lado, a grande vantagem de nos desviar da errónea equação entre sistémico e sistemático, é, por outro, redundante, já que o termo “sistema” deveria por si só pressupor não apenas um conjunto de relações relativamente homeostáticas pelas quais se negociaria o valor respectivo dos seus elementos, mas também o de uma estrutura aberta consistindo em vários conjuntos de relações concorrentes<sup>2</sup>. Só com este conceito, reitere-se, se pode interpretar o fenómeno da evolução sistémica<sup>3</sup>, seguindo dois princípios produtivos que Lefevere, por seu turno, postulou: o da polaridade, implicando que um sistema contém em si a virtualidade de gerar o seu contra-sistema, e

---

<sup>1</sup> Lefevere, “Why Waste our Time on Rewrites?”, 241.

<sup>2</sup> Ver Even-Zohar, *Polysystems Theory, Poetics Today*, vol. 11, 1, Primavera de 1990, 12.

<sup>3</sup> Sendo que por “evolução” não se deve subsumir “progresso” ou “história”, sob pena de se incorrer no precipitado decalque do positivismo histórico que, conforme adiante problematizado, distorceu desde o seu início o estudo da história literária.

o da periodicidade, abarcando a disposição para a mudança<sup>1</sup>. Neste trabalho, por questões de economia de escrita e de algum ecletismo, optar-se-á, por vezes, pelos termos *sistema* ou *paradigma*, mas numa acepção sempre coincidente com a de *polissistema*, ou sistema aberto, em que se verificam trocas constantes entre centros e periferias. Destes, as rescritas fazem uma prova material, pois representam a necessidade de transferência de textos precedentes, a qual necessariamente decorre de normas ou tendências diversas das que os condicionaram, dada a diferença de coordenadas temporais e/ou espaciais.

A utilização de “normas” no parágrafo anterior foi também pensada de acordo com a sua postulação dentro do contexto dos estudos de tradução, designadamente por Gideon Toury, mas pode aplicar-se ao sistema literário em geral, posto que concebe os factores intersubjectivos que regulam qualquer actividade e comportamento social, permitindo o seu reconhecimento enquanto tal e determinando o conjunto de situações a que especificamente se aplica. As normas, emanadoras de estatuto, relevância e posicionamento institucional, são necessários parâmetros de inquirição para o nosso estudo no que concerne a inter-relação entre o literário e a retenção ou desvio da ordem social. Para esse fim, teórico-analítico, devem ser consideradas descritivamente e não de modo valorativo, embora o seu uso na comunidade, como notou Toury, seja o da avaliação, implicando sanções positivas ou negativas – juízos que por seu turno têm de ser mapeados numa dinâmica sistémica<sup>2</sup>. Para evitar a confusão, optar-se-á preferencialmente, ao tomarmos este conceito no plano referencial da análise, pela terminologia variável de “determinantes”, “condicionantes” ou “tendências”, nem sempre sinónimas mas flexivelmente gradativas do escopo admitido pelo próprio Toury, do mais consensualmente prescritivo ao mais indiossincrático. Para o mais coercivo

---

<sup>1</sup> Ver Lefevere, “Why Waste our Time on Rewrites?”, 239.

<sup>2</sup> Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdão, John Benjamins, 1995, 54-55.

deste extremos, reserva-se o uso de (normas) *dominantes*, cuja identificação permite o isolamento e a diferenciação de sistemas para fins analíticos. Duas balizas designadas por Toury de “normas iniciais ou preliminares”<sup>1</sup> são consideradas particularmente úteis e potencialmente extrapoláveis do sistema da tradução para o das rescritas em geral: *adequação*, quando a rescrita se rege principalmente pelo texto de partida (que, por sua vez, actualiza determinadas condicionantes do sistema de origem), e *aceitabilidade*, quando segue sobretudo os sistemas cultural e literário de chegada<sup>2</sup>. Observando o princípio de polaridade antes enunciado, esta divisão deve precaver-se do espartilho do binarismo ou da dualidade, já que é possível, por exemplo, uma rescrita ser estilisticamente adequada às determinantes de partida, mas procurar referências sócio-culturais de aceitabilidade no sistema de chegada, e vice-versa. Por outro lado, veremos que não é raro as rescritas fazerem-se de forma *indirecta* e/ou *transversal*, mediadas por textos dum outro sistema, como sucede, por exemplo, com textos portugueses glosando não “The Imp of the Perverse” de Poe mas “Le Démon de la Perversité” de Baudelaire.

O quadro teórico-metodológico que suporta esta dissertação parte, pois, de uma concordância com os críticos supra-referidos no tocante a uma concepção sistémico-funcional (em que sistémico equivale a dinâmico) ser mais apta para analisar as manifestações materiais de mudança na literatura e a debruçar-se sobre factos que constituem a sua pervivência (instituição e grupos literários, formas de divulgação, orientações editoriais e de comercialização de livros), que até há bem pouco não tinham enquadramento no modelo hermenêutico da crítica literária. A forma como estes factos se relacionam com as concretizações literárias e como estas, por seu turno, realizam ou

---

<sup>1</sup> Ibid., 56-58.

<sup>2</sup> Esta terminologia pode ser substituída, no campo das rescritas que evidenciam inter-relações entre sistemas de línguas diferentes, e sendo pertinente sublinhar o factor político inerente à escolha preliminar, pelas categorias de “resistência”, ou infiltração do estrangeiro (*foreignization*), vs. “fluência”, ou acomodação nativa (*domestication*), propostas por Lawrence Venuti em *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1995.

não transformações que se podem descrever em correlação e intersecção com outros sistemas, designadamente a sociedade ou a cultura histórica, continua, porém, a ser assunto de debate, que aqui, não se pretendendo resolvê-lo, merece alguma ponderação.

O truísmo de que o social é ideologicamente motivado e de que a ideologia é indissociável da linguagem, a qual por sua vez é matéria-prima da literatura, pode facilmente desembocar num silogismo em que se torna impossível determinar a posição relativa e autónoma quer do social quer do literário, e sobretudo chegar ao isolamento categórico do ideológico que indesmentivelmente participa de ambos. As divisões, porém, não deixam de ser necessárias, embora em grande parte artificiais, como a que Lefevere estabelece entre *poética* e *ideologia*, a primeira numa esfera mais endógena ao sistema literário e ao desenvolvimento do conceito de literatura, e a segunda estabelecendo a ponte com o plano exógeno, seu contentor, do social<sup>1</sup>. Esta distinção, penso, deve ser tomada com a consciência de se lhe poder contrapor a expressão extraordinariamente influente de “poética cultural”, cunhada por Stephen Greenblatt no domínio do novo historicismo (*new historicism*), chamando a atenção para a textualidade da cultura e ideologia, e para a análise retórica como meio mais fundamentável para a sua recuperabilidade e revisão<sup>2</sup>. Ademais, como se esforçou por demonstrar Pierre Bourdieu, mesmo a mais autónoma das poéticas que se pretenderam estritamente artísticas, em particular a do esteticismo – que grandemente nos ocupará aqui, já que as suas reivindicações autotélicas se apropriaram da defesa poética do *poema per se* –, constitui um acto ideológico socialmente implicado, e que só nasceu justamente por se acharem satisfeitas certas condições sociais de liberdade

---

<sup>1</sup> Lefevere, “Why Waste our Time in Rewrites?”, 226-227.

<sup>2</sup> Tido como promotor do modelo do novo historicismo na introdução ao volume da revista *Genre* subordinado ao tema *The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance* (15, 1982, 3-6), Greenblatt desenvolveu a ideia de uma poética cultural em “Towards a Poetics of Culture” (1988; repr. in H. Aram Vesser, *The New Historicism*, Londres, Routledge, 1989, 1- 13).

relativamente às normas impostas pela necessidade externa<sup>1</sup>. O esteticismo, nem que seja para sustentar a defesa contra a ingerência sócio-política, tem de ter, como qualquer poética, uma ética, no seu caso a da impassibilidade, da indiferença, do distanciamento. É, além disso, indissociável da maior sofisticação estatutária e identitária do social, implicando um *habitus* cultivado. Neste, de alguma forma, a estética pura terá precedência, com o seu novo actor social – a figura do artista, profissionalizado e militantemente *dandy* – cujas condições de existência, por seu turno, se filiam geneticamente nos parâmetros formulados por Bourdieu: “question des conditions économiques et sociales de la constitution progressive d’un champ artistique capable de fonder la croyance dans les pouvoirs quasi magiques qui sont reconnus à l’artiste”<sup>2</sup>.

A implicação entre maior sofisticação do campo social e possibilidade de isolamento do campo artístico acautela-nos também, creio, contra a falácia de colocarmos a literatura no plano do fictício e o social no plano do real/referencial. Governado pela ideologia que é sustentada pelo código da linguagem a que inere a ambiguidade e, logo, a possibilidade de manipulação, pode aplicar-se ao social o mesmo que Fernando Guimarães sustentou no tocante à poesia: “não só não se dirige directamente à realidade como também não é dirigida por essa realidade”<sup>3</sup>. Porém, constatarmos a participação do literário no social, e a partilha de uma textualização cultural entre ambos, não nos faz prescindir da autonomização e da especificação das características distintivas do literário relativamente a outros subsistemas do social e mesmo ao seu macro-sistema, desde que assumamos, reconciliando-nos com a hipótese de Lefevre, que o funcionamento e produção da ideologia num e noutro são distintos.

---

<sup>1</sup> Ver Bourdieu, *Les Règles de L’Art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, le Seuil, 1992 especialmente o capítulo “La genèse historique de l’esthétique pure”, 393-430.

<sup>2</sup> Ibid., 401.

<sup>3</sup> Fernando Guimarães, *Linguagem e Ideologia: Uma abordagem desde Almeida Garrett a Jorge de Sena*, 2ª ed. revista e aumentada, Porto, Lello Editores, 1996, 46.

Assim, desta feita também em plena concordância com Fernando Guimarães, presume-se neste trabalho que se a ideologia se pode apresentar como conteúdo do social, ou pelo menos da linguagem usada para regular o seu sistema, já “na obra de arte (...) a ideologia é apenas a matéria-prima para a construção do imaginário, estabelecendo-se entre ambos uma ruptura análoga à que existe entre consciente e inconsciente”<sup>1</sup>.

Claro que o “imaginário”, se o entendermos por exemplo na acepção de Wolfgang Iser de apelo à imaginação, é também ideológico na sua actualização pelo leitor<sup>2</sup>, mas não o será deliberadamente ou pelo menos de forma inequívoca. Jogando com a manipulação da linguagem, a literatura não a usa para um inculcamento ideológico unidireccional, nem segue a filiação causal e conceptual que de algum modo a torna vinculativa no sistema social. Este último argumento pode também fundamentar-se em Bourdieu, quando ele próprio reconhece a pertinência da demarcação literária pelo esteticismo na recusa da prossecução de uma ideia ou convicção últimas<sup>3</sup>, o que podemos extrapolar dever-se à dilatação polissémica a que a literatura sujeita a linguagem, de forma que, mesmo quando superficialmente parece apoiar-se em determinada ideologia, contempla a virtualidade de se contradizer e poder actualizar-se noutra(s).

---

<sup>1</sup> Ibid., 14.

<sup>2</sup> Iser, *Prospecting: From Reader's Response to Literary Anthropology*, Baltimore, John Hopkins UP, 1989, esp. 265-276. Estou ciente de que pode ser problemática a introdução deste conceito de “imaginário” num quadro teórico-metodológico que defende ser possível pelo menos seguir, se não compreender, fenómenos transculturais através do texto e da análise literárias, quando Iser com tal conceito veio questionar a validade presumida do texto literário como paradigma cultural (ver *ibid.*, 263). Porém, a ressalva de que só em contexto o imaginário pode ser apreendido reintroduz forçosamente a questão sócio-cultural, sendo que por outro lado a postulação de este ser semanticamente irreduzível preserva a intuição, para mim cara, de uma propriedade do literário que ultrapassa a contingência e ao mesmo tempo potencia uma via gnoseológica, não discursiva, da nossa humanidade. Para mais, enquanto se não substancia o ambicioso projecto de uma “antropologia literária”, suponho que as trajectórias da recepção da literatura, conforme aqui se mapeiam, podem ser uma via de testemunho desse “imaginário”, pois, diz-nos também o crítico, a recepção não obedece necessariamente a determinações semânticas, mas envolve sempre um processo estético de experiência da *gestalt* imaginária projectada pelo texto, pelo que lhe acederá mais estreitamente do que a interpretação (*ibid.*, 234).

<sup>3</sup> Bourdieu, *Les Règles de l'Art*, 164.

Assim, constituindo um sistema dentro do mais vasto sistema que é o social, a literatura não se rege necessariamente por dominantes coincidentes com as daquele, pelo que postular *a priori* qualquer relação de identidade previsível ou de reciprocidade regular entre eles não se afigura profícuo. A esquematização de Lefevere, que faz a literatura depender dum aparelho socializado sem que essa sujeição implique agir *como* o sistema social<sup>1</sup>, pode ser produtiva se a tomarmos como ponto de partida para um estudo de correlações com base em dados empíricos, entre os quais os textos literários continuam a ter um lugar de destaque, sendo acrescentados com outros factos: quer não textuais, como sejam as estatísticas da sociologia da leitura, quer textos de ordem vária e diversas proveniências, como da epistolografia, da diarística, de burocracia académica, etc... e da crítica literária. Esta concorrência de testemunhos, além do texto literário (cujo estatuto também há muito deixou de ser ontológico, antes dependente de critérios de canonicidade e prestígio simbólico que podem inclusive tomar por “literários” textos não pensados como tal aquando da sua produção) levanta a questão de como proceder ao seu tratamento – i. e. seguindo metodologias próprias do sistema ou com o concurso das ciências de subsistemas sociais adjacentes – e como classificá-los preliminarmente em relação ao sistema literário. Trata-se de um problema particularmente agudo no tocante à “crítica literária” pois, como viu Lefevere, concerne o seu posicionamento entre a literatura e a ordem social, entre a manipulação que configura ao instituir-se como rescrita (logo, partilhando características com o objecto que pretende descrever) e a sua pretensão de objectividade enquanto sistema hermenêutico. Propõe Lefevere que se resolva o dilema reconhecendo finalmente a crítica do lado da literatura, sujeita também a ser analisada do ponto de vista de dentro do sistema literário<sup>2</sup>. Contudo, esta sobreposição pode obscurecer diferenças fundamentais como a que separa a ficção (que

---

<sup>1</sup> Lefevere, “Why Waste our time on Rewrites?”, 225-226.

<sup>2</sup> Ibid., 219.

não precisa de identificar um referente no mundo exterior) do discurso crítico (com um referente externo muito evidente no seu objecto). Concordando com a subsunção da crítica no sistema literário, julgo que se pode conceder-lhe a mesma autonomia relativa que caracteriza a ligação deste com o social, admitindo para a crítica literária tendências, elementos e vectores específicos, que impedem a formulação sistemática duma identidade com o literário, a qual ultimamente levaria a descrever do projecto de encontrar na literatura uma função epistemológica, que penso se deve perseguir.

### **Rescritas (d)e História Literária**

Idênticos problemas decorrem da relação entre Literatura e História e sua explicitação pela disciplina da História Literária. Cognata, no período romântico, com a noção de *História da Literatura*, i. e. a literatura como corpo historiável, a História Literária granjeou algum sucesso de sistematização com o decalque do modelo histórico-positivista para categorizar uma série de evoluções em determinada literatura. No seu modelo narrativo causal, não só vida e obra de determinado autor eram vistas como necessariamente complementares e mutuamente esclarecedoras, como a obra era tida por espelho das vidas do seu tempo, de tal forma que se iam buscar à História divisões e tipificações para que, de modo mais ou menos forçado, se procuravam nas obras caracterizações estéticas adequadas. Por ironia, o modelo explicativo de causas e consequências por que era contada a História seria em grande parte ele próprio devedor da Literatura, forçando um construto ficcional de concatenação evolutiva entre os factos analisados. A simbiose entre História e Literatura, que tornou a segunda grandemente adjectiva da primeira<sup>1</sup>, haveria, pois, de ser questionada como modelo dominante da

---

<sup>1</sup> Segundo a crítica de Susan Manning, a partir da qual desenvolve a sua proposta alternativa, adiante afluada, para uma *Lateral Literary History* (no prelo): “In the compound ‘Literary History’ the ‘literary’ has effectively become a modifier, an adjective attached to a substantive, History, with the rules of engagement determined by historians”. Agradeço a esta autora, professora que orienta os Estudos

crítica literária quando a própria História pôs em causa as grandes narrativas explicadoras, e quando o sistema literário se entrincheirou no texto como única evidência material, a partir de cujos índices se deviam procurar as estruturas operativas para a crítica e teoria literárias, levando ao desenvolvimento de vários modelos (formalismo, estruturalismo, desconstrucionismo) baseados numa leitura detalhada susceptível de multiplicar pistas interpretativas.

A História Literária, considerada ainda hoje em crise<sup>1</sup>, teve, porém, de voltar a ser discutida quando os novos modelos se manifestaram deficientes não só face à necessidade atrás enunciada de testemunhar e dar conta de mudanças manifestas nos sistemas literários no percurso diacrónico que, pelo menos, a história da literatura tem de gerir, mas também pela consciencialização de que o presente é em si um momento histórico, e que mesmo o investigador optando pelo seccionamento sincrónico tem de lidar não apenas com a inscrição temporal que este representa (e, nos estudos literários, com o paradoxo, que convém não esquecer, de a obra estética e imaginativa se pretender como acronia) como também com a historicidade da sua perspectiva analítica. É para isto que alerta o novo historicismo, ao mesmo tempo que, reconhecendo o potencial de manipulação do investimento narrativo da concatenação de factos históricos, dá ao texto uma centralidade que ganha com a metodologia desenvolvida pela crítica imediatamente anterior. Assim, o novo historicismo, descrendo de uma sustentação material da história

---

Transatlânticos na Universidade de Edimburgo, ter-me facultado partes do seu trabalho em vias de publicação, designadamente a que corresponde à conferência plenária realizada no congresso *Transatlanticism in American Literature: Emerson, Hawthorne, and Poe* (Rothermere American Institute e St. Catherine's College, 14 de Julho de 2006), “Literary Friendship and Lateral Thinking”.

<sup>1</sup> Para uma consideração mais detalhada dos motivos desta crise e das alternativas que se lhe apresentam, ver: Maria Helena de Paiva Correia, "Literary History at a Crossroads" (in *Novas Histórias Literárias*, coord. Isabel Caldeira et al., Coimbra, Minerva, 2004, 21-35); Alastair Fowler, “The Two Histories” (in *Theoretical Issues in Literary History*, coord. David Perkins, Cambridge e Londres, Harvard University Press, 1991, 114-130); bem como os vários artigos reunidos na revista *Dedalus* dedicada a “Histórias: Mundos e Tempos do Literário” (3/4, 1993/94), tendo-me sido particularmente úteis para pensar a discussão em apreço os de Hans Ulrich Gumbrecht, “Depois de Aprender com a História” (9-27), de Christopher Norris, “Confrontos Textuais: a Prisão do ‘Discurso’” (29-37) e de Maria de Lourdes Ferraz, “Teoria e História: Incompatibilidades e Reconciliações” (51-60).

que seja politicamente inocente, debruça-se sobre a sua existência meramente textual onde vários empenhos e compromissos são negociados, numa perspectiva que aliás também se pode amenizar com a abordagem sistémica assumida nesta dissertação. Por estes motivos, a ligação deste trabalho com a história da literatura reconhece-se também devedora dessa recente re-equação da história literária:

a history perceived as accessible through its textual traces alone and irreducible to a single master narrative; and the idea of the work as a suffix of the social or biographical realm, as a mere mirror of its age or its author's mind, yields to a belief in the text's active role in constructing what qualifies as reality<sup>1</sup>.

Considerando teoricamente interessantes os seus métodos textuais, a reivindicação que aqui se faz do campo do novo historicismo não significa uma adesão exclusiva nem total, visto ter-se em atenção igualmente os pontos polémicos desta escola, e sobretudo duas críticas que se procuram acautelar. A primeira é a do texto-como-pretexto e, de resto, pode também aplicar-se à abordagem sistémica, pois de certa forma tem que ver com uma pré-determinação demasiado saturada relativamente ao sistema em que são lidos os textos. Assim, a vulnerabilidade do novo historicismo estará na formulação apriorística de relações diferenciadas de poder, de acordo com critérios mais localizáveis na agenda do investigador do que no tipo de texto em causa<sup>2</sup>. Até a aparentemente mais neutral explicitação prévia de normas a ser testadas nos textos, ao constituir um quadro de referências hipotético, conforme nos propõem os estudos de tradução voltados para a sua prática manipuladora, acaba por dirigir o que se deve procurar, bem como os resultados obtidos. Atentemos no argumento:

Any text comparison is indirect; it is always a comparison of categories selected by the scholar, in a construct which is purely hypothetical. We can never 'compare' texts by

---

<sup>1</sup>Kiernan Ryan, "Introduction", *New Historicism and Cultural Materialism: a Reader*, Londres e Nova Iorque, Arnold, 1996, xii.

<sup>2</sup> De resto, eles são inclusive colocados em primeiro plano pela escola do materialismo cultural cuja metodologia é análoga ao do novo historicismo, mas que reclama militantemente a possibilidade de qualquer texto literário poder ser lido a contrapelo e num intuito deliberadamente revisionista, contra esta ou aquela hegemonias tidas por perniciosas, segundo uma fusão das aplicações marxistas de Raymond Williams à literatura com a crítica do discurso de Foucault.

simply juxtaposing them. We need a frame of reference to examine the positive and/or negative links between T1 and T2, and to examine them from the point of view of both T1 and T2<sup>1</sup>.

Julgo que o problema consiste em esse quadro referencial ter ou não de ser “puramente hipotético” e, sobretudo, absoluta e completamente apriorístico, pois nesse caso a possibilidade de deturpação ideológica coloca-se desde logo, já que toda a pergunta contém em si um projecto de resposta. Não negando a necessidade prevista neste estudo de, sob pena de incoerência ou improfícua fragmentação, se desenvolverem perguntas, mesmo que por vezes só implícitas, a partir de critérios anteriormente considerados pertinentes, e isto segundo a lição dos quadros teóricos que o inspiraram (e. g. dos estudos de tradução, perguntas relativas aos domínios do universo do discurso e suas possibilidades de actualização em diferentes línguas naturais), considera-se que a vantagem dos estudos literários comparados pode ser *também* a de confrontarem-se com questões suscitadas a partir da sobreposição de textos, que é a sua razão de serem. Isto é, que dois ou mais textos podem ser por si só balizas de referência, mais empíricas do que hipotéticas, gerando problemas a partir das suas incoincidências ou decalques. Face a isto, torna-se francamente desejável que o quadro referencial anterior (de que é ingénuo pretendermos evadirmo-nos) não seja restritivo e tenha flexibilidade para acomodar tais questões não previstas mas tornadas salientes pelo contraste dos textos concretos. Em última análise, é privilégio e obrigação da literatura comparada cumprir uma vocação de retórica pragmática que primeiramente terá motivado a disciplina da literatura, e fazer cultura cingindo-se aos textos.

Assim sendo, também só vejo vantagens em conceder uma atenção analítica igual à consideração individual dos textos, dentro dos seus sistemas, e à das suas correlações intertextuais e intersistémicas, significando isto, no caso concreto dos

---

<sup>1</sup> José Lambert e Hendrik van Gorp, “On Describing Translations” in *The Manipulation of Literature*, coord. Theo Hermans, Londres e Sidney, Croom Helm, 1985, 48. Ver também Toury, *In Search of a Theory of Translation*, Telavive, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980, 112-113.

estudos de rescritas, que tanto os pólos textuais de partida como de chegada, como os intermédios se os houver, requerem a exegese que possibilite e potencie o contraste. É essa uma das razões por que julguei importante votar uma primeira parte do trabalho à obra de partida e às funções que possivelmente veio preencher na cultura de origem na época da sua produção, embora reconhecendo que este olhar não pode corresponder nunca à virtualidade do “original” mas apenas à concretização deste pela minha imaginação actual. Creio, porém, que essa imaginação beneficia do meu dever de investigadora de me documentar profundamente e usar e comparar vários modelos para o mapeamento de relações, bem como da honestidade de expor esse investimento, tanto heurístico como hermenêutico, que foi necessariamente selectivo e parcial.

A convicção acima enunciada responde de algum modo à segunda crítica ao novo historicismo por mim ponderada, e que concerne um absoluto relativismo a dois níveis: primeiro, o da validade para a acção ética e o concurso epistemológico, dada a proclamada tolerância para com a alteridade poder resvalar na indiferença, e também porque a possibilidade de leitura dos textos à luz de qualquer ideologia ou por qualquer “comunidade interpretativa”<sup>1</sup> pode incorrer num solipsismo metodológico; segundo, o da apreensão histórica, visto que a falência das grandes narrativas dá lugar à desconfiança de qualquer narrativa em relação ao passado, bem como do sujeito que a conta, evitando-se não só a interpretação em favor da descrição, como também a sequencialidade em favor duma cartografia de relações discretas, o que mina novamente os projectos de análise diacrónica. Um e outro são aqui rejeitados, preferindo-se, como advogou Christopher Norris, manter como seu contraponto um horizonte iluminista (mesmo que a deslocação dos seus ideais, fragilizados por infirmações várias, torne essa

---

<sup>1</sup> Refiro-me à noção elaborada e denunciada por Stanley Fish em vários dos seus estudos, designadamente “Commentary: The Young and Restless”, in *The New Historicism*, coord. H. Aram Veenser, Londres, Routledge, 1989, 303-16.

filiação um acto de vontade e de “como se”) “de possibilidade de compreensão intersubjectiva, logo transcultural”<sup>1</sup>. E imaginar-se que a literatura comparada, nascida do mesmo romantismo cuja ênfase individualista, identitária e nacionalista disciplinou os estudos literários em fronteiras mononacionais ou étnicas, pode enriquecer com horizontes de *correspondências* compassivas os limites de agência do sujeito.

Imbricado na história da literatura e apostando na produtividade do enfoque não só nos chamados “anos-limiar” como também na sequencialidade dos sistemas para fins contrastivos de leituras e rescritas diferentemente orientadas, este estudo não enjeitará identificar e extrapolar narrativas explicativas da mudança. A hegemonia, no entanto, procurará ser acautelada pela heterogeneidade, a que se atenderá num plano simultâneo por contraponto ao sequencial, e, reitere-se, pela escuta da voz do outro, através de deslocções espaciais – Estados Unidos, França, Portugal, com ecos multi-direccionais – interferindo com a temporalidade. Como correctivo à hierarquização do pensamento causal, serão levadas em conta as virtudes dum pensamento lateral, conforme recentemente Susan Manning o propôs em alternativa à verticalidade do pensamento histórico, apoiando-se justamente, como ilustração do seu método de disrupção duma sequência aparente para chegar à solução de outro ângulo, na polissemia do conceito de correspondências. No seu trabalho, encontrei a formulação para um potencial desta investigação e o reconhecimento da sua actualização em muitas das rescritas analisadas: correspondência como troca de cartas (ou letras, corruptelas, textos “menores”, marginalia), produzindo uma hermenêutica de conjunção e de diálogo, por vezes só plenamente realizada na ausência e na descontinuidade física<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ver Norris, “Confrontos Textuais: A Prisão do ‘Discurso’”, 34 e 36.

<sup>2</sup> Manning, “Literary Friendship and Lateral Thinking”, em vias de publicação em *Lateral Literary History*.

Manning, curiosamente, introduz a sua tese através de um conto de Edgar Allan Poe, “William Wilson”, especialmente propício, como veremos adiante sob uma perspectiva algo diferente (*infra*, 165-169), para questionar relações de precedência e sujeição entre autor e leitor, modelo e epígono, original e reprodução. Subentendendo também o encontro e a competição cultural entre a Europa e o Novo Mundo, a narrativa inicia-se numa instituição educacional londrina onde, numa disposição que pode ser alvo das mais diversas interpretações psicanalíticas, a estrutura lateralmente ramificada e labiríntica ilude a percepção dos andares, e a sala de aula se apresenta como uma multiplicação de artefactos escolares, livros usados e letras destituídas da forma original, intersectando-se aleatoriamente: “crossing and recrossing in endless irregularity” (*MCW* 2, 430). Manning faz deste conto um meta-texto da sua própria leitura histórica: “*Lateral* thinking, broadly, replaces causal sequence with correspondence, as I believe ‘William Wilson’ does (...) in the punning ‘stories’ that, repelling inquiry into which is ‘original’ ask the reader to ponder the multiple points of connection that tie the tale into itself”<sup>1</sup>.

O desenvolvimento da narrativa detectivesca por Poe, note-se, pode ser tomado como epítome do investimento da sua obra numa leitura colaborativa que juntasse pistas para compor e comparar narrativas, fazendo com que, ao seminal contributo que lhe é reconhecido para uma teoria da recepção pela ênfase que na sua estética deu ao *efeito* sobre o leitor, se lhe possam acrescentar intuições da moderna história da recepção. Tem-se em mente, em particular, a proposta do supra-referido Jauss para se ponderar na história literária o que podemos chamar de “história das estórias” de, ou em torno de, determinado modelo. A descrição das órbitas de actualização de textos noutros textos, relativamente influenciados ou influentes no próprio campo da literatura, pondo em

---

<sup>1</sup> Ibid.

causa anteriores cânones selectivos de obras “originais” ou tidas por mais fiéis ao berço linguístico-cultural, pode ser mais adequada para sobrelevar como a dinâmica literária não se limita a reproduzir linearmente a evolução histórica, influenciando obliquamente e tecendo com esta irregulares relações. Estas, que vão da infirmação e distorção deliberada à adesão pior ou melhor entendida, podem, de forma estimulante, estabelecer múltiplas combinações com idênticas aproximações entre texto e leitor, como Poe as prevê esquematicamente na nossa epígrafe – mantendo ironicamente todas elas como “verdadeiras” à função do livro.

Edgar Allan Poe, que começou por aparecer neste estudo através de uma equação simples, sendo o autor da Literatura e Cultura Norte-Americana mais traduzido e potencialmente com mais impacto em Portugal, revelou-se um objecto inicial especialmente consentâneo com o projecto desta investigação. Para além de ter teorizado e afirmado produzir literatura a partir de questões substantivas da recepção<sup>1</sup>, foi também ele que alertou, mantendo sempre a satisfação estética como máximo limiar da poesia, para a impossibilidade de se aprender directamente com a literatura<sup>2</sup>.

Sobretudo, Poe é o exemplo seminal mais eloquente duma importante relação, e transição, que, para além de intersistémica, podemos apelidar de trans-sistémica: a de um comércio textual em que a palavra impressa e a abstracção dos valores substituem a relação material, dados os vectores recíprocos duma crescente massificação da cultura e da necessidade de diálogo com um novo parceiro no mundo ocidental, os Estados Unidos da América. A recente disciplina dos “Estudos Transatlânticos” tem-se esforçado precisamente por mostrar esta correlação como detonadora de uma

---

<sup>1</sup> Como reclamou para “The Raven” com o ensaio “The Philosophy of Composition”; de resto, veremos até que ele em certa medida calculou a sua fortuna literária ao posicionar-se na periferia, então subversiva, do autor maldito.

<sup>2</sup> Este argumento pode regular a tentação de retirar aqui “lições” inequívocas aplicáveis a domínios extra-literários, embora me reja também a crença de que a adição de outros textos e domínios do saber ao texto, bem como o esforço da sua interpretação (que, apesar de comparada, não pode ser outro senão de ordem discursiva) deve prolongar esse prazer a um estímulo intelectual epistemológico e à acção ética.

modernidade constituída por projecções de e num “novo mundo”, que é antes de tudo textual. Destas projecções que não são lineares, mas pensadas segundo as categorias de contingência, efemeridade, transiência e transacção no mercado – que se expandem no presente progressivo do moderno, bem como na revitalização que o modernismo literário veio reclamar para a convenção e fixidez da Europa secular – o caso Poe / Baudelaire pode ser particularmente ilustrativo<sup>1</sup>. Aqui procuraremos explorar, numa segunda parte deste trabalho, outras suas possíveis ramificações, paralelos e até dissensões.

Esta dissertação, seja pela geografia dos sistemas envolvidos, seja pelo seu empenho em temperar a narrativa causal temporal com a descontinuidade espacial, constitui de certa forma um “estudo transatlântico”, embora tenha hesitações em filiar-se na sua “escola”, cuja designação é perigosamente etnocêntrica, se pensarmos na globalidade pós-moderna que multiplicou a codificação não apenas verbal como visualmente textual, tornando acessíveis a “ocidentalidade” das suas políticas a outras partes do mundo... e sem dúvida recebendo delas fundamentais transformações<sup>2</sup>.

Porventura a metodologia dos estudos transatlânticos poder-se-ia aplicar a trocas entre

---

<sup>1</sup> Assim, esta relação é ponto nodal da obra de Edward S. Cutler, *Recovering the New: Transatlantic Roots of Modernism* (Hanover, NH, University Press of New England, 2003)

<sup>2</sup> Por isso, não é demais sublinhar, se procurou temperar o tradicional pensamento hierarquizante, subjacente à “ocidentalidade” do eixo atlântico, com perspectivas de adjacências (em grande parte descontínuas) em vez de subordinações. Gostaria de chamar a atenção, nesta linha, para o importante trabalho de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, *Atlantic Poets: Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism* (Hanover e Londres, Univ. Press of New England, 2002), em que justamente conceitos de adjacência, pluralidade e diversidade são usados para uma estimulante releitura politico-poética da quimera pessoana de “atlantismo”. Sem escamotear as ambições hegemónicas da proposta de Pessoa, Ramalho de Sousa Santos explora, como seu necessário contraponto, a “interrupção”, trabalhando produtivamente os paradoxos de hierarquia e reversão de anterioridade implicados pela metáfora da travessia atlântica. Tendo tido acesso a este estudo já numa fase em que a minha dissertação estava praticamente completa, não pude amadurecer os pontos de contacto que sem dúvida se podem estabelecer entre um novo paradigma pós-nacionalista que Ramalho de Sousa encontra no modernismo anglo-americano e a leitura lateral de História Literária que aqui ponderamos (nomeadamente sob inspiração de Susan Manning). Julgo ainda interessante, em *Atlantic Poets*, a alternativa que se confronta com a dependência linear “de Poe a Valéry” que T. S. Eliot viu como influente na poesia moderna (numa leitura também questionada nesta dissertação), sugerindo-se a sua concomitância com a multidireccionalidade de trocas encontradas pela autora no trajecto de Whitman a Pessoa – cujas características, não obstante, me parecem também válidas para a disseminação de Poe delineada no meu trabalho: “a tradition of highly complex cross-Atlantic cross-references, porosities, fluxes, and acts of alterity” (9).

ou com outros pontos geográficos, passando a chamar-se, por exemplo, “transculturalismo”, ou recuando a uma abrangente “literatura comparada”. Ou talvez não. O que leva a colocar uma reserva: a produtividade tanto do autor de partida como dos circuitos de chegada contemplados neste estudo (todos no âmbito duma reconfiguração geo-estratégica permitida pela vitalidade dum eixo atlântico), assim como do período a que se circunscreve a sua recepção – que é na História o da modernidade, e na História Literária o de um romantismo “crítico”, com uma ênfase poética progressivamente auto-reflexiva, inter- e transtextual, até aos auspícios do modernismo –, pode falsear o sucesso da sua metodologia, que talvez não seja tão aplicável a outras coordenadas espaço-temporais. De qualquer forma, não se propõe aqui a universalidade dum quadro teórico e métodos de leitura, e pelo menos não se lhe poderá imputar a crítica mais comum ao tipo de abordagens que enuncia: a de atender a imperativos presentes (muito) diferentes das condicionantes do tempo e espaço de produção dos textos.

### **Rescritas, Intertextualidades e Influências**

Note-se que o intenso intercâmbio transatlântico desenvolvido no período aqui considerado pode, por outro lado, obscurecer o isolamento de *rescritas* numa dependência genética do texto de partida, como veremos talvez mais agudamente no caso português, o ponto último de chegada a ser explorado na parte III, em que a urgência de recuperar o atraso na disseminação do novo, a partir de meados de 1860, levou à divulgação de modelos estrangeiros duma forma constelar, mesclando a imagem de diversos autores e obras. Assim, por um lado, Poe, além de nos chegar em parte sobredeterminado pela sua prévia recepção francesa, surge em contextos inesperados, associado ao realismo de Flaubert, por exemplo, ou ao humanismo social de Proudhon.

Por outro, havemos de deparar-nos com situações em que determinado aspecto orientalista, ou descrição cosmológica em termos simultaneamente materialistas e pampsíquicos, ou exploração satânica e/ou humorista de efeitos de horror e macabro, ou orquestração impressionista de cenários crepusculares, entre outras alternativas, nos fazem lembrar descrições, situações ou técnicas e estratégias na obra de Poe. O mais certo, porém, é que se devam a outras fontes, inclusive algumas que terão servido também ao autor estado-unidense, ou simplesmente a um ambiente epocal que, ensina-nos a mitografia, introduzindo fenómenos semelhantes a necessitarem de ser acomodados à percepção e imaginação humanas, motivam textos *análogos* em diferentes culturas. Assim, e até para evitar a presunção de que as mudanças sistémicas consideradas terão sido na maior parte significativamente motivadas pela instrumentalização da obra poética, tomando abusivamente por exclusiva a sua manifestação por esta via, contemplar-se-á neste estudo também um vasto campo de *intertextualidades*.

Há todo o interesse metodológico, porém, em distinguir *intertextualidades* do que aqui se entende por *rescritas*, e em posicionar ambas relativamente à problemática questão das *influências*. A introdução do conceito de intertextualidade nos estudos literários coincide com um momento da sua história em que, considerando-se uma multiplicação exponencial da capacidade auto-generativa e reprodutiva da linguagem e dos textos em detrimento do investimento autoral, se desvalorizam noções como “agência” e “precedência”, implicadas nos estudos de influência, por sua vez remontáveis ao interesse pela “originalidade” e pelo “génio” fomentado desde meados do século XVIII<sup>1</sup>. Em alternativa à intersubjectividade autor-leitor pressuposta pela

---

<sup>1</sup> Ver Jay Clayton e Eric Rothstein, “Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality” in *Influence and Intertextuality in Literary History*, coord. J. Clayton e E. Rothstein, Madison, University of Wisconsin Press, 1991, 5. Na mesma obra, também Susan Stanford Friedman nos oferece uma

noção de influência, Julia Kristeva e Roland Barthes propõem, em finais de 1960, a revolução da intertextualidade. Nesta, concebe-se o texto como mosaico de outros textos, e a tarefa de leitura como recuperação em regressividade infinita dos subtextos de um palimpsesto. Embora ambos apoiados na concepção semiótica do mundo como texto, Barthes permanecerá mais interessado nos mundos do texto e na reflexividade literária, ao passo que Kristeva, sustentada pelo dialogismo bakhtiniano, incidirá também sobre os textos do mundo, permitindo uma leitura simultaneamente histórico-social e literária, com enfoque numa rescritura cultural que, se não coincide com o conceito aqui utilizado de rescritas, mais restritivo e demarcando sobretudo um *gênero* de textos, pode ser-lhe relevante: “Bakhtin situe le texte dans l’histoire et la société, envisagées elles-mêmes comme textes que l’écrivain lit et dans lesquels il s’insère en les récrivant”<sup>1</sup>.

Apesar de Lefevere não esclarecer em nenhum momento do seu ensaio os tipos de texto compreendidos pela sua noção de *rescritas*, ao postular que esta aduz às outras condicionantes da escrita da literatura (a saber, mecenato, poética, universo do discurso e língua natural) uma outra que é a da obra original<sup>2</sup>, torna-se claro que a identificação de rescritas uma prova de dependência dessa obra. É por isso que antes se referiu que o conceito de rescritas com que lidamos pode equivaler ao de testemunhos recepcionais, embora também seja implícito que estes se devem limitar ao domínio, conquanto alargado, do sistema literário: ou seja, no nosso caso, uma peça jornalística biobibliográfica sobre Poe é considerada uma rescrita, ao passo que um documento iconográfico pode sê-lo se estiver num periódico de referência para os agentes da literatura do seu tempo mas não uma colecção de postais com figuras bizarras, e uma

---

interessante discussão sobre os vários pontos de vista e consequências ideológicas deste debate: “Weavings, Intertextuality and the (Re)Birth of the Author”, 146-178.

<sup>1</sup> Kristeva, *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 83.

<sup>2</sup> Lefevere, “Why Waste our Time on Rewrites?”, 232-233.

referência num tratado de matemática dificilmente o será (embora os dois últimos casos possam ser importantes para avaliar o valor de impacto das rescritas, e o seu contributo para uma imagem mais ou menos popularizada da obra e do autor considerados).

De notar que se as rescritas, por um lado, recolocam o problema, sempre discutível no campo das “influências”, de estabelecer uma evidência material (pelo menos da possibilidade) de filiação, por outro lado evitam cair no perigo que representa a intertextualidade de ser impossível apreciar a relevância das alusões aduzidas<sup>1</sup>. Já o estabelecimento de uma filiação não pressupõe necessariamente uma hierarquização de primazia do texto ou literatura anteriores que Barthes e Kristeva tiveram razão em combater na tradição da influência<sup>2</sup>, sendo que também o estudo das rescritas, chamando a atenção para o carácter interventivo que representa a apropriação dum texto, não se limita a reverter o sentido da intencionalidade para o autor influenciado – como notavelmente o fez Harold Bloom numa linha psicanalítica do filho que se vira contra o pai, mas que não deixa de celebrar uma certa hierarquia e uma agência que, mesmo não sendo deliberada, é centrada no sujeito e em grande parte fundada na díade autor-autor<sup>3</sup>. Esforçar-nos-emos por demonstrar que os estudos das rescritas podem, tal

---

<sup>1</sup> Ver Clayton e Rothstein, *Figures in the Corpus*, 23; ao percorrerem as evoluções destes conceitos, os autores salientam porém, igualmente, contributos como os de Michael Riffaterre ou Jonathan Culler que, ao contrário de Barthes e Kristeva, consideram a identificação intertextual como constrangimento à multiplicação ilimitada de interpretações de um texto (23-26).

<sup>2</sup> Ver: "rechercher les 'sources', les 'influences' d'une oeuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irreperables et cependant déjà lues: ce sont des citations sans guillemets" (Roland Barthes, "De l'œuvre au Texte", 1971; repr., *Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil, 1984, 73). Clayton e Rothstein resumem a lição tradicionalmente retirada dos estudos da influência antes da pós-modernidade: "discovering parallels between the literature of two nations was put to the service of a crude cultural imperialism: a work, a movement, or an entire national literature was exalted to the degree that it was able to exert a hegemony over the literature of other countries" ("Figures in the Corpus", 5).

<sup>3</sup> Ver Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Londres, Oxford e Nova Iorque, Oxford University Press, 1973. Não se pretende com isto desmerecer a produtividade do argumento de Bloom, que nesta tese será explorado, nem a maior plausibilidade de a agência se situar no receptor. Curiosamente, esta liga-se a uma redimensionação do leitor que começou por ser prevista pelos proponentes da intertextualidade, nomeadamente por Barthes no famoso ensaio de 1968 "Le Mort de l'Auteur": "Le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination" (repr. *Le Bruissement de la Langue*, 67).

como a intertextualidade, trazer as relações entre textos para um plano recíproco ou de contiguidade metonímica, não bi-direccional mas transversal (como sucede com as rescritas sobre rescritas). Finalmente, embora não abdicando da noção de agência que parece necessária à leitura ideológica ultimamente proposta pela “escola da manipulação”, esta não tem de relacionar-se com *um* sujeito ou *uma* (id)entidade: pressupondo que a do rescritor, tantas vezes anónimo (sobretudo no caso da tradução), efectua uma intervenção sobre os textos de partida interdependente duma mais vasta rescritura de textos culturais, conforme a sugestão de Kristeva, e nesse caso difundindo a agência por diversas tendências trans-sistémicas. Isto apesar de a imponderabilidade idiosincrática, as motivações pessoais e o poder ou aspirações de prestígio do rescritor serem também de tomar seriamente. Outrossim, se já se disse que os anos-limiar tiveram escrutínio mais atento, seguindo a hipótese de que as rescritas assumiriam maior centralidade em períodos de crise ou viragem duma literatura<sup>1</sup>, também os "autores de transição", porque vivendo essa crise talvez se sintam mais tentados a importar ou reformular modelos, suscitaram interesse particular – sendo o caso mais óbvio o destaque concedido a Gomes Leal na parte III.

Sobre o estatuto das rescritas neste trabalho, e sem querer esmiuçar movediças distinções entre comentário, citação, pastiche, plágio, paródia, tradução, etc. (embora não me exima de utilizar estes conceitos quando necessários para a precisão do fenómeno em causa), o que desde logo transparece do subtítulo desta dissertação é que ela pretende abordar várias rescritas para chegar à "lírica". A focalização na lírica, face a uma necessidade de restringir o meu estudo, por seu turno, prende-se não apenas com um interesse pessoal como com a circunstância de, no caso de Poe, um dos aspectos mais relevantes ser o contributo para a reinstauração do primado do lirismo e para a

---

<sup>1</sup> De acordo com o que formula Toury relativamente às traduções, mas intuitivamente pode ser generalizável às restantes rescritas (*Polysystem Studies*, 47).

reciclagem do seu conceito<sup>1</sup>. O visar da "lírica", nomeadamente do sistema literário português que é onde quer chegar este estudo, não deve excluir o tratamento de outras rescritas, inclusive traduções, que se acreditem de alguma forma ter influenciado os comportamentos desta dentro dos períodos considerados, mas faz presumir que *também* se focarão textos, mais provavelmente em forma de poema, que se suspeitem escritos a partir de – ou, se quisermos, influenciados por – Poe. E voltamos ao problema da dependência genética que faz, creio, com que a proposta do estudo de rescritas de Lefevere seja tão produtiva em termos de tradução mas mais difícil de alargar: o da sua identificação fundamentada. Na verdade, e por mais que tenha tentado acumular indícios plausíveis de filiação em Poe dos textos líricos aqui considerados, admito a possibilidade de às vezes a relação se limitar ao tipo da intertextualidade, o que enfraquece o argumento da manipulação mas, caso se venha a provar a dependência, pode aumentar a sua margem de manobra, já que teoricamente há mais liberdade de manipulação na "escrita inspirada" (chamemos-lhe assim, beneficiando do efeito poético), sem as obrigações da tão discutida fidelidade da tradução. Além disso, a admissão do "inspirado" nas rescritas, perdendo na dúvida sobre a sua identificação ou extrapolações, pode ganhar em diversidade relativamente ao comportamento das traduções segundo as correlações previstas por Toury de periferia ou centralidade dum sistema literário e sua necessidade de ruptura ou de consolidação. Terá ainda a vantagem de contemplar variáveis subtraídas a outros modelos de estudo, como o das influências de Bloom com os seus parâmetros revisionistas, ou o das correspondências de Manning quando encontra nelas a fantasia de um diálogo ou intimidade por meio do

---

<sup>1</sup> Isso, no entanto, pressuporá contaminações genológicas que, como veremos, nos obrigarão amiúde a alargar tal circunscrição a outros domínios do literário.

texto dedicado<sup>1</sup>, o que sem dúvida se poderá aplicar a casos como o de Baudelaire ou de outros escritores em Portugal que se acreditaram afins de Poe.

### **Como "sistematizar por sistemas" os índices das rescritas**

Mantendo uma estimulante balização entre textos, se não sempre convencionalmente literários pelo menos *no(s)* sistema(s) literário(s), o estudo de rescritas pode beneficiar, além das vantagens enunciadas (e começando a aventar respostas à pergunta inicial, a serem testadas no decurso deste estudo), de uma selecção do *corpus* de chegada sem juízos de valor. É o que propõe Gideon Toury, para que se separe a crítica da investigação, e considerando que nenhum campo de estudo pode pretender qualquer grau de rigor a partir de normas de gosto. Este, no entanto, continua a ser um ponto controverso no estudo artístico, que de alguma forma implica, mesmo que não uma prática, uma educação do gosto, ainda que hoje se saiba o quão tendenciosa esta pode ser, partindo duma canonicidade em grande parte dependente de esquemas de poder e propaganda (progressivamente sofisticada no período em análise).

Na história literária, socorreremo-nos apenas das obras-primas revelar-se-ia, como diz Toury, tão susceptível de distorção quanto a historiografia mostrou ser ocupar-se só da vida e acções de reis e heróis<sup>2</sup>. Tomar atenção aos textos que não gozam da sorte de ser lembrados, e que talvez nunca sequer tenham sido publicados em forma de livro, necessita, porém, de um moroso processo de levantamento de materiais e de relações epocais, e exige uma delimitação exequível do período a que respeita a análise

---

<sup>1</sup> Manning, "Literary Friendship and Lateral Thinking", em vias de publicação em *Lateral Literary History*.

<sup>2</sup> Ver Toury, *Polysystem Studies*, 14 e segs. Há que ponderar, apesar de tudo, a pertinência da ideologia estética não coincidir com a político-histórica, e de as obras-primas serem provavelmente mais dúcteis, por si só, a diversas e novas abordagens da história literária do que os reis e heróis. Diz-nos Alastair Fowler: "History can work on whatever wretched stuff it finds convenient: the writings of minnows are representations of power, quite as much as great literature – perhaps more so. But the literary historian is not content unless he can make sense of the operations and sequences and interrelations of great writing" ("The Two Histories", 126).

e das questões que esta coloca. Assim, optei por fazer várias restrições no escopo temporal e de incidência que fui definindo sobretudo em função da literatura de chegada, a portuguesa, e acabei por cingi-lo aos inícios e desenvolvimento da lírica moderna correspondendo, flexivelmente, a dois sistemas. Estes deverão fornecer o contraste necessário à investigação de como podem as rescritas servir ou resistir às evoluções no ambiente literário e especulativamente no social, e se podem substanciar argumentos para a revisão dos seus parâmetros.

Já a minha parametrização começou por ser guiada por um estudo explicitamente filiado numa sistémica dinâmica e devedor da escola da recepção alemã – *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal* de Rainer Hess, definindo os sucessivos marcos temporais de 1865, de 1890 e de 1915<sup>1</sup>. Abandonado o último, o segundo revelou-se algo insatisfatório não só por abranger tendências que convinha distinguir – pelo menos decadentismo-simbolismo e neo-romantismos (reflectindo sobre demarcações posteriores, nomeadamente as de Seabra Pereira nos seus estudos que também repetidamente me referenciaram) – como por, relativamente ao meu objecto de estudo, me parecer descortinar uma viragem desde 1881, acabando por marcar aí uma cisão até 1900, a que chamo de "encruzilhada finissecular", segundo intuições e critérios mais amplamente discutidos na parte III.

Um outro estudo de literatura portuguesa baseado na história da recepção de que sou devedora intitula-se *A Recepção de Heinrich Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*, de Manuela Delille. Embora incidindo maioritariamente sobre um período anterior ao que considere, trata anos-limiar que com ele imbricam e, sobretudo, demonstra as vantagens e indicia modos de pesquisa e acervos documentais duma

---

<sup>1</sup> Ver Hess, *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal*, , trad. Maria António Hörster e Renato Correia com texto revisto pelo autor, Lisboa, INCM, 1998, 254-256.

investigação pelo menos tão baseada na relevância dos testemunhos quanto na dos seus agentes. Claro que na selecção última em termos representativos interferirão, necessariamente, motivações estéticas quer baseadas no gosto pessoal quer em normas ou qualquer espécie de reconhecimento mais ou menos institucional, além de sobrevir o propósito de testar os "consagrados" sob o ponto de vista deveras aliciante do investimento textual, e de, na mesma óptica, apresentar com mais visibilidade um ou outro "achado", de acordo com as motivações revisionistas que à partida esperamos justificarem o nosso esforço. De toda a maneira, uma "isenta" recolha prévia de dados, respeitando o critério de alusões (ou sua suspeita) à obra e imagem poéticas, e a reflexão sobre onde os encontrar foram, no tocante ao sistema literário português, consideráveis neste trabalho, como nas "Considerações Metodológicas" da parte III se detalhará.

Sublinhe-se, por ora, que a delimitação dos sistemas literários, e a forma como implicá-la na estruturação deste trabalho, não foi tarefa fácil, e os critérios escolhidos são sujeitos a lacunas. Inspirei-me, pelo que ficou dito, numa perspectiva diassincrónica: segui geralmente uma sequencialidade cronológica, mas que não abstraísse a dinâmica de sistemas correlatos e/ou competitivos, para o que contribuiriam cortes sincrónicos "cirúrgicos". Fi-lo com base em dois vectores: i) periodização, canonicidade, autores e obras estudados no sistema abordado; ii) grau de alusividade detectável ao legado poético. Sem atender ao segundo, estaria a minar a possibilidade de este estudo problematizar configurações tipológicas e de canonicidade antes mapeadas, conforme Susan Bassnett invocou para a necessidade de estudar as traduções, e que podemos alargar às rescritas em geral: "Traditionally, literary history has marginalized the role played by translation, and it has tended to define periods of strong literary

activity in a given culture not by the number of translations produced, but by the number and aesthetic value of original texts”<sup>1</sup>.

Em parte devido ao abalo provocado pela crise da História Literária e suas novas inflexões, é certo que a História da Literatura está também hoje em reformulação, publicando-se cada vez mais estudos parcelares que contribuem para uma revisão do cânone e para uma cartografia mais dinâmica dos sistemas literários e seus estratos adjacentes, analisando os influxos estrangeiros, considerando fenómenos de recepção e, muito em particular, de tradução<sup>2</sup>. Considerando as mais recentes obras de carácter genérico que abordam a nossa história da literatura, podemos também regozijarmo-nos pelo facto de o *Dicionário do Romantismo Literário Português* (1997) dedicar verbetes a "leituras e contactos" com as literaturas francesa, alemã, inglesa, espanhola, etc., ou de a *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa* (1995-2005) apresentar entradas informadas, e até por vezes surpreendentemente extensas, para autores antes negligenciados. No entanto, carece ainda de reflexão a maneira como articular estes domínios, ou seja, a possibilidade de repensar o cânone, bem como as balizas e métodos de historiografia literária, à luz de um mapeamento de rescritas. Um outro exemplo de uma obra de referência de carácter abrangente atenta ao circuito transnacional de tendências ideológico-literárias é a *História Crítica da Literatura Portuguesa* (1998 - ), cujo volume dedicado ao romantismo apresenta excertos abordando a recepção de Heine, de Schiller, de Lamartine, bem como boas introduções,

---

<sup>1</sup> Bassnett, "Taking the Cultural Turn in Translation Studies", *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.ºs 3 e 4, 1993-94, 171. Também Lefevere desenvolve esta questão em *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1992, 39 *passim*.

<sup>2</sup> E. g. a revista em forma de livro *Deste Lado do Espelho: Estudos de Tradução*, que tem vindo a ser anualmente publicada sob a responsabilidade de uma equipa da Universidade Católica, em especial o seu segundo volume *Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, coord. Alexandra Lopes et al., Lisboa, 2002.

incidindo sobre encruzilhadas sócio-históricas<sup>1</sup>. Porém, o carácter fragmentário que subjaz à concepção de uma história da literatura com excertos provenientes de vários estudiosos, sendo talvez esta a única forma de proporcionar um entendimento transversal, remete para o leitor a articulação dos domínios envolvidos, o que requer um grau de exigência e de conhecimentos prévios não acessível a todos os públicos, designadamente o de estudantes<sup>2</sup>.

A atenção às subtis modificações na percepção da obra de Poe e a possibilidade de estas se relacionarem, ou não, com tendências em evolução na(s) literatura(s) levou-me, ultimamente, a reflectir sobre os sistemas literários não só em termos de vigência temporal mas também da sua descrição e designação. Por isso, aceitando-se para o sistema iniciado em c. de 1865 a terminologia de Hess da “poesia da nova era”, acabou por considerar-se o decadentismo e o simbolismo, que alguns autores distinguem periodológica e tipologicamente, como parciais e complementares dentro do complexo período finissecular. Separá-los em sistemas autónomos, em França como em Portugal, afigurou-se por vezes artificial e outras contraproducente para o objecto em análise que foram as rescritas de Poe. Assim, apesar de em certos casos o aproveitamento de Poe fosse feito em defesa ostensiva dum elitismo esteticista e das extravagâncias anti-natura mais imediatamente conotáveis com o decadentismo, a

---

<sup>1</sup> Um contra-exemplo, sintomático da resistência e dificuldade em ultrapassar barreiras nacionais na História da Literatura, será o da mais recente *História da Literatura Portuguesa* publicado pela Alfa, em 2001-2003, em que o índice onomástico do quinto volume, incidindo no mesmo período do romantismo que tanto se enriqueceu com a recepção de modelos estrangeiros, apresenta concordâncias de apenas uma página para Victor Hugo, Heine ou Proudhon, duas para Michelet e Poe, etc. Uma perspectiva de evolução linear mononacional surge, de resto, caucionada pelo texto de contracapa em todos os volumes: "A literatura portuguesa, das suas origens até aos nossos dias, representa um *percurso* de quase 900 anos. E não é frequente que *uma nação com tão reduzidas dimensões* geográficas e demográficas como Portugal, se possa orgulhar de uma *tradição literária* tão antiga, tão diversificada e tão cheia de grandes vultos" (itálico meu).

<sup>2</sup> A este respeito, vejam-se as observações finais do ensaio de Maria Helena Paiva Correia, "Literary History at a Crossroads", 32-33.

vertente de imoralidade associada a esta atitude salda-se amiúde em controvérsia com os impulsos contrários de superação gnósica dum estado de queda, mais próximos dum certo simbolismo<sup>1</sup>. Por outro lado, alguns dos mais férteis factores da recepção de Poe neste período são comuns aos dois sistemas, como sejam a teoria dos efeitos equiparada a uma estética da sugestão ou a exploração do onirismo transracional.

Embora por várias vezes nos venha a ser necessário equacionar as distinções do debate crítico, o acolhimento do autor estado-unidense será, pois, preferencialmente subsumido num quadro genérico decadentista-simbolista, considerando que há vantagem em articular as duas correntes numa mais lata reacção literária anti-positivista típica do fim de século. Trata-se de uma reacção que nos mostra bem o quanto ideologia e poética são conceitos interdependentes, de tal forma que mesmo a proposta, que veremos adiante (*infra*, 285), de considerar o decadentismo no plano duma mentalidade genérica e o simbolismo no plano duma poética específica não resolve o problema em torno destas categorizações: o simbolismo não pode apenas depender dum macro-sistema cultural decadentista, visto que a sua proposta literária se articula em boa medida numa resposta ideológica com vista a ultrapassar o impasse da decadência. Daí que se atenda ao argumento, avançado por Guy Michaud relativamente à literatura francesa e por Seabra Pereira no tocante à portuguesa, de o simbolismo representar uma ideologia de religação metafísica por contraponto à decepção materialista, nesse aspecto representando uma saída para o autotelismo em que se refugia o esteticismo mais desesperançado<sup>2</sup>, e trazendo de volta à poesia uma preocupação com a Verdade que o

---

<sup>1</sup> Veremos, particularmente, que em Portugal a tipologia estética do decadentismo é inextricável do conceito político-social de “decadência nacional” e que, inclusive, as sugestões literárias para a sua superação serão mais civicamente programáticas nas correntes neo-românticas da viragem do século do que nas propostas simbolistas que as precedem.

<sup>2</sup> Trata-se da tese do influente estudo de Guy Michaud *Méssage Poétique du Symbolisme*, 3 vols., Paris, Nizet, 1947, sustentada por Seabra Pereira, em relação à literatura portuguesa, nos seguintes termos: “importa ler o Simbolismo como sistema estético-literário e estratégia textual que supera o Decadentismo (...) numa dinâmica que se move para um plano de placidez originária ou de optimismo esotérico, atribui

decadentismo renegara. Sucede que o grau de convicção ou crença na possibilidade de essa saída ser mais do que uma ficção de linguagem acabará ultimamente por problematizar a própria concepção do simbolismo, cindindo-a naquilo que Guy Michaud, numa revisão recente das suas teorias, apelida de “rosto bifronte”, com um simbolismo de fundo imanentista e outro de vocação transcendente<sup>1</sup>, divisão que para o nosso estudo é aliás mais produtiva do que essa que separa simbolismo e decadentismo.

O reconhecimento duma heterogeneidade de projectos simbolistas – em parte derivado dum entendimento de símbolo tão controverso quanto produtivo, que por diversas vezes será debatido no nosso trabalho – permite-nos distinguir, de forma algo grosseira mas conseqüente, entre simbolistas mais conceptuais ou “raciocinantes”, e outros, mais voltados para uma ligação primigénia entre linguagem e inconsciente, ou “visionários”. Se os primeiros são os que mais se podem afectar à linhagem da “poesia pura” em que T. S. Eliot discutiu a influência de Poe, derivável duma lição passada por Baudelaire a Mallarmé e Valéry, a produção dos segundos – em que podemos incluir Verlaine, Rimbaud ou Villiers de l’Isle Adam –, denotando também um empenhado diálogo não apenas com Baudelaire mas com Poe, sobretudo na aventura do uso transracional da linguagem antecipando o surrealismo, é prova de que o influxo poesco pôde ser interpretado e apropriado diversamente. As repercussões da obra de Poe

---

à poesia uma suprema e transracional função gnósica, e pressupõe uma constituição analógica do real, defluente da unidade primigénia e remanescente numa harmonia oculta, embora traduzível apenas na estruturação do texto pelo símbolo e pela música, na refundação da linguagem e, por vezes, no verso livre” (*Do Fim-de-Século ao Modernismo*, vol. 7 de *História Crítica da Literatura Portuguesa*, coord. Carlos Reis, Verbo, Lisboa, 26). É também pertinente o argumento de Seabra Pereira de a consideração autónoma do decadentismo na literatura portuguesa permitir destacar uma quantidade substancial de produção poética que de outro modo ficaria ignorada em favor do maior potencial criativo da poesia simbolista, embora o crítico ressalve igualmente a dificuldade em destrinçar os dois sistemas, concomitantes em “imbricadas circunstâncias”, acabando o decadentismo por obter maior alcance cronológico: “em pouco precede o Simbolismo, prolonga-se depois paralelamente a ele e acompanha-o epigonalmente, envolve-se por vezes com surtos de tendências neo-românticas, dilui-se outras vezes (sobretudo no espaço predilecto dos *magazines*) através dos conluios de letras e artes peculiares da maré ornamentalista do nascente século XX” (ibid.).

<sup>1</sup> Ver Michaud, *Le symbolisme tel qu’en lui-même*, com colab. de Alain Mercier e Bertrand Marchal, Paris, Nizet, 1995, 483, e todo o “post-scriptum”.

transcendem, pois, o que possa especular-se sobre a grande dedicação dum dos grandes impulsionadores da modernidade literária europeia – Baudelaire – em fazer conhecido um seu congénere transatlântico, cuja inscrição por direito próprio na literatura moderna pode e deve ser apreciada para lá de preconceitos redutores imputados à leitura desse outro poeta que teve com Poe uma relação profícua mas também mistificadora.

### **Estudos Transatlânticos e Luso-Americanismo**

Estes considerandos motivam algumas reflexões sobre a presença, neste estudo, do sistema literário francês (principalmente) da última metade do século XIX, que não só foi efectivamente um importante entreposto de acolhimento do autor estado-unidense, como, neste período, um incontornável pólo de disseminação cultural e literária, com particular ascendência sobre o nosso país. Assim sendo, ignorá-lo seria fechar deliberadamente a porta à forte probabilidade de os testemunhos à primeira vista derivados de Poe terem antes como referência um ou mais textos franceses, de Baudelaire ao mais obscuro colaborador da *Revue des Deux Mondes*, ao passo que contemplá-lo é um sinal de abertura sistémica, introduzindo toda uma série de transferências intermédias, concorrendo para a abordagem lateral e simultaneamente historicista dos estudos transatlânticos, susceptível de desestabilizar a originalidade e a identidade fundadoras das narrativas mononacionais de literatura. Inevitável para o nosso projecto, o olhar sobre o(s) caso(s) francês(es) pode ter a mais-valia de funcionar também como medida de controlo e regulação, no tocante ao comportamento das rescritas face a posições de poder internacionais e agendas nacionais diferenciadas nos sistemas literários de chegada.

A abertura à França multiplica, porém, as variáveis e a dificuldade de manejo do âmbito desta dissertação. E o facto é que para o efeito houve que

confiar na investigação já feita, embora em grande parte datada de há algum tempo, e bastante apegada a obras e narrativas mestras. Apesar de tentar averiguar e prevenir algumas das suas limitações (por exemplo, aprofundando pistas sobre a recepção jornalística), aqui, o critério último foi o de ter em conta nos estudos consultados os testemunhos mais prováveis de obterem eco no sistema literário português.

A tríade de países considerada corresponde a uma tríade de línguas e de sistemas literários nacionais, tornando o nosso estudo não apenas trans-sistémico mas translinguístico, o que pode aumentar as expectativas sobre a sua produtividade – em particular no tocante às condicionantes de língua natural e universo do discurso – mas levanta o problema da sua inscrição institucional na "Literatura e Cultura Norte-Americana". Sucede que considero precisamente que outra vantagem dos estudos de rescritas entre sistemas de diferentes línguas é a de oferecerem um campo de acção privilegiado para as disciplinas de literatura e cultura contempladas em espaços geográficos e linguísticos outros que não o da sua produção. Ou seja, precisamente, em locais receptores dessa literatura, para que poderão dar o contributo não apenas do seu olhar estrangeiro como das concretizações textuais a que além-fronteiras foram sendo submetidas, ajudando à construção duma história literária transnacionalmente negociada conforme o nosso objectivo. Concretamente, no caso das rescritas, julgo que o investigador beneficia em muito se tiver uma formação sólida sobre o objecto de partida e, por outro lado, se residir no local de chegada onde tem mais fácil acesso aos acervos documentais (de resto, no tocante à literatura francesa, por onde tive de passar, foi também a distância que condicionou um menor investimento de pesquisa) e onde, creio, estará mais apto a identificar e classificar respostas à obra e cultura de partida, dada a proximidade que com ela academicamente estabeleceu. Ressalve-se que se deverá

depois, para situar os textos de chegada encontrados, procurar uma erudição também no tocante ao seu sistema literário, e também aí, aliás, a localização tornará mais fácil colmatar lacunas, sendo mais acessível o contacto com interlocutores – obras de referência ou especialistas – válidos.

Esta poderá ser uma posição especialmente interessante no caso concreto da investigação em Literatura e Cultura Norte-Americana, nomeadamente a estado-unidense cuja construção identitária se regeu sempre pelo pólo da alteridade – e assim teve, a partir da sua Declaração de Independência, particular empenho na promoção de bens culturais e simbólicos que simultaneamente a distinguissem do continente europeu mas que por ele pudessem também ser importados e reconhecidos (preocupação que acentuaremos em Poe) – e continua a desenvolver-se de forma instável mas frutuosa na heterogeneidade multicultural. Nos Estados Unidos a projecção identitária é desde logo um fenómeno de sucesso e propulsão da modernidade, feito tanto, e sem dúvida com a violência que ainda hoje se lhe aponta, de despojamento e deslocação de direitos naturais, como de rebelião contra todas as reivindicações apriorísticas, físicas ou culturais, de propriedade, desafiando, como aqui se pretende fazer, narrativas instituídas de (mono)nacionalidade, precedência temporal, ou hierarquização cultural, tipológica ou toponímica. Diz-nos Teresa Alves: "Em grande promiscuidade cultural se foi, pois, forjando o que hoje se designa comumente por cultura americana e que, dada a forma como se constitui, não cabe nos limites temporais da nação e muito menos se confina a imaginárias fronteiras anglo-saxónicas"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Teresa Alves, "Acordes medievais e renascentistas em Frank X. Gaspar" in *Colectânea de Homenagem à Professora Doutora Júlia Dias Ferreira*, em vias de publicação; ver também, da mesma autora, sobre as travessias entre fronteiras da alteridade, "Across the seas into a sea of words: The Fictions of Miguéis, Fernandes, Oates and Gaspar" (in *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*, Lisboa, CEAP, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2003, 752) e "Auto-Retrato a Chiaroscuro em Fundo de Crise" (in *Miscelânea de Homenagem a Maria Laura Bettencourt Pires*, coord. Mário Avelar, Lisboa, Universidade Aberta, 2004, 293).

Os cruzamentos culturais tornam imperativo investigar a imagologia dos Estados Unidos noutros países, campo de que esta dissertação pode constituir uma parcela, ou vice-versa, solicitando no caso português o produtivo escopo do Luso-Americanismo<sup>1</sup>. O Luso-Americanismo permite à Literatura e Cultura Norte-Americana vocacionar-se localmente e prestar o seu melhor contributo ao sistema estrangeiro que difunde, mostrando onde a sua abertura se entrecruza com a nossa, que também integrou, quer no sentido materialmente expansionista quer no dum retorno genesíaco espiritual, a travessia. Dentro desse campo se pode prosseguir, além de um olhar sobre a escrita de emigrantes ou outras entidades que transpuseram fisicamente o eixo atlântico, também viagens ou transmigrações de escritas textuais como aquelas cujo percurso sigio, num trânsito entre partida e chegada que, espero sugerir, tem, mesmo que (ainda) não concretizada, a latência duma transformação híbrida e recíproca.

---

<sup>1</sup> Pode transparecer alguma confusão no uso dos termos "americanismo" (em "estudos luso-americanistas"), "norte-americana" (na área referida de "Literatura e Cultura") e "estado-unidense" (designando o autor, a obra e a cultura de partida do meu estudo). Essa oscilação advém, em grande parte, da designação "Estados Unidos da América", em que o nome do país subsume o continente em que se insere. Hoje notado em certos sectores como abusivo e imperialista, este nome, foi, curiosamente, ponderado por Poe também relativamente a uma lacuna distintiva, propondo em substituição o nome de "Appalachia" (*TER*, 1415). Após reflectir sobre o corrente debate, atendo-me às três designações admitidas pela Sociedade de Língua Portuguesa para os habitantes e bens dos "Estados Unidos da América" – a saber "estado-unidenses", "americanos" e "norte-americanos" – considere que:

i) "norte-americanos" seria pouco adequado, já que a palavra não se encontra em nenhuma das três que compõem o nome do país, e não nos deixa nenhuma terminologia disponível se quisermos referir os Estados Unidos da América e o Canadá, como julgo ser o propósito da designação "Literatura e Cultura Norte-Americana" (onde mais, na Faculdade de Letras, estudar literatura canadiana?);

ii) "americanos", como refere Teresa Alves num passo supra-citado, corresponde ao "que hoje comumente se designa", ou seja a um uso corrente. Tomo-a neutralmente em certos casos em que se afigura linguisticamente mais dúctil, como para formar o composto "luso-americanismo";

iii) a terceira, com menor acolhimento no uso corrente, faz prova de um uso crítico e de uma vigilância ideológica da língua que corresponde a alguns dos propósitos norteadores deste trabalho. É epocalmente historicizável e (novo-)historicista, como não escondo o meu estudo também poder ser. Tem a desvantagem de, partindo de considerações sobre pressupostos políticos da linguagem em grande parte fomentados pelo multiculturalismo nos Estados Unidos, ser uma designação em que é difícil a equivalência na língua nesse país, e nesse aspecto pode incorrer numa certa "arrogância da alteridade". No entanto, também não destoa da reflexão plural que nos Estados Unidos se tem vindo a fazer, nomeadamente antepondo a abreviatura "US" em função partitiva (i. e. "US Literature", ou "US citizen"). Assim, optarei preferencialmente por chamar "estado-unidense" a qualquer entidade ou objecto oriundo dos Estados Unidos da América, a menos que esteja a integrar – o que será perceptível – conceitos provenientes de um discurso alheio em análise (e. g., o anti-americanismo de Baudelaire).

Depois de, discriminando questões centrais que desencadearam este trabalho (e algumas que levanta), ter ao mesmo tempo procurado justificar a sua estruturação e as partes que compõem o seu subtítulo, gostaria de finalizar apontando um significado da palavra "translação", no título, que se pode relacionar pertinentemente tanto com o que acabou de ser dito como com o que antes se expôs. Do *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (Lisboa - Rio de Janeiro, 2002): "movimento orbital da Terra em torno do Sol, cuja duração é de 365 ou 366 dias, e que descreve uma elipse alongada na direcção oeste para leste" (3563). É, note-se, a direcção de que parte este estudo, do Novo Mundo ocidental para o seu "oriente" na Europa, que várias conotações ambíguas pode assumir. Mas é precisamente a descoberta europeia desse movimento, tal como a sua comprovação material pelas viagens a partir dos seus países mais atlânticos, que permite hoje essa projecção. Não se pretende que o Novo Mundo seja o Sol da Europa, ou vice-versa; é preferível atender à elipse. Tal como, no pensamento sobre a tradução e as influências, herdeiros da extrema importância que teve a recente viragem de enfoque em torno da partida para a chegada (de resto, também já descrita nos termos de uma revolução copernicana da dependência textual<sup>1</sup>), podemos agora cruzar e atravessar os pólos da mudança, gozando duma viagem que multiplique os sentidos de "translação".

---

<sup>1</sup> Ver Alexandra Assis Rosa Queirós de Barros, *Tradução, Poder e Ideologia*, vol. 1, dissertação de doutoramento em Estudos de Cultura - Estudos de Tradução, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003, 39.

## PARTE I

### EDGAR ALLAN POE: A CONTENÇÃO DO ABISMO

*Let us admit, for the moment, that the “phantasy-pieces” now given are Germanic, or what not. Then Germanism is “the vein” for the time being. To morrow I may be anything but German, as yesterday I was everything else. (...) If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany but of the soul, that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results.*

Edgar Allan Poe, "Preface", *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, (1840); *MCW* 2, 473



## 1. Preliminares: análise arquetípica ou historicista?

Utilizada como defesa contra as acusações de excessiva colagem ao gótico germânico imputadas a Poe, a epígrafe desta parte, advogando o horror como instrumento inquisidor da alma humana, pode servir de argumento para ler a obra do autor à luz de um conjunto de arquétipos mentais universais. Tal interpretação, subscrita desde a primeira recepção de Poe e implicando o menosprezo pela qualidade estilística dos seus textos, encontra eco em Harold Bloom, para quem o interesse de Poe deriva somente da força da sua *mitopoiesis*: "Myths matter because we prefer them in our own words, and so Poe's diction scarcely distracts us from our retelling, to ourselves, his bizarre myths. There is a dreadful universalism pervading Poe's weird tales"<sup>1</sup>.

O argumento da universalidade poderá caucionar modelos estruturalistas de análise da obra de Poe, sejam estes de cariz arquetípico, antropológico e/ou psicanalítico – tendo a psicanálise uma aplicação particularmente produtiva na obra do autor, desde os estudos freudianos de J. W. Krutch e da princesa Marie de Bonaparte, aos fundamentos das estruturas linguísticas na construção da intersubjectividade que Lacan e Derrida derivam do conto "The Purloined Letter"<sup>2</sup>. Por outro lado, o papel despiciendo que Bloom confere às configurações textuais particulares, em Poe, pode facilmente, dado que são os ritmos de um texto que expõem a historicidade do discurso<sup>3</sup>, desembocar na falta de enfoque contextual e no conseqüente desprezo por factores histórico-sociológicos, muitas vezes subjacente às abordagens estruturalistas tradicionais. Ademais, este tipo de análises pode descurar, como notou Hans Robert

---

<sup>1</sup> Bloom, "Introduction" in *Edgar Allan Poe*, coord. Harold Bloom, Nova Iorque, Chelsea House, 4.

<sup>2</sup> Ver J. W. Kruth, *Edgar Allan Poe: A Study in Genius*, Nova Iorque, Knopf, 1926 e Marie de Bonaparte, *Edgar Poe: Sa vie, son oeuvre – Etude Psychanalytique*, Paris, Denoel et Steele, 1933. O seminário de 1955 de Jacques Lacan sobre "The Purloined Letter", bem como a resposta de 1975 de Jacques Derrida encontram-se reproduzidos no volume *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*, coord. John P. Mulher e William J. Richardson, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1988.

<sup>3</sup> A interdependência constitutiva entre ritmo, historicidade e discurso é, no meu entender, exemplarmente fundamentada por Henri Meschonnic em *Poétique du Traduire*, Paris, Verdier, 1999, esp. 61-64.

Jauss na sua proposta de 1970 para uma Estética da Recepção, o facto de uma obra literária não se limitar a reproduzir estruturas existentes mas igualmente pretender criá-las, tendo em conta um *horizonte de expectativas* que, em literatura, se distingue da *praxis* histórica da vida "pelo facto não apenas de conservar os traços das experiências feitas, mas de antecipar também as possibilidades ainda não realizadas, alargando os limites do comportamento social ao suscitar aspirações, exigências e objectivos novos, e abrindo assim as vias da experiência futura"<sup>1</sup>.

De resto, a própria citação de Edgar Allan Poe sobre o terror como arquétipo psíquico, e não moda germanófila, deve ser confrontada com o horizonte de expectativas dominante no quadro da recepção da jovem literatura que no seu tempo demandava uma identidade nacional, um corpo de textos nativos que, segundo a célebre invectiva de Ralph Waldo Emerson, repudiasse "as musas cortesãs da Europa" numa tentativa de consolidar a independência política através da independência cultural<sup>2</sup>. Ora, Poe seria suspeito de trair tal programa ao preferir localizações europeias romantizadas em vez de explorar o potencial da vastidão e diversidade da paisagem do continente norte-americano, bem como, segundo a argumentação de Bloom, ao invocar o abismo decadente do passado colectivo, em detrimento da glorificação do indivíduo auto-suficiente capaz de um renascimento afim à almejada concretização do Destino Manifesto no novo continente<sup>3</sup>. Um comentário apenso à publicação de um conto de Poe no *Richmond Compiler* de 1836, apelando claramente para que o escritor se

---

<sup>1</sup> Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1970); edição portuguesa *A Literatura como Provocação*, traz. e prez. de Teresa Cruz, Lisboa, Vega, 1993, 109.

<sup>2</sup> "We have listened too long to the courtly muses of Europe" – Ralph Waldo Emerson, "The American Scholar" (1837); repr. in *Emerson: Essays and Lectures*, coord. Joel Porte, Nova Iorque, The Library of America, 1983, 70.

<sup>3</sup> Ver Bloom, "Introduction", 5 e segs. Subjacente a esta diferença há que considerar, como adiante se aprofundará, a refrega literária entre a sensibilidade sulista, presa à nostalgia da excepcionalidade gentilica e ao apego a lugares adquiridos ou protegidos pela sua romatização, e a de Nova Inglaterra, privilegiando o progresso democrático por via da educação social (Henry W. Longfellow e o grupo conhecido por Fireside Poets), ou pela exploração imaginativa em sintonia com a natureza, religando descoberta introspectiva e projecção no espaço a haver (Ralph W. Emerson e os transcendentalistas).

acomode a temas mais saudáveis e conformes a uma natureza humana que se adivinha pautada pelo pragmatismo, probidade e senso comum, é sintomático das críticas nestes pontos:

Why will he [Poe] not permit his fine genius to soar into purer, brighter, and happier regions? Why will he not disentrall himself from the spells of German enchantment and supernatural imagery? There is room enough for the exercise of the highest powers, upon the multiform relations of human life, without descending into the dark mysterious and unutterable creations of licentious fancy<sup>1</sup>.

Ao contra-argumentar, porém, com a essencialidade do tema de que germanismo seria apenas um incidente – "Germanism is the vein for the time being" – Poe sobrepõe a este horizonte de expectativas o seu próprio programa de intervenção numa literatura nacional que ele defendeu, a maior parte das vezes, como tanto mais esteticamente engrandecida quanto menos provincianamente política, tornando-se permeável ao exterior e capaz de distância crítica:

That an American should confine himself to American themes, or even prefer them, is rather a political than a literary idea – and at best is a questionable point. We would do well to bear in mind that "distance leads enchantment to the view." *Ceteris paribus*, a foreign theme is, in a strictly literary sense, to be preferred. After all, the world at large is the only legitimate stage for the authorial *histrion*. (TER, 1076)

Bem-entendido, esta posição destinava-se igualmente a promover uma imagem pessoal de excepcionalidade em relação ao sistema literário do seu tempo:

Unmindful of the spirit of the axioms that "a prophet has no honor in his own land" and that "a hero is never hero to his *valet de chambre*" - axioms founded in reason and in truth – our reviews urged the propriety – our booksellers the necessity, of strictly "American" themes. (TER, 1027)

Paradoxalmente, aliás, o cultivo do mito do profeta não reconhecido na sua própria terra, porque marginal e imparcial relativamente às claques intelectuais monopolizadoras de uma imprensa que cada vez mais se moldava às leis do mercado de

---

<sup>1</sup> Reproduzido em *MCW* 2, 472; outras críticas do mesmo teor são coligidas por Burton R. Pollin e Thomas Svend Hensen no capítulo "Poe's Reputation for Germanism" do volume *The German Face of Edgar Allan Poe: A Study of Literary References in his Work*, Columbia (S. C.), Camden House, 1995, 7-19.

massas, acabou por tornar-se instrumental para a improvável aproximação do sulista "armado em aristocrata"<sup>1</sup> ao movimento democrata dos "Young Americans".

O facto de o primeiro estudo de vulto sobre Poe, em 1845, pelo crítico James R. Lowell, o representar como um espírito independente motivaria um grupo de influentes literatos, que antes mantinham com ele uma relação de despeito mútuo, de Cornelius Mathews a Margaret Fuller e Evert Duyckinck, a cooptá-lo para a legitimação editorial de uma literatura nacional<sup>2</sup>. As negociações, firmadas com a mudança de Poe para Nova Iorque em 1844, talvez se tenham iniciado por via da defesa de uma lei internacional de *copyright*, há muito por ele reclamada para resolver a sobrevivência dos escritores de génio e libertá-los dos trabalhos forçados no jornalismo<sup>3</sup>, e ambicionada pelo grupo democrata nacionalista para prevenir a publicação de peças estrangeiras, gratuitamente adquiridas, em detrimento do produto nacional. Por outro lado, o projecto longamente acarinhado por Poe de uma revista literária mensal que consolidasse a prática literária estado-unidense (ver *LET* 1, 141) terá não apenas motivado uma procura de conciliação com escritores como Cooper, Irving e Hawthorne, como também uma viragem crescente para a representação de cenários e situações tipicamente “nativos” na sua obra<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Ver Stuart Levine: "Poe played at being a Southern aristocrat" (in "Poe and American Society", *The Canadian Review of American Studies*, vol. 9, no. 1, Primavera de 1978, 17.

<sup>2</sup> Para uma discussão mais aprofundada do possível impacto ideológico destas alianças literárias, consulte-se Meredith L. McGill, "Poe, Literary Nationalism and Authorial Identity" in Shawn Rosenheim e Stephen Rachman (coords.), *The American Face of Edgar Allan Poe*, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press, 1995, 271-304. O ensaio de James Russell Lowell, publicado em Fevereiro de 1845 no periódico *Graham's Magazine* com o título "Our Contributors – No. XII: Edgar Allan Poe" encontra-se reproduzido em *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. Eric W. Carlson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966, 5-26.

<sup>3</sup> Conforme os argumentos sumariados em "Some Secrets of the Magazine Prison-House" (1845; *TER*, 1036-1038), documento que testemunha também a adesão de Poe ao American Copyright Club, formado em 1843, e em cujas fileiras se destacavam Mathews, Duyckinck e William Cullen Bryant.

<sup>4</sup> Esta inflexão, notável sobretudo a partir de 1843, descortina-se já em 1840 com a tentativa não finalizada de escrever um romance de fronteira, *The Journal of Julius Rodman*. Consulte-se, a este respeito, J. Gerald Kennedy, *The American Turn of Edgar Allan Poe*, Baltimore, The Edgar Allan Poe Society / The Library of the Univ. of Baltimore, 2002.

O certo é que, em 1845, Poe viu os volumes *Tales* e *The Raven and Other Poems* publicados pela "Library of American Books", da prestigiada Wiley and Putnam, e sob a coordenação de Duyckinck, líder dos "Young Americans". Ao mesmo tempo que se lhe abriam as portas das *American Review* e *Democratic Review*, Poe tornou-se ainda o único proprietário do *Broadway Journal*. A concretização deste sonho editorial terá todavia implicado um custoso compromisso da sua marginalidade e independência críticas, agora absorvidas pelo sistema literário dominante – ou o "Clube dos Admiradores Mútuos", como lhes chamaria jocosamente o poeta logo em 1846, confrontado com o desaire da aventura nova-iorquina e a falta de liquidez do seu periódico<sup>1</sup>. Contudo, em 1845 o compromisso estabelecido pelo conservador Poe com os "Young Americans" levou-o efectivamente a temperar o impulso elitista de ridicularizar a legitimidade dos impulsos democráticos estado-unidenses. Já em Outubro, no *Broadway Journal*, no mesmo artigo supra-citado em que não obstante pugnava ainda pela preferência de um tema estrangeiro, Poe contra si mesmo fala, simultaneamente à importação inglesa do volume *Tales*:

we know that in the few instances in which our writers have been treated with common decency in England, these writers have either openly paid homage to English institutions, or have had lurking at the bottom of their hearts a secret principle at war with Democracy (...) We do indeed demand the nationality of self-respect. In Letters as in Government we require a Declaration of Independence. (TER, 1077-1078)

O curioso é que o conto "Some Words with a Mummy", passado nos Estados Unidos mas denunciando a instituição democrática como subjugada pela tirania da Multidão, a partir do diálogo com uma múmia ressuscitada apenas para abalar as assunções de progresso da sociedade moderna, foi divulgado também nesse ano pelos mesmos órgãos em que o crítico Poe passara a abraçar a causa nacionalista e

---

<sup>1</sup> Na língua de partida, "Mutual Admiration Society", como se lê no volume inacabado *The Living Writers of America*, desta feita destinado ao consumo britânico e portanto reticente à ideia de especificidade literária nacional, cujo manuscrito, conservado na Pierpont Morgan Library, foi reproduzido pela primeira vez em 1991 com fixação de texto e notas de Burton R Pollin (*Studies in the American Renaissance*, Charlottesville, University of Virginia Press, 151-211).

democrática, i. e. primeiro na *American Review* e depois no *Broadway Journal*. E em certo sentido, para proveito tanto de Poe como da claqué que o elegera como seu "membro independente", a subversão literária das causas advogadas pelo autor enquanto crítico mantinha credível a postura do artista excepcional cujo distanciamento estético, aristocracia cultural e perspicácia sobre os padrões universais, a despeito de modas e provincianismos, eram garantes de integridade.

Para regressar ao prefácio de onde é retirada a epígrafe deste capítulo, qualquer que fosse "a veia do momento", no dia seguinte Poe poderia ser "qualquer outra coisa", mostrando uma extraordinária capacidade de manipulação do sistema literário vigente a partir de uma posição proponente de um sistema competitivo. De um modo dialético, tal filiação só manteria a sua capacidade subversiva enquanto ocupasse uma posição reprimida, jogando também com as periferias e dominância dos diversos sistemas inter-dependentes, como sejam os do mecenato, das leis de mercado, da divisão de classes e proveniência (adiante veremos, por exemplo, a ambivalência com que Poe geria as suas origens sulistas), ou da política internacional. Sirva o excuro acima, portanto, para desconstruir ideias feitas sobre o autor – e promovidas pelo próprio ao acentuar o exótico nos seus cenários ficcionais e exaltar a demanda poética da Beleza extra-terrena – como um artista 'Out of space, out of Time', conforme a célebre expressão do seu poema "Dream-Land", de 1844 (*MCW* 1, 344).

Certo é, porém, que a impossibilidade de circunscção espaço-temporal de grande parte da obra de Poe parece colocar-se deliberadamente ao serviço de narrativas de internalização de "universais" da psique humana, a despeito das contingências externas, justificando a vocação mitopoiética que Bloom destaca. É provável até que o apelo arquetípico primário destas narrativas tenha contribuído para que facilmente, ao longo da história da sua recepção, Poe fosse "qualquer outra coisa", sendo os motivos da

sua obra reclamados pelos mais díspares paradigmas emergentes. Assim, o motivo do Duplo, por exemplo, pôde ser tão instrumental para a nostalgia da identidade simbólica expressa por Baudelaire como para o distanciamento cerebral de Valéry, tão importante para a despersonalização modernista de Pessoa como para a imersão voluntária nos abismos do sujeito oculto, proposta pelo surrealismo iconoclasta de Artaud. Porém, nestas quatro concepções – detectáveis em escritores que foram todos, no sentido corrente e etimológico da palavra, *tradutores* de Poe – o Duplo muda não apenas de *figura* mas de *estrutura*. Com efeito, as sucessivas apropriações da obra poética corroboram a refutação de Hans Robert Jauss das teses estruturalistas e formalistas de meados do século XX. Defende o teórico que as ditas "estruturas profundas" não são coisas estáticas mas plásticas, e que a forma estética não é uma mera expressão nova de algo pré-existente, mas uma outra percepção passível de reconfigurar as estruturas e modificar a sua orientação ética:

A relação entre a literatura e o leitor pode actualizar-se tanto no domínio ético como no da sensibilidade (...). A obra literária nova é recebida e submetida ao juízo, não apenas no contraste com um pano de fundo de outras formas artísticas mas também na relação com o pano de fundo da vida quotidiana. A componente ética da sua função social deve ser, também ela, apreendida pela estética da recepção, em termos de pergunta e de resposta, de problema e de solução, tais como estes se apresentam no contexto em que se insere o horizonte do seu efeito histórico<sup>1</sup>.

Sustentando que uma obra literária deve começar por ser analisada na "série de que faz parte", Jauss não descarta que a história é a actualização do passado na *mente* do historiador. Este lida, portanto, com uma abstracção subjectiva, constitutiva do acto hermenêutico, que deverá ser consciencializada, a fim de admitir rectificação ou ratificação, o que exige ao estudioso, em primeiro lugar, voltar a colocar-se no lugar do leitor antes de poder "fundamentar o seu próprio juízo sobre a consciência da sua situação na cadeia histórica dos sucessivos leitores"<sup>2</sup>. Por uma questão de honestidade

---

<sup>1</sup> Hans Robert Jauss, *A Literatura como Provocação*, 110.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 89 e 61, respectivamente.

intelectual, pretende-se delinear aqui essa primeira fase, apresentando-se a obra de Edgar Allan Poe tal como veio a ser interpretada pela autora deste trabalho, enformada por um estudo da época histórico-literária em que se insere e que contribuiu para (trans)formar, mas também inevitavelmente pelos seus pré-juízos actuais de leitora estudiosa da literatura estado-unidense. É a consciência de tal inevitabilidade que me levará, na parte final do capítulo, a um excuro sobre o acolhimento de Poe nas letras anglo-americanas, centrando-me nas perguntas hermenêuticas mais prementes em épocas sucessivas, bem como expondo as reapreciações a que deram azo, e das quais não posso alhear o meu móbil de investigação.

A importância de um estudo de carácter monográfico, num trabalho sobre recepção, suscitará, tenho consciência, algumas reservas. No seu trabalho pioneiro, *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português*, Maria Manuela Delille prescinde de um tal enquadramento para a prossecução de "uma pesquisa recepcional orientada no sentido sócio-histórico", perfilhando o modelo de Gunter Grimm, "i. e. uma análise crítica das recepções históricas que parta essencialmente não da perspectiva do autor, mas da do leitor". A autora justifica esta opção por não ser seu objectivo uma análise hermenêutico-normativa que avalie a "adequação" das concretizações portuguesas por confronto com uma interpretação apriorística da obra estrangeira em causa, mas antes um estudo descritivo que, historicizando os contextos receptores, procure "compreender o *como* e *porquê*" das leituras da cultura de chegada. Imediatamente, porém, Delille invoca em nota o parecer de Hans Ulrich Gumbrecht, propondo, "a nosso ver muito justamente, que se utilize "a constituição de sentido intencionada pelo autor – e não a de um qualquer receptor – como *pano de fundo para o*

*confronto das constituições de sentido históricas*”<sup>1</sup>. É com alguma surpresa que se lê este enunciado de Gumbrecht, um estudioso da recepção, a defender um sentido fundado na intenção autoral. O argumento parece frágil, se pensarmos na proposta de Wolfgang Iser (também invocado por Delille) de o sentido de um texto se actualizar pela leitura, resultando a obra de arte da convergência entre texto e leitor<sup>2</sup>, e na denúncia de Jauss, supra-citado, da ficção subjectiva em que incorre todo o leitor no processo de extracção de sentido. No entanto, basta-me recorrer à minha experiência de alguns anos como tradutora de literatura para perceber a necessidade de manter tangível um "sentido intencionado". Esta nebulosa imperscrutável, porventura um simulacro, não deixa de ser um dos esteios mais fortes entre o tradutor e o texto de partida que "é, afinal", diz-nos João Barrento em *O Poço de Babel*, "o único horizonte mais ou menos estável no processo [de tradução]"<sup>3</sup>.

Apesar das certezas hermenêuticas de que toda a interpretação é apropriação e toda a escrita uma leitura (que nos permitem continuar a trabalhar de consciência tranquila), a suspeita de uma intenção autoral que todavia se deve perseguir e tentar transmitir é uma questão de justiça poética para qualquer tradutor e historiador da literatura. De resto, tal demanda torna ainda mais imperativa a necessidade de historicização. Como defendeu Edward Wagenknecht num estudo de 1963 sobre Poe: "once we have decided to ignore the author's intentions and the milieu out of which the

---

<sup>1</sup> Maria Manuela Gouveia Delille, *A Recepção Literária de Heinrich Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*, Lisboa, INCM, 1984, 14-15. A obra de Gunter Grimm em que Delille se baseia é *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*, Munique, 1977; a citação de H. Ulrich na nota 3 da p. 15, provém de "Konsequenzen der Rezeptionsästhetick oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie" in *Poética*, 7, Band, 1975, Heft 3-4, 393.

<sup>2</sup> Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The John Hopkins Univ. Press, 1974, 280. Simultâneo ao de Iser, o trabalho de Wayne C. Booth é susceptível de modalizar a sua perspectiva, já que a entidade de *implied author*, conquanto seja uma ficção do homem real, concilia moralmente as conotações de "implícito" e "implicado" (ver *The Rhetoric of Fiction*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1975, esp. 73-5).

<sup>3</sup> João Barrento, *O Poço de Babel*, Lisboa, Relógio d'Água, 2002, 38.

story comes, there is no reason why we should confine ourselves to misrepresenting Poe; an unlimited field is opened up"<sup>1</sup>. O "campo ilimitado que se abre" é sem dúvida o dos possíveis contextos de recepção posteriores, abrangendo os usos a que a obra de Poe foi submetida em diversos momentos e locais, distintos ou contíguos, cuja análise é o objectivo principal desta dissertação. Porém, isso não a isenta, a meu ver, da necessidade de uma perspetivação da obra de Poe com base na cultura de partida. Com efeito, o que a citação de Gumbrecht deixa claro é que, a despeito do seu carácter mais ou menos intencional, há uma "constituição de sentido" da obra inicial que deve ser elucidada "como pano de fundo para o confronto" com as posteriores constituições de que se ocupa o historiador literário. Para tanto, será pertinente ocuparmo-nos tanto da arquetipização como da historicização de Poe, isto é, procurar identificar os motivos recorrentes na sua obra e analisá-los à luz das condicionantes sociológicas epocais que regulam a sua instrumentalidade, a fim de facilitar posteriormente o exame do modo como tais motivos, bem como ideias estéticas ou fórmulas textuais, puderam ser assimilados e transformados.

Como também já se aflorou na Introdução, uma vez que este estudo se dirige à recepção na lírica, parece desejável que a apresentação da obra de Poe incida especialmente sobre a poética, expressa em ensaios e numerosos textos de crítica literária, e sobre a poesia, e é em exemplos destes dois géneros que procurarei ater-me mais detalhadamente. No entanto, a poesia, ainda que considerada por Poe a forma mais elevada de criação literária e a sua verdadeira "paixão"<sup>2</sup>, não só é relativamente escassa

---

<sup>1</sup> Edward Wagenknecht, *Edgar Allan Poe: The Man Behind the Legend*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1963, 248-9.

<sup>2</sup> Ver o prefácio ao volume de 1945 *The Raven and Other Poems*, em que Poe, posando de novo como o génio que sacrifica os seus talentos ao gosto das massas e às encomendas folhetinescas da imprensa, afirma: "I think nothing in this volume of much value to the public, or very creditable to myself. Events not to be controlled have prevented me from making, at any time, any serious effort in what, under happier circumstances would have been the field of my choice. With me poetry has not been a purpose, but a passion; and the passions should be held in reverence" (*MCW*, 1, 579).

no conjunto da sua obra literária como, para os nossos objectivos, perderia em ser analisada independentemente da ficção em prosa. Para além da existência de motivos comuns, a prosa literária de Poe pode esclarecer alguns sentidos das composições poéticas que – tipicamente caracterizadas pela indefinibilidade e sugestividade, palavras-chave na estética do autor – se esquivam a uma interpretação sistemática. Na verdade, segundo o argumento de um dos mais notáveis críticos de Poe, Richard Wilbur, é a própria distinção entre prosa e poesia estabelecida por Poe que dificulta a dissecação desta última pelo pensamento discursivo<sup>1</sup>. Na crítica de 1843 aos *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne, o autor, afirmando a superioridade da poesia pela circunscrição ao Belo imaginativo, por contraste com a prosa dependendo do intelecto, concede não obstante:

We have said that the tale has a point of superiority even over the poem. In fact, while the *rhythm* of this latter is an essential aid in the development of the poem's highest idea – the idea of the Beautiful – the artificialities of this rhythm are an inseparable bar to the development of all points of thought or expression which have their basis in *Truth*. But Truth is often, and in very great degree, the aim of the tale. (*TER*, 573)

Mesmo numa abordagem estritamente dedicada à poesia, o benefício de uma análise conjunta da prosa e poesia de Poe é ainda corroborado pela especulação de Wilbur de que o escritor teria sublimado nalguns géneros em prosa o seu desgosto por não conseguir ganhar a vida como poeta, canalizando a veia lírica para prosas curtas de grande densidade simbólica como "Silence – A Fable" (1838-45) ou "The Island of the Fay" (1841), e veiculando o pensamento estético em "diálogos *postmortem*" como "The Conversation of Eiros and Charmion" (1839), "The Colloquy of Monos and Una" (1841) e "The Power of Words" (1845), para além do ensaio *Eureka*, de 1848, que Poe designou poema em prosa. Por outro lado, em alguns dos seus contos propriamente narrativos, Poe viria a introduzir poemas -- caso de "The Conqueror Worm" em

---

<sup>1</sup> Veja-se o ensaio introdutório de Richard Wilbur a *Poe. Complete Poems*, Nova Iorque, Dell Publishing Co., 1959, 27.

"Ligeia" (1838), ou "The Haunted Palace" em "The Fall of the House of Usher" (1839) – que Wilbur classifica nestes termos: "addenda to the prose pieces, embroideries, cryptic distillations"<sup>1</sup>. É curioso notar, porém, que o crítico se trai no seu argumento quando explica o processo de transferência da vocação poética para os contos através do "impulso narrativo" do poema de juventude "Tamerlane" (1827), ficcionando a vida do conquistador mongol e a sua decepção com a procura da glória em detrimento do amor. Não são os contos que absorvem os valores poéticos de "Tamerlane"; é "Tamerlane" que antecipa as potencialidades narrativas de Poe. E embora Wilbur venha a admitir a evidência de uma "base narrativa implícita" na poesia de juventude de Poe, procura desvalorizá-la nos poemas tardios, para justificar a tese da resistência à interpretação<sup>2</sup>. No entanto, é impossível negar o fundo narrativo inerente às baladas escritas por Poe na sua "fase madura" (geralmente balizada a partir de 1836), de "Dream-Land" (1844) a "Eldorado" (1849), passando pelo famoso "The Raven" (1844) – poema que Wilbur aliás não interpreta por, em seu entender, conter demasiados elementos contraditórios<sup>3</sup>.

O facto de Wilbur não descodificar um dos mais narrativos poemas de Poe pode suscitar um interessante debate teórico sobre a justiça da tese da narratividade como critério de interpretabilidade, o qual, porém, está longe dos horizontes deste trabalho. Não deixa, contudo, de ser interessante, para o assunto que agora nos ocupa, da estrita separação ou contaminação de prosa e poesia na obra de Poe, pensar nas mensagens de sinal contrário para que "The Raven" parece apontar, sobretudo se lido, como o seu autor pretendia, à luz do ensaio "The Philosophy of Composition" (1845). Neste, Poe considera que o objecto privilegiado da poesia, a Beleza, não é uma qualidade mas um *efeito* induzido no leitor. Ao procurar basear tal efeito numa série de causas lógica e

---

<sup>1</sup> Wilbur, "Introduction" in *Poe: Complete Poems*, 7.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 8.

<sup>3</sup> Ver notas de Richard Wilbur a *Poe: Complete Poems*, 144.

gradativamente concatenadas, Poe apresenta um método de composição poética que segue rigorosamente os termos da sua discussão de *intriga* na narrativa, segundo a crítica já mencionada a Nathaniel Hawthorne. Para mais, "The Philosophy of Composition" inicia-se com um juízo sobre a construção do romance *Caleb Williams*, de William Godwin, realçando a centralidade que o conceito de intriga terá na discussão do poema "The Raven", pensado em função de um desfecho previamente calculado: "the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention"<sup>1</sup>. Instrumental para a sua tese de as obras imaginativas resultarem de cálculo e artifício laborioso, esta ideia confunde, no entanto, a distinção entre a Beleza, alcançável pela contemplação, e a Verdade que satisfaz o intelecto, em que Poe fundamenta a diferença entre poesia e prosa (ver *TER*, 16). De resto, o comprometimento dos contos de Poe com a prossecução da Verdade é também duvidoso – e a perversão de tais pressupostos teóricos torna-se, assim, susceptível de esvaziar os fundamentos para a distinção genológica entre poesia e prosa.

Por outro lado, há que ter em conta que a reivindicação do Belo como prerrogativa da poesia teve grande produtividade na defesa de uma autonomia estética pelo simbolismo, em França e alhures, implicando a consideração do poema enquanto unidade autotélica, conforme formulado no ensaio "The Poetic Principle" (1848-49): "this poem *per se* (...) this poem written solely for the poem's sake" (*TER*, 75-6). Não deve também ser esquecida a ênfase colocada por Poe numa análise da obra de arte centrada na sua dinâmica interna, a partir de um princípio que antecipa tanto o formalismo russo como o *New Criticism* anglo-saxónico – "every work of art should contain within itself all that is requisite for its own comprehension" (*TER*, 691) – e que

---

<sup>1</sup> De acordo com a formulação em "The Philosophy of Composition" (*TER*, 13), que se pode confrontar com o enunciado da recensão aos *Twice-Told Tales* de Hawthorne: "A skilful artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect" (*TER*, 572).

nos avisa a refrear a tendência, de que Richard Wilbur tem sido acusado, de abordar a poesia de Poe falando sobretudo de outra coisa<sup>1</sup>.

Seja como for, para estudar nesta dissertação as correspondências com concretizações líricas em França e em Portugal, seria infrutífero não atender à prosa de Poe. Além de este ter sido recebido entre nós como "o poeta" segundo a acepção romântica do epíteto, i. e. um ser excepcional cuja alma se predispõe ao entusiasmo<sup>2</sup>, muitas das "leituras" poéticas francesas e portuguesas da sua obra relacionam-se com motivos recorrentes na prosa ficcional. Na verdade, em Portugal, esta não só foi divulgada mais cedo entre nós como também sempre foi mais representativa nas traduções que durante muito tempo seguiram a matriz francesa da prosa de Baudelaire (mesmo os poemas foram vertidos em prosa, primeiro por William L. Hughes e depois por Mallarmé).

## 2. "Letter to B –": ensaio de transição

Atendendo às considerações anteriores, decidi tomar como baliza inicial o ensaio conhecido como "Letter to B –" que, surgido em 1831 com o título "Letter to Mr. –"<sup>3</sup> foi o primeiro texto teórico publicado por Poe. Respondendo de certa forma à quimera

---

<sup>1</sup> O argumento, de Hyatt A. Waggoner no livro *American Poetry from the Puritans to the Present* (1968), é citado e secundado por G. R. Thompson em *Circumscribed Eden of Dreams: Dreamvision and Nightmare in Poe's Early Poetry*, Baltimore (Maryland), The Enoch Pratt Free Library / The Edgar Allan Poe Society / The Library of the University of Baltimore, 1984, 51 nota 12.

<sup>2</sup> Remete-se para a concepção de poesia como disposição interior, não restringível portanto a uma exteriorização em verso, enunciada por Madame de Staël em *De l'Allemagne* (1913): "La poésie est le langage naturel de tous les cultes (...) l'enthousiasme rassemble dans un même foyer des sentiments divers, l'enthousiasme est l'encens de la terre vers le ciel, il les réunit l'un à l'autre. (...) Le poète ne fait pour ainsi dire que dégager le sentiment prisonnier au fond de l'âme; le génie poétique est une disposition intérieure de la même nature que celle qui rend capable d'un généreux sacrifice." (Parte II, cap. X, do vol. 1 da edição apresentada por Simone Balayé, Paris, GF Flammarion, 1968, 205).

<sup>3</sup> Embora este fosse o título inicial, seguido logo pela apóstrofe "Dear B –", a republicação do ensaio, revisto e expurgado, no *Southern Literary Messenger* de Julho de 1836, adoptou o título "Letter to B –", sendo esta a versão mais conhecida, utilizada por Rufus Griswold, organizador da colectânea póstuma *Works* (1850) e a partir de então pelas restantes edições de ensaios de Poe. Optarei, assim, genericamente pela designação "Letter to B –", embora me socorra das duas versões: a segunda proveniente de *TER*, 5-12, e a primeira da edição fac-similada de *Poems*, apresentada por Killis Campbell, Nova Iorque, The Facsimile Text Society, 1936, 13-29, que identificarei pela indicação parentética "versão de 1831".

do "sentido intencionado" (como melhor demandá-lo se não investigando as origens do pensamento do autor?), esta opção justifica-se também por "Letter to B –" prefaciá-la a antologia *Poems* que, coligindo os poemas de Poe até aos 22 anos, precede também um longo silêncio poético, dada a frustração das ambições atrás aludidas e a consequente viragem para a narrativa curta e a escrita jornalística.

Embora o impacto do volume *Poems* na cena literária contemporânea tenha sido tão despiciendo quanto o dos seus dois livros anteriores<sup>1</sup>, 1831 marca o fim da aprendizagem de Edgar Allan Poe e o início da intervenção pública nas letras. Vale a pena fazer aqui um breve parêntesis sobre a vida de Poe até então, dado o contributo que a situação biográfica traz ao enquadramento histórico, bem como a inter-relação entre vida e obra que enformou o mito de Poe enquanto génio maldito, e que a disseminação francesa, como veremos, amplificou<sup>2</sup>:

---

<sup>1</sup> As primeiras e parcas críticas à poesia de juventude de Poe encontram-se reproduzidas no segundo volume, *Poe in the Nineteenth Century*, da obra monumental coordenada por Graham Clarke, *Edgar Allan Poe: Critical Assessments*, 4 vols., East Sussex (UK), Helm Information, 1991.

<sup>2</sup> Ver o comentário de Allen Tate num artigo de 1949 assaz importante para a perspectivização de Poe na literatura dos Estados Unidos: "In reading Poe we are not brought up against a large, articulate scheme of experience, such as we see adumbrated in Hawthorne or Melville, which we may partly sever from personal association, both in the writer and in ourselves." ("Our Cousin Mr. Poe", repr. in *Poe in the Twentieth Century*, coord. G. Clarke, 1983). Paradoxalmente, por estas palavras se depreende também a facilidade com que o interesse biográfico por Poe pode tomar-se directamente proporcional à sua de-historicização, de uma forma que seria impraticável com Hawthorne ou Melville. Na verdade, a crítica biografista de Poe tende facilmente para as análises psicanalíticas a que atrás aludimos, com enfoque em "complexos" ou "pulsões" generalizáveis da psique humana. Aqui, procurarei cingir-me à informação biográfica estritamente necessária para melhor compreender Poe no seu espaço e tempo. Estes e outros dados que aduzirei ao longo desta parte são refundidos a partir das biografias de Poe que consultei, sendo até hoje a obra de Arthur H. Quinn *Edgar Allan Poe: A Critical Biography* (Nova Iorque, Appleton-Century, 1941) uma das mais sólidas em acervo documental, devendo embora ser complementada por factos vindos a lume posteriormente e contemplados quer por Jeffrey Meyers, em *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy* (Nova Iorque, Scribner's, 1992), quer por Kenneth Silverman em *Edgar A. Poe: Mournful and Never-Ending Remembrance* (Nova Iorque, HarperCollins, 1991). O artigo de Alexander Hammond, "Modern Poe Biography and Its Resources", in *A Companion to Poe Studies* (coord. Eric W. Carlson, Westport e Londres, Greenwood Press, 1996, 43-64) oferece uma resenha crítica das biografias de Poe publicadas desde o livro de A. H. Quinn. Para uma história dos relatos biográficos anteriores a Quinn e dos seus contributos para a "lenda de Poe", veja-se o ensaio de Ian Walker no mesmo volume (18-42), o qual porém não estima suficientemente o impacto das notas biográficas francesas na romantização de um Poe vingado das difamações do seu executor literário, Rufus Griswold, relativas a uma vida dissoluta e postura soberba.

Note-se ainda que a confusão entre a vida e a obra de Poe começou por ser manipulada pelo próprio, fornecendo dados biográficos falsos e comprazendo-se a recheiar os seus contos de alusões pessoais, como a localidade de Edgerton, de que parte o herói de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, ou a referência a

Nascido em Boston, em Janeiro de 1809, fruto da união da atriz de ascendência inglesa Elizabeth Arnold e de David Poe (que, filho de um herói sulista da Guerra da Independência, havia contrariado a vontade da família de se formar em leis para seguir uma vocação teatral), Edgar Poe viu-se sozinho no mundo ainda com menos de três anos, devido ao falecimento de sua mãe com tuberculose em Richmond, depois do pai ter abandonado a família. Separado dos seus dois irmãos, Edgar teve, porém, a sorte de ser acolhido por John Allan, um próspero comerciante de tabaco. À sua guarda, seguiu para Inglaterra, onde Allan tencionava estabelecer uma sucursal da firma, e estudou num internato que o afastou de uma segunda figura materna, Frances Allan, também debilitada e nervosa. Devido ao fracasso da iniciativa de Allan, Edgar Poe regressou a Richmond com onze anos, usufruindo da educação tradicional de um jovem senhor sulista em escolas privadas (aprendendo latim e compondo os primeiros versos, de veia satírica), ainda que a situação financeira do seu tutor se aproximasse da ruína. Solucionado o revés por via de uma herança em 1825, permitindo a Allan adquirir uma soberba mansão sulista, Poe beneficiou de uma boa conjuntura para o ingresso na recente Universidade de Virgínia em 1826 (Thomas Jefferson fundara-a um ano antes), distinguindo-se nas línguas antigas e modernas. Porém, o ambiente dissoluto marcado pela exorbitância afidalgada da população estudantil, abraçando um "código de honra" com manifestações de virilidade alheias à erudição académica, levou-o a dissipar a mesada em serventias, jogos e bebida, o que determinou o seu regresso, seguindo-se a descoberta de que Elmira Royster, sua prometida, casaria com outro, cedendo ao desagrado de ambas as famílias pelo compromisso anterior. Eclodindo a tensão com John Allan numa partida intempestiva de casa, Poe seguiu para Boston, onde se alistou

---

loais e pessoas da sua juventude em "William Wilson" (1839). Tendo em conta, porém, que este conto é tido como paradigmático do motivo do Duplo e, logo, potencial precursor da despersonalização modernista, torna-se premente acautelar as complexas relações entre interpretação literária, formação do cânone e (auto-)biografia, de que Poe nos pode fornecer um fascinante estudo de caso.

no exército sob o nome falso de Edgar A. Perry, envidando simultaneamente os seus primeiros esforços de publicação, traduzidos na saída do volume *Tamerlane and Other Poems* em 1827, sob a autoria anónima de "um bostoniano". Cansou-se da vida de campanha em menos de um ano, procurando a reconciliação com Allan para facilitar a sua exoneração, o que só viria a acontecer com a morte de Frances em Fevereiro de 1828. As subsequentes tréguas com John Allan propiciaram uma candidatura a West Point, sendo possível até que, no ínterim, Poe, vivendo embora com os parentes paternos em Baltimore, tenha conseguido financiamento de Allan para o seu segundo livro, *Al Aaraaf, Tamerlane and Olher Poems*, publicado em Dezembro de 1829. Admitido em West Point em 1830, a relação conturbada com John Allan agudizou-se com as segundas núpcias deste (que levariam ao nascimento de filhos herdeiros, em detrimento de Poe, cuja adopção Allan nunca oficializara), até à ruptura definitiva em finais do ano, seguida do abandono da Academia Militar em Janeiro de 1831, não sem antes angariar o patrocínio dos seus colegas cadetes para o livro *Poems*.

Assim, em 1831 encontramos Poe em Baltimore, desprezado como herdeiro e como poeta, sem posses, vivendo por caridade em casa da tia paterna Maria Clemm, com o irmão William Henry prestes a morrer de tuberculose e alcoolismo, e a prima Virginia, que cedo toma a seu cargo e virá a desposar, com catorze anos incompletos, em 1836. Mas é também em 1831 que o Poe contista se revela: tendo talvez publicado um primeiro conto em Agosto, "A Dream", no *Saturday Evening Post* de Filadélfia<sup>1</sup>, foi a candidatura com cinco histórias a um concurso do *Saturday Courier*, preparada na Primavera, que promoveu a sua entrega à vida literária. O percurso foi moroso: na verdade, nenhum dos cinco contos ("Metzengerstein", "The Duc de l'Omelette", "A Tale of Jerusalem", "A Decided Loss" e "The Bargain Lost") venceu o concurso e, ainda que

---

<sup>1</sup> Assinado "P." e publicado três semanas após a morte de William Henry Poe, este texto, que trata de luto e ressurreição, é atribuído com reservas por T. O. Mabbott a Edgar Poe (*MCW* 2, 5-6).

todos eles tenham sido publicados pelo periódico no ano seguinte, Poe precisou de esperar até Outubro de 1833 para ganhar pela primeira vez dinheiro com a escrita. O conjunto de seis contos apresentados nesse ano sob o título *Tales of the Folio Club* não só lhe permitiram arrecadar os cinquenta dólares do prémio como lhe granjearam a admiração de um dos membros do júri, John P. Kennedy, cujos esforços para lhe obter trabalho se materializariam finalmente na colaboração de Poe com o *Southern Literary Messenger*, a partir de 1835. Porém, como sublinha Claude Richard, autor de *Edgar Allan Poe Journaliste et Critique*, foi com o reconhecimento da prosa apresentada em 1831 que Poe entreviu a possibilidade de ganhar nome numa das revistas literárias que floresciam coevamente nos Estados Unidos<sup>1</sup>.

Considerando, portanto, o carácter transicional do ensaio "Letter to B –", procurarei ater-me a características que apontem quer reflexivamente para a obra de juventude do autor, quer prospectivamente para motivos e estilos literários, bem como linhas de pensamento estético e político desenvolvidos na obra posterior, socorrendo-me para isso de exemplos tanto da poesia como da ficção e ensaística. Terminarei o estudo de "Letter to B –" com o enfoque na ideia da aproximação da poesia ao poder sugestivo da música, que se relaciona com o potencial simbólico da obra de Poe – aspecto sobremaneira valorizado pela sua recepção, que procurarei subsequentemente elucidar com recurso a uma panorâmica mais alargada da sua obra, bem como das fundamentais crenças e contradições nela expressas.

## **2. 1. Especialização do objecto literário**

Na versão revista de 1836, "Letter to B –" começa da seguinte forma, justificando aparentemente o (bom) juízo de Poe sobre a sua própria poesia:

---

<sup>1</sup> Ver C. Richard, *Edgar Allan Poe Journaliste et Critique*, Montpellier, Librairie C. Klincksieck, 1978, 15.

It has been said that a good critique on a poem may be written by one who is no poet himself. This, according to *your* idea and *mine* of poetry, I feel to be false – the less poetical the critic, the less just the critique, and the converse. (TER, 5)

A questão aqui levantada, da interdependência entre poesia e crítica, deve ser lida não apenas à luz de uma estética romântica pós-kantiana em que filosofia e arte dialogam como nunca antes<sup>1</sup> mas também de novos modelos de circulação textual, promovendo a escrita profissional e favorecendo a contaminação entre literatura e jornalismo. Em termos histórico-sociológicos, este fenómeno deve muito à institucionalização da crítica literária na imprensa periódica, que Manuel Portela, em *O Comércio da Literatura*, considera plenamente consolidada em inícios do séc. XIX<sup>2</sup>. Neste estudo sobre o crescimento da cultura impressa em Inglaterra nos sécs. XVII e XVIII, Portela analisa as relações entre a moderna tecnologia tipográfica e o acesso à leitura por parte das classes trabalhadoras, conducentes a uma mercantilização da escrita e ao "desenvolvimento de novos géneros, como o periódico de ensaio e o romance", assinalando a "invenção de mercadorias literárias"<sup>3</sup>. Ora, tais factores seriam determinantes para a formação da literatura que se pretendia representativa de um país que nasce nesta nova era – de onde a máxima de James Fenimore Cooper: "in America the printer came into existence before the author."<sup>4</sup>

Note-se que, obcecado pelo ofício da impressão (é rara a recensão de Poe que não começa ou acaba com um comentário ao tipo de letra e acabamento dos livros, ou qualidade das gravuras se for o caso), Poe satiriza as vicissitudes da imprensa literária

---

<sup>1</sup> O carácter de mediação entre Verdade e Dever moral conferido por Kant ao sentimento estético na *Crítica do Juízo* (1793) foi essencial para o desenvolvimento de uma história e crítica do gosto em ensaios como *Cartas de Educação Estética* (1795) de Friedrich Schiller, "Sobre o Estudo da Poesia Grega" (1797) de Friedrich Schlegel, *Prelecções sobre Arte e Literatura Dramática* (1809-1811) de August Wilhelm Schlegel, ou *Biographia Literaria* (1817) de S. T. Coleridge, que tiveram um papel formativo na estética de Poe, conforme adiante discutido.

<sup>2</sup> Manuel Portela, *O Comércio da Literatura*, Lisboa, Antígona, 2003, 112.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>4</sup> Citado por Stuart Levine ("Poe and American Society", *The Canadian Review of American Studies*, vol. IX, nº1, Primavera de 1978, 23), que diz estar seguro de Poe conhecer a frase, embora não fundamente a afirmação.

em várias peças. Se em "X-ing a Paragrab" (1849) o humor gira à volta da inexistência de tipos e das gralhas decorrentes da sua substituição por outros, em "How to Write a Blackwood Article" (1838) e "The Literary Life of Thingum Bob, Esq." (1844), os alvos são, respectivamente, as prescrições folhetinescas de um editor<sup>1</sup>, bem como a ascensão literária de um jovem possidónio à custa de manobras duvidosas como crítico nos jornais. Daqui se pode intuir a redefinição do literário à luz do jornalístico, ao mesmo tempo que se assiste a uma desestabilização das fronteiras entre ficção e facto, sendo a "verdade" literária secularizada, e o "factual" passível de distorção. Esta potencialidade manipuladora foi, de resto, cara a Poe, não só ao conceptualizar a literatura como uma contrafacção destinada ao mercado, mas também ao produzir imposturas literárias (*hoaxes*) em que uma ficção era apresentada como reportagem, estratégia que, funcionando num círculo restrito como asserção de superioridade intelectual, se tornava num poderoso veículo para o inculcamento ideológico subliminar de um público mais vasto. Saliente-se o exemplo de "Mesmeric Revelation" (1844), em que o relato fictício de uma sessão hipnótica serve para veicular algumas das ideias metafísicas do autor, ou "Von Kempelen and His Discovery" (1849), história que capitaliza a "febre do ouro" na Califórnia para reavivar o interesse pela alquimia e, simultaneamente, levantar o problema da falsificação e do valor relativo dos recursos consoante as leis da oferta e da procura, numa espúria reportagem sobre a transformação de chumbo em ouro.

Estamos a adiantar-nos: "Letter to B –", embora possivelmente escrita com o objecto gorado de provocar a crítica e de sugerir aos eventuais recenseadores uma

---

<sup>1</sup> A referência directa é a William Blackwood, que em 1817 iniciou o periódico mensal de grande circulação *Blackwood's Edinburgh Magazine*, que duraria até 1905, e não só difundiu a literatura imaginativa continental, particularmente germânica, em Inglaterra, como publicou os autores nacionais Dickens, Shelley e Coleridge. A crítica de Poe, no entanto, estende-se à produção folhetinesca nos Estados Unidos e àquilo a que chamava "cant", associando-o a um jogo com o nome do filósofo alemão: i. e. a mistura narrativa de erudição e metafísica com acontecimentos terríficos, para um público ávido de novas sensações.

caução teórica para a poesia de Poe, não refere directamente a imprensa literária. Porém, insinuando que a excelência do juízo do poeta sobre o do crítico decorre de este último se limitar a emitir uma "opinião" muito apoiada pelo senso comum e pouco ou nada pela obra, Poe refuta a "independência do juízo crítico" que Portela identifica como "elemento essencial da retórica de profissionalização da crítica"<sup>1</sup>. Tal acto invalidante tem duas implicações contraditórias: se, por um lado, o autor nega à crítica uma "especialização", i. e. enquanto separada do fazer literário, por outro, eleva o poeta ao papel de praticante e avalizador de uma disciplina poética, por oposição ao exercício opinativo do crítico. A contradição tornar-se-á evidente em "Exordium to Critical Notices" (1842), deplorando Poe as generalizações facilitistas em que incorrem grande parte das recensões literárias e, embora ambíguo quanto à aplicação do termo "ciência" à crítica<sup>2</sup>, descrevendo-a como uma arte preferencialmente com base nas leis fixas da natureza em vez de sustentada por um sistema flutuante de convenções (ver *TER*, 1028). No entanto, não considera que tal visão da crítica seja uma conquista do seu tempo, e recusa a perspectiva de Cornelius Mathews de que a recensão seria o género natural do séc. XIX:

That a criticism "*now*" should be different in spirit, as Mr. Mathews supposes, from a criticism at any different period, is to insinuate a charge of variability in laws that cannot vary – the laws of man's heart and intellect – for these are the sole basis upon which the true critical art is established. (*TER*, 1030-1031)

Ao apelar às leis do coração e do intelecto humano, Poe distancia-se de uma concepção mecanicista de ciência, o que de resto reflecte a posição ambivalente que adopta em toda a sua obra a propósito do progresso científico. São vários os passos da obra de Poe em que a ciência é criticada enquanto desagregadora de um saber intuitivo e

---

<sup>1</sup> Portela, *O Comércio da Literatura*, 113.

<sup>2</sup> Ver: "That the public attention, in America, has, of late days, been more than usually directed to the matter of literary criticism, is plainly apparent. Our periodicals are beginning to acknowledge the importance of the science (shall we so term it?) and to disdain the flippant *opinion* which so long has been made its substitute" (*TER*, 1027).

integrado sobre o mundo, e redutora da imaginação, a começar pelo soneto “To Science” (1829), coligido no livro que “Letter to B –” prefacia, onde se lamenta a destruição do pensamento mítico e a perda do poder visionário:

Science! True daughter of Old Time thou art!  
Who alterest all things with thy peering eyes.  
(...)  
Hast thou not torn the Naiad from her flood  
The Elfin from the green grass, and from me  
The summer dream beneath the tamarind tree? (MCW 1, 91)

A sugestão de Richard Wilbur de que neste poema o Tempo e o espírito científico são equiparados na destruição da Beleza<sup>1</sup> pode ser aprofundada, considerando dois sentidos possíveis para “Old Time”, i. e. “os velhos tempos” do passado ou o “tempo velho” do presente. Assim, o motivo da corrupção, prevalecente na obra poética, associa-se a uma visão determinista e teleológica da História, mas em que as coisas são alteradas para pior<sup>2</sup>. A ciência é o corolário de uma negativa evolução civilizacional desde a Antiguidade: "the Earth's records had taught me to look for widest ruin as the price of highest civilization", afirma a personagem Monos na história "The Colloquy of Monos and Una" (1841), passada depois de uma apocalíptica destruição da terra (MCW 2, 611). Como causas dessa ruína, a personagem enumera a ciência, o pensamento sistemático, a igualdade democrática e a industrialização:

Man, because he could not but acknowledge the majesty of Nature, fell into childish exultation at his acquired and still-increasing dominion over her elements (...) he grew infected with system, and with abstraction. He enwrapped himself in generalities. Among other odd ideas, that of universal equality gained ground; and in the face of analogy and of God – in despite the loud warning voice of the laws of *gradation* so visibly pervading all things in Earth and Heaven - wild attempts at an omni-prevalent Democracy were made. Yet this evil sprang necessarily from the leading evil, Knowledge. Men could not both know and succumb. Meantime huge smoking cities arose, innumerable. Green leaves shrank before the hot breath of furnaces." (MCW 2, 610)

---

<sup>1</sup> Wilbur, “Introduction” in *Poe: Complete Poems*, 9.

<sup>2</sup> Considere-se a célebre frase de Poe numa carta de 1844 a James R. Lowell: "I have no faith in human perfectibility. I think that human exertion will have no appreciable effect upon humanity" (*LET* 1, 256).

Monos representa o intelecto poético precavido contra a *hubris do* Conhecimento, de tristes consequências noutras civilizações – chinesa, egípcia, assíria – de acordo com a lição da História. Curiosamente, o leitor é remetido para uma nota de rodapé que esclarece o significado da forma grega "História", i. e. "contemplar". Uma nota semelhante surge numa recensão de Poe de 1838 ao romance histórico *Rienzi*, de Lord Bulwer-Lytton, desta feita com uma explicação: "History, from ιστορειν, to contemplate, seems, among the Greeks, to have embraced not only the knowledge of past events, but also Mythology, Esopian, and Milesian fables, Romance, Tragedy and Comedy" (*TER*, 145) – de onde se pode depreender qual o tipo de "ciência" em que Poe pretenderia apoiar uma crítica estética.

No entanto, não só um genuíno fascínio pelos inventos e expedições científicas é revelado noutros textos do autor (por ex., o daguerreótipo em "The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade", de 1845, ou a descoberta do Pólo Sul em *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, de 1837-8), como este estava também longe de desprezar os procedimentos das ciências analíticas e muito menos a racionalidade. Sintomático é o estudo de 1836 sobre um "suposto" robô jogador de xadrez exibido por um certo Maelzel, em que Poe se orgulha do brilhantismo do seu raciocínio ao desmascarar os alardeados automatismos da peça.

O verdadeiro cavalo de batalha para Poe foi sempre a superioridade do engenho humano sobre a técnica e a ciência redutoras – e não a recusa dos poderes e produtos da razão. Assim, quando Richard Wilbur fala de uma visão cosmológica de Poe segundo a qual o planeta Terra teria "caído" pelo "racionalismo e materialismo"<sup>1</sup>, será bom atermo-nos na importância da copulativa: o que Poe rejeita são ambas as coisas juntas, sendo ainda de assinalar o desdém por um uso pragmático da razão, patente em ataques

---

<sup>1</sup> Richard Wilbur, "The House of Poe" in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. Eric W. Carlson, 258.

ao utilitarismo que, paradoxalmente, servem a pose do autor enquanto "aristocrata cultural", como explicitaremos adiante. No essencial, conforme fundamentado por estudos sobre as raízes iluministas do pensamento de Poe<sup>1</sup>, o autor perfilharia a opinião que caricatura nos seguintes termos: "This is emphatically the thinking age; indeed it may very well be questioned whether mankind ever substantially thought before" (*TER*, 121).

Em *Eureka*, Poe socorrer-se-á de diversas teorias e descobertas científicas, de Newton a Laplace e Humboldt, para caucionar a sua concepção de um universo material regido pelos princípios contrários da gravidade e da electricidade. Sobre Johannes Kepler, diz-nos, todavia, num passo crucial:

Kepler admitted that these laws [of gravitation] he guessed – these laws whose investigation disclosed to the greatest of British astronomers [Newton] that principle, the basis of all (existing) physical principle, in going behind which we enter at once the nebulous kingdom of Metaphysics. Yes! – these vital laws Kepler *guessed* – that it is to say, he *imagined* them. Had he been asked to point out either the *deductive* or *inductive* route by which he attained them, his reply might have been – "I know nothing about *routes* – but *I* do know the machinery of the Universe. Here it is. I grasped it with *my soul* – I reached it through mere dint of *intuition*." (*QPT*, 1270)

Segundo esta narrativa, Kepler possuía o mesmo dom que, afirmando a superioridade do poeta sobre a razão mecanicista, ilibaria, aos olhos do nosso autor, Percy Shelley de infringir os princípios da arte poética: "Of Art – beyond that which is the inalienable instinct of Genius – he either had little or disdained all. He *really* disdained that rule which is the emanation from Law, because his own soul was law in itself" (*TER*, 139). Shelley, porém, goza de um estatuto de excepção<sup>2</sup>; nas "Marginalia" de 1845, Poe isola

---

<sup>1</sup> Ver Joan Dayan, *Fables of Min.: An Inquiry into Poe's Fiction*, Nova Iorque, Oxford UP, 1987, esp. 1-55 e Robert D. Jacobs, *Poe: Journalist and Critic*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1969.

<sup>2</sup> Shelley e Keats, representando controversamente posições românticas extremas em que a arte ameaça desligar-se da vida (o primeiro pelo sacrifício do real em favor das premonições do ideal, e o segundo pela imersão na "vida sensual do verso"), são dos poucos poetas britânicos que Poe nunca denigre. Shelley, porém, que partilha com Poe um idealismo céptico e uma visão apocalíptica, encontra-se mais presente na sua poesia.

na obra de génio a presença de uma faculdade que designa *construtiva*, e a que os romanos chamavam *indústria*, aliando ponderação racional e labor:

This ability is based, to be sure, in great part, upon the faculty of analysis, enabling the artist to get a view of the machinery of his proposed effect, and thus work it and regulate it at will; but a great deal depends also upon properties strictly moral – for example, upon patience, upon concentrativeness, or the power of holding the attention steadily to the one purpose, upon self-dependence and contempt for all opinion which is opinion and no more – in especial, upon energy or industry. (*TER*, 1363)

No conto "The Purloined Letter" (1844), o francês M. Dupin, "pai" dos detectives da ficção, consegue desmascarar o seu adversário por combinar, como ele, as qualidades de *matemático* e *poeta*, vencendo os métodos obtusos da polícia francesa, conducentes à improfícua fragmentação do real e especialização do saber:

What is all this boring, and probing, and sounding, and scrutinizing with the microscope, and dividing the surface of the building into registered square inches – what is it all but an exaggeration of the application of the one principle or set of principles of search, which are based upon the one set of notions regarding human ingenuity? (*MCW*, 3, 985).

Ora, neste texto, como em "Letter to B –", o conceito de saber em que assenta a superior aptidão reflexiva do poeta, sendo humanista na sua abrangência, é elitista na atribuição. Tal como o seu futuro alter-ego Dupin, o autor de "Letter to B –" desdenha ser tomado como representativo da inteligência das *massas*, outorgando-se uma ascendência intelectual que lhe permite contrariar uma opinião difundida, numa sociedade estratificada, até ao último grau de imbecilidade, por um "punhado de indivíduos talentosos que se ajoelham em redor do cume" (*TER*, 5)<sup>1</sup>. Por cortesia ou lisonja, Poe confere igual visão superior ao seu interlocutor, "B "; porém, "there are but few B –'s in the world" (*ibid.*). A identidade de "B–" tem sido alvo de controvérsia, ora atribuída a

---

<sup>1</sup> A gradação de níveis culturais enunciada em "Letter to B –" pode relacionar-se com a estratificação social, baseada em pressupostos aristocráticos, no conto "The Man of the Crowd" (1840). Condescendente e atípico mesmo em relação às classes superiores, que misturam modos fidalgos com semblantes crispados de homens de negócios, o olhar inquisitivo do ocioso narrador acaba preso a um velho excêntrico procurando desesperadamente a diluição nas massas, ao mesmo tempo que representa a sua anomia. Ironicamente, a situação de duplicação, típica dos contos de Poe, que se estabelece entre sujeito observador e observado, expõe o próprio comprometimento do narrador com uma sociedade em que as pessoas são reificadas e circulam como bens num mercado, achando-se também ele abandonado na multidão – o que se liga às reflexões de Walter Benjamin sobre o *flâneur* (ver parte II, *infra*, 215-217).

Elam Bliss, editor de *Poems* (mais provavelmente), ora a Lord Bulwer Lytton (hipótese menos credível); quem quer que tenha sido, contudo, julgo que neste passo a referência pode ser tomada como um exemplo dos trocadilhos espirituosos em que Poe era pródigo (justamente por se tratarem de alusões crípticas dirigidas a uma pequena elite capaz de as descodificar): i. e. poucos serão os que realmente *são*<sup>1</sup>. O jogo, aliás, poderá estender-se ao título do ensaio (aduzido apenas na versão de 1836) que, quiçá, alude à famosa tirada de Hamlet, tendo em conta a menção de Shakespeare logo nas linhas iniciais. A "carta" (ou letra) "To B –" configurar-se-á, assim, como manifesto escrito "para ser", ou para a construção de uma *persona* literária que rejeita a ditadura das massas. Este construto do "homem que pensa por si" revela-se, porém, elitista, divergindo neste ponto da condição individual do homem comum exaltada por Emerson no célebre ensaio "Self-Reliance" de 1841<sup>2</sup>.

## 2. 2. Questionamento da formação do cânone

Ao contrário de Emerson, Poe não espera, nem deseja, que o "tolo" questione a asserção do seu vizinho, "situado um degrau acima nos Andes da mente", de que Shakespeare é o maior dos poetas (*TER*, 5). Não deixa de ser curiosa, em "Letter to B–" esta desconfiança que o poeta-crítico faz pairar sobre a autoridade do Bardo e, embora mais adiante o texto restabeleça "o imortal Shakespeare" (*TER*, 11), o tom de suspeita inicial pode ser entendido como uma leve estocada, prenunciadora de um ataque

---

<sup>1</sup> Conforme sublinho adiante, encontramos em Poe inúmeros exemplos de trocadilhos, paronomásias e enigmas linguísticos, baseando-se muitos deles na substituição de uma ou mais unidades alfabéticas, i. e. no conceito de "purloined letter", como atesta o conto deste nome, no qual se indicia que o duelo entre M. Dupin e o Ministro D. passa tanto pela carta (ou letra) roubada como por uma rivalidade de capacidades analítico-interpretativas literalmente aparentadas. Note-se ainda que Poe considerava que a capacidade para construir e interpretar cifras era apanágio de um intelecto superior (Ver "A Few Words on Secret Writing", *TER*, 1278).

<sup>2</sup> Cf.: "Man is timid and apologetic; he is no longer upright; he dares not say 'I think,' 'I am,' but quotes some saint or sage" (*Emerson: Essays and Lectures*, coord. Joel Porte, 270).

generalizado a nomes grados da literatura inglesa, como Milton, Johnson, Coleridge e, sobretudo, Wordsworth, todos eles influências detectáveis na obra de Poe e nomeadamente em *Poems*. Várias razões interligadas poderão motivar este questionamento do cânone e a difamação dos precursores. Uma delas já foi referida e prende-se com a afirmação da literatura de uma jovem nação em confronto com o velho continente - o que, neste ensaio seminal, Poe assume explicitamente, sendo de estranhar que nenhum dos estudos citados sobre a posição do autor relativamente à causa de uma literatura nacional nos Estados Unidos mencione o seguinte excerto de "Letter to B -":

You are aware of the great barrier in the path of an American writer. He is read, if at all, in preference to the combined and established wit of the world. I say established; for it is with literature as with law and empire – an established name is an estate in tenure, or a throne in possession. Besides, one might suppose that books, like their authors, improve by travel – their having crossed the sea is, with us, so great a distinction. Our antiquaries abandon time for distance; our very fops glance from the binding to the bottom of the title-page, where the mystic characters which spell London, Paris, or Genoa, are precisely so many letters of recommendation. (*TER*, 5-6)

Relativamente à última frase deste passo, note-se que, mais uma vez, por entre a tortuosidade discursiva na defesa de algo em que não acredita piamente, Poe, ao referir o fascínio místico por lugares estrangeiros, parece falar contra si, embora nesta altura possivelmente o não soubesse. Ignora-se se os contos que o autor apresentou a concurso na mesma data da publicação de *Poems* já estariam escritos aquando da redacção de "Letter to B -"; e é certo que nos poemas deste volume as referências localizadas são poucas e remontam quase exclusivamente à cultura clássica. Porém, o facto de, dos seis contos levados a concurso em 1831, quatro se passarem em lugares e/ou com personagens europeias, um em Jerusalém e outro numa viagem para a Europa, mostra como Poe, por seu turno, soube manipular o prestígio cultural e o apelo exótico dos nomes estrangeiros que colocava, não no *imprimatur*, mas no centro das suas ficções. De resto, esta estratégia servir-lhe-ia também para ganhar leitores na Europa (designadamente os franceses, lisonjeados, como veremos, pelo retrato de Paris e da

excelência intelectual de M. Dupin nos contos de raciocínio), revelando um hábil aproveitamento das potencialidades transatlânticas do fenômeno do romantismo.

Já se disse que a demarcação da literatura estado-unidense passou pela independência do jugo cultural britânico, a que Poe quis declarar guerra, e é nessa perspectiva que se podem ler, no passo citado, as alusões às "leis imperiais" determinantes da "posse do trono" canônico. Como tal, para além da tentativa de minimizar a concorrência dos contemporâneos Wordsworth e Coleridge e esconder a sua dívida para com eles, é significativa, em "Letter to B", a afirmação de que Milton estava errado ao preferir *The Paradise Regained* de entre as suas obras, e que o poema curto *Comus* seria o melhor: "because men do not like epics, whatever they may say to the contrary" (TER, 6). Logo, o desprezo pela épica neste primeiro ensaio prepara já o terreno para o combate fulcral, no legado estético de Poe, pela excelência do género curto, ao qual não terão sido alheias as motivações sugeridas pelo crítico Robert von Hallberg:

With that observation, a great deal of literary history recedes into darkness: Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton, and Wordsworth appear to have been unfortunately confused. This is Poe's point exactly. Insofar as his claim is valid, English literary history loses hegemony over American poets<sup>1</sup>.

Por outro lado, o "abuso" de Milton, figura que Harold Bloom destaca em *The Anxiety of Influence* como o "querubim" que ensombrou toda a literatura inglesa a partir do séc. XVIII, aponta para outra forte razão que levaria Poe a denegrir os mais consagrados dos escritores. A crítica aos precursores pode ser alvo de uma aplicação simplista e grosseira do primeiro estádio – *clinamen*, ou "desvio" – identificado por

---

<sup>1</sup> Robert von Hallberg, "Edgar Allan Poe: Poet-Critic" in *Nineteenth-Century American Poetry*, coord. A. Robert Lee, Londres, Vision, 1985, 86. Poe atacaria a épica e o género longo em favor da composição curta em todos os seus ensaios mais conhecidos, desde a recensão a Hawthorne (TER, 571-72) a "Philosophy of Composition" (TER, 15) e "The Poetic Principle" (TER, 71-75). Em "From Poe to Valéry", T. S. Eliot aduziria outra razão para este combate, designadamente o facto de Poe ser incapaz do "esforço continuado" de um poema longo (repr. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. E. W. Carlson, 211). É também evidente que a defesa do género curto se prende com a crescente interdependência entre jornalismo e literatura e com as limitações de espaço e continuidade dos folhetins, algo de que Poe se mostra consciente nas suas "Marginalia" de 1845 (ver TER, 1377).

Bloom na relação agónica que um poeta estabelece com os precedentes, levando-o a interpretá-los de uma forma "deliberadamente" errónea<sup>1</sup>. Poderá, pois, subjazer às ofensivas de Poe um mal disfarçado desgosto por ter chegado demasiado tarde à história da literatura (*belatedness*), com a sua dupla condição de escritor romântico, para quem uma linguagem previamente codificada obsta ao usufruto de uma relação original com o mundo, e estado-unidense, sobre quem pesa um impressionante volume literário em língua inglesa. No entanto, e embora fosse muito produtivo analisar à luz bloomiana de *belatedness* uma obra como a de Poe, tendo em conta a centralidade do conceito de *mournful and never-ending remembrance*<sup>2</sup>, julgo ser grosseira a aplicação desta teoria no caso particular de "Letter to B –" porque o sentido em que Bloom usa a

---

<sup>1</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Londres et al., O.U.P., 1973, 35, 14 e 43, respectivamente.

<sup>2</sup> Em "Jewish Culture and Jewish Identity", Harold Bloom defende que o sentimento de *belatedness* será tão típico da cultura judaica quanto da dos Estados Unidos, dadas as motivações puritanas do desejo de regresso a uma ideia primeira, ou primitiva (ver *Poetics of Influence: New and Selected Criticism*, New Haven, H. R. Schwab, 1988, 355). Note-se que, logo após a saída de *The Anxiety of Influence*, Sacvan Bercovitch, em *The Puritan Origins of the American Self* (New Haven, Yale UP, 1975), observou, concentrando-se no caso exemplar de Emerson, que a teoria bloomiana da influência poética era particularmente aplicável à ilusão de originalidade e crença recorrente num novo começo, constitutivas do imaginário profético do Novo Mundo. Esta hipótese foi, por seu turno, desenvolvida por Maria Irene Ramalho de Sousa Santos no argumento de muita da poesia dos Estados Unidos – ou melhor, a poesia a que chama "americana" – integrar o "mito da América", construído por uma nação que "deliberada e constantemente esquece a sua história, substituindo-se por imagens de anterioridade e de prioridade, e oferecendo-se à imaginação do seu povo como o lugar mesmo (ou a página), da origem primeira, ou de eleição" ("Da Poesia na América, *Biblos*, vol. 62, 1986 [publicado em 1988], 386. É assim que a ansiedade de influência se faz corresponder uma "ansiedade de eleição", num processo cujo tropo retórico é a metalepse, ou seja, em que se toma a consequência pela causa ou em que ambas se tornam reversíveis.

O tropo da metalepse pode ainda corresponder-se sugestivamente com a "mutualidade da adaptação", prerrogativa que Poe defende em *Eureka* para aferir a qualidade da arquitectura do Universo (ver *infra*, 148). Tanto quanto sei, não existe nenhum estudo que interprete sistematicamente a obra de Poe a partir da ideia de *belatedness*, quer em relação à natureza quer em relação à linguagem, mas creio que tal leitura daria interessantes resultados. Assim, é sugestivo que em "The Raven", a figura agourenta do Corvo, negando a possibilidade de o sujeito poético se reunir à amada (musa?) morta, surja sobre o alvo busto de Pallas Atena, patrona não apenas da razão mas também da literatura e das artes. Considerar o conceito de *belatedness* na obra de Poe poderá ajudar, de resto, a tentativa de realinhamento de Poe na tradição da literatura estado-unidense, designadamente em relação a poetas posteriores como Wallace Stevens e Mark Strand. Comecei a pensar em Poe em termos de *belatedness* a partir da leitura do trabalho de Jeffrey Childs sobre Strand, em cuja poesia a fase intermédia entre vigília e sono, geralmente em quartos fechados (algo recorrente na obra de Poe), é analisada como particularmente permeável ao influxo/influência, mas simultaneamente passível de degenerar em solipsismo, dado o drama da desadequação entre criação ficcional e a existência do mundo: "the world [as grasped through language] can be drawn into our story but our story cannot return us to the world" (Childs, *Mark Strand and the Unraveling of Romanticism*, dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Lisboa, 2004, 283).

palavra "deliberada", para qualificar a interpretação desviante a que os poetas tardios submetem os precursores, não implica, como no ensaio de Poe, uma má fé consciente. De resto, Bloom diz-nos que os poetas muitas vezes nem reconhecem os seus precursores, e o que eles fazem "deliberadamente" é apenas aproveitar nos poemas alheios o mais útil para a sua própria visão poética. Já a instrumentalização operada por Poe foi intencionada, de uma forma que chega a ser cândida de tão claramente denotadora da tentativa, por parte de um jovem artista, de alardear as suas "ideias próprias" e capacidade de juízo crítico. Na verdade, o epíteto "requintado espécime de provincianismo", aplicado a Poe por Henry James<sup>1</sup>, adequa-se bem à sobrançeria relativamente aos poetas da Lake School em "Letter to B –": "Some years ago I might have been induced, by an occasion like the present, to attempt a formal refutation of their doctrine; at present, it would be a work of supererogation" (*TER*, 7).

### 2. 3. Textualização de uma aristocracia cultural

Não é de subestimar, na apreciação de Henry James sobre Poe, o qualificador "requintado" (*exquisite*), sugerindo um exibicionismo de sofisticação e amplitude de ideias (de que, aliás, também se arrogava o tardio e expatriado James) que nos leva a uma terceira razão possível para o rebaixamento de intelectos como os de Milton e Coleridge. Em "Letter to B", Poe recorre a uma estratégia susceptível, de acordo com a terminologia de Pierre Bourdieu, de rentabilizar o seu "capital cultural" (saberes, competências e outras aquisições culturais) em "capital simbólico" (acumulação de prestígio). Estudando a persistência de uma codificação aristocrática na alta burguesia parisiense de 1960, Pierre Bourdieu, em *La Distinction*, analisa a capacidade de *bluff* cultural e intelectual utilizada por esta classe para se demarcar dos pequeno-burgueses:

---

<sup>1</sup> Ver Henry James, *Hawthorne* (1896); repr. *Henry James: Literary Criticism*, coord. Leon Edel, Nova Iorque, The Library of America, 1984, 367.

Les petits-bourgeois ne savent pas jouer comme un jeu le jeu de la culture trop au sérieux pour se permettre le bluff ou l'imposture ou, simplement, la distance et la désinvolture qui témoignent d'une véritable familiarité (...) Faisant de la culture une question de vie ou de mort, de vrai ou de faux, ils ne peuvent soupçonner l'assurance irresponsable, la désinvolture insolente, voire la malhonnêteté cachée que suppose la moindre page d'un essai inspiré sur la philosophie, l'art ou la littérature.<sup>1</sup>

Considerando a apetência de Poe por jogos textuais e culturais, esta análise de Bourdieu pode ser aplicada à problemática identificação de Poe com um ideal de distinção sulista. De facto, conforme detalhei na minha dissertação de mestrado sobre William Faulkner, a cultura sulista forjou, a partir de uma imitação do estilo colonialista britânico, simultaneamente enjeitado e adulado, as bases de uma ascendência aristocrática<sup>2</sup>. Esta auto-representação assentava num simulacro, ou "imitação de algo cujo original nunca existiu"<sup>3</sup>, dado que os primeiros colonos foram em grande maioria degredados e/ou aventureiros no desprezo da privação, miseráveis industriais que lutavam na fronteira para roubar a terra aos nativos. Porém, o sentido de linhagem havia de servir aos proprietários sulistas – particularmente a partir das décadas de 1820-30 em que o estado de Virgínia começou a ser agitado pelos primeiros sinais de dissensão (agravados pela revolta de Nat Turner em 1831) – para fundarem os esteios de uma economia agrária, paternalista e tradicionalista, contra o "novo dinheiro" do capitalismo industrial comandado pelos *yankees*.

Em face das perdas irremediáveis na primeira infância, Poe terá transferido o prestígio de nascimento, em que os sulistas fundavam o seu capital simbólico, para um prestígio textual que torna aplicáveis, no seu caso, as observações do sociólogo francês.

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*, Paris, Minuit, 1979, 381.

<sup>2</sup> Margarida Vale de Gato, *(Dis)Cursos da Ausência em William Faulkner: Variações e Repercussões no Escritor Português António Lobo Antunes*, Lisboa, 1999, 16-30.

<sup>3</sup> Veja-se a transposição de Richard Gray do conceito de simulacro, formulado por Fredric Jameson, para a cultura sulista, em “ ‘I am a Virginian’: Edgar Allan Poe and the South” in *Southern Aberrations: Writers of the American South and the Problems of Regionalism*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2000, 13, e também *The Life of William Faulkner*, Oxford, Blackwell Publishers, 1994, 28.

A textualização como fundamento de aristocracia é particularmente evidente num dos poucos textos do autor situados inequivocamente no Sul, o célebre "The Gold Bug" (1843). Neste, o cavalheiro sulista William Legrand, descendente de uma antiga família francesa caída em desgraça, acede, por uma superior capacidade de decifrar textos, aos segredos da carta do tesouro do famoso Capitão Kid. Se, por um lado, o estilo de sóbria mistificação desta personagem desorienta tanto o fiel escravo Jupiter como o narrador autodiegético – e, portanto, também o leitor comum – por outro, Legrand consegue efectivamente, através do seu capital cultural, conquistar o capital literal que, usurpado pelo corsário, pertencera a uma autêntica e desaparecida nobreza europeia: "all was gold of antique date and of great variety – French, Spanish, and German money, with a few English guineas (...) of which we had never seen specimens before (...). There was no American money" (ibid., 827).

Desta forma, o isolamento elitista que caracteriza a imaginação poética em Poe ("that evergreen and radiant Paradise which the true poet knows, and knows alone, as the limited realm of his authority – as the circumscribed Eden of his dreams", *TER*, 509) pode relacionar-se com o elitismo das moradias requintadas que o senador virginiano John Randolph em 1814 recordava nostalgicamente como propriedade dos cavalheiros britânicos de educação selecta. Daí a recorrência, na obra de Poe, de aristocratas ociosos e inteligentes, com as suas bibliotecas bem providas, o exótico bricabraque e os arabescos das tapeçarias, cujo distanciamento do mundo acaba por ameaçar o auto-domínio, entregando-se o sujeito a fabricações solipsistas. Por isso o crítico Richard Gray refere o senador John Randolph como possível modelo do protagonista de "The Fall of the House of Usher" (1839)<sup>1</sup>, cujo semblante pálido e gasto replica a "fachada" de uma casa que, corroída por uma fissura, é tão imitativa de um

---

<sup>1</sup> Ver Gray, "I am a Virginian" (2000), 14.

paço feudal europeu quanto as mansões sulistas. Reivindicando para si próprio a pose byroniana de quem folheia uma biblioteca judiciosa para buscar alívio do *ennui* (*TER*, 310), Poe, após a tentativa gorada de se afirmar no mundo da literatura através da publicação do primeiro livro sob o anonimato de "um bostoniano", recorreria a uma identidade sulista por tradição e opção: "I am a Virginian – at least I call myself one, for I have resided all my life, until within the last few years, in Richmond" (*LET* 1, 170). Adotada como um *pedigree*, esta identidade permitir-lhe-ia tratar com sobrançeria grandes nomes precursores da "Velha" Inglaterra (como em "Letter to B –") mas sobretudo ventilar o seu ressentimento pela literatura pujante na Nova Inglaterra, particularmente os transcendentalistas de Boston, a que chamava "Frogpondium":

We like Boston. We were born there – and perhaps it is just as well not to mention that we are heartily ashamed of the fact. The Bostonians are very well in their way. Their hotels are bad. Their pumpkin pies are delicious. Their poetry is not so good. Their common is no common thing – and the duckpond might answer – if its answer could be heard for the frogs.

But with all these good qualities the Bostonians have no soul. (...) The Bostonians are well-bred – as *very* dull persons very generally are. (*TER*, 1086-1087)

Por esta tentativa de subestimar a *intelligentsia* de Nova Inglaterra, imputando-lhe pusilanimidade cultural e seguidismo de opinião (note-se a malícia da modalização "very generally"), se pode perceber que não foi um acidente a exaltação de Poe pelo reduto pós-aristocrata dos *dandies* franceses, algo a desenvolver no segundo capítulo deste trabalho.

Note-se ainda que o gosto do autor pelo duelo verbal, pela grandiloquência alternando com a pilhéria, por uma tentativa de estender o verosímil ao limiar do ridículo, pode ser parcialmente tributária de uma retórica sulista que, embora parca na produção textual, se mostrava pródiga na efabulação oral, conforme sublinhado por W. J. Cash em *The Mind of the South*: "In every rank they exhibited a tendency to build up

legends about themselves – to perform with a high, histrionic flourish”<sup>1</sup>. Daí poderá decorrer também a apetência de Poe por ficcionar a sua própria autobiografia, centrada no mito de um nascimento pródigo (o exagero da precocidade dos seus poemas, ou a elevação do estatuto do avô a general). Acrescente-se igualmente a verborreia dos seus narradores – em que a pretensão à racionalidade discursiva se salda em delírio, conforme tematizado no conto "The Tell-Tale Heart" (1843), título que recorda os *tall-tales* dos habitantes da fronteira – para avaliar da justeza do comentário de Ellen Glasgow, escritora modernista também da Virgínia:

Poe is, to a large extent, a distillation of the Southern. The formalism of his tone, the classical element in his poetry and in many of his stories, the drift toward rhetoric, the aloof and elusive intensity, – all these qualities are Southern. And in his more serious faults of overwriting, sentimental exaggeration, and lapses, now and then, into a pompous or florid style, he belongs to his epoch and even more to his South<sup>2</sup>.

Esta tese, de resto, fora já formulada pelo crítico Killis Campbell em 1933, que veria ainda nos ritmos da poesia poesia ecos das canções populares e litânias dos escravos negros<sup>3</sup>. Sendo esta sugestão algo forçada e impossível de comprovar textualmente<sup>4</sup>, é credível, porém, a hipótese aventada por outros críticos de que o autor se tenha inspirado em histórias de espíritos e fantasmas, por exemplo os necrófagos *ghouls*, referidos no conto "The Gold-Bug" e nos poemas "Dream-Land", "Ulalume" (1847) e

---

<sup>1</sup> W. J. Cash, *The Mind of the South*, 1941; repr. Garden City, Doubleday Anchor Books, 1956, 63.

<sup>2</sup> Ellen Glasgow, *A Certain Measure: an interpretation of prose fiction*, Nova Iorque, Harcourt Brace, 1943, 132-133. É ainda interessante, embora nem sempre consistente, a distinção estabelecida por Marshall McLuhan, entre a tradição sulista de Poe, que o crítico especula provir da retórica forense de Cícero, e a tradição de Nova Inglaterra, atribuída a uma escolástica calvinista – "Edgar Poe's Tradition" (1944); repr. *The Interior Landscape: The Literary Criticism of Marshall McLuhan, 1943-1962*, coord. Eugene McNamara, Nova Iorque, Mc-Graw Hill, 1969, 211-21.

<sup>3</sup> Killis Campbell, *The Mind of Poe and Other Studies* (1933); repr. Nova Iorque, Russell and Russell, 1962, 115.

<sup>4</sup> Para uma descredibilização da hipótese de Campbell, consulte-se a primeira versão de " 'I am a Virginian': Edgar Allan Poe and the South ", de Richard Gray in *Edgar Allan Poe: the Design of Order*, coord. A. Robert Lee, Londres, Vision, 1987, 189.

"The Bells" (1848), que ensombram tanto o imaginário afro-americano como o folclore nórdico<sup>1</sup>.

Porém, e para voltar a Bourdieu: à luz da inferência de que o prazer estético desinteressado se funda em jogos de requinte entre jogadores requintados<sup>2</sup>, ganha sem dúvida nova espessura um outro argumento aduzido por Campbell como marca do sulismo de Poe, isto é, o seu alheamento do didático por oposição ao semi-puritanismo de Nova Inglaterra<sup>3</sup>. Não deixa de ser curioso notar, por outro lado, que a defesa de Poe, em "Letter to B –", do prazer como "objecto *imediato*" da poesia (TER, 11), decalcada de Coleridge, perverte a *distanciadora* que deverá subjazer ao desinteresse do prazer estético<sup>4</sup>. Com efeito, esbatendo a diferença entre o prazer reflectido, ou puro, e o deleite imediato, que Kant estabelece na *Crítica do Juízo*, Poe abre espaço ao *apelo à sensação*, e ao gosto do(s) vulgar(es), que se corresponderá sempre de modo ambíguo com uma sobrançeria cultural. A este respeito, e como possível chega ao debate sobre a legitimidade do mérito artístico de Poe, Bourdieu é mais uma vez estimulante aplicando-se, julgo, ao nosso autor as suas palavras sobre Mahler:

Si l'on va jusqu'aux dernières conséquences d'une esthétique qui, selon la logique de l'*Essai sur les grandeurs négatives* [de Kant], doit mesurer la vertu à l'ampleur des vices surmontés et le goût pur à l'intensité de la pulsion déniée et de la vulgarité vaincue, on doit reconnaître l'art le plus accompli dans les oeuvres qui portent au plus haut degré de tension l'antithèse de la barbarie civilisée, de l'impulsion réfrénée, de la grossièreté sublimée : ainsi aujourd'hui Mahler, qui a poussé plus loin qu'aucun autre

---

<sup>1</sup> Ver, a este respeito, o ensaio de Joan Dayan, "Amorous Bondage: Poe, Ladies and Slaves", *American Literature*, vol. 66, 2, Junho de 1994, 257, 265-267.

<sup>2</sup> Ver Bourdieu, *La Distinction*, 584.

<sup>3</sup> Campbell, *The Mind of Poe*, 115.

<sup>4</sup> É oportuno confrontar as palavras de "Letter to B –": "A poem, in my opinion, is opposed to a work of science by having, for its *immediate* object, pleasure, not truth" (TER, 11), com a formulação de Coleridge: "A poem is that species of composition, which is opposed to works of science, by proposing for its *immediate* object pleasure, not truth" (*Biographia Literaria*, 1817; repr. vol. 2, coord. J. Shawcross, Londres, O.U.P., 1907, 10). No ensaio "Poe's Debt to Coleridge", Floyd Stovall aduz numerosos outros exemplos de onde conclui que Coleridge foi o principal farol intelectual de Poe (ver *Edgar Poe the Poet*, Charlottesville, UP of Virgínia, 1969, 126-74).

le jeu dangereux avec la facilité et toutes les formes de récupération savante des “arts populaires” ou même du “pompier”<sup>1</sup>.

Embora alguns estudos recentes recorram a Bourdieu para enquadrar os jogos de erudição que Poe propõe ao leitor<sup>2</sup>, não é levado em conta um outro aspecto pertinente para a alternância estabelecida entre uma cultura que Bourdieu, desta feita em *Langage et Pouvoir Symbolique*, define como elitista e “esotérica”, e outra que questiona como democrática e “popular”<sup>3</sup>. Na verdade, a aquisição de capital simbólico através do *bluff*, podendo ser lida como traço sulista, insere-se também na velha tradição da “literatura de enganos”, ou literatura como *confidence game*. O “herói dos mil ardis” (Ulisses, protótipo do pícaro) é talvez imemorial nas culturas humanas, e, pelo menos no Ocidente, a sua associação a um narrador igualmente pouco fidedigno tem uma longa tradição de Chaucer a Rabelais, Cyrano de Bergerac, Swift e Sterne. O *confidence game*, no entanto, poderá arrogar-se de uma actualização particular na Terra Nova, se o associarmos à figura do *trickster* no folclore nativo, muitas vezes assumindo a pele física ou psicológica de um Coiote. Este foi caracterizado pela investigadora Noreen Lape como um mediador cultural que, investido por um contexto político-religioso, iniciava o seu povo num rito de fronteira, ensinando-o a viver nas margens da cultura branca e a estabelecer padrões de relacionamento tribais com os euro-americanos<sup>4</sup>. Vemos assim como este habitante de fronteiras pôde ser transposto, quer para a figura do homem rudimentar / selvagem que se dissimula para minar a dominância

---

<sup>1</sup> Bourdieu, *La Distinction*, 572.

<sup>2</sup> Ver o já referido ensaio de Richard Gray, “I am a Virginian” (2000) e o estudo de David Leverenz, “Poe and Gentry Virginia” in *The American Face of Edgar Allan Poe*, coord. S. Rosenheim e S. Rachman, 210-236.

<sup>3</sup> Bourdieu refere a “cultura esotérica” como modo de marcar uma separação distintiva (*écart distinctif*) designadamente da classe política em relação ao vulgo e aos não-profissionais que a sustentam, em *Langage et Pouvoir Symbolique*, Paris, Seuil, 2001, 230 *passim*. Por outro lado, no apêndice “Vous avez dit populaire?” (132-151), o sociólogo denuncia as “virtudes mistificadoras” de uma cultura dita popular, manipulada geralmente por pretensões eruditas e projecções pequeno-burguesas.

<sup>4</sup> Ver Noreen Groover Lape, “The Second Coming of Trickster Culture Contact and Trickster Border Narratives” in *West of the Border: The Multicultural Literature of Western American Frontiers*, Ohio, Ohio University Press, 2000, 57-84.

imperialista de uma civilização mais sofisticada (Estados Unidos vs. Europa), quer para a imagem do legítimo residente que se faz valer perante os usurpadores (Sul vs. Norte), sem esquecer, porém, a luta sulista, numa outra frente, pela terra dos nativos; e daí grande parte da violência real deste "jogo" político-cultural, reflectindo-se na literatura.

Representante da tensão entre margem e dominância, é ainda legítimo tomar o *trickster* como figura aglutinadora das contradições não só entre elitismo (garante de uma linhagem) e democracia (representante do povo), mas também entre estes e o individualismo, sendo a manha e o sentido pragmático os esteios da sua ascendência sobre a comunidade, o que autoriza a sua transfiguração de líder tribal no *confidence man*. Esta personagem, modelada por autores estado-unidenses como Twain, Melville, Anita Loos, Ralph Ellison e Mamet, entre muitos outros, tem sempre algo de "vendedor de banha da cobra", sendo o seu capitalismo empreendedor proporcional a uma interpretação calculista das oportunidades iguais oferecidas pela democracia. Este é o tipo satirizado por Poe em contos como "The Man that Was Used Up" (1839), "Diddling Considered as One of the Exact Sciences" (1843) e "The Business-Man" (1845), ou no poema mais antigo que dele nos ficou, "Oh, Tempora! Oh, Mores!" (1825?). Neste, ridicularizando um certo balconista Bob Pitts (e logo o mercantilismo em favor da cultura terratenente sulista), Poe atribui a manha, que ele próprio tão bem sabia usar para serviço próprio, à falta de escrúpulo dos *yankees*, cujo capital intelectual e cultural é simultaneamente minimizado: "I've been a thinking, isn't that the phrase? / I like your Yankee words and Yankee ways – / I've been a thinking, whether it were best / To take things seriously or all in jest" (MCW 2, 9).

Podendo pensar-se que Poe usa o *confidence man* para imputar arrivismo ao Norte, ao passo que uma demarcação sulista e elitista o faz posar como *gentry trickster*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Aproprio-me aqui da sugestiva formulação de David Leverenz em "Poe and Gentry Virgínia", 213.

para uma demarcação sulista e elitista, esta leitura não deixa de ser contrariada pela função democratizante de sátiras em que Poe atribui a outros, designadamente os transcendentalistas em "How to Write a Blackwood Article", o mesmo exibicionismo cultural que manipula. Vendo desmascarados os detentores da cultura, as classes inferiores não só se sentem vingadas como encorajadas pela suposição de que afinal qualquer um pode subir na vida desde que saiba jogar o jogo do abuso de confiança. Tal *wishful thinking* surge tematizado exemplarmente num dos primeiros contos de Poe, "Lionizing" (1835), cujo narrador autodiegético se consegue introduzir nos meandros cortesãos de "Fum-Fudge" (Londres) e tratar como iguais os mais esotéricos eruditos, graças a uma espectacular protuberância (o nariz) e a conhecimentos especializados em "nosology". Há aqui uma alusão a "gnoseology", mas também ao facto de nosologia ser, literalmente, a ciência dos caracteres distintivos das doenças. Como quer que o leitor médio entendesse o trocadilho, uma crítica do *Richmond Compiler* testemunha a percepção do intuito satírico relativamente à rápida e espúria ascensão da classe intelectual consoante as flutuações da moda<sup>1</sup>. No entanto, só o leitor especializado acederia à identidade real que se ocultava por trás das personagens sociais de "Fum - Fudge", sendo o narrador muito provavelmente uma caricatura do emblemático Lord Bulwer-Lytton, tão admirado por Poe pelos seus talentos de romancista e domínio das pseudo-ciências" em voga (alquimia, astrologia, magnetismo), como pela capacidade de electrificar as massas nos contos ao estilo da revista *Blackwood*.

Ao leitor médio, porém, sendo-lhe dada a satisfação de intuir que alguém importante estava a ser ridicularizado, eram-lhe negadas as chaves do código por um autor implícito, corroborando, assim, o poder do autor real enquanto detentor e potencial desmistificador da "cultura esotérica", servindo-se ademais de uma extensa

---

<sup>1</sup> A referida crítica é citada por Richard P. Benton, "The Tales: 1831-1835" in *A Companion to Poe Studies*, coord. Eric W. Carlson, 121.

tradição de literatura sobre "narizes" só acessível a alguns. Para redobrar a ironia, nem o leitor médio nem o especializado podiam compreender plenamente a queda em desgraça do impostor narigudo a partir do momento em que arranca o nariz a um seu rival e lhe é dito que em Fum-Fudge, mais do que um grande nariz, o requinte é não ter nenhum. Na verdade, este significado seria apenas acessível ao tipo de "cavalheiros" sulistas para quem o capital cultural se obtinha menos pela erudição livresca do que pela bazófia de provas físicas de virilidade: no Sul, puxar o nariz equivalia a convocar um duelo por questionamento da virilidade<sup>1</sup>. Poe joga, assim, com arquétipos populares/tribais de honra e agressão, deixando latente uma bestialidade que a codificação satírico-erudita procura sublimar, sem deixar de capitalizar a ameaça do “regresso do recalçado”.

#### **2. 4. Romantismo Negro e Ironia Romântica**

Encontrando em Poe o espírito selvagem que Tocqueville associou à imaginação do Novo Mundo, David S. Reynolds analisa o sensacionalismo como sinal de uma atracção pelos aspectos mais brutais e escandalosos desse espírito, mas submetidos a um tratamento artístico semelhante àquele a que o poeta-paisagista do conto "The Domain of Arnheim" (1847) subjuga a natureza não domesticada, convertendo-a num jardim em que a desordem espontânea é calculada. Parece-me justa a tese deste crítico de que o melhor de Poe consiste simultaneamente numa actualização da imaginação popular subversiva e na sua criteriosa contenção<sup>2</sup>, sendo que, como já se sugeriu, a ligação do autor ao subversivo foi mantida pela hábil manipulação de uma periferia dúplice, ou tríplice se acrescentarmos à condição de estado-unidense e sulista a de poeta romântico de pose byroniana.

---

<sup>1</sup> Leverenz, "Poe and Gentry Virginia", 219.

<sup>2</sup> Reynolds, David S., "Poe and Popular Irrationalism" in *Edgar Allan Poe: Critical Assessments*, coord. Graham Clarke, 4, 414.

A colagem de Poe à figura de Byron sugere que a abstracção de contingências espaço-temporais foi também um modelo epocal: o génio romântico, cujo comprometimento com o inacessível, o subjectivo e o *outré*, o colocava à margem dos seus pares. Não será de desprezar, por outro lado, o impulso decisivo que a marginalidade de afectos desde cedo sentida pelo órfão teve na construção de um sentimento de excepcionalidade artística, conquistada, por inevitável paradoxo, "à maneira de". Comparem-se alguns versos de um dos primeiros poemas de Poe, "Alone", com outros de Byron:

Poe, "Alone" (*MCW* 1, 146-7)

From childhood's hour I have not been  
 As others were – I have not seen  
 As others saw – I could not bring  
 My passions from a common spring –  
 From the same source I have not taken  
 My sorrow – I could not awaken  
 My heart to joy at the same tone –  
 And all I lov'd – I lov'd alone –  
 Then – in my childhood – in the dawn  
 Of a most stormy life – was drawn  
 From ev'ry depth of good and ill  
 The mystery which binds me still –  
 (...)  
 From the thunder, and the storm –  
 And the cloud that took the form  
 (When the rest of Heaven was blue)  
 Of a demon in my view –

Byron, *Manfred* (II, ii, v. 50-56)<sup>1</sup>

From my youth upwards  
 My spirit walk'd not with the souls of men,  
 Nor look'd upon the earth with human eyes;  
 The thirst of their ambition was not mine,  
 The aim of their existence was not mine;  
 My joys, my griefs, my passions, and my  
 powers,  
 Made me a stranger.

Byron, "The Prisoner of Chillon"  
 (X, v. 249-299)

Lone – as a solitary cloud,  
 A single cloud on a sunny day,  
 While all the rest of heaven is clear,  
 A frown upon the atmosphere,  
 That hath no business to appear  
 When skies are blue, and earth is gay.

Embora este poema de Poe, provavelmente escrito aos vinte anos, só fosse publicado postumamente, em 1875, tornou-se desde então um favorito das antologias e dos críticos. O poeta e teorizador literário Allen Tate apresenta-o como exemplo de uma consciência solipsista que, atraçoada pelas suas projecções demoníacas, não pode ter consciência de nada fora de si<sup>2</sup>. Por seu turno, Edward Davidson, outro estimulante

<sup>1</sup> Os passos dos poemas de Byron citados nesta dissertação provêm de *Byron: Poetical Works*, coord. Frederick Page, ed. Corrigida por John Hump, Oxford, OUP, 1970.

<sup>2</sup> Ver Allen Tate, "Introduction", *Complete Poetry and Selected Criticism of Edgar Allan Poe*, coord. Allen Tate, Nova Iorque, New American Library, 1968, ix.

crítico de Poe, atribui este solipsismo a uma paralisia numa fase inicial do processo gnosiológico romântico em que o sujeito, face à dissensão entre mente e real clivada pela dúvida cartesiana e pela fenomenologia de Kant, busca em si uma medida e chave para o universo, através de uma redução imaginativa:

The romantic mind – and Poe is almost a touchstone for it – sought the answer to the epistemological dilemma – does man as mind live in a mindless universe? – by consistently undertaking the journey of mind. (...) The first stage in this romantic quest was an act of destruction or renunciation: the real world was abandoned or reduced to the conditions imposed by the self as mind; then, and only then, could reality or world assume its being and actuality again<sup>1</sup>.

Davidson deixa em suspenso a questão de saber se Poe *não quis* ou *não pôde* conciliar o real com as projecções subjectivas, numa integração orgânica segundo o modelo de Coleridge e Wordsworth, os poetas da Lake School que o autor deprecia em "Letter to B –". Richard Wilbur vai mais longe ao sustentar que a poesia de Poe, em lugar de protestar contra a separação entre mente e mundo, afirma radicalmente esse corte<sup>2</sup>; e Maurice Bowra propõe a seguinte explicação, baseada no testemunho de "The Poetic Principle" em que o poeta desdenha a beleza do real em favor duma beleza superior (TER, 77): "For Poe the phenomenal world hardly counts, since the only reality is the supernal, and poetry's task is to catch glimpses of it. Poe's theory of poetry takes it further from the earth than either Wordsworth's or Shelley's"<sup>3</sup>. No entanto, se traçarmos a evolução de alguns dos poemas, designadamente aquele que na sua versão final se chamaria "A Dream within a Dream", vemos que a cisão entre real e sujeito deixa de ser glorificada como a recusa arrogante da *persona* byroniana face a um mundo que, como sucede com Manfred, não é visto com olhos humanos. Assim, numa primeira versão de 1827, "Imitation", o poeta, reportando-se aos seres de brilho extra-humano que em "The

---

<sup>1</sup> Davidson, *Poe: A Critical Study*, 50.

<sup>2</sup> Ver Wilbur, "Introduction" in *Poe: Complete Poems*, 10.

<sup>3</sup> Maurice C. Bowra, *The Romantic Imagination*, 1950, repr. Londres; O. U. P., 1966, 179.

Dream" (o modelo de Byron então "imitado") eram criações da mente, afirmava, por sobre o sonho, a terrífica realidade da visão desses seres:

I say that dream was fraught  
With a wild and waking thought  
Of beings that have been,  
Which my spirit hath not seen.  
Had I let them pass me by,  
With a dreaming eye!  
Let none of earth inherit  
That vision of my spirit. (...) (MCW 1, 75)

Mantidos numa segunda versão em 1829, tais "seres que existiram" foram, porém, excluídos da parte do poema que surgiu no volume de 1831 integrada em "Tamerlane", a qual por sua vez foi substancialmente revista, de modo que, na versão final, a exaltação do sonho dá lugar ao lamento de uma visão estéril, que não pode ser promulgada, justamente porque, não havendo acordo entre mente e real, este é vorazmente tragado por um insondável abismo ("the deep") em que o sujeito se perde também: "Is *all* that we see or seem / But a dream within a dream?" (MCW 1, 452).

No alheamento soberbo do mundo, como no desespero céptico de uma sua apreensão significativa, Poe partilha com o seu primeiro modelo literário, Byron, o estatuto de "romântico negro"<sup>1</sup>. É a partir daqui que voltamos a "Letter to B – ": não por uma referência a Byron, mas por um conspícuo silêncio. Na verdade, Byron e os

---

<sup>1</sup> A designação de "romantismo negro" (*Dark Romanticism*) será aqui usada como inclusiva, *mas não* exclusivamente dependente, do gótico. Uma vez que não encontrei na bibliografia consultada uma distinção satisfatória entre os dois conceitos, baseio-me numa assunção intuitiva, que julgo operatória, de romantismo negro, temporalmente mais restrita do que o "Gótico". (Este género existe pelo menos desde *The Castle of Otranto* de 1765 e, a julgar pelo uso corrente, subsiste ainda em diversas manifestações culturais, ao passo que o romantismo negro é periodologicamente demarcado, aplicando-se, por exemplo na tradição inglesa, aos chamados românticos da terceira geração.) Por outro lado, é uma designação filosoficamente mais lata: i. e. engloba todas as composições em que prevalece a referida atitude céptica no tocante a uma síntese harmoniosa de tensões opostas – sujeito vs. objecto, mente vs. real, ideal vs. natureza, linguagem vs. mundo – numa unidade ou vida superior. Na manifestação desta atitude, os românticos usavam geralmente um ou mais elementos do gótico – espaços de clausura e/ou locais antiquados, assombrações físicas ou psicológicas vindas do passado, oscilação entre sobrenatural e realidade convencional – embora sem recorrerem necessariamente à "barbárie" etimologicamente imputada ao termo gótico, fosse esta manifesta formalmente na transgressão do decoro clássico, ou tematicamente na transgressão de tabus comportamentais (assassinios, incesto, homoerotismo, etc.) A recepção portuguesa da "literatura negra" do romantismo anglófono e germânico mereceu especial atenção a Maria Leonor Machado de Sousa no estudo seminal *A Literatura "Negra" ou "de Terror" em Portugal nos Séculos XVIII e XIX*, posteriormente revisto e alargado noutros trabalhos da autora.

românticos alemães, particularmente A. W. Schlegel, são influências formativas ausentes de "Letter to B –". Contudo, se a omissão destes últimos se justifica em parte por o contacto directo ter sido provavelmente posterior à redacção do ensaio<sup>1</sup>, o silêncio sobre um poeta claramente determinante na vocação literária de Poe deve entender-se como deliberado. Em 1831, a voz de Byron tornara-se incómoda para Poe que já dois anos antes escrevera ao pai adoptivo: "I have long given up Byron as a model – for which, I think I deserve some credit" (*LET* 1, 20)<sup>2</sup>. Porém, creio que a presença de Byron em "Letter to B –" se trai em dois aspectos centrais: um é a concepção, posteriormente revista, de poesia como essencialmente emotiva e anti-racional, e o outro o uso da ironia que permeia todo o ensaio, impondo-o como consciência reflexiva sobre a poesia que introduz.

Uma observação defendendo a poesia apaixonada surge a propósito de Coleridge, criticado por uma virtude: segundo Poe, a sua invejável capacidade de raciocínio fá-lo descurar o carácter essencialmente intuitivo da apreensão do Belo (*TER*, 8). Porém, mais adiante Poe dá a entender que os poemas de Coleridge continuam a ser admiráveis porque não redutíveis à metafísica:

Of Coleridge I cannot speak but with reverence. His towering intellect! his gigantic power! (...) It is lamentable to think that such a mind should be buried in metaphysics, and, like the Nyctanthes, waste its perfume in the night alone. In reading his poetry – I tremble – like one who stands upon a volcano, conscious, from the very darkness bursting from the crater, of the fire and the light that are weltering below. (*TER*, 10-11)

Não deixa de ser curioso, neste passo, o tom moralizante por Coleridge desperdiçar o seu perfume apenas no negrume, como se o poeta anti-instrutivo quase sentisse a necessidade de se desculpar perante as críticas que previa contra composições na linha

---

<sup>1</sup> Relativamente a A. W. Schlegel, Stovall encontra a primeira referência às suas *Conferências sobre Arte e Literatura Dramática* em 1836 (*Edgar Poe the Poet*, 136) e o crítico G. R. Thompson produziu provas textuais que permitem datar tal leitura pelo menos de 1835 (ver *Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*, Madison, Wisconsin UR 1973, 30). Porém, Poe terá tido um conhecimento prévio dos românticos alemães via *Biographia Literaria* de Coleridge.

<sup>2</sup> Para a compilação de *Poems*, o autor rejeita seis poemas em que a presença de Byron é marcante e, ao rever "Tamerlane", corta as intertextualidades mais evidentes.

de uma *graveyard school*<sup>1</sup>, como "The Doomed City" ou "Irene" inseridas em *Poems* – cujo teor geral, sublinhe-se, permitia ainda um onirismo eufórico cada vez menos discernível na posterior poesia. No entanto, sobressai deste comentário um confesso fascínio pelas trevas que contêm e, simultaneamente, ameaçam libertar não apenas luz mas fogo – como em "Darkness" de Byron, por sua vez modelo possível para "The Doomed City" de Poe (mais tarde "The City in the Sea"), em que a luz das profundezas do mar para o topo de uma cidade em ruínas se revela oriunda do Inferno que a devora. Ora, independentemente da observação de Poe ser ou não adequada a Coleridge, parece-me que ela ganha se for lida à luz do "recalcado" Byron, onde são muito mais recorrentes as imagens vulcânicas, designadamente em *The Giaour*, *Childe Harold*, *D. Juan*, "The Island" e "Darkness", que dialogam de forma intensa com a obra poética de Poe, sobretudo (mas não exclusivamente) da juventude.

Em *The Mirror and the Lamp*, M. H. Abrams refere-se à metáfora da poesia-vulcão de Byron como exemplo da mudança de paradigma, no romantismo, de uma poesia imitativa para uma poesia expressiva. Esta imagem aparece elencada juntamente com a harpa eólica de Shelley, a fonte transbordante de Wordsworth, o espelho de Novalis ou a luz reflexa de Hazlitt<sup>2</sup>. O vulcão, porém, é um tropo com associações mais venais e destrutivas do que qualquer dos outros, e, logo, pouco adequado à tese da reconciliação entre sujeito e real numa harmoniosa unidade superior, conforme o modelo de secularização do pensamento judaico-cristão que, proposto por Abrams no posterior *Natural Supernaturalism*, ganhará terreno como *mainstream* do romantismo. Assim, o autor exclui Byron deste livro: "because in his greatest work he

---

<sup>1</sup> A expressão é de Harry Levin, em *The Power of Blackness* (1958; repr. Chicago et al., Ohio UP. 1980, 32-33), que relewa o facto de Poe não ter começado a sua carreira como um marginal interessado por temas mórbidos, mas seguindo um paradigma que seria então dominante na poesia, mesmo nos Estados Unidos, desde nomes hoje esquecidos como Michael Wigglesworth e Philip Freneau até William Cullen Bryant.

<sup>2</sup> M. H. Abrams, *The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, 1953: repr. Nova Iorque. W. W. Norton, 1958, 48-53.

speaks with an ironic counter-voice and deliberately opens a satirical perspective on the vatic stance of his Romantic contemporaries”<sup>1</sup>. Esta veia satírica deriva do fundo cepticismo quanto às potencialidades metafísicas da poesia, bem como da extremação de uma ironia romântica que, como veremos, se associa ao deleite em ocupar o lugar de Deus na criação e destruição apocalíptica, a fim de emular uma transcendência que permanece irrepresentável e só se pode sugerir pela via do terror e da ameaça à integridade psíquica. O que nos leva a ponderar a crítica a Abrams por Jerome McGann em *The Ideology of Romanticism*, tal atitude, sublinhando o sentimento agônico em detrimento da experiência libertadora, desafia uma "ideologia celebratória" da restauração do Paraíso na terra<sup>2</sup>, relegando Byron – e Poe – para o lado negro do romantismo.

E assim chegamos ao "horror" na obra de Poe, sentimento que adiante atribuirei à suspeita angustiante de não haver nada "do outro lado" (seja do real, da mente ou da linguagem), e que, sendo a imagem comercial do autor, o situa numa posição tão crítica no quadro intelectual do transcendentalismo nos Estados Unidos quanto a de Byron no do "sobre-naturalismo natural" dos românticos ingleses. Note-se, porém, que a corrente “negra” já fora inaugurada pelo primeiro escritor profissional nos Estados Unidos, Charles Brockden Brown (*Wieland*, 1798), tinha grande expressão em contemporâneos de Poe tão importantes como Washington Irving ou Nathaniel Hawthorne, e seria desenvolvida depois por Herman Melville ou Ambrose Bierce, até adquirir, com Faulkner, contornos modernistas. Assim, em "The Rise of American Gothic", Eric Savoy aponta a tradição gótica como uma manifestação alternativa do impulso pós-colonial que formou a literatura dos Estados Unidos, com igual pujança à da resposta

---

<sup>1</sup> M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Theory*, Nova Iorque, W. W. Norton & Co., 1971, 13.

<sup>2</sup> Ver Jerome McGann, *The Romantic Ideology: a Critical Investigation*, Londres, The University of Chicago Press, 1983, 21-27 *passim*.

transcendentalista. Se esta transpôs para a vivência quotidiana na Terra Prometida as visões dos românticos ingleses, a linhagem negra questionou a fé no sujeito ou ego individual<sup>1</sup> – que, na ideologia de progresso do Sonho Americano, legitimaria a figura *do self-made man*, capaz de recomeçar, mais puro, de novo.

Já Leslie Fiedler, em *Love and Death in the American Novel*, vê no gótico a gênese da ficção nos Estados Unidos da América, relevando a sincronia da sua prática com uma veia novelística perseguida no quadro da literatura estado-unidense em formação<sup>2</sup>. Se atentarmos no argumento, também avançado por este crítico, sobre a co-relação entre a emergência do gótico e as convulsões sócio-laborais dos sécs. XVIII-XIX, é fácil ver como tal género se prestava a dramatizar as tensões de uma cultura em que o novo homem duma jovem nação procurava demarcar-se das "assombrações" de um passado vivido sob o jugo da velha ordem europeia:

the guilt which underlies gothic and motivates its plots is the guilt of the revolutionary haunted by the past which he has been trying to destroy; and the fear that possesses the gothic and motivates its tone is the fear that in destroying the old ego-ideals of Church and State, the West has opened a way for the intrusion of darkness: for insanity and the disintegration of the self<sup>3</sup>.

Acrescentando a esta perspectiva a hipótese de William Veeder, em "The Nurture of the Gothic", de este ser um género em que o psicológico e o histórico-social se aliam sob o signo da repressão fracassada (dramatizando-se no gótico uma gama de emoções socialmente censuradas)<sup>4</sup>, estamos em condições de reconsiderar a apreciação de Bloom que antes referimos sobre a preferência de Poe pelo "Abismo" em detrimento do forte "Eu" emersoniano. O abismo em que o sujeito poético perde a sua individuação,

---

<sup>1</sup> Ver E. Savoy, "The Rise of American Gothic" in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, coord. Jerrold E. Hogle, Cambridge, CUP, 176.

<sup>2</sup> Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, edição revista, Nova Iorque, Dell, 1966, 143.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 129.

<sup>4</sup> William Veeder, "The Nurture of the Gothic, or How Can a Text Be Both Popular and Subversive?" in *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, coord. Robert K. Martin e Eric Savoy, Iowa, University Press of Iowa, 1998, 22-23.

prestando-se à interpretação psicanalítica do regresso de algo recalcado no imaginário colectivo, ganha em ser contextualizado como retribuição determinística de uma história de conflitos e violências, calada em prol da crença na liberdade individual e na sanidade de um sujeito purgado do mal. Neste sentido, adquirem nova dimensão as palavras de Bloom: "Emerson, for better and for worse, was and is the mind of America, but Poe was and is our hysteria, our uncanny unanimity in our repressions"<sup>1</sup>.

A histeria a que Bloom alude sobressai amiúde na obra de Poe pelo motivo da festa cortesã, do baile de máscaras ou do Carnaval. Este, permitindo, conforme analisado por Mikhail Bakhtine, uma fuga provisória ao modo de vida comum (i. e. oficial)<sup>2</sup>, funciona igualmente como garante da ordem vigente. Daqui decorre uma tensão entre impulsos revolucionários e instintos conservadores que é evidente também no gótico, surgindo de forma exemplar no conto de Poe "The Cask of the Amontillado" (1846). Apanhando o burguês Fortunato embriagado no final dos festejos do Carnaval, Montresor, representante de uma aristocracia dinástica em decadência, aproveita para se vingar de "mil injúrias" que imputa ao novo-rico, convidando-o a descer até à adega familiar, onde também jazem os seus antepassados. Quando Fortunato afirma não conseguir lembrar-se do brasão da família de Montresor comete talvez a milésima primeira ofensa, resultando no seu assassinato por emparedamento. Ora, se a narrativa de superfície aponta para uma vitória da velha ordem aristocrática sobre a burguesia ascendente, convém não esquecer que Fortunato e Montresor são nomes especulares, e que o trocadilho grosseiro com que Montresor responde ao estatuto de Mação de Fortunato, produzindo uma pá de trolha para a edificação da muralha letal, complica as

---

<sup>1</sup> Bloom, "Introduction", *Edgar Allan Poe*, 5.

<sup>2</sup> Ver Mikhail Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire du Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Galimard, 1970, 16.

suas pretensões a um elevado nascimento e sublinha a ambiguidade da moral do conto: "Against the new masonry I re-erected the old rampart of bones" (*MCW* 3, 1263).

Como noutros contos de Poe em que se tematizam ruínas aristocráticas ou conflitos de poder na remota Europa, podemos atribuir o cenário da Itália renascentista, em "The Cask of Amontillado", tanto a um distanciamento permitindo intrusões sobrenaturais que pareceriam ridículas no Mundo Novo, como a uma intenção de crítica social em que a Europa surge como espelho face ao qual a identidade dos Estados Unidos se pode aferir ou contrapor. Por outro lado, a narrativa de Montresor denuncia também oposições sociais internas nos Estados Unidos, i. e. da aristocracia sulista a que Poe, como vimos, tendia a associar-se, contra o capital do Norte, ou, simplesmente, contra o novo capital do Sul, oriundo de empreendimentos comerciais que ameaçavam o poderio terratenente: por coincidência, ou não, John Allan pertencera à Maçonaria que começou a ganhar influência nos centros urbanos a partir de 1830<sup>1</sup>.

Já "Hop-Frog" (1849), em que um bobo-anão, trazido de um país bárbaro à força para a corte, convence o monarca e os seus ministros a disfarçarem-se de orangotangos para depois os aprisionar e lhes pegar fogo, tem sido lido por vários críticos à luz da "instituição peculiar" da sociedade sulista, como canalização de uma ameaça retributiva contra a cultura escravagista<sup>2</sup>. As "obscuras" associações destes contos com o Sul apresentam-se, assim, como o último nível de uma sucessão de estratos que a obra de Poe faz emergir como alteridades reprimidas de ideologias dominantes: i. e. a corrente "negra" e dúplice como alteridade do unitarismo, o gótico como alteridade do iluminismo racionalista, a apropriação estado-unidense desse gótico como alteridade do

---

<sup>1</sup> Ver Leverenz, "Poe and Gentry Virginia", 230-1.

<sup>2</sup> Ver Joan Dayan, "Amorous Bondage: Poe, Ladies and Slaves", 258, ou Gray, " 'I am a Virginian'" (2000), 20.

domínio cultural europeu, e, finalmente, o sulismo como alteridade da nação estado-unidense.

Reflete Quentin Compson, personagem de William Faulkner: "a nigger is not a person so much as a form of behavior; a sort of obverse reflection of the white people he lives among"<sup>1</sup>. Também o Sul é "o negro" dos Estados Unidos. Da perspectiva de um "gótico sulista", o motivo recorrente de um sujeito que soçobra vitimado pelo seu lado negro, seja este o alter-ego ou *id*, actualiza-se historicamente na obra de Poe. Isto é sobretudo evidente quando esse duplo toma a forma de uma besta escura (em "The Raven" ou "The Black Cat"), ou do seu correlativo purgativo, a mulher branca, cuja pureza virginal era a antítese da promiscuidade imputada aos negros, gerando ainda a repulsa pelo que podia acontecer caso os negros obtivessem a igualdade, habilmente manipulada pelo "complexo de violação". O crítico Richard Gray nota argutamente que por diversas vezes na obra de Poe a amada branca surge manchada de rubro. Em "The Fall of the House of Usher" a quebra da pureza virginal que esta representação sugere na figura de Madeline, gémea do protagonista regressada do túmulo, associa-se veladamente à quebra do tabu do incesto, por sua vez indissociável do tabu da miscigenação no imaginário sulista (dado que transgredir este último abria também a possibilidade de incesto, i. e. um branco podia, sem saber, dormir com a sua irmã ou filha ou neta negra)<sup>2</sup>.

Apresentando-se como mais um avatar do "regresso do recalcado", Madeline Usher é também uma perfeita ilustração do modo como este conceito se relaciona com "o insólito" (*Unheimliche*), conforme analisado por Sigmund Freud a partir da literatura fantástica de E. T. A. Hoffmann. Decompondo o termo alemão, Freud redefine o assombro pelo "não-familiar" como o tipo de terror que reside na reconfiguração de

---

<sup>1</sup> William Faulkner, *The Sound and the Fury: the corrected text*, Nova Iorque, Vintage International, 86.

<sup>2</sup> Ver Gray, "I am a Virginian" (2000), 21-26.

algo habitual e nosso conhecido, sendo que a sua inquietante familiaridade torna impossível separarmo-nos dele<sup>1</sup>. Ora, Madeline, quando levada para o jazigo, surpreende o narrador de "The Fall of the House of Usher" que pela primeira vez se apercebe da "espantosa semelhança" entre irmão e irmã (MCW 2, 410). O insólito do *déjà-vu* é também o tema de "The Black Cat" (1843), em que um gato com quem o narrador sente estranhas afinidades acaba por ser morto por este e substituído por outro semelhante até regressar, "ressuscitado" e vingativo, sobre a cabeça da esposa que o narrador também assassinou.

O carácter literalmente "familiar" destes contos – "The Black Cat" é apresentado como "a series of mere household events" (MCW 3, 849) – fortalece a tese de alguns teorizadores do gótico nos Estados Unidos de que este se distingue, relativamente ao europeu, por um transporte do fantástico para o universo quotidiano e doméstico, corroendo um outro esteio da ideologia oficial: a família nuclear<sup>2</sup>. Neste sentido, é também interessante a sugestão do filósofo Stanley Cavell de que o facto de tanto Poe como Hawthorne representarem o sujeito em relação com seres humanos afectivamente próximos os leva ao terror do fardo da alteridade, negando-lhes os êxtases de Emerson e Thoreau, cujos mundos começam depois de arredados os outros, representando o eu a sós consigo<sup>3</sup>.

Hawthorne exemplifica que o gótico nos Estados Unidos não se limita ao Sul, como às vezes se tende a esquecer. No entanto, Maria A. Lima, em *Brown, Poe, Hawthorne e Melville: Terror na Literatura Norte-Americana*, apresenta-nos uma

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, "The Uncanny" in *The Penguin Freud Library*. Vol. 14.: *Art and Literature*. trad. David McLintock, Harmondsworth, Penguin, 345.

<sup>2</sup> Ver Eric Savoy, - "The Face of the Tenant": A Theory of American Gothic" in *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, 3-19, bem como a tese de doutoramento de Maria A. Lima, *Brown, Poe, Hawthorne e Melville: Terror na Literatura Norte-Americana*, Évora. 2000, 135-138.

<sup>3</sup> Ver Stanley Cavell, "Being Odd, Getting Even (Descartes, Emerson, Poe)" (1984), *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1988, 129.

distinção entre Hawthorne e Poe, segundo a qual o primeiro tematiza as "doutrinas puritanas do pecado original" e o segundo um "impulso irracional e selvagem" de perversidade<sup>1</sup>. Talvez se possa aprofundar esta diferença para extrair, ainda que sem dogmatismos, uma especificidade do gótico do Sul. Nesta região, mais do que o moralismo puritano do Pecado, Depravação Inata e conseqüente necessidade de Expição, parece prevalecer uma ideia irreduzível do Mal, com seus desígnios insondáveis e inescapáveis. Instrumental para explicar a exclusão do mito nacional do progresso, esta ideia serviria também para refutar o princípio de que todos os homens nascem iguais, justificando as assimetrias produzidas por uma sociedade hierárquica e escravagista. Argumenta o chanceler Harper, no ensaio de abertura de *The Pro-Slavery Argument*, em 1852:

Will those who regard Slavery as immoral, or crime in itself, tell us (... ) that the Judge of all earth has done wrong in ordaining the means by which alone that end [civilization] can be obtained? (...) It is true that the Creator can make the Wickedness as Well as the Wrath of man to praise him, and bring forth the most benevolent results from the most atrocious actions<sup>2</sup>.

Seja ou não da autoria de Poe uma polémica recensão, em 1836, favorável ao anti-abolicionismo de J. K. Paulding e W. Drayton<sup>3</sup>, nesta matéria o autor assumiu em geral uma posição conservadora e apologista da natural sujeição do homem negro ao branco, designada de "right of attendance" (*MCW* 3, 807). Para mais, a ideia necessária de uma perversidade aparentemente gratuita, geradora de iniquidade e destruição, é central quer em "The Imp of the Perverse" de 1845 (definida como pulsão de fazer o mal pelo mal deliberadamente ignorada pelos moralistas – ver *MCW* 3, 219-21), quer em *Eureka* de 1848. Neste ensaio, todas as coisas criadas, "pelo menos o Universo

---

<sup>1</sup> Lima, *Brown, Poe, Hawthorne e Melville: Terror na Literatura Norte-Americana*, 132.

<sup>2</sup> Harper in AAVV, *The Pro-Slavery Argument*, Charleston, Walker Richards & Co., 1852, 4.

<sup>3</sup> Sobre a controversa autoria desta peça saída no *Southern Literary Messenger* de Abril de 1836, ver Bernard Rosenthal, "Poe, Slavery, and the *Southern Literary Messenger*: a Reexamination", *Poe Studies* 7: 2, 1974, 29-38.

material", são imperfeitas, tendentes à fragmentação pela repulsa, mas destinadas a implodir pela atracção, sendo inevitável a sua aniquilação (ver *QPT*, 1277) com vista a uma incerta e, conforme sugerirei adiante, sempre adiada reconstituição no Deus puramente espiritual e individual (ibid., 1357). Este torna-se, assim, inalienável da ideia de Mal: "In this view, and in this view alone, we comprehend the riddles of Divine Injustice – of Inexorable Fate. In this view alone the existence of Evil becomes intelligible" (ibid.).

Uma Injustiça Divina que funciona por "charadas" não está isenta da suspeita de absurdo. O nosso excuro sobre negrume e cepticismo desemboca, deste modo, no conceito de "ironia romântica", cuja prática é descrita por G. R. Thompson, em *Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*, nestes termos:

The Romantic Ironist strove, in his contrariness- deceptiveness, satire, and even self-mockery, to attain a penetrating view of existence from a subliminally idealistic height of aesthetic perception – but always with an eye on the terrors of an ultimately incomprehensible, disconnected, absurd, or at best probably decaying and possibly malevolent universe. The more usual Romanticist wished to penetrate beyond the sensory to the ultimate secrets that lay behind appearance, secrets that the romantics increasingly felt lay within the mind itself. But for the "Dark Romanticist," especially for the Romantic Ironist, the only attainable harmony in all the deceptiveness and chaos which the World presented was a double vision (...) culminating in an ambivalent joy of stoical self-possession and intellectual control. This kind of Romantic artist-hero held the world together by the force of his own mind – or he watched the world crumble, under the stress of dark contrary forces. The result, in the works of these writers, is an ambivalent pessimism: a kind of black humor, or black irony and as well a skepticism engendered by the self-awareness of the subjective human mind insistently reaching out toward an illusive certainty<sup>1</sup>.

Esta assunção de ironia romântica como prerrogativa do "romantismo negro" é talvez exagerada, opondo-se claramente à ideia de "viagem circular" que Meyer Abrams apõe à demanda romântica, e em que a divisão, o conflito e a auto-contradição constituem apenas um primeiro passo para a cena final de reconhecimento e reconciliação<sup>2</sup>. Não cabe nesta dissertação o desvio para esta querela que, aliás, como adiante sugiro

---

<sup>1</sup> G. R. Thompson, *Poe's Fiction*, 12-13.

<sup>2</sup> Ver Abrams, *Natural Supernaturalism*, 255.

relativamente às interpretações de Poe, se deve provavelmente às diferentes orientações ideológicas dos comentadores, oscilando entre o humanismo cristão, o existencialismo e o niilismo. De resto, é possível ver a ironia romântica também como solução única para um mundo em que desabava a ancoragem ontológica, constituindo uma forma de ver o real como um processo dialéctico com o sujeito de percepção, e neste sentido valendo de ajuste positivo ao mundo e acabando por satisfazer a ambição harmonizadora destacada por Abrams. De qualquer forma, um conceito de ironia a fazer face ao transcendente como última instância – na justaposição de irreconciliáveis, na afirmação daquilo que se parecer querer dizer e *também* do seu contrário<sup>1</sup>, no desespero de superar o hiato entre físico, psíquico e metafísico – mas simultaneamente assumindo a sua posição, pelo próprio distanciamento estético que permite rir superiormente das contradições da ficção e do real, parece produtivo para enquadrar Poe e o gótico... e ainda voltar a Byron e a "Letter to B –".

Em 1835, mais uma vez defendendo-se do excessivo "horror germânico" deplorado nos seus contos, Poe escrevia ao editor do *Southern Literary Messenger* a propósito de "Berenice", a história de um monomaniaco que exuma a prima morta para recuperar a sua dentadura, visto que "*tous ses dents étaient des idées*" (MCW 2, 216):

The history of all Magazines shows plainly that those which have attained celebrity were indebted to it for articles *similar in nature* – to *Berenice* (...) I say similar in *nature*. You ask me what does this nature consist? In the ludicrous heightened into the grotesque; the fearful coloured into the horrible; the witty exaggerated into the burlesque; the singular wrought out into the strange and mystical. (LET 1, 57-5)

Por aqui se vê como o autor entendia na sua prática do gótico um exagero de elementos de forma que o estranho oscilasse entre o grotesco e o místico. Em *Poe's Fiction*, G. R. Thompson demonstra como tal percepção se reflecte numa quase-indistinção deliberada entre "grotesco" e "arabesco", termos usados no título da primeira colectânea de contos

---

<sup>1</sup> Para um aprofundamento desta definição, ver Raymond Immerwahr, "Romantic Irony and Romantic Arabesque Prior to Romanticism", *German Quarterly*, 42, 4, Novembro de 1969, 665.

de Poe (1840). Derivando ambos da história de arte, "arabesco" aplica-se a um padrão intrincado, de formas geométricas, desenvolvido a partir do interdito maometano de reproduzir na arte formas naturais que pudessem ter alma; "grotesco", por seu turno, relacionado com as pinturas rupestres desenterradas na Renascença, aponta para um estilo que funde formas animais e vegetais, orgânico e inorgânico. Baseando-se talvez no significado "caricatural" ou "monstruoso" também associado a "grotesco", alguns críticos de Poe viram nestes nomes uma distinção entre sátiras (grotescos) e contos sinistros ou sérios (arabescos)<sup>1</sup>. Thompson, todavia, deixa claro que no vocabulário crítico romântico a deformação do real dos "grotescos" se funde com a abstracção dos "arabescos", ambos num hibridismo que os alinha na nomenclatura genérica de "gótico" ao indicar a intrusão duma estética de irregularidade ou ilusão em algo considerado natural<sup>2</sup>. Esta elucidação corrobora a recorrência de estruturas de ilusão/decepção na obra de Poe, apontando para significados dúplices ou tríplices, e temperando-se o terror com o ridículo, tragédia com comicidade.

Curiosamente, em "Letter to B –", depois de uma alusão maliciosa ao *dictum* de Wordsworth de "powerful feelings recollected in tranquility", segundo a qual os seus poemas pareceriam recordações de melhores dias (ver *TER*, 8), surge um passo que pode ser lido como apologia do alívio burlesco para corrigir a seriedade metafísica, constituindo também o único reparo no ensaio susceptível de se relacionar com o germanismo e o gótico:

His [Wordsworth's] judgement (... ) is too correct. This may not be understood, – but the old Goths of Germany *would* have understood it, who used to debate matters of importance to their State twice, once when drunk and once when sober – sober that they might not be deficient in formality – drunk lest they should be destitute of vigor. (*TER*, 9)

---

<sup>1</sup> Ver, a título de exemplo, Daniel Hoffman. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, Nova Iorque, Doubleday 1972, 207-8.

<sup>2</sup> Ver Thompson, *Poe's Fiction*, 71; consulte-se também, sobre "grotesco" e "arabesco", 69-70 e 108-115.

A atitude dúplice relativamente a "assuntos de importância" pode e deve ser lida como um comentário meta-textual a "Letter to B –" e à forma irónica, que resvala até no humor boçal, com que no ensaio é tratada a "paixão" da poesia. Para mais, inserida num prefácio, esta ironia pode suscitar uma atitude ambivalente em relação às "visões" poéticas depois apresentadas, de alguma forma quebrando a “suspensão de incredulidade” necessária, designadamente, para nos abandonarmos a um ritmo encantatório que, como veremos, se pretende catalizador da Beleza superior.

Exemplo isolado na poesia (*Poems* é o único volume de poemas precedido por um exercício crítico), “Letter to B–” prenuncia, assim, as complexas molduras dramáticas que permearão não só as ficções de Poe (*The Narrative of Gordon Pym*, por exemplo, precedido de uma introdução autoral e terminado pelo posfácio de um fictício editor jornalístico) como o ensaio *Eureka*. Neste último, a credibilidade da visão cosmológica, sendo, por um lado, suportada por densos discursos científicos, acha-se, por outro, minada pela sua apresentação apócrifa como documento encontrado pela gárrula personagem Mellonta Tauta, que aproveita para ventilar a sua irritação contra a filosofia romântica. A mistura de discursos e tons numa mesma peça – oscilando entre o racional e o confessional, o lírico e o científico – concorre, bem como a diversidade e mudança de pontos de vista, para a fractura da ilusão dramática<sup>1</sup>.

*Poems* sobressai ainda como caso singular de quebra do pacto de leitura na poesia, dado que, imediatamente a seguir a “Letter to B–”, surge um outro passo de ironia intrusiva – a da voz de um poeta implícito que tende a confundir-se com o empírico no poema intitulado “Introduction”. Definindo a sua arte explicitamente como

---

<sup>1</sup> Note-se que o efeito desta fractura se complica no caso do “gótico explicado”, i. e. em que uma ocorrência narrativa racional sugere sempre explicações psicológicas ou naturais para a presença do sobrenatural, modo que Poe herdou possivelmente dos romances de Ann Radcliffe. Ver, a este respeito, Thompson, *Poe's Fiction*, 68-104.

“romance” – gênero cujas conotações de hibridismo entre real e fantasia podiam, na altura, justapor-se às de “gótico”<sup>1</sup> – o poeta apresenta-nos uma artificiosa alegoria:

Romance, who loves to nod and sing,  
With drowsy head and folded wing,  
Among the green leaves as they shake  
Far down within some shadowy lake,  
To me a painted paroquet  
Hath been – a most familiar bird (*MCW* 1, 156)

Este excerto constitui um perfeito exemplo de ironia romântica, porque não só ilustra a acepção mais usual do termo, “consequência de uma atitude *jocosa* do autor, que se comprazia na manipulação (...) da ficção que criava” (nas palavras de Lourdes Ferraz em *A Ironia Romântica*<sup>2</sup>) como também uma segunda interpretação relativa à desconfiança das possibilidades metafísicas da poesia, ou da própria existência de metafísica. Este “periquito pintado”, todo ele artifício, é uma caricatura do tema romântico da “visão velada”, especialmente produtivo em *A Defence of Poetry* de Shelley. Aqui, porém, em lugar de levantar o véu da beleza escondida ao mundo e do mundo, revelando como *outro* o que era familiar<sup>3</sup>, a poesia apresenta-se ela própria “demasiado familiar”, e o que revela é uma sedutora impostura, na sucessão de véus e reflexos que sobre si própria lança (o pássaro, de cabeça toldada, asa dobrada, oculto

---

<sup>1</sup> “Romance”, sem dúvida aplicado por Poe como categoria estética relativamente à poesia para sublinhar a sua componente fantasista (de uma *fancy* que veremos em problemática subalternidade a *imagination*), era também usado nesta altura como oposto a “novel”. Veja-se a distinção estabelecida por Hawthorne, no prefácio a *The House of the Seven Gables* (1851; repr. Nova Iorque, Norton, 1967, 1): “When a writer calls his work a Romance, it needs hardly be observed that he wishes to claim a certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt himself entitled to assume had he professed to be writing a Novel. The latter form of composition is presumed to aim at a very minute fidelity, not merely to the possible, but to the probable and ordinary course of man’s experience. The former- while, as a work of art, it must rigidly subject itself to laws (...) has fairly a right to present that truth under circumstances, to a great extent, of the writer’s own choosing or creation.” É pertinente confrontar esta distinção com o prefácio de Walpole à segunda edição de *The Castle of Otranto* (1778; repr. in *Four Gothic Novels*, Oxford, OUP, 1994, 11): “It was an attempt to blend the two kinds of romance: the ancient and the modern. In the former, all was imagination and improbability; in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success.” Poe, que admirava os contos de Hawthorne pela concordância de cada elemento com o efeito do todo, criticando-os embora pela falta de verosimilhança, (ver *TER*, 583) optaria por orquestrar a latitude permitida pelo “romance gótico” num criterioso equilíbrio entre atmosfera fantástica, caricatura e realismo.

<sup>2</sup> M. L. Ferraz, *A Ironia Romântica: Estudo de um Processo Comunicativo*, Lisboa, INCM, 1987, 41.

<sup>3</sup> Ver Percy B. Shelley, *A Defence of Poetry* (1821); repr. in *Prose of the Romantic Period*, coord., Carl R. Woodring. Boston: Houghton Mifflin, 1961, 495.

entre as folhas que se reflectem num lago por sua vez turvo). Somos, pois, reenviados para a ameaça solipsita do romantismo, aludida por G. R. Thompson no longo passo acima transcrito: “the ultimate secrets that lay behind appearance, secrets that the Romantics increasingly felt lay within the mind itself”.

“Introduction” é uma versão de um poema de 1829, “Romance”, desenvolvido em *Poems* com a inclusão de jocosas e comprometedoras referências autobiográficas:

For, being an idle boy lang syne,  
Who read Anacreon, and drank wine,  
I early found Anacreon rhymes  
Were almost passionate sometimes –  
And by strange alchemy of brain  
His pleasures always turn'd to pain – (*MCW* 1, 157)

Se a referência ao vinho, curiosamente ecoando o passo relativo aos Godos em “Letter to B-”, pode ser lida como uma confissão dos hábitos que contribuíram para a lenda da vida dissipada de Poe, a alusão a Anacreonte reenvia-nos necessariamente para Byron, outro escritor de vida lendária. As *Odes* de Anacreonte foram traduzidas em 1800 por Thomas Moore que, sendo outro dos modelos literários de Poe (designadamente o seu arranjo poético de contos orientais em *Lalla Rookh*), começou por lê-lo certamente pelas suas conexões com Byron de quem foi biógrafo. Byron, de resto, traduziu ele próprio duas odes de Anacreonte, poeta que preferia cantar os efeitos da paixão em detrimento das glórias épicas, fazendo também uso da metáfora do vulcão. Sugiro, portanto, que onde se lê Anacreonte se leia Byron, cantando por excelência o prazer que volve em dor, mas ao mesmo tempo assumindo uma posição anti-vática, oscilando entre o ridículo e o ideal, e desconstruindo os seus próprios excessos passionais: “I hate to hunt down a tired metaphor, / So let the often-used volcano go” (*Don Juan*, canto XIII, estr. 36).

Byron e os seus amores ilícitos com a Condessa Guiccioli em Itália foram retratados por Poe em “The Assination”, um conto em que a paixão adúltera conduz os

amantes a um pacto suicida. Tanto Richard P. Benton como G. R. Thompson nos oferecem leituras convincentes desta história, mostrando como o riso, por várias vezes comentado na narrativa, se sobrepõe ao desfecho patético: “the tale is actually a satiric hoax, a pretended Romantic tale of passion which actually lampoons the type as well as the prototypes of its unnamed hero [Byron] and unnamed narrator [Thomas Moore]”<sup>1</sup>. No entanto, nem Benton nem Thompson colocam a hipótese de, neste conto, Poe se estar a rir, não *de* Byron, mas *com* Byron, demonstrando aliás o protagonista de “The Assignment” um pendor reflexivo conducente à ironia: “a *habit* of intense and continual thought (...) interweaving itself with his very flashes of merriment – like adders which writhe from out the eyes of the grinning masks in the cornices around the temples of Persepolis” (*MCW* 2, 161). Admitir tal hipótese significa atribuir a Byron uma importância maior do que os críticos de Poe geralmente lhe concedem, i. e. mais do que uma influência circunscrita às “paixões” da juventude, posteriormente excluídas do domínio poético poesco<sup>2</sup>. A intertextualidade byroniana pode, porém, alargar-se a uma ironia sistemática em toda a obra do autor estado-unidense, a cuja prática, sedimentada depois pelas mais variadas leituras eruditas e populares do período romântico, o poeta inglês pode ter oferecido um importante modelo literário, tal como o *trickster* nativo e o pseudo-aristocrata sulista lhe terão dado inflexões histórico-culturais.

É *com* Byron, sugiro, que Poe se ri em “Letter to B–”. Não obstante a sua posterior desvalorização de *Don Juan* como insuportavelmente digressivo (ver *TER*, 493) e veículo para farpas pessoais (ibid., 1156), encontram-se, nas marcas

---

<sup>1</sup> G. R. Thompson, *Poe's Fiction*, 126; ver também Richard P. Benton, “Is Poe’s ‘The Assignment’ a Hoax?”, *Nineteenth Century Fiction*, nº 28, 193-197.

<sup>2</sup> Como divulgadores de tal atitude depreciativa da influência de Byron em Poe, ver T. O. Mabbott in *MCW* 1, 540 ; e Claude Richard, *Edgar Allan Poe, Journaliste et Critique*, 376-7.

tergiversantes da reflexividade de “Letter to B–”, ecos das complexas molduras dramáticas da grande sátira de Byron, mormente da sua “Dedicatória”:

And Wordsworth, in a rather long *Excursion*  
(I think the quarto holds five hundred pages),  
Has given a sample from the vasty version  
Of his new system to perplex the sages;  
Tis poetry – at least by his assertion. (*Don Juan*, “Dedication”, IV)<sup>1</sup>

Assim, apesar da eventual pertinência do comentário de Claude Richard de que na crítica de Poe o modelo passional byroniano perderá em favor do “valor metafísico” dos poetas da Lake School<sup>2</sup>, é muito provavelmente *com* o anti-intelectualismo de Byron que Poe se ri *contra* o didactismo de Wordsworth, em “Letter to B–”.

## 2. 5. Anti-didactismo, “Criação Rítmica” e Simbolismo

As I am speaking of poetry, it will not be amiss to touch slightly upon the most singular heresy in its modern history – the heresy of what is called very foolishly, the Lake School. The wise must bow to the wisdom of such men as Coleridge and Southey, but being wise, have laughed at poetical theories so prosaically exemplified.

Aristotle, with singular assurance, has declared poetry the most philosophical of all writing – but it required a Wordsworth to pronounce it the most metaphysical. He seems to think that the end of poetry is, or should be, instruction – yet it is a truism that the end of our existence is happiness. (...)

To proceed: *ceteris paribus*, he who pleases is of more importance to his fellow men than he who instructs, since utility is happiness, and pleasure is the end already obtained which instruction is merely the means of obtaining. (*TER*, 6-7)

Depois de uma reabilitação de Wordsworth e Coleridge como “poetas espirituais” em ensaios ulteriores (*TER*, 441), a heresia combatida em “Letter to B–” será reformulada como *heresia do didático* e atribuída, designadamente em 1848 na palestra “The Poetic Principle”, em Providence, a “nós, os bostonianos” (*TER*, 75) – i. e. “vocês, os transcendentalistas”. Na verdade, se Poe foi injusto relativamente aos

---

<sup>1</sup> Byron retoma aqui o estilo do poema crítico-satírico “English Bards and Scott Reviewers”, mas onde desenvolve mais amplamente as censuras aos “Lakers” será talvez nos escritos polemizantes dirigidos às “reservas de W. L. Boles sobre a vida e obra de Pope”, que Poe terá tido oportunidade de ler na edição de Moore de *The Letters and Journals of Lord Byron*, cuja edição nova-iorquina saiu em 1830.

<sup>2</sup> Claude Richard, *Edgar Allan Poe Journaliste et Critique*, 377.

poetas da Lake School<sup>1</sup>, agiria igualmente de má fé com os seus compatriotas de Nova Inglaterra, agrupando-os de forma indistinta: “the spirit of mixed Puritanism, utilitarianism, and transcendentalism, which seems to form the poetical atmosphere of Massachusetts” (*TER*, 1401). Em Providence, o autor reiteraria as declarações bombásticas, já escritas em 1842 contra Longfellow, aliás referidas em todas as abordagens a Poe como poeta anti-didático, anti-moralizante (eventualmente imoral) e defensor *avant la lettre* da “arte pela arte”:

*He must be blind, indeed, who does not perceive the radical and chasmal differences 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. (TER, 76, 685)*

A estética de uma incompatibilidade entre poesia e verdade, note-se, surge modalizada com certa pertinência pelo crítico Floyd Stovall que, com base na diferença entre “modos de inculcação”, sustenta que Poe veda apenas à poesia a verdade científica acessível pelo Conhecimento, mas não a verdade absoluta atingível pela Imaginação<sup>2</sup>. O argumento é susceptível de justificar o enigmático prefácio de *Eureka*: “to those who feel rather than to those who think — to the dreamers and those who put faith in dreams as in the only realities — 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” (*QTP*, 1259). Mesmo em “The Poetic Principle”, Poe admite na poesia a existência de “relações colaterais” com o Intelecto e a Consciência, e “incidentais” com o Dever ou a Verdade (*TER*, 78). Para mais, no referido texto de 1842 sobre Longfellow, Poe não nega à poesia um sentido didático, mas afirma que este deve permanecer sempre como “corrente

---

<sup>1</sup> Já tivemos a oportunidade de referir a dívida de Poe para com Coleridge relativamente a um credo hedonista (ver *supra*, 87, nota 4), mas este, curiosamente, pode também derivar de Wordsworth. Barbara Johnson, remetendo para o prefácio de 1805 de *Lyrical Ballads*, defende que é justamente na apologia do prazer como fim da poesia que Poe e Wordsworth parecem concordar (“Strange Fits: Poe and Wordsworth and the Nature of Poetic Language” in *The American Face of Edgar Allan Poe*, coord. S. Rosenheim e S. Rachman, 37).

<sup>2</sup> Ver Stovall, *Edgar Poe the Poet*, 122-125, bem como a sua introdução a *The Poems of Edgar Allan Poe*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1965, xxxv.

subterrânea” (*TER*, 691), e explicita, tornando evidente as bases kantianas do seu pensamento:

Poesy is the handmaiden but of Taste. This handmaiden is not forbidden to moralize – in her own fashion. She is not forbidden to depict – but to reason and preach, of virtue. As, of this latter, conscience recognizes the obligation, so intellect teaches the expediency, while taste contents herself with displaying the beauty: waging war with vice merely on the ground of its inconsistency with fitness, harmony, proportion – in a word with *τοχαλον* [Beauty]. (*TER*, 685)

Lendo Poe defender, como um qualquer classicista, as excelências do decoro e da proporção, mal reconhecemos o autor dos grotescos e arabescos, em que impera, como atrás se indicou, um princípio de irregularidade estética. No entanto, já foram também mencionados os elementos de simetria e geometria que há nos padrões arabesco-grotescos, bem com o cálculo necessário à representação da desordem e da deformidade. Ora, em “The Rationale of Verse” (1848), Poe apresenta-nos uma longa exposição sobre as regras de versificação que considera necessárias dominar em poesia dado que, sendo o seu objecto o prazer, o poeta não pode ignorar que o homem retira prazer da percepção de igualdade, cuja ideia “abarca as de semelhança, proporção, identidade, repetição e decoro” (ver *TER*, 33). Porém, numa das suas “Marginalia” de 1846, falando sobre a rima como elemento privilegiado de associação entre poesia e música, Poe diz-nos que a sensação de igualdade não basta. Citando a sua máxima favorita de Francis Bacon, de que não há verdadeiramente Beleza sem uma certa estranheza nas *proporções* (*TER*, 1381), defende então a aliança entre o decoro e o inesperado (ou original, algo afirmado pelo autor como culto), oriundo dessa impressão de estranheza capaz de nos transmitir tudo o que a Beleza tem de etéreo, o desconhecido e o vago” (ver *ibid.*). Regressando a “Letter to B–”, é na música que melhor se realiza a indefinibilidade da poesia – uma ideia mais uma vez parcialmente

decalcada de Coleridge, e que, efectivamente, foi no romantismo uma formulação comum, sendo a música a arte mais emblemática do novo paradigma expressivo<sup>1</sup>:

A poem, in my opinion, is opposed to a work of science by having, for its *immediate* object, pleasure, not truth; to romance, by having for its object an *indefinite* instead of a *definite* pleasure (...); romance presenting perceptible images with definite, poetry with *indefinite* sensations, to which end music is an *essential*, since the comprehension of sweet sound is our most indefinite conception. Music, when combined with a pleasurable idea, is poetry; music without the idea is simply music; the idea without the music is prose from its very definitiveness. (TER, 11)<sup>2</sup>

Em Poe, a insistência no aspecto dual da música, por um lado como “medida” e, por outro, como veículo de indefinibilidade e estranheza sugestiva do Ideal, aplica-se a uma noção de poesia que, além de expressiva, se centra na *impressão* para conseguir o *efeito* do Belo. Em “The Philosophy of Composition”, onde “The Raven” se apresenta como um poema cujas proporções foram calculadas com a precisão dum problema matemático (ver TER, 15), o autor diz que a Beleza não deve ser entendida como uma qualidade mas como um *efeito*, que cumpre ao poeta suscitar no leitor através dos meios mais adequados à sua obtenção (ibid., 16). Estes passam por um sugestionamento, em detrimento do significado evidente, produzindo a referida “corrente subterrânea de sentido”, a que o autor chama noutra escrito uma agência moral secundária derivada do misticismo do sentimento, afirmando empregar o termo místico na acepção de “ideal” conferida por A. W. Schlegel (ibid., 337).

Na fase final da sua carreira, Poe chegará a uma incisiva definição de poesia: “*the Rhythmical Creation of Beauty*” (TER, 688 e 78). A fórmula surgirá, na recensão a

---

<sup>1</sup> Ver Floyd Stovall, “Poe’s Debt to Coleridge” in *Edgar Poe the Poet*, 139-141; ver também Abrams, *The Mirror and the Lamp*, (esp. 13, 48, 87-90) sobre a primazia da expressão musical em detrimento da pictórica na poesia romântica.

<sup>2</sup> A distinção teórica que Poe aqui estabelece entre poesia e prosa, sendo poesia o modo privilegiado do indefinido e musical, nem sempre será operatória na prática. Muitos dos seus contos fantásticos, ou os contos líricos do género de “Silence” e “The Island of the Fay”, apresentam padrões rítmicos salientes, e em nada se caracterizam pela definição ou clareza de pensamento discursivo. Efectivamente, Poe defende que um certo grau de *quaintness* na expressão e de *grotesquerie* no ritmo é necessário para suscitar um efeito fantástico (ver TER, 130, 263). “The Fall of the House of Usher” é uma caixa de ressonâncias e Poe referiu-se-lhe do seguinte modo: “The thesis of this tale is the revulsion of feeling consequent upon discovering that for a long period of time we have been mistaking sounds of agony, for those of mirth or indifference” (TER, 870). Sinto-me, pois, autorizada a usar exemplos da poesia e da prosa na análise subsequente.

Longfellow de 1842, como corolário dos poderes intimativos da “Beleza Superna” atribuídos à música, enquanto possível veículo de comunhão entre Céu e Terra:

The *elements* of that beauty which is felt in sound, *may be* the mutual or common heritage of Earth and Heaven. In the soul’s struggles at combination it is thus not impossible that a harp may strike notes not unfamiliar to the angels. (...) Contenting ourselves, therefore, with the firm conviction that music (in its modifications of rhythm and rhyme) is of so vast a moment in Poesy, as *never* to be neglected by him who is truly poetical (...) we will but add, at this point, that the highest possible development of the Poetical Sentiment is to be found in the union of song with music, in its popular sense. (TER, 688)

No parágrafo anterior a este, Poe sublinha, porém, as implicações de confecção inventiva sugeridas na palavra grega “poema”, ποιησις, para afirmar que a poesia nasce tanto da sede pela Beleza Superior como da habilidade construtiva para a tentar satisfazer, associada ainda ao termo alemão *Dichten*, fingir (TER, 687).

Substituindo a contrafacção à inspiração, e efectuando um curioso equilíbrio entre regularidade e “estranheza”, comparável ao conceito de *ostraniênie* prezado pelos formalistas eslavos, a díade poesia-música assume em Poe uma vocação experimental imprecedentede. Porém, não deixa de causar perplexidade o facto de os *New Critics* anglo-saxónicos verem na poesia de Poe um exercício de obscuridade deliberada que mina a auto-suficiência do poema<sup>1</sup>, e negligenciarem a análise linguístico-estilística que tão produtiva foi para Jakobson pensar a materialidade dos signos na função poética. Efectivamente, no célebre ensaio “Linguística e Poética”, este teórico da linguagem submeteu as paronomásias de “The Raven” a uma análise reveladora de engenhosos avessos e paralelismos, em que “raven” (r. v. n), por exemplo, emerge como inversão de “never” (n. v. r.)<sup>2</sup>. É bem possível que T. S. Eliot, caso lhe fosse dado atentar nos efeitos analisados por Jakobson, os agrupasse no tipo de criptogramas e cifras em cujo

---

<sup>1</sup> Ver Yvor Winters, “Edgar Allan Poe. A Crisis in the History of American Obscurantism” (repr. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. E. W. Carlson, 176-202), ensaio que constitui mais uma batalha na guerra travada por este crítico conta o anti-racionalismo na poesia. Sobre a fraca apreciação de Poe pelo *New Criticism*, ver *infra*, 157-8.

<sup>2</sup> Ver Roman Jakobson, “Linguistique et Poétique” in *Essais de Linguistique Générale*, trad. N. Ruwet, Paris, Minuit, 1963, 209-248, esp. 234-40.

interesse o modernista via a marca dum intelecto talentoso mas para sempre adolescente, preferindo realçar o “estilo desleixado” de Poe e censurá-lo pela sua irresponsabilidade relativamente ao sentido das palavras em favor da eufonia<sup>1</sup>. Já o ouvido britânico de Aldous Huxley não lhe permitiria sequer condescendência; Poe é um arrivista cuja forma poética apresenta um anel de diamantes em cada dedo, e que prefere enveredar pelo atalho de uma musicalidade vulgar e *ready made*:

He does not have to create a music appropriately modulated to his meaning; all he has to do is to shovel the meaning into the moving stream of the metre and allow the current to carry it along on waves that, like those of the best hairdressers, are guaranteed permanent<sup>2</sup>.”

Com certeza, diz-nos o autor de *Brave New World*, a valorização de Poe pelos poetas franceses só se pode atribuir ao seguinte facto: “Not being English, they are incapable of appreciating those finer shades of vulgarity that ruin Poe for us”<sup>3</sup>.

Tanto Eliot como Huxley, porém, usam um argumento de congenialidade linguística perigosamente próximo de uma demarcação nacional fundamentalista que, como bem notou Maria Filippakopoulou na sua tese *Reflective Operations in Edgar Allan Poe's Transatlantic Reception*<sup>4</sup>, os leva a apontar ao lado do garante da vitalidade moderna de Poe que é a sua permeabilidade transcultural. Por outro lado, não sendo eu falante nativa do inglês, concedo que muitas vezes os poemas de Poe abusam do efeito musical fácil de refrães terminando em nomes próprios como “Annabel Lee”, “Eulalie” ou “D’Elormie”, todos eles apelando ao efeito cantarolável das três primeiras notas musicais. Também as desarmonias não são subtis: em “The Bells” (1849), a exploração do monossílabo (bells) como fono-vocábulo, repercutindo-se em progressivas

---

<sup>1</sup> T. S. Eliot, “From Poe to Valéry” (1949); repr. in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. E. W. Carlson, esp. 205- 219.

<sup>2</sup> Aldous Huxley, “Vulgarity in Literature” (1930); repr. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. E. W. Carlson, 162.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 161.

<sup>4</sup> Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Edimburgo, 2003, consultem-se especialmente os dois últimos capítulos da segunda parte, “Poe Francisised”, 148-222.

dissonâncias até ao desconcerto de um “péan” rangedor (ver *MCW* 1, 438), torna-se tanto mais insuportável quanto mais rudemente crua. Porém, a aproximação confessa de Poe a um ouvido popular talvez possa ser explicada de dois modos complementares: como processo de ironia, através da mistura de tons elevado e medíocre e consequente tematização da precária margem entre sublime e ridículo, e como forma de “desnudar” a arte enquanto construção e experimento, desmistificando, como pretende em “The Philosophy of Composition”, o esoterismo do vate e convidando o leitor a aceder ao jogo da composicionalidade<sup>1</sup>. Esta participação é controlada por “regras” (regularidade rítmica) e, ao mesmo tempo, subvertida pela referida *estranheza*, não só porque se contraria a previsibilidade em momentos críticos, mas também pela frustração de uma identidade entre forma significativa (ritmo) e significado, que constitui a principal queixa de Eliot e Huxley. Na verdade, se as dissonâncias de “The Bells” convocam um qualquer segredo último de ritmos de esferas cósmicas, através de uma “corrente subterrânea” sugerida pelo esoterismo das runas nórdicas (ver “Keeping time, time, time, / In a sort of Runic rhyme” – *MCW* 1, 435 e 438), esse segredo não se torna menos obscuro. O leitor é mantido na excitação de poder participar nele, mas ao mesmo tempo é-lhe incutida a desconfiança de ser tudo “bluff”, criação de materialidades sonoras que nada atingem caminhando para a sua auto-destruição, lembrando as palavras do narrador naufragado de “Ms. Found in a Bottle” (1833): “It is evident that we are hurrying onward to some exciting knowledge – some never-to-be-imparted-secret, whose attainment is destruction” (*MCW* 2, 145).

---

<sup>1</sup> Parece-me pertinente citar, a este propósito, as observações de Gérard Genette sobre a importância de Poe para os formalistas russos: “La double prédilection pour (et le rapprochement entre) littérature populaire et littérature d’avant-garde, comme formes où le ‘procédé’ se trouve (quoique pour des raisons inverses) plus clairement ‘dénudé’, est un autre trait caractéristique du formalisme russe, où l’influence directe de Poe est d’ailleurs sensible.” (*Figures, Essais*, Paris, Le Seuil, 1966, 262).

Poe não convoca preferencialmente a unidade orgânica entre signo e ideia atribuída por alguns críticos ao símbolo ou à “imagem” romântica<sup>1</sup>. Mas foi de Poe – e não das teorizações do símbolo presentes em Coleridge ou Emerson – que se reclamou herdeira uma tradição francesa, de Baudelaire a Mallarmé e Valéry, a que se convencionou chamar “simbolista.” Na verdade, a utilização genérica do termo simbolismo para uma prática que explora o carácter a um tempo figurativo e arbitrário da linguagem, bem como as combinatórias possíveis entre conotação e denotação, que se estende pelo menos desde o romantismo e se prolonga indefinidamente, apresenta problemas complexos<sup>2</sup>. É possível que não estejamos a falar dos mesmos “simbolismos”, ou então que estejamos a inculcar na palavra “símbolo” propriedades tão diversas que o conceito deixa de ser produtivo. No entanto, o que me parece é que a boa fortuna de Poe para o “simbolismo” francês, como na segunda parte procurarei exemplificar, assentou substancialmente na insistência na materialidade sonora das palavras, no modo como a sua “musicalidade” as afasta do referente sem porém achar um possível significado ausente com que possa coincidir, uma imagem estável veiculadora de verdade visionária, dado que um som conduz e gera outros, criando, na célebre expressão de Valéry, “uma hesitação prolongada entre o som e o sentido”<sup>3</sup>. Efectivamente, nos conceitos usados por Poe relativamente à associação entre poesia e música, desde “corrente subterrânea” e “indefinibilidade” / “sugestibilidade” até

---

<sup>1</sup> Ver Frank Kermode, *The Romantic Image* (1957; repr. Nova Iorque, Random House, 1964, esp. 43-48 e 92-103). As relações traçadas por Kermode entre organicismo e simbolismo coincidem em muitos pontos com a análise de M. H. Abrams do conceito de símbolo proposto por Coleridge e das imagens vitais que este lhe associa, tanto em *The Mirror and the Lamp* como em *Natural Supernaturalism*,

<sup>2</sup> Esta complexidade é em muitos pontos coincidente com as reservas que Arthur O. Lovejoy levantou à utilização genérica do termo “romantismo”. Um dos aspectos centrais em que Lovejoy faz assentar a confusão entre “romantismos” prende-se com diferentes atitudes interpretativas relativamente à antítese entre “natureza” e “arte”, o que julgo poder aplicar-se ao simbolismo se refinarmos os termos antitéticos em “natureza” e “linguagem” – ver “On the Discrimination of Romanticisms” (1948); repr. *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, coord. M. H. Abrams, Londres, Oxford UP, 1960, 3-24.

<sup>3</sup> Paul Valéry, *Oeuvres*, vol. 2, coord. Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960, 637.

“criação rítmica”, “proporções” (onde alguns terão lido “correspondências”) e “estranheza”, encontramos o núcleo vocabular aproveitado pelos simbolistas franceses.

Marshall McLuhan, em *Understanding Media*, refere o poema simbolista e a história detectivesca como duas espantosas invenções de Poe, relevando de um entendimento da dinâmica eléctrica do telégrafo conforme aplicado a um princípio de preenchimento de informação presente nas novas manifestações jornalísticas: isto é, um “mosaico” que requer uma participação activa dos leitores no processo criativo<sup>1</sup>. Não deixa de ser curioso que Poe, numa das suas “Marginalia”, reporte “música” e “mosaico” à mesma etimologia grega, relacionando-a de novo com um estudo das proporções (*TER*, 1457-8). Considerando estas duas ideias, faz sentido pensar em Poe como antecipando a resposta do leitor, estimulando-o, como viria a formular Wolfgang Iser, a preencher com projecções os espaços em branco provocados pelo não-dito, pelas falhas de comunicação entre texto e leitor<sup>2</sup>. Ora, se um ensaio como “The Philosophy of Composition”, para além de outros textos já aqui citados, não deixa grandes dúvidas de que Poe aspirava a programar rigorosamente no texto os espaços de indeterminação, como Iser insinua ser a regra, as múltiplas interpretações engenhosas (e por vezes contraditórias) a que esses textos têm sido sujeitos deixam-nos hesitantes sobre a aceitabilidade de todas elas. Neste caso, contudo, como defende o crítico Joseph G. Kronick, também Poe parece ter antecipado as vantagens da hermenêutica negativa e do questionamento da autoridade de qualquer interpretação, nomeadamente ao dramatizar,

---

<sup>1</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964); repr. Londres, Routledge, 2003, 353.

<sup>2</sup> Wolfgang Iser, “Interaction between Text and Reader” in *The Reader in the Text*, coord. Suleiman e Crossman, Princeton (NJ), Princeton University Press, 111 *passim*.

nos contos detectivescos, os erros decorrentes de uma interpretação demasiado profunda como geradores de textualidade<sup>1</sup>.

É esta possibilidade de erro que terá de ser levada em conta na minha leitura do simbolismo de Poe. Sendo este um aspecto fulcral da sua recepção, procurei descobrir exactamente *que* simbolismo ou traço de prática simbólica se pode encontrar na sua obra. Depois de vários ensaios consultados sobre a matéria, senti-me mais longe do que nunca de ficar esclarecida. Se qualquer tentativa de isolamento de um fenómeno, em ciência, pressupõe a sua distinção de outros semelhantes, este esforço complica-se na literatura simplesmente porque a literatura não é uma ciência, porque os fenómenos não surgem isolados, e porque para qualquer traço distintivo há sempre inúmeras contra-provas, i. e. outros autores em que também se pode detectar o mesmo, ou exemplos do contrário que podem surgir no nosso autor (para dar um exemplo concreto, neste caso, torna-se impossível classificar Poe como sendo *apenas* mecanicista e Wordsworth como sendo *apenas* organicista). Mais uma vez, “Letter to B-” dá uma achega a esta reflexão, designadamente no texto primeiro de 1831, em que é mais ingénuo o ataque ao excessivo rigor do pensamento dos poetas da Lake School: “Poetry, above all things, is a beautiful painting whose tints, to minute inspection, are confusion worse confounded, but start boldly out to the cursory glance of the connoisseur” (1ª versão, 21). Talvez Poe soubesse do que falava, talvez muito do seu suposto simbolismo não seja mais do que “confusion worse confounded”. É tempo, porém, de deixar “Letter to B-“, de que na realidade já muito me afastei, para expor aqui o máximo que conseguiu atingir o meu esforço de distanciação para tentar extrair

---

<sup>1</sup> Ver Joseph G. Kronick, “The Error of Reading and the Reading of Error” in *Southern Literature and Literary Theory*, coord. Jefferson Humphries, Atenas e Londres, The University of Georgia Press, 1990, 223). A ideia é ainda reforçada pela “Marginalia” de Poe escolhida para epígrafe da introdução do nosso trabalho.

as características mais representativas, ainda que não exclusivas, do uso do símbolo na obra de Poe.

### **3. O Símbolo e algumas disjunções: *fancy* vs. *imagination*, delírio da paixão vs. elevação da alma, racionalismo vs. sentimento místico**

Para começar, a palavra “símbolo” não surge em nenhum contexto significativo na ensaística do autor. Já “alegoria” aparece diversas vezes como algo de abominável, justamente por veicular de forma demasiado evidente uma moral ou forçar uma verdade. Quando reprova o modo como a alegoria junta de forma incongruente elementos comparados sem qualquer relação inteligível nem afinidade maior do que a da substância relativamente à sombra (ver *TER*, 582), Poe parece inclusive seguir mais uma vez a esteira de Coleridge<sup>1</sup>. Contudo, ao contrário de Coleridge, Poe não contrapõe símbolo a alegoria, não invoca a “translucência” deste nem uma relação de sinédoque com o todo, de participação enquanto parte viva nessa unidade de que o símbolo é representativo<sup>2</sup>. O autor estado-unidense defende, antes, um emprego judicioso, i. e. mais ou menos camuflado, da alegoria, de forma que esta apenas seja entrevista por vislumbres sugestivos (ver *TER*, 583), através daquilo a que chama “metáfora” e define como uma suavização da alegoria (ibid., 159). O que Poe faz é uma apologia da expressão indirecta sobre a directa, mas uma alegoria suavizada não se torna por isso consubstancial ao todo, para além de que a necessidade de remeter a sugestividade para uma corrente subterrânea *muito* profunda (ibid., 582) parece impeditiva de “translucência”.

---

<sup>1</sup> Recorde-se que, em *The Statesman's Manual* (1816), Coleridge sustenta que o significado a que se reporta uma alegoria é tão “insubstancial” quanto o termo figurativo, o seu “*phantom-proxy*” (consulte-se, a este propósito, Paul de Man, “The Rhetoric of Temporality”, 1969; repr. in *Blindness and Insight*, 2ª ed., Londres, Methuen, 1983, 192).

<sup>2</sup> Ibid.; ver também Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 7ª ed., Boston, Heinle & Heinle, 1999, 313.

As imagens de Poe de um modo geral apontam para uma divisão, e nesse sentido as suas potencialidades submergidas (*undercurrents*) apontam para o intersticial. “Al Aaraaf”, o poema de Poe que mais se aproxima de uma visão da transcendência, descreve-nos um reino cujo nome deriva do árabe *arafa*, significando distinguir ou dividir (ver *MCW* 1, 96). Trata-se de uma espécie de limbo oriental, segundo Poe: “a medium between Heaven and Hell, where men suffer no punishment, but yet do not attain that tranquil and even happiness which they suppose to be characteristic of heavenly enjoyment” (*LET* 1, 18). Os homens não são condenados ao Al Aaraaf; escolhem-no, e presume-se que a escolha cabe aos poetas, tratando-se de um meio amoral descrito em termos puramente estéticos. Se, por um lado, como sugere Maurice Bowra, tal meio diverge da inércia que leva ao desperdício no “Limbo” de Coleridge, onde a faculdade criativa é neutralizada<sup>1</sup>, por outro, Al Aaraaf também não tem nada de vital e rejeita todo o terreno: “O, nothing earthly!” (*MCW* 1, 99). A beleza de Al Aaraaf não cresce organicamente através do uso de imagens naturais-sobrenaturais, e Poe rejeita a ideia de uma beleza extra-terrena modelada pelo nosso mundo:

The sound of the rain  
Which leaps down to the flower, / (...)  
The murmur that springs  
From the growing of grass  
Are the music of things –  
But are modell’d, alas! –  
Away, then my dearest, / (...)  
To lone lake that smiles,  
In its dream of deep rest,  
At the many star-isles  
That enjewel its breast –” (*MCW* 1, 110)

O crescimento natural (“the growing of grass”) é desprezado em favor da qualidade sublime de uma outra natureza, despojada de vida, cósmica, adornada de estrelas, e profundamente indiferente às coisas humanas (o “dream of deep rest” prenuncia a perda

---

<sup>1</sup> Maurice Bowra, *The Romantic Imagination*, 183.

de individuação no “dream that is not to be”, o maior dom de Al Aaraaf – ver *MCW* 1, 111). Essa “outra natureza”, não podendo ser figurada / modelada, é-nos evocada por uma linguagem que usa o seu suporte sonoro e as combinações rítmicas para se afastar o mais possível do referente. Por outro lado, se os sons líquidos de “lone lake that smiles” e “isles” sugerem fluidez para outra coisa, a escolha lexical denota o isolamento dessa outra coisa e intima-a como inalcançável. Assim, a linguagem em Poe é predominantemente relacional, mas sem participar em nenhum dos mundos e quase recusando a sua religação (há, em Al Aaraaf, uma verdadeira hierarquia de mensageiros / veículos, mas a voz de Deus é o silêncio), opondo-se deste modo, como nota o crítico Bill Murray, a uma concepção de símbolo unificadora:

we can say that instead of being the barrier between discontinuous realms, between material and spiritual, language when used in [Poe's] poetry opens up an area which is neither, but gains its special existence from its *relation* to both  
(...) this special state can only be reached in the *absence* of the thing to which the word normally refers *and* the inevitable absence of the absolute to which this special use of language aspires. God is not present in Al Aaraaf, nor is human life. Language cannot embody both worlds, and this is a crucial distinction between Poe's use of language and the generally accepted Romantic view of the symbol, which is seen as unifying, healing the breach rather than operating *in* the breach<sup>1</sup>.

Este uso da linguagem, porém, não isola Poe entre os românticos. A conhecida contestação de Paul de Man de uma leitura que favorece as virtudes unificadoras do símbolo sobre a disjunção operada pela alegoria no romantismo é suficientemente fundamentada. Embora De Man reconheça alguma pertinência teórica a esta diferenciação (há, no romantismo, uma transição mais fluida do descritivo para o introspectivo, do referente para a ideia), demonstra-nos como até na ensaística de Coleridge a distinção se torna confusa, e, sobretudo, como a prática romântica o mais das vezes acaba por desmentir a anulação temporal necessária à coincidência entre

---

<sup>1</sup> Bill Murray, “A Strange Sound, as of a Harp-String Broken’: The Poetry of Edgar Allan Poe” in *Edgar Allan Poe: The Design of Order*, coord. A. Robert Lee, Londres, Vision, 1987, 138-139.

signo e totalidade. Ao invés, o modo alegórico, em que um signo se refere sempre a outro signo precedente, oferece um doloroso reconhecimento de cisão:

Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference. In so doing, it prevents the self from an illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self<sup>1</sup>.

Não surpreende que este teorizador da literatura se baseie em tal cisão para associar os modos alegórico e irónico<sup>2</sup>, pois já vimos como também em Poe a ironia surge de uma impossibilidade de conciliação entre o sujeito e o que o transcende, seja o real, a linguagem ou o Ideal. Note-se, por outro lado, que o facto de a sugestividade a que Poe amiúde se refere nascer preferencialmente de um espaço intersticial, que não é aqui nem além, denuncia a consciência comum aos românticos de a linguagem, exprimindo insatisfatoriamente as coisas deste mundo, poder ser sinal de uma presença num outro, pelo que não exclui as já referidas investidas ao transcendente, também próprias do modo irónico. Estas investidas, a que Poe chama “vislumbres” (*glimpses*), só são possibilitadas pela indefinibilidade, e será prudente sublinhar que esta característica é geralmente atribuída ao símbolo, e não à alegoria, desprezada por Coleridge – e por Poe – pela sua univocidade referencial<sup>3</sup>. Chegados de novo a um curto-circuito de distinções, talvez não seja pior optar pela referência descomprometida de Poe à “metáfora” como forma mais suave de alegoria.

---

<sup>1</sup> Paul de Man, “The Rhetoric of Temporality”, 193.

<sup>2</sup> Ver De Man, “The Rhetoric of Temporality”, 208-11 e segs.; Num outro ensaio, “Allegory and Irony in Baudelaire”, de Man esclarece o seu entendimento desta associação entre alegoria e ironia no romantismo, recorrendo sintomaticamente ao conceito de “arabesco” (in *Romanticism and Contemporary Criticism*, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press, 1993, 107).

<sup>3</sup> Ver “both Coleridge and Goethe stress that an allegory presents a pair of subjects (an image and a concept) and a symbol only one (the image alone); that the allegory is relatively specific in its reference, while the symbol remains indefinite, but richly – even infinitely – suggestive in its significance; and also that for this very reason, a symbol is the higher mode of literary expression.” (M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 197).

De qualquer modo, como também já fizemos notar, a sugestão em Poe visa o mais das vezes a persuasão, assentando em estratégias retóricas convencionais e até oratórias (“Ulalume”, “The Bells” e “Annabel Lee” surgiram por estímulo de um professor de elocução) que recuam à orientação pragmática do neoclassicismo, com a importante diferença de Poe, para agradar ao público, não imitar a natureza, mas sugerir estados que dela nos afastam e eventualmente nos põem em relação com outros. É num contexto sugestivo-persuasivo que surge a apologia de uma unidade ou totalidade *de efeito*, autorizando acima de tudo uma série de prescrições destinadas a cativar o leitor, desde o tom melancólico, o espaço narrativo concentrado e interior, até o tempo de leitura limitado. Tal contenção resulta do entendimento de Poe da proposta de A. W. Schlegel, derivando o prazer da contemplação do *todo* da agradável adaptação das suas partes constituintes (ver *TER*, 691). No entanto, o termo “adaptação” deve alertar-nos sobretudo para não confundirmos tal unidade de efeito com a unidade de substância pressuposta pelo símbolo organicista coleridgiano.

Na verdade, são tão evidentes as influências do pensamento de Coleridge em Poe que o crítico Floyd Stovall, expondo tal dívida de forma bastante exaustiva, descarta quaisquer divergências, designadamente a redefinição de *imagination* e *fancy*, como mero stratagem de Poe para evitar o reconhecimento<sup>1</sup>. Porém, se é verdade que a querela do nosso autor com a distinção entre *imagination* e *fancy* nunca rejeita a necessidade de diferenciar as duas, nem sequer a primazia da primeira sobre a segunda, coloca inegavelmente em cheque os poderes “esemplásticos”<sup>2</sup> da imaginação como faculdade de criação orgânica, análoga ao “eterno acto de criação” duma divindade/natureza co-extensiva com o sujeito. Comparem-se os textos:

---

<sup>1</sup> Ver Stovall, “Poe’s Debt to Coleridge” in *Edgar Poe the Poet*, 161.

<sup>2</sup> Ver capítulo 13 de *Biographia Literaria*, “On the Imagination, or the Esemplastic Power”.

COLERIDGE, *Biographia Literaria*, 1817 (vol. 1, 202):

The IMAGINATION then I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM.

The secondary I consider as (...) identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (*as* objects) are essentially fixed and dead.

FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word CHOICE. But equally with the ordinary memory it must receive all its materials ready made from the law of association.

EDGAR ALLAN POE, recensão a *Prose and Verse* de Thomas Hood, *Broadway Journal*, 1845:

"Fancy," says the author of "Aids to Reflection" (who aided Reflection to much better purpose in his "Genevieve") – "Fancy combines – Imagination creates." This (...) is a distinction without a difference - without even a difference of degree. The Fancy as nearly creates as the imagination, and neither at all. Novel conceptions are merely unusual combinations. The mind of man can imagine nothing which does not exist: – if it could, it would create not only ideally, but substantially - as do the thoughts of God. It may be said – "We imagine a griffin, yet a griffin does not exist." Not the griffin certainly, but its component parts. It is no more than a collation of known limbs – features – qualities. (...)

The pure imagination chooses, from either beauty or deformity, only the most combinable things hitherto uncombined; – the compound, as a general rule, partaking (in character) of sublimity or beauty, in the ratio of the respective sublimity or beauty of the things combined – which are themselves still to be considered as atomic – that is to say, as previous combinations. But, as often analogously happens in physical chemistry, so not unfrequently does it occur in this chemistry of the intellect, that the admixture of two elements will result in a something that shall have nothing of the quality of one of them – or even nothing of the qualities of either. The range of Imagination is therefore, unlimited. Its materials extend throughout the Universe. (...)

(...) when the harmony of the combination is comparatively neglected, and when in addition to the element of novelty, there is introduced the sub-element of unexpectedness – when (...) matters are brought into combination which not only have never been combined but whose combination strikes us as a difficulty happily overcome – the result then appertains to the FANCY. (*TER*, 277-8)

Nesta distinção, ou não-distinção, crucial, Poe usa a própria linguagem de Coleridge para se afastar dele. A recusa de uma diferença, não só de natureza mas também de grau, entre *imagination* e *fancy*, na medida em que só pode haver *combinação*, porque nunca o homem criou nada que nunca existisse, prenuncia, como viu argutamente John F. Lynen, muitas das mudanças que separam a poesia romântica da moderna. A arte deixa de ser vista como criação inspirada e passa a descoberta laboriosa, antecipando uma mudança de enfoque do poeta para o poema, da visão para o artifício e da sensibilidade poética para o efeito literário<sup>1</sup>. A exemplificação das possibilidades

---

<sup>1</sup> Ver J. F. Lynen, "The Death of the Present: Edgar Allan Poe", *The Design of the Present: Essays on Time and Form in American Literature*, New Haven, Yale UP, 1969, 259

combinatórias da imaginação recai, no passo citado, sobre imagens mecânicas – o grifo é uma montagem – e, mesmo quando Poe concede a possibilidade de uma síntese numa unidade superior, essa unidade nada tem de participação orgânica: o princípio vital de Coleridge é substituído pelo “compósito” físico-químico. Efectivamente, as imagens mais recorrentes na obra de Poe parecem ser fruto de uma composição intelectual que resulta em de-composição: coisas mortas, fixas ou mecânicas. O corvo falante consegue ter maior rigidez do que o albatroz morto de “The Rime of the Ancient Mariner”, ao passo que o verme triunfante do poema “The Conqueror Worm”, representando a morte aprazada, constitui a antítese de qualquer redenção oferecida por cobras de água iridescentes. E depois temos esse “tópico mais poético do mundo” (TER, 19), a morte de uma mulher bela, sendo que tais mulheres funcionam o mais das vezes como vampiros sugadores de vida. Sucedem-se anões ou *ghouls* grotescos, olhos destacando-se nas trevas, corações que vibram com cordas de arame, sinos metálicos, lajes de cemitério reflectidas por estrelas artificiais, edifícios em erosão, estancos, rochedos monstruosos sobranceiros a vales desertos, espaços claustrofóbicos em que se divisam padrões sujeitos a uma desproporção orquestrada<sup>1</sup>.

Por aqui se depreende que a utilização do símbolo em Poe diverge também da ideia que Emerson terá abraçado numa primeira fase mais transcendentalista, da transcrição de textos da natureza que serão tanto menos corruptos quanto mais ancorados no real. Diz-nos o autor de “The Poet”: “The world is a temple, whose walls are covered with emblems, pictures, and commandments of the Deity, in this, that there is no fact in nature which does not carry the whole sense of nature”<sup>2</sup>. Por contraste, em

---

<sup>1</sup> Este imaginário de morte e fixidez por composição mecânica geradora de um efeito de monstruosidade foi notado, entre outros, por Jeffrey Meyers que o comparou aos universos pictóricos dos contemporâneos Francisco de Goya e John Martin (“Edgar Allan Poe” in *The Columbia History of American Poetry*, coord. Jay Parini, Nova Iorque, Columbia University Press, 1993, 186-7).

<sup>2</sup> Emerson, “The Poet” (1844); repr. *Emerson: Essays and Lectures*, coord. Joel Porte, 454.

“Al Aaraaf”, quando Deus revela os seus mandamentos à mensageira Nésace, a Natureza (ou a linguagem que pomos nela) é forçada ao silêncio:

Ours is a world of words: Quiet we call  
“Silence” – which is the merest word of all.  
All Nature speaks, and ev’n ideal things  
Flap shadowy sounds from visionary wings –  
But ah! Not so when, thus, in realms on high  
The eternal voice of God is passing by  
And the red winds are withering in the sky. (*MCW* 1, 104)

Parece-me difícil ver nestes versos a semente da teoria das correspondências do simbolismo francês que Vincent Buranelli leu neles<sup>1</sup>. Pelo contrário, penso que este é um exemplo da ironia poética acerca da (in)capacidade de a linguagem interpretar o real em conformidade com uma mensagem transcendente. Efectivamente, o poeta usa efeitos sinestésicos (o som do bater das asas reforçado pela repetição de sibilantes, a impressão de cor e tacto dada ao vento que murcha) para negar o carácter referencial das palavras e eventualmente torná-las sugestivas de outra coisa. Porém, essa outra coisa não se revela pela linguagem humana. Trata-se de algo que, num outro poema de Poe, intitulado precisamente “Silence” (1840), se apresenta como a “sombra” ignota do silêncio mais pacífico que é a morte, mas que, ao contrário deste, inspira terror pelo desconhecimento. Face a ele, exclama o poeta: “Commend thyself to God!” (*MCW* 1, 322) – partindo do princípio de que Deus possa existir, porque, justamente, o medo pressentido deriva de este silêncio poder ser o que existe para lá de todos os mundos criados pela linguagem, ou a ameaça de não existir nada do outro lado da linguagem.

O ideal de Beleza Superior para Poe não correspondia, portanto, à lição da natureza, mas antes ao jardim paisagístico, onde o artifício humano refinava as intenções de uma criação primitiva. No entanto, como comecei por dizer, há sempre

---

<sup>1</sup> Ver Vincent Buranelli, *Edgar Allan Poe*, New Haven, Twayne Publishers, Inc., 1961, 101. O crítico cita apenas os versos “All Nature speaks, and ev’n ideal things / Flap shadowy sounds from visionary wings” e não os contextualiza. De resto, nem Baudelaire nem Mallarmé se ocuparam deste poema.

contra-exemplos. Um poema de juventude, sobre o potencial simbólico dos objectos familiares quando penetrados pelo olhar que se dilata, quase poderia ser de Emerson:

(...) as th'expanding eye  
To the loved object – so the tear to the lid  
Will start (...)  
And yet it need not be – (that object) hid  
From us in life – but common – which doth lie  
Each hour before us – (...)  
‘Tis a symbol and a token

Of what in other worlds shall be – and giv’n  
In beauty by our God, to those alone  
Who otherwise would fall from life and Heav’n  
Drawn by their heart’s passion (...) (MCW 1, 77-78)

*Quase* podia ser Emerson: no entanto, a comparação do olhar que se aproxima do objecto com a lágrima que brota na pálpebra traz à percepção uma carga emotivo-passional, deformadora da experiência sensorial. Daí emerge a ameaça de os poetas se perderem pelo mesmo excesso de paixão que os leva a ambicionar a visão da Beleza. Ora, se esse perigo é encarado com *hubris* na juventude, levando o autor de “Letter to B–” a defender um modelo de poesia vulcânica, verifica-se que nos poemas posteriores a percepção toldada pela paixão conduz ao inelutável solipsismo do poeta que força o real aos seus delírios, sendo a palavra inglesa “fevor” por várias vezes associada a “fever”. Nos ensaios mais tardios, Poe defenderá, pois, o controlo desta ameaça, renegando Byron e aproximando-se do preceito wordsworthiano de poesia como “emoções recolhidas na tranquilidade”, passando a propor a emoção desapaixonada e maturada (*TER*, 446). A paixão, em “The Poetic Principle”, torna-se antagónica à prerrogativa da Beleza que é a elevação da alma, dada a sua tendência para degradar (ver *TER*, 93), e, numa das “Marginalia” de 1844, é despedida nestes termos: “True passion is prosaic – homely” (*TER*, 1354).

Sucede que, não acreditando no préstimo dos meros sentidos para a criação artística (*TER*, 1458), a estética poética parece presa de um esquema mental,

pré-kantiano e até pré-cartesiano, em que as paixões derivam do coração, tomado não só como agente sensual, mas como principal órgão sensorial de apreensão da realidade. Podendo-se supor a necessidade de Poe controlar a Natureza como paralela à de neutralizar a paixão, a sua atitude para com esta última permanecerá, todavia, ambivalente. Mesmo em 1848, o autor advogará que o livro mais revolucionário da humanidade se devia intitular “My Heart Laid Bare” (*TER*, 1423), e na verdade o coração, tenso e vibrátil, mantém-se como símbolo recorrente na sua obra, designadamente na figura do poeta angélico Israfel que, mesmo habitando o alto firmamento onde se supõe prevalecer a Vénus uraniana sobre a dionisiaca, é invectivado a recusar um canto desapaixonado:

The ecstasies above  
With thy burning measures suit-  
Thy grief, thy joy, thy hate, thy love,  
With the fervour of thy lute-  
Well may the stars be mute. (*MCW* 1, 176)

De resto, como argumenta a crítica Joan Dayan, a recorrência destas imagens colide com a concepção prevalecente da obra de Poe como espiritualista/idealista, sugerindo um forte pendor materialista/sensualista que a custo se procura refrear<sup>1</sup>. A destruição imaginativa da realidade não logra silenciar o coração que começa por deturpá-la e acaba dilacerado pelas fantasias que criou em sua substituição, como é o caso do Corvo a quem o sujeito poético implora: “Take thy beak from out my heart” (*MCW* 1, 369).

O Corvo, elemento do real deliberadamente introduzido no poema de forma verosímil (de acordo com as explicações de “The Philosophy of Composition”) transforma-se em pura projecção subjectiva e concretiza a ameaça solipsista, perdendo-se qualquer possibilidade de elevação da alma a um ideal transcendente de

---

<sup>1</sup> Ver: “Poe’s high perception recalls the ardor of Lucretius, whose compulsive response to nature turns his epic mind into a tale of desire written under the stern eye of Venus. (...) nearly every text leads us to the moment when the ideal is shattered, when the overtly impure threatens to violate our exaltation of revealed or transcendent wisdom” (Dayan, *Fables of Mind*, 274-5). Para a interpretação contrária, de tendência idealista e humanista, ver os ensaios de Richard Wilbur mencionados ao longo desta parte.

ressonâncias platônicas: “And my soul from out that shadow that lies floating on the floor / Shall be lifted – nevermore!” (ibid.). Tal efeito parece ser derivado da acção conjunta dos dois órgãos que Poe declara obstrutores da imaginação, i. e. o coração e a mente, esta última considerado na sua capacidade analógica e produtora de *fancies*. É curioso que Allen Tate, analisando Poe como figura transicional da desintegração da personalidade moderna, sugira que nele a hipertrofia do sentimento corresponde de forma oblíqua à hipertrofia do intelecto<sup>1</sup>. A inter-relação poderá dever-se à circunstância de os “fervores” induzidos pela paixão adulteradora apelarem à capacidade comparativa do intelecto (ou alegórica), com o fito de associar elementos incongruentes em *fancies*, toldando assim a harmonia combinatória que Poe dizia ser marca da imaginação. Por outro lado, deixando o poder de elevação da faculdade imaginativa de resultar de uma participação das energias criativas, quer da Natureza quer da divindade, sendo esse poder também combinação, a diferença que o separa da *fancy* para o tornar harmónico e sugestivo da idealidade é dificilmente sustentável.

Julgo ser através do ilusionismo da linguagem que Poe tentará superar este impasse: “Ours is a world of words”, diz-nos o poeta de Al Aaraaf. Assim, o único aspecto em que a estética de Poe se torna mais libertadora que a de Coleridge, a capacidade ilimitada da imaginação para produzir novas combinações a partir dos materiais do universo (por contraste com a criação orgânica limitada pela mente finita), começa pelas potencialidades infinitas da matéria da linguagem. Num dos contos de Poe de entre os que chamei “diálogos *postmortem*”, justamente intitulado “The Power of Words”, há uma personagem que se depara, nas vastidões do espaço, com um mundo criado pelas palavras por si pronunciadas na terra, usurpando o poder criativo do *logos* divino: “I spoke it – with a few passionate sentences – into birth” (MCW 3, 1215). Em

---

<sup>1</sup> Ver Allen Tate, “The Angelic Imagination” (1952); repr. in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. E. W. Carlson, 241-2, *passim*.

nenhum outro texto de Poe, porém, as possibilidades de transcendência da linguagem atingem este extremo<sup>1</sup>. Geralmente, a tentativa de superação do mundo fenoménico através da linguagem, a que Poe chama “the wild effort to reach the Beauty above” (*TER*, 77 e 686), não logrando a criação efectiva de uma realidade superior, segue um processo análogo ao do universo em *Eureka*, o da auto-destruição da matéria e implosão em si mesmo.

Richard Wilbur, considerando que este processo seria para Poe a via possível para a espiritualidade, interpreta-o como a tentativa de alcançar a transcendência através de uma imaginação destrutiva<sup>2</sup>. A linguagem é usada como encantamento sugestivo para destruir o mundo material, o que se consegue de vários modos complementares. Um deles, sobre que temos vindo a insistir, consiste na utilização do ritmo de forma a deslocar a atenção do sentido para o som. Outro é o efeito sinestésico que também já vimos, a que se associa o recurso ao paradoxo, sendo ambos tropos por excelência em que se actualizará a ambicionada prerrogativa da imaginação, i. e. uma combinação alquímica de elementos de forma a produzir estranheza: “something that has nothing of the qualities of one of them – or even nothing of the qualities of either” (*TER*, 277). É pelo paradoxo que o sujeito poético de “Dream-Land” procura libertar-se do contingente, “out of Space – out of Time”, numa estratégia que, parafraseando Wilbur, corresponde à do budista zen que contempla uma série de contradições lógicas para provocar um curto-circuito no intelecto e propiciar iluminação mística<sup>3</sup>:

---

<sup>1</sup> A ideia parece mais ousada do que aquela que anteriormente afirmei ser comum à mentalidade romântica: as palavras que sentimos serem insuficientes para descrever as coisas terrestres talvez possam não apenas ser a marca de uma presença noutra mundo mas também a criação dessa presença.

<sup>2</sup> Ver: “The poet begins by earthly things (...), subverts their identities and accomplishes their imaginative destruction. The supposition is that a melodious and rhythmic destruction of the earthly must be heavenly” (Richard Wilbur, “Introduction”, *Poe: Complete Poems*, 14).

<sup>3</sup> *Ibid.*, 35.

“Bottomless vales and boundless floods, / (...) / Mountains toppling evermore / Into seas without a shore” (“Dream-Land”, *MCW* 1, 344).

A tentativa de curto-circuito intelectual torna-se extremamente importante, tendo em conta que se procura aceder a uma transcendência negada à razão discursiva. Se a interpretação de Wilbur está correcta, Poe procura, para si e para o leitor, a neutralização do intelecto, bem como da vontade individual (o que é evidente em “Al Aaraaf” em que deve haver uma sujeição inquestionada ao desígnio divino), de forma a obter vislumbres apenas acessíveis por vias psíquicas alternativas à razão, nomeadamente o transe hipnagógico que Wilbur identifica como indutor de um estágio intermédio entre vigília e sono:

Like many other romantic poets, Poe identified imagination with dream. Where Poe differed from other romantic poets was in the literalness and absoluteness of the identification, and in the clinical precision with which he observed the phenomena of dream, carefully distinguishing the various states through which the mind passes on its way to sleep.<sup>1</sup>

De facto, muitos dos textos de Poe, a começar por “Dream-Land”, podem ser vistos como alegorias da viagem do mundo desperto para o mundo dos sonhos, o estágio mais próximo da morte e portanto também dessa presciência das glórias além do túmulo que o poeta, de acordo com o ensaio “The Poetic Principle”, luta por apreender através de combinações multiformes (ver *TER*, 77). No entanto, expressando-se tais combinações por palavras, jamais se conseguem transmitir as suas supostas visões do além com o mesmo rigor clínico com que, por exemplo, em “The Pit and the Pendulum” (1842), se descreve a entrada no estado de dormência. O que efectivamente se passa nesse estado será a experiência psíquica que resiste à verbalização, à carga discursiva e racional inerente à linguagem, apesar de todos os esforços para a sua desintegração, conforme exposto de forma pungente numa das “Marginalia”:

---

<sup>1</sup> Richard Wilbur, “The House of Poe”, 259

I do not believe that any thought, properly so called, is out of the reach of language (...).

There is, however, a class of fancies, of exquisite delicacy, which are *not* thoughts, and to which, *as yet*, I have found it absolutely impossible to adapt language. I use the word *fancies* at random, and merely because I must use *some* word. (...) I am aware of these “fancies” only when I am upon the very brink of sleep, with the consciousness that I am so. (...)

(...) I regard the visions, even as they arise with an awe which, in some measure, moderates or tranquilizes the ecstasy – I so regard them, through a conviction (...) that this ecstasy, in itself, is of a character supernatural to the Human Nature – is a glimpse of the spirit’s outer world. (...)

Now, so entire is my faith in the *power of words*, that, at times, I have believed it possible to embody even the evanescence of fancies such as I have attempted to describe. In experiments with this end in view, I have proceeded so far as, first, to control (when the bodily and mental health are good) the existence of the condition. (...)

I have proceeded so far, secondly, as to prevent the lapse from *the point* of which I speak – the point of blending between wakefulness and sleep – as to prevent at will, I say, the lapse from this border-ground into the dominion of sleep (...)

(...) because I have been enabled to accomplish this much, I do not altogether despair of embodying in words at least enough of the fancies in question to convey, to certain classes of intellect, a shadowy conception of their character. (*TER*, 1384)

O texto denuncia a quimera de agarrar a Beleza além, inerente à agudização de uma dissociação entre racionalismo e experiência mística, mau grado a apologia do autor de se combinar intuição poética com análise. Poe usa a palavra *fancies*, diz-nos, porque tem de dar qualquer nome à sua experiência, mas causa estranheza que escolha justamente o termo que em outros passos defende estar mais próximo da falsidade analógica do intelecto (podia usar simplesmente “visions” ou “impressions”). Mesmo acreditando que tais *fancies* possam ser vislumbres “do mundo exterior do espírito” (portanto, elevadas à idealidade da imaginação), o seu carácter psíquico transcende a razão discursiva e entra em contradição com o teste analítico pelo qual teriam de ser aferidas e eventualmente transmitidas, o que mina desde logo o projecto de uma poesia em que a volição individual se deve submeter à experiência extáctica. Impõe-se, intransponível, a distância, implicada no conceito de ironia romântica, entre o sujeito que se entrega à visão e o sujeito que se observa, de modo a poder validá-la e universalizá-la pela escrita.

Em Poe, o sujeito que vigia e articula tem curiosos pontos de contacto com o génio maléfico da dúvida radical cartesiana, como demonstra o filósofo Stanley Cavell

num ensaio cuja tese é a de na peça “The Imp of the Perverse” o impulso para a perversidade materializar um cepticismo que, derivado da reflexão discursiva, acaba por agir contra a própria razão e a linguagem<sup>1</sup>. Efectivamente, o crime cometido pelo narrador de “The Imp of the Perverse”, sob um impulso primitivo e irracional para a perversidade, é a substituição de uma vela de leitura (i. e. a luz da interpretação, que potencialmente viabiliza um significado último) por uma vela venenosa que destrói a sua vítima.

Porém, se as palavras são “imps”, como Cavell faz notar analisando a ambiguidade introduzida por tal prefixo nos vocábulos do conto de Poe (podendo ter um valor afirmativo ou intensivo, por exemplo, no verbo *imprison*, mas igualmente um valor negativo no adjectivo *impatient*), é possível então que pela sua própria *impostura*, pelo modo per-verso como agem contra a razão e contra a referencialidade, possam apontar para lá dos limites de ambas, ser um sinal de outra coisa que justifique a sua duplicidade<sup>2</sup>. Os textos de Poe impregnam-se dessa possibilidade quando, afastando-se dos seus referentes, os significantes parecem efectivamente (per)verter-se, (re)verter-se de um modo que acaba por indiciar combinação recíproca, a prerrogativa da imaginação que Poe redefiniu numa das suas *Marginalia* como uma capacidade de adaptação recíproca (ver *TER*, 1315): *raven / never / flitting / floating / lifted*.

Deste modo, talvez, afinal, as palavras possam concretizar a esperança de Poe de, através delas, intimar no leitor uma concepção, posto que difusa, do mundo exterior do espírito. O uso encantatório da linguagem justifica-se por actuar à revelia do

---

<sup>1</sup> Ver Cavell, “Being Odd, Getting Even”, 123 *passim*.

<sup>2</sup> Esta interpretação pode articular-se com a perspectiva que o crítico Stephen L. Mooney nos oferece sobre o motivo do duplo, sobretudo quando associado à reencarnação (em contos como “Ligeia”, “Morella” e “A Tale of the Ragged Mountains” que testemunham o interesse de Poe pelas doutrinas ocultistas da metempsicose): “Among the possible accountings for such events is the interpretation that unknowable reality is unfolded in schizoid hallucinations producing Doppelgänger images; or as literal representations of a truly existing supernatural world.” (“Poe’s Gothic Waste Land”, 1962; repr. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. Eric W. Carlson, 282-3).

pensamento e da vontade autónomos, facilitando um estado de semi-consciência que permite eventualmente vislumbrar aquilo a que Poe chama *Supernal Beauty*. Sendo esta, contudo, inarticulável, a linguagem não pode participar ou participar-nos dela; e é assim que o seu uso encantatório me parece coincidir com a hipótese do crítico Bill Murray de o potencial simbólico em Poe operar na disjunção, e como tal criar um efeito psicológico que não é o da transcendência mas do sublime, decorrente do fracasso da linguagem de transcender o finito<sup>1</sup>. Murray recorre à definição de sublime de Thomas Weiskel: “we call an object sublime if the attempt to represent it determines the mind to regard its inability to grasp wholly the object as a symbol of the mind’s relation to a transcendent order”<sup>2</sup>. Em Poe, a tendência do uso da linguagem para o afastamento do referencial e o curto-circuito da inteligência levam-na a quebrar a representacionalidade, provocando a vertigem, ou o *swoon*, do Sublime – efeito que encontra o seu correlativo-objectivo na imagem tipicamente poética do vórtice, turbilhão ou abismo.

#### **4. O Vórtice ou a dissolução do Sujeito-e-também-Deus**

Na primeira história publicada com a assinatura de Poe, “Metzengerstein”, o herói-vilão desaparece num redemoinho de chamas, irrompendo o seu cavalo das tortuosas escadarias de um palácio: “the steed bounded far up the tottering staircases of the palace and, with it, its rider, disappeared amid the whirlwind of chaotic fire” (*MCW* 2, 29). Escadas em caracol permeiam os andares instáveis do colégio gótico de “William Wilson”, ou dão acesso ao panorama sublime (ver *MCW* 2, 352) com que a personagem do conto humorístico “How to Write a Blackwood Article” se deleita até reparar nos

---

<sup>1</sup> Ver Murray, “ ‘A Strange Sound, as of a Harp-string Broken’ ”, 141.

<sup>2</sup> Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence* (Baltimore e Londres, The John Hopkins UP, 1976, 23), cit. in Murray, “ ‘A Strange Sound...’ ”, 141.

ponteiros do relógio ameaçando degolá-la no alto de uma torre. O tapete da casa idealmente decorada em “The Philosophy of Furniture” é estendido de modo a formar uma sucessão de curvas curtas e irregulares que ocasionalmente se sobrepõem umas às outras (ver *MCW* 2, 501). A casa de Usher, antes de mergulhar no fundo estanco, é envolta pelo sopro feroz de um turbilhão de vento. “The Raven”, como vimos, termina com a alma do sujeito poético presa pela sombra flutuante do Corvo que se projecta no chão, e um poema de juventude, “The Lake”, tematiza o fascínio pela contemplação de um lago cujas ondas venenosas convocam a morte (*MCW* 2, 86). *Arthur Gordon Pym* e “Ms. Found in a Bottle” acabam, respectivamente, com barcos à beira dos “amplexos” (*embraces*) de uma catarata ou mergulhando “agarrados” (*within the grasp*) por um aterrador vórtice; e até o grotesco Hugh Tarpaulin de “King Pest”, apesar da impermeabilidade sugerida pelo seu antropónimo, conhece um cómico desfecho ao submergir no redemoinho de espuma de um barril de cerveja, etc.

Este símbolo pode ser encarado de uma perspectiva psicanalítico-literária, se o entendermos como indicador da imersão da mente no subconsciente. Note-se, porém, que, se o turbilhão sugere movimentos psíquicos não consciencializados, a concêntrica circularidade impõe uma delimitação à fluidez desses movimentos. O vórtice, assim, sobressai igualmente como espaço circunscrito, representação física da introjecção (há nele uma ideia de cerco semelhante à que sugere a moldura oval da arte que captura a vida em “The Oval Portrait”, ou os quartos claustrais onde a típica personagem poesia entretém os seus delírios). Neste sentido, o vórtice em Poe pode ser entendido como expressão, às vezes verbi-vocal e outras verbi-visual (decomponho aqui de forma deliberada a expressão joyceana<sup>1</sup>), em que se reúnem duas tendências – a corrente e a

---

<sup>1</sup> Refiro-me ao neologismo “verbivocovisual” cunhado por James Joyce em *Finnegans Wake*, mas também à sua apropriação pela vanguarda do concretismo brasileiro, defendendo a síntese entre os potenciais gráficos e sonoros da poesia. O meu uso de verbi-visual, porém, não se refere à possibilidade

clausura – que o crítico Frederick Karl viu como concomitantes na arte modernista: “Both were complements of inwardness at levels beneath or beyond normal discourse. Enclosure images were efforts to capture physically that inwardness which the stream attempted to capture in words”<sup>1</sup>.

O vórtice em Poe, ademais, alimenta a imaginação do transcendente, designadamente pelo efeito de sublime que provoca, mas também de modo muito concreto por enformar a visão do universo em *Eureka*, onde a matéria se expande e fragmenta por radiação gerando uma série de círculos concêntricos (ver *QPT*, 1323). Este Universo obedece a uma ciclicidade aparentemente interminável, lembrando a teosofia de Jacob Boehme do nada que é tudo e se revolve pela oposição de forças centrípetas e dispersivas; para mais, as leis periódicas que o governam (semelháveis às que regem a proporção dos ritmos poéticos) concorrem para a sua perpétua dilatação e contracção<sup>2</sup>.

A escolha de “a contenção do abismo” para título deste capítulo deve-se, então, a uma ideia que julgo percorrer todo o projecto poético: a de um sujeito contendendo (lutando) com o abismo, ansioso e assombrado pela perspectiva do que este poderá conter, e simultaneamente procurando contê-lo, replicar pela razão analítica, mecânica, ou matemática, leis que o regulem. O pêndulo que cruza o poço será disso uma metáfora, bem como os cálculos de formas e massas que possibilitam ao pescador de “A Descent into the Maelström” (1841) circunscrever o abismo e distanciar-se dele para

---

de a palavra prefigurar fisicamente um possível sentido, como na poesia concretista, mas apenas de tornar vívida uma imagem (no caso concreto, a do vórtice). Pode-se entender em Poe a antecipação de uma tendência, mas esta nunca é levada às últimas consequências: raramente a *ekphrasis* do vórtice, que surge sobretudo na prosa, se alia à sugestão da vertigem através daquilo a que chamo uma expressão verbi-vocal, ou seja, servindo-se de recursos rítmicos e fônicos (o que sucede principalmente na poesia).

<sup>1</sup> Frederick Karl, *Modern and Modernism*, Nova Iorque, Atheneum, 1985, 240-1.

<sup>2</sup> Ver Jacob Boehme, *The Way to Christ* (1622), trad. e introd. Peter Erb, Nova Iorque, The Paulist Press, 1978, especialmente “A Dialog between a Scholar and his Master, concerning the Super-Sensual Life”; embora um estudo das fontes de Poe esteja longe do âmbito desta dissertação, há extraordinárias semelhanças entre as estruturas dos seus diálogos filosóficos com os de Boehme, para além de no texto sobre a “vida super-sensual” haver ideias, e mesmo expressões fráscas, bastante próximas de *Eureka*.

contar a sua aventura. Por outro lado, como já foi sugerido, contendendo com o abismo e sentindo-se simultaneamente impelido a participar e a tomar o leitor por testemunha do que ele contém, o sujeito é também dominado pelo impulso contrário de contender (defender) o abismo ou até tornar-se seu contentor, o que implica a auto-destruição. Apercebemo-nos de que o abismo pelo qual o sujeito se destrói pode ser fruto de um entendimento cósmico, a um tempo perverso e sedutor, que sacrifica a ideia de ser à imersão num insondável devir. Já vimos que pode ser também a retribuição determinística da história colectiva, ou o recalçamento inconsciente, ou, na mais drástica das hipóteses, a implosão de uma mente solipsista que recusa o real e não acede ao ideal.

Não é esta a interpretação de Richard Wilbur. Para este, o vórtice simboliza sobretudo uma necessária destruição da realidade pela mente que, submersa no sono, recupera o poder perdido da imaginação<sup>1</sup>. Anulando a fragmentação a que o conhecimento científico conduziu o sujeito, a imaginação emula os esforços do Universo, desde que foi impelido para a divisão e rarefacção conforme a cosmogonia de *Eureka*, para se voltar sobre si: “like Poe’s universe, the poet’s nature has been broken into fragments and in part corrupted by ‘science’, so that the return to primal harmony is a struggle”<sup>2</sup>. Segundo Wilbur, ao aniquilar não só o real como a sua natureza terrena/sensual (para o crítico, as estruturas decadentes em Poe simbolizam a evasão do mundo físico e um estado mental de “quase pura espiritualidade”<sup>3</sup>), o sujeito poético acede ao “Éden circunscrito dos seus sonhos”<sup>4</sup>. Deste modo, a mente do sujeito/leitor é

---

<sup>1</sup> Ver Wilbur, “The House of Poe”, 259.

<sup>2</sup> Wilbur, “Introduction”, *Poe. Complete Poems*, 14.

<sup>3</sup> Ver Wilbur, “The House of Poe”, 267.

<sup>4</sup> Wilbur privilegia a definição de poesia de Poe como “circumscribed Eden of dreams” (*TER*, 509).

impelida para o ideal<sup>1</sup>, reencontrando a unidade psíquica e a comunhão com a harmonia universal<sup>2</sup>.

Neste resumo dos argumentos de Wilbur, procurei, sem os deturpar, juntar expressões dos seus principais ensaios que apontam para conceitos muito problemáticos na obra de Poe, como sejam “espiritualidade”, “unidade”, “harmonia” e o movimento ascensional para o “ideal”. Certamente, o autor defende que é objectivo da poesia elevar a alma. Porém, o percurso da alma nos poemas e contos de Poe é o mais das vezes descendente (de resto, o trajecto natural do vórtice), como já vimos por exemplo em “The Raven”. Até “Al Aaraaf”, o texto literário que mais explicitamente se apresenta como glorificação de um mundo *postmortem*, descreve como depressivas e sufocantes as impressões de Michelangelo quando o seu espírito ascende à estrela etérea:

(...) the air so soft failed  
as my pennon'd spirit leapt aloft,  
Perhaps my brain grew dizzy (...)  
Methought, my sweet one, then I ceased to soar  
And fell – not swiftly as I rose before,  
But with a downward, tremulous motion thro'  
Light, brazen rays, this golden star unto! (*MCW* 1, 114)

Deve notar-se, por outro lado, que embora em *Eureka* se contemple um “Universo Material e Espiritual” (*QPT*, 1261), em “Mesmeric Revelation” o espírito é considerado inconcebível, propondo-se uma ideia de Deus como “matéria sem partículas” (“matter *unparticled*” – *MCW* 3, 1033). A morte, explica o autor em carta a James Lowell de Julho de 1844, é a passagem de uma matéria a outra (ver *LET* 1, 257), matéria que assim progride mais um passo para a sua inevitável aniquilação, coincidindo com o fito do plano cósmico que se intui em *Eureka*. “*In the Original Unity of the First Thing lies the Secondary Cause of All Things, with the Germ of their Inevitable Annihilation*” (*QTP*, 1261, itálico no original), reza enigmaticamente o prefácio deste ensaio,

---

<sup>1</sup> Ver *ibid.*, 256.

<sup>2</sup> Ver Wilbur, “Introduction”, *Poe: Complete Poems*, 14.

mostrando quão ambígua é a ideia de unidade já que dela mesma advém a separação. Reconheço ter aprendido muito do que julgo saber sobre Poe com os penetrantes ensaios do crítico-poeta Wilbur, explorando de forma credível possíveis significados para motivos recorrentes. Creio, porém, que a sua interpretação peca por ignorar as ostensivas contradições dessa obra, sendo que porventura uma herança emersoniana, patente na poesia própria de Wilbur, o leva a reconduzir a “transcendência destrutiva” à força de uma “Over-soul”.

Questionando também as teses de Wilbur, o crítico Glen A. Omans enfatiza, de um modo que se pode relacionar com as nossas especulações anteriores sobre a ambivalência do símbolo afastado do seu valor referencial, a evidência de, na maioria dos contos e poemas de Poe, a experiência de transformação da realidade por parte do sujeito não resultar num sentimento de libertação espiritual em comunhão harmónica com o transcendente, mas em terror e desespero. Um dos mais conhecidos poemas curtos do nosso autor, “To Helen” (1831-47), é talvez das raras viagens imaginativas (metaforizada pela imagem clássica do viandante marítimo que procura aportar à terra nativa) em que o sujeito logra (re)encontrar o Ideal e simultaneamente conciliar-se com a História, projectando-se no tempo unificador de uma mítica Antiguidade: “Thy Naiad airs have brought me home / To the glory that was Greece, / And the grandeur that was Rome” (*MCW* 1, 166). Tal sucede, na opinião de Omans, porque o autor se baseia num símbolo estável, que elabora a partir quer da tradição (Helena, ou a Musa) quer da realidade, pelo menos a fazer fé em que este se tenha inspirado na beleza de Jane Stith Stanard<sup>1</sup>. Salienta ainda o crítico que, na grande maioria dos restantes textos do autor, a criação de uma realidade substituta em que os símbolos não têm este tipo de ancoragem provoca alucinações, em vez de visões. O sujeito estabelece com a realidade alternativa

---

<sup>1</sup> Ver nota de Mabbott in *MCW* 1, 164.

uma relação linguística que oscila consoante os seus devaneios (em “Ulalume”, de 1847, não se sabe se Astarte é Vénus ou um planeta ilusório, ou a lua fazendo de Vénus). Sucumbe, vitimado pelo horror resultante de uma imaginação doente, negando-lhe a intuição de um lugar numa estrutura universal e permanente de correspondências entre o símbolo e o ideal, que Omans afirma conseguida em “To Helen”, permitindo a bem sucedida transformação de “Helena” em “Psique”<sup>1</sup>:

Lo! in yon brilliant window-niche  
How statue-like I see thee stand,  
The agathe lamp within thy hand!  
Ah, Psyche, from the regions which  
Are Holy-Land! (*MCW* 1, 166)

Esta é a versão de 1843. No entanto, a imobilização estatuária de Psique pode deixar dúvidas sobre até que ponto a distância entre sujeito e transcendente foi efectivamente superada, dúvidas que redobram quando consideramos que numa versão de dois anos antes o nicho de Psique não era brilhante mas lúgubre (“shadowy”), e esta não empunhava uma luz mas um pergaminho dobrado (“folded scroll”), sonogando a sua revelação. Terá esta revelação sido obtida no espaço de dois anos, ou terá o poeta-histrião simplesmente seleccionado de entre o paradigma das escolhas lexicais aquelas que melhor se acordavam com o *efeito* que afinal decidiu transmitir neste poema, o de uma demanda conducente à tranquilidade, designadamente através da reverberação, ao nível sintagmático, do agradável som nasal que assim se repete não apenas em rima final como interna (*brilliant / stand / lamp / hand*)? As impressões lúgubres que o poeta continuará a veicular sobre a possibilidade de aceder às “glórias além do túmulo” levam-nos a pender para a segunda hipótese.

Qualquer tentativa de ler na obra de Poe uma narrativa de sucesso, em que a unidade é o prémio da missão que o autor definiu para o poeta, ganha, creio, em ser

---

<sup>1</sup> Ver Glen A. Omans, “Poe’s ‘Ulalume’: Drama of the Solipsitic Self” in *Papers on Poe: Essays in Honor of John Ward Ostrom*, coord. Richard P. Veler, Springfield, Ohio, Chantry Music Press, 1972, 62-73.

refreada pelo remoque irónico ao transcendentalismo em “How to Write a Blackwood Article”: “Put in something about the Supernal Oneness. Don't say a syllable about the Infernal Twoness” (*MCW* 2, 342). Parece-me também que esse carácter infernal, longe de apontar para uma complementaridade holística do tipo *yin e yang* que um crítico crê ver no motivo poético da duplicidade<sup>1</sup>, resulta de uma oposição desigual entre as pulsões envolvidas nas investidas ao transcendente que colocam o sujeito face ao abismo, i. e. o instinto de auto-preservação e o de auto-destruição. Conforme exposto em “The Imp of the Perverse”, esta última pulsão é mais apelativa:

We stand upon the brink of a precipice. We peer into the abyss – we grow sick and dizzy. (...) By slow degrees our sickness and dizziness and horror become merged in a cloud of unnamable feeling. (...) But out of this *our* cloud upon the precipice's edge, there grows into palpability, a shape, (...) and yet it is but a thought, although a fearful one, and one which chills the very marrow of our bones with the fierceness of the delight of its horror. It is merely the idea of what would be our sensations during the sweeping precipitancy of a fall from such a height. (*MCW* 3, 1222-23)

Até aqui, o relato pode condizer com o “deleite” que Edmund Burke, discorrendo sobre o sublime, isola face à perspectiva de dor, e que resulta precisamente de a ameaça ao instinto de preservação ser contemplada mas superada, mantendo-se o indivíduo a salvo do abismo. No entanto, o que Poe nos diz em seguida é que esta ideia de experimentar a dissolução se torna tão obsessiva que só se lhe escapa através de um improvável “esforço repentino”, ou de um braço amigo que nos detenha. Por este e outros exemplos textuais, não me parece que o *frisson* do sujeito poético face ao abismo derive, como em Burke, da sensação que acompanha a remoção da dor quando se dissipa o terror mortal que momentaneamente nos fascina<sup>2</sup>, mas de um genuíno impulso tanatogénico que exulta face à morte como alívio da dor que é a vida, transviada por uma imaginação delirante, como se torna claro por exemplo no poema “The Lake”:

---

<sup>1</sup> Ver William Goldhurst, “Poe-esque Themes” in *Papers on Poe*, coord. Richard P. Veler, 131-134.

<sup>2</sup> Ver Edmund Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757); repr. Oxford e Nova Iorque, OUP, 1990, 34

then I would awake  
To the terror of the lone lake,  
Yet that terror was not fright,  
But a tremulous delight – (...)

Death was in that poisonous wave,  
And in its gulf a fitting grave  
For him who thence could solace bring  
To his lone imagining–  
Whose solitary soul could make  
An Eden of that dim lake. (*MCW* 1, 86)

O mais desconcertante, porém, é que se investigarmos o que seria para Poe o Éden (em alguns textos grafado “Aidenn” por inspiração orientalista<sup>1</sup>), este parece desapontar todas as comuns expectativas de felicidade além da morte. Diz-nos Allen Tate: “Poe was a religious man whose Christianity, for reasons that nobody knows anything about, had got short-circuited”<sup>2</sup>. É evidente que estas razões se prenderão em parte com a experiência de crise religiosa à época de Poe, em que o progresso científico e a ênfase na racionalidade não permitiam já a crença segura em mitos de Criação e Providência, embora a imaginação fosse ainda enformada por aquilo que Edward Davidson identifica como detrito religioso<sup>3</sup>. Esse detrito é reconhecível na procura de cosmogonias alternativas, desde o deísmo ao panteísmo ou até a uma espécie de demonismo, de criação-para-destruição, tendo Poe contemplado, numa ou outra ocasião, todas estas hipóteses. Desdenhando, como vimos, um Deus à semelhança do homem, o autor recusará também um Éden à medida das ambições terrenas. Se, em “Mesmeric Revelation”, a dor vivida na Terra é tida como necessária para avaliar a graça última do céu (ver *MCW* 3, 1039), é-nos difícil entrever qual será tal “graça”, seja em “Al Aaraaf” em que os mortos se resignam ao sono do não-ser, seja nos diálogos

---

<sup>1</sup> Claude Richard, nas notas à monumental edição francesa das obras de Poe, explica que “Aidenn”, usado em “The Raven”, “The Conversation of Eiros and Charmion” e “The Power of Words”, surge em Poe por influência do árabe *Aden*, o paraíso muçulmano, mas talvez pretenda designar um lugar *postmortem* distinto quer do Aden quer do Éden (ver *Edgar Allan Poe. Contes, Essais, Poèmes*, coord. C. Richard, Paris, Robert Laffont, 1989, 1559 nota 14).

<sup>2</sup> Tate, “The Angelic Imagination”, 237.

<sup>3</sup> Ver Edward Davidson, *Poe: a Critical Study*, 184.

*postmortem* de Poe. Nestes, as personagens renascidas parecem viver uma condição de pensamento incorpóreo e sujeitarem-se a ser impulsos, em que Deus delega o seu poder criativo para a execução de um plano que permanece imperscrutável<sup>1</sup>.

*Eureka* será todavia a tentativa de Poe de perscrutar tal plano. A julgar pelo prefácio, em que nos é apresentado um Livro de Verdades (*Book of Truths - QPT*, 1259), e pelo tom de revelação extática no final, o autor parece confiante em ter alcançado nele a intuição da perfeita intriga de Deus (ibid., 1342) que é a cosmogonia do Universo. No entanto, *Eureka* é um quebra-cabeças: valorizando a intuição poética sobre os limites da razão analítica quando se vê a braços com a necessidade de postular uma criação primária, o autor procura ao mesmo tempo cingir-se a uma explicação dentro dos limites das leis físicas decorrentes de teorias como a gravitação de Newton ou a hipótese nebular de Laplace. Daqui resulta, segundo J. Dayan, um tratado cuja ilegibilidade é contrafeita, sendo que, através de contradições propositadas, a mente é disposta a acolher um Deus insondável cujos impulsos contrários são reversíveis e recíprocos<sup>2</sup>. Estes impulsos são os de unidade e divisão, criação e destruição, atracção e repulsa.

Pelo que consigo descortinar, com a ajuda de outros textos de Poe onde se esboçam algumas das ideias desenvolvidas em *Eureka*, o plano, em traços largos, é o seguinte: Deus existiu no início como uma espécie de unidade solipsista que teve um único impulso criador inicial, gerando uma partícula, informe e vazia, no seu mais puro estado de simplicidade (ver *QPT*, 1277). Esta partícula seria una e indivisa, mas não indivisível: “because He who created it by dint of His will can by an infinitely less energetic exercise of the same will, as a matter of course, divide it” (ibid.). Da unidade vem a diversidade: “The assumption of absolute unity in the primordial particle

---

<sup>1</sup> Ver, designadamente, “The Colloquy of Monos and Una” e “The Power of Words”.

<sup>2</sup> Ver. Joan Dayan, *Fables of Mind*, 46-49.

includes that of infinite divisibility” (ibid., 1278). A diversidade implica a dissociação de Deus, que passa a existir somente numa espécie de estado volátil, entre partículas agora atomizadas e regidas pelas leis da gravidade e da electricidade, correspondentes aos princípios de atracção e repulsa: “The former is the body, the latter the soul; the one is the material, the other the spiritual principle of the Universe. *No other principles exist*” (ibid., 1282). Tais princípios operam conjuntamente para que a difusão da matéria se dê por aglomeração e radiação, formando os átomos inúmeros sistemas planetários orbitais. Se a unidade se divide e irradia, também a difusão, porém, tenderá para a contracção e unidade, uma vez que, no estado máximo de divisibilidade, haverá tantos átomos que o espaço entre eles se aperta, até que a força de atracção resulte numa implosão, na reabsorção de Deus e no (eterno) retorno à unidade inicial.

É neste processo de reabsorção que a alma humana parece ter um papel, ainda que este implique a perda de individuação. Em complementaridade com o impulso de reunião da Matéria difusa do Universo, resultante da atracção que cada átomo dividido passa a exercer sobre cada átomo do seu corpo e dos outros, Poe concebe igualmente um impulso de recondução espiritual, em que cada alma atrai e se conglomera noutras, até se reencontrar na divindade de que foi dissociada:

Each soul is, in part, its own God – its own creator, – (...) God – the material *and* spiritual God – *now* exists solely in the diffused Matter and Spirit of the Universe; (...) the regathering of this diffused Matter and Spirit will be but the reconstitution of the purely Spiritual and Individual God. (...)

(...) Think that the sense of individual identity will be gradually merged in the general consciousness; that man (...), ceasing imperceptibly to feel himself man, will at length attain that awfully triumphant epoch when he shall recognise his existence as that of Jehovah (*QPT*, 1358)

Note-se que, apesar desta prenunciada reunião em que o homem se reconhece o seu próprio Deus, o processo descrito em *Eureka* é cíclico: a difusão concentra-se na unidade, mas esta voltará a tender para a radiação.

Guiding our imagination by that onniprevalent law of laws, the law of periodicity, are we not, indeed, more than justified in entertaining a belief – let us say, rather, in indulging a

hope – that the processes we have here ventured to contemplate will be renewed forever, and forever, and forever; a novel universe swelling into existence, and then subsiding into nothingness, at every throb of the heart divine? (*QPT*, 1356) <sup>1</sup>

A perspectiva é, sem dúvida, exaltante para o autor, e, embora nos devamos resguardar de identificar tal autor com o autor real, pode ser que no final da sua carreira Poe tenha conseguido extrair, de uma intuição cósmica essencialmente tanatogénica, a força complementar do princípio da vida<sup>2</sup>. De resto, *Eureka*, apesar de explicar o Universo por princípios essencialmente mecanicistas, termina com a maior celebração de organicidade em toda a obra de Poe: “bear in mind that all is Life – Life – Life within Life – the less within the greater, and all within the *Spirit Divine*” (*QPT*, 1358-9). No entanto, na ciclicidade do Universo de *Eureka* podemos reconhecer igualmente o perverso impulso auto-destrutivo que pontua toda a obra poética, uma vez que nos é apresentado um Deus cuja dissociação parece ditada por um irresistível espírito de contradição (dir-se-ia que a unidade não o satisfaz), levando-o a criar Universos que tendem perpetuamente a sucumbir no nada. A Beleza desta intriga não reside na sua finalidade mas na simetria ou consistência do seu processo (ibid., 1349), conferindo-lhe a satisfação autotélica que Poe preconizava para a intriga poética:

The cycles of the Universe are perpetual – the Universe has no conceivable end. Had an end been demonstrated (...) Creation would have affected us as an imperfect *plot* in a romance, where the *dénoûment* is awkwardly brought about by interposed incidents external and foreign to the main subject, instead of springing out of the bosom of the

---

<sup>1</sup> Em *The Narrative of Arthur Gordon Pym* encontra-se talvez uma aplicação literária desta ideia cosmogónica, transferindo-se para o nível microcósmico do nosso planeta a dialéctica da emanação e do regresso, sobretudo se dermos crédito às especulações de Daniel Hoffman sobre esta obra (*Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, 277). Segundo o crítico, Poe ter-se-á inspirado numa teoria então em voga, proposta por John Cleves Symmes, de que a terra era composta por cinco esferas concêntricas, havendo um vórtice em cada um dos pólos, pelos quais as correntes marítimas se escoavam, emergindo no pólo oposto e recirculando pelo globo. A teoria de Symmes foi defendida pelo explorador estado-unidense Jeremiah Reynolds, a quem foram negados fundos para uma ambiciosa expedição ao Pólo Sul. Diz-se que, delirando antes de morrer, Poe gritou repetidamente o nome de Reynolds. O certo é que todas estas fórmulas explicativas do Universo, de Boehme a Symmes, ou à filosofia indiana então bastante divulgada do *Bhagavad Guita*, servem para historicizar Poe e a sua concepção, a um tempo entusiasta e desaperaçada, de um cosmos num perpétuo movimento dialéctico de criação e auto-destruição.

<sup>2</sup> É neste sentido que aponta a interpretação de *Eureka* pelo biógrafo Silverman (ver *Mournful and Neverending Remembrance*, 339). Devemos, porém, ser cautelosos em seguir os críticos modernos que vêem *Eureka* como ponto culminante e convergente da obra de Poe, até porque, como se referiu, também este ensaio é enquadrado pela moldura irónica de uma carta apócrifa denunciando a filosofia romântica.

thesis – out of the Heart of the ruling idea – instead of arising as a result of the primary proposition, as inseparable and inevitable part and parcel of the fundamental conception of the Book. (*QPT*, 1352)

A concomitância do Tudo e do Nada cumpre, pois, a necessidade de o efeito reagir sobre a causa para que haja uma “absoluta *mutualidade* de adaptação” (*absolute mutuality of adaptation* – *ibid.*, 1341). De uma forma que não podia ser mais exemplar, esta cosmogonia demonstra os preceitos de construção poética defendidos por um artista que, também ele, se comprazia a criar e destruir universos ficcionais, o mais das vezes sucumbindo no nada. O Deus de *Eureka* pode então ser visto, na esteira das exegeses de Daniel Hoffman ou Richard Wilbur<sup>1</sup>, como um artista, e o seu Universo como um objecto estético que submerge a mente criativa no abismo da sua criação. Mas, se Deus é um artista, somos levados a encarar com alguma ironia a “reciprocidade” prevista na hipótese de o homem-artista poder descobrir-se como o seu próprio Deus, investindo-se de um poder semelhante ao de Khristna no *Bhagavad Guita*: “Eu sou a origem de todo este Universo e a sua dissolução.”

É curioso que uma possível relação de *Eureka* como o *Bhagavad Guita* tenha sido apontada pela primeira vez por Helen Whitman, poetisa que chegou a ser noiva de Poe, tentando reabilitar a reputação do autor num volume saído em 1860 com o título *Edgar Poe and His Critics*. Neste, a religiosidade transviada de Poe é imputada ao cepticismo da época, especulando-se que a orgulhosa assunção intelectual de cada alma igualando Deus mais não seria do que uma expressão do imperioso anseio de Poe pela imortalidade, mas lamentando-se a desesperança herética de *Eureka*:

The theory of *Eureka*, of the universal diffusion of Deity in and through all things, is identical with the Brahminical faith as expressed in the *Bagvat Gita* [sic]. But those who will patiently follow the vast reaches of [Poe’s] thought in this sublime poem of the “Universe” will find that he arrives at a form of unbelief far more appalling than that expressed in the gloomy Pantheism of India, since it assumes that the central, creative

---

<sup>1</sup> Ver Hoffman, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, 16 e 180; Wilbur, “Introduction”, *Poe. Complete Poems*, 12.

Soul is, alternately, not *diffused* only, but merged and *lost* in the universe, and the universe in it.<sup>1</sup>

## 5. “As Glórias Além do Túmulo”? – A recepção anglo-saxónica e produtividade nos Estados Unidos

É natural que a obra de Poe fosse vista como veículo de várias heresias, a começar pela inversão de significado a que Poe submeteu o termo na expressão “heresia do didático”. Porém, a mais grave para a mentalidade puritana dos Estados Unidos no século XIX talvez fosse, como sugere o crítico Daniel Hoffman, a da sugestão da arte como veículo preferencial (único?) de acesso à graça, substituindo-se à religião e à ideia redentora do paraíso como prémio moral.

The greater immorality, that which may have been the mainspring of Griswold’s malignity, was Poe’s insistence that Art provides the only path to beatitude, dismissing religion as a vapid illusion. Poe sometimes speaks of God, but never of Christ. He imagines, creates, enacts a religion without a church, a faith with no other Gospel than his own *Tales of the Grotesque and Arabesque*, his *Poems*, his *Eureka*.<sup>2</sup>

O Griswold a que Daniel Hoffman se refere, de seu nome completo Rufus Wilmot Griswold, era um poeta e antologador de obras literárias, também reverendo da Igreja Baptista, a quem Poe terá confiado a tarefa de reunir as suas composições após a morte, possivelmente devido à elevada opinião literária que tinha dele. Não obstante, Griswold sofreu a pena crítica de Poe que lhe teceu censuras na organização de *Poets and Poetry of America* (ver *TER*, 549-56) e ridicularizou uma das suas obras no conto “The Angel of the Odd”. Estas terão sido talvez razões circunstanciais, a aduzir à razão de fundo dos princípios morais e religiosos, para o exercício de vilipêndio a que o Reverendo se dedicou, ainda com o cadáver de Poe mal enterrado.

---

<sup>1</sup> Helen Whitman, *Edgar Poe and His Critics* (1860), reimpr. N. Iorque, Gordian Press, 1981, 76. Sobre o *Bhagavad Gita* como possível fonte de *Eureka*, ver também Stephen L. Mooney, “Poe’s Gothic Waste-Land”, 284.

<sup>2</sup> Hoffman, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, 16.

Num obituário assinado sob o pseudónimo de “Ludwig” no *Daily Tribune* de Nova Iorque, Griswold, reconhecendo embora em Poe uma arte e um engenho consumados, começa por dizer que poucos lamentarão o seu desaparecimento, e procede à difamação do seu carácter: “There seemed to him no moral susceptibility; and what was more remarkable in a proud nature, little or nothing of the true point of honor”<sup>1</sup>. A peça seria expandida, com laboriosa minúcia de pormenores parcialmente inventados sobre a maldade intrínseca de Poe, no “Memoir” que Griswold viria a introduzir no terceiro volume das obras do autor. Traíndo a confiança nele depositada pelo morto (ou terá sido esta mais uma das perversas escolhas de Poe?), o prejuízo que Griswold fez à sua reputação não podia, porém, ter resultado em maior bem, pois fomentou, pelo menos além-fronteiras, uma defesa incondicional do génio atormentado e da sua incompreensão pela mentalidade moralista dos Estados Unidos e, dentro do próprio país, um “debate de personalidade” que, como salienta Scotts Peebles em *The Afterlife of Edgar Allan Poe*, assegurou a curiosidade de potenciais leitores e a contínua reimpressão da obra do nosso autor<sup>2</sup>. De resto, já em 1880, E. C. Stedman, concedendo a Poe um lugar generoso na antologia *Poets of America*, comentara: “It seemed a cruel irony of fate that Poe’s own biographer should plant thorns upon his fate but he also painted laurels”<sup>3</sup>. Proponho agora um levantamento de várias fases na recepção de Poe de matriz anglo-saxónica, mais especificamente nos Estados Unidos, que nos ajudará a perspectivar os “louros” e os “espinhos” com que o autor foi acolhido, ajudando-nos a perceber, adiante, as divergências relativamente ao continente europeu, que por seu turno convidam à reavaliação do autor pelos seus compatriotas.

---

<sup>1</sup> Rufus Wilmot Griswold, “The Ludwig Article” (1849) in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. Eric W. Carlson, 34.

<sup>2</sup> Ver Scott Peebles, *The Afterlife of Edgar Allan Poe*, Nova Iorque, Camden House, 2004, 4-6.

<sup>3</sup> E. C. Stedman, *Poets of America*, Boston e Nova Iorque, Houghton, Mifflin and Company, 1885, 265.

Efectivamente, Poe morreu com poucos amigos. A sua fugaz ascensão nova-iorquina, como crítico independente da literatura dos Estados Unidos, terminou, como se referiu, com um desaire financeiro e um afastamento de amigos pessoais (como Lowell). Tampouco obteve Poe, quando se deixou mobilizar para a causa dos Young Americans, a notoriedade desejada, uma vez que os centros de investimento na imprensa literária se encontravam à época dispersos (Nova Iorque, Boston, Baltimore-Richmond) e nem sempre seriam permeáveis. Poe morreu dois anos após o falecimento de Virginia, o qual lhe acentuaria o temperamento depressivo, levando-o por vezes a socorrer-se de láudano e a reincidir na bebida, circunstâncias que não melhoraram a sua cotação no mercado da respeitabilidade. O mais irónico, porém, é que a sua morte permanece envolta num mistério, semelhante ao das suas obras, já que foi encontrado em estado delirante (alcoólico?) à porta de uma secção de voto no meio de uma viagem entre Baltimore e Bóston, quando ia alegadamente buscar Maria Clemm para assistir às segundas núpcias com a namorada de infância Elmira Royster. Os poucos amigos que lhe restavam, e mesmo alguns menos afeiçoados ao carácter mas zelosos de reabilitar-lhe a reputação, como N. P. Willis, Lambert Wilmer, John Neal e Helen Whitman, publicaram relatos contrários aos de Griswold, dando assim azo ao dito “debate de personalidade” que constituiu a primeira fase da recepção crítica de Poe nos Estados Unidos. Esta terá durado até cerca de 1920 e teve talvez o seu ponto culminante com o estudo psicanalítico de J. W. Krutch, *Edgar Allan Poe: a Study in Genius* (1926), apresentando já uma sofisticação relativamente à tradicional crítica biografista, com aspirações a cientificidade na aplicação da psicanálise de Freud.

Até 1920 saíram, além da de Griswold, quatro importantes edições das suas obras, completas ou em generosa selecção, mais diversos estudos biográficos, nomeadamente os dois volumes *Edgar Allan Poe: His Life, Letters and Opinions*

(1880), do funcionário público inglês John Ingram que devotou a vida a reabilitar a imagem do autor estado-unidense. Edgar Poe teria, de facto, leitores, tanto mais que, como comenta o crítico Scott Peeples, os Estados Unidos viveram, na segunda metade do sec. XIX, uma verdadeira “mania biográfica” (numa época sem TV nem rádio, era o modo preferencial de bisbilhotar a vida dos famosos)<sup>1</sup>, sendo a obra de Poe, como temos vindo a sugerir, especialmente favorável a tal tentação.

Porém, sendo um autor popular, visto mais como um estudo de caso do que como um escritor com obra a ser estudada ou eventualmente rescrita pelos seus sucessores, Poe teria alguma dificuldade em chegar ao pódio da grande literatura. Emerson, que o terá denegrado como “jingle man” em 1859<sup>2</sup>, encetando assim o coro das difamações às qualidades rítmicas e estilísticas do autor, despreza-o como poeta menor no seu *Parnassus* (1874), onde promove a sua própria poesia e a de outros escritores próximos do grupo de Nova Iorque: Longfellow, Lowell, Holmes, Bryant e Whittier<sup>3</sup>. Walt Whitman, a única figura literária importante a assistir em 1875 às exéquias condignas prestadas ao poeta, foi também o único a elogiar os seus versos, designadamente pela sua realização técnica e abstracta da Beleza, reconhecendo que deviam figurar entre as modernas luminárias da imaginação, deplorando-lhe todavia uma falta de calor, atribuída à ausência de princípios morais<sup>4</sup>.

Ao deplorar, por razões que se prendiam com a sua própria poesia de afirmação (ainda que também ela integrando impulsos nocturnos), a falta de humanidade em Poe, Whitman faz perversamente eco à ideologia vigente no sistema político-literário de então, o qual havia de silenciar também a falta de decoro dos seus próprios versos. Este

---

<sup>1</sup> Scott Peeples, *The Afterlife of Edgar Allan Poe*, 14.

<sup>2</sup> Ver *ibid.*, 64, e 91 nota 2.

<sup>3</sup> Ver, a este respeito, Alan C. Golding, “A History of American Poetry Anthologies” in *Canons*, coord. Robert von Hallberg, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1984, 291 *passim*.

<sup>4</sup> Ver Walt Whitman, “Edgar Poe’s Significance” (1882); repr. Eric W. Carlson, *The Recognition of Edgar Allan Poe*, 74.

sistema pode ser designado pela etiqueta que lhe apôs George Santayana em 1911 – uma *genteel tradition*, promovendo uma arte de ordem e estabilidade para contrabalançar os efeitos da Guerra Civil e da rápida expansão económica<sup>1</sup>. Na poesia, a frontalidade moral dos bardos do passado – Bryant, Longfellow, Whittier *et alia*, todos eles, na avaliação de Bradbury e Ruland em *From Puritanism to Postmodernism*, oriundos da mesma elite cultural do Leste e do Norte, e condicentes com o gosto promovido e liderado por Boston – configuravam os padrões ético-estéticos propostos para emulação<sup>2</sup>. Já na prosa, a orientação seria mais variada: por um lado, o incentivo à literatura regionalista, descentralizando o cosmopolitismo de Nova Inglaterra, no sentido de conhecer os detalhes do vasto país reunificado; por outro, a caracterização da vida quotidiana nos centros urbanos emergentes. Ambas estas tendências reflectiram importações do romance realista europeu, nomeadamente francês, mas na esperança, professada por William Dean Howells, de que nos Estados Unidos o realismo, aliando à observação minudente uma vontade de acção social, assumisse uma vocação caracteristicamente democrática, ao incidir sobre a vida das coisas comuns e os aspectos de uma vitalidade tida como própria do Novo Mundo<sup>3</sup>.

Pela avaliação que, logo em 1850, Evert Duyckinck fez da obra de Poe se pode perceber que este não podia ter sido um modelo produtivo na ficção do fim do século

---

<sup>1</sup> Ver George Santayana, "The Genteel Tradition in American Philosophy" (1911); repr. *Winds of Doctrine: Studies in Contemporary Opinion*, Londres / Nova Iorque, Dent / Scribner's, 1913.

<sup>2</sup> Consulte-se Malcolm Bradbury e Richard Ruland, *From Puritanism to Postmodernism*, 221. Note-se que haveria excepções à tradição gentilica, sistemas concorrentes patrocinados por críticos influentes, como o já referido E. C. Stedman que, lamentando embora o facto de Poe não ter consagrado os seus talentos a obras de maior elevação, foi um dos seus grandes promotores. Co-editou, em 1894-95, com George Edward Woodberry, a sua obra em dez volumes e, na monumental *American Anthology: 1787-1900*, divulgou Emerson, Poe e Whitman como os poetas com que o mundo mais teria a aprender, apresentando um cânone revisionista segundo o qual os melhores autores seriam os que reagiam aos valores dominantes da cultura em vez de os definirem e defenderem (ver, a este respeito, Alan C. Golding, "A History of American Poetry Anthologies", 293-96). Este acto de independência crítica é deturpado pelos autores de *From Puritanism to Postmodernism* que preferem citar fora do contexto passos de antologias anteriores de Stedman, para representarem o crítico como conservador e assim manterem coesa a sua própria historiografia literária dos Estados Unidos.

<sup>3</sup> Ver William Dean Howells, *Criticism and Fiction*, Nova Iorque, Harper and Brothers, 1891, 128.

XIX nos Estados Unidos: “He lived entirely apart from the solidities and realities of life: was an abstraction; thought, wrote, and dealt solely in abstraction (...) altogether without the glow and pulse of humanity.”<sup>1</sup> Deste modo, aparte os estudos que abordavam a obra a partir da vida e vice-versa, a principal contenção crítico-valorativa sobre o nosso autor até inícios do século XX prende-se com a dimensão mecânica, anti-humana e abstracta da sua obra, portanto nada em conformidade com a ideologia de uma *genteel tradition*. Esta, ainda segundo Bradbury e Ruland, dominaria praticamente até à Primeira Guerra<sup>2</sup>, saudando as potencialidades democráticas do realismo, mesmo que o mais importante dos seus escritores, Mark Twain, se viesse a afastar da condescendência deste paradigma, e que uma nova geração de escritores naturalistas expusesse a impossibilidade de fechar os olhos à perda de afirmação individual, numa sociedade crescentemente massificada e dominada por interesses económicos corporativos.

É neste período transicional que surge Henry James, escritor intercontinental por excelência, procurando no Velho Mundo uma reflexão de densidade histórica que o Novo não lhe proporcionava, e confrontando o percurso identitário dos Estados Unidos com um necessário abandono da inocência. Crítico da “Idade Dourada” dos Estados Unidos e da direcção da história moderna, acusado, tal como Poe, de voltar as costas à matéria nacional, ele seria, desde Whitman, um dos mais atentos leitores do autor de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. O clímax deste romance, aliás, é integrado em *The Golden Bowl*, sob o signo da ameaça de se vir a (re)descobrir um mistério de pureza questionável, “a thickness of white air that was like a dazzling curtain of light,

---

<sup>1</sup> Evert Duyckinck, “Poe’s Works” (1850); repr. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. Carlson, 42.

<sup>2</sup> Ver Bradbury e Ruland, *From Puritanism to Postmodernism*, 220.

concealing as darkness conceals, yet of the colour of milk or of snow”<sup>1</sup>. O reconhecimento do mal e da sua relatividade – algo que, no entender da personagem Príncipe Amerigo em *The Golden Bowl*, requeria uma capacidade de imaginação que os americanos podiam ter mas recusavam, tornando-se a sua ingénua obstinação também uma perversa fonte de maldade – seria um tema caro a James. No romance em causa, este é correlacionado com uma época de desintegração social, com a fractura da percepção e das possibilidades de composição artística, inviabilizando a demanda de um objecto/sujeito unificado e inequívoco, simbolizado pelas “falhas” da Taça. Todavia, apesar de utilizar Poe como introdução a esta problemática, James, insistindo na sofisticação do pensamento e da arte humanos, veria com reservas o seu antecessor, chegando a minimizar Baudelaire dada a dedicação votada a Poe: “An enthusiasm for Poe is the mark of a decidedly primitive stage of reflection”<sup>2</sup>.

Ora, T. S. Eliot que, juntamente com Gertrude Stein e Pound seguiu James na via da expatriação, correndo de fora os princípios da *genteel tradition* e aproveitando modelos estrangeiros para propor um novo sistema linguístico-cultural de combate à “dissociação da sensibilidade”, reflectiria, como vimos, sobre a tradição literária francesa, iniciada por Baudelaire e reportada a Poe, que ficou conhecida por simbolismo. Porém, o mais extenso artigo de Eliot sobre a matéria, “From Poe to Valéry” (1949), exhibe algum desconforto relativamente ao reconhecimento francês de Poe, atribuindo-o sobretudo, como veremos na segunda parte, à ficcionalização do génio de Baudelaire, o que não impede o modernista de admitir: “one cannot be sure that one’s own writing has *not* been influenced by Poe”<sup>3</sup>. Na verdade, o “correlativo-objectivo” eliotiano, conforme exposto no ensaio “Hamlet” de 1919, em

---

<sup>1</sup> Henry James, *The Golden Bowl* (1904); repr. Harmondsworth, Penguin Books, 1966, 42.

<sup>2</sup> Henry James, recensão a *Les Fleurs du Mal* publicada originalmente em 27 de Abril de 1876, no periódico *The Nation*; repr. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. E. W. Carlson, 65.

<sup>3</sup> Eliot, “From Poe to Valéry”, repr. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. Carlson, 205.

que um “conjunto de objectos” ou “cadeia de acontecimentos” veiculam um dado estado emocional, é uma teoria simbolista e uma teoria do *efeito*, podendo, portanto, ser reconduzida a Poe, tal como a justaposição imagista ou o “vorticismo” de Pound<sup>1</sup>. Esta recondução, porém, não é de todo linear, e basta pensar que tanto o imagismo como a produção de objectivos-correlativos envolvem um apagamento do sujeito, uma despersonalização que já não tem que ver com a cisão entre sujeito visionário e observador em Poe, ambos tão tentadoramente próximos do autor real.

O certo é que no cânone e nas principais tendências da literatura dos Estados Unidos Poe permaneceria uma figura marginal cuja produtividade terá sido tão controversa quanto surpreendente. Em 1941, note-se, F. O. Matthiessen justificaria a exclusão de Poe do influente estudo *American Renaissance*, não pela sua hostilidade à democracia (implicatura que apesar de tudo veiculou) mas porque o principal interesse da sua obra residiria no efeito das suas teorias sobre a poesia e o conto: “these alone could be the subject for another book: the development from Poe to Baudelaire, to the French symbolists, to modern American and English poetry”<sup>2</sup> – livro que, a ser escrito, apresentaria inúmeras dificuldades. Poe foi, de facto, reexaminado pelos modernistas dos Estados Unidos, entre eles seguramente a primeira geração de expatriados que bebeu da tradição francesa até chegar às suas próprias propostas de renovação literária. A recorrência com que Eliot abordou a figura de Poe (num total de sete peças, entre

---

<sup>1</sup> T. S. Eliot, “Hamlet”, *Selected Prose of T. S. Eliot*, coord. e intr. Frank Kermode, Nova Iorque, Harcourt Brace Jovanovich / Farrar, Straus and Giroux, 1975, 48. Quanto a Ezra Pound, não deixa de ser curioso que, no ensaio “Vorticism” de 1914, este tenha redefinido o seu conceito de “imagem” em termos que se aproximam do vórtice poético, designadamente em *Eureka*: “The image is not an idea. It is a radiant node or cluster; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing.” (Pound, “Vorticism”; repr. *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, Nova Iorque, New Directions, 1970, 92).

<sup>2</sup> F. O. Matthiessen, *American Renaissance*, Nova Iorque e Londres, O. U. P., 1941, xii, especialmente nota 3. Para uma sóbria reavaliação da ausência de Poe em *American Renaissance*, bem como da subsequente indignação dos admiradores do autor, veja-se o subcapítulo “Humanism” do ensaio de David H. Hirsch, “Poe and Postmodernism”, in *A Companion to Poe Studies*, coord. Eric W. Carlson, 404-6.

ensaios, introduções e resenhas<sup>1</sup>) torna-a indissociável do seu projecto crítico – apesar, ou por causa, do desprezo pela torrente subjectiva romântica. Parecendo-me inquestionável que Poe forneceu importantes pistas de reflexão a novos sistemas e subsistemas da literatura dos Estados Unidos como o modernismo e o *New Criticism*, nascido sob inspiração de Eliot, afigura-se-me mais duvidoso que este pudesse ter servido de modelo precursor consciente, como o foi designadamente para o simbolismo francês, dado o embaraço com que nos Estados Unidos os primeiros modernistas, advogando uma arte erudita e cosmopolita, reagiriam aos “defeitos” de maturidade e sofisticação do seu patricio, bem como às suas concessões à cultura popular.

Embora nos anos 20, com o rescaldo da Primeira Guerra e subsequente desânimo com a tradição europeia, Poe tenha sido reabilitado e em parte reinventado por alguns autores com vista à construção pela literatura de um passado utilizável para a redefinição dos Estados Unidos<sup>2</sup>, o autor continuaria a ser duvidosamente reconhecido enquanto agente de uma alta literatura e cultura, e mesmo da arte autotélica por que terá pugnado. Assim o atesta a já referida desvalorização da sua composicionalidade estética pelo grupo de influentes críticos e escritores que evoluíram de *New Agrarians* a *New Critics*. Note-se que apesar de esta progressão ter implicado declaradamente um isolamento das esferas de acção dos seus representantes, favorecendo-se o potencial literário sobre o valor ideológico-humanista, a campanha

---

<sup>1</sup> Ver, a este respeito, B. M. McElderry, “T. S. Eliot on Poe”, *Poe's Newsletter*, vol. 2, 2, 1969, 32-33.

<sup>2</sup> Consulte-se Van Wyck Brooks, “Highbrow and Lowbrow”, *America's Coming of Age*, Nova York, B. W. Huesbsch, 1915, 3-35. Segundo uma directiva para a descoberta de raízes no passado onde eventualmente se pudessem apoiar as iniciativas redentoras e renovadoras para uma matura emancipação dos Estados Unidos, leiam-se especialmente: as reavaliações de Poe por D. H. Lawrence em “Edgar Allan Poe”, *Studies in Classical American History*, 1923 (repr. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. Eric W. Carlson, 110-127), William Carlos Williams em “Edgar Allan Poe”, *In the American Grain*, 1925 (repr. *ibid.*, 127-142) e Edmund Wilson, “Poe at Home and Abroad”, 1926 (repr. *ibid.*, 142-151). Para uma discussão de como a recondução de Poe à especificidade dos Estados Unidos resultou de negociações com a sua identidade transatlântica produzida pelo simbolismo francês, nomeadamente por Baudelaire, ver a tese de Maria Filippakopoulou, *Reflective Operations in Edgar Allan Poe's Transatlantic Reception*, Universidade de Edimburgo, 2003.

em prol do destaque de formalismo estético nunca descurou o comprometimento com a reabilitação da sociedade estado-unidense<sup>1</sup>. Mesmo tendo em conta que Poe seria dificilmente enquadrável neste objectivo colateral, não deixa de causar estranheza a circunstância atrás referida, de o *New Criticism*, advogando uma capacidade gnóstica supra-científica obtida pela poesia, e atendendo até às suas raízes sulistas, ter menosprezado Poe, cujas propostas de análise literária coincidem com o enfoque na experiência estética total.

Contudo, totalidade ou unidade *textual* não equivalem exactamente à totalidade de *efeito* preconizada por Poe. Em 1938, na primeira edição de *Understanding Poetry*, Cleanth Brooks e Robert Penn Warren denigrem “Ulalume”, alegando que o poema cria uma atmosfera mistificadora que sucumbe a uma inspecção rigorosa<sup>2</sup> – trata-se do método de *close reading* que, mais tarde, os desconstrucionistas provarão não apenas ser possível em Poe mas também abrir um campo de sentidos interminável. Talvez os *New Critics* não estivessem preparados para absorver esta potencialidade, não só devido à sua fé na sujeição da poesia a interpretações “válidas”, capazes de reordenar um mundo em progressiva derrocada<sup>3</sup>, mas igualmente pelo seu empenho na respeitabilidade da literatura, que a aceitação populista de Poe ameaçava.

---

<sup>1</sup> Consulte-se, a este respeito, Bradburry e Ruland, *From Puritanism to Postmodernism*, 167.

É ainda importante sublinhar que o *New Criticism* não se pode circunscrever ao grupo daqueles que começaram como *New Agrarians*, e que houve vários “novos” críticos à mistura com “velhos”. Os críticos de Chicago, emergentes em meados da década de 30, partilharão a recusa da crítica biografista e histórica, mas tentarão demarcar-se da excessiva ênfase na linguagem poética e numa vaga “unidade orgânica” do poema, ao mesmo tempo que se regerão pela ideia de que a sobrevivência das humanidades depende da aproximação ao estatuto de ciência, procurando métodos “objectivos” de análise. Curiosamente, estas propostas metodológicas farão parcialmente eco das bases aristotélicas do pensamento crítico de Poe, privilegiando a composicionalidade e a intriga; mas, mais uma vez, nenhum dos principais oficiantes desta escola (Ronald S. Crane, Richard McKeon, Elder Olson e posteriormente Wayne Booth) se ocupará demoradamente do autor de “The Philosophy of Composition”, cuja suspeita de impostura provavelmente tolhe os pressupostos da literatura como meio para uma verdade superior.

<sup>2</sup> Ver a primeira edição de *Understanding Poetry*, 1938 (cit. in Peeples, *The Afterlife of Edgar Allan Poe*, 69).

<sup>3</sup> Ver, a este respeito, o ensaio preliminar de Inge Crossman e Susan R. Suleiman em *The Reader in the Text*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1980, 38-9. Os autores sublinham ainda as implicações redutoras da importância conferida pelo *New Criticism* a noções de “identidade” e “consistência” –

Ressalve-se, porém, que Allen Tate, um crítico levado em consideração em muitos aspectos das interpretações da obra de Poe aqui avançadas, foi um importante teorizador e poeta associado à tendência do *New Criticism*, e manteve um interesse por Poe a contrapelo dos seus colegas e até das suas próprias convicções poéticas<sup>1</sup> e visão humanista do destino da literatura dos Estados Unidos. Como o título do seu primeiro ensaio sobre Poe indica, Tate considera-o um parente remoto mas que não se pode olvidar, o esqueleto que assombra o sótão da literatura estado-unidense, teimando em tornar cada vez mais actual a bestialização do indivíduo, e a ideia inconfessada da perspectiva de uma “aniquilação total”. Já em 1952, no artigo com o título algo enganador “The Angelic Imagination”, Tate explicita a sua leitura de Poe como figura de transição a que se é impelido a regressar dada a perspectiva de desordem tematizada nas suas obras se ter tornado prevalecente. É esta uma interpretação existencialista, pensamento que ganhou terreno nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial:

For Existentialism assumes – among other things – that man has no relation to a metaphysical reality, a kind of reality that he cannot know even if it existed; he is therefore trapped in a consciousness which cannot be conscious of anything outside itself. He must sink into the non-self. Poe sinks into the vortex, the maelstrom.<sup>2</sup>

A via existencialista, consistindo, após o simbolismo, num segundo momento de reavaliação de Poe à luz da cultura europeia, e em que o peso cultural francófono não é já tão incómodo em termos geopolíticos, produzirá efectivamente estudos críticos mais benévolos para com a presença de Poe na literatura estado-unidense. Considerem-se as já referidas obras de Richard Wilbur (de um existencialismo tomado sem dúvida como mais viabilizador de uma libertação espiritual do que aquele veiculado por Tate), ou a rigorosa

---

noções que Lawrence Venuti problematiza na tradição crítica anglo-saxónica em “The Ideology of the Individual in Anglo-American Criticism: The Example of Coleridge and Eliot”, *boundary 2*, 14: 1 (Outono de 1985 / Janeiro de 1986), 161-93.

<sup>1</sup> Embora Tate fosse, na sua poesia, o mais experimentalista de entre o grupo dos formalistas, e daí talvez também o mais apto a reconhecer o mérito do nosso escritor.

<sup>2</sup> Allen Tate, introd. a *Complete Poetry and Selected Criticism of Edgar Allan Poe*, ix.

monografia de Davidson, *Poe: A Critical Study*, bem como dois estudos genéricos extremamente importantes na segunda metade do século XX para a reconfiguração da história da literatura nos Estados Unidos, *Symbolism and American Literature* (1953) de Charles Feidelson, e *The Power of Blackness* (1958) de Harry Levin. Este último, em particular, incidindo sobre Poe, Hawthorne e Melville, procura destacar uma “via negativa” na tradição cultural dos Estados Unidos, alegadamente sempre paralela à via mais optimista de um percurso de auto-descoberta e integração com e no mundo, associada aos discursos vitalistas de Emerson ou Whitman.

Sendo facilmente demonstrável que o impacto de Poe nas letras dos Estados Unidos da América tem sido duradouro e profundo, é também argumentável que o seu influxo sempre se deu por via subliminar ou marginal, como o próprio talvez desejasse, como se as correntes subterrâneas de sentido que procurou instilar persistissem em desaguar a contra-corrente de uma cultura dominante e, de forma bastante produtiva, contra qualquer tentativa de homogeneização cultural ou histórico-literária. Daí que muitos autores estado-unidenses que manifestam afinidades e paralelismos textuais com Edgar Allan Poe dificilmente sejam enquadráveis dentro da “classe” WASP – nomeadamente, os escritores de ascendência judia Saul Bellow e Allen Ginsberg<sup>1</sup>, o emigrado russo Vladimir Nobokov<sup>2</sup> ou os afro-americanos Ralph Ellison e Toni Morrison<sup>3</sup> – ou se movimentam dentro de literaturas periféricas (e. g. H. P. Lovecraft nos géneros do fantástico e da ficção científica) ou, críticos dos mitos do progresso,

---

<sup>1</sup> Saul Bellow representa Poe como o primeiro estado-unidense destruído por uma sociedade brutal em *Humboldt's Gift* (1975). Ginsberg dedica-lhe em 1977 um poema cuja primeira parte se intitula sugestivamente “Poe in the dust”.

<sup>2</sup> Instalando-se nos EUA a partir de 1940, Nabokov traduziu Poe para russo, fez do autor o herói ficcionado do seu conto “A Forgotten Poet” (1944), e refere-se-lhe diversas vezes em *Lolita* (1953) que esteve para se intitular “The Kingdom in the Sea”, numa óbvia alusão ao poema “Annabel Lee”.

<sup>3</sup> *Invisible Man* (1952) de Ralph Ellison, a narrativa autodiegética de um negro cuja sobrevivência depende da sua invisibilidade, estabelece intertextualidades com Poe desde o prólogo. Toni Morrison declara: “No early American writer is more important to the concept of American Africanism than Poe” (*Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge (MA), Harvard UP, 1992, 32).

construíram a sua obra a contrapelo de um destino escatológico e/ou transcendental tipicamente estado-unidense, conforme exemplificado pelos casos do poeta Hart Crane<sup>1</sup> ou dos ficcionistas William Faulkner e Scott Fitzgerald<sup>2</sup>.

Justamente, o descrédito de metanarrativas – religiosas, filosóficas ou histórico-positivistas – que justifiquem uma marcha teleológica, subjacente a percursos por vezes sinuosos mas favoráveis aos desígnios do homem branco ocidental, coincide com uma percepção cada vez mais aguda da imensa diversidade de tradições, raças, etnias e géneros, designadamente nos Estados Unidos, onde a metáfora do “melting pot”, fundindo as diferenças entre os indivíduos de diferentes proveniências, dá lugar às reivindicações do multiculturalismo e ao que veio a chamar-se a “viragem cultural” nos estudos literários. Nestes, e apesar dos fundamentalismos de muitas reivindicações decorrentes da necessidade de marcar a diferença a todo o custo, o jogo do poder e do saber é sujeito a questionamentos sem precedentes, abrindo-se conseqüentemente aos potenciais subjugados, reabilitando-se as vítimas históricas e forçando-se os sujeitos presentes a uma constante perspectivação da alteridade, enquanto agentes de “estórias” que relativizam anteriores protagonismos. Não é de surpreender, pois, que Edgar Allan Poe, paradigma de uma estratégica marginalidade, ofereça cada vez mais interesse numa altura em que a norma é o desvio.

---

<sup>1</sup> Em *The Bridge*, publicado um ano depois da ruptura de Wall Street, Crane concede a Poe o lugar de mártir incrível, vitimado pela sordidez da sua época, na secção sugestivamente intitulada “The Tunnel”.

<sup>2</sup> Conhecedor de Poe desde a infância, Faulkner raramente o refere na maturidade, mas a sua insistência em temas como o duplo e o incesto, a nostalgia pela tradição aristocrática do Sul e sua correlativa denúncia com recurso aos géneros góticos e/ou policial, permitem vários pontos de comparação entre os dois sulistas. Cabe a John T. Irwin o mérito de uma insistência em tais leituras intertextuais, que inclusivamente o levaram a ampliar o seu influente estudo sobre Faulkner, *Doubling and Incest, Repetition and Revenge*, para incluir um apêndice relativo às correspondências com Poe (edição aumentada, Baltimore, The John Hopkins Univ. Press, 1996). As intertextualidades entre Fitzgerald e Poe manifestam-se sobretudo no tema do desgaste provocado pelo inferno dos outros, designadamente nas relações entre homem e mulher, sendo um dos primeiros contos de Fitzgerald, “The Diamond as Big as the Ritz” (1922) numa paródia de “The Fall of the House of Usher” (para uma comparação textualmente fundamentada entre esses dois textos, de onde sobressai a relevância de Poe como “percursor simbólico” de Fitzgerald, ver o estudo de J. Gerald Kenedy, “Poe, Fitzgerald, and the American Nightmare”, *The Edgar Allan Poe Review*, vol. 5, 2, Outono de 2004, 4-14).

Nesta linha, os estudos literários estado-unidenses investem actualmente na tentativa de re-conhecer o Poe sócio-histórico, sob a perspectiva das mais diversas rescritas, desde as noções de género, raça e região, até aos possíveis impactos e causas da sua valorização como proto-modernista. Todavia, não deixa de ser significativo que os organizadores de uma recolha de ensaios intitulada *The American Face of Edgar Allan Poe* (1995), explicitando a incidência no “lado cultural da escrita” do autor, traíam a dificuldade e a utopia de recuperar Poe para os estudos *apenas* centrados nos Estados Unidos. É de forma ambígua que aludem a um Poe deformado pelos franceses e à necessidade de examinar “outros modelos da cultura americana”:

[A]lthough *The American Face of Edgar Allan Poe* is deeply concerned with historical issues, it represents no simple injunction to “historicize!”; nor is it an attempt to claim a Poe ostensibly purloined by French theorists (...). To address the renewed interest in Poe’s work and also account for the nature of that interest, we must recognize that, like it or not, the main current of American thought has changed. (...) for some time, now, other models of American culture have been advanced that downplay the common myths of our literature in favor of its varied rhetorics, its competing modes of articulation and representation<sup>1</sup>.

Poe é instrumental enquanto alteridade, mas esta reflexão não deixa de parecer minada pela sugestão de expropriação<sup>2</sup> por um *outro*, ou outros, explicitamente reconhecidos na qualidade de *estrangeiros*, que, conforme veremos no desenvolvimento deste trabalho, acolheram Poe como *nosso*, deslocado na cultura estado-unidense que desde o século XIX rivaliza pela paridade ou ascendência relativamente às tradições europeias associadas a mais antigas narrativas mononacionais.

---

<sup>1</sup> Stephen Rachman e Shawn Rosenheim, *The American Face of Edgar Allan Poe*, xi.

<sup>2</sup> O adjectivo *purloined* refere-se não apenas ao conto “The Purloined Letter”, mas também ao complexo ensaio de Jacques Lacan sobre o binómio reflexividade-alteridade que os sujeitos projectam nas transacções linguísticas.

## PARTE II

### A FORTUNA DE EDGAR ALLAN POE EM FRANÇA

*On se trouvera donc bien en tout pays d'accueillir les pensées étrangères, car, dans ce genre, l'hospitalité fait la fortune de celui qui reçoit.*

Germaine de Staël, *De L'Allemagne*, Parte II, cap. xxxi



## 1. Primeira Recepção

A longa apropriação da obra e figura de Edgar Allan Poe pela cultura francesa não poderia conhecer início mais ironicamente auspicioso do que aquele que a história literária lhe reservou: ter o seu primeiro ingresso em Paris passado completamente despercebido. Assim, mais de um século decorreu até o investigador W. T. Bandy demonstrar que a peça saída em Dezembro de 1844 no jornal *La Quotidienne* com o título de “James Dixon ou la Funeste Ressemblance” e assinatura de G. B. era na verdade um pseudo-original, adaptando livremente um conto hoje em dia central no repertório poesco, “William Wilson”<sup>1</sup>. Esta entrada de Poe na literatura francesa pelas portas travessas do folhetim de autoria obscura apresentaria reduzido interesse, enquanto testemunho da importância que o nome do autor estado-unidense assumiu em França, não fosse ser ela sintomática de um paradoxo inerente ao contexto da modernidade literária: a facilidade com que foi reproduzida e assimilada uma obra saudada antes de tudo pela sua *originalidade e estranheza*, para usar dois dos atributos mais referidos por Charles Baudelaire nos ensaios de divulgação do seu congêneres transatlântico<sup>2</sup>.

Não deixa de ser curioso que, por um lado, “William Wilson”, relatando a história de alguém confrontado com o seu duplo, glose a obsessão com que Poe

---

<sup>1</sup> Ver W. T. Bandy, “The Influence and Reputation of Edgar Allan Poe in Europe”, Baltimore, The Edgar Allan Poe Society / Enoch Pratt Library, 1959, 8.

<sup>2</sup> Ver, por exemplo, “Edgar Poe: Sa Vie et Ses Oeuvres” (1856), um dos estudos sobre Poe coligidos no segundo volume da edição da Pléiade de *Oeuvres Complètes* (doravante designada por *OC*), coord. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, 302.

É importante frisar, para ser coerente com um dos argumentos a desenvolver, que esta avaliação de Baudelaire sobre Poe não foi um caso isolado. Num capítulo sugestivamente intitulado “De l'étonnement au scandale”, o investigador Léon Lemonnier reúne uma profusão de excertos críticos de diversas proveniências publicados em França entre 1845 e 1875 onde sobressaem, quer aprovadamente quer de forma condenatória, as bizarras constitutivas da originalidade de Poe (*Edgar Poe et la Critique Française de 1845 à 1875*, Paris, PUF; 1928, 197-215).

entretive a hipótese de uma alma cindida em dois sujeitos que disputam um reencontro<sup>1</sup> e, por outro lado, que Baudelaire tenha citado um extenso passo deste conto no seu primeiro texto introdutório à vida e obra de Edgar Poe (1852), alegadamente devido ao valor ilustrativo do carácter *singular* do autor estado-unidense<sup>2</sup>. Sendo credível que “William Wilson” ficcione diversos factos dos anos formativos do seu autor, e, portanto, autorize a leitura psicologizante de Baudelaire a partir da intuição, antecipadora de Freud, de o estilo de um homem ser determinado pelas circunstâncias da sua primeira juventude, é inevitável interrogarmo-nos sobre a razão de um conto tão ostensivamente pessoal ter sido passível de uma total apropriação e apagamento de autoria. Mas talvez o enigma se encontre dramatizado na própria história de William Wilson, como Baudelaire pode ter intuído ao lê-la na íntegra, deixando depois de citá-la nos mesmos termos numa versão revista que serviu de introdução ao primeiro volume de *Histoires Extraordinaires* de Poe (1856)<sup>3</sup>: é que esta não glosa apenas, como a crítica incessantemente tem demonstrado, o conflito psíquico do *sujeito dividido*<sup>4</sup>, como também, o que tanto quanto sei não foi até aqui apontado, introduz a ansiedade do *indivíduo reproduzido*, pondo em causa a legitimidade do original sobre o imitado e

---

<sup>1</sup> A expressão “disputar um reencontro” é propositadamente ambígua: foi dito na primeira parte que o motivo do duplo em Poe surge muitas vezes associado à metempsicose, aventando-se em “William Wilson” a ideia, subjacente ao conceito de “*Bi-part Soul*” que Poe pode ter derivado por via indirecta das doutrinas mesmeristas de Swedenborg, de dois sujeitos especulares corresponderem a diferentes encarnações duma mesma alma. No entanto, em vez de procurar a fusão com a sua réplica (possivelmente a melhor parte de si próprio), a personagem autodiegética William Wilson procura encarnadamente a distinção e, quiçá, a tranquilidade de ser ele a forma única do molde da alma primeira.

<sup>2</sup> Ver: “Que dites-vous de ce morceau? Le caractère de ce singulier homme ne se révèle-t-il pas déjà un peu?” (Baudelaire, “Edgar Poe: Sa Vie et ses Ouvrages”, *OC 2*, 257).

<sup>3</sup> W. T. Bandy demonstra que, aquando da redacção em 1852 de “Edgar Poe: Sa Vie et ses Ouvrages”, Baudelaire não conhecia ainda o conto “William Wilson”, sendo o longo excerto dele reproduzido proveniente de idêntica citação numa crítica da autoria de John Moncure Daniel saída em Dezembro de 1850, no *Southern Literary Messenger*. Em 1856, Baudelaire aplicaria já um maior conhecimento de grande parte da prosa ficcional de Poe, incluindo “William Wilson”, para rever o texto que intitularia “Edgar Poe: Sa Vie et Ses Oeuvres” (ver a edição comentada de Bandy, *Edgar Allan Poe: sa Vie et ses Ouvrages*, Toronto, University of Toronto Press, 1973).

<sup>4</sup> Para uma interpretação do conto nesta linha, numa veia psicológica primeiro indiciada por Baudelaire, ver, entre outros, Eric W. Carlson, “‘William Wilson’: the Double as Primal Self”, *Topic 30*, Outono de 1976, 35-40, e a análise que David Halliburton faz da história em *Edgar Allan Poe: a Phenomenological View*, 300-308.

agudizando o drama moral do protagonista. É assim que, reflectindo sobre a semelhança entre si e o seu homónimo não ser aparentemente notada pelos restantes observadores, o narrador comenta:

Perhaps the *gradation* of his copy rendered it not so readily perceptible; or, more possibly, I owed my security to the masterly air of the copyist, who, disdainful of the letter, (which in a painting is all the obtuse can see,) gave but the full spirit of his original for my individual contemplation and chagrin. (*MCW* 2, 435)

Presumindo-se que a mestria da cópia sobre o modelo reside na capacidade de transcender a letra, com vista a uma consubstanciação do espírito, não deixa de ser curioso que a personagem ventile, o mais das vezes, o seu desagrado por a imitação do “outro” facilitar uma vulgarização do sujeito num tipo reproduzível, de que a duplicação do nome próprio funciona como sinédoque. É de salientar que as expressões “my rival” e “my namesake” surgem por mais de uma vez em proximidade textual (ver *ibid.*, 433 e 445), sublinhando a humilhação que representa a homonímia para a personagem, bastando o duplo sussurrar o nome próprio “William Wilson”, só por si evocativo de um especular anagrama, para provocar no sujeito original uma desestruturação: “above all it was the character, the tone, *the key*, of those few, simple, and familiar, yet *whispered* syllables, which (...) struck upon my soul with the shock of a galvanic battery” (*ibid.*, 439, *italico no original*). O nome próprio, tornado comum, perde o seu exclusivo valor referencial e ganha uma carga de simultânea identidade e reversibilidade semântica, susceptível de reificar o nomeado e de o inscrever no sistema de trocas que se forma quando asseguradas as condições para a “reprodutibilidade” de um bem, de acordo com a célebre formulação de Walter Benjamin<sup>1</sup>. Este

---

<sup>1</sup> Ver Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” (1936-39); repr. in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Luz Moita, Lisboa, Relógio d’Água, 1992, 71-113. A minha reflexão sobre o modo como os textos de Poe dramatizam uma tensão crescente entre autenticidade e tipificação é obviamente devedora da análise de Benjamin das alterações dos modos de produção, cópia e comércio subsequentes à revolução industrial, não apenas neste ensaio mas também na generalidade dos artigos coligidos em *Illuminations* (coord. Hannah Arendt, Glasgow, Fontana, 1973), bem como no volume em que se compilam as profusas notas sobre Paris no século XIX com o título *The*

enquadramento teórico, que, como adiante veremos em intertextualidade com Charles Baudelaire, proporcionou ao filósofo alemão uma fecunda análise da perseguição do “tipo imperscrutável” dramatizada em “The Man of the Crowd”, poderá também perspectivar a obsessão de William Wilson, receando ser trocado e banalizado por um tipo homónimo:

I felt angry with him for bearing the name, and doubly disgusted with the name because a stranger bore it, who would be the cause of its twofold repetition, who would be constantly in my presence, and whose concerns, in the ordinary routine of the school business, must inevitably, on account of the detestable coincidence, be often confounded with my own. (ibid., 434)

O desgosto por uma designação reiterada, que confunde as premissas da individualização, é exacerbado pelo desprezo que o narrador vota ao seu nome enquanto banal antropónimo<sup>1</sup>, pouco consentâneo com a distinção gentílica que diz possuir: “notwithstanding a noble descent, mine was one of those everyday appellations which seem, by prescriptive right, to have been, time out of mind, the common property of the mob” (ibid.). De novo se regista a tensão entre elitismo e vulgaridade, aqui associada à reprodução e à propriedade das massas, o que ganha em ser lido à luz da circulação facilitada de pessoas e produtos com o crescimento do capitalismo, fenómeno que por sua vez ajuda a perspectivar o plágio e a apropriação pelo domínio público de um conto como “William Wilson”.

Sucedo que “William Wilson”, como elucida T. O. Mabbott na edição crítica dos contos de Poe, é já uma narrativa por sua vez inspirada num artigo de Washington Irving descrevendo uma personagem nos seguintes termos: “Soon after his entrance in the world, he finds himself followed, occasionally, in public places, by a person masked

---

*Arcades Project* (trad. Howard Eiland e Kevin McLaughlin, Cambridge (MA), The Belknap Press of Harvard University Press, 1999).

<sup>1</sup> Convém notar, porém, que o narrador nunca nos revela o seu verdadeiro nome, sendo William Wilson um pseudónimo defensivo – estratégia que, por sua vez, sublinha o poder do nome de problematizar a identidade quando usado de forma encriptada, recurso utilizado diversas vezes por Poe, e designadamente em relação a si próprio (e. g. o poema “To the River – Po”).

and muffled up so as to conceal both countenance and figure”<sup>1</sup>. Comentava Irving, aliás, que este motivo teria sido acalentado por Byron a partir de uma relato que Shelley lhe fizera de uma peça espanhola de presumível autoria de Calderón de La Barca<sup>2</sup>: ou seja, a história de Poe surge como um parente remoto de uma cobiçada ideia original. O escritor, de resto, admitiria a sua dívida, enviando o conto para apreciação de Irving e concedendo-lhe sobre ele “um direito de propriedade”<sup>3</sup>. Esta generosa atitude, porém, contrasta com a evidente má-fé com que Poe insinua numa recensão a Nathaniel Hawthorne ter este plagiado um passo de “William Wilson” na história “Howe’s Masquerade”, inclusivamente alterando a fraseologia do seu próprio conto para tornar as duas peças mais semelhantes e, portanto, reforçar a sua pretensão, afinal totalmente infundada (ver *TER*, 575-6).

É este um de muitos episódios anedóticos que demonstram a absoluta imersão de Edgar Allan Poe nos circuitos textuais cada vez mais velozes da imprensa jornalística, permitindo-lhe manipular em seu benefício esbatidas atribuições de autoria e cópia. Tal usufruto inscreve o nosso autor no limiar da modernidade literária, sobretudo por se correlacionar com uma intuição da potencial reversibilidade entre leitura e escrita, sendo Poe pródigo na pilhagem de material previamente popularizado em publicações de massas. Deste material, conforme elucidado de forma sistemática por Jonathan Elmer em *Reading at the Social Limit*, o autor estado-unidense formaria

---

<sup>1</sup> Ver nota de Mabbott em *MCW* 2, 423, sobre o artigo de Irving de 1836, “An Unwritten Drama of Lord Byron”.

<sup>2</sup> Esta autoria foi posteriormente confirmada, e a peça identificada como *El Purgatorio de San Patricio* (v. *ibid.*, 423-4).

<sup>3</sup> Poe a Irving, 12 de Outubro de 1839, repr. in Mabbott em *MCW* 2, 422: “I have hoped that, having thus a right of ownership in my ‘William Wilson,’ you will be induced to read it.”

com rara acuidade uma ideia do horizonte de expectativas de leitura em que tenazmente procurou inscrever a sua marca inovadora<sup>1</sup>.

Como prova de que o olhar de Edgar Allan Poe sobre a cultura livresca de massas não se confinava ao mercado nacional, mas antes assumia uma dimensão transatlântica facilitada pelo crescente intercâmbio entre os principais nós urbanos dos Estados Unidos e da Europa, podemos apontar o conto “The Murders in the Rue Morgue” (1841), cujo *pivot* terá sido uma notícia saída em 1836 no periódico parisiense *Magasin pittoresque* sobre um orangotango em exposição no Jardin des Plantes. Para mais, esclarece Edward S. Cutler em *Recovering the New: Transatlantic Roots of Modernism*, a Paris em que se situa esta história de um brutal assassinato que o detective Dupin revela ter sido perpetrado por um orangotango em fuga (de notar a tensão cosmopolitismo/natureza) é, como em outros contos passados nesta cidade onde Poe nunca esteve, uma metrópole virtual. Demonstrando que o autor se baseou nos desenhos das populares “fisiologias” de Paris, em folhas que misturavam prescrições de etiqueta com apontamentos turísticos, Cutler aponta para uma tradução textual da experiência urbana em padrões tipológicos. Assim, também na esteira de Benjamin, considera que a pré-determinação exercida pela troca de material impresso sobre a vivência da urbanidade é sintomática da abstracção que, com o capitalismo industrial, se substituiu de forma gradual mas decisiva aos referentes materiais e espaço-temporais, o que corrobora a sua tese da existência de uma contiguidade discursiva entre a transformação estética no século XIX e no seguinte<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ver: “Poe subjects the relation between reading and originality to a kind of temporal reversal, a sort of retrograde motion: thus, the excremental and formless mass, which will reveal and misrecognize our words, does not, it turns out, follow after us, but rather is first received by us, in the form of something like received opinion; it precedes us as our own reading” (Jonathan Elmer, *Reading at the Social Limit: Affect, Mass Culture and Edgar Allan Poe*, Stanford, Stanford University Press, 1995, 37).

<sup>2</sup> Edward S. Cutler, *Recovering the New: Transatlantic Roots of Modernism*, Hanover (NH), UP of New England, 2003. A investigação das fontes usadas por Poe para as suas alegorias urbanas, nomeadamente para “The Murders in the Rue Morgue”, é sumariada nas pp. 108-110, bem como na p. 181 nota 10.

Um sugestivo exemplo da fluidez textual entre continentes à data da produção escrita de Edgar Allan Poe é a sua própria tentativa de apurar os factos relativamente às repercussões francesas do mesmo conto, “The Murders in the Rue Morgue”, escrevendo a Evert Duyckinck, a 30 de Dezembro de 1846:

Mrs. Clemm mentioned to me this morning that some of the Parisian newspapers had been speaking about my “Murders in the Rue de Morgue.” She could not give me the details – merely saying that you had told her. The “Murders in the R. M.” was spoken of in the Paris *Charivari*, soon after the first issue of the tale in *Graham’s Mag.* – April 1841. (*LET* 2, 336)

Ora, apesar de o crivo da volumosa investigação sobre a recepção de Poe em França ter peneirado todo o *Charivari* sem encontrar nele nenhuma menção ao estado-unidense, questionando a hipótese de uma entrada tão precoce do autor na cena francesa<sup>1</sup>, a verdade é que em finais de 1846 o nome de Poe já corria pelas bocas literatas de Paris, dado o seu envolvimento num publicitado processo de plágio na imprensa. De 11 a 13 de Junho desse ano, G. B. reincide no *La Quotidienne*, publicando, sob o título sensacionalista de “Un Meurtre sans exemple dans les Fastes de la Justice, histoire trouvée dans les papiers d’un américain” o conto detectivesco de Poe que envolve um duplo assassinato, de novo sem menção do autor original e de novo adaptado: a Rue Morgue, inexistente em Paris, tornara-se “rue de l’Ouest”, e M. Dupin, aliás H. Bernier, mudara-se do Boulevard Saint-Germain para a mais discreta rue Clichy<sup>2</sup>. De notar ainda que a via da adaptação, para além de facilitar a

---

<sup>1</sup> Para além de outras obras que mencionarei oportunamente, os dados factuais sobre a recepção francesa de Poe foram essencialmente retirados dos ensaios de W. T. Bandy já referidos, dos quatro volumes que Léon Lemonnier dedicou à matéria – *Edgar Poe et la Critique Française de 1845 à 1875* (Paris, PUF, 1928), *Les Traducteurs d’Edgar Poe en France* (Paris, PUF, 1928), *Edgar Poe et les Poètes Françaises* (Rennes, Impr. Commerciale de Bretagne, 1932), *Edgar Poe et les Poètes Français* (Paris, Aubier, 1947) – bem como de Louis Seylaz, *Edgar Poe et les Premiers Symbolistes Français* (1923 ; repr. Genebra, Slatkine, 1979), de Célestin P. Cambiaire, *Edgar Allan Poe in France* (N. Iorque, G. E. Stechert and C., 1927) e de James Lawler, *Edgar Poe et les Poètes Français, suivi d’un conférence de Paul Valéry*, Paris, Juillard, 1998.

<sup>2</sup> A estratégia de *aceitabilidade* do ponto de vista da cultura de chegada (para usar a terminologia proposta por Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, da Escola de Tel-Aviv; v. Toury, “The Nature and Role of Norms in Literary Translation”, *Literature and Translation*, Acco, Leuven, 1978, 88-9) a que obedece

aceitabilidade pelo público de chegada, seria também prestável, na agitada vida política francesa de meados de oitocentos, a propósitos de inculcamento ideológico-partidário. É o que, segundo Lemonnier, terá sucedido com a tradução anónima “La Lettre Volée” saída em Agosto de 1845 em *Le Magasin Pittoresque*, revista de divulgação para o grande público mas que compartilharia da parcialidade legitimista de *Le Quotidienne*, opondo-se portanto ao governo orleanista da Monarquia de Julho. Neste contexto, adquirem especial relevância no texto da chegada não só certas inserções que podem ser entendidas como remoques ao socialismo proudhoniano, como também uma conspícua adição em que o Ministro é acusado de prepotência política, a qual parece uma óbvia censura ao exercício do poder por François Guizot, então ministro do Conselho: “dans une circonstance où il s’agissait de graves intérêts politiques (...) au moment de la toute puissance d’un ministre dont nous déguiserons discrètement le nom (...). M. X tranchait au souverain”<sup>1</sup>.

Prova de que um mesmo texto pode ser adaptado e ter lugar em órgãos de tendências díspares é o facto de, em 12 de Outubro de 1846, surgir mais uma imitação velada de “The Murders in the Rue Mogue”. Apareceu, desta feita, no periódico de orientação esquerdista e republicana *Le Commerce*, assinada por Old Nick, pseudónimo público de Émile Daurand Forgues que, partidário das causas democrática e liberal não deixava, enquanto jornalista, em mãos alheias o cumprimento da função de atrair as massas, conforme atestado pelo título sensacionalista “Une Sanglante Énigme” que apôs à sua adaptação. Ora, a semelhança entre este folhetim e aquele que saíra quatro meses antes em *La Quotidienne* foi para um outro periódico, *La Presse*, a oportunidade de se vingar de uma anterior suspeita de plágio lançada por Forgues e ameaçando

---

esta adaptação atesta o grau de distância entre a Paris textual de Poe e a cidade real temporalmente circunscrita.

<sup>1</sup> Cit. in Cambiaire, *Edgar Allan Poe et la Critique Française*, 11.

beliscar a reputação daquele que foi o diário francês de maior tiragem e grande dinamizador da literatura industrial do séc. XIX. O editor de *La Presse* acusou, pois, “Old Nick” (aliás Forgues) de, por seu turno, ter imitado o texto de *La Quotidienne*. Forgues defende-se revelando Edgar Allan Poe como a fonte comum das duas peças, mas *La Presse* recusa-se a publicar a sua resposta, avançando o ofendido com uma queixa judicial. Apesar de ter perdido o caso, as palavras do seu advogado revelaram-se premonitórias: “Grâce à M. Forgues, tout le monde va savoir que M. E. Poe fait des contes en Amérique”<sup>1</sup>.

Se até então o nome de Poe passara quase despercebido em duas traduções, assinadas por Alphonse Borghers e também Old Nick, mas com indicação da proveniência do original<sup>2</sup>, a cotação do nome do estado-unidense só ganhou com os rocambolescos meandros de apagamento e popularização proporcionados pelo plágio, de tal forma que nos nove meses subsequentes ao processo surgiram cinco histórias de Poe na imprensa francesa, quatro delas resultantes do esforço sistemático de Isabelle Meunier (1817-1894). Esta mulher culta, de ascendência inglesa<sup>3</sup>, para além de tornar visível a sua mediação sob um nome real e de atribuir de forma inequívoca a autoria a Poe, escolhe vertê-lo para francês no respeito das estruturas do texto de partida (por contraste com a adaptação à cultura de chegada, preconizada pelo modelo setecentista das “belles infidèles”), opção que viria a ser saudada por Baudelaire: “un excellent système de traduction positive”<sup>4</sup>. Adiante abordaremos a importância de semelhante viragem estratégica pelo próprio Baudelaire na “troca de valores” que, segundo a justa

---

<sup>1</sup> Cit. in Cambiaire, *Edgar Allan Poe in France*, 32.

<sup>2</sup> A saber, “Le Scarabée d’Or”, por Alphonse Borghers e “Une Descent au Maelstrom” por Old Nick, ambas na *Revue Britannique*, de Novembro de 1845 e Setembro de 1846 respectivamente.

<sup>3</sup> Os dados bibliográficos sobre Isabelle Meunier podem ser consultados na obra de L. Lemonnier, *Les Traducteurs d’Edgar Poe en France de 1845 à 1875*, 39-42.

<sup>4</sup> Baudelaire, introd. à tradução de “Bérénice” em *L’Illustration*, 17 de Abril de 1852 in *OC II*, 289.

expressão de Paul Valéry, representou o seu encontro com Poe<sup>1</sup>. No entanto, para avaliarmos o impacto que poderá ter tido a recepção do nosso autor antes de Baudelaire, é tempo de investigar as personalidades ocultas por trás das identidades de papel dos pseudónimos e iniciais dos primeiros mediadores de Poe.

Da manipulação do anonimato como forma de desdobramento da identidade do emissor nas esferas pública e privada, obviando simultaneamente uma ilusão de autoria social susceptível de promover a identificação do leitor de massas<sup>2</sup>, estaria decerto o cientista Pierre-Gustave Brunet (1807-1896), responsável por obras como *Fantaisies Bibliographiques* (1864) e *Supplément aux "Supercheries littéraires dévoilées..."* (1870). Ora, é também a W. T. Bandy que devemos a descoberta de ser Gustave Brunet o detentor das iniciais "G. B." que assinam a primeira adaptação de Edgar Allan Poe em França, bem como um dos textos envolvidos no processo de plágio de 1846, ano em que aliás Brunet faz sair um opúsculo com o sugestivo título *Le Monopole des Maîtres de Forges*<sup>3</sup>. Para além do fascínio pelas fraudes do objecto impresso, este reputado bibliófilo (e também prolixo editor e biógrafo) teria uma viva atracção por tudo quanto fosse extraordinário e desviante na literatura, conforme atestam outros seus textos como *Les Fous Littéraires: essai bibliographique sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires, etc* (1880) ou o prefácio a uma edição de *Contes Fantastiques* de Hoffmann (1882), o que justifica o seu interesse por Poe, sobre quem redigiria no fim da vida um verbete enciclopédico. Brunet é, pois, um curioso exemplo de coexistência

---

<sup>1</sup>Ver: "Baudelaire, Edgar Poe, échangent des valeurs. Chacun d'eux donne à l'autre ce qu'il a. Il en reçoit ce qu'il n'en a pas" (Paul Valéry, "Situation de Baudelaire" (1924) ; repr. *Oeuvres*, 1, coord. Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957, 607, itálico no original).

<sup>2</sup> Para ilações sobre a simultaneidade da emergência da imprensa e a difusão do uso de anonimato sob pseudónimo, anagramas, iniciais, etc., consulte-se Marcy L. North. *The Anonymous Renaissance: Cultures of Discretion in Tudor-Stuart England*, Chicago e Londres, University of Chicago Press, 2003. Por mais fascinante que fosse este fenómeno, devem notar-se porém, as suas limitações de transferência geográfica e, sobretudo, de sobrevivência temporal, fazendo com que a profusão de iniciais e pseudónimos constitua um exercício detectivesco para qualquer investigador de História da Literatura.

<sup>3</sup> Ver W. T. Bandy, *The Influence and Reputation of Edgar Allan Poe in Europe*, 8.

entre bibliofilia e manipulação de uma literatura “forjada”, potencialmente banalizada pela sua entrada em circulação como mercadoria<sup>1</sup>.

A curiosidade pelo lado excêntrico da literatura é um ponto de contacto entre Brunet e Amédée Pichot (1795-1877), que, sob as iniciais A. B. correspondentes ao pseudónimo Alphonse Borghers, traduziu em Novembro de 1845, na *Revue Britannique* de que era director, o conto “The Gold Bug” (“Le Scarabée d’Or”), cuja correcta atribuição de autoria introduziu o nome de Poe no periodismo francês. A edição de *Histoire de la Caricature et du Grotesque dans la Littérature et dans l’Art*, adaptada de Thomas Wright, as traduções de Bulwer-Lytton, Thomas Moore e Byron, bem como biografias deste último e de Chatterton, testemunham a inclinação para um romantismo negro, orientalista e gótico, e a apetência por autores malditos. Pichot, assinalado por José Lambert como um dos principais tradutores da França do Segundo Império, terá sido um dos detentores dos volumes de *Tales* de Poe que circularam na viragem de 1850<sup>2</sup>.

Se juntarmos ao gosto dos primeiros tradutores de Poe pela bizarria e o fantástico, quer nas condições de produção da literatura quer nos motivos tratados, as referências que os associam a Charles Nodier<sup>3</sup>, é possível reportá-los genericamente aos “Jeune France”, em que o influente crítico pontificou ao lado de Théophile Gautier e

---

<sup>1</sup> A este propósito, seria pertinente correlacionar a intuição de Walter Benjamin sobre o papel do “coleccionador” nas estruturas da sociedade capitalista e a presunção de defesa de uma aristocracia cultural que Pierre Bourdieu, como vimos, analisa por reacção ao suposto utilitarismo burguês. Ver: “the collector dreams his way not only into a distant or bygone world but also into a better one – one in which, to be sure, human beings are no better provided with what they need than in the everyday world, but in which things are freed from the drudgery of being useful” (Benjamin, *The Arcades Project*, 9).

<sup>2</sup> Consulte-se José Lambert, que indicia também a importância da *Revue Britannique* como entreposto cultural transatlântico em “La Traduction en France à L’époque Romantique : à propos d’un article récent”, *Revue de Littérature Comparée*, 41, 1975, 396-412. Em *Edgar Allan Poe in France*, Cambiaire atesta a difusão de *Tales* em França (31). Como curiosidade, acrescente-se que Baudelaire tentou em vão contactar Pichot para consultar este volume (ver carta de 15 de Outubro de 1851 in *Correspondance*, 1, coord. Claude Pichois e Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 1973, 179-80).

<sup>3</sup> As investigações de Gustave Brunet, quer sobre os excêntricos na literatura quer sobre preciosidades literárias ou livros imaginários, dão continuidade a um trabalho de que Nodier foi pioneiro; por seu turno, Amédée Pichot chegou a colaborar com o influente literato francês, que prefaciou o seu *Essai sur le Génie et le Caractère de Lord Byron* (1824).

Gérard de Nerval, no final da década de 20 e inícios de 30. Contemporâneos, portanto, das decepcionantes jornadas revolucionárias das “Três Gloriosas”, os jovens intelectuais e boémios do grupo Jeune France pugnaram pela sua própria revolução na literatura, liberta de convenções atávicas de bom senso e bom gosto, e sedenta de todo o tipo de frenesim, particularmente na excitação e valor de choque da novidade. Procurando porventura pelo horrífico sensacionalismo evadir-se ou reagir aos “anos do Terror”, os membros deste movimento associaram-se à difusão do novo género fantástico, que muito deveu ao impulso tradutório, e particularmente ao resgate de E. T. A. Hoffmann da relativa obscuridade a que o votara o sistema literário alemão – apropriação instrumental que se repetiria de modo ainda mais veemente com Poe<sup>1</sup>.

Por último, Émile Daurand Forgues (1813-1883), identidade oculta atrás do pseudónimo anglófilo “Old Nick”, para além de denotar, como já vimos, um gosto pelo sensacionalismo e pela falsificação literária, a par com uma actividade de divulgação pós-democrática e republicana<sup>2</sup>, mantém com Amédée Pichot, com quem colaborou na *Revue Britannique*, o importante traço comum de um esforço para a intensificação das relações culturais anglo-francesas, no seu trabalho jornalístico, científico e tradutório. Remontando ao século XVIII uma crescente anglomania em detrimento dos modelos clássicos e latinistas até então imitados, o intercâmbio com o “Nord”, extensível à cultura germânica e opondo-se à velha tradição do “Midi”, atinge o seu ponto culminante no século XIX, apresentando-se, de acordo com as repetidas instigações de

---

<sup>1</sup> A hipótese de uma correlação entre o terror revolucionário e a popularidade do género fantástico em França é afluada por Yves Gambier *et al.* no subcapítulo “France’s Infatuation with the Gothic Novel” in *Translators Through History*, coord. Jean Delisle e Judith Woodsworth, Amsterdão e Filadélfia, John Benjamins Publishing Company / Unesco Publishing, 1995, 212, e por Maria Cristina Batalha em “A importância de E. T. A. Hoffmann na cena romântica francesa”, *Alea*, Jul./Dez. 2003, vol.5, 2, 262. Sobre o gótico e o sobrenatural como géneros importados por tradução na literatura francesa de inícios do séc. XIX, ver Lambert, D’Hulst e van Bragt, “Translated Literature in France, 1800-1850” in *The Manipulation of Literature*, coord. Theo Hermans, Londres e Sydney, Croom Helm, 1985, 158-160.

<sup>2</sup> Sobre a orientação político-ideológica de Émile-Daurand Forgues consultar o vol. 6 da *Bibliographie des Auteurs Modernes de la Langue Française*, a cargo de Talvart e Place (1937).

Madame de Staël, como via para a modernização da literatura francesa. Esta urgência renovadora correspondia à procura de modos discursivos que acompanhassem a importante viragem histórico-ideológica vivida pela França oitocentista, aliando-se a uma inflação do volume de traduções não só pelo crescimento do público leitor monolíngue, mas também pela abertura cultural e vontade de diáspora que coroava os ideais iluministas revolucionários<sup>1</sup>. As trocas internacionais neste contexto acentuariam a dimensão polissistémica da literatura, segundo o enquadramento que Itamar Even-Zohar propõe para designar a interacção entre estratos integrantes ou adjacentes ao campo literário, a saber, ideologia dominante, condições de mecenato, diferenças sócio-culturais de produção textual, receptividade aos modelos estrangeiros, textos canónicos e de culto, entre outros elementos<sup>2</sup>.

E. D. Forgues estaria ciente das condicionantes transculturais dessa dinâmica, e mais ainda da lógica mercantilista que passara a regê-la, agindo como um autêntico empresário de traduções ao alistar colaboradores para dar vazão a um grande volume de trabalho, sem desmerecer o epíteto de “pirata da literatura” que lhe seria apostado por Baudelaire<sup>3</sup>. Sendo-lhe reconhecidos sólidos conhecimentos da língua inglesa, são de salientar os seus esforços de divulgação da “jovem” literatura dos Estados Unidos, susceptível de sugerir normas alternativas a um sistema literário em vias de estiolar.

---

<sup>1</sup> Esta vocação vem reforçar o carácter transnacional do programa romântico, conforme se pode depreender da seguinte análise do historiador da literatura francesa Philippe Van Tieghem: “À l’esthétique fermée du XVIIIème siècle succéda une esthétique ouverte, qui s’alimenta des sources étrangères à l’art pur, qui trouva sans fin autre chose que l’art, qui porta ses regards à la fois sur le monde extérieur, et sur les profondeurs mystérieuses du moi” (*Les Grandes Doctrines Littéraires en France : De la Pléiade au Surréalisme*, Paris, PUF, 1965, 150). Sobre o papel da tradução na cultura francesa deste período foi-me particularmente útil a leitura conjunta das páginas, essencialmente descritivas, dedicadas à tradução francesa durante os sécs. XVIII e XIX em *Histoire de La Traduction en l’Occident* de Henri van Hoof (Paris, Duculot, 1991, 57-83) e do artigo de Lieven d’Hulst, “La Traduction en France à l’époque romantique et l’évolution de la culture française”, apresentando uma interpretação a partir de condicionantes sócio-históricas (in *La Traduction dans le Développement des Littératures*, coord. J. Lambert e A. Lefevre, 159-164).

<sup>2</sup> Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies, Poetics Today*, vol. 11, nº1, Primavera de 1990.

<sup>3</sup> Ver : “ Ne pas oublier un portrait de Forgues, le Pirate, l’Écumeur des Lettres ” (Charles Baudelaire, “Mon Coeur Mis à Nu”, *OC* 1, 700).

Para além de ter traduzido autores como Nathaniel Hawthorne e Harriett Beecher Stowe, publicou, na influente *Revue des Deux Mondes*<sup>1</sup>, a série “Études sur le Roman Anglais et Américain”.

No âmbito deste conjunto de ensaios surgiu, a 15 de Outubro de 1846, a recensão ao volume *Tales* (Wiley and Putnam, 1845) de Edgar Allan Poe. Este estudo, para além de mais extenso do que qualquer peça estado-unidense consagrada em vida ao autor, veicula ainda hoje uma notável profundidade crítica. Adoptando a estratégia retórica de iniciar o texto exibindo o seu conhecimento de causa do estado das coisas coevo, Forgues é surpreendentemente premonitório ao apresentar, dois anos antes de Poe tornar pública a sua dívida a Pierre-Simon Laplace no ensaio *Eureka*, um enquadramento baseado na teoria das probabilidades do matemático francês:

Connaissez-vous l'*Essai Philosophique sur les Probabilités*? C'est un des livres où l'audace de l'esprit humain se révèle le mieux et va plus loin. Après l'entreprise de Prométhée (...) on n'en a guère vu d'aussi hasardeuse que celle des hommes qui ont voulu soumettre à leurs calculs l'ordre muable, incertain, mystérieux, des destinées, pénétrer dans le domaine obscur de l'avenir, réduire en chiffres les chances du hasard, et, dans ces myriades de combinaisons qu'embrasse ce seul mot: le *possible*, introduire l'algèbre armée de ses formules rigoureuses, de ces inflexibles déductions. Aussi le livre de Laplace exerce-t-il une véritable fascination sur certains esprits que la puissance du raisonnement subjugué, enivre, et sur lesquels une vérité nouvelle agit comme une pipe d'opium, une cuillerée de hachich.<sup>2</sup>

Intuindo, a partir de uma evidência parcelar, o ponto culminante e porventura o desígnio global da obra de Poe ainda em curso, Forgues parece agraciado por uma intervenção mediúnica, semelhante à que Baudelaire fez pairar sobre o seu encontro com o autor estado-unidense: “La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant”<sup>3</sup>. Reforça-se, assim,

---

<sup>1</sup> Criada em 1829, a *Revue des Deux Mondes* era um periódico de orientação liberal no contexto censório do Segundo Império, vocacionada para a abertura ao estrangeiro, e de forte pendor literário.

<sup>2</sup> E.-D. Fogues, “Études sur le Roman Anglais et Américain: les Contes d'Edgar A. Poe”, *Revue des Deux Mondes*, tomo XVI, 15 de Outubro de 1846,341.

<sup>3</sup> Baudelaire a Théophile Thoré, 20 [?] de Junho de 1864, *Correspondance*, vol. 2, 386.

a possibilidade de se perspectivar Poe como uma singular *criação* francesa, que parece realizar literalmente o tropo de *apophrades* usado por Harold Bloom para designar aquele que considera o mais incisivo parâmetro revisionista, regendo a ansiedade da influência: a leitura de poetas precursores à luz dos seus sucessores – “so that *the tyranny of time is almost overturned* and one can believe, for startled moments that they [the later poets] are being *imitated by their ancestors*”<sup>1</sup>.

Desta reversibilidade, que resulta necessariamente de uma híbrida metamorfose de precursor e poeta tardio, a recensão de Forgues apresenta-se como fascinante documento. Para mais, ao atestar que a figuração de Poe na literatura francesa não procede de uma relação de um para um, mas de um para muitos (Forgues, Baudelaire), ou até de muitos para muitos (conglomerando Poe uma série de ideias, de um lado românticas e de outro positivistas, que corriam no circuito transatlântico de oitocentos), este texto aponta o simplismo de se pensar a reputação de Poe como construto de um (único) erro inicial, ou tresleitura produtiva, de Baudelaire. Apesar de a sobrevivência do escritor estado-unidense sem o seu principal tradutor francês ser algo que jamais poderemos estimar, basta ter em conta o prévio enamoramento que a França teve com Poe para modular os argumentos de influentes críticos anglo-saxónicos, perplexos ante o enigma deste “caso francês”, e em grande parte responsáveis pela ideia feita do benévolo gigante que adoptou um pigmeu.

Dado o seu peso crítico, é oportuno analisar brevemente o ensaio “From Poe to Valéry” de T. S. Eliot (1949). Na verdade, o valor facial do ensaio, a começar pelo título, aponta para uma consciência de quão redutor será responsabilizar Baudelaire pelo empolamento de Poe, declarando-se o crítico até especialmente preocupado com Valéry como epíteto de uma reflexividade sem precedentes na poesia contemporânea,

---

<sup>1</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, Londres e Nova Iorque, Oxford University Press, 1973, 141.

e com o papel que nisso terá tido a influência do escritor estado-unidense<sup>1</sup>. No entanto, a directa exposição a tal influência é mais adiante abalada quando Eliot introduz a dúvida sobre os conhecimentos de inglês de Paul Valéry, dizendo que nunca o ouviu falar a língua<sup>2</sup>, e fazendo passar subtilmente a ideia, aliás desmentida por depoimentos que adiante aduziremos, de que este lia Poe exclusivamente através do filtro das traduções de Baudelaire. O autor de *Les Fleurs du Mal* teria, segundo Eliot, melhorado francamente a prosa poética, apresentando-se os seus paratextos como fonte decisiva da fortuna de Poe, conforme indicia a alusão a “Edgar Poe: Sa Vie et ses Oeuvres” no seguinte passo: “in the course of an introduction which is primarily a sketch of the man Poe and his biography, Baudelaire lets fall one remark indicative of an esthetic that brings us to Valéry”<sup>3</sup>. A implicatura deste enunciado é a de que a estética que Baudelaire comenta resulta sobretudo de um investimento ideológico próprio, revelado casualmente (“lets fall”), já que sobre Poe o seu discurso é tendencialmente biográfico. Para mais, ao opinar sobre a excessiva importância atribuída pelos franceses a *Eureka*, Eliot retira a esse texto qualquer possível valor filosófico, insistindo antes na errónea percepção de Baudelaire, transmitida a Valéry, das suas qualidades enquanto poema em prosa:

that cosmological fantasy [*Eureka*] which makes no deep impression upon most of us, because we are aware of Poe's lack of qualification in philosophy, theology, or natural science, but which Valéry, *after Baudelaire*, esteemed highly as a prose poem.<sup>4</sup>

Este tipo de subentendidos compromete a intenção, anteriormente expressa, de não atribuir a Baudelaire, Mallarmé e Valéry uma resposta uniforme ao autor de “The

---

<sup>1</sup> Ver T. S. Eliot, “From Poe to Valéry” (1949); repr. in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. Eric W. Carlson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966, 206 e 214.

<sup>2</sup> Ver *ibid.*, 213

<sup>3</sup> *Ibid.*, 214.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 218, itálico meu.

Raven”<sup>1</sup>, desde logo pervertida pela forma como Eliot os serializa: “These three French poets represent the beginning, the middle and the end of a particular tradition in poetry”<sup>2</sup>. Verifica-se, portanto, o enquadramento numa narrativa sequencialmente homogênea de afeição a “la poésie pure”<sup>3</sup>, em contraste com outras linhas de descendência de Baudelaire presumivelmente mais heteróclitas<sup>4</sup>. Num posterior prefácio ao livro *Symbolisme From Poe to Mallarmé* de Joseph Chiari (1956), Eliot perseguiria esta ideia, particularizando pelo menos uma outra ramificação de Baudelaire alheia aos preceitos poescos, nas figuras de Rimbaud, Laforgue e Corbière<sup>5</sup>. Constituindo a última palavra de Eliot sobre Poe, este prefácio seria ainda menos indulgente para com o autor em estudo, negligenciando inclusive o impacto do malentendido que teria provocado a sua apropriação francesa: “what [The Philosophy of Composition] suggested to the French poets was an esthetic which might have come into existence in some other way, if Poe had never written or if Baudelaire had never read Poe”<sup>6</sup>.

Patrick F. Quinn, estudioso que nos anos 50 do século XX se debruçou sobre o caso francês de Poe partindo do estímulo do ensaio de Eliot, chegou a uma diferente conclusão mas não deixou de remontar a Baudelaire a grelha psicologizante com que, no seu entender, os franceses interpretaram Poe, propiciando eventualmente uma inovadora exploração do sobrenatural:

It was the discovery of Poe by Baudelaire that finally brought France into the mainstream of modern literature. For here was a writer who combined what the French could see and appreciate, a sense of form and a respect for the intellect, with (...) the

---

<sup>1</sup> Ver: “We must, at this point, avoid the error of assuming that Baudelaire, Mallarmé, and Valéry all responded to Poe in exactly the same way” (Ibid., 214).

<sup>2</sup> Ibid., 214

<sup>3</sup> Ibid., 215, em francês no original.

<sup>4</sup> Ver *ibid.*, 206.

<sup>5</sup> Ver T. S. Eliot, prefácio a *Symbolisme From Poe to Mallarmé*, Rockliff, Londres, 1956, vii.

<sup>6</sup> Ibid., vii.

ability to move as in dreams through the depths of the mind and to illuminate the kind of verities the reason knows not of.<sup>1</sup>

Ora, que o sistema literário francês, mesmo antes de Baudelaire, estaria particularmente receptivo a acolher em Poe um método de exploração do mundo onírico engendrado pela psique, nesse estado intermédio entre vigília e sono que o estado-unidense tanto valorizava, é algo que se infere do ensaio de 1846 de Émile D. Forgues, elogiando a indagação das semelhanças entre o sono e a morte:

M. Poe a déduit des phénomènes du rêve ceux de la sensibilité cadavérique; il a pris au sérieux cette fraternité du sommeil et de la mort que tant de poètes ont chantée; il en a fait un dogme philosophique, et de ce dogme il s'applique à tirer toutes les vérités qui en découlent. On conviendra que ce n'est pas là un travail rebattu.<sup>2</sup>

Nesta formulação, de resto, Forgues destaca também a especial propensão filosófico-metódica de Poe, que já ficara subentendida na colagem a Laplace, confirmando a assunção de Eliot de que a produtividade de Poe em França se deveu em grande parte à elevada opinião do *pensamento* de Poe e ao valor conferido aos seus exercícios filosóficos<sup>3</sup>, mas abalando as implicaturas discursivas que sugerem ser esse valor uma mais-valia acrescida pela leitura benévola de Baudelaire<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Patrick F. Quinn, *The French Face of Edgar Poe*, Carbondale e Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1957, 44.

<sup>2</sup> E.-D. Forgues, “Études sur le Roman Anglais et Américain : Les Contes d’Edgar A. Poe”, 344-5.

<sup>3</sup> Eliot, “From Poe to Valéry”, 214.

<sup>4</sup> A persistência com que a crítica anglo-saxónica tem abordado a reputação francesa de Poe como uma monótona variação de um tema fixado por Baudelaire sobressai nestes outros exemplos, extraídos de ensaios compilados por Eric W. Carlson em *The Recognition of Edgar Allan Poe*: “Poe was not a ‘fault of nature’, ‘a find for French eyes’ (...) The false emphasis was helped by his Parisian vogue and tonal influence on Baudelaire (...)” (William Carlos Williams, 127); “He [Baudelaire] published in 1856 a volume of translations of Poe’s tales; and from then on, the influence of Poe became one of the most important in French literature” (Edmund Wilson, 149); “M. Valéry *repeated* the now traditional French encomium of Poe” (Aldous Huxley, 160, *italico meu*).

O pressuposto cristalizou-se de um modo susceptível de viciar os resultados de actuais ensaios que têm vindo a explorar a negociação transatlântica de Poe como caso paradigmático da tendência crítica em que a minha própria dissertação se insere, i. e. o enfoque nas rescritas como sintoma de factores sócio-culturais e ideológicos reguladores do polissistema literário. Um exemplo é a tese de doutoramento de Maria Filippakopoulou, *Reflective Operations in Edgar Allan Poe’s Transatlantic Reception* (Univ. de Edimburgo, 2003), um projecto a muitos títulos notável que visa transcender a análise dualista de (con)textos de partida e de chegada dominante nos estudos da recepção, e se debruça sobre o movimento triádico resultante das rescritas anglo-saxónicas de Poe a partir dos meta-textos de Baudelaire. A transversalidade deste trabalho é, porém, limitada porque parte de uma declarada imagem unívoca de Poe em França: “Baudelaire’s project which fixed Poe’s meaning within its own discursive community, was

A imagem de Poe como analista de problemas lógicos tem que se lhe diga relativamente à receptividade com que a França o acolheu. A hipótese alvitrada por vários críticos de que a metodologia de raciocínio, patente em certas peças ensaísticas e narrativas de Poe e epitomizada pela personagem francófona de M. Dupin, agradaria particularmente ao espírito cartesiano francês é bastante problemática. A controvérsia gera-se não só pelo debate quanto à existência de um génio de uma cultura nacional (hipótese algo falaciosa no contexto transnacional de disseminação cultural em meados do séc. XIX) mas também pela facilidade com que a mesma característica, na primeira recepção francesa, foi tomada igualmente como antitética da tradição europeia, e peculiar de uma americanidade qualificada pelo seu positivismo pragmático, conforme se depreende da seguinte crítica de 1865 a “The Philosophy of Composition”:

Ce sont bien là les théories, c’est bien là le procédé d’un Américain, avec (...) son esprit positif ayant besoin d’imposer des règles étroites et nettement définies, même aux caprices de l’imagination et aux inspirations du poète.<sup>1</sup>

Não é de descurar, porém, que, denunciando talvez uma semelhança dificilmente admitida entre as culturas estado-unidense e francesa pós-revolucionárias de oitocentos, o espírito inquisitivo de Poe, sustentado por um discurso ainda respeitador de princípios de unidade e ordem, tenha fornecido um elo de ligação com a lógica de análise e decoro patente na retórica neoclássica do iluminismo francês<sup>2</sup>, mostrando como adaptá-la às aspirações de uma modernidade frenética, em que o misticismo psíquico e a avidez de excitação se confrontavam com os axiomas da razão. É assim que E. D. Forges, logo

---

regarded as a singular image that was subsequently aligned with its reception” (22). Note-se que tal redução pode ter o efeito colateral indesejado de reforçar, em vez de questionar, a ideia de uma resposta mononacional específica e desambígua.

<sup>1</sup> Arthur Arnould, “Edgar Poe, L’homme, l’artiste et l’oeuvre”, *Revue Moderne*, tomo 34, 1 de Abril de 1865, 76.

<sup>2</sup> Esta característica tem sido destacada como condição de aceitabilidade para o público francês oitocentista por críticos como Régis Méssac em *Influences Françaises dans l’Oeuvre d’Edgar Poe* (Paris, Picart, 1929), Patrick F. Quinn em *The French Face of Edgar Poe* (esp. 40-45) e Peter M. Wetherhill em *Charles Baudelaire et la Poésie d’Edgar Allan Poe* (Paris, AG Nizet, 1962, esp. 39-42).

em 1846, saúda os espantosos contos de um estrangeiro desconhecido como possível fonte de agitação de um paradigma esgotado:

Entre les feuilletonistes contemporains et l'auteur américain, nous nous garderons d'établir un parallèle en règle. Il sera opportun et utile de les comparer quand le temps aura consolidé la réputation naissante du conteur étranger et – qui sait ? – ébranlé quelque peu celle de nos romanciers féconds.<sup>1</sup>

A celeridade com que a obra de Edgar Allan Poe mobilizou e dividiu a crítica francesa<sup>2</sup> demonstra bem o paradoxo do culto da novidade aquando da plena instauração do capitalismo, a saber, o seu carácter colectivo corroendo a mais efémera sinonímia entre novo e original. A produtividade literária de Poe, longe de resultar de um fortuito encontro pessoal de repercussões inesperadas, é um fenómeno que desafia concepções mononacionais de primazia e especificidades linguístico-literárias ainda hoje arreigadas, sublinhando o comércio transcultural que veio abalar as condições da produção artística, conquanto actualizada em concretizações individuais altamente subjectivas, e de entre as quais a de Charles Baudelaire, não podendo ser subestimada, ganhará, creio, em ser de novo ponderada.

## 2. Traduzir a identidade : Baudelaire

### 2. 1. Possessão

“Quel est l'auteur parisien un peu lettré qui n'a pas lu *Le Chat Noir*?” pergunta Baudelaire em “Edgar Poe : Sa Vie et ses Ouvrages”, saído na *Revue de Paris* entre Março e Abril de 1852 (*OC* 2, 277). A interrogação vale como índice relativo da popularidade que Poe gozaria em França sete anos após a primeira publicação de um texto identificado como seu, mas não devemos descurar nela o valor retórico de

---

<sup>1</sup> E.-D. Forgues, “ Études sur le Roman Anglais et Américain: Les Contes d'Edgar A. Poe ”, 366.

<sup>2</sup> Jean Alexander compilou, em *Affidavits of Genius*, (Kennikat Press, Port Washington, 1971) os mais importantes testemunhos franceses sobre Poe entre 1846 e 1924, de onde, de acordo com as notas biográficas finais, sobressaem nomes de artistas, jovens escritores ou jornalistas, alguns deles adiante aduzidos, que teriam na altura cotação idêntica ou superior à do coevo Baudelaire.

instilação do propósito declarado por Baudelaire a Sainte-Beuve em carta de 19 de Março de 1856: “*Il faut, c’est à dire je désire qu’Edgar Poe, qui n’est pas grand-chose en Amérique, devienne un grand homme pour la France*”<sup>1</sup>.

A descoberta de “The Black Cat”, feita por Baudelaire em Janeiro de 1847 no periódico socialista *La Démocratie Pacifique* e constituindo provavelmente o seu primeiro contacto com Poe<sup>2</sup>, coincidente com um fugaz entusiasmo revolucionário que seria dissipado pelo desencanto da insurreição de 1848, diz-nos algo sobre a eficácia da propaganda negativa. Na verdade, é provável que o jovem crítico de arte tenha intuído logo, pela edificante nota editorial à cabeça da tradução de Isabelle Meunier, o interesse pessoal e o impacto cultural que assumiria a adopção de um escritor dado a conhecer como contra-exemplo. O conteúdo dessa peça introdutória, justificando a publicação do conto enquanto produto de um pensamento reaccionário e do aviltamento da natureza humana por um escritor anti-democrático<sup>3</sup>, espicaçaria a curiosidade de um autor que mais tarde engrandeceu Poe como uma brilhante excepção à ordem moral<sup>4</sup>. Seguiu-se “Le Chat Noir”, a história de um crime, não motivado e de invulgar sadismo, perpetrado por uma personagem alcoólica contra dois seres com quem tinha especiais ligações de afecto – a esposa e um gato doméstico – que decerto abismou o autor de “Le Vin de l’Assassin”, composição em que um sujeito poético ébrio confessa o assassinato da sua mulher.

---

<sup>1</sup> Baudelaire, *Correspondance*, 1, 343, itálico no original.

<sup>2</sup> Segundo carta de Baudelaire a Armand Fraisse, de 18 de Fevereiro de 1860, o seu contacto com a escrita de Poe deu-se algures entre 1846 e 1847 (ver *Correspondance*, 1, 676). Sendo possível que o nome de Poe estivesse já no ouvido de Baudelaire por causa do referido processo de plágio em 1846, ou até da leitura do ensaio de Forgues em *La Revue des Deux Mondes*, a crítica tende a fixar a data de 27 de Janeiro de 1847, início da publicação em folhetim das traduções de Isabelle Meunier, com “Le Chat Noir” no periódico *Démocratie Pacifique*, como a mais certa para o encontro com o estado-unidense.

<sup>3</sup> Paráfrase da nota publicada em *La Démocratie Pacifique* de 27 de Janeiro de 1847 e reproduzida por Lemonnier, *Edgar Poe et la Critique Française de 1845 à 1875*, 12.

<sup>4</sup> Ver: “ ce tempérament unique qui lui a permis de peindre et d’expliquer, d’une manière impeccable, saisissante, terrible, l’exception dans l’ordre moral ” (Baudelaire, “Edgar Poe: Sa Vie et ses Oeuvres”, 1856 ; *OC* 2, 316).

Vários pontos de contacto, além do motivo do homem tomado de inelutável impulso para matar a coisa amada, são evidentes entre o conto de Poe e este poema de Baudelaire, um dos mais populares em sua vida e sintomático da veia satânica que celebrizou polemicamente *Les Fleurs du Mal* (1ª ed., 1857). Ambos os relatos apresentam no início traços discursivos do desequilíbrio mental dos seus sujeitos: o narrador de “The Black Cat” sugere a sua loucura ao denegá-la tortuosamente – “I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it (...). Yet, mad I am not – and very surely do I not dream” (*MCW* 3, 849) – ao passo que o homicida de “Le Vin de l’Assassin” patenteia uma suspeita satisfação pela morte da mulher, e sugere que a estridência dela foi a causa primeira do seu descontrolo:

Ma femme est morte, je suis libre!  
Je puis donc boire tout mon soûl.  
Lorsque je rentrais sans un sou,  
Ses cris me déchiraient la fibre. (Baudelaire, *OC* 1, 107)

Embora a histeria esteja longe de ser um defeito imputado à “paciente” mulher em “The Black Cat” (ver *MCW* 3, 856), é também uma desproporcionada irritação contra ela que desencadeia o crime do protagonista, furioso quando tenta impedi-lo de ceifar pela segunda vez a vida de um gato preto. O crime em ambos os casos resulta, portanto, de uma hipersensibilidade doentia, que Baudelaire explorará nos seus escritos sobre Poe como mal necessário do artista de génio em resposta a uma turbulenta entrada na modernidade. Para o estado-unidense, Baudelaire reservará o epíteto de “escritor dos nervos” (*l’écrivain des nerfs*<sup>1</sup>), apontado como causa atenuante do seu alcoolismo, vício partilhado pelos homicidas nos dois textos em análise (o poema francês, aliás, encontra-se numa secção intitulada “Le Vin” onde se celebram em tom provocador os eflúvios poéticos da embriaguez). Condicentes com este estado alterado, são ainda comuns a “The Black Cat” e “Le Vin de l’Assassin” uma professa ausência de remorso,

---

<sup>1</sup> Baudelaire, “Edgar Poe: sa Vie et ses Oeuvres”, *OC* 2, 316.

a que se opõe uma escolha vocabular traindo uma consciência de anomalia etiológica. O narrador de Poe declara: “I soundly and tranquilly slept; aye, *slept* even with the burden of murder upon my soul!” (*MCW* 3, 857) – de onde “burden” e “my soul” sobressaem como colocações religiosas. Por seu turno, o sujeito de Baudelaire vangloria-se – “sans peur et sans remords, / Je me coucherai sur la terre, // Et je dormirai comme un chien!” (*OC* 1, 108) – através de uma comparação que veicula um comportamento bestial. Nos dois, transparece inclusive orgulho pela atitude desviante, levando, contraditoriamente, os criminosos a desprezar uma provável retribuição, mas também a gabar-se do crime como que para atrair a devida pena. Trata-se de algo evidente no conto de Poe, coroando a perversidade dum narrador levado por gabarolice a trair-se diante da polícia, mas igualmente discernível no poema de Baudelaire, se considerarmos que certos marcadores de apelo ao leitor (por exemplo, generalizações inclusivas como “Nous sommes tous plus ou moins fous!”), fazem do texto uma confissão pública e um repto ao castigo:

Le wagon enragé peut bien

Écraser ma tête coupable  
Ou me couper par le milieu,  
Je m’en moque comme de Dieu,  
Du Diable ou de la Sainte Table ! (*OC* 1, 108)

Será “Le Vin de l’Assassin” um produto derivado de “The Black Cat”, ou antes um “documento original”, pré-existente a qualquer contaminação de Poe e atestando a autenticidade do móbil de reconhecimento, reivindicado por Baudelaire para a prossecução de um trabalho de amor que preencheu os dezoito anos de visibilidade pública da sua carreira? “Eh bien! On m’accuse, moi, d’imiter Edgar Poe! Savez-vous pourquoi j’ai patiemment traduit Poe? Parce qu’il me ressemblait ”<sup>1</sup>. A questão não é de todo linear, mas o modo como a formulei procura realçar os termos críticos a que

---

<sup>1</sup> Baudelaire, carta a Théophile Thoré de 20 de Junho de 1864, *Correspondance* 2, 386.

tradicionalmente se tem submetido o apuramento de uma influência de Poe sobre Baudelaire, i. e. precedência vs. derivação, originalidade vs. apropriação. Excedendo o âmbito do presente estudo, as interessantes questões derivadas da dificuldade em determinar se muitos dos poemas de *Les Fleurs du Mal* foram redigidos/revistos anterior ou posteriormente às leituras de Poe por Baudelaire, pretendo apropriar-me aqui de um termo, *possessão*, que talvez possa simultaneamente transcender estas dicotomias e descrever as negociações que implicam. O termo foi já usado, embora sem dele se tirarem as implicações que julgo entrever, por Régis Michaud que, tratando a preferência de Baudelaire por Poe conjuntamente com outras afinidades (como Delacroix, Wagner e de Quincey), generalizou: “Baudelaire était né pour la *possession*, charnelle, démoniaque et poétique”<sup>1</sup>. Ora “possessão”, apresentando, por um lado, problemáticas conotações com uma poética romântica de inspiração mediúnica (que o autor, tal como Poe, questionaria, mas não descartaria em absoluto), alinha-se, por outro, com um traço controverso da política linguístico-cultural francesa que viria a acentuar-se no período pós-revolucionário. Na verdade, em vista da produtiva história das “belles infidèles”, é forçoso rever a co-relação estabelecida por Even-Zohar entre sistemas literários fortes e posição subalterna da literatura traduzida, de que a França é espinhoso exemplo:

It is clear that the French cultural system, French literature naturally included, is much more rigid than most other systems. This, combined with the long traditional central position of French literature within the European context (or within the European macro-polysystem), has caused French translated literature to assume an extremely peripheral position.<sup>2</sup>

A meu ver, porém, não se deve menosprezar o contributo das “belles infidèles” – vertendo os clássicos, desde o séc. XVII, segundo normas de clareza, elegância e vivacidade, para promover o francês vernáculo que se pretendia fixar – para a

---

<sup>1</sup> Michaud, “Baudelaire et Edgar A. Poe: Une mise au Point”, 667.

<sup>2</sup> Even-Zohar, *Polysystem Studies*, 50.

tradicional posição central da literatura francesa no contexto europeu, mesmo que o modelo de tradução proposto fosse o de *emulatio* por absorção e embelezamento<sup>1</sup>. E quando, no séc. XVIII, como atrás se referiu, se dá uma importante viragem do interesse pelos clássicos para a importação da literatura europeia coeva, sobretudo de origem inglesa, a persistência em traduzir segundo as normas de aceitabilidade na cultura de chegada francesa diz bem da natureza apropriadora do investimento, de forma a que as evoluções literárias desde então – e. g. o género romanesco digressivo promovido por Sterne ou Fielding – se conformassem à “superioridade” do génio nacional. A convicção apriorística que enforma tal ideia revelar-se-ia, de resto, na atitude legitimadora com que, na primeira metade do século XIX, foram apresentadas ao público francês sucessivas descobertas literárias, ditando a última moda susceptível de regenerar os modelos nacionais, mas assegurando simultaneamente uma legítima ascendência francesa na exportação destas descobertas domesticadas para grande parte da Europa continental, nomeadamente, como se verá, Portugal. Deste modo, o sistema literário francês mantinha-se ideologicamente coercivo, mesmo que os seus produtos autóctones acusassem alguma estagnação. Parece-me, portanto, que, sem abdicar da sobrançeria cultural – característica, como salientou o comparatista Clem Robyns noutro contexto, de um imperialismo que ganhou alento na Revolução Francesa e sobrevive ainda no cavalo de batalha da *francofonia*<sup>2</sup> – o sistema literário francês pós-revolucionário pôde renovar-se e impor-se, justamente como faria Baudelaire,

---

<sup>1</sup> Sobre esta tradição, assinala-se o contributo seminal de Georges Mounin em *Les Belles Infidèles* (1955; ed. crítica coord. por Michel Ballard e Lieven d’Hulst, Lille, PUL, 1994). Igualmente instrutivo é o artigo “Literary Translation: The Birth of a Concept”, em que Theo Hermans faz remontar ao discurso setecentista das “belles infidèles” em França, e da “tradução libertina”, em Inglaterra, a emergência da categoria distinta de “tradição literária” (in *La Traduction dans le Développement des Littératures*, coord. J. Lambert e A. Lefevre, Berna et al., Peter Lang/Leuven University Press, 1993, 93-104).

<sup>2</sup> Consulte-se Clem Robyns, “Translation and Discursive Identity”, *Poetics Today* 15:3, Outono de 1994, 405-428, em particular o subcapítulo “The Imperialist Stand”, que apresenta um fascinante resumo das pretensões subjacentes à universalidade da língua francesa, embora no tocante à tradução subscreva a inferência, que cremos precipitada, de Itamar Even-Zohar.

através de uma “possessão”, pressupondo a superioridade anterior do sujeito que ratificava o “reconhecimento”. Assim se explica que a recepção da literatura estrangeira tornasse implícita, como vimos acontecer com Forgues relativamente a Poe, a precedência francesa sobre o génio do autor divulgado, ou seja, a sua originalidade confirmada pelo prestígio desta – estratégia que Baudelaire secundará, conforme adiante analisado, com a subestimação intelectual e civilizacional da cultura do texto de partida.

É interessante que, ele próprio o primeiro a declarar a anterioridade dos seus poemas em relação ao contacto com Poe<sup>1</sup>, Baudelaire insistisse numa íntima afinidade com a parte poética da obra do estado-unidense, apoiando-se justamente no tipo de discurso que dera força ideológica a uma prática tradutória de “belles infidèles”:

Ce qu’il y a d’assez singulier, et ce qu’il m’est impossible de ne pas remarquer, c’est la ressemblance intime, quoique non positivement accentuée, entre mes poésies propres et celles de cet homme, *déduction faite du tempérament et du climat*.<sup>2</sup>

Era pelas diferenças de clima e de modo que Perrot d’Ablancourt, cultor da tradução elegante no séc. XVII, justificava a necessidade de modificar palavras e até pensamentos expressos, com vista à transmissão do espírito do original<sup>3</sup>. Ora, mesmo que Baudelaire recusasse este modelo domesticador para o seu trabalho de tradução de Poe, que desde o início declarou pautar-se pela subserviência à letra do texto de partida em detrimento da língua de chegada<sup>4</sup>, a afirmação citada pode relacionar-se com o

---

<sup>1</sup> Ver Baudelaire a Mme Meurice, 8 de Fev. 1865, *Correspondance*, 466-7.

<sup>2</sup> Ver Baudelaire a Mme Aupick, 8 de Março de 1854, *Correspondance* 1, 269, itálico meu.

<sup>3</sup> Ver: “Je ne m'attache donc pas toujours aux paroles ni aux pensées de cet auteur, et demeurant dans son but, j'agence les choses à notre air et à notre façon. Les divers temps veulent non seulement des paroles, mais des pensées différentes” (d’Ablancourt cit. in Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin: traducteurs, traductions, réflexions*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1995, 175).

<sup>4</sup> Ver: “Il faut surtout bien s’attacher à suivre le texte littéral. Certaines choses seraient devenues bien autrement obscures, si j’avais voulu paraphraser mon auteur, au lieu de me tenir servilement attaché à la lettre. J’ai préféré faire du français pénible et parfois baroque, et donner dans toute sa vérité la technic philosophique d’Edgar Poe” (Baudelaire, apresentação de “ Révélation Magnétique ”, 1848 ; *OC* 2, 248-9). Como abordado adiante, porém, a aplicação prática desta alegação teórica por parte de Baudelaire é foco de alguma controvérsia.

modo como vimos o narrador de “William Wilson” definir a duplicação contrafeita pelo seu homónimo. Lembrando nós que neste conto se invoca a metempsicose como hipótese justificativa para a “possessão” que o segundo Wilson configura, talvez seja pertinente recordar também que tal doutrina, já invocada nos paratextos das “belles infidèles”, ressurgiu como metáfora translatória no romantismo, nomeadamente em Schopenhauer que, nos seus *Parerga and Paralipomena* (1851), equipara igualmente o processo a uma transmutação alquímica<sup>1</sup>.

Nesta linha de pensamento, revelando uma importante consonância entre problemas de tradução e de influência, não será de estranhar que também Poe tivesse admitido uma possessão do génio precursor:

What the poet intensely admires, becomes (...) in very fact, although only partially, a portion of his own intellect. It has a secondary origination within his own soul – an origination altogether apart, although springing, from its primary origination from without. The poet is thus possessed by another’s thought, and cannot be said to take of it, possession. (*TER*, 759)

Apesar desta formulação – que diverge, note-se, da de Baudelaire, pois mantém a precedência do modelo – vimos que Poe alardeou sobretudo o antagonismo perante antecessores que eram modelos antigos ou de alguma forma já canonizados pela centralidade do seu sistema literário (caso dos românticos ingleses). Pelo contrário, Baudelaire prefere sublinhar a sua semelhança com modelos que, além de praticamente contemporâneos, advêm de sistemas periféricos, o que diz bem do diferente posicionamento sócio-cultural de ambos. Partindo de uma literatura fraca<sup>2</sup>, Poe pretendeu demarcar-se em contra-corrente, ao passo que Baudelaire, sem deixar de

---

<sup>1</sup> Arthur Schopenhauer, *Parerga and Paralipomena*, vol. 2, trad. E. F. J. Payne, Oxford, O. U. P., 1974, 570-1. Para um breve elenco de exemplos similares no mesmo período, consulte-se George Steiner, *After Babel*, 2ª ed., Oxford, O. U. P., 1992, 280-1, bem como Hermans, “Literary Translation: the Birth of a Concept” (99-100), sobre a produtividade do tropo da transmigração nos comentários às traduções no séc. XVII.

<sup>2</sup> Remeto uma elucidação dos conceitos de literatura forte e fraca, dentro de uma análise polissistémica da história da literatura, para o ensaio supra-referido de Even-Zohar, *Polysystem Studies*.

reclamar uma marginalidade instrumental, procurou modificar uma tradição forte com o poder que esta lhe dava para legitimar periferias e para se legitimar através delas.

Ora, além das singulares semelhanças reveladas pela comparação de “The Black Cat” e “Le Vin de l’Assassin”, talvez sobretudo as diferenças, mais subtis mas também por isso indeléveis, nos ajudem a penetrar o “insólito” (no sentido freudiano de *unheimliche*) desta possessão, ou de como, segundo Peter Wetherhill, Baudelaire foi moldando Poe à imagem daquilo em que se queria tornar: “par des légères remaniements (...), Poe devenait Baudelaire ou bien ce que ce dernier s’efforçait de devenir”<sup>1</sup>. Da anterior exposição terá talvez ressaltado, quando abordámos em ambos os textos as conotações religiosas em contradição com uma professa ausência de remorso, o tom francamente mais anti-cristão, e inclusive corrosivo de uma retórica católica, do poema de Baudelaire. Na verdade, ao apostrofar de uma assentada Deus, o Diabo e a mesa da Última Ceia ou a Távola do Santo Graal, Baudelaire convoca num só texto mais elementos da mitologia cristã do que aqueles que se podem encontrar em toda a obra poética de Poe. Nesta, para além de um poema mariano de sinceridade duvidosa (ver, MCW 1, 217-218), Poe alude a Cristo apenas uma vez e numa perspectiva inteiramente secular (chama-lhe “rei da Judeia” em “The Coliseum”). Também nos contos, as alusões são de tal modo vagas que, independentemente de Poe poder ter sido talvez um homem religioso cujo cristianismo se tresmalhara<sup>2</sup>, resulta evidente que a via herética deste autor não é sinónima de iconoclastia. A sua atitude parte, antes, de uma abertura especulativa a outras interpretações dos grandes segredos, a qual, abdicando do crédito incondicional em qualquer delas, justifica em grande medida o limbo (a)moral

---

<sup>1</sup> Wetherhill, *Charles Baudelaire et la Poésie d’Edgar Allan Poe*, 30-31.

<sup>2</sup> Alude-se à já citada especulação de Allen Tate: “Poe was a religious man whose Christianity, for reasons that nobody knows anything about, had got short-circuited” (“The Angelic Imagination”, 237).

em que se movem as personagens poescas, em contraste com os sujeitos baudelairianos cuja imoralidade deliberada trai intenções exemplares.

Assim, em Poe, uma expressão como “the burden... upon my soul”, no conto “The Black Cat”, embora produza associações de culpa e pecado num leitor enformado pela escatologia cristã, tem suficiente latitude para incluir outras atitudes religioso-filosóficas. Do mesmo modo, a ideia de uma força motriz é preferencialmente designada na obra de Poe por termos menos conotados, como “Deity” ou “Godhead”, em detrimento, por exemplo, de “Our Lord”; e, ainda que haja aparições demoníacas em raros contos do autor, a representação derrisória dessas encarnações nas histórias satíricas (“The Devil in the Belfry”), ou a sua clara alegorização psicológica nos contos filosóficos (em “Silence-A Fable”), distam bastante da imagem de Satanás (outra palavra omissa na literatura poeasca), particularmente produtiva no catolicismo. Daí que mesmo os críticos mais encomiásticos da “literalidade” que Baudelaire teria praticado nas traduções de Poe sublinhem como caso de abuso interpretativo a tradução de “The Imp of the Perverse” por “Le Démon de la Perversité”. Terá sido Patrick F. Quinn o primeiro a analisar esta inconsistência:

In raising the word *imp* to the power of *demon* in “Le Démon de la perversité,” Baudelaire hints that his telling of the story will be weighted with an expressly theological sense of guilt and retribution. Poe’s notion of ‘perverseness’ was welcomed by Baudelaire, but he seems to have read into it more meaning than Poe intended it to have. For its originator, the concept was psychological only; for Baudelaire it had primarily a moral significance. He saw it as one of the consequences of original sin, a proof of human corruption.<sup>1</sup>

Uma achega para o impacto teológico da tresleitura de Baudelaire é dada por Laurent Semichon, no recente estudo *Charles Baudelaire’s Translations of Edgar Allan Poe*, ao sublinhar que as palavras cognatas “perversité” e “perversenses” têm, não obstante, diferentes actualizações semânticas nas línguas francesa e inglesa, sendo a primeira quasi-exclusivamente conotada com prática do mal, ao passo que

---

<sup>1</sup> Quinn, *The French Face of Edgar Poe*, 131.

“perverseness” abrange genericamente um espírito de contradição ou mera teimosia. Além disso, há que atentar na *nuance* semântica no título de Poe ao dispensar o substantivo abstracto (“perverseness”) em favor do adjetivo qualificativo nominalizado (“perverse”)<sup>1</sup>. É possível que a leitura de Baudelaire tenha sido inicialmente modelada pelo primeiro uso que encontrou da expressão em Poe, através do conto “The Black Cat”, cujo texto de partida invoca “the spirit of PERVERSENESS”, num passo que Baudelaire considerou merecedor de citação no seu primeiro ensaio extenso sobre Poe em 1852 (ver *OC* 2, 278):

And then came, as if to my final and irrevocable overthrow, the spirit of PERVERSENESS. Of this spirit philosophy takes no account. Yet I am not more sure that my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart (...) which gave direction to the character of Man. (*MCW* 3, 852)

Terão sido estas considerações que levaram os editores de *La Démocratie Pacifique* a demarcarem-se moralmente do conto que publicavam, em 1847: “Nous donnons cette nouvelle pour montrer à quels singuliers arguments sont réduits les derniers partisans du dogme de la *perversité native*”<sup>2</sup>. Ora, Baudelaire não se contentará com uma pulsão contra-natura inexplicável – “a motive not *motivirt*”, como se diz em “The Imp of the Perverse (*MCW* 3, 1220) – mas procurará motivá-la com um novo e poderoso argumento, a saber, o de uma Providência diabólica actuando por intermédio do “Anjo cego da expiação”: “On dirait que l’Ange aveugle de l’expiation s’est emparé de certains hommes, et les fouette à tour de bras pour l’édification des autres”<sup>3</sup>.

Esta motivação exemplar e redentora fornecerá à leitura de Poe por Baudelaire um enquadramento ideológico que vimos ser alheio às preocupações do autor do Sul

---

<sup>1</sup> Consulte-se Laurent Semichon, *Charles Baudelaire’s Translations of Edgar Allan Poe*, Fife, dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de St. Andrews, 2003, 119-20; ver também Jonathan Culler, “Baudelaire and Poe”, *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, 100, 1990, 61-73.

<sup>2</sup> Cit. in Lemonnier, *Edgar Poe et la Critique Française de 1845 à 1875*, 12.

<sup>3</sup> *OC* 2, 249 e 296 (a fórmula encontra-se quer em “Edgar Poe: Sa Vie et ses Ouvrages”, quer em “Edgar Poe: sa Vie et ses Oeuvres”).

dos Estados Unidos (por contraponto com a insistência puritana na remissão do pecado – ver *supra*, 103), mas que é crucial para o projecto baudelairiano de “reversibilidade”. A ideia, imanente a uma teologia cristã de solidariedade espiritual em que os nossos actos incidem sobre os dos outros (pressuposto idêntico ao da teoria das correspondências que veremos adiante), encontra em Baudelaire uma inflexão segundo a qual o sofrimento resultante das nossas más acções pode resgatar a humanidade condicionada pelo Pecado Original. É a célebre doutrina da salvação pelo sangue proposta por Joseph de Maistre, atribuindo uma função redentora ao criminoso cujo crime maior é cometido contra si, conforme indica a expressão “carrasco de si próprio”, traduzida do grego *Heautontimoroumenos* e título de um popular poema de *Les Fleurs du Mal*, de intriga semelhante a “Le Vin de l’Assassin”<sup>1</sup>. Assinale-se que, no prefácio a *Nouvelles Histoires Extraordinaires* (1857), cujo conto de abertura era “Le Démon de la perversité”, Baudelaire atribui a ideia do “carrasco de si próprio” a Poe:

Cette force primitive, irrésistible, est la Perversité naturelle, qui fait que l’homme est sans cesse et à la fois homicide et suicide, assassin et bourreau; – car, ajoute-t-il [Poe], avec une subtilité remarquablement satanique, l’impossibilité de trouver un motif raisonnable suffisant pour certaines actions mauvaises et périlleuses, pourrait nous conduire à les considérer comme le résultat des suggestions du Diable, si l’expérience et l’histoire ne nous enseignaient pas que Dieu en tire souvent l’établissement de l’ordre et le châtiment des coquins; – *après s’être servi des mêmes coquins comme de complices!* tel est le mot qui se glisse, je l’avoue, dans mon esprit, comme un sous-entendu aussi perfide qu’inévitable. (OC 2, 322-323)

Vale a pena analisar como Baudelaire negocia, neste excerto, as expectativas normativas em relação à prática citacional no discurso crítico-biográfico, assentes na necessidade de distinguir a matéria autoral interpretativa da matéria documental de referência. Sendo tais expectativas solicitadas pelo marcador de discurso indirecto – “ajoute-t-il” – elas são subsequentemente defraudadas pela ausência de uma anotação

---

<sup>1</sup> Ver as palavras de Joseph de Maistre em *Soirées de Saint-Petersbourg* (1821), “tout méchant est un HEAUTONTIMOROUMENOS”, seguidas da explicação: “*Bourreau de lui-même; c’est le titre fort connu d’une comédie de Térence. Le vénérable auteur de l’Évangile expliqué a dit avec autant d’esprit et plus d’autorité: Un cœur coupable prend toujours contre lui-même le parti de la justice divine*” – in “Troisième Entretien”, digitalizado da edição de 1848 (Lyon, Louis Lesne Éditeur) em [cage.ugent.be/~dc/Literature/JMSP/JMSP3.html](http://cage.ugent.be/~dc/Literature/JMSP/JMSP3.html).

convencional, de forma que os registos de texto e citação, bem como as vozes elocutórias de intérprete e sujeito interpretado, se unem numa implícita fusão espiritual (a palavra desliza – “se glisse” – de um espírito para o outro) que escamoteia e ao mesmo tempo destaca a cooperação activa do tradutor para, seguindo uma intenção subliminarmente veiculada, restaurar o original. A contradição deste processo é sustentada pelo uso ambíguo do itálico enquanto marca de ênfase e/ou modo de atribuição do enunciado a uma instância diferente da autoral, especialmente porque antes no texto a mesma estratégia fora já usada para as duas funções<sup>1</sup>. Todavia, neste passo em concreto, o único modo de o leitor decidir entre ambas é compará-lo com o conto traduzido “Le Démon de la perversité” que, colocado imediatamente a seguir ao discurso prefacial, implica um teste à fidedignidade da instância tradutória – a qual, procedendo da mesma entidade empírica do apresentador da obra, será abalada pela eventual descoberta de que as palavras em itálico se devem apenas ao prefaciador, e que o discurso traduzido se desvia daquele que é apresentado no prefácio.

Vejamos, confrontando-o também com o texto de partida, o enunciado traduzido, sobre o qual elabora a voz narrativa do prefácio assinado por Baudelaire:

En deçà ou en delà, il n’y a pas de principe intelligible ; et nous pourrions, en vérité, considérer cette perversité comme une instigation directe de l’Archidémon, s’il n’était pas bien reconnu que parfois elle sert à l’accomplissement du bien.

Baudelaire, “Le Démon de la perversité”

Beyond or behind this, there is no intelligible principle : and we might, indeed, deem this perverseness a direct instigation of the arch-fiend, were it not occasionally known to operate in futherance of good.

Poe, “The Imp of the Perverse”

Relativamente ao texto de partida, as diferenças são poucas, embora conspícuas: a introdução de um advérbio (“bien”), obrigando a uma ligeira modificação sintáctica, intensifica a acção benéfica da perversidade, a que é acrescida uma força providencial dado o facto aceite (“bien reconnu”) de não proceder esta do Arquidemónio. Da

---

<sup>1</sup> E. g. “*Littérature de décadence !* – Paroles vides que nous entendons souvent tomber (...)” (recurso ao itálico para marcar citação ; *OC* 2, 319) e “matrone rustique, repugnante de santé et de vertu, sans allure et sans regard, bref, *ne devant rien qu’à la simple nature*” (itálico assinalando ênfase; *ibid.*).

transposição de “Archfiend” ressalta mais uma vez a parcialidade teológica do tradutor que cria a implicatura de ser a perversidade, ao invés, uma “instigação” divina, conforme aliás bem explícito pelo discurso apropriativo do prefaciador: “[la perversité serait] le résultat des suggestions du Diable, si l’expérience et l’histoire ne nous enseignaient pas que Dieu en tire souvent l’établissement de l’ordre et le châtiment des coquins”. É assim que no paratexto prefacial a *Nouvelles Histoires Extraordinaires* a técnica do comentário-citação produz importantes efeitos: i) cauciona, pela invocação da “experiência e da história” soberanas, o “bom reconhecimento” da perversidade; ii) introduz o tema da medição de forças entre Deus e o Diabo, sem equivalente no texto de Poe mas previsto na tradução de Baudelaire pelo uso de “Archidémon” (escolha lexical que condiz, ademais, com a característica de subtileza satânica que o prefaciador atribui ao autor estado-unidense); iii): acrescenta a ideia do “castigo” providencial da perversidade sobre os maldosos que, ausente quer do texto de partida quer do texto traduzido, permite a interpolação de um subentendido – “*après s’être servi des mêmes coquins comme de complices!*”

Esta última dedução, porém, nada deve já ao material poesco e, na verdade, informa-nos o editor de *Oeuvres Complètes*, suprimindo a nota que Baudelaire sonega: “Cette idée vient directement de Joseph de Maistre, dont le nom est cité un peu plus bas”<sup>1</sup>. Acontece que a referência a De Maistre, no parágrafo seguinte, não vem em socorro do que se diz sobre a tortuosa providência divina, mas antes assinala, como por coincidência, os interesses partilhados entre os dois modelos de Baudelaire<sup>2</sup>, já que: “[Poe] jetait ces admirables pages: *Colloque entre Monos et Una*, qui eussent charmé et troublé l’impeccable De Maistre” (OC 2, 323). O deferimento do nome de De Maistre

---

<sup>1</sup> Claude Pichois in Baudelaire, OC 2, 1237.

<sup>2</sup> Veja-se o depoimento diarístico, “De Maistre et Edgar Poe m’ont appris à raisonner” (Baudelaire, OC 1,669).

pode, portanto, ser uma estratégia apontada ao leitor para ele próprio tirar as conclusões que o prefaciador preparou ao misturar citações (abusivamente) atribuídas com outras não identificadas, configurando, assim, a comunidade de “correspondências” espirituais, viabilizadoras da “possessão” pela qual o poeta redefinía a sua originalidade. Deste modo, o deferimento torna-se instrumental para a ilusão de precedência: o Poe de Baudelaire repete De Maistre que é invocado *a posteriori* como alguém a quem Poe teria “perturbado”.

Destacando uma fusão do modelo literário proposto com o agente da sua disseminação, a nossa análise concorre para conclusões semelhantes às de Susan Bernstein, a propósito do recurso de Baudelaire à autoridade de Liszt no texto “Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris”:

Baudelaire incorporates Liszt’s text and appropriates it to the degree that Liszt serves as a mouthpiece for what Baudelaire himself would, but cannot say: my translation translates the original in such a way that for you, reader, it is *the condition of possibility of your experience of the original*; my translation partakes in and is part of the original; *I am the origin*.<sup>1</sup>

Por seu turno, M. Filippakopoulou, debruçando-se concretamente sobre a trama que Baudelaire narra em torno de Poe, faz notar como esta procede de uma ideia de tradução enquanto “(re)apropriação orgânica”, pressupondo um resgate das perdas do texto de partida. Ora, tal estética seria tanto mais efectiva quanto mais Poe emergisse como um autor injustiçado por anteriores percepções, para as quais se pudesse transferir o ónus das alegadas perdas e usurpações. Baudelaire conquistaria, assim, o exclusivo mérito do resgate que legitimaria o seu preenchimento de espaços de indeterminação, dissimulando a agenda não menos manipuladora que motivava tal restituição<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Susan Bernstein, *Virtuosity of the Nineteenth Century: Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1998, 143, itálico meu.

<sup>2</sup> Ver: “organic (re-)appropriation, especially the strain that Baudelaire had in mind, could best be carried out on the basis of loss, usurpation, gap or distortion, some dramatic deficit in ideality that demands to be redressed” (Filippakopoulou, *Reflective Operations in Edgar Allan Poe’s Transatlantic Reception*, 71).

Desta agenda constava igualmente um intuito de promoção pessoal, como evidenciam as sucessivas diligências junto do seu mentor Sainte-Beuve para que recenseasse o seu trabalho de tradução de Poe: “On a tant parlé de Loève-Veimars et du service qu’il avait rendu à la littérature française! Ne trouverai-je donc pas un brave qui en dirá autant de moi?” – lembrar-lhe-ia o poeta desiludido, no rescaldo do desonroso processo de *Les Fleurs du Mal*, e absolutamente necessitado da caução desse poderoso amigo que sistematicamente ignorou os seus apelos<sup>1</sup>. Baudelaire procuraria decerto beneficiar de um impacto semelhante ao gerado pelas traduções de François-Adolphe Loève-Veimars de *Contes Fantastiques* (1830) de Hoffman entre os Jeune France, pretendendo ele próprio amparar-se de um escritor de literatura fantástica para revolucionar o cânone. Embora se demarcasse das estratégias da tradução populista de Loève-Veimars, pautada por omissões e simplificações estruturais, Baudelaire terá talvez intuído, na construção deste fenómeno literário em torno de um autor malgrado pela incompreensão da crítica contemporânea do seu país natal e vítima de reprovação moral, a estratégia híbrida de sensacionalismo e erudição que conviria ao seu registo publicista da obra de Poe.<sup>2</sup> A má publicidade vende: à cabeça do primeiro volume de *Contes Fantastiques*, Loève-Veimars fez publicar um ensaio de Walter Scott que, assinalando qualidades no novo género, não deixava de criticar o excesso de fantasia do alemão e, sobretudo, deplorar a sua atitude boémia, extravagâncias e temperamento hipocondríaco. Instaurado o debate na imprensa francesa, em que se encarniçam principalmente os defensores do “génio maldito”, Loève-Veimars, terminado o seu último volume de traduções, publica um ensaio intitulado *La vie de E.-T.-A. Hoffmann*.

---

<sup>1</sup> Baudelaire, a Sainte-Beuve, 14 de Junho de 1858, *Correspondance* 1, 505; ver também a carta de 19 de Março de 1856, 343.

<sup>2</sup> Relativamente às condições e conseqüências da domesticação francesa de Hoffmann, ver a introdução de José Lambert, “Hoffman em France: Histoire d’une Naturalisation”, ao 2º volume da reedição de *Contes Fantastiques* traduzidos por Loève-Veimars, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, 11-34; bastante informativo é também o já referido artigo de Maria Cristina Batalha, “A importância de E. T. A. Hoffmann na cena romântica francesa”.

*D'après les documens [sic] originaux; par le traducteur de ses oeuvres* (1833), devotado a desmontar os vilipêndios de que foi alvo o autor, em especial pela mão de Scott no primeiro volume. Ora Baudelaire, fazendo confluir num só texto os dois registos, as caluniosas deturpações e sua correcção pelo tradutor autorizado, terá encontrado um modo produtivo de adequar o seu sujeito ao horizonte de expectativas coevo em que a excelência do homem devia comprovar a qualidade da obra, segundo as normas de uma crítica biografista de que Sainte-Beuve era o máximo expoente<sup>1</sup>.

Baudelaire, contudo, não cuidou de rectificar as provas de má conduta imputadas a Poe, mas antes a sua interpretação, condicionando assim, nos ensaios preambulares, a leitura do servilismo literal de que se arrogava no seu trabalho de tradução. Ora, estes casos paratextuais são antes de mais construtos ficcionais, merecendo ser analisadas como literatura *tout court*, categoria a que aliás certos advogados do desconstrucionismo julgam dever circunscrever-se com vantagem toda a crítica literária<sup>2</sup>. Assim sendo, as cerca de cem páginas no texto compacto dos volumes da Pléiade, para além de influenciarem de modo marcante a “face francesa” de Poe, constituem, a despeito de toda a controvérsia sobre os aspectos da poética baudelairiana a assacar ao encontro com o autor estado-unidense, um testemunho incontornável não

---

<sup>1</sup> W. T. Bandy demonstrou que o primeiro ensaio de Baudelaire sobre Poe reproduz extensamente artigos necrológicos publicados no *Southern Literary Messenger* (tendo o francês a sorte de obter uma série quase completa dos números deste periódico, cedida por um advogado estado-unidense), designadamente de John Reuben Thompson e de J. M. Daniel (“Baudelaire et Edgar Poe: Vue Rétrospective”, *Revue de Littérature Comparée*, Abril-Junho de 1967, 186-7). Por seu turno, Claude Richard localizou outras fontes de que Poe se socorreu para a segunda versão deste ensaio, entre as quais se destaca o obituário difamante de Rufus Griswold, cuja presença ofusca a de testemunhos mais favoráveis, sugerindo uma utilização deliberada do relato falacioso com vista à promoção da imagem romântica do “poeta maldito” (ver *Edgar Allan Poe: Journaliste et Critique*, 869-99).

Sobre a importância de Sainte-Beuve no género crítico-biográfico, ver Van Tieghem, *Les Grandes Doctrines Littéraires de la France*, 210.

<sup>2</sup> Refiro-me concretamente à polémica proposta de André Lefevere em “Why Waste our Time on Rewrites?”, já citada na introdução deste trabalho: “Criticism is put squarely where it belongs: with literature (...). The realization that criticism is part of the rough and tumble of the development of a literary system, not a description of that system, may prove productive in opening the way for an analysis of literary systems as such” (in *The Manipulation of Literature*, coord. Theo Hermans, Londres e Sydney, Croom Helm, 1985, 219).

apenas da influência de Poe sobre Baudelaire, mas também do modo singular como esta se consubstanciou. Por estes textos se pode ver como Poe encarnou uma súpula de “reversibilidades” que sugerem como seu corolário uma exemplar duplicação do sujeito observador no objecto por si vertido, permitindo a Baudelaire projectar nele grande parte dos motivos que afinaria no seu projecto poético.

Para fazer com que a vida de Poe fosse exemplar da sua obra, e com que esta por sua vez fosse modelar para um novo sistema literário, havia efectivamente que reverter dados e determinantes, a fim de concluir: “Il [Poe] fut donc une admirable protestation” (*OC 2*, 321). Assim, se Poe representara as aberrações da vida humana, fora para enfrentar o odor a corrupção que exalava da fé no positivismo e numa moral calculista, calando as pulsões da psique (*ibid.*, 317 *passim*). Se fora decadente, era por ter achado nos reflexos do ocaso a magia do sonho poético (*ibid.*, 320). Se sucumbira à embriaguez fora por nela achar um meio mnemónico para perseguir o encadeamento desses mesmos devaneios (*ibid.*, 296 e 306; é evidente, neste ponto, a apologia pessoal do autor de *Les Paradis Artificiels*). Se execrara os valores da democracia e desdenhara a vontade popular, fora por daí advir a tirania da multidão, mais cruel do que a monarquia para a nobre expressão do indivíduo, reduzido a singrar pela manha e indústria (*ibid.*, 251-2). E quando Poe se revelara igualmente industrioso, ao ludibriar espíritos crédulos com as imposturas literárias que lhe merecem de Baudelaire o epíteto de “jongleur”, fora para mostrar a sua superioridade relativamente à sabedoria moderna e desmascarar, pela caricatura, um século e uma nação confiantes em seus vãos progressos (*ibid.*, 321-2).

Nestes dois últimos aspectos, Poe é representado com uma atitude deliberadamente combativa da sociedade que o despreza, o que, como notou Jean Alexander em *Affidavits of Genius*, marca um contraste relativamente a outros

escritores malditos queridos do romantismo francês, designadamente aqueles associados à imagem do estado-unidense na introdução de *Histoires Extraordinaires*, Thomas Chatterton e Gérard Nerval, ambos tidos como sonhadores melancólicos a contra-corrente do seu tempo, mas cândidos no tocante à crueldade social<sup>1</sup>. Daí que, nas palavras do mesmo crítico, Baudelaire distinguisse Poe como novo herói literário, o poeta-criminoso, tipo por sua vez correspondente a grande parte dos seus protagonistas:

The Poe that Baudelaire described was the union of the poet and the criminal. Society was to blame for the criminal element; if society insisted on vitiating its superior specimens, then they would take their rationale and their art from the very vice or disease society had given them.<sup>2</sup>

Outrossim, Baudelaire percebeu que os Estados Unidos se apresentavam como um bom bode expiatório para a vocação criminosa da sociedade moderna, e que “o pensamento quase anti-americano” de Poe<sup>3</sup> era uma mais-valia para a sua popularização dentro do quadro ideológico vigente na França coeva, que assim podia reconhecer a literatura dos prósperos Estados Unidos sem lhes louvar os traços nativos. Efectivamente, em meados do século XIX a imagem romântica dos Estados Unidos, como uma bela sociedade primitiva onde se testariam as potencialidades do homem livre, dera lugar, à medida que esse país se afirmava como entidade sócio-económica e política, a uma desconfiança das motivações subjacentes a uma rápida industrialização em que o engenho e a máquina se sobrepunham à generosidade de uma vasta paisagem por desbravar. Era o cliché do impiedoso domínio do homem sobre as graças naturais à sua disposição, de que a multiplicação de estradas e vias férreas funcionava como pungente sinédoque, lançada com reservas por Chateaubriand nas suas *Voyages en Amérique* (1826) e repetida de modo bem mais condenatório por Philarète Chasles em

---

<sup>1</sup> Ver Baudelaire, “Edgar Poe: sa Vie et ses Oeuvres”, *OC 2*, 296 e 306.

<sup>2</sup> Jean Alexander, *Affidavits of Genius*, 13.

<sup>3</sup> Ver: “Poe n’est Américain qu’en tant que *Jongleur*. Quant au reste, c’est presque une pensée *anti-américaine*. D’ailleurs, il s’est moqué de ses compatriotes le plus qu’il a pu ” (Baudelaire a Sainte-Beuve, 26 de Março de 1856, *Correspondance 1*, 345).

*Études sur la littérature et les moeurs des Anglo-Américains au XIXe siècle* (1851).

Ambos os estudos são fontes possíveis para as críticas de Baudelaire aos Estados Unidos enquanto paradigma de uma nova era em que o tempo e o dinheiro se tornavam categorias reversíveis, equacionando-se o progresso com a velocidade de troca de mercadorias<sup>1</sup>:

L'Américain est un être positif, vain de sa force industrielle, et un peu jaloux de l'ancien continent. Quant à avoir pitié d'un poète que la douleur et l'isolement pouvaient rendre fou, il n'en a pas le temps. Il est si fier de sa jeune grandeur, il a une foi si naïve dans la toute-puissance de l'industrie, il est tellement convaincu qu'elle finira par manger le Diable, qu'il a une certaine pitié pour toutes ces rêvasseries. (...) Il passerait volontiers sur les âmes solitaires et libres, et les foulerait aux pieds avec autant d'insouciance que ses immenses lignes de fer les forêts abattues, et ses bateaux monstres les débris d'un bateau incendié la veille. Il est si pressé d'arriver. Le temps et l'argent, tout est là. (OC 2, 252)

Sucedeu que, tal como encontrou em Poe um duplo para se promover e sustentar, Baudelaire capitalizaria estes lugares comuns para fazer dos Estados Unidos a projeção de uma sociedade francesa com que seria incapaz de se reconciliar, sobretudo depois do golpe falhado de 1848 tornar clara a legitimação da classe média pela exclusiva força econômica, em detrimento da esperança na renovação cultural que a sua emergência havia promovido. Ora, apesar de Baudelaire deplorar uma burguesia pusilânime, e se lhe opor ao conotar positivamente o insulto de *decadente* com a sofisticação e consciência do declínio imposto pela banalidade<sup>2</sup>, o poeta, como todo o bom publicista, sabia também conformar-se ao horizonte de expectativas desta nova classe, não hesitando em seduzi-la pelo uso da mesma vulgaridade que lhe imputava (estratégia que, de resto, talvez tenha sido uma das maiores lições retiradas de Poe). Isto resulta claro se considerarmos que o discurso anti-americano no passo supra-citado é

---

<sup>1</sup> Sobre os documentos a que Baudelaire terá recorrido para representar a sociedade estado-unidense, ver a edição de *Edgar Poe: sa Vie et ses Oeuvres* por W. T. Bandy, bem como Jean Alexander, *Affidavits of Genius*, 27-30.

<sup>2</sup> “Literatura decadente” foi a conclusão pejorativa que Barbey d'Aurevilly tirou da defesa de Poe por Baudelaire no primeiro volume de *Histoires Extraordinaires*, respondendo-lhe este no segundo volume ao iniciar um novo prefácio, “Notes Nouvelles sur Poe”, com uma perspectiva valorativa desse epíteto.

precedido, mais uma vez, por ambíguas atribuições citacionais, na reconstituição anedótica e extremamente populista de um diálogo entre “o Francês” e “o Americano”:

Si vous causez avec un Américain, et si vous lui parlez de M. Poe, il vous avouera son génie; volontiers même, peut-être en sera-t-il fier, mais il finira par vous dire avec un ton supérieur: “Mais moi, je suis un homme positif”; puis, avec un petit air sardonique, il vous parlera de ces grands esprits qui ne savent rien conserver (...) Et si, le cœur déjà ému à cette annonce d’une existence calamiteuse, vous lui faites observer que la démocratie a bien des inconvénients, que, malgré son masque bienveillant de liberté, elle ne permet peut-être pas toujours l’expansion des individualités, qu’il est souvent bien difficile de penser et d’écrire dans un pays où il y a vingt, trente millions de souverains, que d’ailleurs *vous avez entendu dire* qu’aux États-Unis il existait une tyrannie bien plus cruelle et plus inexorable que celle d’un monarque, celle de l’opinion, — alors, oh! alors, vous verrez ses yeux s’écarter et jeter des éclairs, la bave du patriotisme blessé lui montrant aux lèvres, et l’Amérique, par sa bouche, lancera des injures à la métaphysique et à l’Europe, sa vieille mère. (OC 2, 251-2)

Neste excerto é significativa mais uma utilização pouco clara do itálico como técnica de ênfase, a qual se afigura incongruente com o conteúdo proposicional do relato; mesmo admitindo que o itálico seja usado para marcar uma nova intrusão dialógica, a da *vox populi*, Baudelaire, ao dar relevo ao facto de o “Francês” confiar nela, atribui à personagem o mesmo seguidismo de opinião alegadamente criticável no “Americano”. O mais curioso, justamente, é que, seguindo a evolução cronológica dos ensaios de Baudelaire sobre Poe, reparamos que tal mistura do “Francês” e do “Americano” no mesmo estereótipo, do senso comum e do pragmatismo, deixa de ser vaga insinuação para se tornar libelo contra a França que traiu um dos melhores dos seus filhos (determinando, aliás, a mudança de Baudelaire para a Bélgica no fim da vida). Tal assimilação, note-se, é ainda susceptível de macular retrospectivamente a França nas virtudes de “velha mãe”, enquanto sinédoque da Europa aviltada pela bárbara progénie estado-unidense<sup>1</sup>. Assim, se no texto de 1852 as alusões a França destacam a já discutida ilusão de precedência cultural (Baudelaire sublinha em nota que as obras de Poe estão repletas de frases francesas, aproxima-o de um controverso romantismo francês e louva-lhe uma aptidão científica semelhante à dos escritores

---

<sup>1</sup> A metáfora materno-filial será das mais produtivas na obra baudelairina, denunciando porventura o complexo de Édipo de um artista que aceitou mal as segundas núpcias da jovem mãe.

franceses do século XVIII<sup>1</sup>), em 1855, posfaciando a tradução de “Hans Pfaall”, Baudelaire mostrar-se-á desencantado com “um continente já demasiado americano”<sup>2</sup> e, finalmente, em 1857, não se coibirá de criticar à França os mesmos defeitos dos Estados Unidos:

Jeune et vieille à la fois, l’Amérique bavarde et radote avec une volubilité étonnante. (...) Croyez qu’elle possède des pédants qui valent bien les nôtres pour rappeler sans cesse l’artiste à la beauté antique, pour questionner un poète ou un romancier sur la moralité de son but et la qualité de ses intentions. (OC 2, 320)

Neste último texto, a implicatura de que a cultura de chegada tem vindo a sofrer uma crescente americanização reserva para Baudelaire o mesmo destino do escritor que promove: ser grande entre a mediocridade. Por isso, segundo o princípio de inversão de um fundo religioso cuja deterioração actuou de maneira bem mais ortodoxa no francês do que no estado-unidense, caberá a esse artista superior pugnar pela subversão estética e moral dos preconceitos entrincheirados, e redimir, pelo heroísmo sacrificial da pesquisa do mal, um mundo em que este se acha tanto mais difundido quanto mais diluída a sua consciência<sup>3</sup>.

É assim que Baudelaire, mantendo relativamente a Poe uma absoluta reverência ao ponto de abandonar a postura crítica que não deixa de exercer relativamente a outros mestres eleitos, constrói em seu torno uma verdadeira hagiografia susceptível de torná-lo no único ser puro capaz de arcar com o pecado: “J’ajoute un saint nouveau au martyrologe” (OC 2, 297). O autor de “The Imp of the Perverse” é o mártir de um

---

<sup>1</sup> Ver Baudelaire, OC 2, 257, 263 e 273.

<sup>2</sup> Ver “[Poe] commence par citer le *Moon Story* ou *Moon-Hoax* de M. Locke (...) qui, il y a vingt ans à peu près, [a] fait aussi [son] bruit sur notre continent déjà trop américain ” (ibid, 293).

<sup>3</sup> Ver o sugestivo passo diarístico de *Mon Coeur Mis à Nu*: “Théorie de la vraie civilization.// Elle n’est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes. Elle est dans la diminution des traces du péché originel” (Baudelaire, OC 1, 697).

“enguiço” (“le guignon”, sob cujo signo Baudelaire introduz Poe<sup>1</sup>) providencial para exorcizar as forças obscuras do homem. Mais do que santo, Poe será um Cristo para quem Baudelaire encontra inclusive a tutela de Maria na figura da tia e sogra Mrs. Clemm, acompanhando o poeta, enquanto musa e mãe protectora, sempre crente, nos passos do calvário:

Admirable créature, autant ce qui est libre domine ce qui est fatal, autant l’esprit est au-dessus de la chair, autant ton affection plane sur toutes les affection humaines! Puissent nos larmes traverser l’Océan, les larmes de tous ceux qui, comme ton pauvre Eddie, sont malheureux, inquiets, et que la misère et la douleur ont souvent traînés à la débauche, puissent-elles aller rejoindre ton coeur! Puissent ces lignes, empreintes de la plus sincère et de la plus respectueuse admiration, plaire à tes yeux maternels! Ton image quasi divine voltigera incessamment au-dessus du martyrologe de la littérature. (OC 2, 266-7)

O tom de prece mariana deste passo faz de Clemm a intercessora de todos os poetas aflitos, nomeadamente de Baudelaire que, invocando-a através do Atlântico no tratamento de intimidade da segunda pessoa do singular, estabelece também com ela um laço filial, indicador de uma necessidade de aprovação (“plaire à tes yeux maternels”) a que não será alheio algum ressentimento em relação à sua mãe natural, Mme. Aupick<sup>2</sup>. A transferência de afecto filial é patente ainda noutros paratextos baudelairianos que foram analisados por Maria Filippakopoulou para demonstrar que, ao estender até si o núcleo familiar de Poe, Baudelaire corrobora pela eleição de afectos a aproximação fraternal ao estado-unidense, o que por sua vez lhe garante autoridade acrescida para o promover<sup>3</sup>. A partir daqui, valendo-nos da teoria freudiana do “romance familiar”, i. e. a fantasia infantil segundo a qual as crianças acreditam ser

---

<sup>1</sup> “Edgar Poe: sa Vie et ses Ouvrages” abre com a seguinte afirmação : “ Il y a des destinées fatales ; il existe dans la littérature de chaque pays des hommes qui portent le mot *guignon* écrit en caractères mystérieux dans les plis sinueux de leurs fronts. ” (OC 2, 249).

<sup>2</sup> Baudelaire, sempre censurou a mãe por falta de confiança no seu génio, chegando a criticá-la por preferir as obras de Poe à sua produção autoral: “ton admiration pour Edgar Poe te fait oublier un peu mes propres travaux (...). Je ne te laisserai plus jamais voir les blessures que tu m’infliges ” (Baudelaire a Mme Aupick, 5 de Junho de 1863, *Correspondance* 2, 305).

<sup>3</sup> Ver Filippakopoulou, *Reflective Operations in Edgar Allan Poe’s Transatlantic Reception*, 44-52.

filhos adotivos separados dos verdadeiros pais<sup>1</sup>, podemos dizer que Baudelaire, porventura com o intuito de tornar ainda mais estreitas as semelhanças biográficas que acreditava manter com Poe (sentimento de orfandade, sensibilidade aristocrática oposta à vulgarização democrática, vida desregrada e procura de evasão no álcool ou estupefacientes), criou uma narrativa que supera efectivamente qualquer ilusão bloomiana de anterioridade sobre o precursor. Poe tornou-se, se não um efebo de Baudelaire pelo menos um escritor cognato com ele, engendrado na mesma musa de contornos marianos, Clemm, que era, afinal, o “espírito imaginado” do poeta francês<sup>2</sup>. Para mais, a projecção de Baudelaire, com seu estatuto de mediador, na poderosa figura intercessora de uma mãe angelical, eleva dramaticamente a fantasia freudiana a um “romance da Sagrada Família”, investindo de legitimidade piedosa o padrão de reversibilidade do poeta que expia o mal pelo mal. Assim, tal como o poeta do livro condenado *Les Fleurs du Mal* interpelará o leitor para que compreenda o propósito da retórica satânica e dele se compadeça a fim de assegurar a sua salvação, também o prefaciador de Poe oferece ao público a certeza de, rezando pelo artista sofredor, obter a sua intercessão. Compare-se o final de “Edgar Poe: sa Vie et ses Ouvrages” (OC 2, 288) com o poema de 1868 “Épigraphe pour un livre condamné” (OC 1, 137):

Je dirais volontiers de lui (...) ce que le catéchisme dit de notre Dieu : “ Il a beaucoup souffert pour nous. ”

On pourrait écrire sur son tombeau : “Vous tous qui avez ardemment cherché à découvrir les lois de votre être, qui avez aspiré à l’infini, et dont les sentiments refoulés ont dû chercher un affreux soulagement dans le vin de la débauche, priez pour lui. (...) priez pour lui, qui voit et qui

Si tu n’as fait ta rhétorique  
Chez Satan, le rusé doyen,  
Jette ! tu n’y comprendrais rien / (...)

Mais si, sans se laisser charmer,  
Ton oeil sait plonger dans les gouffres, /  
(...)

Âme curieuse qui souffres

---

<sup>1</sup> Consulte-se Sigmund Freud, "Family Romances," in *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*, trad. James Strachey, coord. A. Richards, Harmondsworth, Penguin Books, 1977, 218-25.

<sup>2</sup> Os termos desta análise são tomados do seguinte passo de *The Anxiety of Influence* de Bloom: “[The poet’s] mother was his imagined spirit or idea of his own sublimity, and his father will not be born until he himself finds his own central epebe, who retrospectively will beget him upon the Muse, who at last and only then will become his mother” (61).

sait, il intercédéra pour vous.”

Et va cherchant ton paradis,  
Plains-moi!... Sinon, je te maudis!

Note-se que no poema citado ressalta o motivo da atracção do abismo que é um dos principais pontos de contacto entre a obra de Poe e a poesia de Baudelaire, obedecendo também a uma lógica de duplicações e reflexos presente nos dois autores: a profundidade do olhar espelha o abismo em que mergulha. De resto, o motivo dos olhos destacados como metáfora da visão poética e suas implicações de horror e revelação surge recorrentemente também em Baudelaire, não sendo de estranhar que um dos poucos exemplos indelévels de plágio de Poe se encontre no poema de *Les Fleurs du Mal* “Le Flambeau Vivant”, em que o “facho de luz vivo” remete para os olhos da amada. Neste, os versos,

Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières / (...) /  
 Me sauvant de tout piège et de tout pêché grave,  
 Ils conduisent mes pas dans la route du Beau  
 Ils sont mes serviteurs et je suis leur esclave. (OC 1, 43)

resumem duas estrofes de “To Helen [Whitman]”, de que estas serão as linhas mais relevantes:

All – all expired save thee – save less than thou :  
 Save only the divine light in thine eyes – / (...)  
  
 (...) Only thine eyes remained. / (...)  
 Lighting my lonely pathway home that night,  
 They have not left me (as my hopes have) since.  
 They follow me – they lead me through the years.  
 They are my ministers – yet I their slave. / (...)  
 They fill my soul with Beauty (which is Hope),  
 And are far up in Heaven – the stars I kneel to  
 In the sad, silent watches of my night. (MCW 1, 446)

Ao contrário do que sucede no poema de Baudelaire, porém, a representação dos olhos da amada como único sinal da sua presença não exclui, no texto de Poe, uma certa inquietação, como um presságio dúbio, sobretudo se notarmos os paralelismos

estilísticos entre esta formulação e a descrição dos olhos da heroína vampírica do conto “Ligeia” que seria, aliás, um dos favoritos do poeta francês<sup>1</sup>:

They were, I must believe, far larger than the ordinary eyes of our own race. (...) Yet it was only at intervals – in moments of intense excitement – that this peculiarity became more than slightly noticeable in Ligeia. And at such moments was her beauty – in my heated fancy thus it appeared perhaps – the beauty of beings either above or apart from the earth – the beauty of the fabulous Houri of the Turk. (...) What was it – that something more profound than the well of Democritus – which lay far within the pupils of my beloved? What was it? I was possessed with a passion to discover. Those eyes! those large, those shining, those divine orbs! they became to me twin stars of Leda, and I to them devoutest of astrologers. (*MCW* 2, 313)

Semelháveis a um poço de oculta ciência, estes olhos inspiram, pela sua dilatação, o mesmo deleite e espanto que vimos caracterizar o sujeito poesco face ao abismo. Ora, é precisamente na natureza deste “espanto” que julgo encontrar-se uma das diferenças fundamentais entre a atitude poética e baudelairiana. Ainda que nos célebres versos de “Le Voyage” o sujeito poético de *Les Fleurs du Mal* se mostre disposto a entregar-se ao abismo – “Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!” (*OC* 1, 134) – e revele, portanto, alguma excitação aventureira nesta exploração, tal entusiasmo não deriva preferencialmente da plurivocidade de sentidos – negativos, *mas também* positivos, que vimos atribuíveis ao abismo poesco enquanto possível acesso a um mundo supra-sensível. O *frisson* baudelairiano, ao invés, é bem mais restringível a um apelo negativo, o da rendição ao mal a que faz equivaler a atracção do abismo no ensaio “Notes Nouvelles sur Poe” (ver *OC* 2, 323). Daí que o abismo de Baudelaire, quando não equiparado à aridez do tédio (“gouffre de l'ennui” em “Le Possédé” – *OC* 1, 137), surja o mais das vezes como o contrário do Céu, encarnando a inversão da fantasia celeste a que se consagra o poeta,

---

<sup>1</sup> Ver Baudelaire a Sainte-Beuve, 26 de Março de 1856, *Correspondance* 1, 344.

conforme sucede por exemplo em “L’Irrémédiable” onde a imagem do abismo invoca a seguinte associação: “un Styx bourbeux et plombé / Où nul œil du Ciel ne pénètre”<sup>1</sup>.

Inferindo-se que o abismo reflecte um olhar infernal, é compreensível que em “Le Flambeau Vivant” os olhos da mulher-anjo não invoquem nenhuma das imagens abissais associadas ao olhar fundo e frio de uma outra mulher, fatal, no poema “Le Chat”, que abordaremos a seguir. Assim, se o narrador de “Ligeia” julga encontrar “um círculo de analogias” nos objectos comuns do Universo evocativos da expressão dos olhos da amada, essas analogias, marcadas pela arbitrariedade (sentimentos inspirados por excertos de livros, quedas de meteoros, cursos de água, metamorfoses de crisálida...), nunca atingem um valor fixo (o narrador compara-as à sensação de que nos vamos lembrar de algo sem o chegarmos a fazer)<sup>2</sup> e, portanto, não alcançam como em Baudelaire um estatuto de equivalências reversíveis: olhos luminosos e órbitas celestes vs. fundos olhos metálicos e perigoso mergulho no abismo. Note-se que o alinhamento bi-unívoco que aqui traço de certos motivos de *Les Fleurs du Mal* é demasiado simplista e será problematizado adiante, mas marca uma diferença que me parece flagrante entre as analogias hipoteticamente contempladas por Poe e as correspondências persistentemente procuradas por Baudelaire.

Uma outra diferença, insinuada no que ficou exposto acerca das “mulheres” de Baudelaire, é a fraca incidência da sensualidade na obra de Poe em contraste com a ênfase num mundo físico de violência e corrupção na poesia baudelairiana (daí também um maior realismo no retrato da miséria humana e civilizacional) com o qual se

---

<sup>1</sup> A ideia é também clara no poema “Duellum”: “- Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé!” (OC 1, 36); ou ainda em “Femmes Damnées”: “Descendez le chemin de l'enfer éternel ! / Plongez au plus profond du gouffre, où tous les crimes / Flagellés par un vent qui ne vient pas du ciel, / Bouillonnent pêle-mêle avec un bruit d'orage” (OC 1, 155).

<sup>2</sup> Ver: “in our endeavours to recall to memory something long forgotten, we often find ourselves upon the very verge of remembrance, without being able, in the end, to remember. And thus how frequently, in my intense scrutiny of Ligeia’s eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression (...) I found, in the commonest objects of the universe, a circle of analogies to that expression.” (MCW 2, 314-15).

comunga por um processo que, na esteira de Régis Michaud, podemos apelidar de “possessão carnal”. Se Poe tinha uma posição ambígua relativamente à “paixão”, excluindo-a pelo menos em teoria do domínio poético, Baudelaire – que adota para o seu diário íntimo o título do livro para o qual o estado-unidense renunciava um acesso directo à imortalidade, *Mon Coeur Mis à Nu* (correspondente a “My Heart Laid Bare”, ver *supra*, 130) – aplicará aos seus sujeitos todos os suplícios da paixão que projecta para um retrato crístico de Poe<sup>1</sup>. Pode dizer-se que lhes acrescenta ainda todos aqueles a que Cristo se eximira, designadamente os da sexualidade, nas suas manifestações mais cruéis ou tidas à época como aberrantes. A lascívia é central na culpa que o poeta não consegue exorcizar e em que masoquisticamente se compraz. Daí que a mulher, na tensão entre os movimentos de sublimação e queda em *Les Fleurs du Mal*, surja o mais das vezes associada ao segundo, numa representação misógina em conformidade com a inversão teológica a que o sujeito poético se submete<sup>2</sup>. O gato, enquanto ser ctónico e de impuro misticismo, é o emblema desse tipo feminino, o que resulta claro nos três poemas do livro que lhe são dedicados, nomeadamente no número XXXIV, em que o olhar profundo e frio da amada é comparado ao do felino. Ora, curiosamente, as impressões carnis do gato evocam “o espírito da amada”:

Lorsque mes doigts caressent à loisir  
Ta tête et ton dos élastique,  
Et que ma main s’enivre du plaisir  
De palper ton corps électrique,

Je vois ma femme en esprit. (*OC* 1, 35)

---

<sup>1</sup> Em carta de 14 de Maio de 1859, Baudelaire solicita a Nadar o seguinte retrato de Poe: “un portrait (...) encadré dans des figures allégoriques représentant ses principales conceptions – à peu près comme la tête de Jésus-Christ au centre des instruments de la passion ” (*Correspondance* 1, 577).

<sup>2</sup> Para uma interpretação mais desenvolvida da figura feminina em Baudelaire, consulte-se Pierre Emmanuel, *Baudelaire, la Femme et Dieu* (Paris, Seuil, 1982), de que me parece pertinente citar o seguinte comentário: “Par la magie sacrilège, Satan est le maître de l’impossible réintégration; le tentateur et le gardien de l’interdit. Et la femme (...) est l’agent et le lieu de cette réintégration impossible, convoitée autant que redoutée. (...) Vue comme démon, tantôt elle engouffre irrémédiablement le poète hors de lui-même, tantôt elle le possède et l’incarcère dans son moi dont elle est le tombeau. Gouffre ou sépulcre, elle l’isole dans un rêve continu, dans une existence enchantée dont le philtre est une lascivité vertigineuse, puissant stimulant de la culpabilité ” (51).

A partir destes versos, não será descabido especular que, havendo um elo entre gato e o espírito da mulher morta também em “The Black Cat”, o autor francês tivesse feito uma produtiva tresleitura desse conto. Talvez Baudelaire extrapolasse que tal associação da mulher a um animal das trevas (aliás também presente em “The Raven”) adviria de uma mesma concepção do feminino como *locus* de obscuras pulsões, nomeadamente uma sensualidade tão fascinante quanto condenada. Apesar de, como fizemos notar, a personagem da esposa em “The Black Cat” ser constante no amor, em contraste com a de “Le Vin de l’Assassin”, cujos gritos se imaginam tão “elétricos” quanto o corpo da mulher-gato, é possivelmente devido a uma leitura deformada que Baudelaire apresenta Poe em 1852 como um autor anti-feminino:

Un autre caractère particulier de sa littérature est qu’elle est tout à fait anti-féminine. Je m’explique. Les femmes écrivent, écrivent avec une rapidité débordante; leur coeur bavarde à la rame. Elles ne connaissent généralement ni l’art, ni la mesure, ni la logique; leur style traîne et ondoie comme leurs vêtements. (...)  
Dans les livres d’Edgar Poe, le style est serré, *concaténé*. (...)  
(...) Sans vouloir préconiser d’une manière absolue ce système ascétique d’une âme ambitieuse, je pense qu’une littérature sévère serait chez nous une protestation utile contre l’envahissante *fatuité* des femmes, de plus en plus surexcitée par la dégoûtante idolâtrie des hommes. (Baudelaire, “Edgar Poe: sa Vie et ses Ouvrages” in *OC 2*, 283)

Embora este comentário diga respeito essencialmente ao estilo e não aos temas, é curioso que Baudelaire foque na escrita de Poe características que não só são antitéticas das que atribui às mulheres escritoras, mas também das de grande parte das mulheres de *Les Fleurs du Mal* (sinuosas, ondulantes, fátuas). Igualmente interessante é que numa segunda versão deste ensaio o poeta se entusiasme com o modo como Poe faz da literatura veículo da histeria<sup>1</sup>, ao mesmo tempo que lhe elogia a faculdade feminina de se ataviar sem grandes recursos (“se parer avec un rien”; *OC 2*, 310 – o que entra em contradição com as anteriores roupas voluptuosas). Sem deixar de louvar Poe por não

---

<sup>1</sup> Ver: “l’hystérie usurpant la place de la volonté, la contradiction établie entre les nerfs et l’esprit, et l’homme désaccordé au point d’exprimer la douleur pour le rire ” (*OC 2*, 317).

recorrer ao subterfúgio da paixão amorosa, Baudelaire acaba, em 1856, por imputar-lhe uma “idolatria” do feminino que em 1852 considerara deplorável:

[M]algré son prodigieux talent pour le grotesque et l’horrible, il n’y a pas dans tout son oeuvre un seul passage qui ait trait à la lubricité ou même aux jouissances sensuelles. Ses portraits de femmes sont, pour ainsi dire, auréolés; ils brillent au sein d’une vapeur surnaturelle et sont peints à la manière emphatique d’un adorateur. (OC 2, 312)

## 2. 2. Transmissão

É difícil julgar até que ponto, nos casos anteriormente analisados, Baudelaire terá manipulado, com vista a (re)definir sucessivamente a própria condição de escritor, o tempo mediador entre os seus vários ensaios (característica diacrónica muitas vezes desprezada na crítica intercultural, dado ser mais evidente a diferença espacial). Há, porém, um passo crucial em que o poeta francês investe ficcionalmente na construção de um “tempo narrativo”, por forma a confrontar uma imagem de Poe “antes” com outra “depois”, sendo a última apresentada como uma percepção corrigida, susceptível de legitimar a autoridade do prefaciador desenganado: trata-se da pose de *dandy* atribuída ao estado-unidense. É sabida a importância desta figura, portadora de uma aristocracia de estereotípicas conotações britânicas, na estética de Baudelaire, em que é elevada à última manifestação de heroísmo numa época decadente, aliando o amor desinteressado do belo e a superioridade intelectual a uma desdenhosa inimizade com a sociedade e a democracia, que faz dele o arrogante combatente de toda a trivialidade<sup>1</sup>. No entanto, rico e confortavelmente ocioso, o *dandy* enquadrava-se mal com os dados biográficos de Poe conhecidos por Baudelaire.

É assim que o prefaciador procede a um reajustamento que não só lhe permite estreitar as semelhanças entre si e o precursor, como também espiritualizar a apologia

---

<sup>1</sup> Ver Baudelaire, “Le Dandy”, *Le Peintre de la Vie Moderne*, 1863-68; in OC 2, 711-12. De notar que nesta época a figura do *dandy* não podia deixar de estar conotada com a habilidade de impostura e de uma espécie de “auto-aristocratização” do Novo Mundo, devido à encarnação do seu tipo no pintor impressionista de nacionalidade estado-unidense James McNeill Whistler (1834-1903), a viver então em França e frequentador do círculo de Baudelaire.

aristocrática, no estoicismo com que Poe teria mantido a compostura estética. Como o seu próprio biógrafo, Poe será alguém que conheceu um certo desafogo gentilício mas caiu em desgraça, quer pela força desagregadora do seu “demónio da perversidade”, quer pela injusta incompreensão de uma sociedade desvirtuada e de uma família por má sorte imposta<sup>1</sup>. Sobrepondo a vil realidade vivida pelo seu herói a uma biografia romantizada que teria em mente antes do conhecimento dos tristes factos, Baudelaire faz passar por genuína a aristocracia que vimos textualizada em Poe na primeira parte: “aristocrate de nature plus encore que de naissance, le Virginien, l’homme du Sud, le Byron égaré dans un mauvais monde” (“Notes Nouvelles sur Poe”, *OC 2*, 322). O alinhamento de Baudelaire com a reivindicação poética de um capital cultural, em detrimento do económico, é sobremaneira evidente numa “dedicatória” em que Maria Clemm é invocada para atestar a autenticidade da tradução do homem e da obra:

Et quand aujourd’hui je compare l’idée fausse que je m’étais faite de sa vie avec ce qu’elle fut réellement, – l’Edgar Poe que mon imagination avait créé, – riche, heureux, – un jeune gentleman de génie vaquant quelquefois à la littérature au milieu des mille occupations d’une vie élégante, – avec le vrai Edgar, – le pauvre Eddie, celui que vous avez aimé et secouru, celui que je ferai connaître à la France, – cette ironique antithèse me remplit d’un insurmontable attendrissement. Plusieurs années ont passé, et son fantôme m’a toujours obsédé. (*OC 2*, 291)

O prefaciador perde, porém, alguma da legitimidade procurada, acabando por repor uma ideia “espectral” de Poe em contraste com aquilo que seria o seu retrato “verdadeiro”. A confluência entre literatura e fisionomia, correlata da aliança entre vida e obra, desmente necessariamente quaisquer pretensões de autenticidade verificável pelo confronto entre ideia e retrato. Isso mesmo nos é indiciado por Baudelaire quando, aplicando o estudo fisionómico ao rosto de Poe, nos traça dele um quadro em que domina a abstracção, tanto mais sugestiva quanto na verdade mais fantasmática:

Il avait de grands yeux à la fois sombres et pleins de lumière, d’une couleur indécise et ténébreuse, poussée au violet, (...), la bouche fine et triste quoique légèrement

---

<sup>1</sup> Segundo a crítica biografista, Baudelaire fez do padrao General Aupick o primeiro alvo do seu ataque ao bom-senso da classe burguesa dominante.

souriante, le teint brun clair, la face généralement pâle, la physionomie un peu distraite et imperceptiblement grimée par une mélancolie habituelle. (OC 2, 313)

A dominância do *chiaro'scuro* nesta descrição<sup>1</sup>, apontando para um *tipo* afinal imperscrutável mas intensamente sugestivo – em consonância, note-se, com a teoria do efeito esboçada por Poe – revela um traço que críticos como Benjamin ou Paul de Man consideram central na poética baudelaireana, o da mediação interpessoal. Para De Man, a dicção do poeta francês pouco deve a uma estrita dialéctica sujeito/objecto, mas questiona antes o aparente simplismo bi-unívoco da teoria das “correspondências” atrás exposta, dado o progressivo afastamento de uma tentativa de relação entre fenómeno e ideia, em favor do ajustamento do objecto às impressões subjectivas que dele temos e que são as únicas transmissíveis a outros sujeitos.

Nesta dinâmica de intersubjectividade inclui De Man a experiência dos *tipos*, isto é, os ciganos, as velhas, a mulher judia, os trapeiros ou o *dandy*<sup>2</sup>. Sobre todos estes e encarnando todos, embora mantendo com o *dandy* uma relação de maior afinidade que esbarra só no importante imperativo de se fundir com a multidão, encontra-se o *flâneur*.<sup>3</sup> Em *Le Peintre de la Vie Moderne*, este coincide com a personagem do artista que observando os indivíduos aglomerados se observa a si, de tal forma que, quando revive no papel a sua experiência, o narrador conclui: “la fantasmagorie a été extraite de la nature” (OC 2, 694). É deste modo que o método de botanização social, de tipificação – patente na moda oitocentista, quer das “fisiologias”, quer da fetichização da patologia (Baudelaire declarava-se ávido leitor da *Gazette des Tribunaux*), quer

---

<sup>1</sup> O uso desta técnica constitui outro importante paralelo com Poe, que escreve em Outubro de 1836 no *Southern Literary Messenger*: “The merit lies in the *chiaro'scuro* – in that blending of light and shadow where nothing is *too distinct*, yet where the idea is fully conveyed, (...) in the absence of all rigid outlines (...) and in the slight tone of exaggeration prevalent, yet not amounting to caricature” (TER, 200).

<sup>2</sup> Ver De Man, “Allegory and Irony in Baudelaire”, 106 e 111.

<sup>3</sup> Ver: “Sa passion et sa profession, c’est d’épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l’observateur passionné, c’est une immense jouissance que d’élire domicile dans le nombre, dans l’ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l’infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi” (Baudelaire, *Le Peintre de la Vie Moderne* in OC 2, 691-2).

ainda dos processos ditos naturalistas de aproximação entre a constituição física do artista e a sua obra – se apresenta na verdade como irrecuperável distorção da natureza ao ponto de só a impressão subjectiva lhe sobreviver, uma impressão decisivamente mediada pela textualização daquilo que entre si e a natureza o homem interpôs. Recordem-se os célebres versos que iniciam “Correspondances”: “La nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles” (OC 1, 11). Esta definição, na verdade, acha-se já muito distante da apresentação emersoniana, que vimos na primeira parte, do mundo como templo natural de emblemas comandados por Deus. Em Baudelaire, a ênfase na mediação humana e no poder limitado da tradução das “confusas palavras” que encontramos em “Correspondances” torna-se particularmente explícita em “Obsession”: “Grands bois, vous m’effrayez comme des cathédrales / Vous hurlez comme l’orgue” (OC 1,75).

Que Baudelaire convocou Poe para salientar a importância da confluência da mediação textual e da experiência urbana na sociedade moderna é algo indiciado pela estratégia organizadora dos contos do primeiro volume de traduções *Histoires Extraordinaires*, começando por um grupo que Laurent Semichon designa de “arquetipos da ficção detectivesca”<sup>1</sup>. Efectivamente, a selecção das primeiras histórias – “Double Assassinat dans la Rue Morgue”, “La Lettre Volée” e “Le Scarabée d’Or” – não só revela um apelo à cultura-alvo dada a caracterização francófila dos protagonistas raciocinantes (o francês Dupin nos dois primeiros casos e, no terceiro, William Legrand, descendente de uma “antiga família de Huguenotes”<sup>2</sup>), como põe em destaque

---

<sup>1</sup> Ver Semichon, *Charles Baudelaire’s Translations of Edgar Allan Poe*, 92.

<sup>2</sup> Esta é a indicação que surge no texto de partida (“He was of an ancient Huguenot family” - *MCW* 3, 816), mas, como já tive a oportunidade de referir noutra ensaio, é interessante que Baudelaire tenha optado por generalizar a proveniência da personagem, atribuindo-lhe apenas “une ancienne famille protestante” e evitando assim implicações sócio-ideológicas potencialmente vexatórias para o público alvo (ver Vale de Gato, “Edgar Allan Poe in Portuguese: a Case-Study of ‘Bugs’ in Translated Texts” in *Estudos em Homenagem a Margarida Losa*, coord. Ana Luísa Amaral e Gaultier Cunha, Porto, FLUP, 2006, 199-200).

processos de reflexividade linguística que não raro são produtivamente alegorizados pela intriga de demanda policial (decifração de códigos, cruzamento de depoimentos, etc.), associada especificamente à topografia urbana nos textos “The Murders in the Rue Morgue” e “The Purloined Letter”.

Nesta escolha inicial, para lá das intenções declaradas por Baudelaire, na sua correspondência de progredir do populismo do Poe *jongleur* até um sobrenaturalismo mais elitista e integrante do verdadeiro sentimento poético, poderá ainda ler-se a dramatização da própria condição tradutória de Baudelaire na personagem do detective<sup>1</sup>. Além disso, a figura do detective, ao ser enquadrada nas duas primeiras histórias numa Paris oitocentista em que procura a excitação mental proporcionada por um *voyeurismo* sob as luzes da populosa cidade e suas sombras, ilustra sintomaticamente a dialéctica exposta por Walter Benjamin entre a *flânerie* e a história policial, a propósito de um outro conto de Poe, “The Man of the Crowd”: “on one side, the man who feels himself viewed by all and sundry as a true suspect and, on the other side, the man who is utterly undiscoverable, the hidden man”<sup>2</sup>. Esta leitura, parcialmente filtrada do supra-mencionado *Le Peintre de la Vie Moderne*, de Baudelaire, em que o mesmo conto é encomiasticamente lembrado<sup>3</sup>, patenteia não só a reversibilidade, cara ao autor francês, na ambígua hesitação entre detective, artista e

---

<sup>1</sup> Esta engenhosa leitura deve-se a Fritz Gubrodt em “Poedelaire: Translation and the Volatility of the Letter” (*Diacritics*, 22.iii-iv, 1992, 49-68) e é desenvolvida por Elizabet Duquette em “‘The Tongue of an Archangel’: Poe, Baudelaire, Benjamin” (*Translation and Literature*, 12, 2003), considerando porém que a verdadeira figuração baudelaيرية da tradução se apoia no sobrenatural e no obscuro, para o que “Le Scarabée d’Or” constitui uma transição. Sobre as estratégias preliminares que presidiram à selecção e arranjo de *Histoires Extraordinaires* e *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, ver Baudelaire a Sainte-Beuve, 19 e 26 de Março de 1856 (OC 1, 343-4).

<sup>2</sup> Benjamin, *The Arcades Project*, 420.

<sup>3</sup> Ver : “Vous souvenez-vous d’un tableau (en verité, c’est un tableau !) écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre *L’Homme des Foules* ?” (OC 2, 689). Note-se que a equiparação da narrativa escrita a um quadro manifesta mais uma vez como a mediação textual se sobrepõe ao retrato natural. “The Man of the Crowd”, em que o narrador persegue por entre a multidão um sujeito de fisionomia obscura mas não obstante representativa do tipo e génio do crime (antecipando as teses finisseculares de Lombroso e Nordau), é também um provável modelo do conhecido poema de *Les Fleurs du Mal*, “Les Sept Vieillards”.

criminoso, como a decorrente instabilidade da atribuição de valores às coisas/pessoas que circulam, por via de uma observação cujo aparente móbil de reconhecimento num tipo cede à experiência do choque fantasmagórico:

The crowd is the veil through which the familiar city beckons to the flâneur as phantasmagoria – now a landscape, now a room. Both become elements of the department store, which makes use of flânerie itself to sell goods.<sup>1</sup>

A associação dos bens expostos para venda à multidão que o *flâneur* avalia é crucial para perceber o carácter intersubjectivo que vimos deformar a linearidade das “correspondências” baudelairianas. Existe um nexos fundamental entre o símbolo e a mercadoria (*commodity*) que reside na dificuldade em estabelecer uma identidade entre signo e substância, pois o valor atribuído aos elementos de troca depende cada vez mais (especialmente a partir da introdução do papel-moeda) de uma abstracção negociada entre sujeitos, e variável consoante o investimento de cada observador<sup>2</sup>. Esta análise ajudar-nos-á, creio, a repensar a questão, que deixámos em aberto na primeira parte, do simbolismo e da sua configuração na poética da modernidade, particularmente na tradição francesa que se reclamou herdeira de Poe.

Vários críticos têm realçado o facto de Baudelaire, através da complexa estratégia citacional que lhe é típica, ter imputado a Poe uma fé no seu próprio professo credo da “analogia universal”, que não é comprovada nos escritos teóricos do estado-unidense, nomeadamente em “The Poetic Principle”. O prefaciador apropria-se deste ensaio, resumindo-o em “Notes Nouvelles Sur Poe” e introduzindo na paráfrase

---

<sup>1</sup> Benjamin, *The Arcades Project*, 10

<sup>2</sup> A este respeito, é eloquente a aproximação entre alegoria e mercadoria que Edward S. Cutler estabelece em *Recovering the New: Transatlantic Roots of Modernism*: “Just as allegory may reduce individual forms to the abstract substrate of signification itself, commodification reduces things to the abstract substrate of exchange and price” (103). Cutler, seguindo o pensamento de Benjamin e Adorno sobre a simultaneidade do capitalismo industrial e de uma estética do novo, oferece ainda um interessante esclarecimento acerca do paradoxo desta troca abstracta gerar não só um regresso ao sentimento romântico de nostalgia pelo passado irrecuperável, mas também uma singular avidez de novidade: “a discourse that paradoxically seeks *in the new* a mode of representation that will preserve concrete experience from abstract economy” (31).

de um dos passos a palavra crucial “correspondência”. Comparem-se os excertos relevantes dos dois ensaios:

An immortal instinct, deep within the spirit of man, is thus, plainly, a sense of the beautiful. (...) This thirst belongs to the immortality of Man. (...) 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 (...) through the excess of pleasure, but through a certain, petulant, impatient sorrow at our inability to grasp *now*, wholly, here on earth, at once and forever, those divine and rapturous joys, of which *through* the poem, or *through* the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses.

Poe, “The Poetic Principle”, *TER*, 76-77.

Se aduzirmos ao excerto transcrito de “The Poetic Principle” o passo, já citado na primeira parte, de uma recensão onde Poe defende que a sonoridade pode veicular uma herança comum entre Céu e Terra (*TER*, 688)<sup>1</sup>, não parecerá talvez descabido que o poeta francês tenha retirado destas sugestões a ideia “da terra e de seus espetáculos como correspondência do Céu.” No entanto, é sintomático que Poe utilize um modal dubitativo de cada vez que se refere à presciência de uma idealidade através da orquestração do real – e. g., “perhaps, appertain to eternity alone”, ou o realce pelo itálico de “*may be* the mutual or common heritage”. A hesitação apoia as observações de críticos que sublinham ter Poe contemplado a hipótese de analogias universais

C’est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et que relève la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C’est à la fois par la poésie et *à travers* la poésie, par et *à travers* la musique que l’âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d’un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d’une mélancolie irritée, d’une postulation des nerfs, d’une nature exilée dans l’imparfait et qui voudrait s’emparer immédiatement, sur cette terre même, d’un paradis révélé.

Baudelaire, “Notes Nouvelles sur Poe”, *OC* 2, 334

---

<sup>1</sup> Trata-se da recensão às Baladas de Longfellow, incluído no terceiro volume da edição das obras de Poe organizadas por Griswold, que Baudelaire terá adquirido entre 1853 e 1855.

sempre com certa desconfiança<sup>1</sup> (como atestam os chistes contra os seguidores de Swedenborg, o principal arquitecto desta teoria<sup>2</sup>), em sintonia com o seu desdém pela alegoria (que Baudelaire não menciona), chegando a desvalorizar como “um disparate” as transferências ou reciprocidades entre diferentes fenómenos, no seguinte passo das *Marginalia*:

“The right angle of light's incidence produces a sound upon one of the Egyptian pyramids." This assertion, thus expressed, I have encountered somewhere (...) It is nonsense, I suppose,— but it will not do to speak hastily.

The orange ray of the spectrum and the buzz of the gnat (...), affect me with nearly similar sensations. In hearing the gnat, I perceive the color. In perceiving the color, I seem to hear the gnat.

Here the vibrations of the tympanum caused by wings of the fly, may, from within, induce abnormal vibrations of the retina, similar to those which the orange ray induces, normally, from without. By *similar*, I do not mean of equal rapidity—this would be folly; — but (...) I doubt whether this would not be sufficient for the effect. (*TER*, 1322)

Neste trecho, a hipótese das analogias parece cativar Poe pelas suas potencialidades de efeito, provavelmente as mesmas que o levavam a intentar na arte a “mutualidade de adaptação” enquanto prerrogativa da intriga do Universo, conforme analisado na primeira parte. Já em Baudelaire, a situação é mais controversa; a propósito de Wagner, numa asserção já tardia de 1861, a fé na teoria das correspondências parece inabalável: “les choses s’étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité” (*OC* 2, 784). Convém não esquecer, todavia, que Baudelaire também amiúde reduziu a fé a mera ilusão artística – por exemplo quando, no *Salon* de 1859, comparou o artista ao comediante, ambos empenhados naquilo que representam mas apenas durante o tempo

---

<sup>1</sup> Ver Quinn, *The French Face of Edgar Allan Poe*, 149-151 e Chiari, *Symbolisme from Poe to Mallarmé*, 162-3 *passim*.

<sup>2</sup> Veja-se o que escreve Poe a propósito do conto “Mesmeric Revelation” (o primeiro que Baudelaire traduziu) ter sido confundido com um depoimento autêntico: “The Swedenborgians inform me that they have discovered all that I said in a magazine article, entitled ‘Mesmeric Revelation,’ to be absolutely true, although at first they were very strongly inclined to doubt my veracity – a thing which, in that particular instance, I never dreamed of not doubting myself. The story is a pure fiction from beginning to end.” (*TER*, 1367).

do espectáculo<sup>1</sup>. Por outro lado, conquanto atribua a Poe o mérito da contradição (ver *OC 2*, 283), Baudelaire esforçar-se-á por dar dele uma imagem, particularmente nos primeiros ensaios, de sistematicidade, idealismo e aspiração à unidade:

Dans Edgar Poe, point de pleurnicheries enivrantes; mais partout, mais sans cesse l'infatigable ardeur vers l'idéal. (...) Il a, comme les conquérants et les philosophes, une entraînant aspiration vers l'unité; il assimile les choses morales aux choses physiques. (*OC 2*, 283)

Não será também por acaso que no primeiro conto por si traduzido, “Révélacion Magnética” (“Mesmeric Revelation”), Baudelaire atribui casualmente uma afinidade com Swedenborg a Poe, emprestando-lhe o estatuto de “iluminado”<sup>2</sup> que este, sempre desdenhoso dos transcendentalistas, nunca se esforçou por assumir. No entanto, mesmo que uma hipotética orientação filosófica mais direccionada do que a de Poe tenha levado Baudelaire a atribuir ao precursor uma consequência metafísica de que este não partilhava, é fácil compreender, pelo que atrás se disse acerca da utilização do símbolo em Poe ser o mais das vezes justapositiva ou mediadora mas não de participação na idealidade convocada, a razão de ter sido ele um modelo produtivo para o “simbolismo” de Baudelaire, por mais que certos críticos, como Joseph Chiari, tenham dificuldade em aceitá-lo:

[A]s far as Poe's *thought* is concerned, [the French poets' uncritical admiration] rests above all on their ignorance of the poetry of the English poets who preceded and outdistanced Poe

---

<sup>1</sup> Ver: “La seule concession qu'on pût raisonnablement faire aux partisans de la théorie qui considère la foi comme l'unique source de l'inspiration religieuse, et que le poète, le comédien et l'artiste, au moment où ils exécutent l'ouvrage en question, croient à la réalité de ce qu'ils représentent, échauffés qu'ils sont par la nécessité. Ains l'art est le seul domain spirituel où l'homme puisse dire: ‘Je croirai si je veux, et si je ne veux pas, je ne croirai pas’” (*OC 2*, 629).

<sup>2</sup> Ver Baudelaire, intr. a “Révélacion Magnética”, 1848 ; *OC 2*, 248. Esta imagem, que parece uma tentativa forçada de fazer de Poe o herdeiro duma “era dos profetas” então em descrédito (ver Paul Bénichou, *Le Temps des Prophètes : Doctrines de l'Age Romantique*, Paris, Gallimard, 1977), surge já curiosamente modalizada no ensaio de 1857 “Notes Nouvelles sur Edgar Poe”: “De quel mensonge pouvait-il être dupe, celui qui parfois – douloureuse nécessité des milieux – les ajustait si bien? Quel mépris pour la philosophaillerie, dans ses bons jours, dans les jours où il était, pour ainsi dire, illuminé!” (*OC 2*, 323). Por outro lado, note-se que Baudelaire foi efectivamente admirador de Swedenborg, sendo possível que nas suas associações entre o duplo e a reencarnação tenha até achado a justificação mística para o seu sentimento de comunhão espiritual com o autor estado-unidense.

in practice, and in the theories which Poe on the whole expounds as his. Coleridge, Keats and Shelley had raced over those slopes along which Poe painfully walks.<sup>1</sup>

Sabendo-se que Baudelaire teve a oportunidade de seguir Sainte-Beuve no interesse pela literatura e pensamento dos românticos ingleses<sup>2</sup>, será leviano desconsiderar como ignorância o facto de estes não lhe terem merecido a mesma atenção que Poe. Tendo por título *Symbolisme from Poe to Mallarmé*, o livro de Chiari não apresenta qualquer explicação para a escolha da palavra francesa “symbolisme” em vez do termo inglês “symbolism” que, na verdade, é usado ao longo de todo o ensaio excepto na capa e no frontispício. A opção, porém, poderia ter sido consequente, pois julgo que o simbolismo detectável em Baudelaire e florescente nas últimas décadas do século XIX francês deve distinguir-se da prática do símbolo preconizada pela crítica anglo-saxónica a partir da ideologia transcendental dos seus poetas românticos, em particular no desvio de uma participação organicista entre imagem e ideia, a favor de um regresso ao modo alegórico. Claramente inspirada na arte barroca a que muitos dos seus poemas aludem, a prática simbólica de Baudelaire, todavia, diverge também do alegorismo setecentista quando, como nota De Man na esteira de Benjamin, o elemento comparativo se estilhaça quase sempre na ruína, relevando um heroísmo existencial na persistência de se viver no seio das aparências, derrubados os mitos que conferiam ao mundo esteios de ligação<sup>3</sup>.

"Palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie" – atestam eloquentemente os versos de "Le Cygne" (*OC* 1, 86). A ironia de uma natureza manifestamente transformada num templo em derrocada, em certa medida já intimada por "Correspondances", alia-se ao ostensivo destaque do título "Le Cygne"

---

<sup>1</sup> Chiari, *Symbolisme from Poe to Mallarmé*, 94.

<sup>2</sup> Como atesta uma carta de 21 de Fevereiro de 1859, Sainte-Beuve terá mesmo pedido a Baudelaire para lhe transmitir o que pensava Poe sobre Coleridge (ver *Correspondance* 1, 554).

<sup>3</sup> De Man, "Allegory and Irony in Baudelaire", 105-109.

para a possibilidade de a alegoria ser mera negociação textual que corrói a aspiração ôntica da analogia, numa Paris onde os cisnes se tomaram tão inconsistentes como as nostálgicas invocações simbólicas<sup>1</sup>. Assim, as "correspondências" baudelairianas, jogadas na dialéctica entre aspiração à utopia da unidade primordial e necessária inscrição do signo na forma fragmentária do tempo histórico, relevam uma incongruência mais aproximável à mecanicidade que vimos reger a combinação de elementos na poética poética (onde se insinua uma concepção de troca talvez já coincidente com uma cultura positiva e capitalista de câmbio de valores) do que à "esemplastia" de Coleridge. Daí, o elo talvez mais ignorado entre as poesias, decerto tematicamente díspares, de Baudelaire e Poe: a construção de uma atmosfera cénica raiando o artificial, aliás teoricamente defendida por ambos ao preferirem o *décor*, a interiorizada disciplinação de um espaço, ao mimetismo indiscriminado da natureza exterior (neste aspecto, são eloquentes os paralelismos entre o poema em prosa de

---

<sup>1</sup> Neste mesmo poema, de resto, são curiosos os ecos intertextuais de "The Raven" na expressão da nostalgia gerada por um impossível reencontro entre signo e idealidade: "[Je pense] À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais" (idem, 87).

Note-se que a distinção proposta entre o conceito de símbolo no romantismo anglo-germânico e o simbolismo francês pode ser fina e controversa. Na verdade, Guy Michaud, pioneiro no estudo englobante desse sistema nas letras francesas, começou por avançar com a influente tese do simbolismo potenciar, por oposição ao sistema anterior mas dificilmente disjunto do decadentismo, uma gnose transracional facilitadora de uma religião (no sentido etimológico e teológico do termo) direccionada para a unidade primigénia (*La Message Poétique du Symbolisme*, 3 vols.. Paris, Nizet, 1947). De resto, José Carlos Seabra Pereira mantém em grande medida o mesmo argumento, de uma "iniciação transcendental, por via da recriação musical, à mundividência analógica" para diferenciar entre decadentismo e simbolismo em Portugal (*Do Fim-de-Século ao Modernismo*, vol. 7 de História Crítica da Literatura Portuguesa, coord. Carlos Reis, Verbo, Lisboa, 1995, 25). No tocante à literatura francesa, porém, este estudioso notou desde cedo a insustentabilidade do argumento duma fé na superação transcendente no tocante à prática do mais notável discípulo de Baudelaire, Stéphane Mallarmé (*Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora, 1975, 66 nota 18 e 69 nota 23. Ora, a ideia de simbolismo em França que se discute nesta parte do presente trabalho prende-se em muito, visto que o legado de Poe tem aí uma central continuidade conforme adiante demonstrado, com o que pode ser observado de Baudelaire a Mallarmé, e onde se não pode ignorar a falácia alegórica e a suspeita de que a linguagem será a única ficção cosmogónica possível, gerando um ensejo de a tomar como fim em si. Por outro lado, se pensarmos no percurso diacrónico do decadentismo (reactivo à possibilidade efectiva de progresso e de circunscrição do mundo pela ciência, mas, todavia, influenciado pelas teorias darwinistas e lombrosianas, no tocante a uma degenerescência em curso) até àquele que é chamado o simbolismo na sua delimitação mais estrita e programática (1885-1891), como tentativa de refutação do cientismo positivista através de um renovado apelo iniciático ao esoterismo e ocultismo, ganha crédito a teoria, mais recente e revista, do mesmo Guy Michaud do rosto bifronte do simbolismo francês, que já expusemos na introdução do nosso estudo (*supra*, 45).

Baudelaire, "La Chambre Double" e "The Philosophy of Furniture", de Poe). No francês, tal característica cénica problematiza uma identificação facilitista do autor com o sujeito lírico, e no estado-unidense, trai flagrantemente a veia alegórica por si teoricamente condenada; o mais significativo, contudo, é que nos dois ela não raro actualiza a já referida ironia ante a charada cósmica, conforme patente em dois poemas bastante representativos de ambos, "The Conqueror Worm" e "Danse Macabre", com seus finais respectivos:

Edgar Allan Poe, *MCW* 1, 326

But see, amid the mimic rout  
A crawling shape intrude! / (...) /

Out-out are the lights – out all!  
And, over each quivering form,  
The curtain, a funereal pall,  
Comes down with the rush of a storm,  
While the angels, all pallid and wan,  
Uprising, unveiling, affirm  
That the play is the tragedy, "Man,"  
And its hero the Conqueror Worm.

Baudelaire, *OC* 1, 98

Le troupeau mortel saute et se pâme, sans voir  
Dans un trou du plafond la trompette de l'Ange  
Sinistrement béante ainsi qu'un tromblon noir.

En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire  
En tes contorsions, risible Humanité.  
Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe  
Mêle son ironie à son insanité!

É a manipulação de molduras cénicas e o sentido grotesco de comédia patente num poema como "Danse Macabre" que permitirão a Baudelaire oscilar ele próprio entre o poeta-filósofo "iluminado" e o desdobramento em tipos que reflectem alteridade e distância crítica no seio do "rebanho mortal" ("le troupeau mortal") que é tentado a desposar. A despersonalização dramática na obra baudelairiana tende a ser menosprezada por críticos que persistem em realçar o "mimetismo inato" com que Baudelaire implicava a sua subjectividade nos temas tratados, tendencialmente correlato de uma iludida convicção na sinceridade intrínseca das composições poéticas<sup>1</sup>. Os estudiosos que defendem este último argumento invocam ainda o modo como os

---

<sup>1</sup> Ver: "Mais s'il [Baudelaire] croyait que Poe était capable de se permettre de tels 'canards' il n'en était pas moins convaincu de la sincérité foncière de ses compositions"; ou "[les] poèmes [de Poe] prennent un air de détachement, de désintéressement même, que la poésie baudelairienne ne connaît pas. Chez Baudelaire on trouve un mimetisme foncier et la tendance, en décrivant tout sujet, à se poser la question: 'Et moi?'" (Peter M. Wetherhill, *Charles Baudelaire et la Poésie d'Edgar Allan Poe*, 47 e 50).

paratextos de Baudelaire às traduções de Poe projectam o homem na obra, revelando uma falaciosa leitura biografista do narrador autodiegético por parte do tradutor, ao que acresce um crédito excessivo conferido às conjecturas do texto de partida, segundo, entre outros, Laurent Semichon. Ora, além de as implicações biográficas tecidas por Baudelaire deverem ser matizadas por um retrato que, como atrás insinuámos, é bem mais "espectral" do que "mimético", será prudente também relativizar os exemplos que Semichon aduz da alegada ignorância por parte de Baudelaire da grelha retórica que, em certos contos de Poe, introduz uma quebra da tensão romântica e questiona a sinceridade do enquadramento dramático.

Julgo abusivo afirmar que tais falhas tornam os textos traduzidos impermeáveis à interpretação irónica e ao entendimento da categoria narrativa da *persona* literária<sup>1</sup>. Embora não caiba no âmbito deste estudo uma análise detalhada das estratégias tradutórias de Baudelaire, a minha percepção, não apenas da sua concretização mas também do modo como foram recebidas, leva-me a concordar com Patrick F. Quinn quando defende que o mérito do trabalho de Baudelaire foi destacar as narrativas poéticas como "dramas psicológicos", em que a acção não provém do mundo exterior mas toma lugar na mente perturbada de um narrador que encena as consequências da alma bi-partida<sup>2</sup>. Ao fazê-lo, Baudelaire não podia simplesmente tomar por garantido o discurso do narrador, como alega Semichon, tendo por força consciência da cisão entre as aspirações do poeta e a manipulação construtiva das suas *dramatis personae*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Semichon, *Charles Baudelaire's Translations of Edgar Allan Poe*, 142-145.

<sup>2</sup> Quinn, *The French Face of Edgar Allan Poe*, 55 *passim*.

<sup>3</sup> Ver Semichon, *Charles Baudelaire's Translations of Edgar Allan Poe*, 147. Note-se que foi a partir de *Nouvelles Histoires Extraordinaires* que o simbolista Gustave Kahn, adiante referido, elaborou em 1888 uma interpretação de "La Chute de la Maison Usher" como ficção psíquica alucinada do contador da história – e se bem que esse contador fosse apressadamente identificado com o autor Poe, não deixa de ser curioso que a suspeita de fidedignidade deste modo imputada ao relato tenha causado tanto escândalo entre os académicos anglo-saxónicos quando G. R. Thompson, em *Poe's Fiction*, não fez mais do que aprofundar a hipótese do psicodrama histórico ao destacar as estruturas de "ironia paródica" que punham em causa a consistência dramática da narrativa (88-95; sobre o aceso debate em torno desta interpretação,

Torno a insistir, porém, que a recepção de Poe, inegavelmente facilitada pelo legado do autor de *Les Fleurs du Mal*, não foi exclusivamente determinada por ele. Para dar o exemplo duma outra literatura europeia, a britânica – que, partilhando sensivelmente o mesmo código linguístico, não pode ser aduzida ao argumento de que Poe soa sempre bem em tradução<sup>1</sup> – é muito sintomático que Dante Gabriel Rossetti, figura de proa do pré-rafaelitismo, tenha frequentemente declarado a sua admiração por Poe. De resto, segundo este autor inglês testemunhou, um dos seus mais conhecidos poemas, "The Blessed Damozel", terá sido parcialmente motivado por "The Raven", e isto logo dois anos depois da primeira publicação do texto poesco, ou seja em 1847, quando Baudelaire se achava ainda numa fase incipiente da recepção do autor de "The Black Cat". Para mais, Rossetti foi secundado no louvor do estro poesco por outros artistas associados à sua escola, nomeadamente Swinburne<sup>2</sup>.

No tocante ao acolhimento em França, o facto de Poe, mesmo antes de suscitar a atenção do poeta de *Les Fleurs du Mal*, ter sido noticiado, divulgado ou traduzido em periódicos de vulto da imprensa da época (que, de resto, contribuiram para a mediação textual transatlântica catalizadora da eclosão da modernidade<sup>3</sup>) atesta uma primeira

---

ver Eric W. Carlson, "Tales of Psychical Conflict: 'William Wilson' and 'The Fall of the House of Usher'" in *A Companion to Poe Studies*, 202-204).

<sup>1</sup> Atente-se, especificamente, no juízo algo provocatório de Harold Bloom: "Poe can only gain through good translation, and scarcely loses if each reader fully retells the stories to another" ("Introduction", *Edgar Allan Poe*, coord. Harold Bloom, Nova Iorque, Chelsea House, 1985, 4).

<sup>2</sup> Ver W. M. Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti: His Family-Letters with a Memoir*, vol. 1, Londres, Ellis, 1895, 107; repr. [www.rossettiarchive.org/docs/pr5246.a43.rad.html](http://www.rossettiarchive.org/docs/pr5246.a43.rad.html). Algernon Charles Swinburne testemunhou, por ocasião do memorial fúnebre de Poe em 1875, a impressão duradoura que Poe já então prometia na literatura inglesa e europeia (ver Swinburne, "Letter to Sara Sigourney Rice" in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. E. W. Carlson, 62-63). A respeito do aproveitamento de Poe pelos pré-rafaelitas, consulte-se ainda Meyers, "Edgar Allan Poe" in *The Columbia History of American Poetry*, coord. Jay Parini, Columbia University Press, Nova Iorque, 1993, 200-01.

<sup>3</sup> Nomeadamente, *La Presse* (1836-1952), bem como as novas revistas de irradiação cultural além fronteiras, visando já um público mais intelectualizado mas igualmente aberto a novidades e "revoluções", como *La Revue des Deux Mondes* (1829 - ...) e, em menor escala, a *Revue Britannique* (1825-1901).

As informações aqui facultadas sobre as tendências ideológicas e agendas culturais dos órgãos franceses disseminadores de Poe em meados do séc. XIX foram seleccionadas não apenas das obras já referidas na p. 165 nota 1, mas também de estudos ou volumes de consulta sobre a imprensa oitocentista em França,

fertilização da sua popularidade e prestígio. Há que sublinhar, outrossim, o diverso tratamento dado à obra do escritor estado-unidense por agentes votados a públicos distintos, não só nos termos duma sociologia da leitura mas também ao nível de simpatias ideológicas. Vimos como uma das traduções/adaptações pioneiras de "The Purloined Letter" ("La Lettre Volée") favoreceu a imprensa de tendência legitimista na década de 1840, ao passo que a divulgação feita por E. D. Forgues seguiu a linha democrática e liberal que distinguiu a sua carreira e para a qual, no caso vertente, contribuiu com uma acção que pode ser entendida como uma tentativa mais ou menos programática de alargar os ideais libertários iluministas internamente conquistados à política cultural externa.

Esta última intenção, de resto, é passível de estender-se a outros agentes e órgãos republicanos e de esquerda, mesmo quando nestes a obra de Poe foi apresentada como potencialmente nefasta ao credo revolucionário de fraternidade e igualdade, conforme sucedeu em *La Démocratie Pacifique*. Para sustentar esta última hipótese, atente-se no caso, a vários títulos exemplar, do extenso artigo no jornal de esquerda *La Revue Moderne*, assinado por Arthur Arnould, comunista minoritário na Assembleia Nacional que acabou por exilar-se em 1871. Embora seja notória nesse ensaio uma ampla utilização dos paratextos biográficos baudelairianos entretanto divulgados, esse recurso serviu sintomaticamente para refutar a tese e o decorrente inculcamento ideológico do autor de *Les Fleurs du Mal*. Poe foi então retratado como o tipo reprovável do escritor monomaniaco, cuja obra, examinada segundo o método devedor de Sainte-Beuve de uma dedução positiva a partir da biografia, não seria mais do que o

---

nomeadamente *Histoire Générale de la Presse Française*, coord. Claude Belanger *et al.*, vols. 2 e 3, Paris, PUF, 1969, e o recente livro de Christophe Charle, *Le Siècle de la Presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, 2004. Outros dados sobre figuras individuais – autores malogrados, publicistas ou jornalistas – relacionadas com a primeira difusão do autor estado-unidense em França foram colhidos da resenha de Hector Talvart e Joseph Place (coords.), *Bibliographie des Auteurs Modernes de la Langue Française*, 15 vols., Paris, Ed. de la Chronique des Lettres Françaises, 1930-1963.

subproduto de uma personalidade mutilada por razões de raça/pertença (ao génio individualista e de tenacidade pragmática dos anglo-saxónicos), de determinantes sócio-afectivas (síndrome de rejeição que o teria tornado presa da "paixão"), de inclinação para um espírito matemático (e aqui o autor, admitindo que Poe não teria propriamente o senso prático dos anglo-saxónicos, considera que possuía não obstante uma mentalidade pragmática, levando-o a mecanizar excessivamente os processos artísticos) e de patologia do alcoolismo.

Tudo isto teria contribuído para aquele que o crítico resume como o único ideal de Edgar Poe, o prazer na doença física e moral, dissecada a sangue frio, escolha que mereceu a Arnould a sanção moralista advinda das consequências de a obra de arte se subtrair ao caminho recto da verdade. E, no entanto, parece extremamente revelador que esta condenação e suas detalhadas justificações se expandam por tantas páginas de uma revista afim de uma politização de esquerda que teria de passar necessariamente por uma abertura cultural pluralista às novidades do estrangeiro, causa que surge claramente explicitada no artigo de Louis Joly que abre o primeiro número da revista<sup>1</sup>.

É notável ainda que o juízo de Arnould fosse genericamente idêntico ao emitido pelo conservador bonapartista Barbey d'Aurevilly, escritor e crítico que à época tinha sem dúvida um capital simbólico bastante superior ao de Baudelaire e que, apesar de ele próprio ter produzido obras "frenéticas" e/ou atentatórias da moral e do pudor burgueses, foi talvez levado pela sua paradoxal militância católica a reagir contra a obra traduzida de Poe, numa denúncia de virulência tanto mais surpreendente à luz da circunstância de o próprio Baudelaire ter expressamente solicitado ao autor de *Les Diaboliques*, tal como fizera a Sainte-Beuve, o patrocínio do "seu" escritor. Sucede que

---

<sup>1</sup> Ver Louis Joly, "Le Parti Libéral et la Politique Exterieur", *Revue Moderne*, 1, 1864, 5-25. O artigo de Arthur Arnould, intitulado "Edgar Poe, l'homme, l'artiste et l'oeuvre" surge nos tomos 34 e 35 deste periódico, nos n.ºs de Abril, Junho e Julho de 1865, respectivamente 65-83, 476-492 e 68-84 (repr. trad. inglesa de Jean Alexander em versão abreviada, *Affidavits of Genius*, 180-202).

foi Aurevilly um dos mais acérrimos defensores em França da ideia, primeiramente apresentada no artigo de 1858 "Le Roi des Bohèmes ou Edgar Poe" e depois reiterada e amplificada noutros escritos mais tarde reunidos em *Littérature Étrangère* (1889), de Poe como um artista cuja imaginação poética superior fora inelutavelmente defraudada pela aberração que caracterizaria o homem, fruto de um meio socialmente irresponsável e incapaz de transcender a razão pragmática que manchava a ambiência maravilhosa dos seus contos, à força de para tudo querer fornecer uma possível, ainda que rocambolesca, explicação<sup>1</sup>. O mais curioso é que o repúdio de Aurevilly pela deferência poética para com os limites da realidade e as decorrentes implicações de um rígido calculismo contraria a primeiríssima impressão que esse crítico, na precoce data de 1853, veiculara sobre o autor estado-unidense. Nesse ano, num artigo sobre uma recém-publicada obra de história da magia, Poe fora, efectivamente, apontado por Aurevilly como um exemplo de poeta em que se podia discernir uma esperança de confluência de alguns resquícios de iluminismo racionalista com outros da mais eufórica idealidade romântica, embora já contaminada pelo esoterismo que ganharia terreno enquanto alternativa mística com o avançar do século. Por outras palavras, Aurevilly recorrera a Poe como prova de uma possível simbiose entre os "profetas" e os "magos", cuja idolatrização marcou, segundo os estudos de Paul Bénichou, o oitocentismo francês<sup>2</sup>.

Debruçando-se sobre a contradição das perspectivas de Aurevilly sobre Edgar Poe, Jean Lemonnier adiantou a plausível hipótese de ela se dever à circunstância de o primeiro contacto desse escritor francês com o congénere estado-unidense ter sido mediado pelo ensaio de 1852 de Baudelaire, "Edgar Poe: sa vie et ses ouvrages", onde,

---

<sup>1</sup> Ver Aurevilly, "Le Roi des Bohèmes ou Edgar Poe", *Le Réveil*, 15 de Maio de 1858 (repr. in Baudelaire, *OC 2*, esp. 339), e *Littérature Etrangère*, Paris, A. Lemerre, 1889, esp. 358.

<sup>2</sup> Ver Paul Bénichou, *Le Temps des Prophètes*, Paris, Gallimard, 1977, e *Les Mages Romantiques*, Paris, Gallimard, 1988. A recensão de Barbey d'Aurevilly a *La Sorcellerie*, mencionando Poe, surgiu a 19 de Abril de 1853 no periódico imperialista *Le Pays*.

conforme já aludido, sobressai uma caracterização mais romântica e adequada aos gostos da *intelligentsia* francesa do que na sua versão revista em 1857, ou em qualquer outro dos posteriores artigos que o poeta de *Les Fleurs du Mal* dedicou a Poe. Lemonnier apoia-se ainda neste volte-face de perspectivas para sustentar a tese de que a impressão de Edgar Poe como "iluminado" seria pouco valorizada em França desde então até ao fim do século (em que, com outros contornos, viria a ser recuperada pelo simbolismo), dominando no interregno a imagem do matemático prodigioso, mas sem elevação de espírito, e afinal devotado ao mesmo cego materialismo positivista duma controversa natureza anglo-saxónica. Assim, segundo o mesmo crítico, tal imagem, sobretudo porque sancionada por Aurevilly, teria sido perniciosa à fortuna de Poe em França, em especial entre 1865, data da publicação do último volume de contos traduzidos por Baudelaire (*Histoires Grottesques et Sérieuses*, efectivamente com fraca adesão) e 1888, saída da versão de *Poèmes* por Mallarmé<sup>1</sup>.

Apesar de o argumento de Lemonnier ter pertinência genérica, em particular se atentarmos no quanto o positivismo e o despeito pela influência industriosa dos Estados Unidos da América foram matérias sensíveis para a França da segunda metade de oitocentos (aliás, contribuindo eventualmente para que mesmo Baudelaire tratasse com certo paternalismo as peças de Poe que considerou serem *jongleries*, preferindo-lhes os produtos puros da imaginação<sup>2</sup>), a cronologia de uma curva defluente da aceitação francesa de Poe neste período nunca poderá ser linear. Efectivamente, se compararmos os dados de Lemonnier relativos à difusão jornalística de Poe com outros menos

---

<sup>1</sup> Ver Lemonnier, *Edgar Poe et la Critique Française*, 23-26 e 296 *passim*.

<sup>2</sup> Ver Baudelaire, "Edgar Poe: sa vie et ses ouvrages" in *OC* 2, 301. Este posicionamento explica parcialmente a selecção de contos traduzidos por Baudelaire, valorizando as histórias sinistras, líricas, ou mais filosoficamente especulativas, em detrimento das de veia satírica ou fraudulenta. Sendo inegável que nessa escolha Baudelaire pugnou pela aceitabilidade de um Poe "romanticamente correcto", há que ver que ela pode ter sido ditada também por razões de traduzibilidade, uma vez que é sempre problemática a transposição do humor para outras línguas / culturas, sobretudo quando se pretende seguir, como no caso do poeta francês, uma estratégia em que a adequação se subordina genericamente ao texto de partida.

mediaticamente visíveis mas igualmente importantes para a recepção valorativa dum autor, como os colhidos pela diarística de importantes agentes intelectuais, apercebemos que não só a vertente poética do cálculo lógico pôde também ser apreciada por alguns, como, a par desta, persistiu em torno dele uma aura de visionário de que outros questionaram a atracção.

Para ilustrar o primeiro caso, refiram-se as repetidas entradas laudatórias de Poe no diário dos irmãos Goncourt, começando com a sintomática apologia do primeiro volume traduzido por Baudelaire, em que manifestam o seu entusiasmo pelo surgimento dum autor que apelidam de revelador da literatura do século XX, capaz de criar uma trama "por A + B" e de usar a análise como fonte da imaginação<sup>1</sup>. A contrapelo, pois, de uma tendência conservadora romântico-sentimental representada por Aurevilly, aquilo que a dupla Goncourt mais estimou no autor estado-unidense foi o desenvolvimento das faculdades de cálculo e análise, consentâneas com a propaganda que encetaram em favor do romance realista e baseado no estudo documental<sup>2</sup>. Por outro lado, é irresistível notar que a importância concedida a uma metodologia literária cientista, implícita no passo parafraseado e afirmado da declaração de morte que fizeram ao romance sentimental<sup>3</sup>, não foi para eles contraditória com uma esteticização do real, baseada na sugestividade e até na extravagância ou morbidez, facilitando a adesão às suas teses não só de realistas e parnasianos mas igualmente de decadentistas e simbolistas, e levando-nos mormente a repensar o relacionamento destes últimos com o sistema positivista que aparentemente quiseram contrariar. Esta reflexão conduz-nos a questões que envolvem, por exemplo, o tipo de aproximações possíveis entre o pensamento analógico, o raciocínio positivista e

---

<sup>1</sup> Ver E. e J. de Goncourt, *Journal*, 16 de Julho de 1856 (cit. in Alexander, *Affidavits of Genius*, 39).

<sup>2</sup> Recorde-se que nesta orientação se destacam, da autoria de E. e J. de Goncourt, os romances *Charles Demailly* (1860) e *Madame Gervaisais* (1869).

<sup>3</sup> É significativo que, no supra-referido apontamento de 16 de Julho de 1856, os Goncourt aclamem também a obra de Edgar Poe como um modo narrativo, há muito esperado, que relate os acontecimentos mentais em vez dos sentimentais.

uma propensão para a análise do real necessariamente fragmentária, apontando correlações que melhor deixam entrever as possíveis razões por que Poe pôde ser instrumentalizado, quer por adeptos do real-natural, quer pelos obreiros de uma condensação simbólica hipoteticamente vocacionada para a transcendência.

Caucionando a qualidade "impressionista" que a crítica destaca na sua escrita, Edmond e Jules Goncourt desenvolveriam, na verdade, um estilo de termos paradoxais: "Il se compose du mélange bizarre qui fait de nous à la fois des physiologistes et des poètes"<sup>1</sup>. Ora, é curioso que esta bifronte miscigenação não só sintetize os dois aspectos mais sublinhados na recepção europeia de Poe na segunda metade do século (evidentemente, com tónicas diferentes, como esperamos vir a demonstrar nos capítulos consagrados às rescritas em Portugal), como também se possa aplicar a um outro agente cultural de relevo no oitocentismo francês, Eugène Delacroix, pintor simultaneamente atraído pelo realismo e vigor do traço, pelo expressionismo colorista, pela assombração romântica e pelo onirismo orientalista. Sucede, porém, que as impressões diarísticas notadas por Delacroix a partir das traduções de Poe pelo seu amigo Baudelaire são diametralmente opostas às que vimos no comentário dos Goncourt (relativo, note-se, ao mesmo volume, o de *Histoires Extraordinaires* de 1856), na medida em que redireccionam o estado-unidense para uma linhagem de visionarismo idealista – ou pelo menos, "extra-humano" – e, ademais, relativizam o interesse de tal tendência. Ou seja, de modo algo incongruente com o que pensaria Aurevilly, Delacroix, apesar de nos revelar o interesse com que leu Poe, diminui a importância do seu sucesso literário por o considerar alheio à esfera da racionalidade, preferindo, à sua imaginação delirante, um estilo mais descritivo<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> E. e J. de Goncourt, *Journal*, 16 de Fevereiro de 1869 (cit. in Jean Bruneau, "Goncourt", *La Grande Encyclopédie*, 9, Paris, Larousse, 1974, 5476).

<sup>2</sup> Ver Delacroix, *Journal*, 6 de Abril de 1856; repr. Alexander, *Affidavits of Genius*, 131.

As menções recorrentes ao escritor estado-unidense nestes dois exemplos de diarística (três no *Journal* de Delacroix, ainda que todas no mesmo ano de 1856, e seis no *Journal* dos Goncourt, entre essa data e 1875) sugerem que, sob o relativo silêncio que Lemonnier nos diz ter sido imposto a Poe findos os trabalhos de Baudelaire e até à consolidação do simbolismo, a obra poética foi alimentando o imaginário artístico de correntes que, mesmo se todas elas devedoras de Baudelaire, tiveram proliferações diversas no campo cultural francês da segunda metade do século XIX. Por outro lado, as detracções públicas do autor – sobretudo por vultos a quem era reconhecido pontifício literário, fossem elas obsessivamente orquestradas como as de Aurevilly, ou de uma subtileza satírica episódica (caso do artigo que o viperino crítico literário Armand de Pontmartin publica em 1856 em *L'Assemblée Nationale*, periódico da oposição conservadora<sup>1</sup>) – poderão ter tido, como vimos no caso da campanha difamatória do compatriota Griswold, um efeito de ricochete susceptível de acalantar o interesse pelo polémico autor de "The Raven".

Assim, embora a apreciação jornalística desse escritor tenha sido mais rara no período demarcado em *Edgar Poe et La Critique Française*, é perfeitamente demonstrável que houve na mesma altura um número expressivo de jovens literatos que, se bem que principalmente através de Baudelaire ou de leituras no original por ele despertadas, foram motivados para uma recepção produtiva que marcou obras de importância distinta na modificação finissecular do sistema literário francês, o que

---

<sup>1</sup> Famoso pelos seus folhetins "Samedis littéraires" na *Gazette de France*, o Conde de Pontmartin era então um crítico temido, sendo particularmente célebre, note-se, o seu ataque ao estilo dos Goncourt. Na peça "Les Conteurs" (*L'Assemblée Nationale*, 13 de Abril de 1856: repr. Alexander, *Affidavits of Genius*, 126-130) o juízo sobre o autor estado-unidense é tão ambíguo quanto potencialmente demolidor: o escritor, de facto, é considerado não como o produto de uma sociedade liberal específica como os Estados Unidos, mas como consequência de toda uma nova ordem ocidental onde as máquinas e o dinheiro abafaram os cantos de rouxinóis sentimentais. Dado este estado de coisas, é concedido a Poe o mérito de uma revolução na narrativa, com base na transposição de efeitos algébricos, o que favorece uma necessária deflação do romance sentimental. Por outro lado, as suas estratégias retóricas contra a "escola do bom senso" são ridicularizadas como extremistas, concluindo-se ironicamente que um acolhimento entusiasmado dos processos do autor tem as vantagens de resguardar dos perigos de interacções significativas entre homens e mulheres.

ratifica as palavras apostas por Stéphane Mallarmé à versão de *Poèmes* de Edgar Poe em 1888: "Toute la génération dès l'instant où Baudelaire produisit les *Contes* inoubliables, jusqu'à maintenant qu'elle lira ces *Poèmes*, a songé à Poe"<sup>1</sup>. Neste depoimento, o artigo definido que antecede a palavra "geração" produz talvez uma errônea impressão homogeneizante, visto que, embora o período literário a que nos reportamos possa ser descrito por um conjunto de características comuns, foi também especialmente fluido e dinâmico, marcado por um conjunto de tendências tão sobrepostas quanto entrecrocadas. Nele confluem a nitidez formalista ainda herdeira do parnasianismo, o deliquescente exotismo do decadentismo, a evocatividade da estética simbolista aproveitada quer como suprema ficção da linguagem quer como potencial gnósico de reconstituição primigénia, ou até a pervivência do naturalismo e seus retratos patológicos – aquilo que com clarividência já o contemporâneo Ernest Raynaud (1864-1936) apelidara de *mêlée symboliste*, sem esquecer as suas "margens", e a que vários estudiosos contemporâneos têm chamado metaforicamente a "encruzilhada finissecular" (extensível, como adiante se verá, a outras literaturas ocidentais e nomeadamente à portuguesa)<sup>2</sup>.

Justamente porque a nossa literatura tardo-oitocentista persistiu numa dependência cultural do francesismo, concretamente do prestígio artístico ditado por Paris (embora progressivamente tentando autonomizar-se da sua gestão dos câmbios literários), importa passar em revista alguns desses autores em que, com maior ou menor assertividade, encontramos apropriações consequentes do legado de Poe. Tais

---

<sup>1</sup> Mallarmé, *Les Poèmes d'Edgar Poe* in *Oeuvres Complètes*, 2, coord. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2003, 766.

<sup>2</sup> Ver as clássicas caracterizações de Ernest Raynaud em *La Mêlée Symboliste (1870-1910): Portraits et Souvenirs* de 1918 (8ª ed., Paris, Nizet, 1971) e *En Marge de la Mêlée Symboliste*, 3ª ed., Paris, Mercure de France, 1936. Em Portugal, a consideração das várias tendências que cruzam a literatura de finais de oitocentos reflecte-se no título escolhido por Seabra Pereira para o volume sétimo da *História Crítica da Literatura Portuguesa* (coord. Carlos Reis): *Do Fim-de-Século ao Modernismo*. A opção seguida neste trabalho será idêntica (ver *infra*, 285 nota 3).

figuras são seleccionadas dentre aquelas cujo impacto pude verificar nos dois sistemas da lírica em Portugal que, na parte seguinte, analisaremos sob o ângulo das funções de rescritas que, podendo remontar-se ao autor estado-unidense, passaram em grande parte pelo prisma, simultaneamente amplificador e refractor, da sua recepção francesa.

Começaremos, não obstante, por nos debruçar com algum detalhe sobre um poeta, Stéphane Mallarmé, cuja influência em Portugal Jacinto do Prado Coelho considerou mal assimilada, o que porventura se pode sustentar por comparação com o acolhimento dado a outros escritores franceses, consensualmente mais secundários no florescimento do decadentismo e simbolismo, mas mais divulgados entre nós e, por razões conjunturais, com contactos mais estreitos com os nossos agentes culturais<sup>1</sup>. Mallarmé é, porém, uma referência incontornável não só no simbolismo como na transição para as vanguardas modernistas. Além disso, pode ter tido, mesmo que difuso, um maior ascendente nos intelectuais do nosso país do que aquele que Prado Coelho lhe concedeu: afinal, Eça de Queirós valorizou o potencial de renovação literária no *Parnasse Contemporain*, que incluía poesia sua em 1866 (ver *infra*, 267), Gomes Leal dedicou-lhe um "bilhete postal"<sup>2</sup> e, entre os nossos poetas da geração de 90, Eugénio de Castro trocou com ele amistosas cartas que patenteiam uma admiração mútua, sendo que Xavier de Carvalho e António de Oliveira-Soares e, possivelmente, António Nobre, terão frequentado as suas famosas "quartas-feiras", havendo ainda provas de que este último possuiu a sua luxuosa versão de *Le Corbeau* com as emblemáticas ilustrações de Manet<sup>3</sup>. Por último, uma atenção rigorosa ao aproveitamento que Mallarmé fez da obra

---

<sup>1</sup> Ver Jacinto do Prado Coelho, "Symbolism in Portuguese Literature" in *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, coord. Anna Balakian, Budapeste, Académiai Kiadó, 1982, 556-558.

<sup>2</sup> Gomes Leal, "Mallarmé", *Fim de um Mundo: Sátiras Modernas* (1900); repr. pref. e coord. Seabra Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000, 142.

<sup>3</sup> Ver Denyse Chast, "Eugénio de Castro et Stéphane Mallarmé", *Revue de Littérature Comparée*, 21, 1947, 243-253; sobre possíveis relações entre Mallarmé e outros agentes portugueses ligados ao movimento simbolista, consulte-se, no mesmo volume, Lloyd James Austin, "Presence and Poetry of

de Poe tem todo o cabimento, considerando, para além da extensão e profundidade com que foi realizado, a especificidade de uma focalização maioritária no *corpus* poético do autor (antes dele apenas conhecida muito parcelarmente em França através dum pequeno conjunto apresentado por William Hughes nos *Contes Inédits* de 1862, e com uma única atenção crítica digna de nota, a de Armand Renaud em 1864<sup>1</sup>. Tal esforço faz de Mallarmé um prossecutor mas também um revisor da intervenção literária de Baudelaire, derivando a partir daí a importante tendência discutida por T. S. Eliot em "From Poe to Valéry" como uma demanda de autotelismo poético em risco liminar de autofagia – a da "poesia pura".

Depois de discutido o caso Poe-Mallarmé, abordaremos brevemente os possíveis ecos do autor estado-unidense em dois poetas cuja proeminência na estética simbolista é também consensualmente reconhecida, mas que dificilmente se quadram com o esforço

---

Stéphane Mallarmé: International Reputation and Intellectual Impact", 58. No "Caderno de Apontamentos" de Nobre aquando da sua intermitente estada em Paris, entre 1890 e 1895, surge uma lista de livros penhorados ao prestamista M. Nicolle de que consta "'Corbeau' – d'Edgar Poe". Ademais, no mesmo caderno Nobre faz um elenco das "celebridades e celebróides que conheço" de que consta o nome de Stéphane Mallarmé (in *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, coord. Mário Cláudio. Lisboa. INCM, 1983, 159-160, ver também 180 nota).

<sup>1</sup> Vale a pena, para averiguar a hipótese de influências nem sempre fáceis de explicitar em poemas de escritores portugueses que estudaremos na terceira parte, fazer um inventário do *corpus* poético que consegui apurar ter sido traduzido para francês antes da selecção alargada de Mallarmé em 1888. Assim, William Hughes, para além de ter traduzido o poema inserto no conto "The Interview" ("Le Rendez-Vous"), incluiu no seu livro uma última secção com nove composições poéticas: "Ulalume", "To Helen [Whitman]", "El Dorado", "The Raven", "To [Marie Louise Shew]", "The Sleeper", "Lenore", "A Dream within a Dream", "For Annie" – traduzidos, respectivamente, com os títulos "Ulalume", "Hélène", "El Dorado", "Le Corbeau", "A", "La Dormeuse", "Lénore", "Un Revê dans un Revê" e "Pour Annette". Para além destas, Armand Renaud (1836-1895), poeta de filiação romântica hoje praticamente olvidado, traduziu em prosa ou parafraseou partes de "The Raven", "Annabel Lee", "The Sleeper", "For Annie", "The Bridal Ballad", "Ulalume", "To Helen [Whitman]", "Silence", "The City in the Sea" e "The Valley of Unrest", no artigo "Edgar Poe d'après ses poésies" para o periódico liberal *Revue de Paris* (1 de Agosto de 1864). Note-se ainda que já Baudelaire produzira versões em verso livre de "The Haunted Palace" ("Le Palais Hanté") e "The Conqueror Worm" ("Le Ver Conquérant") incluídos, respectivamente em "Ligeia" (in *Histoires Extraordinaires*, 1856) e "La Chute de la Maison d'Usher" (in *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, 1857) bem como uma tradução em prosa de "The Raven" ("Le Corbeau") a acompanhar "La Génese d'un Poème" (in *Histoires Grottesques et Sérieuses*, 1865). Esta última composição foi também traduzida pela primeira vez em verso, com tentativa de reprodução dos seus complicados efeitos prosódicos e designadamente rimáticos, por Maurice Rollinat no periódico *Le Moniteur de l'Indre* de 29 de Novembro de 1882. O livro póstumo de Rollinat *Fin d'Oeuvre* (Paris, Fasquelle, 1919) inclui também versões de "The Conqueror Worm" ("Le Ver Conquérant"), "The Sleeper" ("La Dormeuse") e "To Helen [Whitman]" ("Hélène"), que poderão ter sido publicadas anteriormente, embora não me tenha sido possível confirmá-lo.

poético de reflexividade e construtividade linguística desenvolvido pelo autor de *Un Coup de Dés*, antes enveredando pela busca duma gnose transfigurante que quiseram crer potenciada pela sugestividade, pela estreita proximidade e permuta entre códigos semióticos (a música, antes de tudo; mas também *ekphrasis* da cor ou a palpabilidade do olfacto, etc.). Falar-se-á de Verlaine e Rimbaud, cujo compromisso com a transracionalidade linguística permite traçar, remontando-a a Baudelaire mas também a Poe, uma via alternativa ao infinito esgotamento da linguagem operado por Mallarmé. Para vermos como estas e outras vias puderam coexistir, e reclamar para os seus fundamentos partes paralelas ou cruzadas dum legado poético tão fragmentado quanto exponencialmente difundido, optar-se-á por alguma intermitência na sequencialidade cronológica, passando em seguida um olhar genérico sobre a ambiência decadentista, revisitando os cultores de tal espírito que, desde os anos de 1860 (Villiers de l'Isle Adam) até ao final do século (Rollinat, Robert de Montesquiou-Fezensac) viram em Poe o arauto dum mundo em escombros cujas ruínas procuraram transfigurar artisticamente.

A partir desta macro-estrutura ideológica, sem esquecer as realizações individuais (nem sempre harmonizáveis de forma sistemática ou sequer sistémica), debruçar-nos-emos sobre alguns agentes daquele que hoje se considera ser o simbolismo literário na sua acepção mais estrita, discutindo pontos programáticos que Jean Moréas e Gustave Kahn, designadamente (autores com disseminação forte na vanguarda literária portuguesa coeva), terão apropriado da poética do autor estado-unidense. Simultaneamente, recorreremos aos exemplos de Stuart Merrill e Francis Vielé-Griffin para ilustrar a vocação internacionalista que propulsionou no simbolismo a assimilação de linguagens díspares, de que a velha fórmula poética de "criação rítmica da beleza" se pode hoje ter como mínimo denominador comum. Outrossim, e porque, apesar do nosso objecto de estudo se centrar nas concretizações

poéticas a partir de Poe, é preciso ver que foi no simbolismo que particularmente se agudizou e potenciou a consciência da linguagem como construto artístico de tendência universalmente analógica em que a performatividade se revela crucial, não esqueceremos as novas concepções dramáticas que consubstanciaram essa poética simbolista, debruçando-nos sobre um autor, Maeterlinck, e um encenador, Lugné-Poe, de cujos programas artísticos há comprovados ecos na cena cultural portuguesa da viragem do século, e que partilharam, no dealbar das suas respectivas carreiras, uma irmanação incondicional com Edgar Poe. Finalmente, aproveitar-se-ão as reflexões sobre dramatização e despersonalização para desembocarmos em Paul Valéry, autor cujo período de produção, ou pelo menos da sua maior disseminação extra-fronteiras, excede os parâmetros temporais que definimos, mas que, sendo já francamente modernista, podemos também problematizar enquanto alegado (nomeadamente, por T. S. Eliot) expoente implosivo de uma linhagem de "poesia pura". Prestando-se a linearidade desta tendência a um vivo debate, o confronto com Valéry resulta útil a um olhar comparativo sobre a fortuna do autor estado-unidense até ao advento do modernismo em Portugal.

Ademais, a consideração de várias ramificações e desvios até ao limiar que T. S. Eliot estabeleceu como exponencial e exaustivo da apropriação/deformação da obra literária e da poética poética, dentro de uma linhagem cuja baliza inicial radicou em Baudelaire, permitir-nos-á reconhecer em Poe um estatuto ambivalente de precursor quer de "raciocinantes" quer de "visionários". Em contrapartida, mesmo detracções orquestradas em França em torno de uma imagem matemática, positivista e, no limite, até oportunista, de Poe contribuíram também para uma pluralidade de instrumentalizações da obra poética, bem mais vasta do que o mito de uma "tutela

absolutista" de Baudelaire (não tendo sido, aliás, o único tradutor de Poe, embora muito porfiasse pelo seu exclusivo<sup>1</sup>) leva a crer.

### 3. Criação em (im)potência: Mallarmé

A mais recente edição da *Pléiade* das sempre incompletas *Oeuvres Complètes* de Stéphane Mallarmé (2003) divulga a descoberta de um caderno intitulado *Glanes* onde, em 1860 e com 18 anos, Mallarmé coligiu uma antologia pessoal de que constam nove poemas de Poe, traduzidos para francês ainda em verso mas prenunciando já a colagem à estrutura da língua de partida que determinaria a apresentação prosaica de *Les Poèmes d'Edgar Poe* em 1888<sup>2</sup>. O documento atesta, pois, que o poeta, entre os inúmeros projectos maioritariamente fragmentários da sua obra autoral, prolongou a tarefa de traduzir Poe por quase três décadas, um período ainda superior ao que lhe dedicou Baudelaire, e para um volume de trabalho bastante menor, tratando-se de uma selecção da já de si reduzida obra poética do autor – a que Baudelaire renunciara com o seguinte lamento: "une traduction de poésies aussi voulues, aussi concentrées, peut être un rêve caressant, mais ne peut être qu'un revê" (*OC* 2, 336). Mallarmé, não obstante, assumiria tal mister como legado de seu "mestre" francês<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> É ainda Lemonnier, em *Les Traducteurs d'Edgar Poe en France*, que nos dá conta dos trinta anos do esforço de William L. Hughes – cujos *Contes Inédits* de Poe, de 1862, foram céleres a chegar a Portugal, como veremos – em obter parte da custódia de Poe. A disputa atesta também o capital simbólico e porventura económico que o autor cedo granjeou junto dos literatos franceses. Ademais, Baudelaire, conjecturando que a protecção de Poe garantiria ao seu próprio nome repercussões internacionais ("Edgar Poe: sa Vie et ses Ouvrages" foi a sua primeira obra traduzida, designadamente na Rússia, no mesmo ano do original), admitiu temer, em 1854, a concorrência europeia: "je crains que l'Allemagne ne me devance dans l'accomplissement de ce pieux hommage" (*OC* 2, carta-dedicatória a Maria Clemm, 291).

<sup>2</sup> As traduções de Poe por Mallarmé em *Glanes* são reproduzidas no "Dossier des 'Poèmes d'Edgar Poe'" in *Oeuvres Complètes*, 2, coord. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2003, 789-820 (doravante com notação abreviada *OC*, seguido de nº de volume correspondente).

<sup>3</sup> Ver Mallarmé a Villiers de l'Isle-Adam (outro admirador de Poe), 30 de Setembro de 1867: "Vous aurez quelques poèmes de Poe auxquels je me remettrai: j'accepte cette tache comme un legs de Baudelaire" (*OC* 1, 725).

A palavra "mestre" para designar a posição de Baudelaire relativamente a Mallarmé merece, contudo, algumas reservas. Se o futuro autor de *Un Coup de Dés* inicia a sua carreira como um parnasiano marginal entre Baudelaire e Gautier, conforme o situa Bertrand Marchall<sup>1</sup>, logo uma das suas primeiras composições, "Le Guignon", marca distância relativamente ao poeta de cujas *Fleurs du Mal* toma o título de empréstimo. Neste texto, estabelece-se uma distinção entre, por um lado, os poetas que correspondem à metáfora baudelaيرية do "Albatroz" com asas de gigante empedradas pela turba<sup>2</sup>, cuja fatalidade se deve a um anjo sinistro (ecoando o Anjo da Expição a que o prefaciador de *Histoires Extraordinaires* atribui o "enguiço" de Poe) e, por outro, os "mártires derrisórios" ("dérisoires martyrs") cuja triste sina é vulgar, levando-os à impotência ante qualquer proeza, até se enforcarem pateticamente num lampião (ver Mallarmé, *OC* 1, 5-7). Visto que Mallarmé se incluía a si próprio nesta última categoria, segundo carta a Cazalis de 1862<sup>3</sup>, será importante elucidar as consequências de o "demónio da perversidade" poético, por Baudelaire caucionado enquanto "Providência diabólica", se manifestar em Mallarmé sobretudo como "monstro da Impotência"<sup>4</sup>, derivado do abismo do *ennui* contra o qual Baudelaire lutava, e que efectivamente já em "The Imp of the Perverse" era também contemplado, pelo menos na sua vertente de procrastinação:

We have a task before us which must be speedily performed. We know that it will be ruinous to make delay. The most important crisis of our life calls, trumpet-tongued, for immediate energy and action. We glow, we are consumed with eagerness to commence the work, with the anticipation of whose glorious result our whole souls are on fire. It must, it shall be undertaken to-day, and yet we put it off until to-morrow, and why?

---

<sup>1</sup> Marchall, introd. a Mallarmé, *OC* 1, xxii.

<sup>2</sup> "L'Albatros" é outro poema de Baudelaire glosado em "Le Guignon" de Mallarmé (ver Baudelaire, *OC* 1, 9-10, e Mallarmé, *OC* 1, 5).

<sup>3</sup> Ver Mallarmé a Cazalis, 7 de Julho de 1862, *OC* 1, 645.

<sup>4</sup> Vejam-se as palavras com que Mallarmé justifica o projecto de "Igitur", cujos paralelos com a obra de Poe indicaremos adiante: "C'est un conte par lequel je veux terrasser le vieux monster de l'Impuissance, son sujet du reste (...). S'il est fait (le conte), je suis guéri; *similia similibus*" (Mallarmé a Cazalis, 14 de Novembro de 1869, *OC* 1, 748).

There is no answer, except that we feel perverse, using the word with no comprehension of the principle. (MCW 3, 1222)

Os comentadores têm assinalado, com variável benevolência, como para Mallarmé esta faceta não foi somente fonte de angústia mas também motor paradoxal de um trabalho obstinado sobre a linguagem, pensando-se a si própria nos seus limites como garante de sua capacidade de criação<sup>1</sup>. Isto foi sentido de tal modo que o poeta se permitiu associar, no relato da crise espiritual que o abateu entre 1864 e 1868, o vazio do seu peito com o vazio Nada ("le Néant") para além do visível, ambos "abismos" encontrados na "escavação" do verso ("en creusant le vers à ce point"<sup>2</sup>) e apenas encaráveis pela prossecução da sua linguagem, pela textualização de uma angústia desprovida de agente e curável pelo seu próprio mal. Mallarmé escreveria então mantendo por horizonte a precedência da literatura sobre toda a falácia da criação, já que sendo tudo ficção nada existiria além dela, conforme se pode extrapolar do discurso de "La Musique et les Lettres" (1894)<sup>3</sup>. Deste ensaio emerge a ideia de que a crise do ideal aflige alguns do mesmo modo que outra, a social, o que trai um comprometimento constante na obra de Mallarmé ente o poético e o político, o público e o privado, levando-o a equacionar, em "Crise de Vers" (1892), a crise poética finissecular por si vivida com a revolução de finais do séc. XVIII: "on assiste, comme finale d'un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements; mais, hors de la place publique, à une inquietude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure" (*OC 2*, 204-5).

---

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, Marchal, introd. a Mallarmé, *OC 1*, xl. Um dos julgamentos mais depreciativos da entrega de Mallarmé a esta impotência provem de E. M. Cioran, que demonta nela uma teatralidade porventura inerente a letiuras deturpadas de Poe ("Valéry face à ses idoles", 1969; repr. *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1995, 1562).

<sup>2</sup> Mallarmé a Cazalis, 28 de Abril de 1866, *OC 1*, 696.

<sup>3</sup> Ver especialmente *OC 2*, 67.

Aquilo que Mallarmé sentiu agitar o seu tempo foi um emprego da linguagem com vulgarização e promiscuidade entre económico e simbólico, mas em que potencialmente, pela demanda de "um sentido mais puro para as palavras da tribo" (segundo a célebre expressão do poema "Le tombeau d'Edgar Poe"<sup>1</sup>), se acederia à significação ética da recusa de uma linguagem contratual, valorizando-se nela ao invés a palavra enquanto virtualidade de ficções, mitologia soberana que restitui ao homem um poder efectivo<sup>2</sup>. Reportando-nos ainda ao enunciado anterior extraído de "Crise de Vers", encontramos, na alusão bíblica ao véu do templo rompido, a saliência das "dobras" ou "pregas", signo cuja produtividade metafórica na poesia mallarmaica se equipara aos de "leque" e "renda". Tais tropos apontam o principal desafio e riqueza do *corpus* mallarmaico que é precisamente a eclosão de várias leituras virtuais num mesmo verso, apresentando díspares níveis e hipóteses de significação que, conforme notou o especialista Jacques Rancière, oscilam do mais trivial ao alegórico, dando-nos a escolher entre a ficção cósmica e a pantomina ligeira<sup>3</sup>. Assim se intui um dos possíveis elos de relação com Poe: a par do compromisso do poeta com o drama do Absoluto, a imersão nos cultos cívicos coevos, designadamente, no caso do poeta francês, nas manifestações mais populares da moda, das mostras de feiras, ou do espectáculo de variedades, que obtêm destaque nos poemas em prosa de *Divagations* (1897).

---

<sup>1</sup> É com algumas reservas que menciono o passo de "Le Tombeau d'Edgar Poe", em que se lê "Eux. Comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange / Donner un sens plus pur aux mots de la tribu / Proclamèrent très haut le sortilège bu / Dans le flot sans honneur de quelque noir méiange" (*Poésies*, OC 1, 38), visto que tem sido dos textos mais sujeitos a controversas interpretações na história da literatura moderna. De qualquer forma, quando um crítico como John Weightman, perplexo com a fortuna francesa de Poe, procura rebater estes versos com a enumeração de casos em que o escritor estado-unidense desleixa o sentido das palavras em favor de uma indefinição vácuca, parece-me que a censura deriva de uma tresleitura abusiva de Mallarmé ("Poe in France: a Myth Revisited" in *Edgar Allan Poe: the Design of Order*, coord. R. A. Lee, Londres, Vision, 1987, 213-14). "Puro" não deve de modo algum confundir-se com "claro" ou "exacto", resultando bem pelo contrário do desvio do sentido corrente da palavra para que, através do reconhecido, se produza o choque do inaudito.

<sup>2</sup> Ver: "Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, para nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité" ("Crise de Vers", OC 2, 213).

<sup>3</sup> Ver, a este propósito, Jacques Rancière, *Mallarmé: la Politique de la Sirène*, Paris. Hachette. 1997, 12-13, 23-25 *passim*.

Estas considerações modulam mas não anulam uma imagem de Mallarmé enquanto herdeiro do divórcio entre a palavra e a acção, consumado pela vitória da *praxis* burguesa (mote que Antero de Quental, como veremos, recuperará numa fase também de crise da sua carreira), divórcio que fora já preconizado por Poe em peças como "To Science". Mallarmé, porém, escusar-se-á de lamentar um tempo em que foi negada a consequência social à poesia, sendo muito menos premente do que em Baudelaire o ímpeto de escandalizar a moral burguesa<sup>1</sup>. Ademais, menos enfático na textualização de uma aristocracia cultural do que Baudelaire ou Poe – ainda que também ele não desdenhasse o filão retórico contra o mercantilismo dos Estados Unidos para promover os poemas que traduziu<sup>2</sup> – não abraçará Mallarmé a via satânica iconoclasta, aproveitando antes a insistência de Poe na separação entre Belo e Útil para legitimar um projecto estético aparentemente amoral de demanda da poesia absoluta, mas comportando as imprevisíveis consequências éticas da revelação de algo genericamente partilhado: "Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun" (*OC 2*, 229-30).

A ruptura com Baudelaire, porém, iria mais fundo do que o entendimento da intervenção moral ou social do poeta, tocando o cerne do fundamento ontológico da teoria das "correspondências" e desencadeando a já aludida crise de 1864-68, afirmando

---

<sup>1</sup> Sobre a demarcação de Mallarmé, relativamente a Baudelaire, de um posicionamento moral, social ou politicamente interventivo, ver Mallarmé a Henri Cazalis, 3 de Junho de 1863 in *OC 1*, 647. Ao mesmo correspondente confessará Mallarmé em 1863, mau grado o descargo de consciência da solidariedade que o leva "ainda" a arvorar a bandeira vermelha e a apoiar movimentos revolucionários, o seu desgosto quer pelos operários quer pela burguesia, em favor de uma entrega à única causa imutável que é a Arte (*OC 1*, 649-50).

<sup>2</sup> Veja-se a ironia com que Mallarmé comenta, nos escólios a *Les Poèmes d'Edgar Poe*, a tardia homenagem fúnebre prestada ao poeta, em que ele próprio foi chamado a colaborar: "Aussi je ne cesserai d'admirer le pratique moyen dont ces gens, incommodés par tant de mystère insoluble, à jamais émanant du coin de terre où gisait depuis un quart de siècle la dépouille abandonnée de Poe, ont, sous le couvert d'un inutile et retardataire tombeau, roulé là une pierre, immense, informe, lourde, déprécatore, comme pour bien boucher l'endroit d'où s'exhalerait vers le ciel, ainsi qu'une pestilence, la juste revendication d'une existence de Poete par tous interdite" (*OC 2*, 768).

enfim a penosa demolição de Deus face à consciência do abismo do Nada e de um Universo inteiramente material:

Le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le bouddhisme et je suis encore trop désolé (...) [de] cette pensée écrasante. Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami! que je veux me donner ce spectacle de la matière ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges!<sup>1</sup>

A abdicação de qualquer ancoragem numa espiritualidade sobrenatural, e consequente rendição às ficções de uma matéria capaz de se inventar de modo sublime por sonhos que não existem, ganha em ser reportada ao autor de "Mesmeric Revelation" e *Eureka*. Nestes textos, como vimos na primeira parte, entrevê-se a hipótese do Universo como charada linguística, entidade animada por um espírito inconcebível e possivelmente inexistente, cuja cosmogonia talvez seja apenas fruto da "mutualidade de adaptação" de uma mente poética<sup>2</sup>. Daí que, escrevendo a Cazalis em Maio de 1867, Mallarmé se afirme livre do idealismo baudelairiano, ao mesmo tempo que declara continuado empenho no poema dramático *Hérodiade*. "[l]’oeuvre qui será l’image des] développements absolument nécessaires pour que l’Univers retrouve, en ce moi, son identité"<sup>3</sup>. Que Poe, ao contrário de Baudelaire, seria imprescindível a tal projecto, é algo sublinhado numa carta do mês anterior: "j'aurai enfin fait ce que je rêve être un Poème – digne de Poe et que les siens ne surpasseront pas" (OC 1, 696). De resto, o estado-unidense acompanhará toda a carreira de Mallarmé como "o caso literário absoluto", de acordo com o epíteto atribuído em *Divagations*<sup>4</sup>. É, pois, legítimo retirar

---

<sup>1</sup> Mallarmé a Cazalis, 28 de Abril de 1866, OC 1, 696.

<sup>2</sup> Ver também Poe a James Lowell, 2 de Julho de 1844: "I have no belief in spirituality. I think the word a mere word. No one has really a conception of spirit. We cannot imagine what is not. We deceive ourselves by the idea of infinitely rarefied mater" (LET 1, 257).

<sup>3</sup> Mallarmé a Cazalis, 14 ou 17 (?) de Maio de 1867, OC 1, 714; esta mesma carta aponta para um irreversível afastamento de Baudelaire: "Le livre de Dierx est un beau développement de Leconte de Lisle. S'en séparera-t-il comme moi de Baudelaire?" (716).

<sup>4</sup> Ver: "[Poe] est cette exception, en effet, et le cas littéraire absolu" (OC 2, 145).

da resolução, expressa em correspondência do mesmo ano, de "começar (...) por onde acabou o nosso pobre e santo Baudelaire"<sup>1</sup>, importantes consequências no que toca ao aproveitamento de Poe, sobretudo tendo em conta que Mallarmé se ocupará principalmente de textos negligenciados ou pouco produtivos para o seu antecessor francês, a saber, os poemas, *Eureka* e "The Philosophy of Composition".

Se Baudelaire divulgou instrumentalmente o ensaio "The Philosophy of Composition", traduzindo-o para francês sob o título "La Genèse d'un Poème", contra uma estética romântica desvirtuada por arroubos subjectivos e pouco críticos, não deixou por isso de lhe acusar algum charlatanismo na condenação de toda a espontaneidade<sup>2</sup>. Já Mallarmé, que em 1864 declarou ter elaborado o poema "L'Azur" de acordo com os preceitos do sacrifício de qualquer floreio de linguagem à teoria dos efeitos de Poe (*OC* 1, 654), elevará a contrafacção mental ao único empreendimento honesto:

Ce qui est pensé l'est; et une idée prodigieuse s'échappe dès pages qui, écrites après coup (et sans fondement anecdotique, voilà tout) n'en demeurent pas moins congéniales à Poe, sincères. À savoir que tout hasard doit être banni de l'oeuvre moderne et ne peut être que feint; et que l'éternel coup d'aile n'exclut pas le regard lucide scrutant les espaces dévorés par son vol. (*OC* 2, 772)

As palavras prenunciam o *incipit* do poema-constelação *Un Coup de Dés* (1897), em que, sob a dupla égide da viagem marítima emblemática da evasão espiritual em Poe e Baudelaire, e do arroubo cosmogónico pretensamente controlado de modo científico pelo autor de *Eureka*, Mallarmé ensaia a cartografia reversível de um Universo. Este, privado de seus fundamentos imemoriais, projecta-se no céu metafórico da página em

---

<sup>1</sup> Ver: "Vraiment, j'ai bien peur de commencer (quoique, certes, l'Éternité ait scintillé en moi et dévoré la notion survivante du Temps) par où notre pauvre et sacré Baudelaire a fini" (Mallarmé a Villiers de l'Isle-Adam, 24 de Setembro de 1867, *OC* 1, 724).

<sup>2</sup> Ver: "Autant certains écrivains affectent l'abandon, visant au chef-d'oeuvre les yeux fermés, pleins de confiance dans le désordre, et attendant que les caractères jetés au plafond retombent en poème sur le parquet, autant Edgar Poe, – l'un des hommes les plus inspirés que je connaisse, – a mis d'affectation à cacher la spontanéité, à simuler le sang-froid et la délibération" (Baudelaire, "Notes Nouvelles sur Poe", *OC* 2, 235; ver também o preâmbulo a "La Genèse d'un Poème" de 1859, *OC* 2, 343-4).

branco e, não se furtando "JAMAIS" (conforme gritam as letras garrafais) ao acaso, depende tautologicamente da decifração a que o submete o "lance de dados" de todo o pensamento, segundo uma lógica linguística de agrupamento consoante os desdobramentos particulares desse golpe de "asa / a sua / de / antemão retombada do mal de alçar o voo"<sup>1</sup>.

Considerando *Un Coup de Dés* como a obra acabada mais próxima da ambição mallarmaica do "Livro" – jogo literário que fosse nem mais nem menos do que "a explicação órfica da Terra"<sup>2</sup> – não será descabido especular que pesou em tal projecto o poema de Poe mais vezes referido pelo poeta, "Ulalume", em que Astarte pode ser entendida como planeta invocado pela ficção do sujeito lírico:

At the end of our path a liquescent  
And nebulous lustre was born,  
Out of which a miraculous crescent  
Arose with a duplicate horn –  
Astarte's bediamonded crescent. /(...)

And I said – "She is warmer than Dian;  
She rolls through an ether of sighs –/(...)  
And has come past the stars of the Lion  
To point us the path to the skies / (...)  
(...)  
"Ah, can it  
Have been that the woodlandish ghouls – / (...)  
Have drawn up the spectre of a planet / (...)  
From the Hell of the planetary souls?" (MCW 3, 418-19)

Na sua correspondência de 1863, Mallarmé traduz a Cazalis as duas primeiras estrofes aqui citadas como testemunho do seu fascínio pela duvidosa Astarte e, nos escólios de *Poèmes d'Edgar Poe*, faz questão de citar Helen Whitman em abono da interpretação

---

<sup>1</sup> Mallarmé, *Un Coup de Dés*, OC 1, 370-1 (trad. Haroldo de Campos in *Mallarmé*, 3ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2000, 156-7). Por outro lado, a organização pela linguagem, escrita e visualmente ordenada, é encarada como sistema arquitectónico que permite a ilusão de se eliminar o acaso e revelar o Belo, o que já foi também relacionado com a influência da habilidade construtiva de Poe sobre Mallarmé por Maria de Jesus Cabral em *Mallarmé Hors Frontières* (Amsterdão e Nova Iorque, Rodopi, 2007, 106 e segs.).

<sup>2</sup> Leia-se: "je dirai: le Livre persuade qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et jeu littéraire par excellence" (Mallarmé a Paul Verlaine, 16 de Novembro de 1885, OC 1, 788).

astrológica do poema sobre a travessia da estrela do amor através da lascívia do Leão<sup>1</sup>. O apontamento abona a tendência de Mallarmé de dotar cada ficção de impacto cósmico, sendo este aliás apenas alcançável por meio dela, dado o descrédito a que o poeta chegou de qualquer garante, teológico ou mitológico, de um mundo além da morte, a não ser o universo conjurado por palavras encantatórias – ideia que ecoa também a declaração da personagem Agathos no "diálogo *postmortem*" de Poe "The Power of Words": "This wild star (...) – I spoke it – with a few passionate sentences – into birth!" (*MCW* 3, 1215). Não será alheio também a Mallarmé, note-se, e a despeito da exigência intelectual do pensamento que se pensa a si próprio, o carácter apaixonado deste discurso, conforme admitido pelo próprio, que, relatando a sua crise marcante, revela uma cisão entre intelecto e paixão comparável à do mestre estado-unidense, admitindo-se igualmente presa duma sensibilidade destrutiva:

tout cela n'a pás été trouvé par le développement normal de mes facultés, mais par la voie pécheresse et hâtive, satanique et facile de la Destruction de moi, produisant non la force, mais une sensibilité, qui, fatalement, m'a conduit là.<sup>2</sup>

Da atmosfera do poema "Ulalume" – veiculada por um registo entorpecedor, acusado de vácuo por autores anglo-saxónicos proeminentes mas elevado por outros à concretização do "primeiro grande poema da escola Simbolista"<sup>3</sup> – terá também Mallarmé aproveitado o seu início expressionista de céus de cinza e folhas crestadas<sup>4</sup>, para levar às últimas consequências o carácter intersubjectivo da aplicação alegórica,

---

<sup>1</sup> Ver *OC* 2, 776-8. São ainda de salientar os paralelismos entre "Ulalume" e o poema de Mallarmé "Prose pour des Esseintes", cujo título por sua vez alude a *À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans.

<sup>2</sup> Mallarmé a Eugène Lefébure, 27 de Maio de 1867, *OC* 1, 718. Sobre a deprecação a que Mallarmé vota a sua "terrível sensibilidade", ver Bertrand Marchal, introd. a *OC* 1, xxiv-xxv. Saliente-se ainda a queixa neurasténica implícita no trocadilho entre "Crise de Vers" e "crise de nerfs".

<sup>3</sup> Ver: " 'Ulalume' is the first great poem of the Symbolist school (...). No one will deny that its mysterious images and phrases, its changing and re-echoing rhymes do gradually produce a single effect in the mind of the reader, culminating in the realization of an inexplicable but unescapable despair" (Edward Shanks, *Edgar Allan Poe*, Londres, MacMillan, 1938, 98). Sobre as críticas ao poema, nomeadamente pelos *New Critics*, ver *supra*, 158.

<sup>4</sup> "The skies they were ashen and sober / The leaves they were crisped and sere – / The leaves they were withering and sere: / (...) / In the misty mid region of Weir" (*MCW* 1, 416).

submetida à teoria do efeito. Assim, do apelo poético à subjectividade através de um sentido indefinido e subterrâneo, sem esquecer nunca o encanto da visão ampliado pela distância e imprecisão do retrato, evoluirá Mallarmé para uma poética de produção do efeito alusivo, em detrimento da representação do objecto, de acordo com o manifesto de "Crise de Vers", onde porventura ressoa a evocação do "bosque de Weir" em "Ulalume":

Abolie, la prétension, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régit les chefs d'oeuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage: non le bois intrinsèque et dense des arbres. (OC 2, 210)

Neste e noutros casos, Mallarmé rompe com a ancoragem fenoménica, de forma semelhante à que observámos nos mais controversos trechos poéticos, e leva ao extremo a tendência baudelairiana de uma cedência gradual da capacidade de representação da linguagem à abstracção, de valor intersubjectivamente variável. Encontramos em Mallarmé o total desvanecimento do termo objectivo de comparação<sup>1</sup>. O poeta de "La Musique et le Vers" permite-se, assim, afirmar que nada mais se pode acrescentar à constatação da Natureza, e só a literatura é móbil de (auto-)criação: "Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout. (...) // La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas" (OC 2, 66-7). Logo, "Crise de Vers" reclama uma literatura emancipada da "relação universal" (no duplo sentido de analogia e relato descritivo, conferido pelo emprego deliberadamente jornalístico, no francês, de "universel *reportage*", a que presta corrosivo serviço o discurso corrente: "l'emploi élémentaire du

---

<sup>1</sup> Tendência que – note-se – segundo De Man estaria já latente desde o projecto romântico, dado o descrédito da ilusão referencial: "The objective reference tends to vanish, reduced to grammatical articulations of language that have a purely structural function devoid of ontological significance" (De Man, "Allegory and Irony in Baudelaire", 101).

discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains"<sup>1</sup>.

A partir daqui, empenhar-se-á Mallarmé numa utopia em que a tentativa de reconduzir o signo a uma literalização etimológica (enquanto referência primeira, e a despeito do objecto designado) é concomitante com o percurso às avessas, ensaiado em "Igitur", de um espírito que percorre a história dos antepassados até à auto-consciência, segundo a leitura de Bertrand Marchal: "Ressaisir la sensation par la réflexion pour parvenir à l'idée ou à la notion, telle est la démarche d'Igitur"<sup>2</sup>. Que esta "ideia ou noção" não será nunca alcançável é algo decorrente da lucidez, que pode fazer-se remontar ao mentor Poe, de que a sensação é produto de um efeito linguístico. Mallarmé é o caso em que será mais aguda a consciência de que as virtualidades de sentido resultantes da alternância entre som e sentido produzem uma linguagem que fala sempre através de nós, quando cuidamos ser nós a falar por ela. O objectivo do poeta será, pois, pelo método e cálculo disciplinado, antes preconizado por Poe em "The Philosophy of Composition", eliminar o acaso dessa vocação polissémica e sensacionista, de modo a restituir o verso à unidade mínima do "Uni-verso", implicando o desaparecimento da voz do poeta e a sua transmutação no anonimato artístico: "le paraphe amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d'art" (*OC* 1, 211).

Para a aptidão demiúrgica do poeta que se apaga ante a acção das palavras – "L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poete, qui cède l'initiative aux

---

<sup>1</sup> É importante atentar no texto de partida dada a hesitação semântica deliberadamente veiculada pelo verbo "dèsservir" que, à época de Mallarmé como agora, tanto podia significar "servir" (sobretudo no auxílio ao ministério sacerdotal) como "prejudicar". Foi Manuel Resende, a quem devo precioso auxílio na elucidação de alguns textos de Mallarmé aqui reproduzidos, que me alertou para o equívoco desta formulação (comunicação pessoal, Fevereiro de 2005).

<sup>2</sup> Marchal, notas a "Igitur" de Mallarmé in *OC* 1, 1348.

mots" (ibid.<sup>1</sup>) – concorre a entidade que, num poema em prosa, Mallarmé designa de Demónio da Analogia. Derivando do "monstro da impotência" e porfiando contra a sua sujeição, podemos ver neste uma outra metamorfose do "demónio da per-versidade" poesco, na sua faceta, a que aludimos na primeira parte, de impostor do discurso, que age a despeito da referencialidade e aponta além dos seus limites. O texto mallarmaico "Le Démon de l'Analogie" narra uma obsessão com a frase repetida "la penultième est morte"; uma vez que "la penultième" é o termo do léxico que significa a penúltima sílaba dos vocábulos, a palavra abisma-se sobre si própria, pois a sua penúltima sílaba é "nul" (ver *OC 2*, 87). A aventura reflexiva que desembocaria no vazio é, no entanto, interrompida por uma intervenção sobrenatural pela qual o poeta se depara frente a uma loja de velhos alaúdes juncada das asas de pássaros antigos (possível alusão à evocação sonora e insignificante repetida pelo Corvo de Poe) e se assume condenado a suportar o luto da inexplicável *Penultième* (ibid., 87-8). Testemunha do fascínio por uma misteriosa ficção, conquanto fátua, da linguagem autónoma, o texto encena a fixação no poder encantatório das palavras que simula um inexistente motor de criação divino – possibilidade que, como vimos na primeira parte, podemos repontar, embora não imputar exclusivamente, a Poe<sup>2</sup>. Mallarmé oscila então entre a esterilidade do abismo da linguagem relacional, prenunciado por Baudelaire, e uma redescoberta da dimensão aventureira que Poe lhe atribuía, pela entrega à vertigem de vislumbrar o Uno no Nulo ("l'un" vs. "nul") ou a "coisa" no Nada ("rien" mudado em "rem")<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Note-se a distância relativamente ao investimento romântico na subjectividade do artista, atacado já por Baudelaire e Poe.

<sup>2</sup> Allen Tate chamou a atenção para esta possibilidade não ser em Poe (ainda) actualidade efectiva: "The obscurity of Poe's poetic diction (...) reflects his uncertain grasp of the relation of language to feeling, and of feeling to nature. But it is never that idolatrous dissolution of language from the grammar of a possible world, which results from the belief that language itself can be reality, or by incantation create a reality: a superstition that comes down in French from Lautréamont, Rimbaud, and Mallarmé to the Surrealists" (Tate, "The Angelic Imagination", 240; ver também 242).

<sup>3</sup> A leitura apresentada deve bastante à interpretação de Jacques Rancière, *Mallarmé: la Politique de la Sirène*, 38-41.

Esta atitude subsume, porém, um lúcido desespero que deixa entrever as teias de solipsismo enredando o projecto de uma poesia pura. O drama da criação linguística tautológica, justamente, é encenado no célebre "soneto em ix", cuja primeira versão teve por sugestivo título "Sonnet ailégorique de lui-même" (1868). Para além do muito que já foi dito sobre esta composição, parece-me sintomático que, na organização cuidada da edição definitiva de *Poésies* (1899), Mallarmé tenha escolhido colocá-la imediatamente antes dos dois sonetos elegíacos a Poe e Baudelaire. Este posicionamento, conjugado com índices textuais que nos propomos abordar, permite entender no poema uma reflexão sobre as tendências precursoras que facilitaram a poesia mallarmaica:

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx  
L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore,  
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix  
Que ne recueille pas de cinéraire amphore.  
  
Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,  
Aboli bibelot d'inanité sonore,  
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au styx  
avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)  
  
Mais proche la croisée au nord vacante, un or  
Agonise selon peut-être le décor  
Des licomes ruant du feu contre une nixe,  
  
Elle, défunte nue en le miroir, encor  
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe  
De scintilliations sitôt le septuor. (OC 1, 37-8)

Submetendo o tropo semântico da alegoria aos constrangimentos formais de um "soneto nulo", em que o sentido se constrói só por reflexividade<sup>1</sup>, este é um texto que ganha em ser lido com um dicionário, de preferência o monumental *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse, a única fonte oitocentista por mim consultada onde encontrei a palavra "nixé" (com os dois significados, o de divindades romanas tutelares

---

<sup>1</sup> Em carta a Cazalis de 18 de Julho de 1868, Mallarmé comentou assim a primeira versão deste soneto: "le sens, s'il en a un (...), est évoqué par un mirage interne des mots mêmes"; "j'ai pris ce sujet d'un sonnet nul, en se réfléchissant de toutes les façons" (OC 1, 731, 732).

da maternidade, ou de ninfas marinhas na mitologia germânica)<sup>1</sup>. Esta fonte indica-nos também que a pedra ónix recebe o seu nome dos reflexos iridescentes das unhas humanas, e que "onyxis" é vocábulo medievo para designar a unha que se encrava na carne, causando ferida. Assim se confere, ainda que apenas através do inquirido filológico, pungência ao drama, esboçado na primeira estrofe, da noite que se fecha inelutável sobre o ocaso do Sonho idealista romântico (completando um poente descrito por Baudelaire em poemas como "Le Coucher du Soleil Romantique" e "Le Crépuscule du Soir") e engendra o trabalho angustiante das palavras no espaço confinado da reflexão, em torno de uma forma que só para si própria remete, derivada porventura de uma extrapolação tautológica a partir da formulação poética do poema *per se*.

Permitindo várias cadeias de significância, o poema oferece-se pelo menos a dois modos de leitura: um modo ritualístico, sugerido pelo próprio Mallarmé – "en se laissant aller à le murmurer plusieurs fois on éprouve une sensation assez cabalistique" (OC 1, 731) – no qual a opacidade referencial da palavra rara pode entorpecer o intelecto, fornecendo a vertigem sonora indutora de um estado afim àquele que em Poe reconhecemos como "hipnagógico", ou, por outro lado, um modo metapoético, em que o efeito poético de satisfação pela reciprocidade só se obtém seguindo os passos do poeta numa investigação linguística particularmente atenta às concomitâncias entre som e sentido. Há, portanto, neste soneto, uma tentativa de incorporar no poema o impulso exegético que lhe deu origem: como que resultante de um singular acoplamento de "The Raven" e "The Philosophy of Composition", a "alegoria de si próprio" reduz a transcendência da matriz às "virtualidades" da imanente criatividade da linguagem humana. De onde, o poema actualiza a crítica que Mallarmé perseguiu nos seus

---

<sup>1</sup> Publicado entre 1866 e 1875, este dicionário estava longe de completo aquando da primeira versão do soneto em causa (1868), pelo que tive o cuidado de cotejar os verbetes do *Dictionnaire de l'Académie Française* de 1835 e do *Nouveau Dictionnaire de la Langue Française* de Louis Dochez (1862). "Nixe", porém, só surge em Larousse, e Mallarmé também só acrescentou esta palavra na segunda versão (1887).

inúmeros projectos científicos e pedagógicos votados a uma linguística que, denominador comum de todas as outras ciências, seria indissociável da evolução da poesia, conforme revela a projectada dedicatória a Baudelaire e a Poe para uma tese a apresentar à Sorbonne (ver *OC* 1, 749-50 e 756).

Ora, como em "Igitur", cujo protagonista abandona o quarto em viagem às sinuosas caves que sepultam os antepassados, tal evolução poética implica a ausência do Mestre. Assim, na fórmula "le maître est allé puiser des pleurs au styx" pode ler-se, para além da consumação do desaparecimento elocutório do poeta, uma alusão a um outro "mestre": o que dramatizou, na repetição mecânica de uma palavra cujo eco reverberante anula o seu significado (*nevermore*), a sonogada profecia do mundo além da morte. A noite plutónica (*night's plutonian shore*), recorde-se, é, em "The Raven", de onde provém possivelmente o pássaro preto, e a luz recai obliquamente sobre o busto de Atena, onde se acomoda o sinistro intruso no quarto dum estudante ocupado com a esquecida sabedoria de antanho. São vários os elos que forçam o intertexto: o tempo liminar da meia-noite, propiciando a perturbação do sonho; a janela de ligação ao mundo resguardada por um caixilho em cruz ("croisée"), no poema de Mallarmé, e por uma gelosia não especificada, no de Poe; a "ânfora cinerária", onde já não há restauração pelo sonho, e o borrarho que urde espectros ilusórios no quarto do estudante; o poder "lampadifário" ("lampadophore") da angústia nocturna, remetendo para os fachos das *lampadopharies*, torneios de Atenas o mais das vezes votados à sua deusa padroeira. Deste modo, não será de excluir que a enigmática "Ptyx" – seja porque, no dicionário de Larousse, a existência mais próxima desta palavra é *ptynx*, significando "pássaro da noite"<sup>1</sup>, seja devido à colocação rimática com "phénix" na

---

<sup>1</sup> Em "La Chasse au Ptyx", Anne-Marie Franc assinala também que, no dicionário grego-francês de Joseph Planche (3ª ed., 1853) então em uso nos liceus, "ptyx" surgia por erro gráfico em vez de "ptynx" (*Europe*, nº 825-26, Jan.-Fev. 1998, 170-1). A autora estabelece ainda a possível relação com o corvo

estrofe anterior - aluda parodicamente à função contraditória e redundante do corvo poesco, tornado caduco signo de materialidade sonora ("aboli bibelot d'inanité sonore"), ou objecto fonético implodido no "Néant" que se substitui ao "Rêve" da primeira versão.

Será igualmente possível ver, neste quarto vazio onde se despoja o sonho, uma inversão paródica do quarto sumptuoso do poema em prosa "La Chambre Double" de outro "mestre" ainda, Baudelaire<sup>1</sup>. Neste texto, cujo possível diálogo com a arquitectura de interiores preconizada por Poe foi já referido, o quarto em que o poeta se evade é imaginado nestes termos:

Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu. L'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir. C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre; un rêve de volupté pendant une éclipse. Les meubles ont des formes allongées, prostrées, alanguies. (Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, OC 1, 280)

O trecho continua com a descrição dos móveis e seus tecidos (lembrando, pelo tom púrpura de ocaso, o estofó violeta da poltrona de que para sempre se evadiu Lenore em "The Raven"), para se deter somente ante a nudez pictórica das paredes: "Sur les murs nulle abomination artistique" – verso a que singularmente se assemelha o do poema de Mallarmé: "Sur les crédences, au salon vide, nul ptyx". Por contraste, todavia, o quarto de "La Chambre Double" encontra-se ocupado por um ídolo feminino, ou Sílfide ("la souveraine des Rêves, la *Sylphide*" – *ibid.*, 281), a cujos olhos abrasivos e postura sobre o leito se deve muita da voluptuosidade do quadro. Ora, o único correlato que

---

poesco, salientando, por outro lado, que para um helenista a "ave nocturna" mais óbvia será a coruja de Atena, pista que por sua vez remete para o busto de Palas em "The Raven". Note-se que estas hipóteses não anulam uma outra leitura, muito do agrado de críticos deleuzianos, que faz derivar a palavra do radical *ptux*, *ptuchis*, significando "prega", ou ainda "tabuinhas de escrever", o que efectivamente se harmoniza com a já referida insistência de Mallarmé nos desdobramentos possíveis para a palavra e para o Livro.

<sup>1</sup> A hipótese de Baudelaire como "mestre ausente" do poema poderá ser consistente com a leitura avançada por Charles Chadwick: a alegoria auto-referencial do soneto consiste numa reflexão sobre a crise do "próprio" Mallarmé, entre os anos de 1864 e 1868, que alegadamente propiciou a sua libertação do autor de *Les Fleurs du Mal* ("Mallarmé's 'Sonnet Allégorique de Lui-Même' – Allegorical of Itself or of Himself?", *Nineteenth Century French Studies* – vol. 31, nº 1/2, Out.-Inverno, 2002, 104-110).

poderemos encontrar desta presença no poema de Mallarmé é a entidade referida pelo pronome pessoal feminino no primeiro verso do último terceto - "Elle, défunte nue en le miroir" – cujo referente possível é "nixe", a ninfa ou deusa da maternidade que não deixa de estar próxima do imaginário convocado pelo uso baudelairiano de "sylphide" (génio feminino dos ares). Importa reter que a indefinida fêmea do poema de Mallarmé, além de não passar de gravura sobre moldura (dramatizando o artifício exponencial em todo o poema), sucumbe aos coices de mitológicos licórnios que aparentemente lhe negam o corno da abundância. Imagem "nua e defunta" (ou volátil como "defunta nuvem"), ela cede o seu lugar ao tropo mallarmaico da constelação cosmogónica, representada pelo "septuor" enquanto figuração da Ursa Maior (segundo pista do próprio autor<sup>1</sup>), que se "espelha" no poema mas não acha correspondência no céu do mundo além de si, já que a vidraça ao Norte está vazia.

O pensamento sobre a linguagem requer, pois, o compêndio de toda uma tradição poética<sup>2</sup>, a fim de a superar e perseguir um "além" que seria antes de mais um construto discursivo, conforme explicitado pelo poeta em carta ao crítico inglês Edmund Gosse de 1893, da qual resulta também claro que esse pendor discursivo não devia ser entendido como troca comunicacional, mas antes como experiência estética aproximável da música, reportada esta à sua etimologia grega: "Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique" (*OC* 1, 807). Seria isto algo que o poeta reconhecia como empresa literária de todos os tempos, embora com a assinalável

---

<sup>1</sup> Ver: "une chambre avec personne dedans (...), sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre, belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde" (Mallarmé a Cazalis, 18 de Julho de 1868, *OC* 1, 731).

<sup>2</sup> Esta ideia remete para a palavra "grimoire", extraordinariamente produtiva na poesia mallarmaica, e que, ao ouvido treinado em Poe, não deixa de invocar os volumes de doutrinas antigas sobre que se debruça o estudante em "The Raven".

diferença de, na época moderna, esse ser um processo "em consciência"<sup>1</sup>, conduzindo à necessidade de resolver a "crise de versos" pela abolição de todo o uso descritivo ou referencial da linguagem.

É curioso constatar ainda que o crédito em que se funda a troca discursiva é ao mesmo tempo invocado e corroído pela rima que alterna com "ix", repetindo o som "or", com as suas irónicas variações sobre o ouro, essa contemporânea e "vã divindade universal", resignada a "brilhar abstractamente" na forma do numerário em gradual desvalorização de sentido, segundo as reflexões de Mallarmé em *Divagations*<sup>2</sup>. Em particular, os jogos permitidos por "sonore" e "s'honore", relevados por Roger Pearson em "Mallarmé's 'Or' and the Gold Standard of Poetry", mostram bem a natureza alquímica da transmutação linguística, eclipsando, pelo ouro de sua música ("son or") o valor do ouro que "agoniza" no engaste mundano<sup>3</sup>. Ademais, o resgate dum universo musical, de relações entre ritmos, é enunciado pela palavra "septuor" que, designando um conjunto de sete vozes ou instrumentos, sugere que a constelação espelhada não é senão puro reflexo do verso, i. e. dos sete pares de rimas que constituem o soneto, único fulgor possível no ambiente de ausência e interrogação veiculado pela incógnita "x" em posição rimática.

É ainda muito possível que Mallarmé tivesse presentes as elucubrações poéticas sobre a produtividade reverberante do som *or* na língua inglesa, determinante para a

---

<sup>1</sup> Confronte-se o texto de partida francês, de que ressalta a vocação lúdica da desmontagem, que acompanhou o trabalho de Mallarmé, como o de Poe, sobre a linguagem poética: "Je fais de la Musique, et appelle ainsi (...) l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole. (...) Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe, en toute pureté, sans l'entremise de cordes à boaux et de pistons comme à l'orchestre, qui est déjà industriel; mais c'est là même chose que l'orchestre (...) Les poètes de tous les temps n'ont jamais fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience" (ibid.).

<sup>2</sup> Leia-se, no original: "La très vaine divinité universelle sans extérieur ni pompes"; "en raison du défaut de la monnaie à briller abstraitement, le don se produit, chez l'écrivain, d'amonceler la clarté radiieuse avec des mots qu'il profère comme ceux de Verité et de Beauté" (Mallarmé, "Or", *OC* 2, 245-246).

<sup>3</sup> Ver Roger Pearson, " 'Les Chiffres et les Lettres': Mallarmé's 'Or' and the Gold Standard of Poetry", *Diz-Neuf*, 2, Abril de 2004, 52.

selecção do célebre *nevermore* que, como sugerimos na primeira parte, nega a possibilidade de diálogo com a transcendência e, portanto, a validade da alegoria. De resto, é à ousada insinuação, em "The Philosophy of Composition", de que a génese do poema seria um puro significante representado pelo fonema *or* que o crítico Henri Justin imputa a maior dívida de Mallarmé relativamente a Poe: "Désormais le poème est moins travail d'expression que de 'composition', moins affaire de parole que d'exploitation de la langue"<sup>1</sup>.

Não foi por *or*, porém, que o soneto começou, mas por *ix*, ou seja, pelo *tour de force* do registo precioso e da aberração sonora, cuja actualização no significante vazio "ptyx", quase um estertor do alfabeto, resulta também numa irónica hiperbolização do formalismo parnasiano. Como corolário de tal hiperbolização, temos a possibilidade de septuor não se reportar tanto à constelação da Ursa Maior no espelho do "soneto em ix", mas a um puro reflexo do soneto, ou melhor dos sete pares de rimas que o constituem, denunciando, a despeito do cálculo das regularidades que Mallarmé admirava em Poe, a caducidade da versificação ortodoxa. Esta constatação é problematizada em "Crise de Vers", onde se confere ao verso um entendimento alargado à metafísica que a linguagem cria ao pensar-se nos seus próprios ritmos, os quais abarcam a tensão prosódica dos poemas em prosa que Mallarmé trabalhará desde 1864 até desembocar, em *Divagations*, no conceito de "poema crítico" (ver *OC 2*, 277).

Recorde-se que o alargamento genérico do poético à escrita prosaica era já característica saliente do romantismo francês: não só pelo impacto de *Le Spleen de Paris*, em cujo estilo de cadência lírica e musical Mallarmé se inspirou declaradamente<sup>2</sup>, mas já antes, quando Madame de Stael em 1813 afirmou a convicção de que a

---

<sup>1</sup> Justin, "C'est très Poe, celà", *Europe*, n° 825-26, Jan.-Fev. 1998, 158.

<sup>2</sup> Mallarmé dedicou a Baudelaire os dois primeiros poemas em prosa que publicou (ver notas de Marchal a *OC 1*, 1327).

versificação francesa era pouco flexível à expressão dos grandes sentimentos e que os escritores da língua mais dotados de temperamento poético seriam os prosadores<sup>1</sup>. No entanto, como nota Marchal, foi Mallarmé quem redefiniu esta distinção de um modo ambigualmente consentâneo com a característica moderna que o poeta o mais das vezes combate, i. e. a oscilação de valor de um produto consoante a sua função, já que a diferença entre poesia e prosa passa a estabelecer-se pelo uso em detrimento da forma ou natureza<sup>2</sup>. Com efeito, se, em resposta a uma entrevista "sobre a evolução literária", Mallarmé associa a crise do verso ao advento da literatura industrial e concretamente do jornalismo, o seu reconhecimento das potencialidades poéticas destas novas linguagens dá-se a contrapelo do cumprimento de funções informativas ou comunicativas, e apenas na medida em que nelas se reconhecem tentativas de estilo:

Le vers et partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés: plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification.<sup>3</sup>

No resto da entrevista, note-se, Mallarmé persiste em fundar a prerrogativa literária na exclusão da linguagem indicativa do objecto em favor do carácter evocativo que a religa intimamente, como defendia o precursor Poe, à música.

Ora, além do eventual contributo de Poe para o incremento do poema em prosa, dada a aproximação teórica e prática que estabeleceu entre o poema, o conto e o ensaio<sup>4</sup>, parece-me reveladora a simultaneidade entre a investigação mallarmaica das

---

<sup>1</sup> Ver Stael, *De L'Allemagne*, vol. 1 (parte II, cap. XI), 201-203.

<sup>2</sup> Ver Marchal, intr. a Mallarmé, *OC 1*, xxxvii.

<sup>3</sup> Mallarmé, "Sur l'Evolution Littéraire [*Enquête de Jules Huret*]" (1891), *OC 2*, 698.

<sup>4</sup> Embora Poe distinguisse o conto do poema por este se ocupar apenas do Belo, excluindo a Verdade, relevámos na primeira parte conspicuas coincidências na abordagem metodológica aos três géneros, e a sua confluência na produção concreta do autor. Críticos há, porém, que crêem ser sobrestimada a influência poética no poema em prosa francês, já que o próprio Baudelaire o reportou preferencialmente à prática de Aloysius Bertrand em *Gaspard de la Nuit* (ver Baudelaire, dedicatória de *Le Spleen de Paris*, *OC 1*, 275); para uma defesa de que esta fonte ofusca a de Poe, consulte-se Peter M. Wethermil em *Charles Baudelaire et la Poésie d'Edgar Allan Poe*, 12-13. No entanto, encontra-se suficientemente documentado o impacto que um conto lírico como "Shadow – A Fable" teve no simbolismo francês (ver Léon Lemonnier, *Edgar Poe et les Poètes Français*, 66-8 e 130-1).

possibilidades melódicas da prosa e a versão prosaica de *Les Poèmes d'Edgar Poe*, onde o tradutor declara: "voici un calque se hasarder sans prétention que *rendre quelques-uns dès effets de sonorité extraordinaire de la musique originelle*, et ici et là peut-être, le sentiment même" (*OC 2*, 771; itálico meu). Talvez levando em conta a preferência de Baudelaire por "moldar" em prosa a poesia de "Le Corbeau", face ao mal maior que seria uma "macacaquice em rima"<sup>1</sup>, Mallarmé opta, algures entre 1863 (data de uma carta a Cazalis com um excerto de "Ulalume" traduzido ainda em verso) e 1872 (primeira publicação de algumas versões na *Revue Littéraire et Artistique*), por trabalhar em prosa os poemas do estado-unidense, sendo também dentro destas balizas temporais que publica em periódicos a primeira série de "anecdotes ou poèmes", mais tarde incorporados em *Divagations*. Note-se que a transferência genológica na tradução de poesia era uma prática corrente no século XIX (em 1862, William Hughes apresentara, em *Contes Inédits d'Edgar Poe*, uma selecção representativa de poemas vertidos em prosa), assentando numa norma literária de glorificação do estatuto do verso regulamentado: este serviria de tal maneira a incorporação de um "fundo" aos constrangimentos da "forma" linguística que qualquer tentativa de transpor as suas regularidades para uma língua não nativa resultaria num desvirtuamento. Porém, ao consagrar à prosa a reprodução de "efeitos de extraordinária sonoridade", Mallarmé revela o seu empenho no derrube de tal fundamento e, logo, na equiparação da prosa à poesia.

---

<sup>1</sup> Leia-se no original: "Dans le moulage de la prose appliqué à la poésie, il y a nécessairement une affreuse imperfection ; mais le mal serait encore plus grand dans une singerie rimée" (Baudelaire, *OC 2*, 344).

Por outro lado, se Mallarmé usou a tradução da poesia poética para legitimar e promover a estética do poema em prosa por si desenvolvida<sup>1</sup>, não será de excluir que a evolução desta tenha em certos pontos sido determinada pelo moroso processo daquela. A hipótese é tanto mais plausível quanto, como salienta Jany Berretti em "Mallarmé Traducteur de Poe", a literalidade por que optou o poeta, progressivamente mais próxima da transcrição palavra-a-palavra nas sucessivas versões, era não só consentânea com os preceitos de razão e cálculo, que Mallarmé admirava em Poe, como afim a um projecto de anulação do sujeito elocutório<sup>2</sup>. Respondendo a uma viragem, no subsistema da tradução de textos literários em França, para uma literalidade normativa, é de crer que este método tivesse especial produtividade para o professor que procurou, em *Les Mots Anglais*, traçar uma evolução da língua inglesa que, pela gramática contrastiva, potenciase a "violenta inovação" resultante da agudização da consciência dos processos da língua materna<sup>3</sup>. Ora, tendo o poeta subordinado o seu interesse pelo inglês ao fascínio por Poe<sup>4</sup>, o que abona o primado de um ponto de vista literário na pesquisa filológica, poderão reportar-se ao trabalho de tradução sobre Poe alguns empréstimos à sintaxe inglesa assinaláveis no registo autoral mallarmaico, como sejam a condensação frásica com elipse de partículas de ligação (e. g. "À cette condition s'élançe le chant, qu'une joie allégée" – OC 2, 210), ou os hipérbatos realizados pela anteposição do

---

<sup>1</sup> Apresentei já este argumento em "Literary Theory and Translation Practice: Poe's 'The Raven' as a Case in Point", in *On the Relationships between Translation Theory and Translation Practice*, coord. Jean Peeters, Frankfurt am Main, Peter Lang, 154.

<sup>2</sup> Ver Beretti, "Mallarmé Traducteur de Poe: Quelques Vers d'Album", *Atala*, 2, Março de 1999, 146.

<sup>3</sup> Ver o prefácio de Mallarmé ao projecto "Thèmes Anglais pour Toutes les Grammaires", onde esclarece o propósito das "versões" ou variações por si elaboradas sobre o inglês: "Le désir le plus violent d'innover ne permettra jamais à qui prend la plume pour travailler, seul, un instant, de faire autre chose que des Versions ou des Thèmes" (OC 2, 1139). Sobre o objectivo da reflexividade linguística norteando o investimento pedagógico de Mallarmé na língua inglesa, consulte-se Isabella Checcaglim, "Mallarmé et l'Anglais: Question de Point de Vue", *Poétique de l'Etranger*, nº 4, Set. 2003, 54-61.

<sup>4</sup> Ver: "Ayant appris l'anglais simplement pour mieux lire Poe, je suis parti à vingt ans en Angleterre" (Mallarmé a Verlaine, 16 de Novembro de 1885, OC 1, 788).

adjectivo (e. g. "Avant que dans les bras de l'*ancien* fauteuil / Le *suprême* tison n'ait éclairé mon ombre"<sup>1</sup>).

Contudo, seria na pesquisa vocabular que a tradução de Poe melhor aprofundaria o trabalho crítico-poético de Mallarmé, considerada esta no âmbito duma transposição linguística que, mais do que o simples equivalente semântico, levasse em conta os princípios de aliteração e metáfora de que o poeta simbolista derivava uma poética inconsciente e colectiva, na base quer do inglês quer do francês<sup>2</sup>. Desde as primeiras versões de 1860, o tradutor terá ponderado que qualquer tentativa de manutenção desses princípios por via dos formalismos externos do verso era incompatível com o relevo da palavra exacta – resultando em algo que não seria mais do que o esqueleto duma beleza sem carne<sup>3</sup>. Foi, pois, na prosa que Mallarmé procurou um modo de proceder ao desnudamento arqueológico dos vocábulos e à sua re-composição por meio de efeitos prosódicos, garantindo a sobrevivência do texto de partida e a reanimação da língua de chegada.

Assim se pode explicar que Mallarmé tenha optado geralmente pela palavra foneticamente mais próxima do texto de partida, reforçando as raízes comuns entre ambas as línguas, mesmo que em termos semânticos se verificassem *nuances*: é o caso de "mystique" por "mystic" ou "opiacée" por "opiate", ambas com um sentido menos específico em inglês (a primeira conotando genericamente algo de "misterioso" e a segunda simplesmente "indutor de sono"), mas cuja preservação talvez não se deva apenas a um desleixo no desvio de sentido de palavras cognatas. Na verdade, o efeito de

---

<sup>1</sup> Versos do soneto "Sur les bois oubliés..." (OC 1, 66-67, itálico meu) que Lemonnier, de resto, julga o mais flagrante caso de intertextualidade com Poe (ver *Edgar Poe et les Poètes Français*, 99).

<sup>2</sup> Consulte-se, a este respeito, as notas de Bertrand Marchal a *Les Mots, Anglais*, OC 2, 1791.

<sup>3</sup> Leia-se o comentário de Mallarmé à tradução de "To Helen" em *Glanes*, OC 2, 800.

"enobrecimento"<sup>1</sup> destas opções não só constitui de certa forma uma compensação relativamente ao registo corrente com que Baudelaire verteu alguns passos de estilo arcaizante em Poe, como confere/restitui uma aura preciosa às palavras banalizadas no texto de partida. Trata-se, sem dúvida, de um "esforço dispendido (...) para se aproximar do limiar do obscurantismo", considerado por Manuel Corrêa uma pecha na tradução mallarmaica de "The Raven", designadamente em relação à de Fernando Pessoa<sup>2</sup>, mas que Mallarmé, em resposta a semelhantes acusações dirigidas ao seu trabalho autoral por Marcel Proust, defenderia nestes termos:

Les déchirures suprêmes instrumentales, conséquence d'enroulements transitoires, éclatent plus véridiques, à même, en argumentation de lumière, qu'aucun raisonnement tenu jamais. (...)  
Les mots, d'eux mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire. ("Le Mystère dans les Lettres", OC 2, 232-233)

Por outro lado, se Maria Eduarda Keating apontou, também na tradução de "The Raven", a multiplicação de aliterações internas da prosa de Mallarmé como tendente à dispersão de sentidos num texto que originalmente (ou pelo menos de acordo com "The Philosophy of Composition") se pretendia contido no tom e na atmosfera<sup>3</sup>, não nos podemos esquecer que o simbolista francês terá valorizado sobretudo a "reflexão" que tal contenção propicia, latente nas "correntes subterrâneas" de sentido também previstas por Poe. O tema da dispersão pelo prisma especular e refractor é, aliás, bem patente na metáfora do "cristal", que Mallarmé herdou de Baudelaire para elogiar a poesia precursora do estado-unidense:

---

<sup>1</sup> Refiro-me à terminologia *ennoblement* usada por Antoine Berman para designar um exercício de estilo que por vezes sacrifica o registo do texto de partida; julgo que esta terminologia genérica é preferível ao termo "retoricização" com que Berman designa a mesma estratégia aplicada à poesia, visto este implicar normas de aceitabilidade e legibilidade na cultura alvo, bastante longe dos horizontes de Mallarmé (ver "Translation and the Trials of the Foreign", 1985; repr. in Lawrence Venuti, org e trad., *The Translation Studies Reader*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 290-1).

<sup>2</sup> Manuel Tânger Corrêa, "Mallarmé e Fernando Pessoa perante 'O Corvo' de Edgar Allan Poe, *Ocidente*, vol. LXV, 1963, 20.

<sup>3</sup> Ver Maria Eduarda Keating, "Das Fronteiras do 'Estranho' – Edgar Allan Poe por Baudelaire, Mallarmé e Pessoa", *A Tradução nas Encruzilhadas da Cultura*, coord. João Ferreira Duarte, Lisboa, Colibri, 2000, 125-6.

presque pas un [des poèmes de Poe] (...) qui ne produise sous une des facettes, éclatante de feux spéciaux ce qui toujours fut pour Poe, *ou fulgurant, ou translucide*, pur comme le diamant, la poésie. (...) Voilà bien (...) cet ensemble dont le traducteur des Histoires Extraordinaires a pu dire: "C'est quelque chose de profond et de *miroitant* comme le rêve, de mystérieux et de parfait comme le cristal." (OC 2, 770, itálico meu)

A ideia duma linguagem reflexiva tende a associar-se na obra mallarmaica à do quarto mental que o poeta habita à noite ou ao crepúsculo, o que, como já se insinuou, é especialmente patente em "Igitur", peça inacabada escrita em 1869 como terapêutica da crise em que Poe teve uma influência decisiva<sup>1</sup>. Banhado numa atmosfera fantástica, este texto, cuja própria sonoridade do título de enigmático significado remete para a sugestão poética de nomes como "Ulalume", mantém vários paralelismos com a obra do estado-unidense, sobretudo na sua vertente ensaística de convicção das capacidades da linguagem para seguir processos mentais. Uma vez que tais paralelos foram já explorados por James Lawler em "L'Eureka Mallarméen", permito-me excluir a sua elucidação do âmbito deste trabalho. Note-se apenas que, ao sugerir uma especial aproximação de "Igitur" a Eureka, Lawler foca uma sintomática indeterminação de género em ambos os textos, notando que o conto de Mallarmé se inclina para um singular modo dramático, o de um "teatro mental" que Mallarmé viria a teorizar nas páginas da *Révue Indépendante* em 1886-7. Na verdade, a advertência ao leitor de "Igitur" apela a uma faculdade cénica que ressoa a construtividade defendida por Poe, e alerta-nos para o seu possível contributo também para a evolução do género dramático na França finissecular: "Ce Conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle même"<sup>2</sup>. A hipótese consolida-se pelo exame de *Hérodíade*, peça que é o principal testemunho da crise mallarmaica e que obcecou o poeta todo o resto da vida, constituindo, ainda que apenas uma cena tenha sido publicada em vida do autor, um texto fundador do drama simbolista.

---

<sup>1</sup> Ver carta de Mallarmé a Cazalis, 14 de Novembro de 1869, OC 1, 748.

<sup>2</sup> Mallarmé, OC 1, 475; ver Lawler, "L'Eureka Mallarméen", *Critique*, 619, Dez. de 1998, 805-6.

Na cena de *Hérodiade* publicada em *Poésies* parecem-me surpreendentes, sobretudo porque tanto quanto sei mais ninguém as relevou, as coincidências com a única tentativa dramática de Poe, a peça em verso (também inacabada) *Politian*, de que foram incluídas algumas cenas em *Poems* – mas que Mallarmé curiosamente se escusou a traduzir por não caberem numa recolha estritamente lírica, não deixando porém de sublinhar o seu valor<sup>1</sup>. Os argumentos de uma e outra peça são, decerto, bem diferentes: *Politian* é um drama histórico de amor, traição e vingança, ao passo que *Hérodiade* é um drama de fundo mítico em que os críticos interpretam as núpcias do génio criador com o seu sonho de Beleza Ideal<sup>2</sup>. No entanto, a composição cénica da "abertura" apresentada em *Poésies*, em que a jovem Salomé, prestes a infligir sobre S. João Baptista uma absurda decapitação, faz confidências à sua ama, pode relacionar-se com a cena IV de *Politian* em que a personagem Lalage se acha num quarto com a sua serviçal também ao crepúsculo, sendo o possível intertexto sobretudo significativo nos versos em que ambas as protagonistas *se reflectem num espelho*.

*Politian*, cena iv, v. 61-70

LALAGE. (...)

Fair mirror and true! Now tell me (for thou canst)  
A tale – a pretty tale – and heed thou not  
Though it be rife with woe. It answers me.  
It speaks of sunken eyes, and wasted cheeks.  
And Beauty long deceased – remembers me  
Of Joy departed – Hope, the Seraph Hope  
Inurned and entombed! – now, in a tone  
Low, sad and solemn, but most audible,  
Whispers of early grave untimely yawning  
For ruined maid.

*Hérodiade*, v. 44-52

HÉRODIADE. (...) Ô miroir!

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée  
Que de fois et pendant les heures, désolée  
Dès songes et cherchant mes souvenirs qui sont  
Comme dès feuilles sous ta glacé au trou profond,  
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine.  
Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,  
J'ai de mon rêve épars connu la nudité!

Nourrice, suis-je belle?

A haver qualquer fundamento na coincidência – pertinente ainda por as duas personagens ponderarem a evasão para um além coincidente com a sua alma turbulenta<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Consultem-se, a este respeito, os escólios a *Les Poèmes d'Edgar Poe*, OC 2, 786.

<sup>2</sup> Ver as notas de Marchal ao "Dossier d'*Hérodiade*", OC 1, 1223-5.

<sup>3</sup> Ver: "Knowest thou the land / (...) a land new found", in *Politian*, cena VIII, v. 65-6, e "là-bas, sais-tu pas un pays" in *Hérodiade*, v. 123.

– este poderá residir numa impressão errónea retirada por Mallarmé das cenas dispersas de *Politian* publicadas, em que reinam o diálogo retórico e o monólogo dramático em detrimento da acção. Na deficiente construção de uma intriga dramática, que terá sido factor de abandono do projecto pelo seu autor, o poeta francês poderá ter interpretado um esforço semelhante ao seu de relevar a elocução do conflito interior do espírito, ao invés da representação convencional subordinada a uma trama de eventos.

Seja como for, na informação documental existente em torno do projecto de *Hérodiade* é de assinalar na génese de sua "nova poética", mais uma vez, uma implícita referência a "The Philosophy of Composition":

J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit. (OC 1, 663)

Daqui se pode depreender a pertinência da dívida em relação a Poe que os vários agentes do teatro simbolista francês, como veremos adiante, reclamaram. Antes, porém, observaremos a mais vasta e díspar disseminação de Poe por vários poetas simbolistas mais ou menos programáticos e ainda pelos escritores mais afectos à indissociável ambiência do decadentismo, de reacção ao realismo utilitário, no fim de século francês.

#### **4. Poe para os franco-atiradores do simbolismo Paul Verlaine e Arthur Rimbaud**

Pode dizer-se que é em 1866 que a carreira pública de Paul Verlaine (1844-1896) conquista evidente projecção, sendo nesse ano antologado na primeira série do *Parnasse Contemporain*, com uma colaboração desde logo exaltada por Stéphane Mallarmé. Para os efeitos de correspondências e retracções que nos interessam nas concretizações literárias portuguesas a examinar adiante, reitera-se que a publicação de *Le Parnasse Contemporain*, contendo igualmente poemas do próprio Mallarmé, foi logo notada pelo mais proeminente romancista da nossa Geração de 70, Eça de Queirós, numa carta de finais da década de 1860, e que podemos considerar um dos marcos

inaugurais da receptividade, nas primícias da lírica moderna portuguesa, das sucessivas e sobrepostas flutuações sistémicas – do parnasianismo ao decadentismo e simbolismo. Neste contexto, Verlaine foi o autor que gozou global e consistentemente de maior fortuna entre nós, em particular na inflexão finissecular para o mistério na poesia.

Um dos autores que abordaremos na terceira parte, Júlio Brandão (1869-1947), dos nossos mais produtivos críticos e memorialistas da geração literária finissecular, viria a mencionar a ascendência de Verlaine sobre um dos filões do simbolismo, por si considerado em Portugal, como noutros focos europeus, um movimento cindido entre duas tendências: "Nos nossos simbolistas, como nos estranhos, houve pelo menos duas correntes caracterizadas, uma evidentemente mais verbalista e decorativa, e outra mais nacionalista e 'verlainiana'"<sup>1</sup>. Embora Brandão não aprofunde as estruturas ideológicas subjacentes a esta bipartição, ela pode fazer-se corresponder, grosso modo, a duas reacções distintas à ruptura epistemológica que veio questionar a capacidade gnósica da poesia: uma imanente, com base na reflexividade prosódica e na linguística não só como ciência positiva mas também como a mais poderosa ficção religiosa passível de fabricar uma poesia com fim em si, e cujo paradigma é Mallarmé; e outra transcendente, com fé semi-ocultista na religação ontológica pela indução/alucinação musical e sinestésica<sup>2</sup>. Esta última corrente centrar-se-ia, em suma, no efeito transracional da poesia, em que perseveraram sobretudo Verlaine, Rimbaud e outros poetas menos

---

<sup>1</sup> Júlio Brandão, *Galeria das Sombras: Memórias e outras Páginas*, Porto, Livraria Civilização, s/d., 60. Brandão, que apelidou António Nobre de "Verlaine português" (pref. à 2ª ed. de Nobre, *Primeiros Versos in Desfolhar os Crisântemos: Memórias e Outras Páginas* de Júlio Brandão, Porto, Livraria Civilização, s/d.), assinou também em 1897 no nº 1, 1ª série do órgão simbolista portuense *Os Livres*, um artigo sobre o poeta francês. Nesse mesmo periódico colaborou Camilo Pessanha, cujo famoso poema "Chorai arcadas" (redigido c. 1900) parece ser o mais conseguido exemplo das rescritas poéticas de Verlaine, designadamente da composição "Chanson d'Automne" (em *Poèmes Saturniens*, 1866). Outros exemplos de tais rescritas poder-se-ão encontrar, além de certos poemas do referido António Nobre, na composição que lhe dedica Henrique de Vasconcelos em *Os Esotéricos* de 1894, e na "Caricatura a Carvão" que dele faz Gomes Leal em *Fim de um Mundo: Sátiras Modernas*, de 1900.

alinhados, como Charles Cros e Jules Laforgue – permitindo-lhe tornar-se, nas palavras de Guy Michaud: "un moyen de connaissance au service d'une nouvelle religion fondée sur l'Évangile des Correspondances"<sup>1</sup>.

Porém, quando Eça de Queirós leu o *Parnasse Contemporain* e o recomendou ao jovem João Penha, pela sua predisposição para a “poesia plástica”, para que dele extraísse a "revolução em Portugal" da "nova escola francesa" que definiu como sendo "da forma"<sup>2</sup>, é possível que se tivesse sentido atraído pelos poemas que Verlaine aí apresentou por razões semelhantes às que Mallarmé aduziu ao seu louvor deles, bem como dos inclusos no livro de estreia *Poèmes Saturniens* (1866): "avec quel bonheur j'ai vu que de toutes les vieilles formes semblables à des favorites usées, que les poètes héritent les uns des autres, vous avez cru devoir forger un métal vierge et neuf, de belles lames à vous, plutôt que de continuer à fouiller ces ciselures effacées"<sup>3</sup>. Ora, estas palavras parecem aludir explicitamente aos propósitos que Verlaine enunciou no prólogo e epílogo do seu livro inaugural de, reconhecido o carácter irrevogável do divórcio entre poesia e acção, rejeitar qualquer noção de poesia enquanto veículo de transformação, fosse esta social ou religiosa – ou seja, negar quer a postura de combate por uma civilização iluminada quer a atitude, de certa forma caucionante do subjectivismo, do vate mediunicamente inspirado. Ao invés, Verlaine, aproximando-se dos preceitos de "The Philosophy of Composition", que à altura conheceria através da versão baudelairiana "La Génese d'un Poème", arroga-se duma estética que vise, com frieza, deliberação e ciência, o efeito duma emoção calculada:

---

<sup>1</sup> Guy Michaud, "Post Scriptum" a *Le Symbolisme tel qu'en lui-même* (com colaboração de Bertrand Marchal e Alain Mercier), Paris, Nizet, 1995, 481-487 (citação p. 483). Mais, sobre a discussão do “rosto bifronte” do simbolismo proposto por este crítico, *supra*, 45 e nota 1, 223 esp. nota 1.

<sup>2</sup> Eça de Queirós a João Penha, Março de 1868 (?) in Queirós, *Correspondência*, 1, coord. Guilherme de Castiho, INCM, Lisboa, 1983, 46-47.

<sup>3</sup> Mallarmé a Verlaine, 20 de Dezembro de 1866, *OC* 1, 710-711.

Ce qu'il nous faut à nous, lês Suprêmes Poetes  
Qui vénérons les dieux et qui n'y croyons pás /(...)  
À nous qui ciselons les mots comme des coupes /  
Et qui faisons des vers émus très froidement, /(...)  
Ce qu'il nous faut, à nous, c'est, au lueurs des lampes.  
La science conquise et le sommeil dompté.<sup>1</sup>

Princípios semelhantes são enunciados no poema "Vers Dorés" que inicia o contributo de Verlaine para o *Parnasse Contemporain*, reivindicando o alheamento dum combate pelo progresso humanitário, porventura em consequência do sentimento de defraudação dos ideais iluministas que se acentuou após 1848, e uma consequente opção pelo artifício fabricado – qualidade a que talvez aludisse Eça ao adjectivar de "plástica" essa poesia. Vejamos um excerto dessa tentativa seminal de notoriedade poética por parte de Verlaine, igualmente aproximável dos ditames de "The Philosophy of Composition":

L'art ne veut point de pleurs et ne transige pas,  
Voilà ma poétique en deux mots (...)  
(...)  
(...) je sais aussi que maint poète  
A trop étroits les reins ou les poumons trop gras,  
Aussi ceux-là sont grands, en dépit de l'envie,  
Qui, dans l'âpre bataille ayant vaincu la vie  
Et s'étant affranchis du joug des passions,  
Tandis que le rêveur végète comme un arbre  
Et que s'agitent, – tas plaintif, – les nations,  
Se recueillent dans un égoïsme de marbre.<sup>2</sup>

É possível retirar ilações deste poema respeitantes a um percurso do parnasianismo ao decadentismo e simbolismo que tanto Verlaine como Mallarmé haviam de trilhar singularmente, bem como ao possível contributo que os dois extraíram, sob perspectivas nem sempre coincidentes, do influxo poesco. Antes disso, porém, é interessante referir que houve um período nos ensaios de escrita iniciais de Verlaine em que o poeta não terá completamente descurado a possibilidade da poesia socialmente interventiva, que

---

<sup>1</sup> Verlaine, parte III do epílogo a *Poèmes Saturniens, Oeuvres Poétiques Complètes*, coord. Y.-G. Le Dantec, 3ª ed., Paris, Gallimard, 1957, 79.

<sup>2</sup> Verlaine, "Vers Dorés", *Oeuvres Poétiques Complètes*, 11.

virá a rejeitar em "Vers Dorés", numa prefiguração do elitismo artístico típico dos decadentistas. Com efeito, cerca de 1858, Verlaine, que andaria pelos seus 14 anos, acalentou o projecto, de que subsiste hoje apenas um fragmento, de fazer um drama sobre Carlos VI de França (*Charles le Fou*), cujo primeiro acto seria uma recriação do famigerado *Bal des Ardents*, em que um rei mascarado de selvagem arderia pela metade, tornando-se maníaco e conduzindo o seu país a tiranas guerras imperialistas. É sabido que o mesmo tema inspirou o famoso conto de Edgar Poe, "Hop-Frog, or the Eight Chained Ourang-outangs", que, consistindo numa história de vingança atroz sobre um soberano opressor, já foi lido também como alegoria quer do escravagismo sulista quer dos anos de Terror que se seguiram à Revolução Francesa<sup>1</sup>. Assim, Yves Le Dantec descortina a influência do texto poesco nesta peça prematura de Verlaine, o que se pode aduzir à alegação de Lemonnier de que Verlaine terá lido ainda na adolescência as traduções de Poe por Baudelaire<sup>2</sup>.

A obra de Verlaine, na verdade, apresenta poucos outros desenvolvimentos numa via literária ou vontade de acção interventiva nas convulsões político-sociais coevas. O poeta viveu mas talvez não tenha sentido, como Rimbaud, seu futuro companheiro e sombra artística, entusiástica e desesperadamente os acontecimentos da Comuna de 1871. Outrossim, não sentiu porventura a mesma nostalgia e desencanto pelo hastear da bandeira vermelha, testemunhada por Mallarmé e dando lugar à sua postura de "poeta em greve" (*supra*, 243 e nota 1). Por outro lado, seria natural que esse Mallarmé, em plena vivência da crise de 1864-68, tivesse lido em "Vers Dorés", pelo apelo à libertação do "jugo das paixões" e da agitação político-social em favor do

---

<sup>1</sup> Consulte-se Joan Dayan, "Amorous Bondage: Poe, Ladies and Slaves", 258, bem como o artigo de Katrina Bachinger, "Together (or Not Together) Against Tyranny: Poe, Byron and Napoleon Upside Down in Hop-Frog", *Texas Studies in Language and Literature*, 33, 1991, 373-404.

<sup>2</sup> Ver Lemonnier, *Edgar Poe et les Poètes Français*, 74; sobre o precoce projecto dramático de Verlaine, de que o próprio autor deu conta em *Confessions* (pref. Léon-Paul Fargué, Paris, Éditions du Bateau Ivre, 1946, 98), e a possível influência de Poe, leia-se a nota de Le Dantec aos poucos versos dele conhecidos in *Oeuvres Poétiques Complètes de Verlaine*, 890.

polimento marmóreo da arte, uma demanda semelhante à que procurou pela demiurgia da ficção superior da linguagem e cuja descoberta fez remontar a Poe.

Mallarmé e Verlaine se, por um lado, toda a vida se respeitaram e foram os dois eleitos "príncipes dos poetas" no auge do simbolismo como dominante sistémica, por outro, ao revelarem ambas incompatibilidades com uma "escola" simbolista, enquanto movimento genérico e mais ou menos unificado, prosseguiram efectivamente poéticas substancialmente diferentes. O testemunho de Verlaine, ao apontar a fraca funcionalidade dos epítetos decadente e simbolista, é eloquente sobre um percurso tergiversante relativamente ao que traçámos para Mallarmé:

Le symbolisme? comprends pas. Ca doit être un mot allemand, hein? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche. Quand je souffre, quand je jouis, ou que je pleure, je sais bien que ce n'est pas du symbole (...)  
On nous l'avait jetée comme une insulte, cette épithète [de décadent]; je l'ai ramassée comme cri de guerre. (...) Décadent, au fond, ne voulait rien dire de tout.<sup>1</sup>

Estas palavras, em favor do primado da emoção e mesmo da paixão poéticas, parecem por outro lado contrariar o primeiro credo verlainiano, genericamente cultista e conceptual, enunciado em "Vers Dorés" bem como no prólogo e epílogo de *Poèmes Saturniens*. E contudo, já no livro seminal do escritor nos deparamos com poemas prenunciadores dessa senda que, porventura reforçada pelo convívio com um Rimbaud

---

<sup>1</sup> Verlaine, excerto da resposta a *Enquête sur l'Evolution Littéraire* de Jules Huret (1891), reproduzido em *Oeuvres en Prose Complètes*, coord. Jacques Borel, Paris, Gallimard, 1972, 1134-1136. Já o desconforto de Mallarmé será manifesto em termos que não abjuram o conceito de "símbolo", mas antes a ideia duma "escola" de cartilha unificadora. Quando questionado também por Jules Huret sobre a sua posição de mestre do movimento simbolista, frisou a singularidade do seu percurso individual: "J'abomine les écoles et tout ce qui y ressemble: je repugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui elle, au contraire, est tout à fait individuelle. (...) Ce qui m'a donné l'attitude de chef d'école, c'est, d'abord, que je me suis toujours intéressé aux idées des jeunes gens; c'est ensuite, sans doute, ma sincérité à reconnaître ce qu'il y avait de nouveau dans l'apport des derniers venus. Car moi, au fond, je suis un solitaire (...)" (Mallarmé, *OC 2*, 700). Curiosamente, apesar de a sua estreia literária ter precedido a de Verlaine, Mallarmé foi seu sucessor enquanto *prince des poètes* (em 1896), e, de resto, ainda no mesmo inquérito, concedeu a Verlaine a precedência no rumo do simbolismo: "Mais le père le vrai père de tous les jeunes, c'est Verlaine, le magnifique Verlaine dont je trouve l'attitude comme homme aussi belle vraiment que comme écrivain, parce que c'est la seule, dans une époque où le poète est hors la loi: que de faire accepter toutes les douleurs avec une telle hauteur et une aussi superbe crânerie" (ibid., 701).

"desregulador de todos os sentidos"<sup>1</sup>, privilegiaria, em detrimento das "ilusões" do artifício, sobretudo a predisposição para o acolhimento de revelações transracionais, usando para isso o factor determinante dum ritmo musical susceptível de desarmar as barreiras da discursividade e da razão positiva ("de la musique avant toute chose"<sup>2</sup>). É o que sucede, por exemplo, no célebre poema "Chanson d'Automne" ou numa das duas composições desse volume intituladas "Nevermore" em reconhecimento da dívida para com o influxo poesco, a qual, como se depreende, extravasou em Verlaine a admiração apenas concentrada na habilidade construtiva:

Allons, mon pauvre coeur, allons, mon vieux complice,  
Redresse et peins à neuf tous tes ares triomphaux:  
Brûle un encens ranci sur tes autels d'or faux ,  
Sème des fleurs les bords béants du précipice;  
Allons, mon pauvre coeur, allons, mon vieux complice!

(...)  
Sonnez, grelots; sonnez, clochettes; sonnez cloches!  
Car mon revê impossible a pris corps et je l'ai  
Entre mes bras pressé: le Bonheur, cet ailé  
Vovageur qui de l'Homme évite les approches,  
– Sonnez grelots; sonnez, clochettes, sonnez, cloches!  
(...)<sup>3</sup>

Assim, o apelo ao coração desfeito, perifrástico da paixão posteriormente invocada na controversa contrição do simbolismo que Verlaine faz em 1891, contradiz em certa medida os paratextos poéticos de *Vers Saturniens*; por outro lado, é notória a intertextualidade com uma contrafacção da dolência, através de ritmos e imagens sonoras, nos poemas de Poe, designadamente a melopeia dissonante de "The Bells"<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Relembre-se a célebre expressão da "Lettre du Voyant", de Rimbaud a Georges Izambard, [13?] de Maio de 1871: "Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens" (Arthur Rimbaud, *Oeuvres Complètes / Correspondance*, coord. Louis Forestier, Paris, Robert Laffont, 2004, 224).

<sup>2</sup> Trata-se da convicção expressa naquele que é porventura o mais famoso verso do autor, da composição "Art Poétique" (*Oeuvres Poétiques Complètes*, 206-207) que, redigida em 1874, publicada pela primeira vez em 1882 e recolhida no volume *Jadis et Naguère* de 1885, havia de tornar-se, parafraseando Le Dantec, num credo para as novas gerações poéticas (ver nota das pp. 973-75 in *Oeuvre Poétiques Complètes* de Verlaine).

<sup>3</sup> Verlaine, *Oeuvres Poétiques Complètes*, 65-66.

<sup>4</sup> Também no outro poema da recolha de *Poèmes Saturniens* intitulado "Nevermore" (*Oeuvres Poétiques*

Esta dupla recepção de Poe como provocador/sublimador duma paixão intensa (algo muito patente no poema "Israfel" que já amiúde referimos) foi expressa por Verlaine no seguinte desabafo acerca do escritor estado-unidense: "quel naïf que ce malin"<sup>1</sup>, algo que se poderia traduzir livremente por "ingénuo e velhacamente ardiloso".

Não só a partir da faceta ingénuo, mas também do engenho que permitiu a Poe proclamar-se indutor de "correntes subterrâneas de sentido", terá o jovem Verlaine treinado a pena, numa hesitação genológica, comum à época, entre verso e prosa: "Ce fut aux environs à l'époque où je faisais aussi d'étranges nouvelles sous-marines à la façon, plutôt, d'Edgar Poe"<sup>2</sup>. Ademais, a ambígua classificação de Poe como naïf e malicioso poderá remeter para a comprovada atracção de Verlaine pela exposição poética do princípio inato e "natural" da perversidade, ao qual existem várias alusões nas peças em prosa de Verlaine, de que se destacaria o conto "Miaou", cujos principais caracteres, um alcoólico e um gato, e a relação de acrimónia entre ambos, lembram a intriga de "The Black Cat". Celestine Cambiaire, frisando a sedução de Verlaine pelo "perverso" poético, nota como este marca uma inflexão relativamente aos ideais iluministas do Bom Selvagem de Rousseau<sup>3</sup>, uma ideia que se pode generalizar à viragem epocal para um sentimento decadente de degenerescência quer da raça humana quer do seu potencial simbólico de progresso, ideia que foi acarinhada por vários

---

*Complètes*, 45) há um conspicuo diálogo com a paisagem crepuscular prevalecente nos poemas de Poe (e que por seu turno seria co-optada pelos decadentistas), bem como com a intriga de "Ulalume", ao passo que a insistência na monotonia sonora, sobretudo na primeira quadra, totalmente composta pela rima feminina "one" ("autome"/ "atone" / "monotone" / "detone"), faz lembrar a melancolia monódica procurada por Poe em "The Raven". Note-se que estas evidências contrariam em parte o argumento de Lemonnier de que em início de carreira Verlaine conheceria mal a poesia de Poe, só a tendo assimilado pelo original inglês na década de 70 (*Edgar Poe et les Poètes Français*, 80). É muito provável que, antes disso Verlaine, dada a admiração precoce pelo autor estado-unidense, conhecesse as traduções vindas a lume quer pela pena de William Hughes, quer pela de Armand Renaud, que com ele foi antologado no *Parnasse Contemporain*. Para mais intertextualidades entre a poesia de Poe e as primícias poéticas de Verlaine, ver Cambiaire, *Edgar Allan Poe in France*, 144-145).

<sup>1</sup> Verlaine a Lepelletier, 16 de Maio de 1873, cit. in Cambiaire, *Edgar Allan Poe in France*, 138.

<sup>2</sup> Verlaine, *Confessions* (1895); repr. *Oeuvres en Prose Complètes*, 484.

<sup>3</sup> Cambiaire, *Edgar Allan Poe in France*, 146-147.

literatos franceses do fim de século, dedicando-se à arte do *outré* e da atrocidade, e ficcionando para isso, nalguns casos, quer as suas vidas quer a dos seus personagens nos moldes da biografia lendária e maldita de Poe. Verlaine, que literal e figurativamente amiúde se expôs como criminoso e devasso, seria também seduzido por tal identificação, textualizando outrossim a misantropia e o ostracismo aristocráticos conforme o depoimento de *Mes Prisons*: “J’étais un espèce de monsieur dans la région, en outre d’une réputation assez détestable que j’y avais: un de Rais mâtiné de plusieurs Edgar Poe qui auraient compliqué leur rhum et leur cas d’absinthe et de Picon”<sup>1</sup>.

Neste último testemunho, é de notar novamente, em contraste com a apropriação primeira dos preceitos poescos do artifício da emoção, a ênfase na imagem do "maldito" delirante, que o decadentismo francês quis reconciliar controversamente com um visionarismo iluminado. Em suporte desta faceta no caso de Verlaine, pode convocar-se o conto "Le Poteau", em cujo *incipit* o próprio Poe é uma personagem em diálogo com o narrador homodiegético e profere palavras, retiradas do conto “The Sphynx” sobre os delírios e a aparência de sobrenaturalidade se deverem a distorções de pontos de vista do sujeito e das suas avaliações desmesuradas sobre a importância de determinados objectos, provocando ilusões dos sentidos<sup>2</sup>. Curiosamente, o narrador de Verlaine discorda, afirmando-se indeciso quanto à realidade das visões ou acontecimentos paranormais, e, o que parece ainda mais sintomático, persuade-se de que a personagem Poe lhe concede um certo crédito:

je ne puis m'empêcher de combattre la forme axiomatique qui semblait mettre de côté toute une série de faits non moins intéressants que ceux qui me paraissaient véritablement iusticiables de la sentence que venait de prononcer mon subtil ami [Poe]. Je désignais par là les hallucinations, visions ou transfigurations d'objets quelconques produites par les forces morales de notre être, conscience, pressentiment, souvenir, *and so on*, et je prétendais que ces faits-là n'acceptent guère

---

<sup>1</sup> Verlaine, *Mes Prisons* (1893); repr. *Oeuvres en Prose Complètes*, Gallimard, Paris, 355.

<sup>2</sup> Ver Poe, “The Sphynx”: “the principal source of error in all human investigations lay in the liability of the understanding to over-rate or to over-estimate the importance of an object, through mere misadmeasurement of its propinquity” (*MCW* 3, 1249-50) – o passo é reproduzido em francês por Verlaine em “Le Poteau” (1867-1889); repr. *Oeuvres en Prose Complètes*, 27.

d'explication catégorique et que la plus sage conduite à tenir vis-à-vis d'eux serait l'abstention, sinon l'assentiment pur et simple et le respect. Comme j'avais mis de la chaleur et peut-être une certaine éloquence dans l'exposé de ces idées, Edgar Poe eut l'air de m'écouter avec intérêt.<sup>1</sup>

Sobre esta instrumentalização do autor estado-unidense no texto verlainiano, que me parece constituir o exemplo de uma apropriação (auto-)persuasiva, tece Lemonnier o seguinte comentário: "Verlaine voudrait que le pressentiment fût retenu et que le mystère restât"<sup>2</sup>.

A peça supra-citada de Verlaine não é um esboço dos "contos submarinos" que planeou na juventude, mas antes um conto já relativamente tardio (1888); no entanto, pode argumentar-se que a sua urdidura de uma "suspensão de incredulidade" relativamente à possibilidade efectiva de certas "correntes subterrâneas" oferecerem vislumbres, ou mesmo visões, de cariz espiritista ou metafísico, pode ilustrar a sua deriva do influxo poético relativamente à protagonizada por Mallarmé. A apropriação que este fez de Poe, note-se, não terá sido menos moldada ao seu projecto literário em torno dum "mistério", mas o seu sacerdócio último seria a metalinguística, reflectindo a diferença nas duas vias para o simbolismo de que foram precursores, a da reflexividade ultimamente materialista e tautológica da "poesia pura" e a da nostalgia dum idealismo escatológico atingível por uma via transracional mais ou menos visionária. Tal diferença, de resto, foi pressentida coevamente, sendo interessante que na extensa resenha da literatura contemporânea fornecida no já referido *À Rebours* de Huysmans, Mallarmé seja conotado com uma poesia cujo conteúdo analógico resulta sobretudo da decantação duma linguagem calculadamente hermética apreciada como um "sublimado da arte"<sup>3</sup>, ao passo que a Verlaine se conceda a palma sobre a sugestão e a musicalidade,

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Lemonnier, *Edgar Poe et les Poètes Français*, 75.

<sup>3</sup> Ver: "Ces idées nattées et précieuses, il [Mallarmé] les nouait avec une langue adhésive, solitaire et secrète, pleine de retractions de phrases, de tournures elliptiques, d'audacieux tropes (...) Il parvenait ainsi à abolir l'énoncé de la comparaison qui s'établissait, toute seule, dans l'esprit du lecteur, par

mais ou menos intuitiva ou induzida, louvando-se-lhe em particular a criação duma ambiência crepuscular perscrutadora do indizível além, de que se dá, como sugestivo exemplo, o seguinte excerto de "Art Poétique":

Car nous voulons la nuance encor,  
Pas la Couleur, rien que la nuance!  
(...)  
Et tout le reste est littérature.<sup>1</sup>

Consideravelmente distante da poética primeiramente intentada em 1866, é importante assinalar que também o primado da sugestão musical e duma indução emotiva através de cambiantes crepusculares, prescritos em "Art Poétique", pode ser relacionado com a poesia e a poética poescas, ainda que já não tanto com a bazófia da contrafacção que, porventura parcialmente derivada de "The Philosophy of Composition", vimos patente no início da carreira pública de Verlaine. Afigura-se-me, não obstante, demasiado ousada e muito parcelar a percepção de Louis Seylaz, um dos primeiros estudiosos a debruçar-se sobre a dívida do simbolismo francês para com Poe, de que "Art Poétique" terá sido praticamente decalcada de "The Poetic Principle"<sup>2</sup>. Se, por um lado, existem nos dois textos pontos de contacto entre a crença numa relação privilegiada entre poesia e música como possível veículo para as glórias além-túmulo, por outro, o poema programático do francês parece exceder o idealismo romântico a que Poe terá controversamente recuado numa das suas últimas conferências, já que exara, a despeito da aparente apologia duma sugestão pela autenticidade, questões técnicas – designadamente, e mau grado a sua própria simetria rimática e a latente conformidade à melopeia da balada, a necessidade de exceder a prosódia tradicional ("Tu feras bien, en

---

l'analogie, dès qu'il avait pénétré le symbole (...) // Cela devenait une littérature condensée, un coulis essentiel, un sublimé d'art" (J-K. Huysmans, *À Rebours*, ed. 1903 prefaciada pelo autor; repr. coord. Pierre Waldner, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, 220).

<sup>1</sup> Verlaine, " Art Poétique ", *Oeuvres Poétiques Complètes*, 207.

<sup>2</sup> Ver Seylaz, *Edgar Poe et les Premiers Symbolistes Français*, 176.

train d'énergie, / De rendre un peu la Rime assagie”<sup>1</sup>) – o que teria, paradoxalmente, correspondências directas com certas observações de Poe em “The Rationale of Verse” ou até “The Philosophy of Composition”. Ressalve-se, todavia, que a influência poética no deliberado desvio normativo de certos simbolistas para os versos branco e livre é motivo de contenção entre os críticos<sup>2</sup>.

Seja como for, o credo enunciado por Verlaine em "Art Poétique", que de resto se pode entender como explicitação da viragem poética operada no volume de 1881 *Sagesse* – uma epítome de vários ressurgimentos (poético, espiritual, e reflectivo, na sequência da detenção devida ao ataque homicida a Rimbaud) que mereceu em Portugal um excepcional acolhimento coevo<sup>3</sup> – não se limitou a marcar grande parte das sucessivas vagas simbolistas em França até à transição para o século XX. Com efeito, a norma para que aponta "Art Poétique" pode corresponder-se com a necessidade de reconhecer, em detrimento da "literatura", um traço distintivo entre esta e "poesia", conforme proclamado pelas vanguardas surrealistas para menosprezar o mero artefacto artístico e opor, segundo um programa de agenciamento ideológico-político, à corrente

---

<sup>1</sup> Verlaine, “Art Poétique”, *Oeuvres Poétiques Complètes*, 207.

<sup>2</sup> Ver Cambiaire, *Edgar Allan Poe in France*, 156, e Lemonnier, *Edgar Poe et les Poètes Français*, 149. O assunto é desenvolvido adiante neste trabalho, 304-305.

<sup>3</sup> *Sagesse* (1881), livro que colmata um longo período de silêncio público, é apresentado por Verlaine, no prefácio à primeira edição, como resultante de um percurso doloroso de rejeição do seu passado criminosamente decadente e de conversão a um lirismo religioso por contraste com a ligeireza e cinismo dos seus primeiros versos (*Oeuvres Poétiques Complètes*, 143). O facto de *Sagesse* ser a obra francesa porventura com maior produtividade na nossa poesia finissecular (ver J. P. Coelho, “Symbolism in Portuguese Literature”, 558) pode ter contribuído para o forte pendor idealista e de demanda visionária da religação ôntica que Seabra Pereira identifica no nosso simbolismo, embora adiante venhamos a isolar também, e parcialmente em consequência de várias das refacções poéticas assimiladas pela nossa poesia desse período, uma concomitante tendência centrada num artifício linguístico mais ou menos lúdico, de que será testemunho Alberto Osório de Castro. De resto, note-se que também em *Sagesse* encontramos diversas correspondências com a demanda poética pelo virtuosismo melódico, desde o célebre poema iniciado pelo verso “Écoutez la chanson bien douce” (peça XVI da parte I, *Oeuvres Poétiques Complètes*, 160) até à reincidência na monodia das rimas femininas (“Et l’air a l’air d’être un soupir d’automne, / Tant il fait doux par ce soir monotone / Où se dorlote un paysage lent” – peça IX da parte II, idem, 86) ou ao efeito hipnagógico de vertigem nos versos “Tournez, tournez, bons chevaux de bois / Tournez cent tours, tournez mille tours, / Tournez souvent et tournez toujours” (peça XVII da parte II, idem, 191).

esteticista da "poesia pura" a da "poesia-acção", numa demanda revolucionária que quiseram derivada do poder libertador e visionário do inconsciente<sup>1</sup>.

É sabido que um poeta que os surrealistas incensaram, muito para além de Verlaine ou de Poe (relativamente a quem, esclareça-se, Breton se expressaria de modo contraditório<sup>2</sup>), foi o poeta maldito, e simbolista inclassificável por excelência, Arthur Rimbaud. Sucede que, apenas tardiamente revelado no seu pleno potencial pelo ex-amante Verlaine, a influência de Rimbaud no simbolismo francês foi despicienda e, no português, muito pouco demonstrável<sup>3</sup>. Torna-se pouco sustentável, pois, referir aqui Rimbaud como um dos espectros do prisma da recepção francesa de Poe que se projectou sobre a poesia portuguesa no quadro temporal que fixei. Porém, creio ainda assim que uma discussão da emblemática obra deste poeta à luz de possíveis concretizações a partir de Poe vale como estimulante exercício académico. Pode, por um lado, aduzir-se à contemplação das múltiplas facetas a que a fortuna do escritor estado-unidense deu azo. Por outro, e mais consequentemente, serve para mais uma vez reequacionar a apreciação taxativa, que vimos ter colhido em grande parte dada a influência crítica de T. S. Eliot, de a recepção de Poe em França ter tendido quase exclusivamente para a prossecução da "poesia pura", radicada em equívocos inerentes à

---

<sup>1</sup> Consultem-se os vários depoimentos de André Breton coligidos em *Manifestes du Surréalisme*, coord. Régis Debray, France Loisirs, Paris, 1990), em especial "Position Politique de l'Art d'Aujourd'hui".

<sup>2</sup> No seu primeiro manifesto, em 1924, Breton saúda Poe como precursor do surrealismo no tocante à aventura, mas já no segundo, de 1930, o denigre por ter querido dotar o mundo de um método policial (ver *Manifestes du Surréalisme*, 49 e 158-159). Em contrapartida, cumpre notar que Antonin Artaud, gozando do duplo estatuto de marginal e radical da tendência surrealista, proporia Poe como paradigma duma literatura viva, conforme reafirmado em *Lettres de Rode*, sendo a sua versão de *Israfil* um documento de transcriação literária apenas comparável à tradução de *The Monk* pela mesma pena.

<sup>3</sup> Relativamente à posição de Rimbaud no simbolismo francês, comenta Gérard Peylet: "Rimbaud, que les poètes ou théoriciens du symbolisme lurent entre 1886 et 1896, n'a guère marqué le symbolisme" (*La Littérature Fin-de-Siècle de 1894 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert, 1994, 55). Já no tocante à recepção portuguesa do poeta, parece pouco relevante activamente, não se destacando composições directamente por ele inspirados. O seu nome e figura foram, porém, conhecidos pelos nossos simbolistas, como atesta a sua identificação, na obra colectiva *Os Nefelibatas* (c. 1891), com o poeta fictício R. Maria, bem como o surgimento, em 1892, do opúsculo *Nós Todos*, conjunto de paródias ao preciosismo simbolista assinadas com o pseudónimo humorístico Estefânio Rimbô.

propaganda seminal de Baudelaire. Ora, T. S. Eliot nomeia o poeta das *Illuminations*, juntamente com Laforgue e Corbière, como exemplo forte de uma contra-corrente ao núcleo mais erudito do simbolismo francês, e de uma via alternativa que Baudelaire tornara possível para além da que se poderia derivar de Poe<sup>1</sup>.

Sem dados suficientes para podermos especular sobre possíveis afinidades entre o autor estado-unidense e Laforgue ou Corbière, de resto actualmente mais arredios dos estudos académicos franceses<sup>2</sup>, lembre-se só, antes de passarmos às correspondências pertinentes entre as obras de Rimbaud e Poe, que este último foi ainda assumido como fonte produtiva por outro escritor passível de enquadramento na linha mais alucinatória do simbolismo francês, conducente às vanguardas surrealistas. Referimo-nos a Isidore Ducasse, cujos *Chants de Maldoror* (1868) manifestam uma exploração associável às conotações investidas no complexo estético das correntes subterrâneas, ou submarinas, enquanto portal de acesso à transracionalidade<sup>3</sup>.

Ora, o lado submerso, além da razão consciente, foi sem dúvida um território explorado por Arthur Rimbaud, em relação ao qual, mesmo não tendo conhecido Poe extensamente desde o início da sua precoce carreira (e os críticos dissidem neste ponto<sup>4</sup>) é lícito admitir que terá pelo menos partilhado com o seu patrono Verlaine o entusiasmo

---

<sup>1</sup> Eliot, prefácio a *Symbolisme from Poe to Mallarmé* de Joseph Chiari, vii; ver também *supra*, 181.

<sup>2</sup> Efectivamente, apenas encontrei, numa revista virtual de curta duração dedicada a Jules Laforgue, um estudo onde são evocadas intertextualidades entre um conto recém-descoberto desse autor e “The Murders in the Rue Morgue”: Mireille Dottin-Orsini, “‘Trop long à raconter’, ou première étude de ‘Mort Étrange de Mme Tissandier, femme de ce professeur d’histoire naturelle’” (*Vortex: Revue de l’Association Jules Laforgue*, 1, 1997 in [www.orsini.net/laforgue/vortexI/dottin.htm](http://www.orsini.net/laforgue/vortexI/dottin.htm)). É interessante notar, de resto, que a circunstância de, pelo menos temporariamente, Laforgue e Corbière terem gozado no mundo anglófono maior fortuna do que em França é em parte atribuível a T. S. Eliot, tendo este feito por tais congêneres uma campanha divulgadora comparável à que Baudelaire exerceu em benefício de Poe.

<sup>3</sup> Sobre Poe e Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, ver Cambiaire, *Edgar Allan Poe in France*, 158. Note-se, porém, que Ducasse tenta rectificar a veia satânica de Maldoror em *Poésies I* (1870), onde elenca Poe – “le Mameluck-des-Rêves-d’Alcool” entre “Les Grandes-Têtes-Molles de notre époque” (*Oeuvres Complètes*, coord. Marguerite Bonnet, Paris, Garnier Flammarion, 1969, 279).

<sup>4</sup> Embora Lemonnier sugira que Rimbaud terá requisitado a obra de Poe, traduzida por Baudelaire, na Biblioteca de Charleville em 1870 (*Edgar Poe et les Poètes Français*, 85), Quinn é mais céptico sobre essa interferência (*The French Face of Edgar Allan Poe*, 214).

pelas narrativas “submarinas” em que o autor estado-unidense dramatizou a busca dos limites e possível transcendência do mundo cognoscível. Quando Rimbaud aceitou o convite de Verlaine para se instalar em Paris, em Setembro de 1871, trazia já consigo pelo menos um primeiro rascunho do seu célebre poema *Le Bateau Îvre*, registo a um tempo alucinatório e simbólico da aventura dum sujeito poético num barco à deriva. Nessa composição, seja por subtis afinidades ou influências directas, são francamente espantosas as intertextualidades com as obras poéticas “Ms. Found in a Bottle”, “Descent into the Maelström” e *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. Como sugere Léon Lemonnier, para um poeta que até então nunca vira o mar, o uso deste como metáfora da poesia, acompanhado de evocações do ignoto semelhantes às de Poe (a fosforescência das águas, as neves ofuscantes, as trombas de água celestes e as revelações sinestésicas intentadas pelo encadeamento de tais imagens<sup>1</sup>) autorizam a hipótese duma permeabilidade a uma certa imagem do escritor estado-unidense como vidente/visionário. De resto, a palavra “Maelström”, inserta no momento climatérico do poema de Rimbaud, não poderia deixar de evocar o mais badalado e controverso modelo literário estrangeiro em França nessa época, especialmente quando o que parece estar em causa é a fuga às grelhas tipológicas e topográficas da tradição europeia:

Moi qui tremblais, sentait geindre à cinquante lieues  
Le rut des Béhémots et les Maelstroms épais  
Fileur éternel des immobiles bleues  
Je regrette l’Europe aux anciens parapets!

J’ai vu des archipels sideraux! et des îles  
Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur:  
– Est-ce en ces nuits sans fonds, que tu dors et t’exiles,  
Million d’oiseaux d’or, ô future Vigueur? –<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ver Lemonnier, *Edgar Poe et les Poètes Français*, 88. Evidentemente, e não sendo o tema da deriva/viagem marítima incomum neste período, outras fontes podem ser aduzidas a *Le Bateau Îvre*, sendo pertinente a leitura de Roland Barthes, ao tomar o texto como contraponto de *Nautilus* de Júlio Verne (em “Nautilus et Bateau Îvre”, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, 80-92) – mas aqui, precisamente, se complexifica o prisma da recepção poética em França, já que Verne foi também confesso admirador de Poe enquanto pioneiro da ficção científica (ver Cambiaire, *Edgar Allan Poe in France*, 241-244).

<sup>2</sup> Rimbaud, *Oeuvres Complètes / Correspondance*, 94.

Curiosamente, o *topos* aquático, ramificando-se em associações contraditórias como estagnação, submersão (aproximando-se do vórtice poesco ou do abismo baudelairiano, apesar das diferenças que oportunamente demarcámos), deriva, evasão e movimento, ressurge num outro poema de Rimbaud cuja versão final se intitula "Mémoire" mas de que foi recentemente descoberto um esboço anterior, sob a denominação "D'Edgar Poe / Famille Maudite". Este título remete também para uma outra associação da água, aliás consistentemente assinalada pelas leituras psicanalíticas de Edgar Poe, enquanto símbolo de ligação ao líquido amniótico familiar (veja-se o verso que inicia a primeira versão rimbaldiana, "L'eau – pure comme le sel des larmes d'enfance"<sup>1</sup>). Tal símbolo, a partir do título de Rimbaud, torna-se ambíguo ao associar-se a uma "maldição", porventura derivada da identificação consanguínea – que pode também dar-se, por extensão alusiva, por um reconhecimento poético do sujeito no seio duma geração de poetas malditos e degenerados. No poema em si, esta identificação desenvolve-se ainda em paralelo com uma ideia de especularidade e reflexo, consubstanciada na superfície da água, a qual por seu turno nos remete para o mito solipsista por excelência de Narciso-Narcisa, tecendo assim complexas teias em torno dos temas da memória e da nostalgia de regresso a uma idade e unidade primevas, intuídas como inalcançáveis apesar de desejadas. É o que emblematicamente sucede também em "The Fall of the House of Usher", com a imagem da casa fracturando-se no reflexo do lago lodoso. Exemplificamos com as quadras finais da primeira versão de Rimbaud, em que o sentimento de estagnação e ruína se pode contrapor à aventura de *Le Bateau Îvre*, lembrando, ademais, o impulso suicida de Poe em composições como "The Lake" ou "To the River [Po]", em detrimento de outras viagens de descoberta e formação:

---

<sup>1</sup> Ibid., 574.

– Jouet de cet oe[il] d'eau morne, je n'y puis prendre  
O ma barque immobile! et mes bras trop courts! ni l'une  
Ni l'autre fleur; ni la jaune qui m'importune,  
Lá, ni la bleue, – amie à l'eau couleur de cendre.

O la poudre des saules qu'une aile secoue!  
Les roses des roseaux, dès longtemps dévorées!  
Mon canot, toujours fixe, et sa chaîne tirée  
Au fond de cet oeil d'eau borne - à quelle boue!<sup>1</sup>

Note-se que ocorrem, tanto nos excertos citados deste poema como nos de *Le Bateau Ivre*, variações introduzidas sobre o verso-base do alexandrino, que podemos associar a um esforço precoce de versilibrismo, assentando a prosódia em recursos inusitados (tal como "Nevermore" de Verlaine, também a versão "Mémoire" de Rimbaud faz uso exclusivo das rimas femininas). Sobressai, além do mais, uma dúctil conjugação de evocações sonoras e imagéticas, ao ponto de se poder aproximar da "escrita automática" surrealista o processo que o próprio Rimbaud denominaria de "séance des rythmes" num poema em prosa com o nome sintomático de "Jeunesse" que começa assim: "*Les calculs de côté, l'inevitable descente du ciel et la visite des souvenirs occupent la demeure, la tête et le monde de l'esprit*" (itálico meu)<sup>2</sup>. Aqui, o interesse da expressão rimbaldiana reside em que "séance", podendo associar-se por paronomásia (e, logo, pela prosódia, pelo ritmo e também pela escavação etimológica) a "ciência", palavra-chave do predominante positivismo de então, remete para a sua superação através duma gnose esotérica, para ou pseudo-científica, proporcionada pela demiurgia rítmica – e neste ponto, note-se, divergindo substancialmente da poética mallarmaica assente no cálculo estudado e potencialmente factício das combinatórias da matéria da linguagem<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid., 575.

<sup>2</sup> Ibid., 177.

<sup>3</sup> De notar, porém, que noutros escritos, nomeadamente nas célebres "cartas do vidente", Rimbaud alude ambiguamente a uma ideia de demanda do Número e da Harmonia (e. g. Rimbaud a Georges Izambard, [13 de] Maio de 1871, *Oeuvres Complètes / Correspondance*, 230). Sobre a produtividade da apelação "séance des rythmes" para a análise da obra de Rimbaud, ver ainda Jean-Marie Gleize, *Rimbaud*, Paris, Hachette, 1993, 145.

O pressentimento mais ou menos ocultista do além-fenomenico através dum fluxo rítmico foi ultimamente explorado por Rimbaud em *Illuminations*, onde ocorre o poema em prosa supra-citado. Imiscuindo uma prática de hibridismo genológico na concepção da literatura, as sequências em prosa de *Illuminations* contrastam com as de Mallarmé por valorizarem na inovação linguística a linha de fuga do inaudito/inesperado, em detrimento dum jogo calculado de parábolas e elipses, bem como o salto imagético-metafórico permitido pela livre associação, em lugar da metonímia fonético-linguística mais arreigada a uma arqueologia filológica. Por outro lado, estes textos, escritos na sua maioria durante ou após a intermitente convivência com Verlaine em Londres, entre 1872-73 – altura em que, segundo este último, os dois poetas decidiram empenhar-se no estudo da língua inglesa através de leituras de Poe no original<sup>1</sup> –, testemunham, como notámos relativamente a Mallarmé, um imperativo de renovação linguística através do decalque ou empréstimo de anglicismos: alguns dos títulos que Rimbaud escolhe são "Being Beautous", "Fairy", "Bottom", etc. É ainda possível que estes nomes e respectivos textos indiciem uma maior apropriação modelar da obra de Poe do que em composições anteriores, o que por seu turno corrobora as especulações sobre a ductibilidade de certas peças poéticas na inspiração desse fenómeno de culto finissecular que foi o "poema em prosa", conforme já aludimos e tornaremos a desenvolver, em particular no que toca a manifestações semelhantes no coevo panorama literário português.

Além dos eventuais empréstimos prosódicos, parece-me importante, para finalizar estas conjecturas sobre a via paralela do simbolismo visionário francês, frisar, ao nível temático de *Illuminations*, não só reiteradas evocações ao inaudito das viagens por mar ou sub-mar, como também uma possível concretização de Poe especialmene

---

<sup>1</sup> Ver: "Nous apprenons l'anglais à force, Rimbaud et moi dans *Edgar Poe*, dans les recueils de chansons populaires" (cit. in Cambiaire, *Edgar Allan Poe in France*, 138).

sugestiva. Trata-se do *topos* da anomia cidadina que vimos preconizado em “The Man of the Crowd” e depois elaborado por Baudelaire com o desenvolvimento dos tipos do *dandy* e do *flâneur*. Este, nas sequências de Rimbaud, recorre em várias peças intituladas “Ville” ou “Villes”, “Ouvriers”, “Vagabonds”, “Métropolitain”. Associando igualmente as figuras do *flâneur* e do vagabundo das cidades em relação com um quadro fisio-psicológico do tipo criminoso, o autor implícito rimbaldiano liga-os ainda ao tipo do poeta alucinado. Ao fazê-lo, sugere uma complexa identificação entre, por um lado, o “vidente”, ideal remanescente do paradigma romântico mais associado a uma hipersensibilidade subjectiva demiurgicamente caucionada, e, por outro, o *voyeur* que pode aproximar-se do observador objectivo do naturalismo documental, embora deixando, em consonância com a decadência, que o infecte a identificação psicológica com o objecto do seu escrutínio, tornando-se permeável a um delírio e deboche mais alucinantes<sup>1</sup> do que o frenesi nervoso do observador/perseguidor em “The Man of the Crowd”. Ilustre-se com um excerto de “Ville” de Rimbaud:

Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d’une métropole crue moderne parce que tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l’extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville. Ici vous ne signaleriez les traces d’aucun mouvement de superstition. (...) Aussi comme, de ma fenêtre, je vois des spectres nouveaux roulant à travers l’épaisse et éternelle fumée de charbon (...), la Mort, sans pleurs, notre active fille et servante, un Amour désespéré, et un joli Crime piaulant dans la boue de la rue.<sup>2</sup>

Pela análise dos exemplos de Verlaine e Rimbaud podemos, pois, concluir das iguais potencialidades de aproveitamento da obra de Poe por correntes precursoras diversas que, alentadas pelos que contribuíram para os sistemas complexamente indissociáveis do decadentismo e simbolismo finisseculares, lançaram as sementes da modernidade literária.

---

<sup>1</sup> Esta ideia foi já implicada na controversa obra de Benjamin Fondane, *Rimbaud le voyou*, Paris, Denoël et Steele, 1933.

<sup>2</sup> Rimbaud, *Oeuvres Complètes / Correspondance*, 169.

## **5. O influxo poesco no complexo literário-ideológico decadentista: a "tortura pela esperança" e o seu reverso**

Para uma compreensão da coexistência das facetas que já focámos, e sobre que incidiremos ainda, da recepção de Poe pela literatura oitocentista finissecular, é relevante uma breve abordagem teórica ao problema da demarcação dos sistemas supra-referidos como "complexamente indissociáveis do decadentismo e simbolismo finisseculares". Trata-se, conforme temos vindo a apontar, duma tipologia difusa que, aliás, pode assumir diferentes contornos consoante as suas realizações topográficas, pelo que tornaremos a abordar este assunto na análise do correspondente período das rescritas de Poe na literatura portuguesa (parte III, capítulo quarto).

Relativamente à literatura francesa, sem pretendermos chegar aqui a conclusões peremptórias e de produtividade duvidosa, impõe-se revisitar os argumentos do debate crítico que desde logo se instaurou e está ainda em curso. No primeiro estudo de fôlego sobre a matéria, já Ernest Raynaud, figura literária contemporânea das esparsamente intercaladas gerações que então se sobrepuseram, defendia que decadentistas e simbolistas teriam poucas divergências de fundo comparativamente aos objectivos comuns, a saber, uma orientação para o mistério, a música e o sonho, substituindo ao método narrativo e didáctico um outro sintético e de abruptos recursos. Dentro desta demanda partilhada, Raynaud apontava, porém, no grupo posterior que de forma mais ou menos expressa reivindicou o epíteto de simbolismo, uma mais radical ruptura com a tradição, parcialmente imputada ao espírito internacionalista propiciado quer pelas origens estrangeiras de uma grande parte dos seus cultores, quer pelo intenso comércio estabelecido com parceiros de elevado capital simbólico no mercado transatlântico, extremando assim a procura do novo, associada a uma opção mais intransigentemente

esteticista<sup>1</sup>. Bastante mais recentemente, Josef Heistein, em *Décadentisme, Symbolisme, Avant-garde*, partindo precisamente da ideia de que o simbolismo existiu sobretudo enquanto escola ou programa estético, sustentou a opção do termo “decadentismo” para o paradigma genérico da mentalidade cultural de fim de século, distinguindo-se este, pela sua abrangência ideológica, categórica e conceptualmente do termo “simbolismo”, mais restrito a um período e a uma poética específicos<sup>2</sup>. Por outro lado, há que ver que o naturalismo foi uma tendência literária concorrente do simbolismo, mas passível de coadunar-se com uma visão decadente e mesmo com o sistema decadentista propriamente dito (o que teremos oportunidade de salientar também no caso português, nomeadamente em Fialho de Almeida). Torna-se, então, pertinente o argumento de o denominador comum da arte finissecular ser a oposição à filosofia positivista, à escatologia do progresso e à moralidade burguesa que se lhe associaram, mas não propriamente ao naturalismo nem à ciência<sup>3</sup>.

Podendo as proposições acima enumeradas aplicar-se também a uma análise da obra e estética poéticas, cumpre sublinhar, como possível dado favorável à receptividade francesa da obra de Poe, o aspecto duma atitude ambivalente para com a ciência. De facto, certos processos do decadentismo e simbolismo recorrem à caução da ciência duma forma quase ostensiva (a “aromatografia”, por exemplo, ou a fisiologia e fonologia apoiadas nas teses constitucionalistas do ramo nascente da psiquiatria). Sem

---

<sup>1</sup> Ver Raynaud, *La Mêlée Symboliste: 1870-1910*, 118 e 532-542.

<sup>2</sup> Ver Heistein, *Décadentisme. Symbolisme. Avant-garde*, Paris, Nizet, 1987, 11-12.

<sup>3</sup> Deste modo, é de considerar a proposta de George Peylet de agrupar as várias correntes e movimentos deste período num sistema mais lato que denomina “literatura de fim de século”: “La littérature fin-de-siècle tourne le dos à la réalité positive et en principe à la norme sociale, morale et naturelle. Elle emprunte ses routes souvent byzantines et artificielle de l’imaginaire, du passé récréée par l’âme fin-de-siècle, de l’insolite, de l’esthétisme, mais également de la névrose et de l’inconscient” (*La Littérature Fin-de-Siècle*, 12). Trata-se de uma designação macro-sistémica semelhante à de “encruzilhada finissecular” que encontrámos para caracterizar idêntica situação na literatura portuguesa de finais de oitocentos, sem abdicarmos, porém, da produtividade que as especificações de decadentismo ou simbolismo, efectivamente usadas no jargão epocal e sobretudo relativamente à lírica, podem ter na análise de algumas rescritas de que concretamente nos ocuparemos.

que os artistas rejeitem, pois, a especulação com base em recentes teorias científicas, a reacção finissecular dá-se antes contra o cientismo estrito, permitindo a aposição de alternativas derivadas do ocultismo e das pseudo-ciências, dada a hipótese de os seus fundamentos poderem superar o materialismo racionalista, com ou sem a contemporização irónica que vimos recorrer em certas peças poescas, designadamente os contos que mais incidem sobre o hipnotismo.

George Peylet, ao analisar este fenómeno cultural no fim do século XIX em França, disserta ainda sobre a coadjuvação da ciência na tentativa de edificar um mundo de arte (e artifício) que substituísse com vantagem a vida e a natureza, tidas por ilusórias segundo a retoma idealista, derivada em parte duma renovação da filosofia romântica alemã<sup>1</sup>. Nessa viragem para a demanda do mistério além da ciência positiva, Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) foi alguém que os subseqüentes grupos de decadentistas e simbolistas veneraram como vate iniciático, em França e alhures; em Portugal foi, como veremos, muito apreciado por Gomes Leal e incensado por Eugénio de Castro como um dos quatro profetas do "Novo Evangelho poético" (*infra*, 553). A par com uma prolífica obra para teatro de potencial relevo para a estética do drama simbolista, cujos pontos de contacto com a faceta histriónica dos preceitos poescos adiante focaremos<sup>2</sup>, foi também poeta e autor de vários romances – destacando-se *L'Eve Future* (1886) no tratamento do paradoxo da fabricação dum universo espiritual, mesclando também de modos comparáveis aos de Poe os domínios da ficção científica, da arquitectura paisagística e

---

<sup>1</sup> Ver *ibid.*, 40-44, *passim*.

<sup>2</sup> Trata-se de uma estética indissociável do programa tardo-oitocentista e primo-novecentista em sentido lato, que teve também um papel crucial na génese do modernismo anglo-saxónico, conforme atesta a obra canónica de Edmund Wilson, *Axel's Castle* (1931), cujo título alude precisamente à mais célebre peça dramática de Villiers.

da decoração de interiores<sup>1</sup>, bem como de uma consistente produção contista que confessou penhorada ao escritor estado-unidense. Efectivamente, estes contos, na sua maioria reunidos em livros como *Contes Cruels* (1883), *Nouveaux Contes Cruels* (1884) e *Histoires Insolites* (1888), remetem, desde logo pelos títulos das colectâneas, para o recrudescimento da narrativa fantástica francesa na esteira da dissecação do horror psicológico e do paradoxo da desrazão pela lógica, conforme à tutela das recolhas de Poe traduzidas por Baudelaire<sup>2</sup>.

A especificidade duma escrita contista terá começado a ocupar Villiers a partir de meados da década de 1860, altura em que apresentou o seu projecto a Mallarmé nos seguintes termos: "des contes terribles écrites d'après l'esthétique d'Edgar Poe"<sup>3</sup>. Vimos já que no ano seguinte seria a vez de Mallarmé dar parte a Villiers das suas traduções de poemas de Poe, referindo tal projecto como uma herança baudelairiana. Também de l'Isle-Adam, cujos biógrafos atestam ter fracos conhecimentos de inglês, terá conhecido, e talvez até com maior grau de dependência do que Mallarmé, a obra do autor estado-unidense por intermédio de Baudelaire, com cuja pessoa e carreira se cruzou desde cerca de 1860. Deste facto, porém, segundo o seu estudioso A. W. Raitt, não se deve deduzir uma adopção integral por Villiers da imagem de Poe segundo Baudelaire ou absolutamente congruente com esta. Reforçando o nosso argumento de que mesmo a lição baudelairiana de Poe deu azo a múltiplas apropriações de tal obra, o crítico

---

<sup>1</sup> Para um desenvolvimento destas intertextualidades, consulte-se Alain William Raitt, "Villiers de l'Isle-Adam et Edgar Allan Poe", *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste*, 2ª ed., Paris, José Corti, 1987, 96-97; ver também Cambiaire, *Edgar Allan Poe in France*, 191-194.

<sup>2</sup> Informa-nos Jacques Chupeau, coordenador de *Contes et Récits* de Villiers de l'Isle-Adam (Paris, Bords, 1986), que foi grande a hesitação autoral sobre o título a dar à antologia que se veio a chamar *Contes Cruels*, tendo sido ponderadas várias hipóteses igualmente relacionáveis com as opções editoriais de Baudelaire para as suas traduções de Poe: e. g. "Histoires Moroses", "Histoires Mystérieuses" e "Histoires Énigmatiques" (ver p. 32). Para uma análise mais desenvolvida das características da obra de Poe que terão contribuído para que o estado-unidense se tornasse, depois de Hofmann, no "novo intercessor" do culto do fantástico em França, ver ainda o estudo canónico de Marcel Schneider, *Histoire de la Littérature Fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985, esp. 255-262.

<sup>3</sup> Villiers de l'Isle-Adam a Mallarmé, 11 de Setembro de 1866; cit. in *Contes et Récits*, 23-24.

assinala a originalidade das rescritas poescas de Villiers sobretudo no domínio da incursão pelo fantástico e da sua produtividade para a narrativa do simbolismo, equiparável à de Mallarmé na da sua poesia e poética<sup>1</sup>.

Embora haja dissensão entre os estudiosos sobre o grau do influxo poesco patente na obra de estreia de Villiers de l'Isle-Adam, *Isis*<sup>2</sup>, o certo é que a sua heroína, Tullia Fabriana, fisicamente voluptuosa posto que quasi-intangível, intelectualmente portentosa no estudo de diversos saberes, e espiritualmente dúctil a transmigrações e metempsicoses, apresenta grandes semelhanças com as protagonistas das peças e monomania amorosa de Poe (Ligeia, Morella, Madeline, Eleonora). O paralelismo, aliás, foi logo notado pelo influente crítico Théodore de Banville, que louvou o desenvolvimento de um tal tipo pelo jovem Villiers, em desfavor das figuras femininas burguesas da narrativa de costumes:

Grâce au ciel, (...) pour jamais, la prosaïque et grossière Henriette nous fait horreur. Edgar Poe, qui avec Balzac aura créé le roman moderne, a fait vivre non seulement dans son oeuvre à lui mais dans celle de ses fils spirituels une race de femmes revêtues d'une beauté idéale et chez qui les charmes divins de la science s'unissent à la grâce aristocratique; c'est celles-là que nous adorerons à jamais.<sup>3</sup>

No capítulo dedicado a Gomes Leal, na última parte deste trabalho, teremos oportunidade de nos reportar novamente a Ísis, no âmbito da eventual influência desta narrativa, alusiva ao protótipo herético da mulher e/ou virgem "negra", confluyente com a intertextualidade de "The Raven" e outras peças de Poe em *A Mulher de Luto* (*infra*, 537 e nota 2). Por ora, atente-se que da circunstância de *Ísis* ter constituído um projecto inacabado de "romance filosófico", bem como do supra-citado louvor de Poe como co-inaugurador do "romance moderno", se pode inferir que, nos inícios da década de 1860, o carácter inovador da estética poesca para o impulsionamento dum tipo

---

<sup>1</sup> Ver Raitt, "Villiers de l'Isle-Adam et Edgar Allan Poe", *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste*, 2ª ed., Paris, José Corti, 1986, 100.

<sup>2</sup> Ver *ibid.*, 86-87.

<sup>3</sup> Banville, *Le Boulevard*, 31 de Agosto de 1862, cit. in Cambiaire, *Edgar Allan Poe in France*, 191.

específico de forma breve na narrativa não seria ainda um dado adquirido para os agentes literários franceses. No entanto, foi Villiers um dos que mais viria a reconhecê-lo e a aperfeiçoar conseqüentemente a forma do conto moderno, alcançando na sua prática uma mestria que Mallarmé fez questão de invocar num apaixonado elogio fúnebre ao autor de *Contes Cruels*: “courts récits, juste le temps d’épuiser un état d’âme, opulent et bref” (OC 2, 47).

Na avaliação mallarmaica de Villiers, a apologia da brevidade da forma narrativa é equiparável à enunciada por Poe em “The Poetic Principle”.

I need scarcely observe that 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. After the lapse of half an hour, at the very utmost, it flags – fails – a revulsion ensues – and then the poem is, in effect, and in fact, no longer such. (TER, 71)

Porém, recorde-se que, na crítica a *Twice-Told Tales* de Hawthorne, Poe, concedendo embora que o conto é quase tão apto como o poema para o exercício dum génio superior (ver TER, 572), acaba por secundarizar este género, reservando para a poesia o domínio do Belo e da elevação da alma, e para a narrativa curta uma maior flexibilidade na prossecução da Verdade, admitindo a conjugação de vários registos, desde que – e é aqui que se encontra uma especiosa diferença relativamente à prática do conto por Villiers – tudo isso se subordine antes de tudo ao cálculo rigoroso, e portanto de teor predominantemente lógico e variavelmente lúdico, do efeito único predeterminado para a composição em causa (ver *ibid.*, 573). Ora, Villiers, pelo menos segundo a leitura de Mallarmé, terá procurado nos seus contos uma demanda metafísica para além do campo da Verdade a que Poe os circunscrevia – isto é, uma verdade do conhecimento mas não necessariamente de carga filosófica idealista e, sobretudo, independente de propósitos didácticos de edificação. Efectivamente, um imperativo metafísico indissociado de uma

filosofia proponente da religação ontológica foi quase sempre observado por Villiers, mesmo nas mais curtas das suas narrativas<sup>1</sup>.

Não creio, todavia, que a supra-referida característica se deva empolar ao ponto de a tornar uma distinção substantiva relativamente à obra contista de Poe, pelo menos nos termos em que o faz A. W. Raitt, sobrevalorizando em Villiers uma autenticidade na demanda espiritista e idealista, para a qual a manipulação do terrífico serviria apenas como meio. Esta interpretação vem corroborar um outro argumento de Raitt que me parece igualmente tendencioso, de a dívida de Villiers para com a estética poética – à parte o empréstimo das técnicas de construtividade da narrativa breve e, em menor grau (por constituir um credo genericamente comum à estética parnasiana), a valorização do labor artístico em detrimento da inspiração – ser menosprezável, achando a obra do autor francês pouco consentânea com as teorias de Poe sobre o papel crucial da lógica na composição poética, contrastando nisso com a adesão mallarmaica<sup>2</sup>. É que deve considerar-se que, na sua prática poética e contista, Poe foi também bastante mais arrojado no plano idealista e epiritista do que o preconizado pela sua "estética do efeito": basta dizer que o princípio idealista, por excelência, exposto num dos mais famosos contos de Villiers ("Vera"), "Ah, les idées sont des êtres vivants"<sup>3</sup>, é também regulador do comportamento da personagem Ligeia na história homónima de Poe. Além disso, é igualmente defensável que o entusiasmo de Villiers por uma potencial

---

<sup>1</sup> Contemplando também, note-se, a prática do "poema em prosa", conforme foi subintitulado "Azrael", a primeira versão do epílogo de *Contes Cruels*, cujo carácter cosmogónico, mesclado de ambiência orientalista e pontuado por uma ostentação de conhecimentos paleontológicos, é curiosamente susceptível de paralelismos com peças de Poe como os diálogos filosóficos, os poemas "Israfel" e "AlAaraaf", e *Eureka*, em que, a despeito dos seus preceitos estéticos mais materialistas, também Poe terá almejado revelações metafísicas.

<sup>2</sup> Ver Raitt, "Villiers de l'Isle-Adam et Edgar Allan Poe", 92-93. Confronte-se, a propósito do binómio construtividade / inspiração, a seguinte citação de Villiers, passível de corresponder-se com os preceitos poéticos sobre a mesma antinomia: "Une autre préjugée (...), assez en vogue (...), c'est celui de l'inspiration (...). Chose étrange! L'homme de génie lui-même n'aime pas d'être sincère sur ce point. Il se complait quelquefois dans l'ovation faite aux puissances dont il vaut paraître le représentant ou le mandataire (...)" (cit. in Cambiaire, *Edgar Allan Poe in France*, 178).

<sup>3</sup> Villiers de l'Isle-Adam, *Contes et Récits*, 57.

superação da decadência do mundo positivo e materialista através do sonho alquímico, do espiritismo e/ou das pseudo-ciências, foi não raro apresentado sob reservas, com recurso a estratégias de ironia, reflexividade narrativa e cepticismo contra-factual, semelhantes às do estado-unidense – pelo menos a partir de *Claire Lenoir* (1867), uma outra peça com relevantes intertextualidades poéticas que não escaparam decerto a Mallarmé ao comentar a constante oscilação do seu amigo entre o gracejo e a investigação espiritual (ver *OC 2*, 47).

É certo que a observância estrita do princípio da verosimilhança, preconizada por Poe, é muitas vezes descurada por Villiers, como no já citado “Vera” que pode ler-se também como rescrita parcial de “The Fall of the House of Usher” mas em que, ao contrário do que sucede no texto poético, o regresso da amada morta não é acreditado por qualquer tipo de justificação realista (não se coloca uma hipótese como a epilepsia), antes cumprindo a demonstração dum poder efectivo da Vontade e da Imaginação. No entanto, tal como Poe, Villiers procura suspender a incredulidade do seu leitor quanto à possibilidade dos extraordinários acontecimentos relatados, através duma série de estratégias de veridicção<sup>1</sup>, como sejam as molduras narrativas com interpolação de documentos “autênticos”, ou a criação de narradores que se assumem como materialistas e racionalistas, agindo como “advogados do diabo” para autenticar o narrado. Nesta categoria, destaca-se a figura de Tribulat Bonhomet, primeiro apresentado como narrador de *Claire Lenoir* e depois recuperado em vários contos de Villiers: o paradigma do bom senso mas também da obtusidade burgueses. Comparável a certas personagens de Poe, cuja função é pôr em causa o mistério e depreciar o misto de (auto-)ilusão e sensacionalismo que subjaz ao seu tratamento (é, aliás, nesta perspectiva que ironicamente surge avaliada a obra dum certo estado-unidense de

---

<sup>1</sup> Para um enquadramento teórico deste conceito, ver *infra* 530 e nota 1.

Richmond<sup>1</sup>), Bonhomet pode ser interpretado como desestabilizador do empenho metafísico da obra de Villiers. Assim, o epíteto “le tueur des cygnes”, aposto a Bonhomet num conto homónimo, denuncia pelo menos a consciência, se não a convicção, de o simbolismo poder não passar dum contrafacção lúdica, elaborada sobre o vazio ontológico, tal como o concebeu Mallarmé, o amigo de toda uma vida a quem foi anunciada em primeira mão a adesão de *Contes Cruels* à *estética* poética.

Destaque-se a palavra *estética* indicando a hipótese de Villiers, ao mencionar tal termo ao mais subtil intérprete da poética de Poe, estar bem ciente da sua ênfase no artifício calculado. Julgo até bem possível que certas obras de Villiers e Mallarmé tenham resultado em parte de um diálogo entre ambos sobre as consequências de tal *estética*, designadamente o "soneto em ix" e "Véra", ambos realçando o *décor* para conjurar a ilusão da figura feminina/musa perdida. Nesse caso, porém, teremos também de admitir que as suas diferentes concretizações decorrem de reflexões distintas dos seus autores sobre o fim último dessa nova *estética* e que, efectivamente, Villiers, apesar de consumido pela dúvida, preferiria que este excedesse o "fim em si" da literatura. Mesmo Tribulat Bonhomet, em "Le Tueur des Cygnes", não resiste a comprazer-se, ainda que temporariamente, na auto-inoculação da melancolia de tomar cisnes por signos/sinais. E esta melancolia por um além-matéria é bem característica da mentalidade decadentista epocal, torturando-se, com requintes de cilícios literais e imaginários (também na esteira da remissão pela perversidade, sustentada por Baudelaire), pela esperança dum religação perdida. É este o tema sintetizado no título do conto de Villiers “La Torture par l’Espérance” (1888), uma rescrita assumida de “The Pit and the Pendulum”, em que se desenvolvem as consequências de a tortura

---

<sup>1</sup> Ver citação atribuída a Bonhomet e o comentário que lhe aduz Ratt em “Villiers de l’Isle-Adam et Edgar Allan Poe”, 88-89.

última ser a da esperança numa libertação de antemão planeada e gorada pelo perverso Inquisidor.

Já Joris-Karl Huysmans (1848-1907) foi, por seu turno, também amigo e admirador de Villiers, Mallarmé e Verlaine, todos passados em revista no seu *À Rebours* (1884). Neste emblemático romance da auto-complacência finissecular por uma nevrose extremada a requintes anti-natura, o (anti-)herói Des Esseintes formula uma das mais lapidárias expressões do significado de Poe para a tortuosa mentalidade decadentista:

Si Baudelaire avait déchiffré dans les hiéroglyphes de l'âme le retour d'âge des sentiments et des idées, lui [Poe] avait, dans la voie de la psychologie morbide, plus particulièrement scruté le domaine de la volonté.

En littérature, il avait, le premier, sous ce titre emblématique: "Le Démon de la Perversité", épié *ces impulsions irrésistibles que la volonté subit sans les connaître et que la pathologie cérébrale explique maintenant d'une façon à peu près sûre (...)*, éclatant enfin dans *la terreur qui stupéfie les volitions, sans que l'intelligence, bien qu'ébranlée, fléchisse. (...)*

Cette *clinique cérébrale* où, vivisectant dans une atmosphère étouffante, *ce chirurgien spirituel devenait, dès que son attention le lassait, la proie de son imagination* qui faisait poudroir, comme de délicieux miasmes, des apparitions somnabulesques et angéliques, *était pour des Esseintes une source d'infatigables conjectures.*<sup>1</sup>

Inevitavelmente, o trecho é ilustrado por uma alusão a "Le Démon de Pa Perversité", indicativa da mediação de Baudelaire na leitura huysmaniana de Poe. *À Rebours*, porém, rendilhado de catolicismo estético e bizantinismo, segundo o apego decadente ao aparato e aos sinais exteriores dos ritos (na falta do seu significado ontológico, posto em causa pelo cientismo), parece manipular o princípio poesco na supra-referida esteira numa esperança de redenção pela tortura, neste caso deliberadamente auto-infligida e com consequências que extravasam a já tendenciosa associação baudelairiana à ideia numa reversibilidade religiosa facilitada pelo sofrimento do criminoso compulsivo. Apresentando tal comportamento como uma força primitiva e irresistível (v. *supra*, 193-

---

<sup>1</sup> Huysmans, *À Rebours* (1884); repr. coord. Marc Fumaroli, 2ª ed., Paris, Gallimard, 1877, 309-311.

195), Baudelaire acomodava-se apesar de tudo à noção de impulso, involuntário e contrário à consciência, contida no texto de partida “The Imp of the Perverse”. Ora, em *À Rebours*, embora essa dimensão impulsiva seja indicada quando se refere concretamente o texto poético, menospreza-se o carácter “inato” (ver *MCW* 3, 1320) de tal princípio em favor duma sua exploração *ad nauseam*, favorável à exaltação da cultura elitista contra a natureza cientista e a moralidade burguesa, precisamente pela sua prática deliberada, e sistemática, ao longo do romance. Tal prática não deve, por outro lado, entender-se apenas como um refinado despeito pelo senso comum; efectivamente, quando Des Esseintes refere o carácter da perversidade acrescenta-lhe as inovações de a fundamentar através dos recentes estudos de patologia cerebral, no que paradoxalmente se aproxima da faceta naturalista da dissecação patológica e das teorias de degenerescência em grande parte devedoras do positivismo. Sobretudo, associa o desejo do perverso a uma Vontade supra ou trans-racional, pela qual o sujeito acede a uma gnose psíquica passível de superar o materialismo e contrapor-se à vida dita “real”<sup>1</sup>.

As práticas da perversidade e duma sofisticada (auto-)tortura adquirem, pois, uma caução de evasão e de liberdade espirituais do artista, antinómicas das leis naturais e do conceito burguês de sanidade, conjugando-se com outras práticas do magismo e espiritismo e, inclusive e paradoxalmente, com uma defesa ideológica da anarquia, revelada por uma boa parte dos intelectuais de fim de século, nomeadamente Mallarmé e Huysmans<sup>2</sup>. O reclame da anarquia do espírito e de seu poder transgressor dos limites da vida e do mundo é, por seu turno, levado a coincidir com certos textos de Poe,

---

<sup>1</sup> Note-se que, pela sua associação à vulgaridade do real e aos limites do pensamento materialista, a vida assume para a estética decadentista um valor negativo, que se procura evadir pela feérica composição da Arte, elevada por começar onde acaba a vida. Teremos oportunidade de apontar semelhante antagonismo, com aproveitamento da sua inferência em certas peças de Poe, como “The Raven”, em obras e proclamações estéticas de autores finiseculares portugueses. designadamente Alberto d’Oliveira que parece maiuscular a “Vida” para melhor a denegrir (ver *infra*, 675 e nota 4).

<sup>2</sup> Consulte-se, a este respeito, Peylet, *La Littérature Fin de Siècle*, 17-18.

nomeadamente *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, que logo no início de *À Rebours* surge como a obra mais preciosa pra Des Esseintes:

il [Des Esseintes] se reposait la vue en regardant les chronomètres et les busses, les sextants et les compas, les jumelles et les cartes éparpillées sur une table au-dessus de laquelle se dressait un seul livre, relié en veau marin, les aventures d'Arthur Gordon Pym, spécialement tiré pour lui sur papier vergé, pur fil, trié à la feuille, avec une mouette en filigrane.<sup>1</sup>

Quanto mais não seja pelo excesso de requinte, mas também de uma ostentação da ciência, cujos instrumentos Des Esseintes dispõe composicionalmente como se de "naturezas mortas" se tratassem, é perceptível que a viagem marítima se torna aqui exclusivamente alegórica, de forma mais restrita do que em Baudelaire ("Le Voyage") ou em Rimbaud (*Le Bateau Ivre*), de um percurso interior do sujeito, numa demanda artística e artificiosa o mais próxima possível da morte e dos presságios dos seus mistérios, limites últimos do Desconhecido.

Paradigma extremo do egotismo finissecular e dum mórbido solipsismo quasi-suicidário, Des Esseintes concebe a sua mansão como um sumptuoso barco de aventura, por sua vez replicado pela imagem sintomática do aquário, cuja mera contemplação basta para excitá-lo ao ponto de imaginar-se na coberta dum navio. Acha-se, pois, empolada a dinâmica entre clausura, evasão e movimento (mesmo que puramente artificial e até mecânico/automático<sup>2</sup>) que, potencial em muitas narrativas poéticas, podemos tomar como prenúncio da arte modernista e, especificamente no domínio literário, da técnica da corrente de consciência, de resto geralmente tida como inaugurada no final da década de 1880 por um discípulo do decadentismo e simbolismo, Edouard Dujardin, em *Les Lauriers sont Coupés* (1888).

---

<sup>1</sup> Huysmans, *À Rebours*, 100.

<sup>2</sup> Ilustre-se com o seguinte passo, decorrente também da contemplação do aquário pelo protagonista: "Il se figurait alors être dans l'entre-pont d'un brick, et curieusement il contemplait de merveilleux poissons mécaniques, qui passaient devant le vitre du sabord et s'accrochaient dans des fausses herbes" (ibid., 100).

É lícita, assim, a extrapolação de que a corrente da consciência procede do discurso da "nevrose", o qual, por seu turno, foi seminalmente desenvolvido por Poe, através de estratégias de narração não-fidedigna e próxima do registo da insanidade, da composição de personagens sintomaticamente classificadas em *À Rebours* como "convulsas devido a nevroses hereditárias"<sup>1</sup>, e ainda da aproximação à música romântica, com um misto de proporção mas igualmente da estranheza, advindo da razão a dissonância. Este último traço é também isolado em *À Rebours*.

il [Des Esseintes] ne se rappelait avec plaisir que certaines séances de musique de chambre où il avait entendu du Beethoven et surtout du Schumann et du Schubert qui avaient trituré ses nerfs à la façon des plus intimes et des plus tourmentés poèmes d'Edgar Poe.<sup>2</sup>

O passo citado condiz com a obsessão de Des Esseintes por definir-se relativamente a um mundo de cultura e arte, preferencialmente aristocrático e *outré*, sobretudo no plano literário, dando azo a que a viagem interior do protagonista faça justapor integralmente a reflexividade e a metaliterariedade, sendo isto particularmente notório nos vários trechos de louvor a uma linguagem condensada, quasi-(al)quimicamente destilada. Saliente-se uma aproximação deliberada à linguagem poética, ou, na esteira de Mallarmé, à depuração vocabular e sintáctica por oposição ao discurso corrente, comunicacional. Tal depuração, por seu turno, torna-se paradoxalmente dúctil a uma prossecução das experiências românticas de hibridismo genológico, através de uma orientação da narrativa para o lirismo, e da prosa curta para o poema, cruzamento que vimos já facilitado pela estética de Poe e pelas suas incursões no conto lírico. Assim, curiosamente, embora *À Rebours* se ache, pela extensão, na fronteira entre o romance e a novela, é o poema em prosa, tal como então modernamente cultivado, que Des Esseintes consagra como sendo a forma por si

---

<sup>1</sup> Ver: "Convulsées par d'héritaires névroses, affolées par des corvées morales, ses créatures [d'Edgar Poe] ne vivaient que par les nerfs" (Huysmans, *À Rebours*, 310): Lembre-se que Des Esseintes é apresentado, à semelhança por exemplo de Roderick Usher, como o condenado descendente de uniões consanguíneas centenárias (ver *ibid.*, 78).

<sup>2</sup> *Ibid.*, 328-329.

preferida, referindo-se aos textos numa antologia do género, coligida para seu deleite pessoal, como descendentes da linhagem Baudelaire-Poe<sup>1</sup>:

En un mot, le poème en prose représentait, pour Des Esseintes, le suc concret, l'osmazôme de la littérature, l'huile essentielle de l'art. (...)

C'étaient, poussées jusqu'à leur dernière expression, les quintessences de Baudelaire et de Poe: c'étaient leurs fines et puissantes substances encore distillées et dégageant de nouveaux fumets, de nouvelles ivresses.

C'était l'agonie de la vieille langue qui, après s'être persillée de siècle en siècle, finissait par se dissoudre (...).<sup>2</sup>

Sublinhe-se que neste excursão metapoética existe um convívio estreito entre vocábulos e processos próprios da alquimia (quintessência e destilação de substâncias, fazendo lembrar a reflexão de Poe sobre a poesia verdadeiramente imaginativa enquanto mistura de elementos para produzir um composto essencial<sup>3</sup>) e da físico-química ("osmazoma" – termo que designa a matéria extraída da massa muscular e do sangue). Esta ênfase na condensação e simultaneamente na purificação da linguagem dissoluta pode correlacionar-se com os episódios em que Des Esseintes se aplica na contrafacção laboratorial da mais sublime flor ou na produção artificial da mais requintada fragrância. Acumulam-se, assim, as evidências que atestam o carácter experimental de *À Rebours* – o qual, pensado em contra-corrente do “estudo dos costumes” naturalista a que o autor começara por submeter-se por influência directa de Zola, não deixa de dever muito ao método de dissecação e ao cientismo, só que desmontando-os igualmente pela corrosão do seu carácter normativo, e destacando antes a atitude da sua transgressão,

---

<sup>1</sup> No seguimento desta linhagem, não é de estranhar que Des Esseintes veja na obra de Mallarmé o apogeu insuperável do percurso da linguagem poética, magistralmente alcançado nos seus poemas em prosa, de que refere especialmente "Le Démon de l'Analogie" (ver *À Rebours*, 317 e segs.). Terá sido porventura como resposta, e reacção a um tempo artificiosa e lúdica, que Mallarmé fez sair em 1889 um dos seus mais polémicos e influentes poemas, intitulado "Prose pour Des Esseintes" (note-se o jogo com a transferência genológica) – no qual, além da explícita alusão à obra de Huysmans, se descortinam paralelismos com a poesia de Poe, nomeadamente "Ulalume".

<sup>2</sup> Huysmans, *À Rebours*, 320-321.

<sup>3</sup> Ver *supra*, 126-127.

com as inerentes conotações prometeicas e uma reivindicação titânica de o artista-artífice poder substituir Deus e a Natureza<sup>1</sup>.

A *hybris* da contrafacção investida no homem de génio, sendo já observável nas peças poescas de arquitectura paisagística e decoração de interiores, cauciona também a meticulosidade de *dandy* com que Des Esseintes pretende respeitar uma "filosofia do mobiliário". Segundo a crítica, porém, esta não terá sido senão indirectamente inspirada por "The Philosophy of Furniture" de Poe, derivando antes do exemplo mais próximo do contemporâneo Robert de Montesquiou-Fezensac (1851-1921), ou mais propriamente do relato de Mallarmé duma sua visita a esse excêntrico Conde de Montesquiou, tomado por Huysmans como modelo parcial para a personagem de Des Esseintes<sup>2</sup>.

Poeta, bibliófilo e dado às ciências ocultas, Robert de Montesquiou foi daquelas personalidades que marcou mais a sua época pelo carisma e capacidade de polarização de artistas talentosos do que pela sua carreira literária, encarnando para o fim de século em França o protótipo do *dandy*. Merece uma menção no nosso trabalho, uma vez que, justamente, existe evidência de que a lenda da sua pessoa, bem como parte da sua obra, foram difundidas em Portugal, inspirando em 1896 um denso artigo no periódico de vocação internacionalista *Arte*, da autoria de Carlos de Mesquita<sup>3</sup>. Um pouco mistificador, o estudo incide sobretudo sobre a vocação magista e espiritista da nova arte. Ora, sabendo-se que Robert de Montesquiou era admirador de Poe – acarinhando,

---

<sup>1</sup> Sobre este assunto, consulte-se novamente Peylet, *La Littérature Fin-de-Siècle*, 126-30, bem como a introdução de Marc Fumaroli a *À Rebours* de Huysmans, esp. 21-26.

<sup>2</sup> Ver "Note sur le personnage de Des Esseintes" de Fumaroli (ibid., 364-371), onde se alvitra que Huysmans pôde também basear-se noutras pessoas das suas relações, nomeadamente Villiers de l'Isle-Adam. O Conde de Montesquiou terá sido também a figura inspiradora do Barão de Charlus em *À la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust.

<sup>3</sup> Carlos de Mesquita, "Robert de Montesquiou", *Arte*, 3, Jan. de 1896, 107-120.

como Des Esseintes, as suas obras em luxuosas encadernações<sup>1</sup> – torna-se possível que o Conde tenha contribuído para o aproveitamento do autor estado-unidense pela literatura de ambiência decadentista, aliando a recusa do mundo vulgar a uma demanda espiritual de contornos tão hieráticos quanto heréticos.

Dentro do perfil anterior, resta-nos abordar Maurice Rollinat (1846-1903) que Léon Lemonnier, no seu estudo sobre a influência de Poe nos poetas franceses, agrupou, juntamente com Albert Samain (1858-1900) e Georges Rodenbach (1855-1898), sob o epíteto de decadentes, guiados por uma forma tão rebuscada quanto pretensamente precisa e por uma sedução excessiva (assumindo não raro um registo em continuidade com o ultra-romantismo) pelos estados de alma mórbidos e pela nevrose. Todavia, dos três autores referidos por Lemonnier, Maurice Rollinat terá sido aquele que mais impacto teve no coevo panorama literário francês, com a publicação em 1883 de *Les Névroses*. Foi, decerto, o mais ventilado em Portugal, onde o referido título granjeou expedito acolhimento, como atesta uma nota de saída em *A Mulher* ainda nesse ano, a qual refere igualmente a tradução do poema "The Raven" por Rollinat, sendo que a sua primeira publicação francesa tivera lugar apenas no ano anterior<sup>2</sup>.

Preparado por prévios artigos ditirâmicos, o livro de poemas *Les Névroses* teve no decadentismo francês reverberações idênticas às da prosa de *À Rebours*, fazendo de Rollinat o homem do momento<sup>3</sup>. A estrutura em partes de *Les Névroses* – a saber "Les Âmes", "Les Luxures", "Les Refuges", "Les Spectres" e "Les Ténèbres" – aponta para um todo sequencial, à semelhança de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire. Sendo esta influência repetidamente assumida, não o é menos a de Edgar Poe, que Rollinat

---

<sup>1</sup> Ver Willa Z. Silverman, "Unpacking His Library: Robert de Montesquiou and the Esthetics of the Book in Fin-de-Siècle France", *Nineteenth Century French Studies*, 32:3-4, Primavera-Verão 2004, 316-331.

<sup>2</sup> Recensão de Jayme Victor, *A Mulher: revista ilustrada das famílias*, 3, 1883, 22-23. A publicação de *Le Corbeau* por Rollinat teve lugar em *Le Moniteur de l'Indre*, 29 de Novembro de 1882.

<sup>3</sup> Ver Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en Lui-même*, 134-135.

conheceu porventura através de Baudelaire mas que muito provavelmente terá lido também mais tarde no original, sobretudo a poesia, para fazer as suas versões em verso – "Le Corbeau", "Le Ver Conquérant" e "La Dormeuse", entre outras. Detecta-se a presença de Poe logo no poema que abre *Les Névroses*, "Le Fantôme du Crime", e que curiosamente é dedicado a um outro poeta francês contemporâneo, Edmond Haraucourt (1857-1941), que pode ter tido repercussões na nossa literatura, designadamente por sugestão do título *Seul* (1891) a António Nobre<sup>1</sup>. "Lê Fantôme du Crime" é um poema perfeitamente sintomático do fascínio de Rollinat, e dos decadentistas em geral, pelo poder do Mal, instigado por uma força semelhante ao contra-racional Demónio da Perversidade de Poe-Baudelaire: "Mon crâne est un cachot plein d'horribles bouffées, / Le Fantôme du Crime à travers ma raison / Y rode (...)"<sup>2</sup>. De resto, no poema de *Les Névroses* que recebe o título "Edgar Poe", este instinto surge explicitamente associado ao estado-unidense: "Il cherchait dans le gouffre où la raison s'abîme, / Les secrets de la Mort et de l'Éternité, / Et son âme, où passait l'éclair sanglant du crime / Avait le cauchemar de la Perversité"<sup>3</sup>.

Diversas outras composições do livro-sensação de Rollinat parecem glosas de certos contos de Poe – como "Les Dents" que invoca "Bérénice", ou "L'enterré Vif" que lembra a um tempo "The Premature Burial" e "The Oblong Box" – denotando, como já assinalaram Cambiaire e Lemonnier, uma preferência pelos mais macabros e/ou patéticos de entre estes<sup>4</sup>. Lemonnier, todavia, parece imbuído duma inusitada parcialidade contra Rollinat, criticando *Les Névroses* (que considera o seu pior livro) e o

---

<sup>1</sup> Consulte-se, a este respeito, Paula Morão, "A Edição Crítica do *Só*: Alguns Fundamentos e Pressupostos" in *António Nobre em Contexto*, coord. Paula Morão, Lisboa, Colibri, 2001, 126-127.

<sup>2</sup> Maurice Rollinat, *Les Névroses* (1883); repr. Paris, Tip. Georges Chamerot, 1885 (digitalizado no site "gallica: la bibliothèque numérique de la Bibliothèque Nationale de France", <http://gallica.bn.fr>).

<sup>3</sup> *Ibid.*, 56.

<sup>4</sup> Ver Cambiaire, *Edgar Allan Poe in France*, 150-153; e Lemonnier, *Edgar Poe et les Poètes Français*, 113-115.

seu uso do influxo poesco por considerar que se centrou demasiado no paroxismo do Mal baudelairiano e desviou, inclusive, o poeta da sua originalidade pessoal, mais saliente em poemas bucólicos, resultando os outros de uma aprendizagem da nevrose pouco sincera<sup>1</sup>. Ora, mesmo que seja alegável que a identificação de Rollinat com Poe foi artisticamente forjada, o certo é que a imagem do estado-unidense se mesclou indelevelmente com a obra e a vida do “maldito”, delirante e suicidário autor de *Les Névroses*, orientando-o para um inquérito sobre o Mal. Este, na opinião de Régis Miannay, radicalmente contrária a Lemonnier, pode ter superado não apenas a exploração fantástica do pendor frenético como também a reversibilidade religiosa baudelairiana, assumindo contornos de força mágica e demiúrgica susceptível de facilitar a viagem idealista/espírita da poética do decadentismo e simbolismo<sup>2</sup>.

De resto, esta abordagem pressupôs também para Rollinat um trabalho de linguagem que, longe de limitar-se a complexidades de metrificacão, tem mais afinidades com a sugestiva musicalidade poética do que as que Lemonnier lhe reconhece<sup>3</sup>, incluindo igualmente incursões pelo poema em prosa sob a influência de “The Shadow” e “Silence”, e uma prática de interdisciplinaridade artística onde sobrevém o princípio da estranheza, conforme patente no poema “Frissons”:

Le strident quintessencié;  
Edgar Poe, net comme l'acier,  
Dégage un frisson de sorcier  
Qui vous envoûte.  
  
Delacroix donne à ce qu'il peint  
Un frisson d'if et de sapin,  
Et la musique de Chopin  
Frissonne toute.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ver Lemonnier, *Edgar Poe et les Poètes Français*, 113-115.

<sup>2</sup> Ver Régis Miannay, *Maurice Rollinat: Poète et Musicien du Fantastique*, ed. Autor, Sautron, 1981, 234. Para uma aproximação biográfica entre Rollinat e Poe, consulte-se, na mesma obra, 371 *passim*.

<sup>3</sup> Cf. a argumentação de Lemonnier sobre a insensibilidade de Rollinat aos subtis efeitos de assonância e aliteração de Poe, designadamente na sua tradução de “The Raven”, em *Edgar Poe et les Poètes Français*, 109-112.

<sup>4</sup> Rollinat, *Les Névroses*, 9.

Neste poema, que repesca algum dos modelos de "Phares" de *Fleurs du Mal*, é a Poe que o sujeito poético, como Des Esseintes de Huysmans, atribui o poder de feitiçaria-alquimia essencial. Esta destilação ter-lhe-á sido imputada não apenas devido à sua precisão de artífice, mas também à sua insistência no poder musical da linguagem encantatória e na monotonia hipnagógica (usada de forma hábil, com recurso insistente ao estribilho, à anáfora e à repetição encadeada de versos entre estrofes). Assim fica, creio, justificada a opção de Gustave Geffroy de, no livro póstumo de Rollinat, *Fin d'Oeuvre*, reservar para o final as traduções de Poe, precedidas de um poema autoral, "Langage du Rêve", com um título e um conteúdo metapoéticos sem dúvida apelativos para os simbolistas e as futuras vanguardas mais crentes na capacidade gnósica duma linguagem ligada ao inconsciente:

Des sons devenus paroles  
De tout l'humain inexprimé  
Comme un cri nombreux et rythmé  
De la pensée obscure et folle.<sup>1</sup>

## 6. A Utilização de Poe para uma síntese do simbolismo programático

Em 1889, Charles Morice, no rescaldo das guerras do simbolismo programático que haviam oposto os mais acérrimos defensores do autotelismo artístico e da poesia composicional (nomeadamente Gustve Khan e René Ghil) aos mais crentes na via mística / idealista (Jean Moréas), faz sair *La Littérature de Toute à L'Heure*, na esperança de que a arte simbolista enverede por uma via sintética<sup>2</sup>. Morice insinua nesse escrito que esta teria sido já entrevista justamente por Edgar Poe, o primeiro a revelar aguda consciência do fazer poético, conciliando o sentido espiritual da Beleza com o

---

<sup>1</sup> Rollinat, *Fin d'Oeuvre*, introd. e coord. Gustave Geffroy, Paris, Fasquelle, 1919, 303.

<sup>2</sup> Sobre a eficácia desta demanda sintética, e eventuais consequências para o progresso literário, ver Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en Lui-même*, 239-246.

sentido lírico da Ciência<sup>1</sup>. De resto, já no ano anterior, Morice se destacara num inquérito literário do jornal *Le Temps* ao defender para os simbolistas o epíteto de *estetas*, a que quis retirar a carga pejorativa imputada pelos seus antagonistas, assinalando o esteticismo como mérito da tutela dos precursores Poe, Wagner e Baudelaire, os quais, pela aliança entre génio poético e espírito artístico, toma como profetas de rigor na invenção duma arte nova: “ils cherchent (...) par dela tout Évangile precis (...) une religion qui satisfaisse à la fois leur coeur et leur raison”<sup>2</sup>. A esta religião referir-se-ia Morice, revelando outrossim a dupla mediação baudelaireana e mallarmaica, como o sacerdócio das Correspondências e da Lei da Analogia<sup>3</sup>.

Já referimos, e será atestado no início do capítulo deste trabalho dedicado à literatura finissecular portuguesa, que também Eugénio de Castro consagrou este sacerdócio, acrescentando aos três profetas enunciados por Morice ainda um quarto: Villiers de l'Isle-Adam. No entanto, sugere Urbano Tavares Rodrigues que Eugénio de Castro, ao apanhar o "expresso da literatura" para Paris, terá assimilado pouco profundamente o legado literário de precursores como Baudelaire e Mallarmé e, mais imediatamente, a atitude formal de requinte e complexidade linguística dos simbolistas de que ora nos ocuparemos<sup>4</sup>. Com efeito, é conhecida a adesão demasiado apressada que Eugénio de Castro manifestou relativamente à dita “escola evolutivo-instrumentista” de René Ghil, sendo levado a renegá-la quando se apercebeu da sua estreita normatividade, e principalmente quando soube que esta desagradava ao próprio Mallarmé, embora o vate lhe tivesse apadrinhado os auspícios no prefácio a

---

<sup>1</sup> Charles Morice, *La Littérature de Toute à l'Heure*, Paris, Perrin, 1889, 190. Note-se que também Jules Huret, conduzindo o seu *Enquête sur l'évolution littéraire* em 1891, louvaria a estética poética como susceptível de conferir uma unificação ao movimento simbolista (ver, a este respeito, Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en Lui-même*, 399).

<sup>2</sup> Morice, *Le Temps*, 5 de Agosto de 1888; cit. in Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en Lui-même*, 239.

<sup>3</sup> Consulte-se Morice, *La Littérature de Toute à l'Heure*, 59-66.

<sup>4</sup> Ver Urbano Tavares Rodrigues, verbete “**Castro e Almeida, Eugénio de**” in *Dicionário de Literatura*, 1, coord. J. P. Coelho, 4ª ed., Porto, Figueirinhas, 1990, 167.

*Traité du Verbe* de 1886<sup>1</sup>. Tal obra de René Ghil, considerada um dos documentos-chave do período doutrinário do simbolismo, consiste numa colecção de textos, maioritariamente saídos no ano anterior, sob a forma de poemas em prosa que, segundo Michaud, formalizam definitivamente a aliança entre as noções de símbolo e de poesia enquanto música sugestiva. Embora para a sua concretização Ghil tenha recorrido sobretudo ao modelo wagneriano<sup>2</sup>, a adesão ao cálculo científico duma lógica musical pode igualmente ser identificada na estética poética. Aliás, já observámos que seria esta uma disciplina cara a Mallarmé, facto que justifica o seu inicial encómio ao autor de *Traité du Verbe*, no prefácio onde curiosamente não se debruça logo sobre o virtuosismo de Ghil em jogos de artifício, mas antes assinala primeiramente a capacidade evocativa do sonhador nos seus textos, que compara explicitamente ao anfitrião do castelo poético de Usher (ver *OC 2*, 677-78). Conforme já explorado, também a ênfase que nesse texto recaiu sobre a palavra essencial em detrimento do vocábulo de troca, fazendo derivar a primeira dum rigoroso trabalho de *nuances* entre som e sentido potencialmente indutivo de uma reminiscência primeva, torna fácil a associação do autotelismo estético de Poe ao isolamento da palavra poética que o simbolismo iniciou e as várias escolas críticas modernistas desenvolveram teoricamente.

Sendo o movimento do versilibrismo directamente decorrente desta descoberta duma especificidade poética essencialista – logo, susceptível de sobrevivência e até reflorescimento fora dos formatos convencionais – torna-se-nos compreensível a aparente ousadia com que Gustave Kahn, em 1888 e depois em 1897, faz remontar ao autor de "The Philosophy of Composition" a génese do franqueamento do verso:

---

<sup>1</sup> Consulte-se, a este respeito, Henry de Paysac, "Eugénio de Castro et Fancis Vielé-Griffin: une Amitié Symboliste", *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 38, 1983, 326-330.

<sup>2</sup> Ver Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en Lui-même*, 187-189.

le vers libre continue ce principe romantique emprunté à Poe qui veut qu'on ne fasse des vers qu'avec la matière strictement poétique (...) c'est pour conserver toute la ductilité que doit avoir une métrique résolue à interpréter l'essence des phénomènes et non ses circonstances, les contacts du décor avec l'âme du poète et non le décor lui-même que les poètes récents proscrivent l'emploi des formes fixes.<sup>1</sup>

Assim sendo, não é também de admirar que *Palais Nomades* de Gustave Kahn (1887), um dos mais célebres espécimes da prática versilibrista neste período, tenha sido elaborado a partir do modelo de "The Haunted Palace", poema que Kahn tomou como epítome do desiderato simbolista numa recensão às versões mallarmaicas, publicada na influente *Revue Indépendante*. O facto de nesse texto Kahn considerar "The Haunted Palace" uma superior concretização poética da alma do sujeito (i. e. Usher) toma-se, porém, problemático à luz quer da estética poesia quer da análise da demanda simbolista, visto a tal concretização ser imputada a força duma alegoria:

Le rôle exact ici du "Palais Hanté" ce serait à la fois de concrétiser et d'affiner l'idée principale de Poe: la concrétiser en la présentant sous un symbole plus simple, plus facile à reconnaître, car l'introduction de ces vers est un appel, un avertissement à l'âme du lecteur prévenu par la tradition que le lyrisme est la traduction des vérités essentielles: l'affiner en ce que la vérité qui fuit l'objet récit, de l'allégorie, du symbole complexe et revêtant les apparences et le milieu d'un fait de vie, se présente en ce court poème dépouillée des laborieux apprêts sous lesquels le premier état de cette vérité se présente.<sup>2</sup>

Trata-se de um raciocínio que pode tender, por um lado, para a redução da capacidade sugestiva do símbolo e, por outro, para a recondução da poesia à moral, mesmo que Kahn tivesse procurado salvaguardar o uso dos termos "verdade" e "moralidade":

J'emploie ici le mot de vérité, après avoir dit précédemment que Poe excluait de la poésie toute vérité (...). Mais ce terme de vérité est essentiellement relatif et veut dire ici didactique et enseignant (...). Si, incontestablement, le poète n'a pas à se préoccuper d'apporter un règlement des questions pratiques et sociales (...), du moins lui est-il nécessaire de connaître les vérités mentales et personnelles qu'il contient, pour réaliser ce qu'entendais Poe par la poésie: la mise en oeuvre du sentiment en son essence, c'est-à-dire épuré du milieu et des ambiances qui sont des causes d'erreur; or

---

<sup>1</sup> Gustave Kahn, *La Nouvelle Revue*, 1 de Abril de 1897; cit. in Lemonnier, *Edgar Poe et les Poètes Français*, 130. Idêntica aproximação entre a estética poesia e o versilibrismo fora já intentada por Kahn na *Revue Indépendante*, tomo 8, 23, Setembro de 1888, esp. 437-438.

<sup>2</sup> Kahn, *Revue Indépendante*, tomo 8, 23, 440.

(...) qu'est-ce sinon en poursuivre l'exacte et sincère évocation, c'est-à-dire chercher à le connaître en sa vérité ? (...) qui dit vérité dit moralité.<sup>1</sup>

A confusão de Kahn entre símbolo e alegoria, apesar de compreensível à luz das reflexões que atrás expusemos sobre o entendimento de simbolismo na literatura francesa da segunda metade do século XIX (ver *supra*, 222-224), pode dar crédito aos críticos que acham na fase restrita do simbolismo programático uma limitação da plurivocidade poética, tornando-se o símbolo como um código cuja chave bastaria para franquear a sua verdade<sup>2</sup>. Efectivamente, tem certa pertinência verificar que existe em *Palais Nomades* uma preferência pela metonímia, em detrimento de mais equívocas associações metafóricas imagético-sonoras, e que os poemas de Poe mais notoriamente convocados nesse livro são os de claro pendor alegórico, como seja, além de "The Haunted Palace", o emblemático "Eldorado", presentido nos seguintes versos:

Par-delà la colline et par-delà la plaine  
pas sur pas, coupe sur coupe, dans l'infini de ton haleine  
Je vais ma marche prisonnière.  
Mon bon cheval des lutttes est mort le long des grèves,  
ma compagne mémoire s'est assoupie de revê sans trêve.<sup>3</sup>

Procede este excerto do poema intitulado "La Belle au Château Rêvant", com que sintomaticamente Kahn decidiu apresentar a sua obra em *La Revue Indépendante* e que é possível fazer remontar genericamente ao melancólico tema poesco da amada morta, no que não deixa também de demonstrar uma excessiva explicitação, sendo essa figura linearmente equiparada ao Bem Ideal para sempre perdido, porventura em detrimento de outras correntes subterrâneas<sup>4</sup>. Sucede que a expressão poesca "correntes subterrâneas"

---

<sup>1</sup> Ibid., 440-1.

<sup>2</sup> Ver, a este respeito, o artigo de Alain Mercier "Rayonnement du Symbolisme" em *Le Symbolisme tel qu'en Lui-même* (com Guy Michaud e B. Marchal), esp. 475-481.

<sup>3</sup> Kahn, "La Belle au Château Rêvant", *Revue Indépendante*, tomo 4, 11, Setembro de 1887, 282.

<sup>4</sup> Para ilustrar este argumento, e tendo em mente que o poema de Kahn se sujeitou muito possivelmente à tutela mallarmaica, basta comparar a sugestiva densidade elíptica dos versos de Mallarmé no "soneto em

foi também apropriada pelos doutrinadores simbolistas, nomeadamente por Jean Moréas que, prestes a rivalizar com o partidário "instrumentista" René Ghil (então mais afecto a Mallarmé) e a emparceirar com Kahn na fileira dos "melodistas" (mais adeptos de Verlaine)<sup>1</sup>, a usou textualmente no documento que é tido como o primeiro manifesto simbolista. Respondendo a mais um ataque aos "decadentes", Moréas insistiu no potencial esotérico da poesia por eles praticada, validando através de Poe a demanda de um puro conceito de Beleza:

Les prétendus décadents cherchent avant tout dans leur art le pur concept et l'éternel du symbole, et ils ont la hardiesse de croire avec Edgar Poe que "le Beau est le seul domaine légitime de la poésie (...)"

Mais ce que M. Bourde reproche le plus amèrement aux décadents c'est l'obscurité de leurs oeuvres. Consultons encore sur ce sujet Edgar Poe: "Deux choses sont éternellement requises: l'une, une certaine somme de complexité, ou plus proprement, de combinaison; l'autre, une certaine quantité d'esprit suggestif, quelque chose comme un courant souterrain de pensée, non visible, indéfini. (...)"

Les poètes décadents, la critique, puisque sa manie d'étiquetage est incurable, [Bourde] pourrait les appeler plus justement des symbolistes.<sup>2</sup>

Léon Lemonnier observou pertinentemente que, evoluindo Moréas para o neo-romantismo e uma retoma da expressão classicista tida como mais propícia à veiculação da ideia pura (percurso que Eugénio de Castro viria também a seguir), o seu apego à estética poesia nunca se centrou no objectivo positivo do "poema *per se*", socorrendo-se apenas de alguns pontos da sua prescritividade negativa. Por outras palavras, Moréas terá achado em Poe aquilo que a poesia não devia ser, i. e. nem subjectiva nem descritiva nem didáctica, e, em suma, nada do que antes fora<sup>3</sup>. Já antes

---

ix" com a descritividade explicativa destes três versos de "La Belle au Château Rêvant": "La mémoire est un deuil de la Nixe et de la Sirène / la mémoire est en souffrance du quelconque qui pleure au seuil / ici c'est le palais des repos de la reine" (ibid., 281).

<sup>1</sup> Alusão à rivalidade ocorrida em 1887 entre as revistas *Le Symboliste*, de Kahn e Moréas, e *La Décadence*, de Ghil. Sobre as posições precárias dos agentes da inovação literária nas trincheiras de guerras normativas extremamente beligerantes no período literário restrito do simbolismo, ver o capítulo "La Bataille" em Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en Lui-même*, 203-260.

<sup>2</sup> Jean Moréas, "Les Décadents", *XIXe Siècle*, 11 de Agosto de 1885, repr. *Les Premières Armes du Symbolisme*, Paris, Léon Vanier, 1889, 27-30.

<sup>3</sup> Ver Lemonnier, *Edgar Poe et les Poètes Français*, 146-148.

se disse que este traço de completa ruptura com a tradição pode ser imputado a uma eventual discriminação entre decadentistas e simbolistas, tendo Ernest Raynaud apontado a origem grega de Moréas, a ascendência semita de Khan ou a nacionalidade belga de Ghil, entre outras proveniências estrangeiras de figuras culturais do simbolismo estrito, como facilitadoras da introdução da novidade, em detrimento das convenções literárias existentes. Não só as origens estrangeiras dos agentes culturais influiriam neste ponto como também a importação de modelos extra-fronteiras, designadamente de raízes anglo-germânicas, como Raynaud também assinalou<sup>1</sup>, e assim sendo se justifica que um autor como Kahn pudesse, por vanglória ou necessidade de descartar influências próximas, responder ao *Enquête sur l'Évolution Littéraire* de 1891 elegendo como mestres apenas artistas estrangeiros, com Poe à cabeça<sup>2</sup>.

Considerando que, para além de responder sensivelmente ao influxo anglo-germânico, a nova literatura francesa se opôs a uma ideologia utilitária genericamente (e por conveniência política) identificada com a americanização, o caso do acolhimento de Poe torna-se exemplar, identificado a um tempo como herdeiro duma estética anglicista (mais concretamente lakista, de contornos idealistas mas com eficácia pragmática) e como espírito superior adoptado pela Europa, devido à incompreensão da mediocridade reinante na sua terra natal. Por outro lado, tendo em conta a reivindicação de Edmund Wilson, em *Axel's Castle*, quanto à importância, para a formação das vanguardas nascentes do simbolismo, do trânsito cultural entre a França e os Estados

---

<sup>1</sup> Trata-se de uma asserção polémica, embora envolvendo uma discussão que escapa ao âmbito deste trabalho: “Charles Morice a tort de prétendre que le mouvement symboliste fut d’origine française. Il ne fut pas plus que le romantisme dont il est une variété. Il est, comme lui, d’origine anglo-germaine. Il vient (...) à la fois de Wagner et des *Esthéticistes* anglais” (Raynaud, *La Mêlée Symboliste*, 534).

<sup>2</sup> Sobre este caso, leiam-se as interessantes elucubrações de J. C Ireson em *L'Oeuvre Poétique de Gustave Khan*, Paris, Nizet/CNRS, 1962.

Unidos da América<sup>1</sup>, é relevante para o nosso trabalho aferir a apreciação de Poe por agentes de proveniência estado-unidense então em França, como Stuart Merrill e Francis Vielé-Griffin, ambos com difusão na restante Europa sensível à francofonia, designadamente Portugal<sup>2</sup>.

Achando-se ambos estes autores, na fase do simbolismo programático, próximos do instrumentismo de René Ghil, a sua demanda duma consonância entre palavras e música, patente desde logo no título das suas primeiras obras (*Gammes* de Stuart Merrill, e *Euphonies* de Vielé-Griffin), é susceptível de colocá-los em paralelo com Poe, mas apenas, como notou Lemonnier, num plano genérico que carece de verdadeira produtividade crítica. De qualquer forma, o mesmo crítico admite que, de entre os dois, Merrill terá sido o que mais imagetivamente se inspirou em Poe, desenvolvendo, a partir de certos contos como "The Mask of the Red Death" e "The Fall of the House of Usher", temáticas decadentistas, destacando-se também nele o uso do *topos* do palácio assombrado e em ruínas como figuração da alma do sujeito poético<sup>3</sup>. Esta última intertextualidade com Poe é, por exemplo, identificável no soneto "La Maison Solitaire", onde se acha também o cenário típico de "The Raven" do quarto fechado dramatizando a reflexividade não só do sujeito como da matéria poética, situação de clausura e especularidade replicada ainda na composição de Merrill sugestivamente intitulada "Les Poings à la Porte". De resto, a ênfase da poesia de Merrill na recorrência de efeitos recíprocos calculados foi assinalada pelo seu crítico M. C. Henry como passível de

---

<sup>1</sup> Edmund Wilson, *Axel's Castle: a Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, 1931; repr. Glasgow, Collins/Fontana, 1979, 20-22.

<sup>2</sup> Stuart Merrill colaborou, no final da década de 90, na revista *Arte* co-dirigida por Eugénio de Castro, e Vielé-Griffin manteve com o mesmo escritor português uma relação de amizade, acolhendo-o em sua casa.

<sup>3</sup> Consulte-se, para uma análise deste e outros paralelismos com Poe, Lemonnier, *Edgar Poe et les Poètes Français*, 140-1.

paralelismos com o projecto de *Eureka*, sublinhando o empenho do poeta francês, na esteira ainda da ciência instrumental do *Traité du Verbe* de Ghil, na construção e indução poética numa supra-fenomenologia. M. C. Henry não deixa, porém, de frisar que para Merrill este comprometimento não podia ser de natureza meramente estética e/ou lúdica, dado o seu efectivo activismo socialista avesso ao alheamento próprio da arte autotélica<sup>1</sup> – o que se toma patente nos poemas mencionados que, derivando hipoteticamente de *topoi* poescos de solipsismo irresolúvel, não abdicam da demanda de superação ontológica através dum elevado sentido de agência poética. E este acaba por saldarse num optimismo que, para Lemonnier, só pode ser remontado a influências anglo-saxónicas outras que não Poe, nomeadamente Whitman<sup>2</sup>.

Relativamente a Vielé-Griffin, não será difícil achar nele temas genéricos em comum com Poe, em particular o da poetização da amada-criança, curiosamente aproveitável, devido à angelização da musa poética, pelo movimento subsequente de viragem para um neo-romantismo mais singelo de expressão amorosa<sup>3</sup>. Todavia, assinale-se que este é um autor com uma grande preparação ao nível da língua e cultura anglísticas, a qual lhe permitiu não só rever com severidade as versões de Mallarmé da

---

<sup>1</sup> M. C. Henry, *Stuart Merrill: la Contribution d'un Américain au Symbolisme Français*, 1927; repr. Genebra, Slatkine, 1977, 222.

<sup>2</sup> Ver Lemonnier, *Edgar Poe et les Poètes Français*, 142.

<sup>3</sup> Vielé-Griffin apresenta também uma obsessão temática pelo binómio dama branca (mulher ideal) e dama negra (mulher fatal), que pode ser remontada a determinados intertextos poescos de modo semelhante ao que observaremos no português Gomes Leal (ver *infra*, 521 e nota 3). Neste âmbito, é de destacar a obra mais tardia *L'Amour Sacré* (1903) cujos retratos femininos apresentam interessantes consonâncias com os "medalhões" de mulheres santas e profanas que Gomes Leal começa a publicar sensivelmente pela mesma altura.

poesia poeasca<sup>1</sup> como relativizar o impacto de Poe nas letras francesas, assacando-o à referida ascensão do anglo-germanismo:

Les maîtres du Symbolisme, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, ont le culte d'Edgar Poe; le dernier s'attache à Tennyson. Laforgue, par ailleurs, est germanisant (...) Sans Verlaine, on aura eu le phénomène d'un extraordinaire exode de poètes vers les littératures anglaises ou allemandes.<sup>2</sup>

Para finalizar, note-se que talvez os mais curiosos empréstimos imputáveis a Poe na poesia do próprio Vielé-Griffin se dão mais ao nível da criação de ambiências do que no plano temático. Esta influência no tocante à composição de atmosferas é discernível, por exemplo, nas sugestões fantasmagóricas dos poemas outonais e crepusculares do volume *Chanson à l'Ombre* (em "Automne" há uma personificação da estação numa entidade ventosa e vagabunda que, como o Corvo de Poe, se insinua no espaço doméstico/familiar do sujeito<sup>3</sup>), ou no efeito de assombro produzido pelo destaque do olhar no poema de *Les Cygnes* sintomaticamente intitulado "Hélène", e lembrando "To Helen [Whitman]" de Poe:

Regarde, avec tes yeux levés  
Voici – comme un tissu de pâle feu fatal  
Qui fait épanouir la fleur pour la flétrir  
– Mon voile (...)  
La Nuit est claire au firmement vital.<sup>4</sup>

Aqui, o trabalho de sonoridades, aliado às associações entre o olhar magnético e um apelo multi-sensorial indistinto, cria uma sugestividade que nesta época seria também típica do drama simbolista. Textualmente impulsionado por Villiers e Mallarmé, este

---

<sup>1</sup> Segundo informação de Henry de Paysac, descrevendo um dactilógrafo de Mallarmé com profundas correções pela mão de Vielé-Griffin, o que vem mais uma vez atestar a disseminação de Poe através das estreitas afinidades entre os agentes simbolistas (ver *Francis Vielé-Griffin: Poète Symboliste et Citoyen Américain*, Paris, Nizet, 1976, 109).

<sup>2</sup> Vielé-Griffin, cit. in Paysac, idem, 103.

<sup>3</sup> Ver: "Lâche comme le froid et la pluie, / Brutal et sourd comme le vent, / Louche et faux comme le ciel bas / L'Automne rode par ici, / Son bâton heurte aux contrevents, / Ouvre la porte car il est là" (Vielé-Griffin, *Oeuvres*, 2, Genebra, Slatkine reprints, 1977, 53).

<sup>4</sup> Vielé-Griffin, *Oeuvres*, 1, Genebra, Slatkine reprints, 1977, 51.

trouxe no fim de século um código cénico e performativo com interessantes correspondências com a estética pragmática do efeito preconizada por Poe.

## 7. Poe e o drama simbolista

É tendo em conta que o drama, no simbolismo, manteve uma estreita afinidade com a poesia, procurando evidenciar-se como a sua actualização experiencial, e que a sua prática e teoria tiveram algumas concretizações em Portugal (sendo o exemplo máximo conseguido por Fernando Pessoa já em 1913 com *O Marinheiro*<sup>1</sup>) que se torna produtivo no nosso trabalho lançar um breve olhar sobre as suas relações com a estética e obra imaginativa de Poe.

Para além do referido Mallarmé – cuja mais célebre tentativa dramática (*Hérodíade*) já abordámos em função de possíveis intertextos poescos (*supra*, 264-265) – destaca-se, na produção dramática tardo-oitocentista, Maurice Maeterlinck que, pela sua nacionalidade belga, podemos alinhar com os simbolistas mais disponíveis e dispostos a desmontar as convenções até então existentes. Assim, se Mallarmé pôde discernir uma vocação teatral inata no sentido de *décor* e de potenciação dos cenários de clausura e projecção especular dos textos de Poe<sup>2</sup>, Maeterlinck, que viria a colher em França a ambiência decadentista-simbolista, designadamente com o mesmo Mallarmé e também com Villiers<sup>3</sup>, admitiria por seu turno que o mistério, sugestivo e musical, e o fascínio por um terrífico sobrenatural, conforme desenvolvidos pelo estado-unidense,

---

<sup>1</sup> Ver Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Héritage et Création*, 2ª ed., Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

<sup>2</sup> Mallarmé, com efeito, definiu a vocação dramaturgical de Poe em termos de uma arte fusional / total, aliando a poesia, a arquitectura e a música: “Ses facultés d’architecte et de musicien les mêmes en l’homme de génie, Poe, dans un pays qui n’avait pas à proprement parler de scène, les rabattit, si je puis parler ainsi, sur la poésie lyrique” (*OC 2*, 772).

<sup>3</sup> Sobre as afinidades electivas e literárias de Maeterlinck na França contemporânea, consulte-se Cambiaire, *Edgar Allan Poe in France*, 296-297.

haviam exercido sobre si uma influência preponderante<sup>1</sup>. Esta terá sido por si absorvida em consonância com os princípios fundamentais da sua obra poética e dramaturgica, a saber, a evocação sobre a representação, a evocação de sensações sobrenaturais sobrepondo-se à definição das personagens e a situações espaço-temporais, bem como ao imperativo do desenrolar da acção conforme entendido pelo teatro naturalista. Assim, vários críticos têm assinalado os traços atmosféricos convergentes entre as peças de Maeterlinck e as obras de Poe, construídas sobre locais de insulamento, como ilhas (*La Mort de Tintagiles*), florestas, câmaras subterrâneas ou quartos de castelos de intrincados meandros (*Alladine et Palomides, Princesse Maleine*)<sup>2</sup>, no intuito de veicular tragédias da imaginação com base em sensações exclusivamente dirigidas ao intelecto, sem penetração da luz solar ou de qualquer elemento natural não mediado. Também as suas heroínas, mulheres espectrais, elanguescidas pela doença e pela morte mas obstinadas em cultos esotéricos e na demonstração da possibilidade de acesso ao transcendente pelo Amor Ideal, são passíveis de relacionar-se com as de Poe, nomeadamente Méllisande naquela que é talvez a mais conhecida peça de Maeterlinck e a mais emblemática do drama simbolista, *Pélleas et Mélisande*, de 1892.

Para além de ter sido objecto da célebre adaptação operática por Claude Debussy em 1902, *Pélleas et Mélisande* foi a peça que inaugurou, em 1893, o *Théâtre de l'Oeuvre* dirigido por Aurélien Lugné-Poe. O facto de o encenador ter adoptado, aquando da sua entrada no Conservatório, um apelido familiar antigo que acreditava aparentá-lo com o

---

<sup>1</sup> Consulte-se o depoimento de Maeterlinck concedido a Lemonnier em *Edgar Poe et les Poètes Français*, 207-208.

<sup>2</sup> Ver Cambiaire, *Edgar Allan Poe in France*, 298-303, e Lemonnier, *Edgar Poe et les Poètes Français*, 207-215.

escritor estado-unidense<sup>1</sup>, é mais um valioso indicador do aproveitamento que este pôde ter na propiciação de um vanguardismo artístico no fim de século francês. Soma-se a isto a circunstância de também Paul Fort, director do Théâtre d'Art, a outra companhia que à época apostou no teatro independente e alternativo à hegemonia da experimentação naturalista do *Théâtre Libre*, ter levado à cena em 1893 a peça *Le Corbeau* baseada na poesia de Poe. Registe-se que é crível que esta nova concepção de teatro mais votado à meditação do que à predicação, erigido em espectáculo total, de fusão de géneros e artes, em que a plasticidade e elusividade do cenário se aliaria à estranheza musical inaudita e a um trabalho sobre a linguagem cuja reflexividade deve tanto à elocução expressa como aos silêncios, tenha sido seguida de perto pelos agentes da arte novista portuguesa: *Belkiss* (1894), de Eugénio de Castro, falhou por pouco os palcos do Théâtre de l'Oeuvre, em tradução de Philéas Lebesgue, poeta e crítico literário a meio caminho entre o simbolismo e o surrealismo.

Passaremos agora, um pouco tangencialmente e para finalizar, a ocupar-nos de Paul Valéry, o extremador da poesia pura mas também da sua eventual potenciação numa linguagem universal, o que o levou igualmente a interessar-se pela arte total possibilitada pelo registo dramatúrgico, oscilando entre o teatro como Templo para uma acção do espírito e a eficácia poética da manipulação, no popular teatro de "robertos" (*Guignol*).

## **8. (Con)tradição e sistema: Valéry**

Foi no ensaio tardio "Mês Théâtres" (1942) que Paul Valéry traçou uma utópica complementaridade entre o "guignol" e o drama litúrgico. Se a ostentação grosseira do

---

<sup>1</sup> Consulte-se, a este respeito, Gertrude R. Jasper, *Adventure in the Theatre: Lugné-Poe and the Théâtre de l'Oeuvre to 1899*, New Brunswick, Rutgers UP, 1947, 22-23.

artifício, no primeiro, admite a impotência face ao real bem como a certeza de "iludir" tal frustração pela vontade de crer partilhada por autores e público, já a dimensão ritualística do segundo ofereceria uma ordem ressoando no mais fundo do nosso "*sentimento de universo*".

Ce théâtre ne serait point de planches, mais d'une architecture de noble matière. (...) [C]'est (...) une sorte d'invocation à notre sens de nous-même le plus profond, Notre *sentiment d'univers*, qui constituerait la fonction du système dramatique que j'imagine.<sup>1</sup>

Apoiando-se neste texto, discorre o especialista Michel Jarrey sobre a forte componente dramática na poética de Valéry, enquanto sistema formalizado em que uma eventual libertação catártica depende da imposição dos máximos constrangimentos, algo que, além da influência de Wagner relevada pelo crítico<sup>2</sup>, remete para a faculdade construtiva defendida por Poe no poema *per se*. Isto mesmo se pode entender na extensão do conceito de “celebração” à definição de “poema” proposta por Valéry, em *Tel Quel I* (1941):

Un poème doit être une fête de l'Intellect. Il ne peut être autre chose.  
Fête: c'est un jeu, mais solennel, mais réglé, mais significatif, image de ce qu'on n'est pas d'ordinaire, de l'état où les efforts sont rythmes, rachetés.<sup>3</sup>

A importância do intelecto na gestação poética não exclui, porém, a sensibilidade, conforme defenderia o poeta contra censuras de excessivo cerebralismo, particularmente numa conferência que pronunciou sobre Poe em 1922, procurando conciliar as duas faculdades cuja cisão o estado-unidense defendeu (sem nunca, porém, como vimos na primeira parte, conseguir evitar o seu contágio):

On oppose généralement l'intelligence et la sensibilité. Je n'ai jamais très bien compris cette distinction, de même que je n'ai jamais compris comment il pouvait y avoir la qualité sans quantité, de même je n'ai jamais vu d'intelligence sans sensibilité

---

<sup>1</sup> Valéry, “Mes Théâtres”, *Oeuvres*, 1, coord. Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957, 1388.

<sup>2</sup> Ver Michel Jarrey, *Paul Valéry*, Paris, Hachette, 1992, 114-15.

<sup>3</sup> Valéry, “Littérature”, *Tel Quel I* in *Oeuvres*, 2, coord. Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960, 546.

car celle-ci sert de base à la première et entre dans toutes les opérations qu'elle conduit.<sup>1</sup>

Radizando no pensamento a procedência da sensibilidade, a afirmação de Valéry equipara-se às reflexões do seu contemporâneo Fernando Pessoa no célebre poema "Autopsicografia", ou em vários passos ensaísticos, de que destacamos este, de apresentação da revista *Atena* (1924):

A arte é expressão de um equilíbrio entre a subjectividade da emoção e a objectividade do entendimento, que, como emoção e como entendimento, e como subjectiva e objectivo, se entropõem, e por isso, conjugando-se, se equilibram.  
Tem a arte, para nascer, que ser de um indivíduo: para não morrer, que ser como estranha a ele.<sup>2</sup>

Tais semelhanças levariam João Gaspar Simões a defender, em "Fernando Pessoa e Paul Valéry ou as Afinidades Ignoradas", que ambos os poetas, caracterizando-se pela despersonalização, manifesta por projecção no "drama em gente" de Pessoa ou por introspecção no "teatro interior" valeryano, podiam ser reconduzidos a um "ponto de encontro" em Edgar Poe e na sua encenação do sujeito que se observa a compor, vigiando igualmente a acção do sujeito poético<sup>3</sup>. Tais paralelismos, em coexistência epocal, merecem ser analisados mais detalhadamente num estudo, já sem cabimento nos limites temporais do nosso, que venha a considerar as rescritas de Poe por Fernando Pessoa. Assim também Valéry, com grande parte da sua produção publicada no século XX, terá de ser aqui meramente afluído, dentro da óptica que atrás explanámos da continuidade e limites do modelo poético para a "poesia pura", mas que necessariamente se tenta fazer

---

<sup>1</sup> Valéry, conferência realizada em 31 de Maio de 1922 na Maison des Amis des Livres, cujo texto foi editado pela primeira vez em 1998 por James Lawler em adenda a *Edgar Poe et les Poètes Français*, 92-93.

<sup>2</sup> Fernando Pessoa, "Atena", repr. *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, coord. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000, 219.

<sup>3</sup> Ver Simões, "Fernando Pessoa e Paul Valéry ou as Afinidades Ignoradas" (1937); repr. *Novos Temas: ensaios de literatura e estética*, Lisboa, Inquérito, 1938, 158-179.

pelo isolamento artificial dessa ascendência, sem poder atender a toda a prolixidade de uma obra que, tal como a do grande modernista português, foi complexa e contraditória.

A título de exemplo dessas contradições, destaque-se a concepção de poesia como mero veículo para o objectivo principal de Valéry, ao longo da sua carreira, que foi a "consciência de si próprio" – valorizando Poe, o precursor de "self-consciousness"<sup>1</sup>. Ora, poderá entender-se aqui uma curiosa variante do cruzamento oitocentista atrás referido entre estética e autobiografia, a qual, porém, colide com a defesa de Valéry de uma distinção entre sujeito social e sujeito criador literário (que Valéry apelidava "oeuvre de mes oeuvres"<sup>2</sup>). Sucede que esta, pressupondo um ataque à crítica biografista de Sainte-Beuve, levou Valéry a tentar uma nova metodologia monográfica no seu *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* (1894), considerando menos aquilo que o humanista realizara do que o modo como o fizera, conforme explicado nos parágrafos preliminares que parecem comentar directamente "The Philosophy of Composition"<sup>3</sup>.

A percepção do hiato entre sujeito empírico e sujeito autoral é ainda modelada pela noção de "self-variance", contrapeso de "self-consciousness", que determina a substituição da personalidade por um ego relacional: "ce moi inqualifiable, qui n'a pas de nom, qui n'a pas d'histoire, qui n'est pas plus sensible, ni moins réel que le centre de masse d'un bague ou d'un système planétaire, - mais qui résulte de tout, quel que soit le tout..."<sup>4</sup> Por aqui se vê como um ponto de vista central, o da contemplação do

---

<sup>1</sup>Ver: "Et cependant je ne voulais pas faire un poète – mais seulement le *pouvoir de l'être*. C'est le pouvoir seul qui m'a toujours fait envie, et non son exercice et l'ouvrage et les résultats extérieurs. C'est bien *moi*... // Tout ceci, en présence de 2 ou 3 idées de première valeur que je trouvai dans Poe. (Self-consciousness)" (Valéry, *Cahiers XXII*, 1940; ed. facsimilada, Paris, CNRS, 844).

<sup>2</sup> Carta a Jean Paulhan de 3 de Out. de 1925 in *Nouvelle Revue Française*, 286, Out. 1976, 44.

<sup>3</sup> Ver, a este respeito, Lois David Vines, *Valéry and Poe: a Literary Legacy*, Nova Iorque, New York UP, 1992, 107 *passim*

<sup>4</sup> Valéry, "Note et Digression" (1919) in *Oeuvres*, 1, 1228.

funcionamento do espírito do sujeito no acto de criar o objecto – atestando o fascínio pela invectiva de "Philosophy of Composition" de observar os bastidores de eixos e roldanas do processo poético (ver *TER*, 14) –, se ramifica nos vários nós de um sistema. Assim, a sua absoluta consistência, resultante da maior soma de relações possíveis, segundo a interpretação valeryana de *Eureka*, ressent-se também de uma certa entropia inerente à noção química, cara ao intelectual francês, do maior grau possível de valência, isto é, de câmbios nem sempre lineares entre os vários nódulos<sup>1</sup>.

Uma continuidade que não exclui ruptura marca também o padrão polemicamente conservador da relação de Valéry com a herança poética que o precede, o que justifica o título desta secção do meu trabalho. A ideia singular do poeta que, em lugar de se sujeitar, constrói activamente a sua tradição<sup>2</sup> permitirá a Valéry não só escolher os mais convenientes precursores mas também deles distar em proveito da sua própria poética. É assim que admirará em Poe as faculdades potenciais em detrimento da sua concretização em obra<sup>3</sup>, quando na verdade, como bem notou Cioran, o estado-unidense se obstinou sempre, e a despeito da tentação procrastinadora do "demónio da perversidade", em

---

<sup>1</sup> Ver Valéry, conferência sobre Edgar Allan Poe de 1922, coord. Lawler, *Edgar Poe et les Poètes Français*, 108-115. O fascínio de Valéry pela cosmogonia poética, subsumindo uma dependência recíproca extensível aos estados sucessivos de um sistema, é ainda patente em "Au Sujet d'*Eureka*", prefácio que escreveu para uma edição de 1921 da tradução de *Eureka* por Charles Baudelaire (in *Oeuvres*, I, 854-867).

<sup>2</sup> Ver, a este respeito, Michel Jarrety, *Paul Valéry*, 11.

<sup>3</sup> Ver: "être qui avait les plus grands dons – pour n'en rien faire – s'étant assuré qu'il les avait" (Valéry, *Cahiers* XXII, 1940, 600). Num outro passo de *Cahiers* (XXVIII, 1944, 252), Valéry aduz a Poe semelhante ideia a partir das palavras do narrador de "The Domain of Amheim", traíndo surpreendentemente uma identificação entre autor empírico e sujeito literário: "I believe that the world has never seen – and that, unless through some series of accidents goading the noblest order of mind into distasteful exertion, the world will never see – that full extent of triumphant execution, in the richer domains of art, of which the human nature is absolutely capable" (*MCW* 3, 1271). Note-se que, atendendo à observação de Lawler, a partir do volume de *Histoires Extraordinaires* pertencente a Valéry, de que "The Domain of Amheim" é o conto mais relido (*Edgar Poe et les Poètes Français*, 53), podemos inseri-lo no leque das obras poéticas importantes para Valéry, juntamente com "The Philosophy of Composition", e outras que mencionaremos adiante e não são necessariamente as mesmas que mais marcaram Baudelaire ou Mallarmé.

completar os seus projectos, levando a termo a visão cosmogónica de *Eureka* em lugar de se ficar, como Mallarmé e Valéry, pela impotência daquilo que só por ser pensado seria magnífico, o arquétipo da Grande Obra<sup>1</sup>. E é ainda pela mesma lógica que Valéry deplorará o desespero de Mallarmé relativamente a essa mesma impotência, antes glorificando-a, dado o heroísmo intelectual que para si representava a dimensão metapoética como fim em si, de que o produto do poema seria apenas "meio"<sup>2</sup>.

Um caso de simultânea convergência e distinção das figuras precursoras de Poe e Mallarmé é o texto "Agathe", que Valéry designou "situação de narrador-teatro"<sup>3</sup>, enfatizando a divisão do sujeito em espectador e guionista da sua própria comédia, cisão que podemos considerar antecipada pela alma "bipartida" do Detective Dupin (*Bi-part Soul – MCW 2, 533*), a parte que cria os problemas e aquela que os resolve. Texto fragmentário, integrado a dada altura em *La Soirée Avec Monsieur Teste* (1896) – que, de resto, teve por título provisório "Mémoires du Chevalier Dupin" – "Agathe" seria o gérmen de um projectado romance do cérebro, ou "Manuscrit Trouvé dans une Cervele", como se chegou também a chamar em óbvia alusão a "Ms. Found in a Bottle" de Poe<sup>4</sup>.

"Plus je pense, plus je pense" – o início de "Agathe" introduz-nos o circunlóquio mental que constituirá toda a peça, em sucessivos desdobramentos de uma personagem que se apresenta sobre um leito, mudando consoante a sombra. Como em "Igitur", de Mallarmé<sup>5</sup>, a situação é a da meia-noite, propícia a uma marcha atrás do espírito ou

---

<sup>1</sup> Ver Cioran, "Valéry face à ses Idoles", 1563.

<sup>2</sup> Ver Valéry, *Cahiers*, XVIII (1936).

<sup>3</sup> Ver: "J'ai posé une situation de *narrateur-théâtre* – c'est un décor avec musique. Décor de l'intellect à exposer" (nota de Valéry no manuscrito "Agathe" e reproduzida por Jarrety em *Paul Valéry*, 72).

<sup>4</sup> Ver Jean Hytier, notas a Valéry, *La Soirée avec Monsieur Teste, Oeuvres 1*, 1381.

<sup>5</sup> Valéry viria a reconhecer paralelismos entre "Igitur" e o seu projecto de "Agathe" (ver Valéry a Gide, 15 de Janeiro de 1898, *Correspondance: 1890-1942*, coord. Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1995, 310).

conhecimento por involução em si próprio: "Tu te connais à reculons". No entanto, nenhum referente concreto é reportado a este espírito, nenhuma acção exterior a si o envolve: o "quarto mental", sumptuoso em contos como "Ligeia" de Poe, ou "La Chambre Double" de Baudelaire, deixou de ter qualquer *décor*, conforme prenunciado no "soneto em ix", e o veludo envolvente já não se reporta a estofos para ser apenas hipótese alternativa ao cenário nulo onde se desenrola o "drama do pensamento": "sur le nu ou le velours de l'esprit ou du minuit"<sup>1</sup>.

Além disso, não há em "Agathe" nenhum acontecimento ou esboço sequer de uma acção, nenhum traço de personagem, e o apontamento biográfico é pura e simplesmente descartado: "A cette heure qui ne compte pas qu'importe toute mon histoire? (...) Mais c'est ici l'occasion pure: défaire du souvenir l'ordre mortel, annuler mon expérience, illuminer ce qui fût indifférent (...)"<sup>2</sup>. Recorde-se que também o narrador de "Ms. Found in a Bottle" minimiza o passado biográfico – "Of my country and of my family I have little to say" (*MCW* 2, 135) – e vai perdendo todos os pontos de referência até se achar num mundo liminar, rodeado pelo abismo, ante envelhecidos vultos que lhe são indiferentes mas entre os quais o extasiam possibilidades de conhecimento além de si, levando-o a traçar involuntariamente a palavra "DISCOVERY" numa vela já sem préstimo (*ibid.*, 142).

Tudo isto é, porém, dramatizado no contexto reconhecível da expedição marítima, com seus perigos e clímaxes de efeito retardado que nos levam a progredir na leitura pela ânsia de saber o que vem a seguir, ainda que o narrador nos previna estarmos a dirigir-nos para um segredo que culmina tão-só no nada ou na destruição. Já em

---

<sup>1</sup> Valéry, *Oeuvres*, 2, 139 e, 1389, respectivamente.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 1390

"Agathe" as alusões marítimas são meros efeitos da criação pela escrita, uma "escrita sobre as águas" destinada a submergir o sujeito, suprimindo-lhe a narração e completando a anulação mallarmaica do poeta até ao surgimento de uma voz impessoal, uma voz cuja pergunta última tem por resposta o enigma que a desencadeou:

Qu'est-ce que se renverse avec bonheur, dans le repôs, et se détache? Qui se joue et circule sans habitude, sans origine et sans nom? QUI interroge ? Le même répond. Le même écrit, efface une même ligne. Ce ne sont que des écritures sur des eaux.<sup>1</sup>

Sob esta máxima despersonalização da escrita, revelando um radical alheamento histórico – conseqüente da separação entre sujeito social e poético que não deixa de ser devedora de um alargamento à arte dos procedimentos de uma ciência moderna cuja prossecução Valéry valorizava em Poe<sup>2</sup> – descortinou, porém, Walter Benjamin um corolário da fé burguesa no progresso metódico, culminando por ironia na especulação acerba, sem qualquer valor de acção preventiva sobre o mundo:

La pensée n'a à faire qu'à la voix: telle est la quintessence de la poésie puré. (...) Mais cette même intelligence – qui, chez Valéry, a pris ses quartiers d'hiver sur les sommets inhospitaliers d'une poésie ésotérique – est aussi celle qui, à l'époque des grandes découvertes, mena la bourgeoisie européenne dans la voie des conquêtes. Le doute cartésien sur le savoir s'est approfondi d'une manière presque aventureuse et néanmoins méthodique, pour devenir un doute sur les questions elles-mêmes. (...) L'idée d'un progrès transmissible par des méthodes, qui correspond aussi manifestement au concept valéryen de construction qu'elle oppose à l'invocation obsessionnelle de l'inspiration.<sup>3</sup>

Insistindo em separar a vida intelectual de uma acção ideológica interventiva, Valéry comunga de uma certa sobrançeria cultural que podemos equiparar à textualização aristocrática já encontrada em Poe e Baudelaire e (de forma mais atenuada) em Mallarmé. A defesa de uma "poesia pura" – cuja atitude classicista trai um conservadorismo aproximável do manifesto pelo emergente *New Criticism* anglo-saxónico, e em que a

---

<sup>1</sup> Ibid., 1389.

<sup>2</sup> Ver: "Poe a compris que la poésie moderne devait se conformer à la tendance d'une époque qui a vu se séparer de plus en plus nettement les modes et les domaines de l'activité, et qu'elle pouvait prétendre à réaliser son objet propre et à se produire, en quelque sorte, à l'état pure (Valéry, "Situation de Baudelaire" in *Oeuvres*, 1, 609).

<sup>3</sup> Benjamin, "Paul Valéry", 1931; repr. *Oeuvres*, 2, coord. R. Cochlitz, trad. M. Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, 327-328.

ênfase no ludismo dos constrangimentos prosódicos tem também paralelos com o formalismo eslavo<sup>1</sup> – parte de uma definição, segundo metáfora química de agrado do autor, de poesia como corpo depurado pela exaustão da mistura prosaica e comunicacional. Justificando (como em Mallarmé) o obscurantismo pela palavra vática, tal estética pressupõe um elitismo e uma reclusão deliberada do contágio mundano, como reacção a um nivelamento por baixo e ao "mau dinheiro", reproduzindo-se o discurso do "decadentismo" contra um mercado de vulgarização de bens<sup>2</sup>. No entanto, é pertinente assinalar que, ao contrário dos seus predecessores, Valéry não tem um olhar condenatório sobre o materialismo estado-unidense, outorgando ao Novo Continente, de resto, em "L'Amérique, Projection de l'Esprit Européen" (1938), a esperança de, pelo seu pensamento enxertado com as tradições autóctones, chegar a uma síntese que preserve o melhor da Europa moribunda. O autor sugere inclusive, em "Situation de Baudelaire" (1924), que o carácter virginal do pensamento positivo nos Estados Unidos seria propício ao experimentalismo poesco:

sous un tout autre ciel, au milieu d'un peuple tout occupé de son développement matériel, encore indifférent au passé, organisant son avenir et laissant aux expériences de toute nature la plus entière liberté, un homme, vers le même temps, s'était trouvé pour considérer les choses de l'esprit, et parmi elles, la production littéraire, avec une netteté, une sagacité, une lucidité qui ne s'étaient jamais à ce point rencontrées dans une tête douée de l'invention poétique. Jamais le problème de la littérature n'avait été, jusqu'à Edgar Poe, examiné dans ses prémisses, réduit à un problème de psychologie, abordé au moyen d'une analyse où la logique et la mécanique des effets étaient délibérément employées.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Para uma avaliação contextualizada da atitude formalista de Paul Valéry, consulte-se René Wellek, "Paul Valéry", *Four Critics*, Seattle e Londres, Univ. of Washington Press, 1981, 19-36.

<sup>2</sup> Veja-se o que diz Valéry num ensaio, ainda de juventude, intitulado "Sur la Technique Littéraire" (1889), onde tece um dos mais rasgados encómios a Poe: "Nous nous plaisons à cette sublime antithèse: la grandeur barbare du monde industriel vis-à-vis des extrêmes élégances et de la recherche morbide des plus rares voluptés. // Et nous aimons l'art de ce temps, compliqué et artificiel, trop vibrant, trop tendu, trop musical, d'autant plus qu'il devient plus mystérieux, plus étroit, plus inaccessible à la foule. (*Oeuvres*, I, 1833).

<sup>3</sup> *Ibid.*, 605-6.

Um positivismo que exige uma hierarquização de relações e pressupõe uma noção de progresso resultante da satisfação dos limites vencidos ou deslocados subjaz ainda ao método de "Revelação Anagógica" pelo qual Valéry dramatiza a sua própria "crise espiritual" de 1892 em Gênes, que havia de determinar um silêncio de vinte anos na publicação de literatura, sendo que, nessa fase, o poeta se fez acompanhar não apenas do precursor Mallarmé mas também de Poe. Para tanto apontam as referências do fragmento "La Révélation Anagogique", respectivamente, quer a "Le Démon de l'Analogie" quer a "Mesmeric Revelation". Nesse texto dramatiza-se, num registo de ficção científica que teria agradado ao precursor estado-unidense, a revelação de dois "Anjos terríveis", *Nouç* (Espírito) e *Epwç* (Amor): "l'existence d'une voie de destruction et de domination, et d'une Limite certaine à l'extrême de cette voie"<sup>1</sup>. A partir deste limite, o poeta construirá o seu "sistema":

J'ai cherché à voir cette borne (...). - J'ai voulu "écrire" pour moi, et en moi, pour me servir de cette connaissance, les conditions de limite ou fermeture, ou (ce qui revient au même) celles d'unification de tout ce qui vient s'y heurter; et donc aussi celles qui font qu'on ne les perçoit ordinairement pas, et que la pensée se fait des domaines illusoires situés au-delà de la Borne.<sup>2</sup>

A contradição latente entre o conhecimento útil e os "domínios ilusórios" para lá do seu limite, paralela à contenda entre as propriedades racionais do Espírito e o impulso místico do Amor (sendo "anagogia", justamente, a possibilidade de interpretar simbolicamente a partir da elevação mística do espírito), é um tema que percorre a literatura de Valéry, particularmente "Agathe", "L'Ange" e "La Jeune Parque".

Em "Agathe", como em "La Jeune Parque", a contradição é explorada no hiato de uma hora absurda entre vigília e sono, o mesmo estádio "hipnagógico" sobre que Poe

---

<sup>1</sup> Valéry, "La Révélation Anagogique", *Histoires Brisées* (1950) in *Oeuvres*, 2, 466-7.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 467.

tentou concentrar-se para reproduzir as suas "fancies" num passo das "Marginalia" a que Valéry se ateu demoradamente, traduzindo-o e comentando-o em 1927 (tarefa que desmente as insinuações de Eliot sobre a falta de domínio da língua inglesa e consequente leitura de Poe mediada por Baudelaire<sup>1</sup>). Manifestando a sua admiração pela pesquisa de como se passa do pensamento à linguagem, Valéry coloca todavia algumas reservas às visões induzidas pela *rêverie*, considerando ser esse estado incontrollável e de tal forma raro que a sua validade se torna negligenciável<sup>2</sup>. Estas reflexões, aduzidas a uma clara demarcação entre o sonho e a capacidade de criação poética num texto como "Au Sujet d'Adonis" (1927)<sup>3</sup>, assinalam mais um ponto difuso no sistema de Valéry, também autor do ensaio "Études et Fragments sur le Rêve" (1909). Tratando-se de uma temática muito do agrado da era depois de Freud, no caso de Valéry é de notar que várias peças literárias, desde "Au Bois Dormant" (1891) a "La Dormeuse" (1922), partilham com "The Sleeper", de Poe, o motivo do sujeito observando a mulher (musa?) num sono próximo da morte, explorando a capacidade da memória de transcender, pelo sonho, a experiência do real recordado.

Tendendo para onde se esgota o pensamento, tal experiência, porém, não desemboca, na peça "Agathe", no domínio do sonho, mas numa letárgica abstracção de movimentos, difícil de classificar:

Au milieu de cette extension, je gouverne mon esprit vers l'hasar, et autre que le dormeur, je m'abandonne clairement. (...)

---

<sup>1</sup> Valéry indicia também uma leitura de Poe na língua original quando, em carta a Gide de 3 de Maio de 1897, troça do louvor feito ao escritor estado-unidense por um literato que se declara entusiasmado pelo "som" da tradução francesa (ver Paul Valéry e André Gide, *Correspondance*, 295).

<sup>2</sup> Ver Valéry, "Quelques Fragments des Marginalia", *Commerce*, XIV, Inverno de 1927, 30, 32 e 34.

<sup>3</sup> Ver: "la véritable condition d'un véritable poète est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve. (...) // Celui même qui veut écrire son rêve se doit d'être infiniment éveillé (Valéry, "Au Sujet d'Adonis", *Oeuvres*, 1, 476).

Cette derive, différente d'un songe, approche tant que je veux des secrets du sommeil – sauf que, légère ou fruste (...) entre quelque chose indépendante: le bruit, ou des ondes enveloppant la distance.<sup>1</sup>

Parecendo deliberada a contradição entre “governar” e “acaso”, o “abandono” e a “clareza do espírito”, que repesca uma preocupação central de Mallarmé, é interessante remetê-la para as objecções de Valéry à fé de Poe na escrita como forma de ordenação mental, bem como à possibilidade de verbalizar quaisquer pensamentos:

Il y aurait peut être à examiner si la même pensée peut exister sous les deux espèces – si c'est la même pensée qui se retrouve après traitement verbal ?

Il y aurait aussi à vérifier l'assertion de l'auteur relativement à la logique. (...) il n'y a point de logique d'un langage formé au hasard. Or le langage commun est un langage formé au hasard qui n'est logiquement utilisable que dans des cas particuliers. (...) En réalité, l'écriture oblige (en général) à observer dans l'expression les formes conventionnelles du langage, à organiser selon le type propositionnel les mots venus confusément, et concurremment à l'esprit.<sup>2</sup>

Se a primeira proposição alude às investigações de Valéry para um ideal não alcançável de perfeita coincidência entre o objecto do pensamento e o seu sujeito, já a segunda aponta para a tensão entre uma linguagem demótica ou pública, e outra, processual ou metalinguística, a inventar por meio do artifício, com vista a dar conta das operações do espírito criador<sup>3</sup>. Esboça-se, portanto, uma distinção entre poesia e prosa que, parecendo contrariar o projecto mallarmaico, se pode considerar uma elaboração sobre a diferença estabelecida por Poe entre o conto que visa o conhecimento e o poema que almeja à Beleza. É assim que o amante da fórmula científica acaba por reservar para a poesia uma fórmula ritual, de dimensão mística e mesmo ideal, indiciada pela palavra *Charmes* que intitula a mais importante colectânea de Valéry (1922) e que, como em Poe, parte do pressuposto de uma outra ordem, emergente do curto-circuito entre som e

---

<sup>1</sup> Ibid., 1390.

<sup>2</sup> Valéry, “Edgar Poe: Quelques Fragments des Marginalia”, 26.

<sup>3</sup> Para um comentário aprofundado a esta questão, consulte-se Michel Jarrety, *Paul Valéry*, 17-27.

sentido/pensamento (Valéry referia-se-lhe como um movimento pendular<sup>1</sup>) obrigando a deferir a leitura, ordem essa que, esquivando-se às mundanas transacções de comunicação, preserva uma estética circunscrita e iniciática.

Como Poe, todavia, Valéry nem sempre preservaria na prática esta distinção. O reconhecimento do carácter experimental do conto leva-o a aproximar-se paradoxalmente do poema em prosa, e a ensaiar, em *Histoires Brisées* (1950), esboços de temas que preferiu deixar incompletos por reacção à circunscrição do campo de possibilidades que julgava efectivada pela linguagem prosaica, nomeadamente no romance<sup>2</sup>. Tais fragmentos testemunham a investigação de uma linguagem processual das inflexões do pensamento, através de uma prosa bem pouco prosaica:

En général, le discours en prose est sans lois (par définition) – on lui donnerait des règles aussi rigoureuses qu'aux vers – rigoureux. Mais non des règles auditives – des règles de métrique intellectuelle. Règles invisibles. Mais cela ne s'appellerait plus *prose*.<sup>3</sup>

Ao contrário de Mallarmé, Valéry parece desinteressar-se da possibilidade de a prosa transmitir efeitos de sonoridade, querendo-os exclusivos da poesia. Ao fazê-lo, e porque o som se liga ao sensorial, reactiva a dicotomia entre sensibilidade e intelecto que é, como em Pessoa, e em trajectória oblíqua de Poe a Baudelaire, um dos traços mais fortes da sua poesia. Assim, a voz de Agathe, encarnando uma linguagem abstracta cuja frieza o autor empírico do poema confessou aborrecê-lo<sup>4</sup>, pode, por entre as transformações que se desenrolam dada a abdicação da solidez nocional, afirmar: "je ne

---

<sup>1</sup> Ver Valéry, "Poésie et Pensée Abstraite", 1939, in *Oeuvres*, 1, 1333.

<sup>2</sup> Ver Valéry, "Avertissement" de *Histoires Brisées*, in *Oeuvres*, 2, 407-408.

<sup>3</sup> Valéry, *Cahiers*, VI, 552-53, cit. Levailant, 8.

<sup>4</sup> Ver carta a Gide de 17 de Outubro de 1900 in Valéry e Gide, *Correspondance*, 377.

ressens plus la difficulté intérieure. Tout se fait sans étonnement”<sup>1</sup>. Já o sujeito de “La Jeune Parque” (1917), apesar de surgir de um problema semelhante ao de “Agathe”, na análise da consciência durante o sono, leva necessariamente em conta uma incompatibilidade entre a lógica do raciocínio e o verso: “l’effort, dans le langage rythmé, nommé, rimé, allitéré, se heurte à des conditions entièrement étrangères au schéma de la pensée”<sup>2</sup>. Este último tipo de linguagem sofre as exigências da sensibilidade, que em Valéry se actualiza numa perturbante sexualização da musa. Temos, pois, uma jovem parca que estabelece um diálogo com a divindade em prol do humano, no que manifesta alguns pontos de contacto com a deusa Nésace no poema “Al Aaraaf” de Edgar Poe, mas cujos desejos de virgem nada têm de etéreos, tal como no poema “La Pythie” (1919) em que o sofrimento da voz lírica é o de uma violação carnal. Maurice Bowra, um dos poucos críticos a relevar o carácter físico dos temas poéticos valeryanos, identifica na “Serpente” do conhecimento mundano, que tenta a Parca, um princípio de caos e arbitrariedade que inere não obstante ao desígnio do Universo<sup>3</sup>.

Em “La Jeune Parque”, a insistência em perseguir uma serpente que acaba de morder pode relacionar-se com um “demónio da perversidade”, de nuances sensuais não previstas no texto poético, e que de alguma forma complicam a ideia valeryana de “ange / “étrange” / “être ange”, implicando dualidade entre espírito observador e corpo observado, e ecoando vagamente o título poético “The Angel of the Odd”<sup>4</sup>. Atente-se nos versos de “La Jeune Parque”:

---

<sup>1</sup> Valéry, *Oeuvres*, 2, 1390.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Consulte-se Bowra, “Paul Valéry”, *The Heritage of Symbolism* (1943), repr. Londres e Nova Iorque, MacMillan e St. Martin’s Press, 1967.

<sup>4</sup> “Ange = Étrange, étrange = étranger... bizarrement à ce qui est, et à ce qu’il est ” (Valéry, *Cahiers* XV,

J'interroge mon coeur quel douleur l'éveille,  
Quel crime par moi-même ou sur moi consommé?.../ (...)  
Toute? Mais toute à moi, maîtresse de mes chairs,  
Durcissant d'un frisson leur étrange étendue,  
Et dans mes doux liens, à mon sang suspendue,  
Je me voyais me voir, sinueuse, et dorais  
De regards en regards, mes profondes fôrets.  
(...)  
J'y suivais un serpent qui venait de me mordre,

Quel repli de désir, sa traîne ! (...) Quel désordre (...)<sup>1</sup>

“Je me voyais me voir” – trata-se de um extremo de solipsismo e despersonalização, remetendo sinuosamente para outra contradição do “sistema” de Valéry. Por um lado, há a recusa de uma plataforma comum entre autor e leitor:

il est impossible d'assembler dans un même état et dans une même attention, l'observation de l'esprit qui produit l'ouvrage, et l'observation de l'esprit qui produit quelque valeur de cet ouvrage (...); producteur et consommateur sont deux systèmes essentiellement séparés.<sup>2</sup>

Desbravando a via para a contemporânea plurivocidade semiótica e desconstruindo a falácia intencional, parece-me que afirmações como esta, a despeito do que defende Lois D. Vines em “Valéry and Poe: a Literary Legacy”, não implicam uma rejeição de “The Philosophy of Composition” no seu objectivo de fazer obras com vista a produzir um efeito sobre os outros, em favor de uma observação do próprio processo criador<sup>3</sup>. Na verdade, e pelo contrário, creio que na obra deste escritor o sentido da divisão entre autor e leitor leva o sujeito a desdobrar-se em leitor de si próprio, em função da procura do

---

1931-2, 638). Este pensamento tem expressão literária na peça “L'Ange”, poema em prosa curiosamente resistente à distinção que aqui esquematizo entre poesia sensorial e prosa mais cerebral, já que o texto gira em torno de um anjo se ver humano e chorando, espantando-se ante a dor que não consegue apropriar. A surpresa que este anjo sente pelo seu pranto, lembrando a pergunta inicial de “La Jeune Parque” (“Qui pleure là (...) / Si proche de moi-même au moment de pleurer?” – *Oeuvres*, 1, 96), pode invocar um intertexto com as lágrimas vertidas pela personagem Agathos (possível inspiração de “Agathe”?) face ao mundo criado pelas suas palavras apaixonadas, no conto de Poe “The Power of Words”.

<sup>1</sup> Valéry, *Oeuvres*, 1, 97.

<sup>2</sup> Valéry, “Premier Leçon du Cours de Poétique”, 1937, in *Oeuvres*, 1, 1346.

<sup>3</sup> Cf. Vines, *Valéry and Poe: a Literary Legacy*, 128-9.

efeito inculcado no leitor, algo que desde 1889 Valéry destacou em Poe<sup>1</sup>. É o cálculo estratégico das reacções do outro que Valéry admira também na fineza psicológica da personagem M. Dupin ao antecipar a psicologia do "adversário":

Poe pensait qu'en observant soigneusement l'adversaire – en espèce, l'adversaire, c'est pour moi le public – et usant de la faculté d'identification de ses paroles, on devait arriver à pressentir ses intentions. (...) il est intéressant de remarquer comment il est arrivé à généraliser son procédé et à passer de l'étude de sa propre image qu'il avait dans son propre esprit à celle de l'image de l'adversaire.<sup>2</sup>

É a consideração do adversário que imprime à maior parte da obra de Valéry um carácter dialogante, contrastando com o solipsismo de Mallarmé e alimentando o interesse do autor por peças dramáticas, onde se devem incluir também os diálogos filosóficos que mantêm certos pontos de contacto com as peças de Poe que na primeira parte designei de "diálogos *postmortem*". Quanto à prática poética, no prefácio a *Charmes*, Valéry deixa claro que para si a incomunicabilidade de sentidos entre leitor e autor não exclui, mas antes estimula, a procura da transmissão (aliás, "reciprocidade", ecoando os termos de *Eureka*) de efeitos:

Il ne s'agit point du tout en poésie de transmettre à quelqu'un ce qui se passe d'intelligible dans un autre. Il s'agit de créer dans le premier un état dont l'expression soit précisément et singulièrement celle qui le lui communique. Quelle que soit l'image ou l'émotion qui se forme dans l'amateur de poèmes, elle vaut et elle suffit si elle produit en lui cette relation réciproque entre la parole-cause et la parole-effet. Il en résulte que ce lecteur jouit d'une très grande liberté quant aux idées.<sup>3</sup>

E, se é certo que esta manipulação da audiência pode ser encarada como uma perversão do projecto da poesia "pura"<sup>4</sup>, não é menos certo que o próprio Valéry acabou por lamentar ter usado tal expressão, dados os equívocos e polémica gerados, propondo antes a designação de "poesia absoluta", com grande ênfase numa estética do efeito:

---

<sup>1</sup> Ver Valéry, "Sur la Technique Littéraire", *Oeuvres*, 1, 1380.

<sup>2</sup> Valéry, conferência sobre Poe de 1922, *apud* Lawler, *Edgar Poe et les Poètes Français*, 95.

<sup>3</sup> Valéry, *Oeuvres*, 1, 1511.

<sup>4</sup> Ver: "Il y a toujours, dans la littérature, ceci de *louche*: la considération d'un public. Donc (...) une arrière-pensée où gît tout le charlatanisme. Donc tout produit littéraire est un produit *impur*" (Valéry, *Cahier B 1910*, in *Oeuvres*, 2, 581).

Mieux voudrait, au lieu de poésie pure, mieux voudrait, peut-être, dire poésie absolue, et il faudrait alors l'entendre dans le sens d'une recherche des effets résultant des relations des mots, ou plutôt des relations des résonances des mots entre eux.<sup>1</sup>

A citação é retirada de uma conferência universitária em 1927, onde Valéry se demarcou da posição do abade Henri Brémond, deixando-o porfiar solitário por um conceito de poesia-canto em detrimento da poesia-discurso que, se logo encontrou a oposição daqueles que contrapunham a razão à mística, nem entre os seus proponentes conseguiu achar consenso. De facto, Valéry, formado pela lição de Mallarmé da poesia como "gloriosa mentira" fabricada pela materialidade das palavras e, portanto, criadora de um "charme" apenas de *per se*, não podia embarcar no projecto de re-cristianização pressuposto pela tese de Brémond que atribuía a inefável essência da poesia ao poder unificador duma entidade divina<sup>2</sup>. Para mais, a insistência de Valéry na poesia como fabricação e técnica – associando em grande medida, como vimos, a purificação da poesia com uma necessidade de especialização científica – colidia com o estado de graça e comunhão de Brémond. Aí jazia implícita a ideia de inspiração, a despeito de a conferência pronunciada pelo abade sobre o assunto, em 1925, abrir sob a égide de Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé e Valéry como teóricos modernos da poesia pura<sup>3</sup>.

É esta problemática linha de continuidade que me parece ter sido adoptada por T. S. Eliot (que menciona explicitamente Brémond como fonte<sup>4</sup>) com um certo comodismo instrumental – remontando-a em grande parte a uma primeira leitura equívoca de Baudelaire – e que julgo ser perpetuada actualmente quando, na sua esteira, se simplifica

---

<sup>1</sup> Valéry, "Poésie Pure: Notes pour une Conférence" (1927), *Oeuvres*, 1, 1458.

<sup>2</sup> Ver Brémond, *La Poésie Pure*, Paris, Grasset, 1926, 16.

<sup>3</sup> Ibid., 15. A controvérsia em torno da "poesia pura" entre os círculos intelectuais franceses durante os anos 20 é destrinchada com clareza por Dominique Combe em "Mallarmé et la Génese de l'Idée de 'Poésie Pure'", *Europe*, 825-826, Jan.-Fev. 1998, 131-142.

<sup>4</sup> Ver Eliot, "From Poe to Valéry", 216.

a relação destes três franceses com Poe como representando o paradigma do "poeta" para o primeiro, da "poesia" para o segundo e da "poética" para o terceiro, em guisa de três consequências gradativas de uma mesma causa<sup>1</sup>. Ora, a causalidade não é linear, e basta atentar que se Baudelaire representou Poe como um autor sistemático, com uma obra ordenada para um reduzido número de temas centrais e complementares, Valéry faria dele um autor essencialmente sistémico, jogando com uma série de valências numa obra de que, dado o programa com que o autor de *Charmes* se propôs influir no horizonte cultural do seu tempo, preferiu realçar a fragmentariedade e a incompletude, designadamente na sua defesa das "Marginalia" como o gérmen de uma teoria da notação que relaciona com um projecto pessoal de recusa da "obra" enquanto representação<sup>2</sup>.

Veremos, na parte seguinte, em que medida divergiram também as leituras de Edgar Poe nos sistemas poéticos (co)existentes em Portugal, analisando como estas, já necessariamente tingidas pelas sucessivas apropriações num país que foi para nós o principal exportador cultural, se relacionaram com as tendências que se pretenderam imprimir ou perpetuar numa putativa modernidade da nossa literatura.

---

<sup>1</sup> É esta a interpretação de Robert Kopp, cujas diferentes apropriações de Poe que refere, embora com pertinência, acabam por ser reconduzidas a uma intriga de continuidade sob a alçada generalizante do "mito" da poesia moderna (ver "Poète. Irrévocablement?" in *Edgar Allan Poe: Contes. Essais. Poèmes*, coord. Claude Richard, 1202).

<sup>2</sup> Ver Valéry, "Edgar Poe: Quelques Fragments des Marginalia", 12.



**PARTE III**

**RESCRITAS DE EDGAR ALLAN POE E A LÍRICA EM PORTUGAL:  
DA NOVA ERA AO FIM DO SÉCULO**



### **Ponto Prévio: Considerações metodológicas**

Ao contrário do que sucede com a recepção francesa de Poe, objecto de diversos levantamentos descritivos de que me servi para o estudo das relações sistémicas derivadas de diferentes apropriações no tempo, e para observar depois os autores mais susceptíveis de interferir nas subseqüentes rescritas europeias, a cartografia da recepção portuguesa de Poe encontra-se praticamente por desbravar. Existe apenas um artigo, “Poe in Portugal”, com valiosas referências que foram ponto de partida para o meu trabalho, mas de amplitude necessariamente reduzida e selectiva dadas as características inerentes ao estudo, elaborado por Maria Leonor Machado de Sousa para *Poe Abroad* (1999), uma obra que se pretendeu panorâmica de várias literaturas.

O meu trabalho, incidindo sobre os usos a que o autor estado-unidense foi submetido em paradigmas díspares da história da nossa lírica, tem um alcance temporal demasiado vasto para uma discussão exaustiva de todas as manifestações destes usos. Para mais, os elementos de semelhança e contraste que interessam ao seu objectivo resultam mais nítidos numa selecção representativa. Colocou-se-me, porém, o problema de essa representatividade dever ser baseada numa descrição tanto quanto possível exaustiva do seu objecto específico, ou seja, as correspondências poéticas estimuladas pelo impacto do caso literário de Poe, sob pena de os seus resultados serem falseados, ou de todo insignificantes, caso por exemplo eu me ativesse apenas à produção de nomes canónicos da literatura portuguesa.

Relembrando os propósitos que enunciei na Introdução, considero que, por um lado, a problematização de configurações e mapeamentos da história da literatura (em termos de tipologia estética, periodização, ou selecção de *corpora*), e, por outro, o alargamento do território do campo literário, são mais-valias propiciadas pela incidência nas rescritas, além da “produção original” duma literatura (ver *supra*, 39-44). Será este

o caminho a desbravar genericamente pelos estudos de recepção e, no âmbito específico dos estudos de tradução, o mais empolgante rumo para que aponta o advérbio do título da última obra de Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995). Muito haverá ainda que percorrer até se atingir o *beyond* no âmbito de um estudo de recepção sobre Poe em Portugal, considerando o que ele representa numa extraordinária negociação de percepções históricas (dentro do romantismo e/ou modernidade) e geo-políticas com os Estados Unidos da América.

Se, relativamente à literatura e cultura inglesas têm surgido recentemente alguns estudos de fundo a colmatar importantes lacunas, nomeadamente uma série de trabalhos de pós-graduação promovidos pelo Centro de Estudos Anglo-Portugueses da Universidade Nova, inventariando e analisando as traduções existentes ou a percepção do Reino Unido filtrada pelos periódicos nacionais<sup>1</sup>, no tocante às relações com os Estados Unidos não existe nada de comparável – apenas estudos parcelares e, na sua maioria, antigos<sup>2</sup>. No entanto, arrisquei-me a perseguir uma orientação essencialmente analítica, não sem antes ter tentado acautelar, rentabilizando os recursos apesar de tudo já disponíveis, um levantamento geral que me fornecesse os dados indispensáveis para o desenvolvimento deste trabalho. O que não previne, naturalmente, que esses dados possam ser contrariados por outros que venham a lume no progresso de uma investigação abrangente sobre a história das relações luso-americanas, ou por um

---

<sup>1</sup> Designadamente, o estudo apresentado em 1999 por Isabel Lousada para acesso à categoria de Investigador Auxiliar, *Para o estabelecimento de uma bibliografia britânica em português (1554 -1900)*; e as dissertações de doutoramento de Gabriela Gândara Terenas, *Diagnoses Especulares: Imagens da Grã-Bretanha na Imprensa Periódica Portuguesa (1865-1890)*, em 2004, e de Maria Zulmira Castanheira, *A Grã-Bretanha na Imprensa Periódica do Romantismo Português: Imagens Polimórficas*, em 2005.

<sup>2</sup> Exceptuam-se as relações diplomáticas, que até 1911 se encontram cobertas pelo estudo de José Calvet de Magalhães, *História das Relações Diplomáticas entre Portugal e os Estados Unidos da América (1776-1911)*, Mem-Martins, Europa-América, 1991, e, posteriormente, pelo volume conjunto de Calvet de Magalhães, Álvaro de Vasconcelos e J. Ramos Silva, *Portugal, Paradoxo Atlântico: Diagnóstico das Relações Luso-Americanas*, pref. Jaime Gama, Fim de Século, Lisboa, 1993. No resto, o título do texto mais abrangente que encontrei, um artigo de 1926 de Fidelino de Figueiredo, é ilustrativo do decepcionante escopo destes estudos entre nós, “Alguma Coisa sobre as Relações Luso-Norte-Americanas” (in *Revista de História*, vol. 15, nºs 57 a 60, 167-181).

conhecimento mais profundo sobre os estratos que interagiram nos polissistemas literários e culturais do cruzamento transatlântico em que o meu estudo se enreda.

Para além do já referido artigo de Machado de Sousa, que indica principalmente nomes de figuras literárias em cuja obra há ressonâncias poéticas, tomei como referência a obra de Gonçalves Rodrigues, *A Tradução em Portugal*, onde, a partir do inventário das traduções de Poe para português (vols. 3 a 5), pude colher importantes informações sobre que tipo de obras foi principalmente divulgado, que agentes singulares ou órgãos de imprensa e editoriais difundiram o escritor, quem colaborava nesses órgãos e para quem se destinavam, ajudando-me a estabelecer uma rede de afinidades importante para delinear o quadro da penetração de Poe no nosso país, e os inícios da sua recepção literária, no primeiro capítulo desta parte. No entanto, dado que muitas das traduções surgidas no “folhetim” dos periódicos oitocentistas vinham anónimas ou apenas assinadas por iniciais, nem sempre foi fácil apurar quem seria responsável por elas, apesar do auxílio que nesta matéria nos prestam obras como o *Dicionário Bibliográfico Portuguez* de Inocêncio Francisco da Silva et al., o *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses* coordenado por Eugénio Lisboa (vols. 2 e 3), ou os dicionários de pseudónimos e iniciais de Adriano da Guerra Andrade e Martinho A. Fonseca. Para além disso, apesar de ter visitado as bibliotecas com os principais depósitos de periódicos no país (Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Biblioteca Municipal de Coimbra e Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra<sup>1</sup>), houve exemplares que não consegui consultar, ou por estarem em mau estado, ou por não haver o número específico a consultar, ou por não existir sequer qualquer registo da publicação; a isto, acresceram algumas incorrecções nas entradas de

---

<sup>1</sup> Além destes, são de referir também a Casa-Museu João de Deus, cujo espólio inclui vários periódicos oitocentistas importantes, bem como a considerável coleção já reunida pelo Centro de Estudos Anglo-Portugueses da Universidade Nova.

Gonçalves Rodrigues, embora compreensíveis numa obra de tal envergadura: traduções que não existiam naquele periódico ou naquela data, atribuições erróneas, certas omissões<sup>1</sup>.

Por outro lado, embora a tradução de obras estrangeiras, com inédita frequência de autores anglo-americanos e germânicos como adiante referirei, tenha conhecido um franco crescimento na segunda metade do século XIX em Portugal, a sua expressão seria apenas um indicador da amplitude da apreensão de tais obras entre os agentes culturais oitocentistas, mormente num caso como o de Poe cuja penetração determinei ter-se dado maioritariamente por via do francês, que era a língua erudita dos nossos homens de letras<sup>2</sup>. Assim, foi de grande importância para o meu estudo estabelecer em que termos se deu a apropriação do autor, quer nas discussões sobre literatura e arte em que este período foi pródigo, designadamente a partir da Questão Coimbrã de 1865, quer em manifestações intertextuais mais ou menos evidentes nas produções poéticas da nossa língua (consistindo o primeiro vector naquilo que Manuela Delille, com base na escola da recepção alemã, designa por *recepção valorativa*, e o segundo no que denomina *recepção produtiva*<sup>3</sup>).

A consulta demorada e atenta de periódicos da segunda metade do século XIX revelou-se extremamente produtiva. Era nas publicações literárias, bem como nos folhetins dos periódicos noticiosos, que surgiam muitos escritores promissores, e outros

---

<sup>1</sup> No período entre 1857 e 1900 (inclusive), Gonçalves Rodrigues indica 72 traduções de Poe (número contabilizado considerando apenas 1 ocorrência em caso de publicação em volume, mesmo que de várias histórias, mas 2 ocorrências quando o mesmo título foi traduzido em fontes diferentes). Destas, 4 foram atribuídas incorrectamente ao autor, 3 não se encontravam no periódico e na data indicados, 5 são referidas em publicações ou números por mim não identificados, e 9 não pude consultar devido a mau estado ou por terem sido retiradas para microfilmagem (o que em Portugal demora em média três anos!). Por outro lado, localizei 9 traduções não referidas por Gonçalves Rodrigues, e agora inventariadas na cronologia da recepção de Poe em Portugal até c. de 1900, no Apêndice I a esta dissertação.

<sup>2</sup> Note-se que Rainer Hess justifica a escassez e aparecimento tardio de traduções de Baudelaire no mesmo período pelo facto de a elite culta ler com fluência do francês (*Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal: 1865-1890*, trad. Maria António Hörster e Renato Correia, Lisboa, INCM, 1998, 257).

<sup>3</sup> Ver Delille, *A Recepção de Heinrich Heine em Portugal*, Lisboa, INCM, 1984, 17; e também Delille e Mingocho, *A Recepção do Teatro de Schiller em Portugal no século XIX*, Lisboa, INIC, 1980, 9-10.

mais firmados parlamentavam sobre o estado da arte e da sociedade, dando por sua vez matéria de polémica aos novos; era nas “revistas de ciência e de política” e nos diários, quase todos politizados e dividindo-se genericamente entre absolutistas e liberais (cindindo-se estes progressivamente entre os defensores da monarquia constitucional e os pró-republicanos<sup>1</sup>), que os nossos artistas tomavam partido no instável quadro sócio-político pós-Regeneração.

Fundava-se um jornal em torno duma tendência literária, duma elite cultural, dum credo social, e as alianças não raro se sobrepunham: a *Revista Ocidental* de Lisboa (1875) reuniu as figuras de proa da Geração de 70 em torno do debate de uma revolução artística integrante das revoluções sócio-ideológicas que se julgavam prementes; na década de 80, o jornal *Folha Nova: Diário Democrático de Lisboa e Porto* (1881-1887) deu voz às aspirações do Partido Republicano ao mesmo tempo que divulgava, nos seus folhetins e na secção de poesia “Cristalizações”, textos cujos elementos sub-românticos tenderiam já a favorecer uma estética decadentista, quando não propriamente simbolista; por seu turno, a *Revista de Portugal* (1889-92), dirigida por Eça de Queirós e Manuel da Silva Gaio, constituiu um veículo transicional entre naturalismo e simbolismo, pugnando pela reabilitação da nação que seria social e moralmente devastada pelo Ultimatum inglês de 1890. Se certas publicações apostavam na dinamização científica do país com artigos de aparato académico visando uma elite erudita, como *O Instituto* de Coimbra (1853-1981) ou os *Annaes da Sciencia e das Letras* de Lisboa (1857-59), proliferavam as revistas de índole mais eclética, aliando “instrução e recreio”, muitas vezes semeadas de ilustrações, e procurando de alguma

---

<sup>1</sup> A terminologia político-partidária que pontua neste trabalho a contextualização das rescritas portuguesas de Poe baseia-se nos volumes 5 e 6 da *História de Portugal* coordenada por José Mattoso (Lisboa, Círculo de Leitores, 1993), bem como na parte sobre “O Pensamento Social e Político”, da responsabilidade de António Pedro Mesquita, em *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. 4, tomo 2, Lisboa, Caminho, 2004, 117-430.

forma suprir o desfasamento entre a disseminação periodística facilitada pelo progresso material e a adesão do público leitor dificultada pelo atraso cultural<sup>1</sup>.

Deste modo, o tempo dispendido em busca de referências a Edgar Allan Poe, nem sempre frequentes, saldou-se na grata compensação de me submergir na vivência coetânea da cultura e literatura modernas em Portugal, a par com o aprofundamento da leitura de obras críticas sobre os momentos que me propus analisar, de que destaco, pela sua sistematização englobante: o já referido ensaio de Rainer Hess, *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal* (1990); os vários estudos de José Carlos Seabra Pereira sobre os períodos de que nos ocuparemos, nomeadamente a encruzilhada finissecular em *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa* (1975) e *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa* (1999); ou obras de referência, como o *Dicionário do Romantismo Literário Português* (1997), e os volumes *Romantismo* coordenado por Carlos Reis e Maria Natividade Pires (1993) e *Do Fim-de-Século ao Modernismo*, coordenado por Seabra Pereira (1995), na *História Crítica da Literatura Portuguesa* da Editora Verbo.

Na minha pesquisa do periodismo português houve logicamente uma questão inicial que se me colocou: que publicações consultar, tendo em conta que só entre 1865 e 1890, na estimativa de José Tengarrinha, se publicaram cerca de 250 novos periódicos<sup>2</sup>? Tive, pois, de colher pistas para uma selecção representativa, as quais me foram amplamente fornecidas não só pelas obras genéricas e de referência, mas por outros estudos de recepção, como o também já mencionado estudo de Manuela Delille, *A Recepção Literária de Heinrich Heine no Romantismo Português* (1984), ou a dissertação de Maria do Rosário dos Santos, *À Sombra de Baudelaire* (1992), e o trabalho de Álvaro Manuel Machado, *Les Romantismes au Portugal* (abrangendo um

---

<sup>1</sup> Sobre este assunto, ver Terenas, *Diagnoses Especulares*, 61 e segs.

<sup>2</sup> Ver Tengarrinha, *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, 248. A estimativa baseia-se decerto apenas nas publicações com um período estável de sobrevivência, já que foram bastante mais os periódicos que apareceram fugaz ou pontualmente dentro destas balizas temporais.

leque mais vasto de autores nacionais e possíveis influências modelares do estrangeiro). Para além disso, saliento a caracterização do periodismo em Portugal na segunda metade do século feita por Gabriela Terenas em *Diagnoses Especulares* (2004), que me permitiu estabelecer critérios tipológicos para a minha selecção (entre publicações eruditas ou mais populares, diários noticiosos ou mais propagandísticos, etc.). Servi-me ainda, para a mesma função, do relato de Ernesto Rodrigues em *Mágico Folhetim: Literatura e Jornalismo em Portugal* (1998) – mais denso e de ordenação nem sempre linear, mas com utilíssimas informações, incluindo dados sobre rescritas poescas<sup>1</sup>. A partir daqui, fui seguindo outras pistas apontadas pela minha própria investigação – publicações onde participaram autores cujas relações com Poe começavam a sobressair, ou que potencialmente poderiam ser expressão de uma nova tendência (os periódicos de Coimbra no início da década de 1860, por exemplo) – tendo acabado por analisar total ou parcialmente cerca de uma centena de periódicos. Este universo, embora já outorgue alguma margem de fiabilidade aos resultados obtidos, continua a ser uma pequena parte do total existente até ao início do século XX, pelo que, tentando esboçar aqui uma primeira recepção de Poe em Portugal, o que sobre ela acrescento serão necessariamente “subsídios”. Inclusive, a data do seu início – 1857 – pode vir a ser alterada por achados ulteriores, quer no domínio da recepção produtiva quer valorativa<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Destaque-se o capítulo “Imprensa Literária do Século XIX” (Rodrigues, *Mágico Folhetim*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998, 93-200).

<sup>2</sup> Veremos adiante que esta entrada corresponde a uma tradução mediada pelo francês de Baudelaire em *Histoires Extraordinaires* (1856). No entanto, Sampaio Bruno (1857-1915), que foi não só um eminente contemporâneo do período que abrangemos como também seu historiador e memorialista, alegou, a propósito da introdução do género fantástico entre nós, que Poe já seria conhecido em Portugal, “onde a língua inglesa e[ra] mais conhecida” (!), antes das versões baudelairianas nos terem chegado, e designadamente popularizado num volume anónimo saído no Porto, cuja autoria atribuiu hipoteticamente a Joaquim Simões da Silva Ferraz (1834-1875); ver *A Geração Nova: Os Novelistas*, 1886 (repr. Porto, Lello & Irmão Editores, s/d., 100). Ora, apesar de Silva Ferraz ter sido um notável anglo-germanista, não encontrei, entre as várias traduções (e. g. de Heine, Schiller ou Byron) que deixou dispersas por periódicos onde colaborou (nomeadamente, *O Litterario Popular*, de 1849, e o *Archivo Universal* de 1859-1861), nenhuma que fosse de Poe. Também na sua poesia autoral (reunida em *Harmonias da Natureza*, de 1852, e *Cantos e Lamentos* de 1857) não pude descortinar correspondências evidentes com a obra do estado-unidense, para além duma atmosfera gótica e crepuscular, comum à tradição ultra-

Não notei, porém, ecos intertextuais determinantes entre os principais escritores da nossa primeira geração romântica (Almeida Garrett<sup>1</sup>, Feliciano Castilho e Alexandre Herculano) e o autor estado-unidense, nem nas principais revistas de produções originais, como *O Trovador* de Coimbra (1845-48), ou *O Bardo* (1852-54) e *A Grinalda* (1855-1869) do Porto, que congregaram a maioria dos poetas nacionais de uma segunda geração, também chamada ultra-romântica, a partir da década de quarenta. Note-se que Poe publica o seu primeiro volume de grande divulgação, *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, em 1840, com edição inglesa apenas em 1845, embora não se possa excluir a remota hipótese de as suas peças terem sido notadas num qualquer periódico anglo-americano com eco em Portugal, ou nos jornais franceses que o traduzem desde 1844. Também não encontrei, o que me pareceu um indicador importante, qualquer referência ao autor nas crónicas, recensões, polémicas ou estudos literários incluídos nas mais relevantes revistas de crítica, instrução e arte, como a *Revista Universal Lisbonense* (1841-1859), *A Época* (1848-49) ou *O Panorama* (1837-1868)<sup>2</sup>, desde então até 1861 (data em que localizei a primeira menção na *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*), o que me fez negligenciar a relevância de possíveis rescritas de Poe no nosso país anteriores a 1857, ano em que Gonçalves

---

romântica em que se filia. Isto não quer dizer, porém, que, adaptado ou não por Silva Ferraz, o livro referido por Sampaio Bruno, apesar dos meus infrutíferos esforços para o localizar em data anterior à que aqui determino, não tenha existido, sendo que a sua descoberta alteraria porventura as minhas deduções e talvez fragilizasse o argumento da primazia da mediação do francês nas primeiras concretizações portuguesas em torno de Poe.

<sup>1</sup> Ofélia Paiva Monteiro, no seu estudo de 1972 sobre *A Formação de Almeida Garrett: Experiência e Criação* apenas menciona, no quadro da literatura dos Estados Unidos da América, Fenimore Cooper e Washington Irving. Porém, assinala-se que em contrapartida o escritor português foi comentado e citado na obra ensaística de Edgar Allan Poe (ver *infra*, 571-573).

<sup>2</sup> *O Panorama* só virá a incluir traduções de Poe, de resto não assinadas e bastante adaptadas como veremos adiante, no primeiro volume da sua segunda série (1866). Note-se, porém, como curiosidade, que em Março de 1847 (n.ºs 26 e 27) se publica, sem indicação de proveniência, uma peça intitulada “O Maelstrom”, que presumo ser uma versão de “The Maelstrom: A Fragment” (1834), de Edward Wilson Landor, o mesmo texto em que Poe se baseou para o famoso conto “A Descent into the Maelstrom” – o que é mais um sintoma do complexo comércio textual transatlântico, permitindo a manifestação quase simultânea de correspondências literárias entre agentes culturais com acesso às mesmas fontes. Porém, como se indicará adiante, este tráfego em Portugal foi atrasado pela censura conservadora de início do século, bem como pela subsequente agitação sócio-política, tendo posteriormente sido implementado com alguma dose de arbitrariedade e indiscriminação.

Rodrigues dá conta da primeira tradução, no diário lisboeta *A Opinião*. Note-se que o facto de Poe não vir referido em artigos com enfoque explícito na literatura e cultura dos Estados Unidos da América, assinados por nomes proeminentes de então – como Rebelo da Silva em nota obituária a James Fenimore Cooper n’*O Panorama* de Setembro de 1852<sup>1</sup>, ou Pinheiro Chagas num artigo no nº 36 do *Archivo Pittoresco* de 1865 sobre Washington Irving – aponta para uma fraca e difusa implementação da obra poética entre nós, pelo menos até meados da década de sessenta.

Sem descartar a hipótese de haver ressonâncias de Poe nalguma poesia anterior ao período considerado, e mesmo em figuras de grande aceitabilidade à época cuja obra não pude pesquisar exaustivamente<sup>2</sup>, mais complexos me parecem ainda os problemas de distorção analítica que poderão decorrer da impossibilidade material de investigar sozinha e com profundidade a obra de todos os poetas activos *dentro* dos limites temporais estabelecidos. Embora tenha procurado conhecer as produções e situação biográfica de qualquer escritor em que, quer pela intervenção periodística quer tradutória, suspeitasse de nexos com o autor estado-unidense, o trabalho de pesquisa

---

<sup>1</sup> Luís Augusto Rebelo da Silva (1822-1871), juntamente com António Pedro Lopes de Mendonça (1827-1865) e Ernesto Biester (1929-1889), salientam-se como os mais importantes teorizadores e críticos literários do romantismo em Portugal anterior à Questão Coimbrã; de sua autoria respectiva, consultei, sem também nelas encontrar qualquer menção a Edgar Allan Poe, as seguintes colectâneas de ensaios: *Apreciações Literárias* (Lisboa, Emp. da História de Portugal, 1909-10), *Ensaios de Crítica e Literatura* (Lisboa, Tip. da Revolução de Setembro, 1849) e *Viagem pela Literatura Contemporânea* (Lisboa, Tip. do Panorama, 1856).

<sup>2</sup> As longas carreiras de Raimundo António de Bulhão Pato (1829-1912) ou de João de Deus (1830-1896), por exemplo, fazem com que tenham uma obra contemporânea de certas traduções portuguesas de Edgar Allan Poe, tendo com elas publicação conjunta nalguns periódicos. No entanto, a prevalência da sátira social e paródia cultural em grande parte da obra do primeiro, ou do lirismo de matriz popular e bucólica na do segundo, pareceram-me de pouca proximidade com o pendor “frenético” e/ou realista que, segundo a minha investigação, foi primeiramente associado à obra do escritor estado-unidense. Seria ainda de considerar a obra poética de Camilo Castelo Branco, autor que refere directamente Poe, tendo utilizado, na sua produção ficcional, a literatura negra (designadamente em *Os Mistérios de Lisboa*, 1861). Porém, não só a poesia de Camilo, embora relativamente extensa, parece ter tido pouca repercussão nos poetas subseqüentes, como o seu interesse por Poe parece algo superficial, derivado apenas do prefácio de Théophile Gautier à edição de 1868 de *Fleurs du Mal* de Baudelaire (referido por Camilo, na introdução a *Combates e Críticas*, de Silva Pinto, em 1882: “De Edgar Poe dizia T. Gautier: *Il avait le malheur de bien écrire, ce qui a le don d’horripiler les sots de tous les pays*” (xxxviii). Para além disso, nas listas do *Catálogo da Preciosa Livraria do Iminente Escritor Camilo Castelo Branco*, de que o escritor teve de desfazer-se progressivamente, não surge nenhuma obra de Poe.

prévia encontra-se naturalmente sujeito a lacunas susceptíveis de falsear a selecção. Regozijo-me, de qualquer forma, por aquela pesquisa ter interferido com os meus critérios de representatividade, levando-me a abordar autores praticamente olvidados e, sobretudo, a dirigir um enfoque mais circunstanciado a Gomes Leal, em alternativa a nomes mais unanimemente consagrados como Antero ou Eça, respondendo assim ao inquérito e reavaliação do cânone a que deve conduzir uma análise de “rescritas”, ao confrontar os dados relativos ao seu objecto de estudo específico com as narrativas pré-existentes da história da literatura nacional. Assim, num primeiro projecto deste trabalho tinha contemplado um capítulo sobre as apropriações de Poe por Antero de Quental enquanto representante da “poesia da nova era”, visto Antero ser um nome grado com recepção produtiva de Poe, e o único dos escritores da época com biblioteca conhecida a deter uma parte significativa das suas obras em língua inglesa. Porém, notando que a recepção por Gomes Leal, apesar de mais dificilmente quantificável, se revelava com outra diversidade, foi a esse autor que dediquei um capítulo em exclusivo, remetendo Antero para uma discussão conjunta com Eça de Queirós. Note-se que o estudo sobre Gomes Leal, para além de contribuir para o reforço da posição sistémica de um nome cuja recente edição das obras (quase) completas pede releitura, ajuda a equacionar a problemática recepção de Poe na poesia moderna, entre os pólos conflituosos que o poeta de *A Mulher de Luto* manipula – “a ética da revolução” e “a estética do mistério”, ilustrando a instrumentalidade das apropriações de Poe na transição de uma poesia de cunho naturalista para outra de alcance simbolista.

Não só sobre estes momentos de transição, mas também sobre momentos de imposição de determinadas tendências e combate de outras, recairá a parte analítica do meu trabalho, que procurará sempre dialogar com o referido levantamento descritivo e diacrónico. A análise exigirá, todavia, cortes sincrónicos que se pretende sejam também

seccionamentos paradigmáticos resultantes, conforme previsto na nossa Introdução, da confluência entre dois vectores: importância dos autores e obras estudados no sistema abordado, e grau de intertextualidade com a obra de Poe, privilegiando-se os casos em que pode ser demonstrada uma dependência genética. Nos seccionamentos não serão escamoteadas incongruências: veremos o que pode significar a circunstância do relacionamento com o modelo poético nem sempre coincidir com o investimento ideológico dominante em determinado grupo ou autor em particular (caso de Antero).

Relativamente à organização diacrónica, foi também já esclarecido na Introdução que se levaram em conta, por um lado, os indicadores fornecidos por esta pesquisa específica e, por outro, as datações consideradas pelos mais recentes estudos críticos sobre a história da nossa literatura moderna, não esquecendo que tais datas correspondem sempre a uma descrição aproximada, e mantendo no horizonte a possibilidade de as nossas conclusões obrigarem a uma revisão de balizas no tocante ao objecto em estudo. Foi o que sucedeu relativamente ao que no último capítulo se designará por “encruzilhada finissecular”, atendendo-se mais circunstancialmente, dado o peso que assume no género lírico que nos ocupa, ao paradigma decadentista-simbolista. Se o simbolismo em Portugal costuma ser marcado pelo limite inicial de 1890, cómodo tanto do ponto de vista sócio-político (Ultimatum inglês) como de uma perspectiva literária (publicação de *Oaristos*, em cujo prefácio Eugénio de Castro oficializa a “importação” de França de uma nova *techné* poética), a verdade é que ao investigar a recepção de Poe cheguei a uma importante data de viragem, 1881. A partir desta, não só a percepção do autor se acha melhor estabelecida e com mais abrangente noção da sua obra, como também lhe é conferida uma vocação mais lírica e orientada para a estética da sugestão que será um dos vectores do decadentismo e do

simbolismo, tendências que, conforme já explanado, muitas vezes subsumiremos de forma genérica, visto a sua discriminação nem sempre ser produtiva.

Em 1881, Antero de Quental apoiar-se-á em Poe para decretar dramaticamente, no escrito “A Poesia na Actualidade”, o fracasso da poesia social em favor do progresso do alheamento esteticista. Nesse mesmo ano sai a primeira tradução portuguesa de um poema de Poe, “Ulalume”, e, no decurso da década de 80, deparamo-nos com duas versões de “O Corvo” (em 1887 e 1889<sup>1</sup>) e, muito significativamente, com traduções de contos líricos como “Sombra” e “Silêncio”, ou de peças com intenções especulativas no domínio da filosofia estética (“O Retrato Oval”), até então praticamente ignoradas. O facto de algumas destas traduções terem aparecido num jornal cuja produção literária me pareceu sintomaticamente prefiguradora das novas tendências, o diário portuense *A Folha Nova*, contribuiu para que, atendendo à especificidade das rescritas poescas, eu fizesse recuar o momento de viragem da “encruzilhada finissecular”; é compreensível que este tipo de análise implique tal antecipação, sendo muitas vezes através da apropriação de modelos estrangeiros que se prepara a mudança no horizonte de expectativas nacional<sup>2</sup>.

Por outro lado, depois de me ter apercebido quão díspar foi o aproveitamento de Poe na viragem para o fim de século, relativamente ao que recebeu na formação estética da “poesia da nova era” de 70, considero contribuir no meu trabalho para uma mais consistente leitura de alguns nossos poetas decadentistas e simbolistas. Durante muito tempo, julgo, foram estes desatentidos e desentendidos, em favor dos vultos mais

---

<sup>1</sup> Ainda que eu não tenha conseguido encontrar o número de *A Aurora do Cavado* correspondente à primeira delas (ver Apêndice I).

<sup>2</sup> Salvar-se que, naturalmente, as delimitações periodológico-sistémicas também não são unânimes entre os críticos que incidem essencialmente sobre as produções ditas “originais” da literatura nacional. Por exemplo, José Augusto França em *O Romantismo em Portugal*, situa o limite *ad quem* do terceiro romantismo em 1880 (2ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1993, 551 e segs.). Outrossim, Seabra Pereira, no prosseguimento dos seus estudos sobre decadentismo e simbolismo em Portugal, admite para tal movimento “um período de gestação, nos anos 80” (“Os Conflitos Estético-Ideológicos no Fim-de-Século” in *História da Literatura Portuguesa*, ed. Lyon de Castro, vol. 6, Alfa, Mem-Martins, 2003, 14).

espectaculares e afirmativos que os precedem e sucedem, os agentes da geração de 70 e os de *Orpheu* – injustiça que os recentes trabalhos de Seabra Pereira, bem como alguns de Fernando Guimarães, designadamente *Poética do Simbolismo em Portugal* (1990), muito têm contribuído para rectificar. Também aqui se torna importante justificar que não serão alvo de nossa particular atenção, por as evidências recepcionais de Poe não assumirem neles um carácter decisivo, os nomes tidos por mais representativos do simbolismo português, designadamente Eugénio de Castro e Camilo Pessanha. Ao invés, atendendo à singular disseminação geracional da obra do autor estado-unidense no fim de século, como atesta a sua presença em vários documentos programáticos "novistas"<sup>1</sup>, debruçar-nos-emos preferencialmente sobre as figuras e os grupos que mais empenhadamente a puseram em circulação, recuperando as suas obras ou prolongando tentativas já iniciadas no mesmo sentido – mais uma vez cumprindo o propósito de questionamento do cânone literário nacionalmente instituído em face do exame da recriação de modelos estrangeiros. É o caso de Alberto Osório de Castro que, como veremos, competiu com Eugénio de Castro na precedência da estética simbolista, praticando nesse quadro interessantes rescritas poescas cuja análise pode levar à sua reapreciação, conjuntamente com a evidência do peso duma obra que se nos apresentou finalmente coligida em 2004.

Uma outra vantagem que visa idealmente o nosso estudo é o do ponto de vista adoptado na análise de concretizações líricas em Portugal para o período estudado, a natureza do diálogo estabelecido com a obra de Poe, poder destacar aspectos e possibilidades de interpretação que enriqueçam a sua leitura. Assim, por exemplo, em António Nobre registar-se-ão as interferências poescas não só ao nível dos elementos

---

<sup>1</sup> Designação usada pelo crítico coetâneo Armando Navarro para englobar decadentistas e simbolistas, confrontando a valoração negativa da ideia “nefelibática” de que escarnecia a “chalaça nacional” (in *Os Novos*, nº1, 1893).

decadentistas e neo-românticos que têm sido concomitantemente sobrevalorizados no poeta, mas também à luz de experiências formais instilando, de forma tão original quanto controversa, o conteúdo de um idioma pátrio a um sistema conotado por excelência com um trânsito cosmopolita e internacional. Isto conduz-nos a outro problema metodológico na ordenação “sistémica” do nosso trabalho, e que se evidencia particularmente no surto das estéticas decadentista e simbolista em Portugal, dada a celeridade com que deram lugar à mística da reunificação neo-romântica, por um lado, ou, por outro, à intelectualização modernista da sensibilidade dissociada. Vários nomes primeiramente relacionados com o decadentismo e simbolismo tenderão no prolongamento da sua carreira a privilegiar uma ou mais das três tendências neo-românticas que Seabra Pereira considera dominantes em inícios do século XX<sup>1</sup>. Alberto d’Oliveira, por exemplo, teve um papel de agitador literário à frente do órgão para-simbolista *Bohemia Nova*, mas cedo evoluiu na sua carreira para um neo-romantismo lusitanista, sendo o Corvo poesco utilizado em nome do alvoroço da pátria no poema “Elegia (Às Armas e aos Barões Assinalados)” (1894). Não é lícito escamotear, em nome de uma legibilidade estática, o dinamismo que é a chave da nossa leitura sistémica. Justifica-se, assim, no final do último capítulo desta parte, uma secção sobre aproveitamentos neo-românticos de Poe detectados nos mesmos autores que puderam ser aproximados do decadentismo e simbolismo, sublinhando uma dialéctica de continuidade e ruptura que permite entrever potenciais aproveitamentos do nosso autor para além dos limites periodológicos impostos pelas necessidades de investimento temporal e dimensões físicas do nosso trabalho.

---

<sup>1</sup> A saber, a vitalista, a lusitanista e a saudosista (Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa, 1900-1925*, dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1999).

Em apêndice, são listados cronologicamente os factos marcantes relativos à recepção de Poe no período considerado, permitindo que os nossos momentos de leitura sincrónica possam rapidamente ser situados no tempo de forma esquemática. Fornecem-se ainda, no Apêndice II, transcrições dos textos que se estimou terem suficientes alusões para serem considerados rescritas de “The Raven”, sem dúvida o poema do autor que suscitou mais respostas poéticas em qualquer literatura. São coligidos a título representativo das restantes rescritas, fornecendo uma diversidade de leituras e manipulações que se podem mais facilmente detectar e contrastar numa apresentação compilada, a qual tem ainda a vantagem de reduzir a necessidade de extensas citações ao longo da parte argumentativa da dissertação.



## Capítulo 1

### INTRODUÇÃO E MISTIFICAÇÃO DO AUTOR

*Edgar Poe tem suas afinidades de mito em Portugal*

in *O Século XIX*, Penafiel, 10 de Dez. de 1864

#### 1. Uma história atípica

O percurso de penetração da obra de Edgar Allan Poe em Portugal até finais da década de 1860 suscita alguma perplexidade à análise, tendo em conta a irregularidade das escolhas e a insuficiência de dados para avaliar o seu impacto. Com efeito, as duas primeiras traduções assinaladas por Gonçalves Rodrigues, “Uma Viagem à Lua num Balão, feita pelo Holandês Hans Pfall” com início a 22 de Setembro de 1857 no diário lisboeta *A Opinião*, e “Colloquio entre Eiros e Charmion” em 30 de Setembro 1858 – cuja existência me foi impossível confirmar, não tendo localizado o texto no periódico e data indicados<sup>1</sup> – não são de todo escolhas evidentes para introduzir o autor estado-unidense entre nós.

A primeira, uma impostura literária que consiste no relato fictício de um aeronauta em tentativa de expedição lunar, é um exemplo algo deficiente no género para um autor que valorizava a criteriosa tessitura da verosimilhança com o inaudito através

---

<sup>1</sup> Esta tradução vem listada na p. 134 (entrada nº 8653) do vol. 3 de *A Tradução em Portugal*, com data de 30 de Setembro de 1858 e indicação de saída no periódico P 312 que, no índice de referência, corresponde a *Diário de Lisboa*. Não encontrei, nas bibliotecas em que pesquisei, nenhum jornal com esse título nessa data, embora o catálogo *Jornais e Revistas Portuguesas do Século XIX*, de G. G. Rafael e M. Santos, indique que *Diário de Lisboa* era uma denominação antiga do que então se chamava *Diário do Governo*, hoje *Diário da República*. Efectivamente, é regra na obra de Gonçalves Rodrigues indicar um periódico apenas pela sua primeira apelação. A tradução, porém, só pode existir num outro periódico ou noutra data, não a tendo eu encontrado no *Diário do Governo* entre 1856 e 1859. Ainda na mesma página de *A Tradução em Portugal*, se atribui a Poe (entrada nº 8654) uma outra tradução publicada em *A Opinião*, sob o título “Fantasma. Conto Americano”. Talvez o facto de esse texto ser assinado com as mesmas iniciais da versão de Poe publicada no ano anterior tenha induzido G. Rodrigues em erro: a tradução não é de Poe, mas sim, como bem estimou Maria Leonor M. de Sousa, uma adaptação de *A Christmas Carol* de Dickens (ver “Poe in Portugal”, in *Poe Abroad*, coord. Lois Vines, University of Iowa Press, Iowa City, 1999, 116).

do pacto de persuasão na leitura, e a construção climática duma narrativa sucinta. Trata-se efectivamente de um texto demasiado longo (é o maior conto acabado do autor, nas fronteiras da “novela”) que se perde em descrições detalhadas do plano do balão ou das soluções técnicas concebidas para a prossecução da empresa, de mistura com façanhas perfeitamente incríveis e rocambolescas, com efeitos humorísticos desiguais e um desígnio global pouco claro. Já a segunda, que, como mencionámos na primeira parte, é um diálogo *post-mortem* versando sobre o destino do Universo após a explosão da crosta terrestre, e de permeio culpando o desastroso progresso da humanidade, apresenta um registo de especulação filosófica que parece pouco digerível para uma adesão imediata ao autor. Nenhuma delas, note-se, nos dá a dimensão nevrótica, nem a projecção psicológica no emprego do sobrenatural, nem a excitação do *suspense* narrativo ou as induções perversas que hoje associamos ao autor, e pelas quais começou por afirmar-se em França. Assim sendo, Maria Leonor Machado de Sousa atribui tais escolhas à falta de discernimento subjacente a um acolhimento algo tardio entre nós das novidades estrangeiras:

Romanticism developed much later in Portugal than in other countries; while Portuguese authors were still producing historical novels or drama and reading overly sentimental poetry, the rest of Europe was already following new trends. Translations – some anonymous and often second-rate – were frequently published in periodicals that flourished during the latter half of the nineteenth century.

(...) The choice of [“Uma Viagem à Lua...”] (...) shows how randomly translators picked their texts.<sup>1</sup>

Esta reflexão, consentânea com anteriores investigações da autora sobre literatura negra e de terror em Portugal até 1865<sup>2</sup>, torna-se menos válida para os últimos decénios do século XIX. Nesta altura, por influência do alargamento de horizontes culturais internacionais, nomeadamente pela Geração Coimbrã que beneficia de um

---

<sup>1</sup> Machado de Sousa, “Poe in Portugal”, 115.

<sup>2</sup> Ver Machado de Sousa, *A Literatura “Negra” ou “de Terror” em Portugal nos Séculos XVIII e XIX*, Lisboa, Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1955, esp. 16-50; também *O “Horror” na Literatura Portuguesa*, Venda Nova, Biblioteca Breve / Inst. de Cultura Portuguesa, 1979, esp. 19-25.

mais expedito intercâmbio cultural, assiste-se a uma importação literária cada vez mais claramente motivada pela necessidade de legitimar tendências renovadoras, para o que contribuiu uma tentativa, identificada por Álvaro M. Machado, de “fixação dos modelos românticos estrangeiros” que adiante discutiremos<sup>1</sup>. Mas já no tocante à primeira versão de Poe em português, que ora nos interessa, devo rectificar que lhe subjaz possivelmente um motivo, embora circunstancial. Com efeito, na secção noticiosa de *A Opinião* de 22 de Setembro em que se inicia a tradução da “Uma Viagem à Lua...”, surge, sob o título de “Segunda Ascensão Aerostática”, a reportagem de uma subida em balão dirigido, com largada do Campo de Santana, efectuada no dia anterior por iniciativa de um casal francês, Louise e Eugène Poitevin, então em digressão pelo país com a sua “geringonça” aérea. A consulta de *Aeronáutica Portuguesa* revela que o casal realizou nesse Verão de 1857 oito viagens em balão no Porto, Lisboa e Coimbra, a última das quais a 22 de Novembro, perfazendo um período mais ou menos coincidente com o da tradução da peça de Poe (que conclui a 21 de Novembro). Ora, embora eu não tenha encontrado qualquer nota em *A Opinião* a relacionar a publicação da peça de Poe com a mostra aeronáutica dos Poitevin, o facto de esta última ir sendo noticiada regularmente nas páginas do periódico, com o devido destaque dado ao transporte de D. João de Menezes na viagem de 16 de Setembro, que assim se tornou “o primeiro português a viajar pelo ar”<sup>2</sup>, aponta para que a publicação da história de Hans Pfaall tentasse capitalizar uma novidade de impacto na sociedade portuguesa.

Poderá, assim, ter algum valor simbólico a entrada de Poe no nosso país através de um dos progressos técnico-científicos que assinala a viragem para a modernidade – a conquista do ar – atestando mais uma vez a surpreendente intuição das complexas

---

<sup>1</sup> Machado, *Les Romantismes au Portugal: Modèles Etrangers et Orientations Nationales*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1986, 18.

<sup>2</sup> J. Diniz Ferreira, *Aeronáutica Portuguesa (Elementos Básicos de História)*, Lisboa, ed. autor, 1961, 23.

tendências e ensejos de um tempo que este autor estado-unidense, embora com uma obra de situação espaço-temporal geralmente difusa, terá sido dos mais perspicazes a antecipar. Parece-me, aliás, que a infiltração da obra de Poe nos motivos do quotidiano coevo facilitou a sua instrumentalização para lá do campo da arte ou da literatura estritas. E é curioso, neste aspecto, que apesar de “Uma Viagem à Lua...”, introduzida pela caixa *Histórias Extraordinárias*, ter sido provavelmente traduzida via Baudelaire, o nome de Poe tenha, ao que tudo indica, chegado aos jornais portugueses antes do do seu divulgador, que foi apenas noticiado num relato circunstancial em 1863 e só alvo de atenção crítica em 1866 por Eça de Queirós<sup>1</sup>.

A identidade do tradutor dessa primeira peça de 1857, um dado potencialmente importante visto ser alguém que poderá ter contactado com os livros de Poe traduzidos por Baudelaire na mesma data da sua publicação, desilude um pouco. Assinando “A. C.”, trata-se com toda a probabilidade, conforme sugerido por Maria Leonor Machado de Sousa, de António Pereira Carrilho (1835-1903)<sup>2</sup>, nome do mundo das finanças, ligado ao Ministério da Fazenda, mas que teve actividade jornalística e tradutória, esta última principalmente de autores franceses (Scribe, Balzac, Musset e Alexandre Dumas, filho). Não se lhe conhece mais nenhum interesse ou trabalho relativo a Poe.

## **2. Novidade de causar sensação**

António Carrilho, porém, privou decerto com o jornalista político José Maria de Andrade Ferreira (1823-1875) que era, segundo indicação do *Dicionário Bibliográfico Português*, o redactor principal de *A Opinião*, destacando-se posteriormente como

---

<sup>1</sup> Consulte-se Maria do Rosário Santos, *À Sombra de Baudelaire*, Braga, Universidade do Minho, 1992, 72; bem como R. Hess, *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal*, Lisboa, INCM, 1998, 114. A primeira tradução de Baudelaire só ocorrerá em Setembro de 1869 na revista *Rossi*, e embora naturalmente o autor já fosse antes conhecido em francês pela classe culta portuguesa, o acesso aos seus poemas seria provavelmente na década de 60 limitado a certas peças em periódicos que vinham de França, dada a dificuldade em obter o volume censurado de *Les Fleurs du Mal*.

<sup>2</sup> Machado de Sousa, "Poe in Portugal", 116.

crítico literário. Nessa qualidade, Andrade Ferreira foi responsável pela primeira referência crítica a Edgar Poe por mim encontrada, no volume de 1861 da *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*. No prestigiado periódico literário em que colaboraram entre 1859 e 1865 quase todos os nomes das letras firmados à época, como Ernesto Biester, Feliciano Castilho, Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, A. A. Teixeira de Vasconcelos, J. César Machado, Rebelo da Silva ou Bulhão Pato, assina Andrade Ferreira uma recensão ao livro *Contos ao Luar* de Júlio César Machado, onde associa o género em causa ao cultivado por Poe. O modo como o faz não é muito rigoroso, uma vez que o nome de Poe e os seus contos fantásticos surgem misturados com os de Achim von Arnim, Banville e Emile Souvestre, mas se esquece o óbvio Hoffmann, o qual só é aduzido mais tarde juntamente com Dumas, também duvidoso neste contexto. Poderá ainda ser questionável a inclusão, dentro do género delineado, de algumas das peças do livro em causa de César Machado, coladas ao registo anedótico que tão bem desenvolveu em folhetins. Por outro lado, é certo que o mais “fantástico” desses contos, “A História do Roberto do Diabo”, desenvolve duas intrigas paralelas, a da ópera de Merbeer que representa a história do filho do demónio e a do espectador que confessa ao narrador um acto parricida a sangue frio, sendo pertinente apontar-lhe intertextos tanto com Hoffmann (por exemplo, o célebre “D. Juan”) como com Poe (designadamente em “The Tell-Tale Heart” ou “The Black Cat”), como faz A. Ferreira:

*A Récita do Roberto do Diabo* é um chistoso brinquedo, que dá a lembrar os voos fantásticos de Hoffmann combinados com as tintas frescas e risonhas de Méry. Aquela mistura de fantástico da narrativa da ópera de Merbeer, com os toques epigramáticos da figura do *homem pequenino*, que se imagina um Holofernes doméstico, forma um belo jogo do cómico e terrível, do familiar e extraordinário. Há Edgar Poe, há Alexandre Dumas, há Achim de Arnim em tudo isto.<sup>1</sup>

Desprende-se deste passo o maior mérito do artigo: a clarividência relativa a um novo género em formação, que se distinguiria tanto da popular história de aventuras

---

<sup>1</sup> Andrade Ferreira, “Contos ao Luar” in *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*, 1861, 451.

como do gótico puramente sobrenatural, justamente pela insólita hibridez “do cómico e terrível, do familiar e extraordinário”<sup>1</sup>, numa fórmula porventura capaz de corresponder às convoluções psicológicas do indivíduo face à crise social e espiritual cuja consciência no nosso país é agravada na segunda metade do século XIX. Com efeito, durante as décadas de 60 e 70, o género terá em Portugal uma expressão que valeria a pena estudar mais detalhadamente, e que se não está já plenamente conseguida nesta obra de Júlio César Machado (embora sem dúvida o próprio título manifeste uma aproximação ao género<sup>2</sup>), se vai depois sedimentando com Gomes Leal em contos saídos na imprensa desde 1864, Teófilo Braga em *Contos Fantásticos* (1865), Eça de Queirós nos folhetins que publica na *Gazeta de Portugal* em 1866 e 1867 (coligidos mais tarde como *Prosas Bárbaras*), Álvaro do Carvalho com *Contos* em 1868, António José da Silva Pinto em *Horas de Febre* (1873) e *Contos Fantásticos* (1875), e Fialho de Almeida com os contos que começa a reunir em livro em 1881<sup>3</sup>. De entre estas obras, as que contêm referências explícitas à herança de Poe serão comentadas oportunamente, com a brevidade imposta para não perder de vista o nosso objecto principal das rescritas na *lírica*, mas também levando em conta que muitas das experiências no género conto assumiram o modo lírico e/ou se aproximaram da prosa poética. O seu cultivo contribuiu mormente para alargar à poesia uma reflexão, crucial para a Geração de 70,

---

<sup>1</sup> É esta última hibridez, de onde resulta o *unheimlich* freudiano, que permite a introdução do inadmissível no mundo real, considerada por Todorov característica definidora do “fantástico”, levando a hesitar entre uma explicação natural ou sobrenatural dos fenómenos (ver *Introdução à Literatura Fantástica*, trad. Maria Ondina Braga, Lisboa, Moraes, 1977, 25-39). Atente-se que, conforme se depreende das subdivisões pouco estanques do próprio Todorov entre fantástico-estranho ou fantástico-maravilhoso, este é um género fluido. Com ele se interceptam o gótico explicado e o gótico psicológico.

<sup>2</sup> Veja-se o que diz César Machado no prefácio a *Contos ao Luar*: “não nascerá o título da índole destas histórias, de um *capricho essencialmente moderno*, fogoso, excêntrico, desigual, tão depressa pondo o pé na realidade mais trivial, como metendo a cabeça na nuvem da mais alta fantasia, cheio de gritos, de sorrisos, e de relâmpagos súbitos, misturando a paixão com a ironia (...)?” (v-vi, itálico meu).

<sup>3</sup> Num ensaio em vias de publicação, “Edgar Allan Poe and the Fantastic Portuguese Tale at the Crossroads of Modern Literature”, esboço, a partir de dados coligidos durante a minha investigação sobre o impacto de Poe desde a década de 60 em Portugal, uma primeira tentativa de interpretar esta recorrente produção de contos fantásticos por figuras nucleares da geração de 70 à luz duma confluência com o “realismo psicológico”, que julgo ter sido dominante nos inícios da nossa ficção moderna, e a evasão dos limites estritos impostos por uma aplicação metodológica emprestada da ciência positiva.

sobre as fronteiras entre literatura imaginativa e realista, as quais são manipuladas pela sobreposição do “fantástico”, caracterizado por Tzvetan Todorov justamente pela percepção ambígua da realidade dos acontecimentos relatados<sup>1</sup>.

De resto, como já se sugeriu, grande parte da lírica portuguesa oitocentista que dialoga com a obra de Poe manifesta sobretudo a difusão de parte do seu *corpus* narrativo, até porque a do poético foi relativamente tardia. Exceptua-se, todavia, a versão do poema “To One in Paradise” inserida no conto “The Assignment”, dado à estampa sob o título “A Entrevista” no periódico *O Século XIX*, de Penafiel, pela mão de Antero de Quental<sup>2</sup>. Analisaremos mais à frente a transfiguração a que foi submetido o poema de Poe pelo poeta português, ao ponto de ser incorporado na sua obra autoral, mas por ora interessa registar que o conto, cuja publicação se iniciou a 10 de Dezembro de 1864 n’*O Século XIX*, apresenta a novidade de se fazer acompanhar por uma nota crítica sobre o autor estado-unidense. Esta, que se estima da responsabilidade da redacção, talvez de Germano Vieira de Meireles (1842-1877) mas possivelmente com a colaboração do discípulo Antero, regista uma dívida para com o prefácio do tradutor William Hughes em *Contes Inédits d’Edgar Poe* de 1862, a partir da qual foi seguramente elaborada a versão portuguesa<sup>3</sup>. A equiparação do discurso poético à técnica fotográfica, que ocorre em ambos os paratextos, terá algum peso para a ambígua fortuna do autor na discussão nacional sobre o realismo literário. Realce-se a forte probabilidade de a divulgação de Poe fazer parte duma mais vasta intervenção literária

---

<sup>1</sup> Ver nota 1 da página anterior.

<sup>2</sup> A tradução saiu anónima neste jornal nos dias 10, 14, 21 e 23 de Dezembro, e foi Joaquim de Araújo quem, a partir do original autógrafa, atribuiu a autoria a Antero de Quental (ver Bruno Carreiro, *Antero de Quental: subsídios para a sua biografia*, 1º vol., Ponta Delgada, Instituto Cultural de Lisboa/Moraes, 1948, 226). Foi reeditada em 1993 com introdução crítica de Ana Maria Almeida Martins pela editora Difel, Lisboa.

<sup>3</sup> Vejam-se os motivos fundamentados por Ana Almeida Martins na sua edição de *A Entrevista*, 9 *passim*. Sobre a autoria da nota redactorial, consulte-se também esta obra (8-9), bem como Carreiro, *Antero de Quental*, 226 nota 31.

projectada por Antero e Germano nas páginas d' *O Século XIX*, em que avulta também a correspondência fictícia trocada por Nerval (Vieira de Meireles) e Heine (Quental)<sup>1</sup>, para renovar a literatura nacional a partir de modelos estrangeiros. É o que se depreende da nota de que foi extraída a epígrafe deste capítulo, apresentada “Antes de Começar” a tradução de Poe:

O que hoje servimos à complacência dos leitores não é coisa ordinária e trivial, como qualquer produto de culinária nacional, difere muito. Edgar Poe tem suas afinidades de mito em Portugal; cuidamos até que a sua estranha mas significativa fisionomia literária será apenas conhecida dos mais temerários e audaciosos filhos da nossa pequena Levi artística, que, atormentada pela curiosidade da *ideia nova*, se aventura às descobertas mais paradoxais.

Assim o apocalíptico e elegante autor dos *Contos excêntricos* não existe para nós, e por isso galhardo prémio merece quem, afrontando os caminhos batidos do nosso gosto literário, ousa revelá-lo ao espanto das gentes!

Neste texto, destacam-se as duas ideias-chave que analisámos também como determinantes na recepção francesa de Poe: a novidade dum génio original (“não é coisa ordinária e trivial”) e sua correlata estranheza, susceptível de causar sensação (“espanto das gentes”).

Não deixa de ser interessante que, no esforço de renovação por via do internacionalismo cultural perpetrado n' *O Século XIX*, fossem divulgados dois vultos de matriz diferente da francesa, revelando uma maior atenção aos desenvolvimentos literários anglo-germânicos. Porém, se estes penetraram a nossa literatura oitocentista, isso aconteceu principalmente através daquilo que a cultura francesa “seleccionou, assimilou e transmitiu”, como notou João de Almeida Flor ao discorrer sobre os contactos da nossa literatura com o romantismo inglês<sup>2</sup>. A mediação francesa não se prendia, aliás, apenas com a acessibilidade linguística, mas também com a maior

---

<sup>1</sup> Em *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Literário Português (de 1844 a 1871)*, Manuela Delille trata as motivações e impacto desta correspondência folhetinesca sob o sugestivo subtítulo “A Ironia e o Gosto pela Mistificação” (Lisboa, INCM, 1984, 215-229), que é também um elo assinalável com a prática literária poética conforme apresentada na primeira parte deste estudo.

<sup>2</sup> Flor, “Romantismo Inglês (Leituras e Contactos)” in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, coord. Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Caminho, 1997, 509-10; ver também, na mesma obra, o verbete “Romantismo Alemão (Leituras e Contactos)” de Fernanda Gil Costa, 493.

proximidade física<sup>1</sup>. Antero sabia inglês desde a infância e mais tarde adquirirá as obras de Poe nessa língua; mas à época ser-lhe-ia mais fácil aceder com quase imediata contemporaneidade a uma edição das suas obras saída em 1862, sobretudo após o estabelecimento da linha ferroviária que, no ano seguinte, levaria Coimbra além dos Pirinéus, conforme testemunhou Eça de Queirós:

Coimbra vivia então numa grande actividade, ou antes num grande tumulto mental. Pelos Caminhos de Ferro que tinham aberto a Península, rompiam cada dia, descendo da França e da Alemanha (através da França), torrentes de coisas novas, ideias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários... Cada dia trazia a sua revelação, como um sol que fosse novo. Era Michelet que surgia, e Hegel, e Vico, e Proudhon; e Hugo tornado profeta e justiceiro dos Reis; e Balzac com o seu mundo perverso e lânguido; e Goethe vasto como o Universo; e Poe, e Heine, e creio que já Darwin e quantos outros!<sup>2</sup>

Se o parentético “através da França” indica a inevitabilidade da dependência cultural do francesismo, já a prolixidade dos nomes enunciados aponta para o carácter tendencialmente cumulativo de uma aculturação que teve de ser célere para recuperar o atraso havido com o obscurantismo da censura absolutista, ou com as subsequentes convulsões liberais<sup>3</sup>. Este quadro, implicando a importação de estilos e doutrinas para os quais não tínhamos realidades correlatas, foi também causa duma amálgama por

---

<sup>1</sup> Considerando o factor da proximidade física, não devemos também descurar a possibilidade de agitação cultural por inoculação de Espanha onde, no caso vertente, se registou uma recepção entusiasta de Poe, com um número expressivo de traduções entre 1858 e 1868, conforme documentado por John E. Englekirk no seu exaustivo levantamento *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature* (Nova Iorque, Instituto de las Españas, 1934). Embora eu não tenha encontrado ecos dessas traduções nos documentos portugueses consultados, e por razões de constrangimentos temporais não tenha explorado na minha investigação as relações político-culturais mantidas então com a Espanha, esta não é uma pista a excluir. Principalmente, parece-me muito possível que tenham sido notadas entre nós as encomiásticas referências ao autor estado-unidense feitas pelo influente crítico e escritor Pedro António de Alarcón (1833-1891) naquele que era então o periódico madrileno mais importante, *La Época*, em 1858 (v. Englekirk, 56 *passim*). Sobre as intertextualidades de Poe com a cultura ibérica, que ocorrem bi-direccionalmente, e sobre a especial fertilidade de textualização de correspondências entre a nossa Península e os Estados Unidos no comércio transatlântico de oitocentos e inícios do século XX, foram apresentados estimulantes projectos em curso no mais recente encontro internacional da Poe Studies Association, designadamente nas comunicações de Fernando Gonzalez de Leon, "The Spanish Face of Edgar Allan Poe: An Initial Look" e de Mercedes Caballer, "Transatlantic Literary Connections at the Turn of the 20th Century and their Influence on European and American Literature" (congresso *Transatlanticism in American Literature: Emerson, Hawthorne, and Poe*, Rothermere American Institute e St. Catherine's College, Oxford, 13-16 de Julho de 2006).

<sup>2</sup> Eça de Queirós, “Um Génio que era um Santo” in AAVV, *Antero de Quental: in Memoriam* (1896), edição facsimilada com introd. de Ana M. Almeida Martins, Lisboa, Presença, 485.

<sup>3</sup> Ver, a este respeito, Hess, *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal*, 43-45, bem como Carlos Reis, *As Conferências do Casino*, Lisboa, Alfa, 1990, 38-40.

vezes insólita entre tendências díspares, congregadas no glorioso epíteto de “ideia nova” em que se subsume a obra de Poe na nota d’*O Século XIX*. Ora, esta, mesmo não sendo de Antero, não pode deixar de invocar os contornos que tal expressão adquire nas *Odes Modernas* e seu prefácio de 1865, num enquadramento cuja incongruência com a estética poética, avessa ao postulado filosófico de “ideias” em geral e ao teor moral e social das expostas por Antero em particular adiante exploraremos. Sublinhe-se ainda como o qualificativo “novo”, na nota à tradução de “A Entrevista”, surge reforçado pelo cabeçalho “Contos Inéditos” que encima a mesma tradução. É difícil de resto, achar mais explicações para a manutenção do título de William Hughes, já que dos anteriores contos vertidos por Baudelaire, mesmo que alguns fossem conhecidos pela elite intelectual, poucos tinham sido publicados em Portugal. Contudo, é possível que haja nessa ênfase no inédito também uma vontade de mistificação muito característica dos encenadores da reencarnação de Heine e Nerval, alinhando-se assim também com o espírito impostor de Poe: o inédito contribuiria para a aura de “mito” traçada pelos redactores do *Século XIX*, em torno de um autor “excêntrico e elegante” que “não existe para nós” – como talvez mal existisse ainda para os discípulos coimbrões responsáveis pela sua divulgação que, atribuindo-lhe a autoria de uns “*Contos extravagantes*”, traem, quer por desconhecimento quer por preciosismo tradutório, uma deficiente fixação do texto de Poe-Baudelaire no nosso país.

Também na “Carta a José Fontana” que precede os *Contos Fantásticos* de Teófilo Braga em 1865, Poe é mitificado como a “imaginação mais extraordinária da América”<sup>1</sup>. Os vários intertextos que se podem estabelecer entre as histórias de Teófilo e as de Poe testemunham, ainda assim, um conhecimento mais profundo da sua obra.

---

<sup>1</sup> Teófilo Braga, *Contos Fantásticos* (1865); repr, Lisboa, Huguin, 2001, 22.

Logo no primeiro conto, “As Asas Brancas”, a heroína imersa nas leituras de Swedenborg, que escolhe o suicídio para aceder ao transcendente, lembra a personagem Ligeia, do conto homónimo de Poe, teimando superar a morte com a sua enciclopédica erudição metafísica. Já no segundo, “O Véu”, o relato ouvido pelo narrador a alguém com apelido idêntico ao seu e expressamente identificado como “*alter ego*”<sup>1</sup>, correspondendo à situação do duplo em “William Wilson”, ecoa ainda, pelos seus requintes de narcisismo monomaniaco no tratamento da amada, um conto poesco como “Berenice”. E se o sucessivo desfilar de “situações de fundo mórbido, alucinado e sepulcral”, com insistência no pacto amor-morte e respectiva série de heroínas elanguescidas no livro de Teófilo, aponta em certa medida, como diz António Macedo no prefácio à sua mais recente edição, para os “arreatamentos lírico-sentimentais dum romantismo de segunda vaga”<sup>2</sup>, por outro lado, o estilo digressivo da narração indicia uma reflexão aturada, invulgar entre nós, sobre os tropos mais fulcrais do romantismo anglo-germânico, nomeadamente a ironia, suas gradações de riso e humorismo satânico, e sua ancoragem histórico-teórica nos motivos grotescos e arabescos da arte medieval (e. g., o conto “Lava de um Crâneo”)<sup>3</sup>. Ademais, as referidas alusões swedenborguianas pressupõem também uma familiaridade pouco usual com a “reminiscência das harmonias não ouvidas” possibilitadas por uma “segunda vista” que, embora inscrita no idealismo transcendental romântico, prepara já o pensamento analógico simbolista<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid., 37.

<sup>2</sup> António Macedo, “Introdução” a Teófilo Braga, *Contos Fantásticos*, 14.

<sup>3</sup> “Humorismo”, “ironia” e “grotesco” são conceitos usados amiúde pela crítica e literatura portuguesas a partir de 1860, não sendo fácil destrinçar precisamente as suas fronteiras teóricas. Sobre a estreita ligação destes termos no folhetinismo português de finais de 1860 e inícios de 1870, ver Delille, *A Recepção Literária de H. Heine*, 370 *passim*; e Gianluca Miraglia, “Gomes Leal e o Fantástico”, *Língua e Cultura*, 2ª série, 5/6, Jul.-Dez 1997, 120-121.

<sup>4</sup> Braga, *Contos Fantásticos*, 30. Note-se que no prefácio a *Tempestades Sonoras: segunda série da Visão dos Tempos* (Porto, Viúva Moré Editora, 1864), Teófilo Braga apresenta uma erudita reflexão sobre o uso da “aparência do símbolo”, associando-o a uma estética orientalista nascida do “conflito entre a ideia e a forma” e do “esforço de conciliação que a lança no remoto, no vago” (xxiv-xxiv).

De salientar ainda, neste livro de Teófilo, a possibilidade de intertextos poescos em *topoi* nucleares da viragem para a modernidade literária, a saber, a crítica à razão mecanicista, o motivo da perversidade e, correlato, o da identidade face à massificação urbana. O primeiro é tratado no conto “Um erro no Calendário”, que apresenta notáveis semelhanças com “The Devil in the Belfry” de Poe, ambos associando o prodigioso progresso dum exacta contagem do tempo a um paradoxal conservadorismo no controlo social, em que a máquina se substitui à arbitragem humana. Os outros dois motivos aparecem relacionados no conto “Lava de um Crâneo”. Neste, assinala-se que a percepção da densidade urbana não atinge ainda a diluição baudelaireana do *flâneur*, já presente em “The Man of the Crowd” de Poe, antes ficando-se pela mágoa romântica do ostracismo<sup>1</sup>. Por outro lado, o tema da perversidade, tratado com a agnóstica frieza do futuro positivista, surge despojado da culpa católica de que Baudelaire o impregnou e restituído à radical perversão arbitrária em Poe – ou seja, menos como anátema religioso e mais derivado dum céptica racionalização num mundo em crise:

Este vazio da existência amputava-me para todas as distrações, via em tudo uma futilidade, sentia-me mau, com uma vontade de torturar, de contradizer, de estar sempre em contradição com ideias que não fossem minhas.<sup>2</sup>

É curioso, deste ponto de vista, e considerando o ímpeto de especulação metafísica de Teófilo a par com a referida atracção pelo positivismo, que o seu juízo sobre Poe sobrevalorize, porventura na esteira de Baudelaire, a sistemacidade filosófica

---

Aflorada a estética do vago, a poesia de Teófilo, preponderante na fase de juventude em que escreve os *Contos Fantásticos*, podia ser um terreno de férteis intertextos poescos. Todavia, não é no plano da sugestividade que se move esta poesia mas no da abstracção histórico-filosófica, ambicionando uma epopeia da consciência humana. Há por vezes nos seus quadros histórico-sociais um recurso à descrição fantástica, como sucede no poema “Napoleão Moribundo”, num trecho que pode relacionar-se com os enterramentos em vida na ficção de Poe: “Paralisou-me uma humidade escura! / Senti-me verme dentro de um jazigo, / E vi que a vida quer a luz só pura; / E dentro, lá nos ínfimos cancelos / Ouvei ruidos como de martelos; // Pancadas longas, de quem rompe e escava / Na compacta pedreira e a derruba, / O som pela caverna retumbava” (da antologia *Parnaso Português Moderno*, Lisboa, Artur da Silva Editor, 1877, 117).

<sup>1</sup> Ver: “Saía para as ruas, a luz oprimia-me, a multidão atropelava-me, sentia-me olhado, como nos tempos do absolutismo papal aquele que vergava ao peso do anátema” (T. Braga, *Contos Fantásticos*, 57).

<sup>2</sup> Ibid.

da sua obra, ao mesmo tempo que o apresenta como homem dilacerado entre a imaginação visionária e o “positivismo de uma sociedade manufactureira e orgulhosa do seu carácter industrial”<sup>1</sup>. Se a fraseologia é bastante semelhante à de Baudelaire – “L’Américain est un être positif, vain de sa force industrielle”<sup>2</sup> –, note-se que Teófilo prefere o qualificativo ambíguo “orgulhoso” ao depreciativo “vain”, atenuando assim as inflexões anti-americanas que vimos no acolhimento de Poe em França, e simultaneamente colocando a tónica na análise das circunstâncias epocais que moldam uma nova literatura. Esta análise é característica de grande parte da primeira recepção de Poe, inclusive da que chamámos *produtiva* quer em traduções quer noutras rescritas. Nestas, teremos oportunidade de voltar a referir o cruzamento do filão fantástico poesco com a específica absorção pela literatura portuguesa duma “corrente *negra*” ao serviço do romance social com figurino de Eugène de Sue, respondendo à abordagem humanitarista da arte que marcará a Geração de 70<sup>3</sup>.

Um último traço, a aduzir talvez à necessidade de reavaliação do peso inovador do volume de Teófilo, é o estilo, revelando manipulação das potencialidades experimentais, quer do género conto, quer da literatura fantástica, quer ainda do formato folhetim em que primeiro foram publicadas estas narrativas. É notável a mescla de um registo especulativo-digressivo com o lirismo, associados à penetração psicológica e intimista do narrador autodiegético, cruzando-se com esporádicas intervenções

---

<sup>1</sup> Ibid., 22.

<sup>2</sup> Baudelaire, “Edgar Poe: sa Vie et ses Ouvrages”, *OC* 2, 252.

<sup>3</sup> Sobre a absorção da literatura negra pelo romance social em Portugal ver Machado de Sousa, *A Literatura “Negra” ou “de Terror” em Portugal*, 16-17 e 61. A mescla do fantástico com a reflexão, e mesmo a lição social, é, aliás, bastante evidente nos *Contos Fantásticos* de Teófilo: “As Águias do Norte (Um conto Polaco)”, por exemplo, é alusivo à insurreição que marcou a Europa em 1863. Deste modo, o conto fantástico português entronca-se no paradigma estético de “narrativa de actualidade”, cuja emergência ocorre segundo Helena Buescu na segunda metade do século XIX, em concurso com a narrativa histórica e a narrativa sentimental e intimista ultra-romântica (ver Buescu, “Narrativa de Actualidade” in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, 344-50).

metanarrativas – todos aspectos que identificámos na ficção poética<sup>1</sup>. Registe-se, a título de exemplo, a história “As Águias do Norte”, em que o poético emerge da narrativa social, com a inserção de trechos traduzidos em prosa de uma elegia polaca de Zygmunt Krasinski. É, aliás, muito possível que estas ousadas alternâncias estilísticas tenham inspirado as contribuições com que Eça de Queirós se estreou na *Gazeta de Portugal* em 1866, mais tarde recolhidas com o sugestivo título *Prosas Bárbaras*. Relembra Teófilo, no prefácio à segunda edição dos seus contos: “voltando então de umas férias para Coimbra, felicitou-me Eça de Queirós, afirmando-me que nos cafés em Lisboa cortavam-se os folhetins, quando traziam algum conto meu”<sup>2</sup>.

Sobre a musicalidade dissonante e as imagens distorcidas de *Prosas Bárbaras*, com que Eça por sua vez terá influído numa poesia “satânica” e/ou pré-simbolista, havemos de reincidir, mas para o estabelecimento da primeira recepção de Poe importa agora referir a imagem que dele foi veiculada no folhetim saído a 21 de Outubro de 1866 na *Gazeta de Portugal*, “Poetas do Mal”, assim iniciado:

Conhecem Poe, Baudelaire e Flaubert? Estes homens só vêem o mal; os corpos magros despedaçados e podres, as vegetações líricas que luzem como no fundo de um sonho asiático, as nuvens ferozes onde vagueiam os danados do amor, os orvalhos caídos das frias esterilidades da Lua, os uivos horríveis das almas que têm medo, os ventos que torcem os corpos dos enforcados, as pestes, as covardias do desespero – todas as flores do mal esplêndidas e negras.<sup>3</sup>

Mais uma vez, um traço logo saliente no título, e de resto predominante na recepção de Poe até 1881, é a consideração do autor dentro de um núcleo ou escola, rareando as reflexões sobre a sua obra isolada: Andrade Ferreira agrupara-o, de modo geral, com

---

<sup>1</sup> Note-se, porém, que a não coincidência entre o narrador autodiegético e o vilão nos *Contos Fantásticos* (com a possível exceção de “Lava de um Crâneo”) nos oferece uma sobriedade e distância na representação, que não atinge assim os picos do discurso desviante e da “literatura de nervos” que Baudelaire viu em Poe como expressão do homem moderno.

<sup>2</sup> Teófilo Braga, *Contos Phantásticos*, 2ª ed., Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, 1894, vi-vii.

<sup>3</sup> Eça de Queirós, “Poetas do Mal”; repr. *Prosas Bárbaras*, introd. Jaime Batalha Reis, ed. Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, 1970, 89

escritores "frenéticos"<sup>1</sup>, e Teófilo Braga abordara-o no mesmo parágrafo que Hoffmann. Não será propriamente a companhia da excitação fantástica, embora esta contamine decerto o tom sensacionalista no *incipit* do texto, que escolherá Eça; muito menos a da óbvia categoria romântica dos "malditos", dada como já ultrapassada:

Não têm aquela melancolia, cheia de lúcidos reflexos de astros, de Byron e de Musset – a menina Byron. Estes, quando se vêem repelidos pelo materialismo crescente, erguem-se soluçantes e bons, e mostram a alma coberta de lágrimas (...). Os outros não; combatem a carne com a carne; cantam a podridão; aqueles, Byron, Musset, Vigny, refugiados na Bíblia, mostravam a beleza daquilo que o egoísmo humano despreza; estes, Poe, Baudelaire, Flaubert, mostram o horror que ele adora.<sup>2</sup>

São interessantes, neste texto, os verbos escolhidos para caracterizar a acção dos novos "poetas" apresentados: "combatem", "cantam", "mostram" – tais verbos resumem as tendências que nortearão a viragem na poesia portuguesa, prestes a ser moldada e espartilhada pelos vectores do humanitarismo social, do lirismo subjectivo e do realismo. A que classe pertencem, pois, os modelos estrangeiros que Eça introduz como catalisadores dessa viragem? Não é propriamente a dos poetas do combate social, visto que, abafando "nestas atmosferas pesadas com o fumo das indústrias", são vergados pelo "vento do materialismo" e sucumbem ao tédio<sup>3</sup>; no entanto, operam a "revolução na arte"<sup>4</sup>. E como? se é contrapondo a carne à carne, esta não será ainda a viragem realista, já que "também dizem as adorações do materialismo, mas do materialismo transfigurado, envolto no vapor subtil como se sobre ele se lançasse o vestido claro e lícido de um Deus"<sup>5</sup>. As contradições entre lucidez e transfiguração vaporosa implícitas

---

<sup>1</sup> Aludimos, tomando-a genericamente, à designação de "literatura frenética" que, conforme já mencionado na Parte II deste estudo, consubstanciou uma voga na França de 1830, a qual, porém, o especialista Marcel Schneider demarca, pelo seu apelo dirigido ao choque do sistema sensorial, do fantástico mais orientado para a natureza interna (ver *Histoire de la Littérature Fantastique en France*, Paris, Fayard, 1995, 147 *passim*).

<sup>2</sup> *Ibid.*, 94

<sup>3</sup> *Ibid.*, 90. Talvez aqui seja sensível a voz de Baudelaire sobre Poe, mas, de modo genérico, não há sequer uma menção aos Estados Unidos.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 92.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 94.

nesta frase são sintomáticas do estilo tenteante em que Eça acaba por enquadrar a “revolução na arte” face a “todo o poema divino das sociedades modernas que se vai aos farrapos”: “como vão para uma ideia nova, desordenada e bizarra, aparecem vestidos com uma forma nova, desordenada e bizarra”<sup>1</sup>. Ainda que hoje talvez não vejamos esta conclusão como de igual modo admissível para os três autores nela subsumidos, ela valerá por reflectir a “barbárie” com que Eça vinha nestes folhetins procurando novos rumos para a sua literatura, e também por aquilo que interessa directamente ao nosso trabalho, merecendo Poe uma apreciação que, oscilando entre o grotesco e a realidade, mostra como afinal os caminhos da fantasia e do realismo não eram assim tão desencontrados:

Então aparecem estes livros – *As Nova Histórias Extraordinárias*, *As Flores do Mal*, *Salambô*, etc. O primeiro é de Edgar Poe; entre aquelas páginas passa o demónio da perversidade, ora hirto e lívido como os ciprestes, ora galhofeiro, jovial, ruidoso, às cambalhotas, mostrando os rasgões do fato, às risadas mostrando a podridão dos dentes, sinistro e debochado como um palhaço de esquinas.

Poe não tem o vago iluminismo de Hoffmann, nem a fria imaginação de Darwin. Poe diz a realidade dos terrores e das visões, a realidade. O seu livro é a epopeia desvairada do sistema nervoso.<sup>2</sup>

### 3. No segredo de alguns

Vejamos os indicadores que o excerto acima nos dá sobre o conhecimento da obra de Poe por Eça. O primeiro é bastante dúbio: *As Novas Histórias Extraordinárias* é a tradução do título da segunda colectânea de contos de Poe vertidos por Baudelaire. Isto leva-nos a pensar que nesta fase Eça só conheceria o autor via Baudelaire, dado aliás confirmado por Batalha Reis na introdução a *Prosas Bárbaras*<sup>3</sup>. Mas por que não mencionar apenas as *Histórias Extraordinárias*? Na verdade, a caracterização do livro

---

<sup>1</sup> Ibid., 92.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ver “Na Primeira Fase da Vida Literária de Eça de Queirós”, introd. a Queirós, *Prosas Bárbaras*, 27.

como “epopeia desvairada do sistema nervoso” podia ser inspirada em declarações similares no prefácio de Baudelaire a essa primeira obra.

Porém, nada se pode deduzir com certeza: o que se diz sobre Poe é, por um lado, demasiado abstracto, e, por outro, a remeter para contos específicos, não seriam mais que dois a quatro, designadamente, “The Imp of the Perverse” e / ou “The Black Cat” (em que, como vimos, se especula também sobre o impulso do perverso) e “Hop-Frog” e/ou “The Devil in the Belfry” (em ambas surgindo um “palhaço das esquinas”, em variante bobo ou saltimbanco, tipo aliás retratado por Eça noutras narrativas curtas). Estes contos foram, na verdade, todos traduzidos em “Nouvelles Histoires Extraordinaires”, decerto um volume que impressionou Eça, pois nas *Farpas* se alude também a dois dos seus contos, “O Poço e o Pêndulo” e, novamente, “O Gato Preto”<sup>1</sup>. Possivelmente, Eça preferia este volume por uma razão semelhante à de Baudelaire, i. e. por encontrar nele mais assombro metafísico, mas também é provável que por esta altura o autor não fosse ainda muito versado na obra de Poe, limitando-se a instrumentalizá-la para os seus intuítos e adoptando para isso a atitude mistificadora de literato entendido. Sabemos, pela introdução a *Prosas Bárbaras*, que era essa a sua posição pelo menos relativamente a Baudelaire, cujas *Fleurs du Mal* Eça só terá conhecido na íntegra algum tempo depois de encontrar Jaime Batalha Rei, apesar de já ter asseverado categoricamente a importância de tal obra em “Poetas do Mal”<sup>2</sup>. Terá influído, neste último caso, o processo judicial que interferiu na divulgação francesa do livro, o qual só em 1868 sairia numa edição mais acessível e com a “franquia” do prefácio de Théophile Gautier. A dificuldade de obter um exemplar de *Flores do Mal*

---

<sup>1</sup> Ver os números 12 e 15, de Abril e Setembro/Outubro de 1872 de *As Farpas*, de Queirós e Ortigão; repr. coord. Maria Filomena Mónica, S. João do Estoril, Principia, 2004, respectivamente 435 e 575.

<sup>2</sup> Ver Jaime Batalha Reis, “Na Primeira Fase da Vida Literária de Eça de Queirós”; introd. a *Prosas Bárbaras*, 26; sobre este assunto, consulte-se ainda Rosário dos Santos, *A Sombra de Baudelaire*, 118-19, bem como Hourcade, *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Moraes, 1978, 65.

foi referida pelo literato Zacarias d’Aça (1839-1908) no primeiro estudo monográfico conhecido entre nós sobre o poeta francês, na *Folha dos Curiosos* de Fevereiro de 1869, o qual ecoa de modo significativo o *incipit* de “Poetas do Mal” como estratégia para realçar o capital simbólico do articulista: “Carlos Baudelaire – o leitor conhece este nome?” É certo que as traduções baudelairianas de Poe não sofreram o mesmo anátema e, portanto, estiveram sempre disponíveis para leitura. Para mais, como tenho vindo a insistir, convém não crer que a recepção do autor estado-unidense em Portugal foi sempre sobreposta à de Baudelaire: além de ter conhecido outras vias, como a de W. Hughes, realce-se que mesmo quando reconhecemos hoje a fonte baudelairiana, a apresentação coeva do texto tendia a escondê-la. Contudo, o levantamento que fiz da primeira divulgação do autor aponta sem dúvida para que fosse recepcionado segundo moldes elitistas, e acusa ao mesmo tempo um conhecimento superficial que, pela sua própria aura de nebulosidade, propiciou usos mistificadores, de resto consentâneos com a defesa poética do “histrião literário” (*TER*, 14).

Um curioso exemplo de mistificação, com certas semelhanças com o que sucedeu na primeira recepção francesa, é a saída em 1866 de dois textos, “Rã-Pulante” e “O Conde Allamistakeo” no primeiro volume da segunda série de *O Panorama*<sup>1</sup>, neste caso uma revista que, pese embora a selectividade do seu rol de colaboradores, granjeou um vasto público leitor. Trata-se de traduções de “Hop-Frog” e “Some Words with a Mummy”, mas em nenhum lugar se indica a proveniência dos textos, nem o nome do seu mediador. Terá havido talvez a intenção de fazer passar os textos por originais portugueses, mas é também provável que a impostura fosse destinada à decifração – talvez ao conluio – dos literatos já familiares com a novidade poética; de qualquer

---

<sup>1</sup> Estes contos encontram-se nas páginas 18-20, 30-31, 35-36, e 218-220, 226-229, 255-56, 274-5 e 382-3, respectivamente.

forma, o incerto estatuto autoral, que julgo deliberado, secunda a hipótese de o escritor estado-unidense ser ainda pouco conhecido nesta época, e a sua obra de indistintos contornos<sup>1</sup>.

Creio, portanto, haver a intenção de lançar pelo menos a ambiguidade sobre a autoria das peças de *O Panorama*, dadas as sistemáticas estratégias de domesticação cultural que dominam as versões, a começar pela substituição dos nomes das personagens por populares antropónimos portugueses, como o Sr. Sousa ou o Padre Gilberto, em “O Conde Allamistakeo”. Curiosamente, o título deste conto, ao incluir o único nome mantido, trai a língua de mediação tradutória ao adoptar a naturalização baudelairiana dum nome próprio que constituía um óbvio trocadilho no texto de partida inglês<sup>2</sup>. Por outro lado, insiste-se numa metalinguagem, inexistente nos textos quer de Poe quer de Baudelaire, que dá a ilusão de a peça ter sido originalmente escrita em língua portuguesa, caso de “ministros inexcedíveis na sublime linguagem do ha! ha! ha! – expressão equivalente à palavra portuguesa – gargalhada”, ou ainda de um passo em que o empréstimo oblíquo do francês “*ombres d’esprit*” é escamoteado como opção autoral: “denominava-as, já se vê, para fazer espírito (permitam-me o galicismo)”<sup>3</sup>.

De notar que as intrusões do narrador como as do exemplo acima são mais frequentes e óbvias na versão portuguesa, e ligam-se em parte a outro factor de apropriação da cultura e língua de chegada que é o alongamento de ambos os textos, designadamente pelo abuso de excursos, ênfase do estilo digressivo e consequente realce de uma nota humorística. Sucede que o carácter essencialmente burlesco desse

---

<sup>1</sup> Não encontrei, aliás, notícia de especulações sobre a proveniência dos textos, muito menos de um ruidoso processo como o provocado pelos plágios franceses de “Murders in the Rue Morgue”: a *Gazeta de Portugal* de 24 de Janeiro de 1866 limitou-se a anunciar a saída do conto “Rã-Pulante”, sem mais considerações.

<sup>2</sup> Note-se que a opção por rebaptizar o conto com tal nome poderá justificar a sua não identificação por Gonçalves Rodrigues na lista dos textos traduzidos, que inclui apenas a versão de “Hop-Frog”, “Rã-Pulante”.

<sup>3</sup> “Rã-Pulante”, *O Panorama*, 2ª série, vol. I, 1866, 18 e 19.

humor, se não belisca em muito o efeito de partida de “Some Words with a Mummy” em que é clara a sátira social, constitui um desvio relativamente à percepção do texto de partida de “Hop-Frog”. Neste, embora seja latente a paródia que a crítica recente tem vindo a identificar em toda a obra poética como traço desestabilizador de uma divisão simplista entre contos “góticos” e “cômicos”<sup>1</sup>, há um apelo mais imediato ao efeito terrífico da primeira categoria, pelo uso do macabro, que faz da história uma das mais cruéis de Poe, expondo a feroz violência que acompanha a vingança de injustiças. Regista-se, na versão portuguesa, um atenuamento que, por seu turno, talvez ilustre, na recepção portuguesa de Poe, um pendor humorístico que vimos algo negligenciado nas rescritas baudelairianas; nos textos de *O Panorama*, este é posto ao serviço da “comédia de costumes” típica do nosso folhetinismo, conforme praticado por Camilo Castelo Branco ou pelo já referido Júlio César Machado<sup>2</sup>.

De resto, César Machado, colaborador de *O Panorama* à data da publicação dos textos em apreço, é um candidato ao preenchimento da desconhecida identidade do seu adaptador para português, que seria interessante localizar visto tratar-se de alguém que, aproveitando o túbio conhecimento geral sobre a obra de Poe, soube apropriá-la ao ponto de a usar como veículo de crítica à sociedade portuguesa coeva<sup>3</sup>. O gesto mais saliente

---

<sup>1</sup> A este respeito, ver, na parte I, as páginas 105-106.

<sup>2</sup> Um exemplo eloquente são os micro-episódios de crítica velada à vida conjugal burguesa insertos, em “O Conde Allamistakeo”, a partir duma única observação de “Some Words with a Mummy” – “My wife is a shrew” (“Ma femme est une mégère”, na versão de Baudelaire) – que o escriba português, sobre-traduzindo o mote shakespeariano, se obstina em ilustrar: “Escusado é dizer que a minha cara metade, durante a ceia, não esteve calada um minuto. – Vês, me dizia ela, assim é que procede todo o homem que, como tu, tem a felicidade de possuir uma mulher das mais nobre e distintas qualidades. Deixa-te de noitadas, meu filho (...) Eu aqui, feita uma escrava, e o senhor, sempre em divertimentos!”, etc. (*O Panorama*, 2ª série, 1, 1866, 219).

<sup>3</sup> Note-se que Júlio César Machado, enquanto profissional de letras, se dedicou também à tradução de folhetins; ademais, a sua obra autoral é atreita a correspondências com a ficção poética que extravasam a mencionada colectânea *Contos ao Luar* e se estendem, por exemplo, a *Contos a Vapor* (1863), onde destacaria a história “Uma Aventura [em Balão]”. Forçosamente, ele será um nome pioneiro a analisar num futuro trabalho sobre rescritas de Poe na narrativa em Portugal, ainda que a manobra de forjar os contos do estado-unidense n’*O Panorama* possa parecer um risco desnecessário para um autor que já tinha reputação firmada. Talvez seja por isso mais plausível a hipótese de Alberto Osório de Vasconcelos (1843-1881), também ele colaborador da segunda série de *O Panorama* e autor de algumas narrativas

desta domesticação feita à prosa de Poe manifesta-se em “O Conde Allamistakeo” pela transferência da acção de um meio urbano estado-unidense para outro português, sendo que as maravilhas do actual progresso architectónico, deploradas pela múmia ressuscitada (Allamistake[o]) em favor das do Antigo Egipto, são o monumento a Camões e as novas cortes de Lisboa, em vez de Bowling-Green Fountain em Nova Iorque e do edificio do Capitólio em Washington D. C. Entre outras adaptações à realidade nacional, avulta ainda a substituição do comentário à máquina a vapor por outro relativo às novas vias férreas portuguesas (consideradas “um sorvedouro de milhões”<sup>1</sup>), bem como a transferência da crítica ao sistema democrático estado-unidense para o “governo constitucional (...) onde o rei por si só coisa alguma podia fazer”, preterido em favor do absolutismo – pois “mal por mal, antes aturar um tirano que mil”<sup>2</sup>. Este último passo trai uma posição tradicionalista do mediador português, de certo modo coincidente com a atitude reaccionária e desdenhosa do progresso que perpassa no texto de Poe.

Sublinhe-se o largo aproveitamento dum aspecto que já vimos injustamente menosprezado noutros casos de recepção de Poe, a saber, a atitude crítica em relação à sociedade coeva, e que julgo, como já referi, um traço essencial em algumas rescritas portuguesas de Poe nas décadas de 60 e 70. Este factor, com repercussões no rumo duma nova poesia de actualidade, justifica a atenção dada às curiosas apropriações d’*O Panorama*, as quais pela sua forma narrativa teriam aqui um cabimento questionável. Nesta linha de pensamento, saliente-se que “Hop-Frog” (“Rã-Pulante”) é um texto de

---

fantásticas, entre as quais “O Painei” (publicada postumamente em *O Novo Tempo*, de 27 de Abril a 22 de Junho de 1890), em que influências poescas, nomeadamente do conto “Metzengerstein”, me parecem altamente prováveis. Outro nome igualmente credível para a autoria destas adaptações poescas é Francisco Augusto de Almeida (1838-1918), que assina artigos em *O Panorama* a partir de 1867; como veremos, este autor seria nos anos 80 responsável por traduções de Poe em *O Occidente*, tendo uma pronunciada veia paródica que originou também um poema de sátira política com base na composição de Poe “Eldorado”.

<sup>1</sup> “O Conde Allamistakeo”, 275.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 383.

forte conteúdo social e político, podendo interpretar-se a vingança intentada pelo seu protagonista (um “exótico” bobo-anão que, com a ajuda de outra escrava, consegue mascarar de orangotangos e fazer arder o monarca e seus ministros prepotentes), não só como derivada da história do “Bal des Ardents” durante o reinado de *Charles le Fou*, mas também como comentário às revoluções e/ou contra-revoluções dos sécs. XVIII e XIX, ou ainda como ironia à “perversidade” da escravatura sulista<sup>1</sup>. Apesar do aligeiramento, na versão portuguesa, da crueldade que surge ambigualmente da injustiça social, note-se que este texto de Poe terá gozado importante favor no nosso meio literário, chegando o nome do herói a ser usado como pseudónimo dum colunista<sup>2</sup>.

#### **4. Fantástico e Humorismo: Poe e Álvaro do Carvalho**

Um volume onde a reflexão sócio-política emerge de narrativas fantásticas com implícita filiação poética, de forma ainda mais acentuada do que nos *Contos Fantásticos* de Teófilo, é o de *Contos* de Álvaro do Carvalho, saído em 1868. Deste, as correspondências possíveis com a obra de Poe foram já objecto de análise consistente numa dissertação de mestrado de Alexandre da Conceição Pinto, pelo que me limitarei a enumerar as principais. Ao nível temático, a reflexão crítica sobre o “mal do século” romântico, assim como a recuperação de motivos também românticos mas com tratamento mais focalizado na psicologia do homem comum do que no destino trágico do homem superlativo: a saber o de Fausto, de D. Juan, do vampiro, do homem duplo e/ou mecânico. No plano estético, o tratamento do conto como género novo, híbrido e

---

<sup>1</sup> Consulte-se Joan Dayan, “Amorous Bondage: Poe, Ladies and Slaves”, 258, bem como o artigo de Katrina Bachinger, “Together (or Not Together) Against Tyranny: Poe, Byron, and Napoleon Upside Down in Hop-Frog”, *Texas Studies in Language and Literature*, nº 33, 1991, 373-404.

De notar ainda que n'O *Panorama* de 1866 há uma terceira narrativa, “Um Pesadelo” (102-104) que, sem resultar do acto translatório que as outras duas apesar de tudo subsumem, pode ter sido inspirada num conto de Poe, “The Mask of the Red Death”. Nesta, porém, ao contrário dos textos anteriores, omitem-se precisamente as implicações sócio-políticas do conto poético.

<sup>2</sup> “Hop-Frog” é a assinatura de um “correspondente de Coimbra” no diário *A Folha Nova* em 1881, que creio ser Manuel de Oliveira Ramos (1862-1931), que vem com nome próprio assumir responsabilidade pela coluna no ano seguinte. Oliveira Ramos foi também tradutor de Poe.

experimental, bem como uma atitude ambivalente sobre a subalternização da moral à arte, a procura do efeito pela indução de sensações tão inquietantes quanto indefinidas, e a aposta na imaginação enquanto força combinatória de elementos inesperados. Finalmente, no campo da narratologia, o uso dum narrador dramatizado, muitas vezes homo- e autodiegético, e de sucessivas molduras narrativas, questionando a fidedignidade dos fenómenos relatados e apontando simultaneamente para a densidade psíquica de percepções distorcidas<sup>1</sup>.

No uso complexo de estratégias narrativas por Álvaro do Carvalho, que desmentem uma identificação facilitista entre a vida precocemente condenada do autor e a mórbida fantasia nas suas obras<sup>2</sup>, encontra Alexandre Pinto correspondências com a prática da ironia romântica por Poe, que contribuem para uma problematização do estatuto “ultra-romântico” conferido ao contista português (cumprindo assim um objectivo não muito distante do nosso, de debate do cânone e classificações literárias tradicionais). Note-se, no entanto, que houve já estudiosos que apontaram este uso justamente como característica da literatura ultra-romântica portuguesa – com forte presença da paródia, do humor e de comentários intrusivos do narrador a desfazer o pacto ficcional, geralmente ignorados pelo *cliché* crítico do excesso sentimental. Assim, Rainer Hess propôs que “alarguemos o conceito, de forma que passe a incluir a característica do humor romântico, entendendo, para além disso, ultra-romantismo como

---

<sup>1</sup> Ver Alexandre da Conceição Pinto, *Edgar Allan Poe e Álvaro do Carvalho: Tradição e Inovação na Poética e na Poiesis do Conto Romântico*, Lisboa, 2001. No que respeita à penetração psicológica, são interessantes as correspondências com a ficção poética na intenção de transferir a trama para um cenário exótico, a fim de demarcar uma paisagem psicológica e, ao mesmo tempo, de conferir ao conto o valor duma observação genérica (o que, mau grado protestos anti-didáticos, implica uma extracção moral). Compare-se a máxima cara a Poe, “distance leads enchantment to the view”, com o seguinte comentário metanarrativo de Carvalho: “Reflecti, com a madureza, que o caso pedia, e por fim, vencido da necessidade, quase me resolvi a levar os meus heróis para o Japão, onde qualquer sombra do extraordinário seria menos notada por sobrenatural; pois, quanto mais ao longe se vêem as coisas, tanto mais elas avultam, medidas pela imaginação, pródiga ordinariamente em ouropéis e garridices de todos os feitios” (“Os Canibais”, *Contos*, 1868; repr. coord.. G. Miraglia, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, 222),

<sup>2</sup> À semelhança do sucedido com Poe, a interpretação biografista dominou de início as apreciações da obra de Carvalho – para uma resenha da sua fortuna crítica, ver o posfácio de Gianluca Miraglia à mais recente edição de *Contos*, 289-306.

característica descritiva e não de valorização negativa”<sup>1</sup>. Poderá notar-se, ao nível terminológico, uma certa oscilação entre “ironia” e “humor” românticos; na verdade, conforme referido antes, a distinção é ténue e era-o ainda mais no romantismo português onde ambos os termos são usados indiferenciadamente (porventura consequência de uma tradução diversa do alemão ou francês), ainda que o seu entendimento divirja consoante os utilizadores. No entanto, se aceitarmos uma diferença de grau de subtilidade, parece-me que a quebra do pacto ficcional num controverso “ultra-romantismo”, particularmente acentuada entre os seus cultores tardios, é mais enfática, exposta então por um humor que se expande na jactância digressiva, muito própria do estilo de Carvalho. Este foi, de resto, tido como herdeiro da prosa de Filinto que já na sua época exibia com destaque a figura do narrador: e. g. “Margarida teve medo. // Donde concluo, aqui entre parêntesis, que o sistema nervoso das senhoras é mais melindroso do que o do leitor”<sup>2</sup>.

Sucedem que são raros em Poe, mesmo nos contos de claro efeito cómico, comentários explícitos de ordem metanarrativa ou metalinguística. A ironia da percepção limitada do narrador ou das personagens é-nos dada preferencialmente pelo discurso dramatizado destas, ou seja, na terminologia de Wayne Booth, mais demonstrada (“showing”) do que contada (“telling”), sendo neste caso um processo mais próximo do realismo literário finissecular<sup>3</sup>. Quanto a Carvalho, note-se que os processos “realistas” são justamente um ponto de contenção para a crítica do autor,

---

<sup>1</sup> Rainer Hess, *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal*, 29. Semelhante consideração é tecida por Manuela Delille em *A Recepção de Heinrich Heine no Romantismo Português*, 408. Porém, outros autores recentes em análises deste período específico, como Reis e Pires em *O Romantismo* (277-286), ou Ernesto Rodrigues num apêndice de *Mágico Folhetim* elaborado precisamente a propósito de A. do Carvalho (568-570), embora pugnem por retirar ao termo a carga pejorativa inicialmente aposta por T. Braga, não elencam a ironia nem o humor românticos como típicos dessa literatura.

<sup>2</sup> A. do Carvalho, *Contos*, 232. Sobre o filintismo e sua influência em A. do Carvalho, ver Ernesto Rodrigues, *Mágico Folhetim*, 262 esp. nota 526.

<sup>3</sup> Ver Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 1961; repr. Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1976, 16 *passim*.

havendo os que realçam o carácter mirabolante dos enredos e o arabesco dum estilo ao capricho da fantasia<sup>1</sup>, ao passo que outros preferem realçar uma busca de verosimilhança ao serviço do estudo psicológico dos caracteres, em que o fantástico pode ser explicado e serve então de ilustração simbólica das crises dos sujeitos.

O mais precoce proponente da última hipótese foi Sampaio Bruno, cujo capítulo sobre o conto fantástico em *Geração Nova* (1886) constitui, de *per se*, um elemento do *corpus* do meu trabalho, visto ocupar-se com inaudita profundidade teórica sobre a obra de Poe, numa análise já finissecular que me permito aqui referir prolepticamente. Nesse capítulo, Bruno, renunciando Todorov, distingue entre um fantástico “exterior”, em que o efeito se extrai “da simples superfície da visualidade”, e outro “interior”, cujo efeito deriva “do irregular filão subjacente ao entendimento mesmo”. A obra de Hoffmann é incluída na primeira categoria, ao passo que a de Poe é tida como iniciadora da segunda, em que o “realismo do pormenor” nos dá a medida do contraste “da observável perversão das fontes mesmas, de que corre a água límpida da realidade”, tornando-se o maravilhoso afim ao sentimento do “homem moderno, vivendo pelo espírito e sofrendo pela consciência”<sup>2</sup>.

Sampaio Bruno alinha, dada a perversidade monótona dos caracteres, Carvalho com Poe, usando para tanto uma distinção desvantajosa para Hoffmann, termo comparativo recorrente na primeira recepção de Poe em Portugal<sup>3</sup>. Ora, é curioso que,

---

<sup>1</sup> O “arabesco” é, obviamente, um ponto de contacto com Poe, explorado por Alexandre Pinto. Note-se, no entanto, que na única vez em que o autor estado-unidense é mencionado na ficção de Carvalho, em “Os Canibais”, o narrador insiste ironicamente na diferença entre uma tendência rocambolésca da narrativa e do narrado (que aproxima o relato de um “romance”, na acepção fantasista do termo) e os “contos” do mestre estado-unidense, de intriga supostamente mais concisa e incisiva: “Chama-se a isto um conto! Dos que se dizem nos serões de Inverno com pasmo das imaginações rudes ou infantis, poderá ser. Mas conto para gente fina e séria, para gente, que sabe de cor Edgar Poe e Hoffmann! Oh, oh! // Sobretudo imperdoável é o desaire com que o demónio do escrevinhador deixa transluzir das combinações do seu espantoso imbróglío o presunçoso intento de fazer um romance” (*Contos*, 253).

<sup>2</sup> Bruno, *A Geração Nova*, 96-98.

<sup>3</sup> Trata-se de um contraste que, para além de efectuado na recepção francesa por William Hughes, também surge na recepção espanhola de Poe, nomeadamente através de Manuel Cano y Cueto numa

num texto com assinatura de A. do Carvalho, por mim descoberto acidentalmente ao folhear os números de *A Gazeta de Portugal* de 1867, o contista português, numa tentativa de captar a benevolência para as histórias que fazia tenção de publicar no folhetim desse periódico (onde nunca chegaram a sair), mencione Hoffmann e Poe, mas indistintamente, revelando talvez uma posição intermédia entre os retratos imaginativo e realista, ao considerar que tanto a bizarrria do mistério como a “parcimónia do colorido” são típicas do “idioma especial” do sobrenatural:

Os quadros insólitos e lúgubres, tais como a aspiração dos meus, requerem muita parcimónia de colorido; árida e descarnada a natureza como esqueletos de fresco arrancados à terra húmida. A abstracção de luz é a condição de sua existência. E forçoso se torna que as imagens sejam como sombras misteriosas. Um conto de Hoffmann, uma história de Poe, uma paisagem de Salvador Rosa, longe de adoptarem a profusão luxuriosa de esmaltadas cores, como sucede nas composições risonhas e graciosas, quase exclusivamente se compõem de espessas neblina (...) O sobrenatural tem o seu modo estranho de revelar-se, tem até seu idioma especial.<sup>1</sup>

Neste pronunciamento de algum compromisso é notória, apesar de tudo, uma propensão para o gosto tétrico ultra-romântico – o qual, por outro lado, ao cumprir o epígono de tal estádio, encontra uma continuidade (mais do que ruptura) na dissecação realista/naturalista do corpo e carácter humanos. É assim que um conto como “Os Canibais”, além de suportar comparação com o conto poesco “The Man that was Used-Up”, na crítica ao progresso civilizacional implicada no desmascaramento de um ser humano como compósito mecânico, pode ser considerado, como faz Alexandre

---

introdução a um conjunto de contos por si traduzidos em 1871 (ver Englekirk, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, 65). Consulte-se ainda, sobre este assunto, o artigo de Gianluca Miraglia, "Nótula sobre a Recepção de E. T. A. Hoffmann no Romantismo Português" que, apesar de assinalar a precedência da apropriação do escritor alemão entre nós, admite que "a partir dos anos 60, com a divulgação das obras de Edgar Allan Poe, na senda, aliás, do que tinha acontecido nos anos 50 em França, todo o discurso sobre Hoffmann implica um paralelo com o escritor estado-unidense, e não pode ser analisado fora desse contexto" (*Anais: Série Línguas e Literaturas*, 3, Univ. Autónoma de Lisboa, 2004, 192). Registe-se que, com base no inventário de *A Tradução em Portugal* de Gonçalves Rodrigues, as traduções de Poe entre 1861 e 1886 levam claramente a palma sobre as de Hoffmann (8 deste e 29 daquele).

<sup>1</sup> A. do Carvalho in *Gazeta de Portugal*, 12 de Novembro de 1867. Este folhetim terá escapado à crítica de Carvalho, não sendo mencionado nas bibliografias quer de Alexandre da Conceição Pinto quer da edição de Gianluca Miraglia de *Contos*. O facto de se tratar de uma reflexão sobre a narrativa acresce o seu interesse, já que anteriormente apenas se conheciam comentários críticos de Carvalho sobre poesia.

Pinto, uma elegia ao estado doentio do ultra-romantismo português<sup>1</sup>. Mais do que isso, sugiro eu, o conto sustenta ainda a interpretação de nele se encenarem as implicações ideológicas decorrentes da substituição de “um tipo ideal e misterioso, como os concebia Byron” pela dissecação realista de um “corpo mutilado, disforme, monstruoso”, consoante a evolução tragicómica do protagonista Conde de Aveleda<sup>2</sup>.

A consciência de se encontrar numa fase de transição entre dois sistemas literários, sem optar claramente por nenhum, é patente nos contributos de Álvaro do Carvalho para o debate do “Bom Senso e Bom Gosto”, ou Questão Coimbrã. Contam-se, na sua escassa produção crítica, o remoque satírico aos poetas sentimentais<sup>3</sup>, a defesa da linguagem obscura na poesia filosófica conforme praticada por Antero de Quental<sup>4</sup>, e uma caricatura da égide paternal de Feliciano Castilho<sup>5</sup>. Nesta última, Carvalho foi um dos primeiros a expor ao ridículo o encómio ao ultra-romântico *Poema da Mocidade* de Pinheiro Chagas (1865), discutido na célebre querela literária entre, por um lado, os defensores do exaltamento sentimental e respeito pelas formas consagradas, e, por outro, os proponentes de uma revolução poética a par de uma regeneração ideológica sentida como urgente. Todavia, em 1867 o autor de “Os Canibais” vem a público elogiar o livro de poemas de seu amigo Simões Dias (1844-1899), conservador e ultra-romântico, lastimando que o seu “século de indústrias e movimento” condene a lírica dos “afectos puros do coração” como sinal do egoísmo do poeta, em favor daqueles que “arvoram coisas grandes e civilizadoras, porque, para eterna vergonha do

---

<sup>1</sup> Pinto, *Edgar Allan Poe e Álvaro do Carvalho*, 136-138 e 140-1.

<sup>2</sup> Carvalho, “Os Canibais”, *Contos*, 221 e 252.

<sup>3</sup> Esta censura surge num apontamento já posterior à Questão Coimbrã, mas recuperando alguns dos argumentos então em disputa, “Uma poesia de João Penha a Catherina Lebouys”, *O País*, 15 de Dezembro de 1867.

<sup>4</sup> Antero de Quental e Ramalho de Ortigão, numa brochura publicada em 1866 pela Imprensa da Universidade de Coimbra e coligida por Alberto Ferreira e Maria José Marinho no volume 2 de *Bom Senso e Bom Gosto: A Questão Coimbrã*, 2ª ed., Lisboa, INCM, 1985, 289-303.

<sup>5</sup> “Suicídio – vem a pêlo o *Poema da Mocidade* e o seu autor”, *Diário Mercantil*, 23 de Novembro de 1865 (repr. A. Ferreira e M. J. Marinho, *Bom Senso e Bom Gosto*, vol. 1, 554-563).

senso comum, arvoram por código e lei uma enfiada de arrevesados nomes alemães, franceses, russos, ingleses”<sup>1</sup>. Pode ser, como especula Alexandre Pinto, que Carvalho só então tivesse constatado “as implicações profundas dos princípios artísticos, sociais e políticos do movimento coimbrão”, duvidosos quanto à valorização estética do romantismo, e de orientação contrária ao seu próprio anti-liberalismo<sup>2</sup>. É igualmente possível, porém, que o autor português, à semelhança do estado-unidense, forjasse para si a estranha originalidade do artista maldito por meio de periclitantes alinhamentos ora com o sistema dominante ora com as periferias<sup>3</sup>.

##### **5. A rescrita de “The Raven” num poema inédito, manuscrito por Jaime Batalha Reis**

Uma sofisticada aplicação das negociações com o horizonte de expectativas literárias é aquela a que se dedicará, em 1869, o polemista da “questão do bom senso e bom gosto”: Antero de Quental forma então, com Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, um triunvirato para criar a *persona* literária de Fradique Mendes e com ela escandalizar a placidez da cultura nacional, atacando todo um sistema literário a um tempo artificialmente sentimental e obsoletamente classicizante. Eis o testemunho legado por Batalha Reis no *In Memoriam* de Quental de 1896, mais de um quarto de século depois de ele e os seus companheiros terem, a 29 de Agosto de 1869, apresentado a Portugal esse poeta, síntese das mais originais e “satânicas” tendências estrangeiras:

O nosso plano era considerável e terrível: Tratava-se de criar uma filosofia cujos ideais fossem diametralmente opostos aos ideais geralmente aceites, deduzindo, com

---

<sup>1</sup> Carvalho, “A propósito do livro de J. Simões Dias”, *A Revolução de Setembro*, 5 de Maio de 1867.

<sup>2</sup> Pinto, *Edgar Allan Poe e Álvaro do Carvalho*, 32 nota 22.

<sup>3</sup> Esta tentativa subentende-se no *captatio benevolentiae* do folhetim que Carvalho publica na *Gazeta de Portugal* de 12 de Novembro de 1867. Desculpando-se pela sua falta de leituras e aplicação não lhe permitir conceber as obras que considera superiores, “filhas de um sentimento elevado e generoso, [que] aspiram à perfeição, erguendo-se em toda a independência do pensamento à altura das verdades infinitas, e assinalando como fim alguma cousa sublime e útil” (como as de Castilho ou Herculano, explicitamente elogiados), Carvalho não deixa de reclamar o “mérito nada comum das coisas sumamente originais” para as suas “desfraldadas fantasias”.

implacável e impassível lógica, todas as consequências sistemáticas dos pontos de partida, por monstruosas que elas parecessem. Dessa filosofia saía naturalmente uma poesia, toda uma literatura especial, que o Antero de Quental, o Eça de Queirós e eu, nos propúnhamos construir a frio, aplicando os processos revelados pelas análises da Crítica moderna, desmontando e armando a emoção e o sentimento, como se fossem máquinas materiais conhecidas e reproduzíveis.

Para que o movimento se apresentasse respeitavelmente aos olhos dos imitativos Publicistas da capital portuguesa, onde nós íamos fazer viver e pensar Carlos Fradique Mendes, era indispensável criar-lhe uma tradição, uma Escola, que se pudesse supor admirada algures, nos venerados países estrangeiros. Além de que nós projectávamos criar no mais íntimo e fantástico absurdo, no mais extremo contraditório, nas regiões mais irracionais e insensatas do Espírito, mais longe, mais fundo que Poe, que Nerval, que Baudelaire.

Os *Satânicos do Norte* foram assim inventados; os seus nomes, biografias e obras coordenadas.<sup>1</sup>

Terá havido, portando, duas escolas para Fradique Mendes: a inventada, dos “Satânicos do Norte”, que confundiu com sucesso os críticos da altura, e outra, a sua tímida precursora, mais ou menos angustiada (na acepção bloomiana), de que Batalha Reis invocou explicitamente o nome de Poe. Ora aqui, e não só por novamente ser consteladamente invocado, devemos perguntar-nos o que fazer com este nome. É claro que o próprio testemunho de Batalha Reis nos oferece uma pista: o objectivo de tratar matematicamente e mecanicamente “a emoção e o sentimento” é afim do que norteia “The Philosophy of Composition” de Poe, contribuindo para inaugurar um capítulo da modernidade literária com enfoque na *matéria* e no *artefacto* poéticos. Mas seria preciso apurar até que ponto, e de que fonte, os três protagonistas do caso Fradique conheceriam, à época, esse tratado poético de Poe bem como, idealmente, o famoso poema “The Raven” nele dissecado. Poderiam tê-los conhecido directamente na língua original que tanto Antero como Batalha Reis dominavam ao ponto de, cerca de 1869 (o ano de Fradique), acalentarem o projecto conjunto de fazerem “uns contos de Edgar Poe traduzidos do inglês”<sup>2</sup>; poderiam, igualmente, tê-los lido na versão baudelairiana “La

---

<sup>1</sup> Batalha Reis, “Anos de Lisboa: Algumas Lembranças” in A. V., *Antero de Quental: In Memoriam*, 461.

<sup>2</sup> Excerto de uma listagem de projectos economicamente lucrativos que Batalha Reis enumera à noiva Celeste Cinatti, numa carta (caixa 57, doc. 6) com data estimada de 1869 por Maria José Marinho – organizadora do seu espólio na Biblioteca Nacional, e designadamente da sua correspondência amorosa, a quem agradeço ter-me seleccionado as epístolas onde Poe é mencionado. Nesta, para além da referir a

Genèse d'un Poème”, disponível em livro desde 1865 (in *Histoires Grottesques et Sérieuses*), ou apenas ter deles um conhecimento indirecto a partir do prefácio a *Nouvelles Histoires Extraordinaires* (1857). É ainda de considerar a hipótese de nenhuma associação *explícita* se ter formado na mente *colectiva* destes literatos entre a defesa poesia da contrafacção, designadamente em “The Philosophy of Composition”, e a génese de Fradique Mendes. Sublinho as palavras da última hipótese porque, com efeito, a memória de Batalha Reis pode tê-lo traído, por um lado, no alcance temporal do surgimento de Fradique e, por outro, no alcance colectivo dos modelos que cada uma das partes envolvidas terá associado à formação de Fradique.

As reservas expostas têm razão de ser porque, *pelo menos no primeiro folhetim de Fradique*, de Agosto de 1869, não se coloca a tónica na componente de fria despersonalização artística acentuada por Batalha Reis mais de duas décadas depois: pelo contrário, foca-se um “exuberante *subjectivismo* artístico”, fruto de uma “tendência profundamente pessoal e originalmente *romântica*”<sup>1</sup>; é só no segundo folhetim, da responsabilidade de Antero, em Dezembro (com importantes meses de intervalo no trajecto anterior, conforme se sugere mais à frente), que surge a invectiva ao “poeta impassível” epitomizado por Baudelaire<sup>2</sup>. E relativamente à hipótese de influência de Poe no fradiquismo, devo declarar que não encontrei, em qualquer das poesias éditas, ou sequer nas inéditas que foram fundamentadamente atribuídas a Fradique no estudo de Joel Serrão *O Primeiro Fradique Mendes*, intertextualidades de relevo com a obra

---

colaboração de Antero nas traduções previstas, Batalha Reis especifica que se trataria duma encomenda de Eduardo Coelho, então director do *Diário de Notícias*; poderá ser da autoria de Reis e/ou Quental a versão “Os Assassinatos Misteriosos da Rua Morgue” que se publica nesse periódico em 1871 (ver Apêndice I)?

<sup>1</sup> Repr. in Joel Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985, 258, itálico no original.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 268.

poesia, para além de temas genéricos que podem ter sido filtrados por via de Baudelaire, com base sobretudo na produção contista do autor estado-unidense<sup>1</sup>.

É pertinente, porém, dar conta das minhas pesquisas no espólio de Batalha Reis existente na Biblioteca Nacional, que, se por um lado agravaram as suspeitas relativamente a uma deturpação da memória do episódio Fradique, investindo nesse projecto colectivo os seus interesses próprios, por outro desvendaram aquela que poderá ser a primeira composição poética original portuguesa feita com base na *poesia* de Poe. As composições de Fradique Mendes que Batalha Reis reuniu foram arquivadas sob a indicação “Poesias e Escritos de Eça de Queirós, Antero e minhas”; entre estas, como Joel Serrão notou, contam-se algumas que não estão assinadas Fradique Mendes, nomeadamente oito autógrafos fragmentários de Batalha Reis, que o crítico não reproduz e se limita a descrever parcialmente por não ser evidente uma relação com o projecto fradiquista<sup>2</sup>. Sendo isto verdade, é, pelo contrário, bastante conspícua a relação que se pode estabelecer entre o mais completo destes poemas, “Pomba Negra”, e “The Raven” de Poe. Assim, o texto de “Pomba Negra” surge pela primeira vez reproduzido no Apêndice II deste trabalho, tão integralmente quanto foi possível decifrar a sua caligrafia, tarefa em que agradeço a assistência de Maria José Marinho, organizadora do espólio do autor. A seguinte análise comparativa refere-se a esse texto.

As semelhanças de tema e suas concretizações imagéticas são notórias. Como no poema de Poe, uma ave vem à janela do sujeito lírico, numa hora de vigília nocturna, e a sua persistente presença reaviva uma memória eminentemente amorosa (embora mais explícita em “The Raven”). Em ambas as composições, esta ave suscita sentimentos e representações ambíguas: associada à compaixão, a “pomba *negra*” é também “*sinistra*

---

<sup>1</sup> Ou seja, a estesia do mal, o tédio civilizacional, e a instável posição do sujeito face às modernas transacções tipológicas e materialistas, especialmente urbanas..

<sup>2</sup> Ver Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, 303-305.

[e] *errante*”, de tal forma que o poeta ao vê-la confunde dor e prazer; já o Corvo poesco, apostrofado de santo e demónio – “a stately Raven of the saintly days of yore” vs. “*Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore*” (MCW 1, 366) – provoca no sujeito, segundo “The Philosophy of Composition”, um prazer directamente proporcional à intolerabilidade da mágoa<sup>1</sup>. O destaque a itálico das anteriores citações pretende revelar a coincidência dos termos disfóricos utilizados para descrever a ave, sobretudo na adjectivação. Neste ponto, é marcante também o paralelismo estilístico: tal como o de Poe, o poema de Batalha Reis amplia o *pathos* através da enumeração de adjectivos, chegando a juntar quatro – “os olhos *negros tristes, compassivos, dolorosos*” - embora fique aquém da proeza da quádrupla adjectivação de Poe em dado verso: “this *grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous* bird of yore” (ibid., 367). Note-se, para mais, no exemplo retirado de “Pomba Negra”, o efeito de eloquência do olhar da ave, também central em “The Raven” (“the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom’s core”, ibid), apontando para uma corrente subterrânea significativa nos dois poemas: o do olhar animal como meio de comunicação da alma de entes do passado. Sobretudo surpreendente e significativa, enfim, é a semelhança prosódica: além do poema de Batalha Reis recorrer, como o de Poe, a repetições determinantes de cadências, e empregar largamente, apesar de numa forma menos sistemática, rimas internas (“virem” / ”atirem”; “dia” / ”elegia”), aliteraões e consonâncias (“sei” / ”se” / ”senti”; “doloridos” / “dolorosos” / “colori”), apresenta aquilo que pode ser uma tentativa de transposição silábica do esquema métrico de “The Raven”. O verso composto para formar quinze sílabas, raríssimo nas formas poéticas portuguesas até à data (só conheço a sua utilização posteriormente, em Eugénio de Castro), é conseguido pela junção de duas redondilhas maiores, formando tecnicamente um dímetro

---

<sup>1</sup> Ver: “he experiences a frenzied pleasure in so modeling his questions as to receive from the *expected* “Nevermore” the most delicious because the most intolerable of sorrow” (TER, 19).

heptassilábico, o mesmo metro escolhido por Fernando Pessoa para a sua tradução de 1924 de “The Raven”, que o modernista se gabou de ser “ritmicamente conforme com o original”<sup>1</sup>.

Pela minha parte, entendendo “Pomba Negra” como uma glosa mais ou menos velada de “The Raven” (não será intencional, não fará parte do jogo de descodificação da alteridade artística, aquela comparação da pomba a um “corvo azulada e luzidia”, ou a discreta intromissão do fatídico advérbio “nunca mais” no primeiro verso da última estrofe?), sou levada a acreditar que, a não ser por espantosa coincidência, a aproximação métrica entre os dois poemas deriva de o poema português ter sido feito em presença do texto de partida poético em inglês. É que, tanto quanto pude apurar, não houvera até então, em francês, nenhuma tentativa de identidade métrica nas traduções de “The Raven”, sendo as mais divulgadas, de William Hughes e Baudelaire, ambas em prosa. Esta suposição recoloca o problema anteriormente enunciado, na verdade levantando mais questões do que aquelas a que responde, sendo sem dúvida a mais importante: em que data, e para que fins, foi escrito este poema? Achando-se entre os papéis de Fradique, e tendo nós, além dos testemunhos do autor, a pista duma possível conexão entre o Batalha Reis desse tempo e o autor de “The Raven”, por via dum poema com epígrafe de Poe que por essa data lhe dedica Gomes Leal (ver *infra*, 406), afigura-se aliciante especular que o poema pertence à fase de boémia artística vivida no “Cenáculo”, que foi a casa de Batalha Reis e Antero. Isto pouco antes de, a instâncias deste último, os jovens literatos se aplicarem, “quietos à banca”, na preparação da

---

<sup>1</sup> In *Athena* 1, Outubro de 1924, 27. Amorim de Carvalho, no 2º vol. da sua *Teoria Geral de Versificação* (Lisboa, Império, 1987), trata o problema de tradução de versos ingleses para versos portugueses apresentando, justamente, como exemplo “duas traduções do *Corvo* de Edgar Poe”: a de Fernando Pessoa, e uma sua própria tentativa. No metro, a versão de Amorim de Carvalho segue o esquema pessoano do dímeter heptassilábico, por o especialista a considerar a mais exacta transposição do octômetro troqueu utilizado por Poe, apresentando para isso uma detalhada explicação técnica (ver esp. 183-187).

revolução social que quiseram introduzir com as *Conferências do Casino* de 1871<sup>1</sup>. Consegui apurar, como adiante veremos, que Antero adquiriu em Halifax um exemplar de *The Poetical Works of Edgar Allan Poe*, em Agosto de 1869, no interregno entre o primeiro e o segundo folhetim de Fradique Mendes. Da correspondência amorosa inédita de Batalha Reis, depreende-se que também ele poderá ter possuído um, emprestado à noiva Celeste Cinatti em data incerta<sup>2</sup>. Pode “Pomba Negra” associar-se ao projecto de Fradique Mendes, ou ter constituído qualquer outra diatribe conjunta, em colaboração com a(s) voz(es) de Antero, Eça, ou, quiçá, de Gomes Leal?

Vale a pena perseguir um pouco mais estas especulações que se me afiguram academicamente estimulantes. O poema, filiando-se noutra, dá mostra cabal de um processo de montagem, desmontagem e produção da “emoção e do sentimento”, que Batalha Reis inscreveu, conquanto retrospectivamente, no projecto fradiquista. Referi, a este respeito, a possibilidade de uma confusão entre o investimento pessoal do memorialista e a criação colectiva de Fradique. Na verdade, Batalha Reis terá sido, porventura por se achar o único sem uma vocação autoral delineada<sup>3</sup>, o mais virtuoso entre os seus pares na técnica da impostura e na fabricação “à maneira de”. O poema, agora revelado nas suas marcantes intertextualidades com “The Raven”, acrescenta-se ao *corpus* de outras rescritas tecnicamente consumadas por Batalha Reis: a de “Les Petites Vieilles”, de Baudelaire, em “A Velhinha” do primeiro folhetim de Fradique, e a “tradução livre” da balada de H. Heine “Ein Weib”, que Manuela Delille descobriu

---

<sup>1</sup> Consulte-se, a este respeito, o depoimento de Eça de Queirós no *In Memoriam* a Antero de Quental, “Um Génio que era um Santo”, 500-501.

<sup>2</sup> Ver Batalha Reis a Celeste Cinatti, no espólio conservado na Biblioteca Nacional, caixa 59, doc. 2.41: “Leste alguma coisa de Poe? Tem algumas poesias lindas. Lê ‘Annabel Lee’, ‘The Raven’, e outros” (a carta é demasiado sucinta para dela se poderem extrair indicadores de datação). Pela menção de “The Raven” em inglês, pode presumir-se que era nesta língua o exemplar emprestado a Celeste.

<sup>3</sup> Ver o seguinte trecho desta carta, também do espólio, enviada por Batalha Reis a Celeste Cinatti: “Não sou naturalmente poeta, que o verso para mim é uma forma muito artificial, que só a sangue-frio e com a tenção de produzir extravagâncias é que eu posso fazê-lo. *Só para Fradique é que posso ser poeta*” (cit. in Delille, *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português*, 359 – itálico meu, enfatizando algo que pode ser aduzido à hipótese de “Pomba Negra” ser uma produção fradiquista).

também entre os papéis deixados pelo autor com assinatura de Fradique Mendes<sup>1</sup>. Percebem-se, não obstante, as reservas de Joel Serrão em incluir “Pomba Negra”, poema que não exhibe semelhante assinatura, entre a obra de Fradique. A composição, apesar das invocações demoníacas passíveis de se associarem à “sinistra” pomba, parece carecer do “humorismo” fulcral na veia satânica desse poeta forjado; contudo, há uma feição de ironia ou humor – metaliterário e mais ou menos elitista, como conveio a essa época – que se torna muito saliente se nele descodificarmos a paródia a “The Raven”.

Por outro lado, o poema não é pródigo nos sinais duma crise de modernidade e, em particular, dos problemas nela desencadeados pela tipificação urbana, ostensivos na composição de Fradique/Reis “A Velhinha”, ou no conjunto de “Poemas do Macadam” de Fradique/Quental. “Pomba Negra” funda-se num imaginário bucólico que poderia remeter a um tempo para o arcadismo neo-clássico ou para a natureza sentimentalizada da poesia ultra-romântica. Sustento, porém, que essa remissão é superficial e que há no bucolismo de “Pomba Negra” um elemento novo: o pampsiquismo, ou a crença, criativamente decorrente da sedimentação duma filosofia materialista, da preservação dos seres após a morte numa energia presente nas coisas naturais, que assim sobrevivem, directa ou indirectamente, pela diluição dos seus organismos.

Aliás, julgo que é este investimento do pampsiquismo, ideologia enformante de expressões literárias portuguesas prenunciando a “nova era” (das *Prosas Bárbaras* de Eça às poesias de Gomes Leal, estudadas adiante), sobreposto à sugestão de metempsicose em “The Raven”, que faz o poema português descolar produtivamente da sua matriz. Havendo, nesta, o sugestionamento de que o Corvo representa a alma da amada, não há nenhum vínculo especial entre ele e o mundo “da natureza”. O seu vínculo é antes com o mundo “do real”: até ao desenlace de “The Raven”, diz-nos Poe,

---

<sup>1</sup> Ver Delille, *op. cit.*, 356-359.

em “The Philosophy of Composition”, nenhum dos elementos ultrapassa os limites do explicável, do verosímil, do real (ver *TER*, 23-24). Sucede que, se é plausível que um corvo acochado pela tempestade penetre pela janela aberta dum quarto de estudante e aí permaneça confortavelmente fora do alcance de uma eventual ameaça humana, não é minimamente verosímil que uma pomba não amestrada regresse invariavelmente ao beiral duma janela para se dar a contemplar ao homem do lado de dentro, pelo tempo ostensivamente simbólico de “três noites e três dias”. Assim, parece-me que o poema de Batalha Reis perpetra uma original proeza: não sendo realista, ele pode, não obstante, ser classificado de “naturalista”, no sentido *sui generis* que lhe atribuirá, por exemplo, Gomes Leal – o qual, distanciando-se sensivelmente do naturalismo anatomista importado de França (e nomeadamente, de Zola) contribuiu para o carácter distintivo que assume a adopção desse estro entre nós. Em 1881, quando Gomes Leal pondera a importância retrospectiva da sua poesia, o “naturalismo” que nela assinala é sobretudo associado ao “panteísmo”, numa acepção em que será talvez mais rigoroso usar o termo “pampsiquismo”<sup>1</sup>, e ao “satanismo”, qualificativo de que adiante detalharemos a polissemia pertinente para a análise do sistema poético proposto pelos agentes de 70. Efectivamente, o poeta de *Claridades do Sul* reclamará para si o estatuto de precursor

---

<sup>1</sup> Gomes Leal preferia a palavra “panteísmo”, que Antero também usou para título de um poema, embora posteriormente tivesse empregue a designação “pampsiquismo”, em particular na carta a W. Storck referida adiante. As entradas relevantes do volume 3 de *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* (Lisboa, Verbo, 1991) identificam pampsiquismo como uma “forma matizada de panteísmo” que se distingue por “atribuir à matéria actividade semelhante à vida psíquica humana” (verbete de M. Morais, coluna 1321), e que, assim sendo, derivará de um conceito designado de “panteísmo pancosmístico”, doutrina imanentista com raízes históricas nas religiões orientais em que se identifica Deus com o mundo (verbete de Celestino Pires, coluna 1329). Na prática, as subtilezas de diferenciação entre estas correntes poucas vezes são observadas no discurso crítico ou literário dos nossos escritores da segunda metade do século XIX, criando-se antes um complexo ideológico de trânsito de energias psíquicas e animistas, o qual, apesar de difuso ou talvez mesmo por isso, foi extremamente produtivo para uma tendência do pensamento português que desemboca no saudosismo de Teixeira de Pascoaes. Por outro lado, sem entrar em contravenção com o materialismo, esta ideologia admitiu influências filosóficas várias – do monismo de Leibniz, do evolucionismo de Haeckel, do pantelismo orientalista de Schopenhauer, do panenteísmo de Krause, etc. – que convergiram para que o “naturalismo” em Portugal, pelo menos nas suas manifestações poéticas, se caracterizasse por uma atitude fortemente estético-afectiva e de contornos místicos em relação à natureza, fosse esta bucólica, urbana, crepuscular, psicológica, etc.

em Portugal da “poesia panteísta, ou naturalista” a que, “a banalidade nacional surpresa de novidade chamava então (...) o *satanismo*”<sup>1</sup>.

É essa mesma concepção de “naturalismo” que serve, em meu entender, o bucolismo do poema de Batalha Reis, ausente do modelo poesco; uma concepção que, embora se possa fazer derivar da filosofia materialista ascendente na época, não pressupõe nem mimese nem realismo, e se torna, por via do sugestivo atalho do pampsiquismo, uma tendência quiçá precursora da ideologia de religação que nutrirá quer o nosso simbolismo finissecular quer a posterior poética do saudosismo. Em apoio desta interpretação de tais evoluções sistémicas, refira-se que, no final da carreira, Gomes Leal responderá ao *Inquérito Literário* de Boavida Portugal, citando com aprovação um passo da célebre carta de Antero de Quental a Wilhelm Storck, em que se defende o “psicodinamismo ou pampsiquismo” como única via para “sair do naturalismo, cada vez em maior estado de bancarrota”<sup>2</sup>. Já na perspectiva do saudosismo, pelo menos conforme teorizado por Teixeira de Pascoaes, a ancoragem no “panteísmo” seria essencial a uma religação ôntica alcançada pelo encontro entre naturalismo e espiritualismo, aspiração tida como característica do génio lusitano<sup>3</sup>.

Avaliando a potencial inscrição do poema de Reis numa poética decadentista-simbolista embrionária, parece-me sintomático o facto de o corvo poesco ser substituído por um animal de conotações díspares e até antagónicas daquele,

---

<sup>1</sup> Gomes Leal, “A Banalidade Nacional Irritada”, *O Século*, 30 de Janeiro de 1881, 1. Sobre esta pretensão de Gomes Leal, ver também *infra*, 494 nota 2.

<sup>2</sup> Ver Quental a Storck, 14 de Maio de 1887, *Cartas*, vol. 2, coord. A. A. A. Martins, Lisboa, Comunicação, 1989, 839. Gomes Leal reproduz estas palavras in Boavida Portugal, *Inquérito Literário*, Lisboa, Livraria Clássica, 1915, 49-50.

<sup>3</sup> Leia-se: “É nestas expressões criadas pela moderna Poesia portuguesa que existe uma das provas da originalidade do Panteísmo lusitano, a que eu chamei *Saudosismo* por ele haver nascido da Saudade revelada, na qual se realiza a  *fusão* viva e perfeita da Natureza e do Espírito” (*O Génio Português*, Porto, Renascença Portuguesa, 1913, 19) – palavras que seriam ecoadas por Fernando Pessoa em defesa daquilo que, no mesmo espírito, chama “transcendentalismo panteísta”, fase da poesia da “nova renascença” portuguesa, em “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico” na revista *Águia* em 1912 (repr. *Crítica: Ensaios e Entrevistas*, coord. F. Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000, 48 *passim*).

transformação que veremos ocorrer posteriormente noutros poemas portugueses que apontam para essa poética, nomeadamente a composição “In Amaritudine” de António Feijó (in *Líricas e Bucólicas*, 1884), optando igualmente pela pomba<sup>1</sup>, e o poema “Nocturno” publicado em 1889 por Alberto Osório de Castro, que escolherá a borboleta. Ora, no caso vertente, o recurso alternativo à pomba é complicado pela frustração das expectativas imaginárias relativamente a tal pássaro, visto tratar-se de uma “pomba negra”. A incongruência e o estranhamento, provocados por esta dissonância entre a alegoria e o seu atributo, não só podem sublinhar a qualidade artificiosa da figuração poética em causa, como conferem ao tropo um potencial de dramatização e sobre-condicionamento que o “corvo poesco”, mais linearmente evocativo da tradição do imaginário colectivo, não tem. Note-se que, tradicionalmente na nossa cultura, a pomba seria “branca”, símbolo de paz, amor, renovada aliança divina, e mensagem do Espírito Santo.

Tornar “negra” a pomba, porém, não consiste apenas no travestimento, mais ou menos satânico, de um motivo tendencialmente religioso, nem, como sugere Joel Serrão, numa apropriação também iconoclasta em paralelo com a situação da mulher ingrata, como o fez Eça que, em alguns folhetins de *Prosas Bárbaras*, conotou a ave com uma caracterização disfórica do feminino, muito glosada pelo decadentismo. Embora estas duas leituras possam servir o poema<sup>2</sup>, parece-me mais fulcral a ideologia

---

<sup>1</sup> Veremos ainda, no capítulo seguinte, que também Gomes Leal fez sair, na *Revolução de Setembro* de 23 de Junho de 1870, um poema intitulado “À Pomba que Voou” que, embora não me pareça aludir concretamente a “The Raven”, registava uma epígrafe de Edgar Poe. Há ainda a assinalar o poema “Nostalgia” que o militar Greenfield de Melo, sem dúvida um dos precoces entusiastas do autor estado-unidense entre nós (ver *infra*, 393, 638 nota 1 e 643 nota 1), publica no *Jornal da Noite* de 29/30 de Março de 1873. Este ostenta a epígrafe “A desgraça de não poder estar só” com a indicação “Ex. Edgar Allan Poe”, que é retirada de “The Man of the Crowd”, mas na verdade vem citada em francês no texto de partida e é atribuída a La Bruyère. O mais interessante, porém, é que a composição de Melo traduz um lamento saudoso do sujeito poético dirigido a uma amorosa pomba que o terá abandonado: “Eis tudo o que me deixas, / do tempo que voou é tudo o que eu colhi; / Nem ao menos me deste alguma das madeixas / com que pudesse erguer-me até junto de ti! // Ó pomba celestial!”

<sup>2</sup> Todavia, face à tentativa de decifração da totalidade existente do poema aqui apresentada, a proposta de Joel Serrão resulta pouco sustentável, sobretudo no tocante à “lascívia” que Eça retratara com jovens

neoplatónica veiculada pelas imagens de negrume que à ave se associam: a pomba, quando *aparece* (“no dia em que a pomba m’apareceu”), parece ao poeta “ser da noite a imagem junto a mim sempre presente”, mesmo que diariamente ele espere a luz do Sol nascente. Esta alusão ao carácter aparente e obscuro do mundo que se apresenta ao poeta filia-se na lição da Alegoria da Caverna, impondo-se especialmente no desenlace, em que a qualidade pampsíquica da pomba parece descolar de vez do materialismo naturalista para se assumir na esfera do idealismo neo-platónico – pelo menos se nos fiarmos na nossa decifração da caligrafia do antepenúltimo verso: “sombra vã na natureza duma saudade”.

Saliente-se que Poe, conhecedor como veremos da especificidade do vocábulo português *saudade* (*infra*, 571-573), recorreu também à conhecida metáfora platónica na última estrofe do poema que quis, segundo “The Philosophy of Composition”, emblemático de uma “interminável e dolente recordação” (*mournful and neverending remembrance*)<sup>1</sup>. Porém, se no fim de “The Raven” a alma do poeta cai por terra sob a sombra manietante da ave, sugerindo a derrota da possibilidade de um mundo ideal (“And my soul from out that shadow that lies floating on the floor / Shall be lifted – nevermore!”, *MCW* 1, 369), em “A Pomba Negra” essa mesma possibilidade parece de algum modo subsistir pelo reconhecimento da ave como “sombra” de outra coisa, a saudade. É que, conquanto seja dúbia a sua pertinência (note-se o disfórico adjectivo “vã”), essa saudade pode ainda incutir, pelo menos, a nostalgia do amor ideal e redentor: talvez não por acaso, a compaixão conferida ao olhar da pomba, no poema de Reis, é um dos principais atributos do “espírito santo” por ela comumente

---

rodeadas de pombas (ver *O Primeiro Fradique Mendes*, 304). A pomba do poema de Batalha Reis, mormente pela sua associação às metáforas neoplatónicas que veremos a seguir, parece-me alheia à figuração queirosiana da mulher carnal. O que não quer dizer que, pela inversão do estereótipo que realiza, essa pomba não possa evocar o produtivo binómio decadentista “dama branca” vs. “dama negra”, nomeadamente glosado amiúde por Gomes Leal (ver *infra*, 521 nota 3).

<sup>1</sup> *TER*, 25; as três palavras, maiúsculas e em itálico, fecham conspicuamente o conhecido ensaio.

simbolizado. Sob esta perspectiva podemos intuir, naquilo que superficialmente se apresenta apenas como um exercício de contrafacção à maneira de Poe, uma sugestiva apropriação do modelo estrangeiro em prol duma ideia de saudade próxima daquela que seria mais tarde, para um influente núcleo de intelectuais portugueses de início do século XX, a “forma lusitana de criação” por excelência, teorizada por Leonardo Coimbra nos seguintes termos: “o concreto daquela abstracta reminiscência de Platão (...), a Saudade é o sentimento de ir a caminho da maior presença e, como Deus é permanente invenção de Amor, ainda esta maior presença vive na permanente exaltação saudosista de si-mesmo”<sup>1</sup>.

Embora espere ter demonstrado que esta leitura é textualmente autorizada, creio que ela resulta da projecção do meu conhecimento e interpretação de evoluções sistémicas eventualmente posteriores que conheceu a literatura portuguesa. Nesta perspectiva, julgo útil considerar potencialmente distinto o grau de motivação em dois aspectos da rescrita poética de Poe por Batalha Reis. Por um lado, há a contrafacção “à maneira de”, que me parece deliberada e que, provavelmente influenciada pelas prescrições formais de “The Philosophy of Composition”, se pode ligar à lúdica obsessão cultista de um parnasianismo que, nos finais da década de sessenta, terá conhecido entre nós incipientes tentames (ainda que eu não tenha apurado nessas manifestações indícios substanciais de associação aos fundamentos versificatórios poescos<sup>2</sup>). Por outro lado, há o carácter prenunciador, no tratamento dos motivos, de

---

<sup>1</sup> Leonardo Coimbra, recensão a *Regresso ao Paraíso* de Teixeira de Pascoaes, *A Águia*, 2ª série, ano de 1912, 198.

<sup>2</sup> Refiro-me, nomeadamente, a certas poesias publicadas no periódico coimbrão *A Folha*, em que Pierre Hourcade, no artigo “A Segunda Geração de Coimbra e a revista ‘A Folha’ (1868-1873)” (*Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Moraes, 1988, 48-57) assinalou ecos do parnasianismo francês. No entanto, como nota este crítico, bem como Óscar Lopes em *Realistas e Parnasianos* (Lisboa, Emp. Contemporânea de Editores, 1946, 24), as marcas desse movimento são o mais das vezes superficiais e ao serviço duma estética tradicionalista, de regressão ao prosaísmo filintista e a raízes peninsulares. De entre os colaboradores desta revista mais conotados com a estética parnasiana – João Penha, Gonçalves Crespo, Manuel Duarte de Almeida, Alexandre da Conceição – não notei, efectivamente, que a

determinados cortes epistemológico-literários estabelecidos pelas poéticas decadentista-simbolista e saudosista, o qual, se extemporâneo, pode não ter tido motivação consciente. Note-se que digo “se extemporâneo” porque, na verdade, embora me sinta tentada a crer que a redacção de “Pomba Negra” foi contemporânea do primeiro Fradique Mendes (1869-70), ela pode, atendendo à longevidade de Batalha Reis, ser até muito posterior. Não é muito provável que, se assim fosse, a poesia tivesse sido reunida pelo próprio juntamente com as produções fradiquistas. Escolhi tratá-lo cautelosamente neste primeiro capítulo versando a mistificação inicial a que foi submetida a obra de Poe entre nós. No poema, inédito e não aperfeiçoado (não serão os “laboratórios de escrita” que mais esquematicamente permitem identificar certos sintomas de apropriações modelares?), essa mistificação deixa entrever, de modo particularmente sugestivo, a forma como se puderam entrecruzar algumas das principais tendências da nossa poesia até aos finais do século, a serem desenvolvidas, nas suas intertextualidades com Poe, nos capítulos seguintes.

Reservamos também para o capítulo imediatamente posterior as especulações sobre eventuais paralelismos entre a *persona* literária construída por Poe e a experiência fradiquista, designadamente para Antero. Por agora, adiante-se apenas que, sendo as composições de Fradique Mendes “artificialmente escritas (...), colocando-se os

---

poética ou *poiesis* de Poe pudessem ter afectado as experimentações nessa área. Se é verdade que, designadamente na obra de João Penha, director da revista, encontramos esparsas citações ou referências directas ao autor estado-unidense, deve notar-se que estas surgem em trechos que não se circunscrevem ao parnasianismo, conforme exemplificado pela seguinte evocação de boémia romântica no poema “A Suprema Embriaguês”: “Como Byron, o poeta vacilante, / Musset e Poe, que taciturno lias, / Em contínuas e sórdidas orgias / Arrastas uma vida degradante” (*Antologia Poética de João Penha*, Braga, Bib. Pub. Braga / Univ. Minho, 1990, 74). Podemos especular que, sendo inexistentes à época traduções em português da poesia e da obra ensaística de Poe, e escassas e em prosa as suas versões poéticas em francês, o conhecimento da pragmática da composição formal exposta pelo autor seria reduzido entre nós, a não ser para os poucos que pudessem aceder às obras e à língua originais, como Batalha Reis e Antero. Assim, só em António Feijó e Narciso de Lacerda, discípulos relativamente tardios do parnasianismo e voltados já para o decadentismo e simbolismo, viremos a notar sugestivas interferências poéticas no tocante à composicionalidade poética que apontaremos no último capítulo.

verdadeiros autores, de propósito, num ponto de vista estranho”<sup>1</sup>, o aproveitamento de Poe ou duma escola satânica alegadamente por si desenvolvida não implicava uma aprovação absoluta da tendência aí prefigurada. Esta foi sobretudo utilizada, enquanto controversa “dominante” no estrangeiro, para espantar a letargia cultural peninsular, “tanto tempo (...) atrofiada sob o duplo despotismo civil e religioso, dirigido, alimentado e explorado pelo monarquismo”<sup>2</sup>. Todavia, seria também tida como avessa ao pendor social(ista) em nome do qual se queria enxotar um ultra-romantismo com assento parlamentar. Assim, a “nova escola” que emergiu em Portugal manteria tal corrente, com o seu incómodo “*subjectivismo* artístico”<sup>3</sup>, numa ambígua periferia.

A utilização e o acolhimento do satanismo, aproveitando sem grande rigor outros conceitos “nórdicos” (leia-se anglo-germânicos) já aflorados, como o humorismo ou o grotesco, oscilarão ainda por a tendência ser recebida ambivalentemente, ora como “profundamente pessoal e originariamente *romântica*”, conforme o primeiro folhetim de Fradique<sup>4</sup>, ora como “uma grande escola que por toda a Europa veio substituir em parte, e em parte opor-se à escola romântica (...) que é o *realismo* no mundo da poesia”, no segundo<sup>5</sup>. A confusão entre estas duas percepções não será rara, à época, chegando ambas a conviver num único agente literário (Gomes Leal, por exemplo), revelando uma encruzilhada das bifurcações várias, amiúde de sentido contrário, que encontramos na recepção de Poe no dealbar da década de 70.

Assim, se indiciámos já a recepção indistinta de Poe por periódicos quer de divulgação cultural genérica (a *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil* ou *O*

---

<sup>1</sup> Jaime Batalha Reis, “Annos de Lisboa: Algumas Lembranças”, 462.

<sup>2</sup> Eça de Queirós e/ou Batalha Reis, Folhetim de *A Revolução de Setembro*, 29 de Agosto de 1869 (repr. in Joel Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, 257-8).

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Antero de Quental, “Poetas do Macadam”, *O Primeiro de Janeiro*, 5 de Dezembro de 1869 (repr. Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, 265-6).

*Panorama*) quer de formato noticioso para o grande público (*A Opinião*), deve-se salientar também que esta penetração heterogénea se manifestará na saída de contos tanto em jornais de orientação liberal-democrata e socialista (e. g. em 1874, *A Actualidade* do Porto) como em jornais conservadores e legitimistas (e. g. em 1873, *A Monarquia* de Lisboa), sendo Poe também amplamente divulgado sob a direcção literária de um dos vencidos da Questão Coimbrã e membro do Partido Regenerador, Pinheiro Chagas (ainda que apenas a partir da década de 80). De resto, observámos também algum conservadorismo estético-político em Álvaro do Carvalho, cujas posições talvez não distassem muito da orientação do populista *Jornal da Noite*, onde Maximiliano de Azevedo (1850-1911) e Greenfield de Melo (1848-1905) contribuirão para a primeira recepção de Poe nos inícios de 70, conforme documentado na cronologia em apêndice (Melo com a particularidade de ser o primeiro a referi-lo na língua original<sup>1</sup>). Nesta década, porém, os pratos da balança tenderão a desequilibrar-se em favor dum aproveitamento de Poe no sentido, senão de uma revolução do *status quo*, pelo menos da “revolução na arte”, através de um crítica e criativa regeneração do romantismo.

---

<sup>1</sup> A crer na data de 1877 que Greenfield de Melo apõe ao seu livro poético *Eros*, caberia também a este militar um papel pioneiro na difusão e aplicação dos preceitos poéticos de Poe, nomeadamente de “The Philosophy of Composition”. Com efeito, este ensaio serve de pano de fundo a um “Antes da obra ser lida” onde, à semelhança do que fizera Poe, se pretende expor o plano e os passos de execução da obra. O livro, porém, só foi publicado em 1895, e todo o plano que o rege contraria em muito a matriz poética invocada, privilegiando, sobre os aspectos formais, a escolha e desenvolvimento de um tema – o combate ao amor sensual – para exaltar, didacticamente, as virtudes da Pureza e a vitória sobre o vício.



## Capítulo 2

### INSTRUMENTALIZAÇÃO DE POE PELA “POESIA DA NOVA ERA”

*De Edgar Poe poderíamos nós aventar, sem receio, o mesmo juízo que Charles Nodier havia feito de Lord Byron: “A aparição de Edgar Poe, na literatura americana, foi um desses grandes acontecimentos, cuja influência se estende a todos os povos, e a todas as gerações”; (...) porque há sido o mais poderoso e inspirado intérprete de todos os sentimentos, de todas as paixões, de todos os delírios, enfim, que marcam a tempestuosa crise, entre os ensaios duma sociedade nascente, e as convulsões duma sociedade que baqueia.*

Magalhães Lima, “Edgar Poe: Parte I”, *O Peregrino*, Coimbra, 1ª série, nº 2, 1871, 10

É uma interpretação ainda ambivalente de Poe, quer como produto do Romantismo, quer como potencial veiculador de uma nova poética, que se encontra no primeiro ensaio monográfico português dedicado ao nosso autor, citado em epígrafe. Sustentado pela erudição do então jovem Sebastião de Magalhães Lima (1851-1928), nele se valoriza a influência da sensibilidade transicional de Poe nas “literaturas de todos os povos”. No entanto, para justificar tal impacto, recorre o ensaísta a palavras aplicáveis a um outro autor, Byron, o que novamente regista a tensão, que encontrámos já noutros exemplos, entre o exaltamento da singularidade do escritor estado-unidense e a necessidade da sua integração constelar. Neste caso, a constelação escolhida, na parte primeira do ensaio, com grande pendor biográfico inspirado directamente no prefácio de Baudelaire a *Histoires Extraordinaires*, é a dos românticos “doidos”: Musset, Byron, Nerval, Espronceda, Lopes de Mendonça – hagiografia em que Poe bem se integra pelo seu “constante martírio”<sup>1</sup>. Ao romantismo subjectivo desta primeira parte biográfica acresce, na segunda parte, uma ambígua inclinação para o idealismo romântico alemão, entendendo-se a arte, por um lado, como “realização sensível do ideal” e, por outro,

---

<sup>1</sup> Magalhães Lima, “Edgar Poe: Parte I”, 9.

como servidora da Verdade, pelo que é muito forte também o imperativo ideológico iluminista com que se defende um seguro desenvolvimento do romance social nos moldes de Victor Hugo<sup>1</sup>.

Inegável, porém, é a premência com que o estudo de Magalhães Lima se serve de Poe para expor a necessidade duma mudança no horizonte de expectativas da arte nacional e, designadamente, da *poesia*, justificando a atenção que lhe concedemos. Aí Lima parece retomar o preceito poesco que opõe as combinações deliberadamente fabricadas à criação inspirada, assim indiciando o entendimento da mudança de paradigma literário, aflorada na primeira parte deste estudo, do romantismo para um proto-modernismo: “não que Edgar Poe criasse, como querem alguns críticos, um novo género de poesia, pois não é dado ao homem ser criador de coisa alguma; e Edgar Poe não inventou essa poesia, que estava na ordem das cousas, o que fez foi revelá-la”<sup>2</sup>. Nestas palavras, Magalhães Lima denota igualmente uma reflexão sobre a historicidade que condiciona o “moderno”, afim à expressa por Baudelaire em *Le Peintre de la Vie Moderne*, e apontada ainda por Calinescu num estudo marcante sobre o tema: “the idea of modernity could be conceived only within a framework of a specific time awareness, namely that of historical time, linear and irreversible, flowing irresistibly onwards”<sup>3</sup>.

Em contraste com Baudelaire, todavia, bem como com grande parte da recepção francesa de Poe no séc. XIX, a percepção do autor estado-unidense não se ressentiu duma perspectiva negativa do seu país de origem, abonando para o que se referiu ser uma diferença, regra geral, nos agentes culturais portugueses entre meados da década de sessenta e finais de setenta. Embora Magalhães Lima adopte de Baudelaire uma referência ao nascimento no seio de uma nação materialista como causa possível do

---

<sup>1</sup> Magalhães Lima, “Edgar Poe: Parte II”, *O Peregrino*, 1ª série, nº 3, 1871, 27-28.

<sup>2</sup> Magalhães Lima, “Edgar Poe: Parte I”, 10.

<sup>3</sup> Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, 2ª ed., Durham, Duke Univ. Press, 1987, 13.

destino maldito de Poe, a tônica recai sobre a má integração do poeta em *qualquer* tipo de sociedade: “Edgar Poe não havia nascido para a sua pátria como Dante não houvera nascido para a Itália”<sup>1</sup>.

A mitigação do anti-americanismo pode dever-se não apenas ao verdadeiro alvo de Magalhães Lima ser o francesismo, como a seguir exploraremos, mas também à impressão favorável que a pátria de Benjamin Franklin gozava entre nós na altura. Note-se que, por um lado, a diplomacia portuguesa manteve boas relações neste período com o governo estado-unidense, visando o aproveitamento geo-estratégico de Portugal na ponte atlântica<sup>2</sup>, e, por outro lado, aquele país, longe de constituir para nós uma potência rival, era amiúde idealizado como terreno fértil da democracia, da liberdade de espírito e dum progresso positivo, que seriam valores ideológicos da Geração de 70.

Permito-me intercalar uma referência ao mais exaustivo e precoce ensaio panorâmico sobre literatura norte-americana por mim encontrado, uma “Introdução” do bibliógrafo Xavier da Cunha (1840-1920) a uma tradução portuguesa de Longfellow saída em 1879, que faz a seguinte apologia do novo continente: “os povos da América (embora incipientes, e saídos por assim dizer das faixas infantis) apresentam-se todavia já hoje na literatura e na ciência, na indústria e nas artes, como arrojados e briosos campeões do progresso social”<sup>3</sup>. Sugestivamente, é também defendida a prossecução do federalismo como promissor modelo de “a humanidade toda constituindo uma família única”<sup>4</sup>, fito para o qual seria importante organizar uma Europa também federalista, segundo sustentavam vários proponentes republicanos de 70, nomeadamente Manuel de

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Sobre o bom entendimento entre Portugal e os Estados Unidos entre 1868 e 1879, ver o capítulo “Andrade Corvo e a política de aproximação aos Estados Unidos” da obra de Calvet de Magalhães, *História das Relações Diplomáticas entre Portugal e os Estados Unidos da América*, Mem Martins, Europa-América, 1991, 233-252.

<sup>3</sup> Xavier da Cunha, “Introdução” in *Evangelina* de Henry W. Longfellow, trad. Miguel Street de Arriaga, Lisboa, David Corazzi, 1879, xiii.

<sup>4</sup> Ibid., xi.

Arriaga (1840-1917), explicitamente invocado por Xavier da Cunha e parente do tradutor que este prefacia (Miguel Street de Arriaga). No tocante a Poe, o ensaio contraria qualquer ideia de rejeição deste pela sua pátria: “Edgar Allan Poe, enquanto por um lado conquista indisputáveis direitos à celebridade pelas suas novelas e contos fantásticos, inscreve o seu nome também no livro áureo dos poetas – e, como tal, *é assaz festejado na terra que lhe deu o berço*”<sup>1</sup>.

Voltando agora ao artigo de Magalhães Lima, é muito interessante o modo como aí se equacionam as relações geo-estratégias entre países e culturas. Partindo do modelo étnico-cultural então em voga da oposição entre culturas nórdicas e meridionais, o autor apela ao enfoque nas primeiras para corrigir uma perniciosa “preponderância da literatura estranha”, designadamente a francesa, sobre a nossa<sup>2</sup>. O discurso é bem diferente daquele que identificámos na segunda parte em que a mesma inflexão era defendida por literatos franceses, mas seguindo uma estratégia que classifiquei “de possessão”, garantida pelas pretensões de uma literatura forte caucionando contributos alheios para o progresso geral da arte e do saber, e, de alguma forma, legitimando neste a sua posição de charneira. Ora, se tal estratégia aparece desmistificada no texto de Lima – “politicamente, a França caiu (...) pelo lado literário, o seu brilho já há muito se havia eclipsado (...) a literatura francesa não é mais do que um pálido reflexo da literatura alemã”<sup>3</sup> – é de notar que a orientação advogada para a literatura portuguesa acaba por ser a de substituição duma liderança “estranha” por outra, não se colocando sequer a questão de um engrandecimento por via de aptidões intrínsecas, como mais tarde farão as tendências lusitanista e tradicionalista do neo-romantismo. A literatura portuguesa, nesta fase, é sentida como irremediavelmente subalterna, e a atenção à

---

<sup>1</sup> Ibid., xvii, *italico meu*.

<sup>2</sup> Magalhães Lima, “Edgar Poe: Parte II”, 30.

<sup>3</sup> Ibid.

poesia inglesa surge como uma espécie de terceira via, menos hegemónica do que a alemã e igualmente alternativa à francesa, onde talvez, embora sempre em segunda mão, se possam ainda beber tragos de energia e originalidade:

Desde o puro *provençalismo* até à desenxabida poesia *arcádica*, tem sido manifestamente abusiva e perniciosa a preponderância da literatura estranha sobre a nossa, já de si tacanha e trivial.

A poesia inglesa, pelos sentimentos enérgicos que a distingue, e pelo vigor de estesia que a caracteriza, merece-nos mais alguma consideração, inegavelmente. Na sua espontaneidade apresenta-se-nos ela revestida de formas diversas, alternadamente, segundo a trilogia satânica, que representa: - *o Mal* [Milton], *a Dívida* [Shakespeare], *o Desespero* [Byron] (...)

Edgar Poe participa naturalmente da literatura inglesa, como mesmo não podia deixar de ser, e por isso também as suas produções saíram a lume repassadas duma originalidade inexcelsível e, além de tudo, de subido mérito artístico, segundo a análise que, a respeito das suas obras, procuraremos fazer no capítulo seguinte.<sup>1</sup>

Infelizmente, a prometida análise das obras do nosso autor, que seria fundamental para o entendimento da sua feição particular de satanismo e do seu potencial na renovação da poesia portuguesa, não chegou a aparecer nos números que hoje subsistem do *Peregrino* nas bibliotecas que visitei, nem consegui encontrar a continuação do artigo em nenhuma colectânea de ensaios de Magalhães Lima.

Pelo menos ao nível das traduções, o objectivo de infiltrar Poe no horizonte de expectativas da literatura portuguesa parece-me ter sido procurado e em grande parte conseguido, a começar pela consagração da sua popularidade que representa, no mesmo ano do ensaio de Magalhães Lima, a saída de “Os Assassinatos Misteriosos da Rua Morgue” no *Diário de Notícias*. Trata-se de um acontecimento assinalável não apenas dadas as características sensacionalistas do texto, de resto já antes facilitadoras da sua projecção em França, como vimos na parte II, mas também as do periódico que a publicou, de origem recente, desde logo impondo-se como marco do moderno jornalismo de massas em Portugal. Acresceria ainda ao possível impacto da narrativa de

---

<sup>1</sup> Ibid., 30-1, itálico no original.

Poe aí divulgada a sua ligação a um novo sub-género do “mistério” – percebido, desde *O Mistério da Estrada de Sintra* de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, saído com grande sucesso também no *Diário de Notícias* do ano anterior, como susceptível de aliar uma experiência inovadora, “fora de todos os moldes até ao seu tempo consagrados”, à “curiosidade despreocupada que se liga a um *canard* fabricado com engenho (...) do mesmo género com que a veia imaginosa dos fantasistas franceses e americanos vem de quando em quando acordar a atenção da Europa”<sup>1</sup>.

Consultando o número apurado de traduções de Poe em Portugal, no momento de extraordinária importância para um novo rumo da literatura portuguesa que foi a década de 70, é significativo o acolhimento dado ao nosso autor. As dezassete versões saídas no intervalo 1870-1880 fazem dele numericamente o escritor de língua inglesa mais traduzido nesse período: o máximo obtido pelos congéneres britânicos, segundo a base de dados Bibliografia Britânica em Português, é de doze (Shakespeare e Byron, *ex aequo*)<sup>2</sup>; já relativamente aos estado-unidenses, só James Fenimore Cooper rivaliza com Poe, já que, embora apenas três obras suas tenham sido traduzidas, cada uma destas tem dois volumes. A vantagem numérica de Poe, não devendo, portanto, ser confundida com uma vantagem absoluta em termos qualitativos ou sequer quantitativos<sup>3</sup>, constitui de qualquer forma um indicador importante da representatividade de Poe no contexto de uma penetração cada vez maior da literatura de língua inglesa e, dentro desta, da

---

<sup>1</sup> Queirós e Ortigão, *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870); repr. Lisboa, Livros do Brasil, s/d., 10 e 63-4, respectivamente. Note-se que há alguma probabilidade de a tradução de “Os Assassinatos Misteriosos da Rua Morgue”, saída de 15 a 26 de Setembro de 1871, ser da responsabilidade de Antero e Batalha Reis (v. *supra*, 379 nota 2), tornando assim Poe mais próximo dos agentes que pretenderam, nesse mesmo ano, perpetrar uma revolução (também) literária com as Conferências do Casino.

<sup>2</sup> A “BBP Base”, mantida pelo Centro de Estudos Anglo-Portugueses e largamente baseada no estudo já referido de Isabel Lousada, pode consultar-se no endereço <http://www.fcsh.unl.pt/ceap/>.

<sup>3</sup> Pense-se na reduzida extensão dos contos de Poe – factor que, por outro lado correspondendo a uma adequação ao formato jornalístico do folhetim, terá só por si contribuído para a recepção periodística da obra de Poe. Atendendo às publicações em livro, torna-se claro que a vantagem numérica é relativa se considerarmos, por exemplo, que neste mesmo período foram publicados oito dos dez volumes da obra *Os Dramas de Londres*, de um hoje obscuro George W. Reynolds.

afirmação dos autores da recente literatura estado-unidense. No entanto, não é um dado que por si só sirva para extrapolar a importância de Poe para as novas tendências, não apenas literárias mas ideológico-culturais, que, intentadas por aquela que é comumente referida como Geração de 70, irão disputar a dominância. Mais eloquente, neste aspecto, é a prevalência do aproveitamento do autor estado-unidense, posto que amiúde fragmentário e controverso, por quase todos os agentes culturais proeminentes dessa geração.

Mencionaram e discutiram Poe as importantes personalidades literárias Teófilo Braga, Batalha Reis, Antero, Eça e Gomes Leal, bem como os mais influentes pensadores e historiadores coevos, como Luciano Cordeiro e Oliveira Martins adiante referidos, o próprio Magalhães Lima, ou mesmo Sampaio Bruno, um pouco posterior a estes mas preponderante na exposição da corrente de pensamento revolucionária que todos perfilharam, posto que heterodoxamente. Assim, há que investigar de que modos o influxo poético foi contemplado e, conseqüentemente, utilizado ou rejeitado na poesia afectada a esta ideologia, tendo em conta que, se todos os sistemas poéticos interagem com um conjunto de factores político-sociais e com modelos de saber e etiologia, aquele que então emergiu se reclamou especialmente aliado da ciência e da filosofia na condução da “actualidade”.

### **1. Na década de 70: um “satânico” entre o romantismo e o realismo**

António Duarte Gomes Leal (1848-1921) surge acima referido entre as figuras proeminentes da geração de 70. O crítico Álvaro Manuel Machado, esmiuçando as posições relativas dos representantes desta geração, reconhece-lhe essa importância,

mas ressalva que ele não foi um dos seus “chefes de fila”<sup>1</sup>. Mais novo do que os seus pares Antero, Eça ou Teófilo, e sem ter frequentado como eles a escola de Coimbra, a sua intervenção político-artística, conquanto mais radical e panfletária, terá sido menos coerentemente direccionada. Adiante problematizaremos esta inferência. Contudo, é certo que o papel de Gomes Leal poderá parecer mais periférico ao sistema poético desta geração pois, como veremos, circulou igualmente na órbita de outros – combinando influências várias, do ultra-romantismo ao realismo, e depois ao simbolismo passando pelo parnasianismo. O que não releva que a sua precoce actividade de publicista e criador literário se tenha formado a par com as ideias novas de 70, e que tenha sido dos mais veementes a trazer o nome de Poe para o seu debate.

Assim, embora voltemos a ocupar-nos deste poeta, são de assinalar desde já, dando seguimento à ordem cronológica que temos vindo a respeitar, alguns documentos do início da sua carreira, que revelam intertextualidades com Poe. Comprovou Gianluca Miraglia que a estreia literária de Gomes Leal remonta a 1864, no periódico lisboeta *Boudoir*, onde inicia a sua colaboração a 24 de Setembro com o poema "A Palidez", tendo por subtítulo "Poesia Fantástica", composição que prossegue no formato de folhetim até 10 de Dezembro do mesmo ano<sup>2</sup>. Todavia, é logo no primeiro extracto dado a lume que nos deparamos com uma imagem, a do vórtice, e uma figura, "vulto sem forma" de conotações ambíguas, as quais se podem relacionar com as peças de Poe a que Verlaine chamou "submarinas" (ver *supra*, 272), designadamente o romance *Arthur Gordon Pym*:

(...)

"Ouvi: – houve um dia, foi terrível!

---

<sup>1</sup> Ver Álvaro Manuel Machado, *A Geração de 70: uma Revolução Cultural e Literária*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve), 1977, 82-84.

<sup>2</sup> Gianluca Miraglia, "Gomes Leal e o Fantástico", 120 e 131 nota 7. Neste artigo se valida a alegação de Petrus (pseudónimo de Pedro Veiga, in "Palavras ao Vento", introd. a *Retratos Femininos* de Gomes Leal, Porto, Parnaso Jardim de Poesia, s/d [1958]) da existência de *juvenilia* do poeta publicada desde esta data, ainda que o compilador não tivesse chegado a editá-las.

Que as veias virentes crestava o tufão;  
As vagas se erguiam do pego aos Empíreos,  
Nos plainos eternos reinava o vulcão.

No meio do vórtice um vulto sem forma  
Nas vagas frementes se erguia tão só;  
E às praias as vagas lançaram uma ossada:  
Cadáver medonho surgido no pó!!! // (...)"<sup>1</sup>

Relembrando o final da narrativa de *Arthur Gordon Pym* – "we rushed into the embraces of the cataract, where a chasm threw itself open to receive us. But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men" (*QPT*, 1179) – pressentimos decerto semelhanças com a figura assombrosa que o sujeito de "A Palidez" encontra no final de uma metafórica viagem-limite, viagem que aliás recorrerá em moldes comparáveis na mais célebre composição *O Herege*. Não sendo impossível que o poeta de "A Palidez", apesar de quase certamente não dispor de conhecimentos do inglês para ler o texto de partida de Poe, pudesse ter contactado com a tradução baudelairiana de *Arthur Gordon Pym* em 1858, os índices textuais são demasiados vagos para podermos determinar uma influência e, atendendo aos escassos dezasseis anos do escritor português, será mais prudente quedarmo-nos pelo reconhecimento de afinidades electivas entre os dois autores – as quais sem dúvida terão sido produtivas para posteriores apropriações textualmente verificáveis.

A mesma prudência deve ser mantida na constatação de correspondências porventura ainda mais surpreendentes entre o "conto fantástico" que Gomes Leal deixou incompleto no *Bouidoir* sob o título "O Cão Preto"<sup>2</sup> e dois contos de Poe, "The Black Cat" e "The Assigation". Como no primeiro destes textos, a história de Gomes Leal remete para episódios de *déjà-vu* e duplicação concretizados na figura dum animal,

---

<sup>1</sup> Gomes Leal, "A Palidez", *Bouidoir*, nº 38, 24 de Setembro de 1864, 2.

<sup>2</sup> Dando início a uma série de narrativas encaixadas que o autor/narrador disse tencionar reunir sob o título genérico *Contos à meia-noite*, este texto foi publicado desde o nº 54 do *Bouidoir*, de 14 de Janeiro de 1865, sucessivamente até ao nº 65, onde foi interrompido.

simultaneamente doméstico e sinistro, que parece dotado, nos moldes pampsiquistas que anteriormente delineámos, numa força anímica que esconde o mistério dum caso de amor e crime. Por outro lado, como em "The Assniation", a situação inicial apresenta-nos uma bela donzela que se oferece, na janela dum sumptuoso palácio, à contemplação do narrador e, simultaneamente, dum hierático embuçado que progressivamente inicia esse narrador (seu duplo?) nas revelações, jamais conclusas, de tal mistério.

Decerto, o facto de Antero de Quental ter publicado a tradução deste conto com a precedência dumas escassas duas semanas sobre a saída de "O Cão Preto" dá que pensar sobre a real possibilidade dum interferência da peça de Poe, fosse mediante a leitura de *O Século XIX*, fosse por um eventual acesso de Gomes Leal à tradução de William Hughes a partir da qual Antero elaborou a sua. Outrossim, não é de descartar a hipótese que entre os colaboradores do *Boulevard*, propensos a semelhantes incursões por atmosferas feéricas e fantásticas – como os mais velhos, e talvez mais lidos, Ernesto Marecos (1836-1879) e Guilherme de Azevedo (1839-1882) – se tenha desenvolvido um incipiente diálogo em torno de Poe. Deste último poeta, que viria a ter um papel significativo na viragem sistémica da poesia portuguesa para a actualidade e a "ideia nova" de 70, sobressai a composição "Entre o Abismo e o Céu", que é possivelmente entre os seus poemas dos mais passíveis de intertextualidade com o autor estadunidense, designadamente pela sinistra sugestividade, a melancolia musical, e a metrificacão de balada de "The Raven", nos versos:

Passaste de luz radiosa  
Ao reflexo do sol posto / (...)

Mas ao longe refervia  
A torrente caudalosa,  
Soando com voz queixosa;  
Mas dum bosque sepulcral  
"Aqui finda toda a esp'rança",  
Dizia num som fremente  
A procela refervente  
Naquele abismo fatal

(...)  
E tu atenta, que um dia,  
Pode um fatal magnetismo  
Também rojar-te  
Que então dirá – "Nunca mais!"<sup>1</sup>

Tais conjecturas sobre a possível influência directa de Poe são ainda reforçadas pela alegação de Gianluca Miraglia de que existe uma "clara intertextualidade" entre "The Assination" e dois outros contos fantásticos publicados por Gomes Leal quatro anos depois no jornal *O Patriota*, de Lisboa, a saber "O Vaso Etrusco", dada a descrição da casa do protagonista ornamentada de arabescos, e "À Luz das Estrelas", onde a atmosfera veneziana e o episódio sinistro em que uma personagem masculina arranca das mãos da heroína uma flor para a deitar nas águas do canal podem também invocar o *incipit* do conto poesco<sup>2</sup>. No entanto, como este crítico também aponta, existirão outras fontes credíveis (Eugène Sue, Paul Féval, Goethe<sup>3</sup>) para estes contos – que parecem, aliás, ainda muito colados à extravagância e assombração características da recuperação do gótico pelo ultra-romantismo.

Deixando pendente a hipótese de uma real influência de Poe nas primeiras incursões literárias de Gomes Leal pelo fantástico, passamos a debruçar-nos sobre um seu texto ensaístico, "Do Grotesco na Arte". Publicado n'*O Patriota* na Primavera de 1869, este texto não só menciona explicitamente o autor estado-unidense como problematiza a passagem do (ultra-)romantismo ao realismo numa forma que se pode relacionar com o intento dos folhetins satânicos de Fradique Mendes, sendo o primeiro deles publicado poucos meses depois em *A Revolução de Setembro*, onde Gomes Leal também colaborava. No artigo de *O Patriota*, o sublime heróico é contraposto a um

---

<sup>1</sup> Guilherme de Azevedo, "Entre o Abismo e o Céu", *Boudoir*, nº 10, 24 de Fevereiro de 1864, 2.

<sup>2</sup> As duas peças de Gomes Leal foram publicadas, respectivamente, no nº 2 de 8 de Abril de 1869 e no nº 23 de 11 de Julho do mesmo ano de *O Patriota*; ver Miraglia, "Gomes Leal e o Fantástico", 132 nota 14.

<sup>3</sup> "O Cão Preto" presta-se ainda a extrapolações bestiófílicas de que se podem tecer curiosas intertextualidades com o conto "A Vestal", de Álvaro do Carvalho, malgrado autor que Gomes Leal, como veremos, persistiu em lembrar elogiosamente.

“sublime do grotesco”, equiparado a um belo-horrível tipicamente romântico, a que acresce o riso blasfemo suscitado pela extravagância de tal demanda estética. Apresentam-se dela os seguintes cultores: Shakespeare, Corneille, Racine, Voltaire, Crébillon, Victor Hugo, Sterne, Swift, Callot, Hoffmann, Arnim, Heine e Poe. O cânone é latamente romântico. Não por acaso, todavia, Poe será o último da lista, distinguido pelos “positivismos do mal” das suas “figuras desenhadas com todo o primor artístico”, sendo que tal atitude o torna mais “triste” do que “céptico”<sup>1</sup>.

Muito próximo do advento de Fradique, aliás menos de duas semanas depois da publicação do primeiro folhetim do poeta fictício, Gomes Leal dedica um poema a Batalha Reis, a que aduz a primeira epígrafe de Poe por mim identificada num poema português, uma frase da tradução baudelaireana de “The Black Cat” – “Quel mal est comparable à l’alcool”. A epígrafe encimava uma composição de título condicente, “Fatalismos do Álcool”, apresentando o recurso à bebida como evasão das “tristezas da histeria”, de modo evocativo da justificação apresentada por Baudelaire para o vício de Poe. De resto, é a Baudelaire que alude o refrão do poema, deplorando a fatalidade que pesa sobre o poeta idealista: “Ó minha taciturna! ó minha flor de tédio! Eu sei que hei-de matar em mim dentro o Ideal!”<sup>2</sup> Afim a esta sensibilidade é também o poema com que, já em Maio de 1870, Gomes Leal brinda Eça de Queirós: “Fantasia dum Aborrecido”, em que a glosa do tédio civilizacional dum erudito nevrótico se submete a uma tutela confusamente satânica e romântica:

Eu vivo só, das multidões distante,  
E tenho um tom solene, grave e enfático,  
Adoro Young, Edgar Poe e Dante,  
Sou misantropo, histérico e linfático.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Gomes Leal, “Do Grotesco na Arte”, folhetim em *O Patriota*, de 5 de Abril a 15 de Maio de 1869, reproduzido na íntegra por Manuela Delille, *A Recepção Literária de H. Heine*, Lisboa, INCM, 1985, 688-699.

<sup>2</sup> Gomes Leal, “Fatalismos do Álcool”, *A Revolução de Setembro*, 12 de Setembro de 1869.

<sup>3</sup> “Fantasia dum aborrecido”, *A Revolução de Setembro*, 15 de Maio de 1870.

Curioso é que em Junho desse ano saia nova série de poemas n' *A Revolução de Setembro*, mas com o singular lapso de o nome “Eça de Queiroz” vir impresso no canto inferior direito correspondente à autoria. Esta imprecisão, rectificada no número seguinte do jornal, talvez possa ser parcialmente explicada: pelo menos duas das composições desse folhetim, “À Pomba que Voou” e “Misérias...”, ambas reproduzidas em *Claridades do Sul* (1875), parecem variações poéticas sobre algumas “prosas bárbaras” queirosianas da *Gazeta de Portugal*, designadamente “Notas Marginais”, “Os Mortos” e “Um Poeta Lírico”. Nesse caso, uma nova epígrafe de Edgar Poe no poema “À Pomba que voou” poderá sugerir a intersecção do modelo estado-unidense na ideia e forma “nova[s], desordenada[s] e bizarra[s]” que vimos assacadas por Eça ao triunvirato dos “poetas do Mal”: Poe, Baudelaire e Flaubert. Aí, Eça veiculara-as subliminarmente como objectivo do experimentalismo nos seus próprios folhetins, num registo eivado de um lirismo de que, efectivamente, as composições poéticas de Gomes Leal se aproximam bastante. O modo lírico, aliás, ajusta-se perfeitamente à invocação da amada morta, tida como pomba ou alma gémea, seja em “À Pomba que Voou” de Gomes Leal, seja em “Notas Marginais” de Eça: ambos os sujeitos meditam sobre as possibilidades de sobrevivência pampsíquica de tal alma. Remetem estas peças para uma nova sensibilidade mística, herdada do clima romântico e sua aproximação às pseudo-ciências bem como ao espiritualismo orientalista, que encontrámos já em Poe. O conto “Morella” e o tema da metempsicose, aí ambigualmente tratado, dão o mote ao poema de Gomes Leal: “Ah! son image est là vivante devant moi, comme dans les premiers jours de son allégresse et de sa joie!”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> De acordo com a tradução de Baudelaire, em *Nouvelles Histoires Extraordinaires* (1857; repr. *Edgar Allan Poe*, coord. Claude Richard, 132), do conto de E. A. Poe, “Berenice” (1835), cit in Gomes Leal, “À pomba que voou”, *A Revolução de Setembro*, 23 de Junho de 1870. Esta epígrafe, porém, será retirada da versão do poema publicada em *Claridades do Sul*, volume que aliás, como comentaremos adiante, surge expurgado de qualquer referência poética.

Até aqui, as citações e utilizações poéticas nos folhetins de Gomes Leal de 1869-70 sugerem um alinhamento romântico convencional, quer na expiação do mal(dito) quer numa demanda metafísica heterodoxa. Mas já num dos últimos poemas dados à estampa na *Revolução de Setembro* de 1870, o posicionamento de Poe é problematizado ao surgir num elenco em que o satanismo constitui porventura o denominador comum, mas confusamente acomodado entre o romantismo negro de Byron e o realismo iconoclasta de Flaubert, passando por Ulurus, o “satânico do Norte” que a impostura fradiquista fabricou. Ademais, a menção de Poe nesta série parece algo forçada, visto que o poema em causa, “Na Última Página dum Livro”, trata um tema pouco expressivo na obra de Poe, embora típico de alguma poesia realista cultivada entre nós: o da mulher bela mas fria, corrupta e cruel, simbolizando porventura a traição da Beleza ideal e a vitória das materialidades<sup>1</sup>:

De que te serve ser – uma mulher *bonita!*  
Se hás-de entre o nada e o pó um dia apodrecer  
Na erva escura! ó tu no Mal mais erudita  
Do que Byron e Poe, Ulurus e Flaubert!<sup>2</sup>

Também em finais de 70, quase em cima da Conferência Democrática que Eça pronunciará sobre “o realismo na literatura”, surge, n' *A Revolução de Setembro*, um folhetim onde Gomes Leal critica um badalado livro de Santos Nazaré saído nesse ano, *Eva*, refutando as suas pretensões realistas. O estilo do romance é, no entender do crítico, “moldado por outros muito românticos, sonoros e *sensíveis*”, e a sua concepção, ademais, não incide sobre problemas sociais e psicológicos, teorias ou princípios. Do

---

<sup>1</sup> Embora pouco significativo na produção literária de Poe, o tema é abordado num poema seu relativamente desconhecido (sendo muito improvável que Gomes Leal o possa ter lido), “To [Elmira]” (ver *MCW* 1, 132-3).

<sup>2</sup> Gomes Leal, “Na última página dum livro”, *A Revolução de Setembro*, 12 de Novembro de 1870. Miraglia apresenta estes versos como prova circunstancial de que, à semelhança de Luciano Cordeiro, também Gomes Leal “acreditou piamente na real existência de Ulurus” (“Gomes Leal e o Fantástico”, 123). No entanto, à luz de outros documentos, referidos adiante e comentados mais detalhadamente no meu ensaio “Antero de Quental e a Geração de 70, sob a Lente de Gomes Leal” (*Estudos Anterianos*, 13, 2004, 67-89), apontando para que este escritor estivesse ao corrente da fabricação fradiquista, é bem possível que a referência a Ulurus se integrasse no jogo de mistificação então perpetrado.

realismo, recebido com agrado como alternativa a um romantismo que “tem estragado, falseado e corrompido todas as inteligências”, apresenta o articulista um cânone a seguir. Deste, constam nomes ausentes da anterior listagem do primeiro ensaio de Gomes Leal sobre “o grotesco” – Diderot, Champfleury, Leconte de Lisle, Baudelaire e Flaubert – mas outros também aí nomeados, como Heine e Poe, referindo-se mesmo, numa especulação ousada, as “poesias” deste último a título de exemplo de realismo<sup>1</sup>.

Ora, ainda que este novo elenco e seus exemplos não coincidam exactamente com o entendimento actual do que foi o realismo, parecem-me interessantes os termos com que Gomes Leal intenta definir o novo movimento: “escola analítica, positiva e crítica *ai inconscienciosamente apelidada do Mal*”<sup>2</sup>. Julgo notar, seja por esta formulação seja pela duplicidade de critérios aplicados a Heine e Poe, a intuição, pouco reconhecível noutros literatos da época, de o satanismo poder participar quer dum esquema de rebeldia romântica quer dum paradigma de dissecação realista, em que a psicologia ganha foros de disciplina científica.

A minha análise tende, pois, para a existência dum *satanismo romântico* e dum *satanismo realista*, distinção que adopto de Rainer Hess, a propósito dos diferentes entendimentos de Fradique Mendes (como romântico, no primeiro folhetim de Eça/Batalha Reis, e realista anti-romântico no segundo folhetim de Antero)<sup>3</sup>. Tal diferenciação, porém, foi contestada por Manuela Delille que não considera diferentes aplicações de um modo satânico mas antes do termo realismo, julgando o uso de Gomes

---

<sup>1</sup> Ressalve-se que, sendo surpreendente, esta extrapolação pode ser atribuível não apenas a um fraco conhecimento efectivo da obra poética do autor como também à latitude que o conceito de “poesia” assumira no romantismo. Não é, também, inédita; em 1858, o espanhol Pedro António de Alarcón considerara Poe um “poeta fantástico”, esclarecendo: “no es fantaseador ni místico, es naturalista, es sábio, es matemático” (cit. in Englekirk, *Edgar Poe in Hispanic Literature*, Nova Iorque, Instituto de las Españas, 59).

<sup>2</sup> Gomes Leal, “Considerações sobre o Realismo: duas palavras sobre a *Eva* do Sr. Nazaré”, *A Revolução de Setembro*, 29 de Dezembro de 1970, 1-2, itálico meu.

<sup>3</sup> Hess, *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal*, Lisboa, INCM, 1998, 128-133.

Leal e Antero mais centrado na ideia, e mais afim de um socialismo romântico<sup>1</sup>. Ora, sendo pertinente assinalar a confusão em torno do conceito de realismo, os dados empíricos mostram-nos também o quanto este derivou de diversos entendimentos da tradição romântica – razão pela qual a tendência realista é cada vez mais interpretada não tanto no *desvio* como no *prolongamento* do romantismo, destacando-se a dimensão de uma sua prática crítica<sup>2</sup>. Esta crítica, implicando uma vertente analítica, é, porém, nuclear em todos os realismos, e, neste sentido, julgo que o satanismo pôde ser aproveitado numa acepção diferente da que lhe conferiu a iconoclastia tipicamente romântica, ainda que por vezes o conceito englobasse indistintamente tanto autores mais serôdios e conotados com a revolta do indivíduo romântico (Milton, Espronceda, ou mesmo Byron) como autores mais recentes, cuja ênfase na patologia se podia já associar a uma atitude realista de diagnóstico social e civilizacional (Baudelaire e Flaubert). Já o facto de tanto o nosso autor como aquele de que se ocupou Delille poderem ser aproveitados quer enquanto românticos quer enquanto realistas, em Gomes Leal como nos folhetins de Fradique, atesta bem a sua produtividade como modelos transicionais, susceptíveis de tutelar uma mudança de que a atitude satânica poderá ter sido um dúctil catalisador, enquanto instrumento de continuidade na ruptura. É deste modo, por exemplo, que Luciano Cordeiro (1844-1900), em 1869, agrupa na mesma corrente o conservador Álvaro do Carvalho e o revolucionário Gomes Leal, associando ambos aos primeiros prenúncios em Portugal de uma “escola satânica”, que misturaria autores

---

<sup>1</sup> Cf. Delille, *A Recepção Literária de H. Heine*, 375. Já Álvaro Machado, que também nota, a propósito de “Poetas do Mal” de Eça, uma ambivalência entre as expressões realista e romântica deste fenómeno, discorre sobre o “realismo romântico” do satanismo (*Les Romantismes au Portugal*, 416-433).

<sup>2</sup> Ver a exposição sobre a confluência entre Terceiro Romantismo e Realismo na dissertação de doutoramento de Seabra Pereira *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, FLUC, 1999, 1, 30-38.

serôdios e recentes num caldeirão romântico: “Byron, Goethe, Heine, Espronceda, Musset, Poe, Ulurus, Baudelaire”<sup>1</sup>.

Por seu turno, Ramalho Ortigão (1836-1915), possivelmente o mais conservador entre os seus pares de 70, relacionará Edgar Poe com a prática duma nova poesia em Portugal. Neste entendimento, Poe é, por um lado, implicado num gosto mórbido de remexer a podridão que o crítico associa a uma atitude decadente de enfado dandista, mas, por outro lado, admirado pela agudez da sua análise do real, designadamente da sociedade urbana e respectivo *mal de siècle*. Manifestando sempre algum apreço pela obra do autor estado-unidense e por este se debruçar “cientificamente” sobre o sistema nervoso<sup>2</sup>, Ramalho Ortigão discorre, porém, nas *Farpas* de Março/Abril de 1874, sobre “A Poesia Moderna” e “O Dandismo”, lamentando a “rápida e extraordinária vulgarização” entre os nossos poetas do modelo de Charles Baudelaire<sup>3</sup>. Nesse texto, o francês será minorizado artisticamente como “imitador do estilo humorístico americano de Edgar Poe” e condenado eticamente por ser “um corrupto”<sup>4</sup>; o mais censurável para Ortigão, porém, é a afectação com que as maneiras de Baudelaire são copiadas para a díspar realidade portuguesa, criando uma “falsa poesia” e contaminando-a de vícios, os quais precedem o progresso civilizacional que os devia ter gerado sem nenhuma das suas vantagens<sup>5</sup>. Nada disto retira a Baudelaire, para o bem e para o mal, “o grande mérito de haver criado a língua da decadência do segundo império”, nem a Poe o

---

<sup>1</sup> Luciano Cordeiro, *Arte e Literatura Portuguesa de Hoje: Livro de Crítica, 1868-1869*, Porto, Tip. Lusitana, 1869, 290. “Ulurus”, neste caso, terá sido acrescentado erroneamente por L. Cordeiro, demonstrando a sua credulidade acerca do “satânico do Norte” inventado para a ascendência de Fradique.

<sup>2</sup> “[O]s contos de Poe são perfeitos estudos do sistema nervoso e têm a importância dos resultados científicos” (Ortigão, *As Farpas*, vol. XXIV, Novembro a Dezembro de 1874, 81).

<sup>3</sup> Ortigão, *As Farpas*, vol. XXII, Março-Abril de 1874, 76.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid., 78-83.

estatuto precursor de ter dado voz literária a certos “estados morais e (...) patológicos da vida do homem moderno”, por mais que a censura moralista transpareça na descrição da sua linguagem (equiparada à de Heine, igualmente tido como precursor): “a língua da tísica, da dispepsia, da nevrose e do *delirium tremens*”<sup>1</sup>.

A questão da imoralidade na poesia que os literatos coevos consideravam satânica, e às vezes realista, será sempre um escolho na recepção poética, como iremos particularizar nos casos de Eça e Antero, acérrimos advogados, pelo menos na década de 70, da capacidade de regeneração social da literatura. A pecha ressentia-se na nota com que o publicista Silva Pinto, outro nome activo desta geração mas hoje praticamente olvidado<sup>2</sup>, fez acompanhar um conjunto de traduções de Poe a abrir o folhetim do diário portuense *A Actualidade*, em 1874:

Rejeitando a teoria de Edgar Poe no tocante à poesia moderna, por ele condenada quando aliada ao *ensinamento*, aceitamos a opinião de Baudelaire sobre o escritor americano e sobre a contenda aludida: não lamentamos, como tantos outros, que o talento de Poe se transviasse em busca dum elevado e misterioso ideal, abandonando por ele a expressão das verdades morais e positivas do seu tempo. Estas opiniões conciliam-se, cremo-lo, e, a Edgar Poe, como aos sectários dos Hugo, dos Quinet e dos Tennyson responderíamos numa simples frase: *suum cuique*.<sup>3</sup>

Esta apresentação afigura-se-me como mais uma prática mistificadora em torno do autor estado-unidense, tendo em conta que decerto a maioria do público alvo deste periódico não sabia, ao contrário de nós hoje e de Silva Pinto então, que a “opinião de Baudelaire” estava em perfeita sintonia com “a teoria de Edgar Poe”, ambas sob a divisa do “poema *per se*” e duma arte aristocrática, pouco consentânea com os ideais democráticos arvorados no editorial daquele que foi o número inaugural d’*A Actualidade*, também da

---

<sup>1</sup> Ibid., 77-8.

<sup>2</sup> Vale a pena salientar o papel de Silva Pinto na fundação de *O Espectro de Juvenal*, juntamente com Magalhães Lima, Guilherme d’Azevedo, Gomes Leal e Luciano Cordeiro, tratando-se de uma publicação de impacto social comparável ao d’*As Farpas* conquanto mais efêmera. No número inaugural do periódico, em 1872, surge talvez a primeira utilização satírica do nome de Poe, elencado num soneto humorístico, “A Ernesto Biester.”

<sup>3</sup> Silva Pinto, nota “Folhetim”, *A Actualidade*, nº 1, 1 de Fevereiro de 1874, 2.

responsabilidade de Silva Pinto<sup>1</sup>. Há, portanto, uma certa ambiguidade quanto ao repúdio duma literatura desligada da edificação moral. Esta deriva compreensivelmente da necessidade de Silva Pinto salvaguardar uma face pública de activista social, sendo as suas intenções aliás comparáveis às da advertência, que referimos na segunda parte deste estudo, aposta no periódico socialista *La Démocratie Pacifique*, aquando da primeira tradução francesa de “The Black Cat”, o mesmo conto que inicia o folhetim de *A Actualidade* quase trinta anos depois. A atitude de Silva Pinto, aliás, pode ser explicada tendo em conta o desenvolvimento das suas considerações sobre as possibilidades de acção ética do realismo, oscilando entre as alternativas das “verdades morais” e do “misterioso ideal”, dicotomia que aprofundará em grande parte da sua produção crítica.

Assim, ainda em Maio de 1874, Silva Pinto tornará, numa recensão de *A Morte de D. João* de Guerra Junqueiro, à teoria de Poe e Baudelaire sobre a finalidade da arte. Embora neste texto o crítico deixe claro que ambos os autores estrangeiros repudiavam o ensinamento na poesia como “crime capital do século”, mais indefinido parece o seu partido entre tal modelo e o de Junqueiro, que se lhe opõe pela “poesia de combate”. Esta, apesar de ser aplaudida como “uma aspiração tremenda, uma condenação irrevogável” por parte da alma popular oprimida, é lamentada pelo abandono da “dívida pungente da escola *satânica*”, bem como pela dispersão dos seus cultores – “apartaram-se desde o dia em que ergueram a voz”<sup>2</sup> – abrindo a brecha a clamores alternativos:

No meio do rumorejar que nos deixa ouvir estas vozes sonoras e vibrantes, distingue-se um protesto que pouco a pouco se vai elevando e adquirindo sectários novos, protesto já

---

<sup>1</sup> Do editorial, destacam-se estas palavras de ordem: “Nós os que trabalhamos e que somos a parte viva da sociedade é que temos a obrigação de criar o regime da nossa política” (Silva Pinto, *A Actualidade*, nº 1, 1874, 1).

<sup>2</sup> Gomes Leal, “*A Morte de D. João* por Guerra Junqueiro”, *A Actualidade*, nºs 87 a 89, de 20 a 22 de Maio de 1874.

formulado pelo americano Edgar Poe, e enxerga-se no vasto campo da poesia contemporânea um vácuo enorme e profundo que é mister preencher. O *protesto* é o da Rotina contra o Ensino na Poesia. O *vácuo* é o da poesia da Justiça.<sup>1</sup>

Ainda que timidamente, Silva Pinto é, pois, um dos poucos que nesta década divulgam a proposta poética de independência da arte do didactismo e do conhecimento positivo, demonstrando ademais um conhecimento raro à época dos seus princípios poéticos, mesmo que porventura por via interposta de Baudelaire<sup>2</sup>. Todavia, e apesar de se poder ler no trecho acima uma antecipação da defesa da “poesia do mistério” que veremos reforçada adentro da década de 80, a indecisão de Silva Pinto em 1874 continua a manifestar-se no modo como indicia as dispersões da geração combativa – realismo, sensualismo ou subserviência artística à justiça social – sem explorar os elos de consequência ou ruptura entre elas<sup>3</sup>. Porém, é interessante o esclarecimento que virá a prestar depois, na viragem da década de 80, sobre o realismo de que, a par de Eça, foi um dos primeiros promotores, mormente na sua relação com a literatura de combate e o romance social em particular<sup>4</sup>. Abordará então a literatura realista como bifurcada em duas escolas: a fisiológica, apenas crente nos dados da observação exterior segundo uma adaptação do positivismo de Comte, e a psicológica, que julga ser a certa porque

---

<sup>1</sup> Ibid., nº 87.

<sup>2</sup> Ressalve-se que o culto da arte pela arte, embora raramente mencionado nesta altura a propósito de Poe, conheceu difusão em Portugal por meio dos precursores parnasianos Gautier e Banville. Porém, foi fraca a sua adesão dada a ênfase maior, neste período, na necessidade duma regeneração social – o que justifica o carácter reticente que assumiu o culto do parnasianismo entre nós.

<sup>3</sup> Com efeito, é sem explicar como puderam derivar de um tronco comum que Silva Pinto enumera os dissidentes da voz de protesto da nova poesia: Gomes Leal (“o representante, único, da poesia da *dúvida*, porventura a *dúvida* subjectiva”), Guilherme Braga (“o poeta de combate”), Guilherme de Azevedo (que abre, sem que se perceba porquê, “um novo horizonte” às *Odes Modernas* de Quental), Gonçalves Crespo (“o sensualista”) e os novíssimos Bettencourt Rodrigues e Cesário Verde (“vacilantes ainda na exploração da poesia do *combate* e da tentadora feição dos *Baudelaire*”) – Silva Pinto, “*A Morte de D. João* por Guerra Junqueiro”, *A Actualidade*, nº 88.

<sup>4</sup> Silva Pinto traduziu Balzac, a seguir a Poe, n.º *A Actualidade*, e terá sempre um lugar na história literária como o “descobridor” de Cesário Verde.

conforme à apreciação do realismo por Gustave Planche: “O Realismo não é a representação da Natureza: é a sua interpretação”<sup>1</sup>.

Note-se que Silva Pinto privilegiou, na selecção de Poe em 1874 n’*A Actualidade*, contos que focam ostensivamente “estados morais e (...) patológicos da vida do homem moderno” (para usar as palavras proferidas por Ortigão no mesmo ano). O primeiro destes, “O Gato Preto”, dado à estampa no nº 1 do jornal, apresentando-se como um relato factual de incidentes comuns, mas de insuspeitadas implicações psíquicas para o protagonista, ajusta-se perfeitamente ao programa realista do seu tradutor; veja-se este passo crucial, na versão de *A Actualidade*:

O meu intuito é – colocar ante os olhos dos homens, claramente, sucintamente, e sem comentários, uma série de acontecimentos domésticos. As consequências destes últimos aterraram-me, torturaram-me, aniquilaram-me.<sup>2</sup>

Para além do desvario monomaniaco no seio da domesticidade burguesa, glosado nesta história, a selecção de Silva Pinto privilegia ainda a fobia do sujeito cindido e reproduzido em “William Wilson” e “The Tell-Tale Heart” (“O Coração Revelador”), sendo neste último também particularmente aguda uma mania de perseguição, derivada de uma (auto-)observação provocando os perversos impulsos que levam o sujeito a denunciar-se. Possivelmente instigada pelo legado da recepção francesa que desde logo enquadrou o aproveitamento do sobrenatural em Poe como chave de acesso a estados psíquicos antes impenetráveis, esta linha de leitura será perseguida por Silva Pinto em recolhas de contos de autoria própria, como *Horas de Febre* (1873), ou a sua edição expandida, *Contos Fantásticos* (1875), onde surge “O

---

<sup>1</sup> Silva Pinto, *Do Realismo na Arte. Estudos Críticos*, 3ª ed., Porto, Tip. A. J. da Silva Teixeira, 1881, 10. Esta concepção de realismo, que de resto julgo genericamente consensual em Gomes Leal e Eça de Queirós, não está em clara contradição com nenhum dos anteriores escritos de Silva Pinto, pelo que parece despropositado imputar-lhe um volte-face na matéria, como se diz no verbete do *Dicionário do Romantismo Literário Português* a seu respeito (421).

<sup>2</sup> Edgar Poe, “O Gato Preto”, trad. Silva Pinto, *A Actualidade*, 1 de Fevereiro de 1874. Confronte-se com o texto de partida: “My immediate purpose is to place before the world, plainly, succinctly, and without comment a series of mere household events. In their consequences, these events have terrified, have tortured – have destroyed me” (*MCW* 3, 849).

Berloque Vermelho” em que é flagrante o intertexto com “The Tell-Tale Heart”. Sem poder analisar aqui os pontos de contacto possíveis, seja-me permitida mais uma vez uma parentética mudança de enfoque da poesia à prosa – oscilação que por si só denota relações que têm permanecido inexploradas entre a voga do conto fantástico e as tendências poéticas emergentes na Geração de 70 – para assinalar nas narrativas de Silva Pinto uma constante mescla do tema da nevrose, ou de um psiquismo combinado com sobre-acuidade perceptiva, e o das convoluções sociais coevas. É assim que, em “História de um Sistema”, uma misteriosa personagem invoca Poe e Musset para legitimar o seu recurso ao álcool como veículo imaginativo<sup>1</sup>, e enceta, acto contínuo, uma discussão sobre os valores sociais face à filosofia moderna, expressando amargura pelo desaire da Comuna de Paris, com citações de Proudhon e Victor Hugo.

É, todavia, controversa esta relação entre discursos desviantes, no limite da aberração psicológica e do “bom senso e bom gosto” aceites, e os ímpetos de revolução social, participando com premente acuidade, neste período, da dicotomia entre decadência e regeneração que atravessa toda a cultura portuguesa na segunda metade de oitocentos. A este respeito, importa referir um último testemunho de recepção valorativa de Poe nesta década, a saber, o ensaio de Oliveira Martins (1845-1894) “Os Poetas da Escola Nova”, num órgão que já citámos como veículo privilegiado das tendências da Geração de 70, a *Revista Ocidental* de 1875. Trata-se de uma recensão conjunta a três

---

<sup>1</sup> É curioso que nesse discurso, herdado do romantismo, transpareça um determinismo associável aos processos naturalistas, surpreendentemente coincidindo com os estudos dos primeiros investigadores de patologias do foro psíquico e sociológico-criminal, que vieram a ter substancial influência entre nós na pré-história da psiquiatria e da nosologia psicológico-neuronal, como Jean-Martin Charcot (1825-1893) e Cesare Lombroso (1835-1909): “Musset é principalmente *bebedor*. O poeta é o resultado, um simples e fatal resultado. Dá-se o mesmo com outros. Tire a Poe o álcool e busque a imaginação mais possante deste século!” (Silva Pinto, *Contos Fantásticos*, Porto, Editor J. de Matos Carvalho, 1875, 59). O conto surgia já em *Horas de Febre*, mas é pertinente assinalar que os intertextos poescos são sobretudo evidentes no volume posterior, em dois novos contos: “O Berloque Vermelho”, em que o narrador arranca o coração do melhor amigo após a perda duma relíquia por este oferecida, prestando-se depois a uma insuportável alucinação persecutória em que julga ouvir as batidas do órgão vital da sua vítima; e “O Intolerável”, em que o protagonista, também narrador homodiegético, decepa, por suspeitas de traição provavelmente infundadas, a mulher e um seu confidente, colocando-lhes as cabeças sobre um inexorável relógio de parede.

volumes de poesia importantes para a década, de que Martins saúda os intuitos de revolução: religiosa em *Odes Modernas* (2ª ed., 1875) de Antero de Quental, sentimental em *Alma Nova* (1874) de Guilherme de Azevedo, e moral em *A Morte de D. João* (1874) de Guerra Junqueiro. No entanto, considerando o estilo realista praticado por estes dois últimos poetas, Oliveira Martins recusa-lhe qualquer potencialidade inovadora, censura-o ao invés como último estertor do Romantismo, e reprova-lhe o pendor satânico e o recurso ao “requinte da sensibilidade doentia” como “chavões de escola” comparáveis aos praticados pelos ultra-românticos<sup>1</sup>. De Guilherme de Azevedo, pioneiro na recepção produtiva de Baudelaire em Portugal<sup>2</sup>, diz especificamente:

Largar o braço de Lamartine para tomar o de Heine, – ou de Baudelaire! – não é sair do romantismo, é entrar, e fora de tempo, na derradeira fase do sentimentalismo naturalista.<sup>3</sup>

E, mais adiante:

Esta lúgubre história dos costumes é também a história da literatura romântica. Como eram doces, puros, encantadores, Paulo e Virgínia, os dois amantes da natureza! Logo Werther e Adolpho duvidam, sofrem. Com a *Dama das Camélias* aparece Imperia, e a literatura francesa, George Sand à frente, derrama, à flux, as orgias requintadas, as epopeias do adultério, e toda a soma de livros que na história da educação correspondem a essas horas em que o homem, entregue às tendências do seu temperamento, não pode vencer as tentações do crime. Reage e cai na bestialidade ainda viva, na excitação alcoólica, nas aberrações do satanismo com Espronceda, Poe, Baudelaire, Heine.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Oliveira Martins, “Os Poetas da Escola Nova”, *Revista Ocidental*, Lisboa tomo 2, vol. 2, 1875, 161.

<sup>2</sup> Na dissertação de doutoramento *À Sombra de Baudelaire*, Maria do Rosário dos Santos elege *Alma Nova* como o livro introdutor do baudelairianismo em Portugal (Braga, Universidade do Minho, 1992, 333). Embora a asserção seja polémica à luz da anterioridade do primeiro Fradique Mendes ou mesmo dos poemas dispersos de Gomes Leal em folhetins, *Alma Nova* revela sem dúvida uma incorporação sistemática de motivos baudelairianos ao serviço de uma perseguição da actualidade, contraposta à idealidade romântica de que deliberadamente se afasta.

No tocante ao objecto do meu trabalho, devo referir que, apesar de Oliveira Martins citar Poe a propósito desta obra, não detectei nela correspondências particularmente relevantes, para além de certos motivos que podem resultar dos intertextos poescos com a poesia de Baudelaire: e. g. o ambiente da grande cidade com as multidões à luz do gás; o “cavalheiro Verme” como metáfora da corrupção da humanidade (no poema “A Vala”, de *Alma Nova*); a atmosfera disfórica do sonho culminando em macabra dança da morte. O mesmo se aplica a Guerra Junqueiro, onde estes aspectos de resto se encontram mais atenuados, descontando o onirismo disfórico e uma pintura genérica da decadência (que, na feição de orgia urbana tratada em certas partes de *A Morte de D. João*, dificilmente poderá ser reportada a Poe). Assim sendo, de entre os principais representantes da poesia de combate, é em Gomes Leal que se podem encontrar mais significativos paralelismos com Poe, o que constitui mais uma razão para a análise privilegiada do autor neste trabalho.

<sup>3</sup> Oliveira Martins, “Os Poetas da Escola Nova”, 162.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 168.

Tal atitude, se não surpreende pelo seu intuito moralizador, comum na ensaística dos agentes de 70, veicula no domínio da estética literária uma nostalgia algo atávica por parte deste eminente historiador da sua geração, pouco crente no potencial correctivo do realismo como reacção aos excessos ultra-românticos, embora ressalve nos seus cultores um “pessimismo activo”<sup>1</sup>. São contradições deste tipo, com especial relevo para uma oscilação terminológica e conceptual entre balizas românticas e realistas (com sobreposições contraditórias, como a do “naturalismo sentimental” que Martins enuncia), que nos alertam para a complexidade que envolveu uma “escola nova” – ou “poesia da nova era”.

## **2. Poe e a “poesia da nova era”**

A designação “poesia da nova era” será aqui adoptada, na esteira de Rainer Hess, para referir as tendências poéticas, por reacção aos velhos sistemas neoclássico e/ou (ultra-)romântico, concomitantes com a acção afirmativa da Geração de 70, ou de Coimbra, mas descartando tais terminologias dada a questionável eficácia do conceito de geração enquanto categoria histórico-literária<sup>2</sup>. Ainda que o termo, possivelmente só divulgado entre nós aquando da tradução da obra de Hess para português em 1990, não colha ainda muitos adeptos, creio na sua eficácia: não só pode abarcar autores com projectos desviantes não propriamente enquadráveis no núcleo da “geração de 70”, como também ganha uma maior força expressiva enquanto noção sistémica. Com efeito, ele dá-nos por um lado uma ideia de novidade e por outro de época inaugural, concretizando uma associação entre novo e historicidade que é essencial ao conceito de modernidade. Esta, porém, não deverá ser confundida com a classificação estético-literária mais restrita de “modernismo” que só virá a emergir na literatura

---

<sup>1</sup> Ibid., 170.

<sup>2</sup> Ver, a este respeito, Hess, *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal*, 11-13.

portuguesa na segunda década do século XX, nem com uma anterior, de realismo e / ou naturalismo, também tida como inaugural da modernidade, mas no domínio da ficção, sendo problemática a sua aplicação no caso português à poesia, ainda que o sistema da “nova era” integre alguns dos seus aspectos. A par, e assinalando o carácter transicional do sistema que não é senão uma primeira fase dos “inícios da lírica moderna”, há que salientar uma última classificação que lhe é tangencial, a de romantismo, designadamente na sua fase crítica, de tal forma que, integrando-se incipientemente na modernidade segundo o critério histórico-social definido, a “poesia da nova era” poderá também aceitar a tipologia estético-literária de “terceiro romantismo” que muitas vezes se lhe apõe, mas demarcando-se do “ultra-romantismo” com cuja fase epigonal ainda convive<sup>1</sup>.

É ainda teoricamente produtiva a subdivisão estabelecida por Rainer Hess da poesia da nova era em “dois sistemas *parciais complementares*”, a saber, o de uma “poesia da actualidade”, de combate social-humanitário, e o de uma “poesia subjectiva” de cunho realista mais vinculado a Baudelaire e à poesia decadentista francesa – desde que tenhamos em conta a sobreposição de ambos em muitos casos práticos<sup>2</sup>. Note-se que, inevitavelmente, as categorias de Hess não serão aplicáveis com a mesma justeza a todas as correntes que contribuíram para uma alteração do horizonte de expectativas na poesia e poética dos últimos decénios do século XIX, sendo de realçar a sua debilidade

---

<sup>1</sup> Os sistemas subsequentes aos “inícios da lírica moderna”, segundo Rainer Hess, serão o simbolismo e o neogarretismo de 1890 a c. 1915, e finalmente o modernismo de *Orpheu*. É de notar que esta divisão, controversa sobretudo na sua segunda fase à luz de contributos mais recentes como o de Seabra Pereira, privilegia a “nova era” como uma ruptura mais radical do romantismo. Julgo preferível, conforme se depreende, assinalar um corte epistemológico ao nível histórico-social, mas num quadro de continuidade estética com o romantismo – a que, de resto, remonta o advento da consciência poética e de uma meta-linguagem da historicidade. Sobre a metalinguagem do sistema literário a partir do romantismo, ver Maurice Blanchot (*L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969, 522) e Aguiar e Silva (*Teoria da Literatura*, 8ª ed., Almedina, Coimbra, 1993, 430 *passim*). No campo da literatura nacional, sobre a continuidade na ruptura operada pela Geração de 70 são ainda hoje pertinentes as reflexões de Teófilo Braga, em *Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, englobando a época em apreço sob o sugestivo título “dissolução crítica do ultra-romantismo” (Lisboa, Livraria Chardron, 1892).

<sup>2</sup> Hess, *Os Inícios da Lírica Moderna*, 13 *passim*.

para nos dar conta da aproximação ao parnasianismo operada por uma “segunda geração de Coimbra”<sup>1</sup>. No entanto, a descrição sistémica do crítico alemão parece-me delinear genericamente o quadro em que no nosso país se inscreveu uma primeira cooptação significativa do modelo poético, ou, com mais rigor, de partes deste.

Esta precisão restritiva responde à minha própria perplexidade perante os resultados da investigação que conduzi, uma vez que, à partida e em abstracto, esperaria que o poeta da estética da sugestão e do indefinido, das belas amadas mortas e dos terríficos cenários exóticos, encontrasse adopção mais imediata pelo ultra-romantismo epigonal do que pelos primeiros tentames realistas da nossa poesia, e pelo comprometimento desta com a revolução social. E se é verdade que neste último aspecto será sempre ambíguo, e até motivo de dissensão, o aproveitamento do cultor da aristocracia cultural, do anti-didactismo ostensivo e da aberração moral aparentemente imotivada, não restam para mim grandes dúvidas de que Poe foi lançado entre nós como referência literária de uma prática mais próxima da realidade coeva, a despeito de os críticos anglo-saxónicos sempre lhe terem apontado a evasão ao mundo pelo solipsismo mental, e de a cultura francesa lhe ter concedido asilo construindo dele a imagem de romântico transviado na sociedade materialista dos Estados Unidos<sup>2</sup>. Sucede que as razões para tal disparidade se podem procurar nas condições específicas em que se deu a primeira recepção de Poe em Portugal, cujas características salientes até 1880 se podem sintetizar pelos seguintes pontos:

---

<sup>1</sup> Ver, a este respeito, Pierre Hourcade, “A Segunda Geração de Coimbra e a revista ‘A Folha’ (1868-1873)”, bem como *supra*, 390 nota 2. Ressalve-se que alguns dos traços estilísticos do parnasianismo procedem da poesia realista e que, por outro lado, a ascendência da poesia de combate limitou forçosamente o alcance do seu esteticismo (ver Óscar Lopes, coord. e pref., *Realistas e Parnasianos*, Lisboa, Emp. Contemporânea de Editores, 1946).

<sup>2</sup> Ver *supra*, parte I, 58 *passim* e parte II, 202 *passim*. É certo que Léon Lemonnier também nos dá conta, na primeira recepção francesa, de reacções a Poe enquanto “contista científico” e homem de manha prática afim ao espírito estado-unidense. No entanto, a parte que em *Edgar Poe et la Critique Française de 1845 à 1875* se intitula “Le Conteur Scientifique” é bastante mais breve do que outras duas dedicadas a “Le Héros Romantique” e “Le Conteur Romantique”.

1) A começar pela primeira peça de Poe publicada em Portugal (“Uma Viagem à Lua...”), e salvo raríssimas excepções (caso algo surpreendente do conto vertido por Antero, que detalharemos mais à frente, e do conto lírico “A Sombra” surgido em 1872), a selecção de contos poescos traduzidos até 1880 parece ir ao encontro duma conjuntura sócio-literária favorável à importação de modelos estrangeiros alternativos a um romantismo degenerado, em sintonia com as transformações ideológicas coevas. Assim sendo, esses contos apresentam uma ou mais das seguintes características: i) ênfase em estados patológicos decorrentes da crise do indivíduo moderno, em detrimento de situações atribuíveis ao sobrenatural; ii) privilégio de um narrador analítico que relata o seu “caso” com um raciocínio ostensivamente metódico, reforçando não só a verosimilhança dos factos narrados como um rigor quase “clínico” no seu inquérito – o que se adequa à confluência dos surtos literários realista e naturalista com uma importante viragem paradigmática na história da medicina psiquiátrica<sup>1</sup>; iii) situação temporal contemporânea (século XIX), localizada amiúde no espaço urbano e/ou em ambiente burguês; iv) crítica social implícita, por vezes reforçada por tom satírico passível de ser assimilado ao entendimento coevo de “humorismo”. Destacamos os seguintes dados estatísticos, que se podem confirmar na cronologia em apêndice:

— “The Black Cat”, já bastante referido em sintonia com as alíneas i), ii) e iii), foi traduzido duas vezes, sendo também expressivas as duas traduções de “The Tell-Tale Heart”, história de motivos e intriga similares;

— De entre os contos de Poe geralmente chamados “de raciocínio”, foram vertidos três que destacam a aliança entre a indução e a dedução, com louvor da abstracção

---

<sup>1</sup> Ver, a este respeito, o estudo de João de Almeida Flor “*Hamlet* (1887): Para a tradução de um caso psiquiátrico” (comunicação apresentada na Conferência “Shakespeare entre Nós”, 28-29 de Novembro de 2005) sobre o investimento da sintomatologia da “histeria” nos paratextos e nas opções duma tradução portuguesa de Shakespeare, ainda que de data posterior à que aqui consideramos.

matemática, e num apego estrito à verosimilhança, de acordo com a fórmula nascente do “policial”. Saliente-se o facto de estes terem saído em periódicos geralmente diários e de grande circulação, pertencendo ainda a este conjunto o único conto publicado separadamente em livro, “O Escaravelho de Ouro” (que assim perfez duas traduções). As outras narrativas são “The Murders in the Rue Morgue” (duas traduções também) e “A Descent into the Maelstorm”.

- O conto de sátira social “Some Words with a Mummy” foi traduzido duas vezes<sup>1</sup>. Duas foram também as traduções de “Hop-Frog”, de que já referimos o conflito sócio-político tragicamente desenvolvido, sendo de reiterar a particularidade de uma das versões portuguesas optar por um registo marcadamente mais burlesco do que o texto de partida. Já “The Cask of Amontillado”, em que sobressai o humor macabro em ambiente carnavalesco, foi também traduzido nesta altura, devendo lembrar-se igualmente as implicações de luta de classes nele indiciadas, conquanto numa situação espaço-temporal desfasada da contemporaneidade (ver *supra*, 100-101).
- A tradução de “O Homem das Multidões” (“The Man of the Crowd”), também com duas versões, é significativa por ser um conto precursor no tratamento do sujeito assombrado pela anomia da sociedade de massas. O ambiente de crime indefinido/diluído que de certa forma resulta desta situação é também manifesto em “The Murders in the Rue Morgue”, outra história situada na urbanidade cosmopolita e, desta feita, centrada nos seus actores mais requintados, a começar pelo detective M. Dupin, que antecipa traços do *dandy* e do *flâneur*.

2) No tocante às traduções, são igualmente sugestivas as ausências, a mais flagrante das quais é a da poesia. Efectivamente, à parte a versão de Antero do poema

---

<sup>1</sup> Note-se, não obstante, que o conservadorismo e o cepticismo patentes nesta história relativamente à eliminação de desigualdades sociais torna problemática a sua assimilação pela elite progressista que se afirma em 70.

constante no conto por si traduzido, não encontrei neste período versões para português da poesia de Poe. Também no campo de poemas portugueses eventualmente rescritos a partir do *corpus* poético do autor estado-unidense, apenas vimos até agora o poema “Pomba Negra”, de presumível autoria de Batalha Reis, que permaneceu, tanto quanto se sabe, inédito e talvez incompleto. Além deste exemplo, só em Antero de Quental, como veremos, encontramos fortes indícios duma leitura precoce e diversificada da poesia poética, sendo mesmo assim complicado determinar influências directas. De resto, no âmbito da recepção valorativa, Gomes Leal, Magalhães Lima e Xavier da Cunha, referindo contemporaneamente esta dimensão da obra poética, são vagos ou imprecisos na sua caracterização, e omissos em exemplos. No caso concreto do que escreveu Gomes Leal em 1870, a associação das “Poesias” de Poe a um realismo que “disseca, retalha” parece denunciar justamente a falta de conhecimento fundamentado<sup>1</sup>. A julgar pelo artigo anterior do mesmo autor “Do Grotesco na Arte”, é, de resto, possível que tal impressão se tenha ficado a dever à fonte indirecta do curto prefácio de Hughes às suas versões (nove das quais de poemas), onde o engenho novo da câmara fotográfica se torna metáfora produtiva para caracterizar o método poético:

Tandis que Théodore Hoffmann, également amoureux de l'hallucination, s'arrête à ce qu'elle nous montre (...), Edgar Poe, plus puissant, grave et retient cette image dans son cerveau comme le ferait un miroir de photographie. Puis, maître de l'image ainsi fixée, il s'en approche, la retourne sous toutes ses faces; il se prend corps à corps avec cette ombre; il essaye d'en deviner l'essence, aussi bien que d'en connaître les mobiles expressions.<sup>2</sup>

É em termos semelhantes que Gomes Leal procura ilustrar o quanto Poe seria “triste no seu positivismo”: “Não adula o homem, fotografa-o com todos os rigores de luz e

---

<sup>1</sup> Gomes Leal, “Considerações sobre o Realismo”, *A Revolução de Setembro*, 29 de Dez. de 1870, 1-2. De resto, veremos adiante, que a obra criativa de Gomes Leal só apresentará substanciais relações de intertextualidade com a poesia de Poe posteriormente à década de 70.

<sup>2</sup> William Hughes, “Avant-Propos”, *Contes Inédits d'Edgar Poe*, Paris, E. Jung-Treuttel, 1862, 11.

sombra”<sup>1</sup>. Esta mesma metáfora, aliás, figurava na introdução à versão anterioriana explicitamente devedora de William Hughes – “as visões doentias [de Hoffmann] perpassavam-lhe no espírito alucinado (...), e as deste gravam-se e pendem-se-lhe no cérebro como a lente da imagem fotográfica”<sup>2</sup> –, enquanto Eça de Queirós focara também o contraste Poe / Hoffmann: “Poe não tem o vago iluminismo de Hoffmann (...). Poe diz a realidade dos terrores e das visões, a realidade”<sup>3</sup>. Será, portanto, lícito atribuir alguma dimensão à dívida para com o curto preâmbulo de William Hughes nesse particular, ausente em Baudelaire, da comparação favorável de Poe com Hoffmann, tendente a acentuar o mais agudo escalpelo literário do primeiro e, por conseguinte, com alguma influência numa percepção parcial, de valor instrumental para a literatura portuguesa, deste “poeta do mal”. Isto, quando efectivamente, na sua poesia, que vimos na primeira parte pautada pela devoção ao ideal da Beleza e de um “Éden circunscrito de sonhos”, qualquer ligação ao real cede geralmente lugar a uma estética do indefinido e da sugestividade<sup>4</sup>.

3) Apesar de Baudelaire não ter sido o único mediador de Poe em Portugal, é interessante verificar, no conjunto de traduções possivelmente feitas pela via indirecta do seu francês, uma redução significativa do cânone que ele seleccionara. Com efeito, se descontarmos a repetição de textos verificada nos vinte espécimes de Poe em português até 1880 passíveis de seguirem o texto de Baudelaire (a crer no cotejo que fiz, embora superficial, visto tal comparação ser marginal ao âmbito do meu trabalho), o número total de contos traduzidos dessa fonte é catorze. Destes, uma minoria de quatro,

---

<sup>1</sup> Gomes Leal, “Do Grotesco na Arte”, *O Patriota*, 13 de Maio de 1869.

<sup>2</sup> “Antes de Começar”, o *Século XIX*, 10 de Dezembro de 1864.

<sup>3</sup> Eça de Queirós, “Poetas do Mal”, 92.

<sup>4</sup> Ressalve-se, porém, a estrita observância à verosimilhança que Poe defendia mesmo na poesia (pelo menos em “The Raven”), bem como o possível impacto – embora eu não tenha testemunhos concretos dele – da inclusão na escolha de William Hughes do poema “For Annie” (“Pour Annette”), que se destaca no *corpus* poético poesco por um tom marcadamente discursivo e coloquial, traço estilístico adaptável à poesia realista.

embora bastante significativa pelo tipo de texto que representa, abarca histórias de raciocínio (“A Descent into the Maelstorm”, “The Murders in the Rue Morgue”, “The Gold-Bug”) e um relato de ficção científica (“Hans Pfaall”), vindos do francês de *Histoires Extraordinaires*. Dos outros dez, oito (as exceções são o conto lírico “A Sombra” e o sensacionalista “O Poço e o Pêndulo”) inserem-se no tipo de peça já referido em 1), onde podemos encontrar uma forte componente quer de crítica social quer de comentário à realidade contemporânea, ou ainda de exploração da crise do indivíduo na sociedade moderna<sup>1</sup>. Representam pouco mais de um terço da selecção de *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, e essa pequena parte, destacada, destoa precisamente do desígnio genérico que Baudelaire quis imprimir ao seu segundo volume:

Le premier volume est fait pour amorcer le public: *jongleries, conjecturisme, canards*, etc. *Ligeia* est le seul morceau important qui se rattache moralment au deuxième volume.

Le deuxième volume est d’un fantastique plus relevé: *hallucinations, maladies mentales, grotesque pur, surnaturalisme*, etc...<sup>2</sup>

Assim, se a recepção portuguesa coeva da renovação literária de 70 aproveitou, do primeiro volume de Baudelaire, as conjecturas e os jogos de verosimilhança, do segundo, mais caro ao poeta francês e à imagem, que vimos veiculada nos seus prefácios, de Poe como raro cultor da imaginação romântica nos Estados Unidos<sup>3</sup>, negligenciou os aspectos fantásticos, sobretudo na sua vertente de sobrenaturalismo e mesmo de gótico. As possíveis “ressurreições”, ou alusões à metempsicose, de criaturas sepultadas, em contos como “Ligeia”, “Eleonora” ou “The Fall of the House of Usher”, estão ausentes, subsistindo apenas um riso emparedado em “The Cask of Amontillado”,

---

<sup>1</sup> Refiro-me, concretamente, aos seguintes contos que foram traduzidos para português e cuja enumeração pode ser seguida cronologicamente no “apêndice”: “The Conversation of Eiros and Charmion”, “Some Words with a Mummy”, “Hop-Frog”, “William Wilson”, “The Man of the Crowd”, “The Tell-Tale Heart”, “The Black Cat” e “The Cask of Amontillado”.

<sup>2</sup> Baudelaire a Sainte-Beuve, 26 de Março de 1856, *Correspondance*, 1, 344, itálico no original.

<sup>3</sup> Ver: “Comme poète, Edgar Poe est un homme à part. Il représente presque à lui seul le mouvement romantique de l’autre côté de l’Océan ” (Baudelaire, “ Edgar Poe : sa vie et ses ouvrages ”, *OC* 2, 274).

de resto também o único conto de ambiente claramente gótico traduzido para português. Mais sugestivamente, o que em parte explica também a minha perplexidade ante a fraca recepção do autor pelo nosso ultra-romantismo epigonal, os contos de intriga amorosa são praticamente desprezados, bem como o tema tido pelo próprio Poe como o mais poético, o da bela mulher morta<sup>1</sup>. É assim que a recepção portuguesa do autor se afigura bastante mais ligada ao realismo do que a francesa, contrariando inclusive a interpretação proposta por Baudelaire. Todavia, deve acrescentar-se à complexidade do fenómeno a possibilidade de a modernização estilística, por vezes efectuada por Baudelaire, ter involuntariamente contribuído para esta recepção portuguesa. De resto, a aliança Poe/Baudelaire pode ter tido outras implicações, constantes do ponto seguinte.

- 4) Os documentos de recepção valorativa que situam Poe numa órbita contígua à de Baudelaire, designadamente os folhetins de Eça e Gomes Leal ou o testemunho de Batalha Reis sobre Fradique Mendes, aproximam ambos os autores daquilo a que chamei “satanismo realista”. Parece-me credível a especulação de a primeira recepção de Poe em Portugal, havendo consciência da sua prévia apropriação por Baudelaire, ter sido colateralmente influenciada pelo facto de o francês, segundo as indagações de Maria Rosário dos Santos em *À Sombra de Baudelaire*, ser valorizado neste período essencialmente como pioneiro do realismo<sup>2</sup>. Esta percepção privilegiou apenas um dos lados da própria recepção coeva de Baudelaire em França<sup>3</sup> e deferiu por tempo considerável para nós o seu papel de anunciador de uma poética simbolista, fenómeno em que talvez fosse pertinente analisar ainda o efeito ricochete da sua imagem enquanto

---

<sup>1</sup> Ver Poe, “The Philosophy of Composition”, *TER*, 19. Note-se que naturalmente a exploração de tal motivo por Poe foi conhecida e aproveitada pelos nossos literatos, como atestam os contos fantásticos já referidos de Teófilo e Carvalhal, bem como a epígrafe de Gomes Leal ao poema “À Pomba que Voou”; contudo, é sintomático que seja um *topos* negligenciado na divulgação directa do autor, bem como na sua recepção valorativa.

<sup>2</sup> Ver Maria do Rosário dos Santos, *À Sombra de Baudelaire*, 95, 286-88 e 701.

<sup>3</sup> O realismo cru de *Fleurs du Mal*, mau grado os protestos de Baudelaire demarcando-se de tal escola, constituiu matéria de acusação no processo instaurado contra a obra (ver Baudelaire, *OC* 1, 1176-1224).

tradutor dos contos de Poe que foram introduzidos como tendencialmente realistas (algo que excede, infelizmente, o âmbito deste trabalho).

- 5) Quando surgiu em Portugal, como vimos, Poe foi associado consteladamente, não só ao nome de Baudelaire, mas a toda uma plêiade de autores, em agrupamentos nem sempre coerentes. Tal facto pode atribuir-se ao novo vigor literário e abertura cosmopolita dos agentes de 70, traduzindo-se naquilo que Álvaro Manuel Machado denomina “fixação de modelos estrangeiros”. Essa fixação, no sentido que o crítico lhe dá, implica o elaborar duma “mutação”, a partir de um aprofundamento de certos modelos e/ou revisão de outros<sup>1</sup>, mais ou menos ajustáveis à “ideia nova”, para usar uma designação recorrente no discurso da época. É o controverso aproveitamento de Poe em tal quadro ideológico, a um tempo difuso e sincrético, que analisaremos a seguir em dois agentes literários principais, Antero de Quental e Eça de Queirós.

### 3. Modelo produtivo ou de referência?

#### 3.1. Antero de Quental: cedências de excepção

Antero de Quental é justamente identificado por Álvaro Machado como o mais activo modelador das influências heteróclitas na sua geração e, nessa qualidade, integrado num “romantismo total”, ou totalizador, passível de operar uma viragem no horizonte de expectativas nacional<sup>2</sup>. Na sua capacidade de elaboração sobre fontes diversas do romantismo, Antero assemelha-se a Poe. Daí que vários pontos de contacto entre o legado artístico de ambos ressaltem logo num inquérito superficial: as especulações cosmogónicas perseguidas pelos dois, em textos quer literários quer

---

<sup>1</sup> Ver Machado, *Les Romantismes au Portugal*, esp. 18 e 310 *passim*.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 351.

ensaísticos; a confluência filosófica entre o transcendentalismo germânico e um orientalismo proponente da dissolução da identidade individual<sup>1</sup>; ou a angústia na mediação entre experiência psíquica e sua racionalização abstracta. Se acrescentarmos a estas afinidades o culto romântico da nevrose, possivelmente agravado pelo temperamento neurasténico e depressivo que um certo tipo de crítica clínico-biografista identificou em ambos<sup>2</sup>, reconhecemos que há entre estes autores necessariamente um chão comum, antes de tudo fruto da cadeia de produtivas intertextualidades transatlânticas que na época puderam ser inauditamente usufruídas.

No entanto, outros aspectos – que podemos assacar ao problema central de Poe defender e praticar um tipo de literatura em que se secundariza, quando não se desestabiliza negativamente, a edificação moral e intelectual – tornam controversa a situação das *rescritas* anterianas de Poe. Na verdade, estas dificilmente se inscreverão no âmbito do projecto central duma poesia interventiva, num país entrincheirado no obscurantismo e pródigo em vácuas sentimentalidades, que Antero enquadrou no contexto sócio-histórico lato da “decadência dos povos peninsulares”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Isto, apesar de tais tendências chegarem a ambos por fontes diversas: a filosofia germânica absorvida por Poe primeiramente via Coleridge, e por Antero principalmente através de Hegel; o orientalismo que Poe filtra em leituras das pseudo-ciências, bem como no exotismo byroniano e nas obras de divulgação de alguns livros de sabedoria, e que Antero conhecerá pelas especulações de Hartmann e Schopenhauer.

<sup>2</sup> Devendo notar-se a diferença de Antero se ter submetido a exames médicos que atestaram a sua nevropatia, a qual postumamente recebeu célebre exposição no contributo do Dr. Sousa Martins para o *In Memoriam*, “Nosografia de Antero” (1896; ed. facsimilada, Lisboa, Presença, 1993, 219-314). É importante realçar as limitações da aplicação linear de um diagnóstico fisiológico ou psicológico ao carácter de excepção de certos artistas (geralmente, os malditos); ademais, é problemático comparar génios com base em caracteres psicóticos eventualmente diversos ou pouco documentados, como o faz, ainda que com inferências por vezes eloquentes, José Alves em *Antero de Quental: Les Mortelles Contradictions: Aspects Comparatifs avec Charles Baudelaires et Edgar Poe*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1982.

<sup>3</sup> Ver Quental, “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos” (1871): repr. in Reis (coord.), *As Conferências do Casino*, 95-128.

### 3.1.1 A tradução “A Entrevista”

Afigura-se desde logo problemático o primeiro aproveitamento de Poe por Antero, em finais de 1864, na tradução do conto “The Assignation”, com o título “A Entrevista” em *O Século XIX*.

O texto de partida é uma peça em que, como se referiu na primeira parte, a crítica recente tem destacado o *pastiche* paródico dos excessos sentimentais românticos. Todavia, um entendimento nesse sentido depende do reconhecimento do subtexto de Thomas Moore, *The Letters and Journals of Lord Byron*, que provavelmente não seria perceptível a Antero através da versão mediadora do francês de William Hughes que comprovadamente utilizou. É sem nos dar conta da possibilidade duma segunda leitura paródica, ou sequer irónica, que Ana Maria Almeida Martins, no prefácio da sua edição desta tradução de Antero, consigna o conto ao “período ultra-romântico de Poe”. Apesar de a classificação ser imprecisa<sup>1</sup>, tem pertinência a assunção que corrobora, a saber, que por isso “o conto não podia passar despercebido ao Antero Romântico desse período, e foram certamente razões de afinidade que determinaram a sua escolha”<sup>2</sup>. Destas afinidades, Ana Maria Martins documenta o fascínio de Antero pela cidade de Veneza, cenário do conto de Poe, bem como por Byron, herói do romantismo pelo menos para uma certa Europa. Permito-me, no entanto, questionar a implicação de que, sendo Byron “sem sombra de dúvida, a figura em que Poe se inspirou para compor o protagonista”, Antero detectaria tal evidência<sup>3</sup>. Por outro lado, pode especular-se que, mesmo não reconhecendo Byron no protagonista, Antero, nesse tempo das suas “Primaveras

---

<sup>1</sup> Almeida Martins, “Introdução” a Antero de Quental, trad., *A Entrevista*, 12. É problemático estabelecer uma divisão da carreira de Poe em fases estilísticas; ademais, o ultra-romantismo não é uma categoria operativa nos estudos literários anglo-saxónicos, ainda que muitos dos seus aspectos coincidam com o “romantismo negro” que analisámos na primeira parte.

<sup>2</sup> Almeida Martins, *ibid.*

<sup>3</sup> Ver *ibid.*, 12.

Românticas”, teria simpatia pelo tipo genérico do visionário, dedicado a ”outros sonhos que não os sonhos dos sofistas”<sup>1</sup>. Sabendo-se que a crença na possibilidade de superar os limites racionais pelo misticismo psíquico voltaria inclusive a ser para ele uma demanda desesperada no final da vida, não surpreende que tal carácter o tenha motivado.

Mas já da sua opção estilística talvez fosse de esperar mais, especialmente atendendo às considerações que logo em início de carreira teceu “Sobre Traduções” (1861), e que podem ser particularmente úteis pelo contraste com a prática desenvolvida em “A Entrevista”. O alcance genérico do texto “Sobre Traduções” é a defesa da impossibilidade de verter um poema porque “a forma, o colorido, o estilo”, que são “meia poesia”, se perdem inelutavelmente ao serem transportados para um diferente ambiente linguístico-cultural<sup>2</sup>. Tal convicção pode justificar o escasso número de traduções poéticas feitas por Antero, bem como o processo de recriação a que sujeitou os raros poemas vertidos (por exemplo, alargando a extensão e alterando o esquema rítmico original), a começar pelo poema de Poe no nosso conto. Por outro lado, a prática de Antero em “A Entrevista” contraria de algum modo os reparos feitos ao trabalho que motiva “Sobre Traduções”, ou seja, as *Recreações Poéticas* de Castro Freire. Debruçando-se sobre as versões de Lamartine deste autor, Antero demonstra os desvios estilísticos inevitavelmente operados, colocando a tónica na diferença entre o estilo “fácil, simples, *mas cheio de delongas*” da versão portuguesa e o registo “simples também e animado, *mas casto e conciso*” do francês<sup>3</sup>. Desta diferença, e dos exemplos

---

<sup>1</sup> Poe, *A Entrevista*, trad. Antero de Quental, 21. Refira-se que “The Visionary” foi o título da primeira versão poética desta história (publicada pela primeira vez em Janeiro de 1834 no periódico *The Lady's Book*).

<sup>2</sup> Quental, “Sobre Traduções (Depois de ler as *Recreações Poéticas* do Sr. F. Castro Freire)”, *O Phosphoro*, Maio de 1861; repr. *Prosas da Época de Coimbra*, coord. António Salgado Júnior, Lisboa, Sá da Costa, 1973, 102-3.

<sup>3</sup> Quental, “Sobre Traduções”, 106, itálico meu.

concretos apresentados, deduziu Álvaro Manuel Machado os auspícios daquilo que distinguiria a recepção de Lamartine pela sentimentalidade ultra-romântica de uma outra interpretação, afim à demanda conceptual do poeta dos *Sonetos*<sup>1</sup>.

Dada a argúcia da análise de Álvaro Machado, foi com alguma perplexidade que notei que a tradução de Poe por Antero em 1864, no geral bastante colada ao texto da mediação francesa (por sua vez notavelmente fiel ao inglês) tendia, nos seus raros desvios, para uma acentuação dos excessos românticos já de si gritantes na narrativa de Poe. A demonstrá-lo, destaco estes dois exemplos, onde assinalo, em itálico, a diferença a partir do texto em francês (o cotejo que fiz das versões minimiza a hipótese de interferência do original inglês):

“Le Rendez-Vous”, trad. William Hughes

tu te dresses encore une fois devant moi, non  
pás, hélas! tel que tu es dans la sombre et *froide*  
*vallée de la mort*, mais tel que tu devrais être  
(1)

mon gondolier laissait échapper son unique rame  
qu’il ne put retrouver *dans l’obscurité* (2)

“A Entrevista”, trad. Antero de Quental

levantas-te ainda uma vez diante de mim, não ai!  
como ora dormes na sombria e *gélida vala do*  
*sepulcro*, mas como deveras ser ( 21)

o meu gondoleiro largava o seu único remo, que  
foi perder-se *na treva das águas* ( 22)

A ênfase na morbidez dramática parece tender afinal para as afinidades ultra-românticas que Ana Maria Martins imputa ao Antero desta fase. Estas acham-se patentes na lírica amorosa anterior antes de *Odes Modernas*, onde não falta a metrificacão dos “ais” e tétricos enlances<sup>2</sup> – uma fase que continua pouco estudada, apesar de já em 1948 Bruno Carreiro ter lamentado o esquecimento a que fora votada face à “alta ideologia filosófica e social dos seus [outros] versos”<sup>3</sup>.

O modo como a retórica ultra-romântica transparece na tradução “A Entrevista” deixa-nos algo desapontados quanto às expectativas de inovação depositadas no modelo

---

<sup>1</sup> Ver Machado, *Les Romantismes au Portugal*, 316.

<sup>2</sup> Exemplo eloquente é o poema “*In urna perpetuum ver*” de *Primaveras Românticas* (1872), que propõe à amada um reencontro após a morte, passível de ser relacionado com o pacto suicida de “A Entrevista”: “Tu pensas sempre na morte, / Eu não tenho outro pensar... / Ah! seja este pensamento / Nossa maneira d’amar!” (repr. Quental, *Poesia Completa*, coord. F. P. Amaral, Lisboa, Dom Quixote, 2001, 156 – doravante referida com a abreviatura *PC*).

<sup>3</sup> Carreiro, *Antero de Quental*, 1, 181.

de Poe no texto introdutório, e o aproveitamento de Antero, esperando-se de vanguarda, parece ainda mais decepcionante por investir numa peça que, relativamente aos outros contos então vertidos em Portugal, é única na exploração do drama sentimental em cenário exótico e temporalmente irrelevante, a contrariar a tendência para o comentário contemporâneo e crítica psico-social. Assim sendo, tal aposta contrasta em tudo com a condenação vigorosa do “véu fantástico da sentimentalidade [romântica] de outrora”, que Antero formalizará em 1872 em “Tendências Novas da Poesia Contemporânea”<sup>1</sup>.

A tónica ultra-romântica sobressai igualmente na versão de Antero do poema inserto no conto. A versão de Antero tem 46 versos contra os 35 dos textos em inglês e francês, e tende a acentuar a irregularidade da extensão das estrofes e a heterometria para realçar o derrame lírico do sujeito poético. A concisão melódica do texto de partida é prolongada, com queixumes a que não negamos pungência mas que distorcem a atitude do poeta de trágica em melodramática. Para tal efeito, contribui a rima “ais” encontrada por Antero, como depois por Pessoa, para emparelhar com “nunca mais”<sup>2</sup>. A título de exemplo, proponho um contraste das estrofes onde surge esta locução adverbial, cujo carácter reverberante Antero eleva ao estatuto de refrão. (Devo notar que o inglês nos dá “no more”; este não é ainda o monótono “nevermore” de “The Raven”, mas não deixo também de me perguntar, face ao desconhecimento que encobria à época a poesia de Poe, se Antero não terá, voluntária ou involuntariamente, confundido os ecos dos dois poemas, o que justificaria a implicatura de representatividade no título “Do inglês – de Edgar Poe”, sob o qual o poeta português após a sua tradução em *Primaveras Românticas* de 1872.)

---

<sup>1</sup> Quental, “Tendências Novas da Poesia Contemporânea: a propósito das *Radiações da Noite* do Sr. Guilherme de Azevedo”, *Primeiro de Janeiro*, 4 de Julho de 1872; repr. *Prosas*, vol. 2, Lisboa, Couto dos Santos, 1926, 195.

<sup>2</sup> Refiro-me à célebre tradução de “The Raven” por Fernando Pessoa (1924).

<p>“The Assingation”, E. A. Poe</p> <p>For alas! alas! with me The light of life is over. “No more – no more – no more,” (Such language holds the solemn sea To the sands upon the shore,) Shall bloom the thunder-blasted tree, Or the stricken eagle soar!</p>	<p>“Le Rendez-Vous”, trad. W. Hughes</p> <p>Car, hélas! hélas! pour moi La lumière du jour est ternie. Jamais, jamais, jamais! – Tel est le langage que le flot fatidique Adresse au sable de la grève – L’arbre foudroyé ne refleurira ! Jamais l’aigle blessé ne reprendra son vol !</p>	<p>“A Entrevista”, trad. A. Quental</p> <p>– Nunca mais! nunca mais! Que diz a onda à praia? Há um destino Triste partido, em seu gemer divino, E um mistério infeliz naqueles ais! – Nunca mais! Nunca mais! E o coração que diz às mortas flores Do seu jardim d’amores? Como a onda – jamais!</p>
--	--	--

Para além dos aspectos já realçados, é curioso que a estrofe de Antero, ao contrário das outras, se sirva do diálogo retórico e o conjugue com um imaginário bucólico, evocado por “flores” e “jardim” (universo talvez sugerido pelo verbo “refleurir” do francês), no que lembra a poesia pastoril cultivada na tradição arcádica defendida por Feliciano de Castilho, o vate que Antero havia de querer derrubar quando ateou a polémica do “Bom Senso e Bom Gosto”, escassos meses depois de publicada “A Entrevista”. De resto, esta tradição pode também enquadrar o pendor marcadamente alegórico do poema de Antero, clarificando termos de comparação (o coração) e significados (a exclamação do mar traduz o gemer divino do destino) que no original são diluídos numa “corrente subterrânea”, basilar na estética da sugestão poética.

Há que notar, por último, que o motivo das ondas do mar, para assinalar a inconstância e a dor do amor defraudado, é constante na lírica amorosa de Antero, onde encontramos também, embora menos marcado, o paralelo entre o coração e a flor que murcha, podendo referir-se como exemplos do primeiro caso os poemas “Amor no Mar”<sup>1</sup> e “Limoeiro Verde”, e do segundo a composição VI do ciclo *Maria* que se inicia “Minhas vãs esperanças alastraram”, todos de *Primaveras Românticas* e cuja data de redacção terá sido próxima da versão do poema de Poe. Ora, um traço comum nestas composições autorais é o da conjugação do tema do amor impossível com o de uma potencial volubilidade feminina, associação em que Manuela Delille estudou já

---

<sup>1</sup> Este poema foi publicado pela primeira vez, com algumas variantes, em *O Século XIX* de 1 de Julho de 1864, com o título “Onda do Mar – Onda de Amor”.

possíveis ecos do *Intermezzo* de Heinrich Heine<sup>1</sup>. Relacionado com estes, talvez se descortinem laivos de ingratidão na amada chorada do poema de “A Entrevista”, que de resto estão igualmente latentes no texto de partida.

Embora os dois poemas deixem claro que a amada foi levada à força dos braços do amante para um enlace indesejado na Itália, em ambos paira também a suspeita sobre a sua resistência actual à situação. Na versão de Antero nota-se algum despeito quando o poeta compara a romântica Itália aos seus sonhos defraudados de romance – “O céu da tua Itália, não, não brilha / Como brilham meus sonhos, vagos belos”<sup>2</sup> – e no de Poe (seguido fielmente, pelo menos em termos semânticos, na tradução de Hughes) imagina-se a amada dançando descuidadamente naquele país: “all my nightly dreams / (...) / And where thy footstep gleams / In what ethereal dances, / By what Italian streams” (*MCW* 2, 163).

Cumprе aqui referir que Poe alterou os últimos versos da composição quando a incluiu em *Poems*, retirando-lhe também referências circunstanciais quer à Itália quer ao casamento da amada com um terceiro, o que lhe atribui uma espiritualidade absolutamente incólume, condicente com o título apostado ao poema isolado, “To One in Paradise”. Foi por não se ter apercebido que a versão “Do Inglez – de Edgar Poe” de *Primaveras Românticas* se referia ao poema de Poe incluído em “The Assig nation”, e não àquele coligido na sua obra poética, que António Sérgio chegou à errónea conclusão de que a poesia era “mais transposta do que traduzida”: “Nos versos de Poe, com efeito, a mulher a que se faz alusão é alguém em que pensamos como estando *morta*; nos de Antero, alguém que concebemos como *casada*”<sup>3</sup>. De facto, o poema de

---

<sup>1</sup> Ver Delille, *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português*, 180-197.

<sup>2</sup> Quental, *A Entrevista*, 38.

<sup>3</sup> António Sérgio, em nota a *Primaveras Românticas*, de Antero de Quental (Porto, Lello & Irmão, 1984, 142). Cumprе igualmente rectificar a mesma impressão em Ana Maria Almeida Martins, no prefácio à versão anterioriana *A Entrevista*, 11.

Poe em “The Assigination” é também dirigido a uma mulher viva (embora o desfecho da intriga constitua o seu suicídio) e casada, existindo nele, por contraponto ao depois incluso em *Poems*, mais uma estrofe que refere expressamente esse facto. A composição ilustra, pois, nos dois casos, o carácter adúltero da relação amorosa vivida pelo protagonista do conto.

No entanto, há efectivamente uma diferença a registar: só na tradução de Antero subsistem insinuações, ao longo do desenvolvimento da parte narrativa, sobre o carácter duvidoso da mulher amada, e da mulher em geral – insinuações tanto mais flagrantes quanto são raros (como já referi) os desvios de Antero à prosa mediadora do francês. Certos casos há que podem passar por liberdade estilística, como a palavra “sedução”, acrescentada por Antero à descrição da amante do poeta: contraste-se “uma mulher cuja sedução recorda ainda quem uma vez a viu” com “une femme dont tous ceux qui l’ont vue se souviennent encore”<sup>1</sup>. O mesmo, todavia, já não se pode dizer da intromissão tradutória destacada em itálico no seguinte passo (onde se descreve a página aberta do *Orfeo*, de Angelo Poliziano, junto à qual o narrador encontra o poema do protagonista que acima citámos):

“Le Rendez-Vous”, trad. W. Hughes, 16

Ce passage, qui se trouve vers la fin du troisième acte [d’*Orfeo*], nul homme ne saurait le lire sans éprouver une émotion nouvelle, et nulle femme sans soupirer, bien qu’il soit entaché d’immoralité.

“ A Entrevista ”, trad. A. Quental, 36

Homem nenhum será capaz de ler esta passagem, engastada no fim do terceiro acto [de *Orfeo*] sem experimentar o choque duma emoção nova, assim como mulher nenhuma sem suspirar – *apesar da imoralidade que a enrosca e abraça amorosamente.*

Na versão de Antero o homem fica imune à imoralidade da obra de arte e esta consubstancia-se toda na mulher, a tal ponto que já não é o passo (referente sem dúvida ao trecho em que as Bacantes despedaçam o patrono da poesia) que está “manchado de imoralidade”, como no texto de partida, mas a mulher que nela se “enrosca” e “abraça”.

---

<sup>1</sup> Quental, *A Entrevista*, 23, e Hughes, “Le Rendez-Vous”, 3, respectivamente.

Ora, nesta fraseologia é impossível descurar as possíveis relações com o tema da traição feminina que o poeta estava nesta altura a desenvolver, em concreto no referido “ciclo de *Maria*”, conjunto de poemas onde o tratamento da mulher se liga decerto à decepção romântica, nomeadamente heiniana, mas cuja misoginia antecipa já a abordagem da literatura realista, sendo que o artifício da mulher se equaciona com a vacuidade da sociedade burguesa, estioladora do ardor poético<sup>1</sup>.

Na viragem da década de 70, recorde-se, seguindo o figurino de Balzac e Flaubert, poemas e romances nacionais – a começar pelo ainda romântico *O Mistério da Estrada de Sintra* de Eça, e depois pelos pressupostos de reforma social com que Guerra Junqueiro justifica a crueza de *A Morte de D. João*<sup>2</sup> – glosarão também os prejuízos da licenciosidade da literatura romântica na corrupção do tipo feminino. É todo este contexto que nos permite relacionar a tradução idiossincrática de Antero, no passo supracitado, com a invectiva à “preguiçosa leitora”, na nota redactorial que apresentava “A Entrevista” no *Século XIX*: “Espanto escrevemos nós e deveríamos talvez mais à sensação estranha, que a leitura do Hoffmann americano arrancará das fibras à preguiçosa leitora”<sup>3</sup>. Mas se é possível ligar tal “sensação estranha” com a “emoção *nova*” experimentada pela licenciosidade em *Orfeo*, remetendo ambas de alguma forma para a exploração sensacionalista nos folhetins populares do (ultra-) romantismo, já esse contexto se torna ambíguo tendo em conta a apresentação de Poe como representante da “ideia nova”:

---

<sup>1</sup> Refiro-me, por exemplo, aos versos da última secção de *Maria*: “Como eu fora Poeta, e tu, menina, / Beatriz invejada, se eu pudesse, / Rimar meu grande *amor*, que sempre cresce, com a tua *vaidade* pequenina. // (...) // E seria o maior entre os primeiros, / Como as águias do ar alto e invejado, / (...) / Se eu soubesse dançar bem os *lanceiros!*” (Quental, *PC*, 123).

<sup>2</sup> Veja-se a defesa de Junqueiro no “Prefácio à Segunda Edição”: “a arte, especialmente a poesia, tem uma acção directa na vida e nos costumes. // Quantos adultérios, prostituições, nevroses, tísicas, enfim, quantos escândalos e quantas doenças não têm sido produzidas desde 1830 pela sentimentalidade doentia do romantismo desgrehado e piegas?” (*Obras de Guerra Junqueiro: Poesia*, coord. Amorim de Carvalho, Porto, Lello & Irmão, s/d., 139).

<sup>3</sup> Da nota “Antes de Começar” in Quental, *A Entrevista*, 17.

A sua fisionomia literária será apenas conhecida dos mais temerários e audaciosos filhos da nossa pequena Levi artística, que atribulada pela curiosidade da *ideia nova*, se aventura às descobertas mais paradoxais

### 3.1.2. Como conciliar o modelo poesco com uma poesia “de ideias”?

Conforme já sugerimos, a expressão “ideia nova” invoca conotações complexas na retórica da Geração 70, e de Antero em particular. Se a vimos caracterizada como ainda “confusa e bizarra” e em íntima associação com os “poetas do mal” no ensaio homónimo de Eça em 1866, percebemos também que, tomada por palavra de ordem adentro da década de 70, ela abarcará o lato espectro, por vezes coincidente mas nem sempre consentâneo, daquelas que Hess identificou como as mais fortes tendências do sistema então ascendente: poesia da actualidade e subjectivo-realista. É pertinente referir aqui uma interessante “Crónica Ocidental” de Guilherme de Azevedo em 1878, na qual “os da *ideia nova*” são caracterizados como vivendo dos despojos da “musa velha”, isto é, do “canto das pequenas, das ínfimas coisas”, restando-lhes ajudar o “grande trabalho da *humanização*” com a descida ao concreto da contemporaneidade e do quotidiano, em que cabe o vocabulário “realista”, em sentido estrito, dos “sapatos velhos, os talos de couve (...), uma mulher arruinada de quando em quando”<sup>1</sup>. Ora, esta atenção ao concreto despojado nunca será saliente na linguagem do poeta Antero que, lançando em 1865 a questão do “Bom Senso e Bom Gosto” contra a poesia vigente de “tudo quanto se pode dizer sem ideias”<sup>2</sup>, define em 1871 a “ideia nova” em articulação

---

<sup>1</sup> Guilherme de Azevedo, *O Occidente*, Lisboa, 15 de Abril de 1878. A associação da “ideia nova” com o realismo-naturalismo transparece também num texto que Eça de Queirós redigiu para a segunda edição de *O Crime do Padre Amaro* (1880), ainda que o autor ridicularize o termo: “se ainda ignoro o que seja a *ideia nova*, sei pouco mais ou menos o que chamam aí a *escola realista*” (“Idealismo e Realismo” in *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*, Porto, Lello & Irmão, s/d., 175-6).

<sup>2</sup> Antero de Quental, *Bom Senso e Bom Gosto* (1865); repr. *Prosas da Época de Coimbra*, 292.

com o “novo credo humanitário”, expresso por uma poesia apelidada de “social e filosófica”<sup>1</sup>.

Os contornos éticos e epistemológicos da “ideia nova” serão também privilegiados no marco literário que foram as *Odes Modernas* de 1865, curiosamente dedicadas ao mesmo Germano de Meireles que caucionara meses antes a divulgação de Poe no *Século XIX*. A filiação de *Odes Modernas* no ideal propugnado pelo “melhor” espírito filosófico da Europa coetânea<sup>2</sup>, implicando uma poesia tendente ao Bem e à Verdade – e mais que isso, à “missão revolucionária” – dificilmente se quadra com a defesa da idealidade do Belo que permitiu ao estado-unidense Edgar Poe pugnar pelo autotelismo do poema e sua separação da moral e do conhecimento discursivo:

Reconstrução do mundo humano sobre as bases eternas da Justiça, da Razão e da Verdade, com exclusão dos Reis e dos Governos tirânicos, dos Deuses e das Religiões inúteis e ilusórias – é este o mais alto desejo, a aspiração mais santa desta sociedade tumultuosa (...)

Esta voz, se é a mais alta, deve também ser a mais poética. A poesia que quiser corresponder ao sentir mais fundo do seu tempo, hoje, tem forçosamente de ser uma poesia revolucionária. Que importa que a palavra não pareça *poética* às vestais literárias do *culto da arte pela arte*?<sup>3</sup>

Embora o activismo social na poesia de Antero venha a conhecer um gradual derrotismo e a atenuar-se em favor do enigma metafísico a partir da consciência subjectiva, o comprometimento com a “ideia” é a característica mais constante da sua carreira. Surge expressa desde o prefácio a *Sonetos de Antero* (1861), onde a preferência pelo soneto se justificava pela aliança nele realizada entre forma e ideia,

---

<sup>1</sup> Quental a Manuel Sardenha, 10 de Setembro de 1871, in *Cartas*, vol. 1, 148.

Efectivamente, para Antero, a adesão ao credo edificante da “ideia nova” poética, mesmo se entendida como tendente à reformação do real, não se compraz com as descrições cruas da realidade civilizacional e política, conforme manifesto de forma exemplar no primeiro soneto de “Tese e Antítese” de *Odes Modernas*, em resposta ao fracasso da Comuna de Paris: “Já não vejo o que vale a nova ideia, / Quando a vejo nas ruas desgrenhada, / Torva no aspecto, à luz da barricada, / Como bacante após lúbrica ceia!” (Quental, *PC*, 405).

<sup>2</sup> O jovem Antero, citando com admiração, na nota de *Odes Modernas*, as autoridades filosóficas nem sempre compatíveis de Heine, Hegel, Proudhon, Renan, Michelet, Littré ou Victor Hugo, procurou, assim, uma associação entre o ideal metafísico e o humanitário, cuja problemática sustentabilidade reconheceria anos mais tarde.

<sup>3</sup> Quental, “Nota (sobre a missão revolucionária da poesia)”, em posfácio à 1ª ed. de *Odes Modernas* (1865); repr. coord. Nuno Júdice, Lisboa, Ulmeira, 1983, 212.

sendo esta última entendida como labor da inteligência sobre o sentimento até atingir o “lirismo da alma”, beneficiário da simplicidade e unidade da forma convencional<sup>1</sup>. Ora, lembre-se que, por razões não muito dissemelhantes, Poe execrava o soneto: porque dava azo a uma abstracção fastidiosa, com pendor alegórico<sup>2</sup>. De resto, no capítulo da poesia como laborioso construto formal, designadamente através duma conjugação industriosa e até lúdica dos metros (recorde-se “The Rationale of Verse”), poderíamos mesmo estabelecer um paralelo entre Poe e Feliciano Castilho, o autor do *Tratado de Metrificação Portuguesa* (1851) implicitamente visado no remoque “vestais literárias da arte pela arte”, sendo que a guerra declarada por Antero se deveu grandemente ao facto de deplorar, nas “letras oficiais”, uma absurda inversão da prioridade da ideia sobre a forma<sup>3</sup>.

Ademais, é no contexto do combate à ausência dum pensamento positivo na poesia ultra-romântica que surge o ensaio de 1866 “O Futuro da Música”, em que Antero prevê, sem “lugar para lamentações”, a extinção da arte musical, pelo menos no seu entendimento romântico, em favor da nova ordem harmoniosa, em tudo previsível, que o jovem acreditava redentora do obscurantismo:

Um predomínio, para tudo dizer, de prudência e de razão, definindo cada vez mais os fenómenos do mundo e os sentimentos do homem, há-de ir proporcionalmente estreitando dia a dia o círculo de acção da fantasia, os domínios do vago e do imprevisto, não deixando ao capricho da imaginação, ao sonho, às intuições mais do que um lugar secundário e insignificante. (...)

(...) O vago das notas, dos compassos, sem tipo na natureza, e por outro lado o grito, o gemido, fazem da música a última forma com que se exprima um estado de crenças definidas, sentimentos precisos e conscientíssimos, contentamento e repouso. É a arte romântica por excelência; a voz eterna do lirismo e da fantasia dolorosa. Com os fantásticos ideais e para eles nasceu; com eles tem de morrer.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ver Quental, “A João de Deus”, prefácio a *Sonetos de Antero*, Coimbra, Sténio, 1861, 5-12.

<sup>2</sup> Ver, a este respeito, os comentários de T. O. Mabbott em *MCW* 1, 323, nota aos versos 1-15 de “Sonnet – Silence”; bem como a paródia ao soneto realizada por Poe na composição “An Enigma”, *MCW* 1, 425.

<sup>3</sup> Ver Quental, *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais* (1865), particularmente o apêndice “Provas Tiradas das Principais Obras do Sr. A. F. de Castilho”; repr. in *Prosas da Época de Coimbra*, 316-335.

<sup>4</sup> Quental, “O Futuro da Música”, *O Instituto*, vol. XIII, nº 10, 1866; repr. *Prosas*, vol. 2, 44-45.

A posição é antitética da que encontramos no autor estado-unidense, o qual, sem crer no progresso humano ou na sua ciência, encontrava na música a concepção material mais próxima do vago da Beleza ideal, e preconizava uma poesia em íntima associação com esta. Também Antero, como é sabido, virá a abandonar tal confiança ilimitada na marcha positiva da razão humana, acabando por rejeitar o naturalismo sem o contraponto de um psiquismo místico; por outro lado, nunca o autor português reclamou ter alcançado poeticamente o estágio de abandono do sonho ou do vago, deixando-nos pelo contrário muitos testemunhos duma obsessão por um mundo de oníricas visões, por vezes nem sequer muito distantes, no seu disforismo, das de Poe. Aliás, à medida que foi descrendo da eficácia duma poesia de combate, Antero começou também a prestar mais atenção aos aspectos prosódicos e formais do verso<sup>1</sup>, e isto logo desde a segunda edição de *Odes Modernas*, em 1875, onde são expurgadas certas “estrofes violentas demais”, a fim de que a obra resulte “mais digna” não só das suas ideias inspiradoras como da “nobre forma da poesia”<sup>2</sup>.

Seja como for, nem a inovação rítmica nem o experimentalismo fono-semântico são características muito salientes da poesia de Antero, e a verdade é que o poeta activista das décadas de 60 e de 70 não poderia aprovar declaradamente os projectos formalistas, conotados com a degradação moral que condenava. É assim que o adepto da “ideia nova” se declara em 1876 contra o seguidismo desses aspectos mais polémicos na “escola” que apesar de tudo ajudou a difundir:

Isto de *escola* saberás que é coisa com que estou enguiçando fortemente. (...) É uma maneira de se ter originalidade sem ser original, e talento que é como se não existisse, porque não *cria*. (...) O Realismo, o Satanismo e outros *ismos* acabam por fazer destes

---

<sup>1</sup> Para além disso, como notou Fátima Freitas Morna, a associação poesia-música surge amiúde na poesia e na prosa doutrinária anterioriana, destacando-se nesta última o texto de juventude “As Meditações Poéticas de Lamartine” (1860), onde a metáfora shellyana da harpa é prolongada na comparação das cordas musicais às “fibras do coração” (ver “Antero: Música Romântica” in *Antero de Quental e o Destino de uma Geração*, coord. Isabel Pires de Lima, Lisboa, Asa, 1993, 199-211). É interessante verificar que, por influência de Béranger, também Poe se servirá da mesma comparação romântica no poema “Israfel”.

<sup>2</sup> Quental a A. A. de Castelo Branco, 4 de Julho de 1875, *Cartas*, 1, 293.

rapazes, aliás bem dotados, uns perfeitos idiotas. (...) *Être soi-même*, diz Michelet, é o princípio de toda a fecundidade.<sup>1</sup>

Em face do ascendente que Antero teve sobre todos os poetas seus contemporâneos e sobre a geração imediatamente seguinte, será fácil, de resto, entender o acolhimento tímido e heterodoxo do parnasianismo entre nós. Pensando, aliás, que a feição de autotelismo do requinte artístico aí prenunciado tem continuidade na atitude decadente de desistência e isolamento artístico da sociedade em favor do hermetismo, é também compreensível a fraca adesão em Portugal aos preceitos de emancipação aristocrática da arte quer em Poe quer em Baudelaire<sup>2</sup>. De facto, será difícil encontrar, mesmo nos textos doutrinários dos nossos posteriores poetas decadentistas, uma declarada adesão à arte pela arte (o manifesto, já simbolista, que inicia *Oaristos* será talvez o documento mais inequívoco a tender neste sentido, mas ainda assim com poucos argumentos substanciais). E isto, julgo, porque “a ideia de decadência na Geração de 70”, para me apropriar do título de Machado Pires na sua importante tese sobre o tema, pressupunha, pelo menos na teorização seminal de “As Causas da Decadência dos Povos Peninsulares”, uma atitude de resistência e regeneração social em tudo oposta ao *decadentismo*, de resto ignorado no “espírito moderno” pelo qual Portugal devia acertar: “Somos uma raça decaída por ter rejeitado o espírito moderno: regenerar-nos-emos abraçando francamente esse espírito. O seu nome é *Revolução*”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Quental, carta a A. A. de Castelo Branco de 24 de Fevereiro de 1876, *Cartas*, 1, 335.

<sup>2</sup> E no entanto, apesar do socialismo proudhoniano que Antero nunca renegará, e da sua vontade de obrar pelo povo, em contraste com a aristocracia cultural que Poe reclamou, também o poeta português regista índices de elitismo textual, quando por exemplo proclama no posfácio de *Odes Modernas* de 1865 que os militantes da Revolução são “os únicos vivos no meio da multidão inumerável dos que existem” (211). Configura-se, portanto, um dilema enunciado nos seguintes termos por Carlos Reis e Natividade Pires: “o poeta, que faz da *voz poética* instrumento e meio de acção, é o sujeito que, de facto, reconhece em si mesmo um certo ascendente sobre a sociedade, ao descortinar nesta os sintomas de uma alienação de que a poesia a libertará” (*O Romantismo*, 2ª ed., vol. 5 de *História Crítica da Literatura Portuguesa*, 362).

<sup>3</sup> Quental, “As Causas da Decadência dos Povos Peninsulares” (1865); repr. Carlos Reis, *As Conferências do Casino*, 127. António Machado Pires, que conclui pela existência de uma oscilação, na ideia de “decadência”, da retórica de “fados desfavoráveis” e de um “messianismo de sublimação patriótica”, aponta justamente o “entusiasmo proselitico” do ensaio de Antero como estimulador do esforço de superação e combate (*A Ideia de Decadência na Geração de 70*, 2ª ed., Vega, Lisboa, 1992, 318-19).

### 3.1.3. Poe e o lado “nocturno” do Antero dual

À luz das considerações acima tecidas, e embora o próprio Antero tenha reconhecido que nem todas as suas importações do espírito moderno convergiam para um modelo literário ao mesmo tempo ideal e ético<sup>1</sup>, poderá depreender-se que Poe – muito menos aludido do que Victor Hugo, Michelet ou Proudhon – foi, pelo menos ao nível das influências explícitas, principalmente um *modelo de referência* e não *modelo produtivo*. Esta terminologia segue Álvaro Manuel Machado, que em *Les Romantismes au Portugal* distinguiu no último tipo de modelos uma recepção mais activa, não obstante o primeiro ser igualmente importante para uma sedimentação das novas tendências<sup>2</sup>. Num posterior ensaio comparativo entre Antero e Baudelaire será, de resto, à ordem da referência que Álvaro Machado confinará também o legado do autor de *Fleurs du Mal*, invocando, por um lado, o reiterado repúdio de Antero pelo “satanismo-dandismo” e, por outro, o carácter “retórico” e secundário das composições em que é evidente o intertexto com Baudelaire<sup>3</sup>. A tese é, porém, controversa, uma vez que toma pelo valor facial as declarações de Antero, quando este pugnou tantas vezes pela ficcionalização do sujeito poético, nomeadamente através de Fradique Mendes. Para mais, Machado parece privilegiar o lado de Antero que a influente interpretação de António Sérgio denominou de “apolíneo”, em contraste com um lado “nocturno”<sup>4</sup> que o poeta terá desejado vencer em nome da fidelidade à elevação ideal:

Reprimi-me, muitas vezes, para não compor sonetos pessimistas e puramente negativos, que me ocorriam naturalmente e a cada instante – e só com largos intervalos

---

<sup>1</sup> Ver Quental a Wilhelm Storck, 14 de Maio de 1887, *Cartas*, 2, 834.

<sup>2</sup> Ver Machado, *Les Romantismes au Portugal*, 17 *passim*.

<sup>3</sup> Machado, “Antero e Baudelaire: Variações Comparativas sobre o ‘Satanismo’” in *Antero de Quental e o Destino de uma Geração*, coord. Isabel Pires de Lima, 153-159.

<sup>4</sup> António Sérgio, “Os dois Anteros: o Luminoso e o Nocturno”, in *Ensaaios*, tomo 4, 2ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1981, 129-159.

e com uma espécie de esforço me ocorriam aqueles outros, que eram justamente os que eu desejava mais compor, em que se reflectiam os sentimentos ou as ideias que são mais caras!<sup>1</sup>

Deve-se, justamente, a uma reflexão sobre o Antero dual, cujo temperamento eminentemente instável o impelia muitas vezes para um negrume a contrapelo da sua vontade afirmativa, a prudência com que delimitou Poe como modelo de referência ao nível das *influências explícitas*, ou declaradas. Em muita da sua poesia, sobretudo mais negativista, podem efectivamente estabelecer-se paralelismos “produtivos” com o *corpus* poesco, ainda que já seja mais difícil isolá-los como casos de influência directa, podendo antes resultar de elaborações convergentes sobre fontes comuns. De resto, é inevitável que muitas destas fontes, dado o período de convulsivas transformações vivido por ambos, apontem justamente para o signo fundamental da cisão, teorizado pela filosofia romântica (mente vs. mundo, visão vs. razão, natureza vs. tradição, etc.) e confirmado pela revolução das ciências e dos meios de produção e de atribuição de valor. Acresce ainda a falência da narrativa ontológica da religião, e a competição que com ela travam outras explicações parcelares e alternativas, como o pampsiquismo ou a teoria da alma bipartida, pretensamente mais susceptíveis de conciliar-se com as descobertas da ciência em progresso.

É uma conciliação com o progresso científico, visto como conducente a um estágio mais perfeito da humanidade, que veicula o livro de charneira *Odes Modernas*. Sobretudo na sua primeira edição de 1865, será pertinente contrastar o optimismo escatológico que Antero aí difunde com o pessimismo tendencial de Poe, mormente no seu descrédito da noção de perfectibilidade humana, *mesmo* quando ambos os poetas partem de motivos oriundos do referido *fundo comum* do romantismo. É o que sucede com a utilização do *topos* das ruínas, que surge na composição de Antero “Secol’ si

---

<sup>1</sup> Quental a Wilhelm Storck, 12 de Maio de 1888, *Cartas*, vol. 2, 880.

rinuova” e nos poemas de Poe “Al Aaraaf” e “The City in the Sea”, remetendo todos para as derrocadas histórica e bíblicamente documentadas de cidades como as do Mar Morto ou Babilónia, e fundando nelas uma reflexão sobre o fim dos tempos – ou, melhor dizendo, no caso de Antero, o fim de *um* tempo. Com efeito, é com agrado que, em “Secol’ si rinuova”, se encara o eminente colapso da civilização até então instituída, bem como das religiões que a sustentaram, como indício do triunfo da ideia, ideia de “um homem novo, um Deus desconhecido” (PC, 415), para que desemboca a marcha da humanidade. Pelo contrário, nos poemas de Poe, o que triunfa é o Apocalipse, e as ruínas, onde só a morte resta, implodem sob um clarão luciferino até não ficar nada que recorde a permanência humana. Comparem-se alguns excertos:

Poe, “The City in the Sea” (MCW 1, 201-2)

Lo! Death has reared himself a throne  
 In a strange city lying alone  
 (...)
 No rays from the holy heaven come down  
 On the long night-time of that town;  
 But light from out the lurid sea  
 Streams up the turrets silently –  
 Gleams up the pinnacles far and free  
 Up domes – up spires – up kingly halls –  
 Up fanes – up Bablyon-like walls  
 (...)
 While from a proud tower in the town  
 Death looks gigantly down.  
 (...)
 But lo, a stir is in the air!  
 The wave – there is a movement there!  
 (...)
 The waves have now a redder glow –  
 The hours are breathing faint and low –  
 And when, amid no earthly moans,  
 Down, down, that town shall settle hence,  
 Hell, rising from a thousand thrones,  
 Shall do it reverence.

Poe, “Al Aaraaf” (MCW 1, 107)

(...)  
 Friezes from Tadmor and Persepolis –  
 From Balbec, and the stilly clear abyss  
 Of beautiful Gomorrah! O, the wave  
 Is now upon thee – but too late to save!  
 (...)

Quental, “Secol’ si rinuova” (PC, 407-19)

Não sei que pé, na estrada do Infinito,  
 Vai andando, não sei! Mas as Cidades  
 E os Templos e, nos altos minaretes,  
 A Meia-Lua, e a Cruz nas altas torres,  
 E os Castelos antigos e os Palácios,  
 – Tudo quando aí estava edificado  
 E assente como a rocha sobre o monte –  
 Tudo sente pavor e se perturba  
 (...)

Das alturas

Do passado, olha o abismo do futuro  
 E, vendo-o a vez primeira tão cavado,  
 Tão lívido por baixo e, por instantes,  
 Cortado de relâmpagos... anseia  
 E tem vertigens de atirar-se ao pego

A ossada das Babéis do mundo antigo  
 Gemeu – e viu-se então esse esqueleto,  
 À luz de incêndio estranho (...)

(...) o oceano,  
 Chamado humanidade, gasta séculos  
 A revolver, lá dentro em si, uma ideia;  
 Mas que, se um dia chega a vê-la clara,  
 A frase com que a deita ao mundo é o estrondo  
 Da tormenta... e é seu *verbo* o cataclismo!

(...) o tremor do solo  
 É largo e vem de longe; (...) há no espaço,  
 Fora do mundo, mão que impele as coisas  
 E, como onda, as agita a ir de encontro  
 À *cidadela das ruínas!* (...)

(...)  
 Há-de crescer essa árvore divina!

Porque as raízes dela vão, na sombra,  
Buscar a vida às duas largas fontes,  
Verdade e Amor – e a seiva que a alimenta  
É a ideia... e é o chão a Humanidade!

Tanto no poema de Antero como nos de Poe é premente a consciência cataclísmica de um tempo de crise: o que parecia imutável deixou de o ser, bastando uma agitação do ar (em “The City in the Sea”) ou um gemido (em “Secol’ si rinuova”) para que o mundo se cinda num abismo oceânico. A diferença está, porém, na natureza desse oceano: se em Poe ele constitui uma determinística onda de destruição, fiel ao subtexto bíblico, em Antero, não deixando de ter uma incerta origem, mística ou pampsíquica, “fora do mundo, mão que impele as coisas / e, como onda, as agita”, religa-se positivamente à “ideia” que “o oceano, / chamado humanidade, gasta séculos / a revolver.”

Os pontos de contacto entre os textos supra-confrontados podem induzir-nos a tomar o texto posterior de Antero como um exemplo da manipulação ideológica que tendencialmente sucede nas rescritas: diríamos, nesse caso, que o poeta português aproveita o tema e até o estilo do autor estado-unidense (na enumeração dos edifícios e das suas partes constituintes que desabam, por exemplo) para mais eloquentemente subverter a profecia romântico-catastrófica, acomodando-a aos seus próprios ideais, assentes num plano de edificação para a modernidade. Porém, cronologicamente, a hipótese é muito pouco provável: não pude apurar qualquer indício de que Antero, à data de 1865 em que “Secol’ si rinuova” surge nas *Odes Modernas*, conhecesse estes poemas de Poe, ou qualquer outra sua composição poética para além daquela que ele próprio traduziu em 1864 e das nove constantes da antologia vertida por William Hughes que utilizou<sup>1</sup>. É alta, portanto, a probabilidade de as intertextualidades apontadas se deverem sobretudo a Antero conhecer algumas das fontes que Poe terá utilizado em “Al Aaraaf” e “The City in the Sea”, nomeadamente Dante, Milton e

---

<sup>1</sup> Para uma listagem destas composições, ver *supra* 236, nota 1.

Byron<sup>1</sup> – o que não retira ao nosso estudo a utilidade de reconhecer tais correspondências, porque o seu díspar tratamento nos dá a medida das expectativas diversas com que laboraram o poeta estado-unidense e o português, ajudando-nos a entender melhor os moldes em que este se poderia relacionar com aquele.

Já a relação concreta com a obra poética de Poe fortificou-se muito possivelmente a partir de 1869. Foi nesse ano que Antero visitou a América do Norte, numa viagem que permanece envolta em mistério, tanto mais que o único relato existente é em terceira mão e incide sobretudo nas vicissitudes da travessia marítima, com falta de informações sobre as actividades do poeta nas cidades que visitou, designadamente Halifax e Nova Iorque<sup>2</sup>. Porém, uma coisa terá feito: comprado livros. Tive oportunidade de consultar, na Biblioteca Pública de Ponta Delgada, os dois livros em inglês de obras de Edgar Poe constantes do Catálogo da Livraria de Antero de Quental, e num deles, *The Poetical Works of Edgar Allan Poe*, encontrei a seguinte menção manuscrita na página de rosto: “Halifax, 19th August, 1869” – coincidindo a data com o tempo estimado de permanência de Antero neste porto<sup>3</sup>. Esta descoberta não

---

<sup>1</sup> Sobre as fontes prováveis de Poe, ver os comentários de T. O Mabbott a estes poemas em *MCW* 1. O seguinte passo, do *Inferno* de Dante, sobre a plutónica cidade de Dite, será talvez a mais provável referência partilhada pelos textos de Poe e Antero: “(...) già le sue meschite / là entro certe ne la valle cerno, / vermiglie come si di foco uscite / fossero. (...) il foco eterno / ch’entro l’affoca le dimostra rosse / come tu vedi in questo basso inferno” (canto VIII, v. 70-75).

<sup>2</sup> Refiro-me a *A Viagem de Antero de Quental à América do Norte* (1916; repr. Lisboa, Estante Editora, 1992), de António Arroyo, com base nas memórias do capitão do barco em que embarcou Antero, Joaquim Negrão.

<sup>3</sup> A datação manuscrita, que o *Catálogo da Livraria de Antero de Quental* não descreve, está esmaecida e pode induzir em erro, já que à vista desarmada o ano parece ser 1889. Agradeço a Pedro Medeiros, arquivista da Biblioteca Pública de Ponta Delgada, ter facilitado a dissipação das dúvidas com uma cópia digital ampliada da página em questão.

Note-se que não é certo que a caligrafia seja a de Antero: Ana Maria de Almeida Martins, bio-bibliógrafa do autor, a quem agradeço também o auxílio nesta questão, não o pôde garantir. No entanto, e porque na página seguinte se acha a assinatura de Antero, a mais natural explicação que vejo é a de o livro ter sido adquirido, ou oferecido ao autor, em Halifax, onde desembarcou no início de Agosto de 1869, podendo ter acesso a uma edição (Edimburgo, Alexander Hislop and Co.), que, segundo vários catálogos por mim consultados (British Museum, National Library of Scotland, etc.) terá saído nesse mesmo ano, embora o livro não esteja datado.

Como curiosidade, refira-se que o autor terá trazido outros livros da América do Norte: uma nota, também em inglês, com a indicação “Remembrance from America”, surge manuscrita no livro *China and the Chinese*, de John L. Nevius. O mesmo poderá ter acontecido com *Poetical Works* de Henry W.

só nos dá uma prova do interesse continuado de Quental pelo autor que traduzira em 1864, como também torna real a possibilidade de haver na poesia anterior a 1869 influências directas de poemas de Poe que não tinham sido traduzidos para francês. Com efeito, a edição de Antero continha todos os poemas até então atribuídos a Poe, bem como o ensaio “The Philosophy of Composition”. Para além disso, torna-se provável que esses mesmos textos tenham sido conhecidos por certos agentes literários de 70, nomeadamente os animadores do “Cenáculo” da R. de São Pedro de Alcântara: decerto, como vimos, Batalha Reis e, porventura, Eça de Queirós.

A real possibilidade de influências dos textos poéticos de Poe nos de Antero não pode, todavia, à falta de referências explícitas, constituir uma certeza. Isto apesar de haver casos em que quer a temática quer os vocábulos empregues parecem reveladores do subtexto poético. É o que sucede no segundo soneto da série “Elogio da Morte”, primeiramente intitulado “Nirvana” e redigido em 1872<sup>1</sup>, que constitui um dos vários exercícios de despersonalização do autor, segundo o próprio em carta a Lobo de Moura:

É (...) crível que o seu verdadeiro autor fosse algum filósofo alemão contemporâneo, que, desesperando de encontrar a *razão última do Ser* no insuficiente naturalismo da filosofia moderna, se lançasse nos sonhos insondáveis do sentimento religioso primitivo (...) [Há] certas alusões e aproximações, e uma lucidez racional, que destoam da simplicidade profunda e do *concretismo* dos videntes antigos, e só convêm à sábia natureza dos neobudistas.<sup>2</sup>

A atitude deste sujeito poético é, pois, antagónica do optimismo das *Odes Modernas* de 1865, em grande parte assente na confiança no credo naturalista; aqui, ao invés, a dúvida metafísica cede lugar a um refúgio no onirismo que, não obstante, surge toldado, na sua “simplicidade”, pela “lucidez racional” do homem moderno. Ora, vimos que uma semelhante ambivalência entre psiquismo místico e racionalidade é central em

---

Longfellow, cuja edição de Antero exhibe a data de 1868. A aquisição desta obra e das poesias de Poe indica que o autor português pode ter sido um agente privilegiado na primeira recepção da poesia estado-unidense entre nós.

<sup>1</sup> Não confundir com o soneto que surge com esse título nos *Sonetos Completos*, adiante referido na nota 4 da p. 465.

<sup>2</sup> Quental a Lobo de Moura, 12 de Abril de 1872, in *Cartas*, vol. 1, 162, itálico no original.

vários poemas de Poe e, na verdade, contrastando as obras, dir-se-ia que o “verdadeiro autor” do soneto de Antero podia ser, não propriamente um “filósofo alemão contemporâneo”, mas o autor estado-unidense de “Dream-Land”. Nos primeiros versos da composição anterior, “Na floresta dos sonhos, dia a dia / Se interna meu dorido pensamento”, pode ler-se, desde logo, o eco do título poesco; outrossim, o movimento de demanda onírica equivale ao do sujeito de Poe: o primeiro, “nas regiões do vago esquecimento”, pelas quais o conduz “a fantasia”, “atravess[a], no escuro, a névoa fria / Dum mundo estranho, que povoa o vento”, e o segundo segue também por estrada enevoadada, a partir da fantasiosa região de Thule, em clima agreste, fora das coordenadas da apreensão do mundo fenoménico: “By a route obscure and lonely, / (...) / From an ultimate dim Thule - / From a wild weird clime that lieth, sublime, / Out of Space – out of Time”. Adiante veremos como este poema de Poe pode também ter influído na poesia anterior em termos estilísticos, mas, para concluir a comparação com o soneto II de “Elogio da Morte”, gostaria ainda de apontar a ênfase de ambos os poemas na nocturnidade, sendo que o sonho favorece implicitamente um visionarismo escapista por contraponto às certezas da razão iluminista. O sujeito do poema de Antero afirma que seu “queixoso e incerto sentimento / Só das visões da noite se confia” (*PC*, 299-300) e, do mesmo modo, o do texto de Poe entrega-se à assombração do domínio das trevas: “Haunted by ill angels only, where an Eidolon, named Night, / On a black throne reigns upright” (*MCW* 1, 343).

A atmosfera nocturna sobressai, pois, no lado mórbido e desesperançado do Antero dual, o poeta que amiúde terá tido necessidade de tornar-se outro para dar vazão às suas mais negativas pulsões. Considerando este contexto, a dramatização anterior do motivo do duplo poderá relacionar-se, para além da poesia, com certos contos de Poe, que o poeta português terá tido oportunidade de ler, nos seus anos formativos, quer

na tradução de W. Hughes quer na de Baudelaire e, mais tarde, directamente na língua original, no livro *Tales of Mystery, Imagination, and Humour*, constante da sua biblioteca e com data provável de edição em 1878<sup>1</sup>. É assim, por exemplo, que o sujeito do soneto “O Inconsciente”, como o William Wilson do conto homónimo de Poe, se confessará obcecado com “o espectro familiar que anda comigo, / (...) / Que umas vezes encaro com desgosto / E outras muito ansioso espreito e sigo” – espectro esse que se insinua já não poder derivar de uma sobrenaturalidade heterodoxa, embora seja radicado em não menos misteriosos territórios, subliminares à consciência humana.

“O Inconsciente” terá sido escrito em finais de 1874<sup>2</sup>, e posteriormente inserido na edição de *Sonetos Completos* no ciclo pessimista e “nocturno” dos anos 1874-1880, biograficamente coincidente com a mais grave crise neurasténica da entidade autoral. Nesse período redigiu Antero outro soneto onde trata o motivo da duplicação, desta feita, porém, chamando “Logos” ao espectro que o persegue, e acabando por salientar nele, dada a decisão de incluí-lo nos *Sonetos Completos* num conciliador ciclo final (deslocando, para tanto, a data de produção do poema para os anos de 1880-84<sup>3</sup>), a possibilidade de os seus impulsos contraditórios derivarem duma dialéctica programada, quiçá providencialmente escatológica (tendo em conta que este ciclo poético culmina com o célebre poema “Na mão de Deus”). Em todo o caso, destaca-se tal entidade como força per-versa:

---

<sup>1</sup> Sobre este segundo livro de Poe na biblioteca de Antero, editado em Londres pela casa Ward, Lock and Tyler, refira-se que, como *The Poetical Works*, não indica a data de publicação, e além disso, ao contrário deste, não exhibe qualquer menção manuscrita. Apesar de terem existido várias edições inglesas dos contos de Poe com o mesmo título desde 1852, este livro específico, de acordo com os registos da Biblioteca da Universidade de Austin (Texas), saiu apenas cerca de 1878, data estimada a partir do endereço da editora no *imprimatur*.

<sup>2</sup> Enviado em carta a Lobo Moura em finais de 1874, foi publicado pela primeira vez no periódico *Harpa*, Porto, 2ª série, nº 6, Janeiro de 1876, 56 (ver *Cartas*, vol 1, 264-5; e Carreiro, *Antero de Quental*, 369).

<sup>3</sup> Sobre as implicações da ficcionalização biográfica que norteou o plano anterior de ordenação dos *Sonetos Completos* (1886), ver Helena Carvalhão Buescu, “Sujeito, Voz e Ficcionalização nos Sonetos de Antero” in *Antero de Quental e o Destino de uma Geração*, coord. Isabel Pires de Lima, 65-76. O soneto “Logos” foi comprovadamente escrito por Antero antes de 17 de Outubro de 1875, data em que o copiou para António de Azevedo Castelo Branco (*Cartas*, vol. 1, 316-19).

Que estranho ser és tu (se és ser) que assim  
Me arrebatas contigo e me passeias  
Em regiões inominadas, cheias  
De encanto e de pavor... de não e sim... (PC, 308)

Deste modo, lendo em conjunto os sonetos “Inconsciente” e “Logos”, podemos fazer derivar a dilaceração do sujeito poético quer de uma recalcada natureza esquizóide, no primeiro, quer da contradição inerente ao pensamento discursivo, no segundo – ambas atribuídas por Poe, indistintamente, a uma inata força motriz e ao “Arqui-inimigo” em “The Imp of the Perverse”.

Já no conhecido soneto de Antero “Mors-Amor”, a estranheza da entidade que persegue e duplica o sujeito poético, descrita em termos muito semelhantes aos de “Logos”, é matizada por conotações a um tempo ctónicas e sobrenaturais, devido à sua representação simbólica num “negro corcel”:

Esse negro corcel, cujas passadas  
Escuto em sonhos, quando a sombra desce,  
E, passando a galope, me aparece  
De noite nas fantásticas estradas,

Donde vem ele? Que regiões sagradas  
E terríveis cruzou, que assim parece  
Tenebroso e sublime, e lhe estremece  
Não sei que horror nas crinas agitadas?

Para este poema, ocorrem-me dois possíveis subtextos de Poe. Um deles é o conto de juventude “Metzengerstein”, em que o protagonista, que dá o título ao conto, depois de ter causado a morte do seu “arqui-inimigo”, neste caso o último descendente de uma família rival, desenvolve uma ligação ambígua com um misterioso cavalo, o qual acaba por transportá-lo pelos ares numa espiral de fogo, encarnando potencialmente a nemésis do seu adversário. A vitória numa providência fatal e vingativa contrasta, porém, com o desfecho do soneto de Antero, em que o cavaleiro, símbolo do “Amor”, parece dominar o cavalo, símbolo da Morte, montando “a fera estranha sem temor”. Veremos, mais à frente, o quanto este poema impressionou Gomes Leal que, em *A Mulher de Luto*,

dramatizou também ele semelhante triunfo do Amor sobre a Morte, subvertendo para isso as coordenadas de “The Raven” de Poe. Justamente, “The Raven” é o outro texto que pode relacionar-se com “Mors-Amor”, já que a descrição do “negro corcel”, vindo de “regiões sagradas / e terríveis (...) que assim parece / tenebroso e sublime” coincide com a caracterização da ave preta de Poe: “a stately Raven of the saintly days of yore”; “Ghastly grim and ancient raven wandering from the Nightly shore” (*MCW* 1, 366). Importa, porém, ter em mente que o ponto de vista da investigação tende a viciar a leitura dos seus objectos de análise. O facto de eu saber do apego de Gomes Leal pelo soneto, expresso num ensaio em que refere também “The Raven” (ver *infra* 487), pode induzir-me a detectar influências onde não existem mais que intertextualidades. Para mais, também aqui enfrentamos a possibilidade de fontes comuns, bem como o problema de um poeta utilizar materiais de origem vária: quatro potenciais subtextos para “Mors-Amor”, nenhum deles de Poe, foram sugeridos por António Sérgio na sua edição dos *Sonetos*<sup>1</sup>.

Um outro traço susceptível de aproximar a obra de Antero da de Poe é a utilização do paradoxo que, além de ser apropriada ao sentimento de duplicação e crise, cumpre em certas composições do poeta português uma função semelhante à que vimos ser conferida a esse tropo na poesia de Poe: um curto-circuito da razão lógica, propício à libertação do mundo contingente e catalisador do misticismo. Este emprego é bastante evidente no poema “Panteísmo”, que teve uma primeira versão publicada no *Século XIX* em 1864, mas foi alterado e coligido na segunda edição de *Odes Modernas* que, em 1875, se distancia porventura do primeiro livro por uma menor ênfase no imperativo ético, e uma maior premência da dúvida metafísica, não pacificada pelas doutrinas

---

<sup>1</sup> Designadamente, de Michelet, Proudhon, Hegel, e Leopardi (ver notas de A. Sérgio a *Sonetos* de Antero de Quental, 4ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1972, 163-65).

imanentistas. Justamente, em “Panteísmo”, o poeta faz uso do pensamento simbolista para abarcar num “universal espírito” as contradições dum mundo agónico:

Através de mil formas, mil visões,  
O universal espírito palpita  
Subindo na espiral das criações!

Ó formas! Vidas! Misteriosa escrita  
Do poema indecifrável que na Terra  
Faz de sombras e luz a Alma infinita!

Surgi, por céu, por mar, por vale e serra!  
Rolai, ondas sem praia, confundindo  
A paz eterna com a eterna guerra! (PC, 338-339)

Embora com diferenças importantes, encontramos aqui três correspondências com a obra de Poe<sup>1</sup>:

i) um movimento de atracção dos contrários conduzido pelo coração pulsante do Universo – embora Antero enfatize o potencial reunificador desse espírito, enquanto Poe incide mais sobre a sua perpétua vontade de divisão;

ii) a referência ao carácter concêntrico de tal força – que suscita em Poe sobretudo a imagem do vórtice sorvedor, ao passo que em Antero se materializa, ainda com um optimismo escatológico reminescente de “Secol’ si Rinuova”, no movimento ascendente da espiral;

iii) o referido uso do paradoxo exprimindo algo incomensurável para a razão. Relativamente a este último traço estilístico, assinala-se a opção de ambos pela mesma imagem: “ondas sem praia” corresponde-se com “seas without a shore“ do poema “Dream-Land” de Poe. Tendo já relacionado este texto com outra composição de Antero, faço notar que, neste caso, se afigura muito sedutora a hipótese duma influência directa. Na verdade, esta fórmula não constava da primeira versão do poema, em 1864,

---

<sup>1</sup> Reitere-se que estas correspondências não invalidam outras influências porventura mais evidentes, como a da cosmovisão de Michelet.

onde se lia apenas “rolai, ondas escuras”<sup>1</sup>. Só em 1875 surge a construção paradoxal, sendo que Antero pudera ler, desde 1869, a composição poética “Dream-Land”.

Como última curiosidade a respeito deste paradoxo de “ondas sem praia”, refira-se que Cesário Verde, no poema “Setentrional”, escolherá uma imagem idêntica – “unidos ambos / Num amor grande como um mar sem praias” – desta feita para figurar um saudoso ideal harmónico (personificado, aliás, num sujeito feminino que, como em dois poemas de Poe, é intertextualmente conotado com a musa helénica) em contraponto com a coeva realidade decadente que institui a “crise romanesca”<sup>2</sup>.

#### 3.1.4. A experiência fradiquista e outras despersionalizações

Constatando-se uma mais evidente interrogação metafísica na segunda edição de *Odes Modernas*, possível efeito da “náusea da realidade” que faria esmorecer o empenho do autor na reforma sócio-moral do seu tempo<sup>3</sup>, é importante reiterar que a dualidade de Antero foi sempre mais ubíqua do que periódica. Assim, quando António Sérgio baliza nos anos de 1863 a 1875 um “período heróico, viril, de apostolado social e de combate”, deixa claro que essa datação é estabelecida para fins analíticos, mas não exclui a concomitância de tendências contrárias<sup>4</sup>. Não é, pois, de eliminar a hipótese,

---

<sup>1</sup> Quental, “Filosofia Panteísta”, *O Século XIX*, 12 de Novembro de 1864, 1.

<sup>2</sup> “Crise Romanesca” é o título da primeira parte do *Livro de Cesário Verde*, onde se insere o poema “Setentrional”, de que cito aqui os restantes versos relevantes para a interpretação que sugiro: “E eu passo, tão calado como a Morte, / Nesta velha cidade tão sombria, / (...) // E, tristíssima Helena, com verdade, / Se pudera na terra achar suplícios, / Eu também me faria gordo frade / E cobriria a carne de cilícios” (*Obra Completa de Cesário Verde*, coord. Joel Serrão, 4ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1983, 34-35). O motivo da musa helénica surge nos poemas de Poe “To Helen” e “To Helen [Whitman]”. Registe-se, a propósito de Cesário, que não detectei na sua poesia exemplos que parecessem vir directamente de Poe, mas apenas relações intertextuais que podem ser imputadas à filtragem de Baudelaire, este sim modelo produtivo para o autor de Linda-a-Pastora, designadamente na descrição a um tempo realista e tipologicamente analítica da modernidade urbana, exemplar em “O Sentimento de um Ocidental”. Passível de relacionar-se com Poe / Baudelaire é também o polimento do verso (e. g. o auto-elogio dos alexandrinos “originais e exactos” no poema “Contrariedades”) e o esmero na fabricação artística.

<sup>3</sup> Ver Quental a Oliveira Martins, 18 de Janeiro de 1872 in *Cartas*, vol. 1, 159-160.

<sup>4</sup> António Sérgio, “Os Dois Anteros”, 133.

aventada por Costa Pimpão, de já em 1868, regressado a Lisboa de S. Miguel após a decepcionante experiência “proletária” de Paris, Antero exibir um “niilismo intelectual”, trazendo ao grupo do Cenáculo “um novo dogma estético: a *impassibilidade* do artista”<sup>1</sup>. A isso se deve, segundo Pimpão, o repto inicial do poema “A Carlos Baudelaire”, atribuído a Fradique Mendes no seu segundo folhetim, da responsabilidade de Antero, no final de 1869: “Ó Carlos Baudelaire! ó poeta impassível! / Fino lábio a sorrir, sob um estranho olhar! Tua boca descreve o criminoso, o horrível, / Enquanto a tua voz parece só cantar...”<sup>2</sup>. O contributo anterior para a impostura de Fradique poderá ainda relacionar-se com os dois sonetos em “Comentário às ‘Ladainhas de Satã’”, publicados no periódico *A Folha* em 1873, os quais evidenciam alguma atracção de Antero quer pelo esteticismo quer pelo satanismo, procurando porventura libertar-se da retórica romântica pelo recurso (comedido) à influência dos parnasianos franceses. Sugestivamente, o blasfemo “Tédio, com plúmbeo capacete”<sup>3</sup> é visto como produto de uma “alma robusta” que já não teme Deus, construindo a sua voz a partir da derrocada ontológica: “e no vazio ergueu seu templo e altar”<sup>4</sup>.

Não deixa de ser problemático, porém, enquadrar esta atitude na fase de empenhado activismo político-social de Antero – a organização das Conferências do

---

<sup>1</sup> Álvaro da Costa Pimpão, “Antero de Quental e Baudelaire” in *Boletim do Instituto de Estudos Franceses*, tomo 1, Faculdade de Letras da Univ. de Coimbra, 1941, 6.

<sup>2</sup> “Poemas do Macadam”, *O Primeiro de Janeiro*, 5 de Dez. de 1869; repr. Joel Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, Livros Horizonte, Lisboa, 1985, 268. O poema foi posteriormente integrado por Antero nas suas *Primaveras Românticas*, surgindo na mais recente edição da sua *Poesia Completa* na p. 173. Prefiro, porém, citar os poemas de Fradique Mendes da autoria de Antero na edição de Joel Serrão, uma vez que quando o poeta os incluiu na sua obra autoral lhes aduziu certas alterações.

<sup>3</sup> Havendo nesta formulação uma intertextualidade intencional com Baudelaire, é curioso notar que os versos de *Les Fleurs du Mal* para que remete, “Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l’esprit gémissant en proie aux longs ennuis (...)” (“Spleen”, *OC* 1, 74), podem por seu turno ter-se inspirado no *incipit* de “The Fall of the House of Usher”, de Poe: “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 (...)” (*MCW* 2, 396).

<sup>4</sup> Quental, “O Possesso (Comentário às *Litanies de Satan*)” (soneto II), publicado pela primeira vez em *A Folha*, Coimbra, 5ª série, nº 2, 1873; repr. *PC*, 634.

Casino em 1871, ou a responsabilidade no programa do “Partido dos Operários Socialistas de Portugal” em 1875 – bem como com as poesias maioritárias deste período, confluindo para a afirmação dum “humanismo heróico e intelectualista”<sup>1</sup>. O facto de a tensão ser irresolúvel explica porventura, como temos vindo a sugerir, por que teve Antero de *outrar-se* para exprimir os seus impulsos nocturnos, fosse pela criação dum duplo em Fradique Mendes, contribuindo para o cunho de modernidade heteronímica que Joel Serrão destacou neste fenómeno<sup>2</sup>, fosse pela distância entre autor real e sujeito poético, reclamada com veemência nas notas redactoriais que Antero faz apor a estes poemas. Eis o que nos diz *A Folha* de 1873:

É escusado advertir que o nosso colaborador, que em tantos dos seus escritos se mostra possuído da mais entranhável crença na bondade e ordem providencial das eternas leis físicas e morais do universo, não é por modo algum solidário com as desconsoladoras doutrinas que expõe nestes dois sonetos. Uma coisa é o homem e o pensador, outra o artista, para quem, dentro da verdade estética, todos os factos psicológicos têm valor igual, e a quem assiste o direito de explorar indiferentemente o céu e o inferno, a crença e a negação, quando trata de definir praticamente os modos de ser da alma humana.<sup>3</sup>

Já se referiu que as poesias fradiquistas publicadas em 1869 não denotam intertextualidades poéticas de relevo, e o mesmo é válido para as posteriores composições de Antero dedicadas a Baudelaire, sendo que o estro do autor estado-unidense se poderá encontrar, quando muito, diluído nos motivos do francês. Julgo, porém, haver um interessante ponto de contacto, entre tais experiências de Antero e a obra de Poe, que se prende com a noção de despersonalização artística. Antero opta por uma construção do sujeito poético que lembra a concepção poética do “histrião literário”, desta feita inteligentemente caucionada por uma aliança, muito polémica no autor estado-unidense, entre poesia e ciência, designadamente a psicologia,

---

<sup>1</sup> António Sérgio, “Os Dois Anteros”, 136.

<sup>2</sup> Ver Joel Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, esp. 177-184.

<sup>3</sup> Nota antecedendo os sonetos de Quental sob o título “O Possesso”, *A Folha*, 5ª série, nº2, 1873.

na dissecação não judicativa dos “modos de ser da alma humana”<sup>1</sup> – que, sublinhe-se, vai ao encontro da apreciação de Poe por um Ramalho Ortigão ou por um Eça de Queirós, chamando à sua obra “epopeia desvairada do sistema nervoso”<sup>2</sup>. Estes pressupostos são também consentâneos com a referida interpretação psicologista do realismo proposta por Silva Pinto, não tanto a *imitação* da natureza como a sua interpretação. Ou, por outras palavras, aquilo a que Antero chama “verdade estética” implica o fingimento do poeta em prol do diagnóstico do real.

Por outro lado, tendo em conta a dominante ultra-romântica, ainda arreigada ao mito da autenticidade lírica do vate comovido e inspirado, contra a qual Antero e os seus pares se batiam nestes inícios de 70, podem pressupor-se, na impostura de Fradique como no enfoque em sujeitos líricos dramatizados, intenções de escândalo comparáveis às que motivaram a publicação de “The Philosophy of Composition” trinta anos antes. O carácter provocatório do satânico Fradique e o seu potencial contributo para a agitação social da “ideia nova” são, conforme referimos, detectáveis na memória de Batalha Reis desse “plano formidável e terrível” que consistia em contrapor à retrógrada apatia nacional “uma filosofia cujos ideais fossem diametralmente opostos aos ideais geralmente aceites”<sup>3</sup>.

No segundo folhetim de Fradique, porém, Antero ou não leva o jogo até ao fim, ou leva-o aos limites de um pacto de veracidade, ao construir-se como o poeta moral que repudia a falta de ideal dessoutro que divulga – ambígua atitude compreensível à luz das antinomias já destacadas no poeta:

---

<sup>1</sup> Esta caução da despersonalização literária ao serviço da análise científica é ainda mais evidente numa outra nota que acompanhou, em *O Cenáculo* (1º vol., 3, 1875), a publicação do soneto de Antero “O Convertido”: “Ninguém (...) pode tornar [o autor] responsável por sentimentos que não são os seus, embora sejam muito reais, e com os quais é tão pouco solidário como o patologista com o estado mórbido que descreve.”

<sup>2</sup> Para uma contextualização das afirmações neste sentido, de Queirós e Ortigão, ver *supra* 366-7 e 411, respectivamente.

<sup>3</sup> Batalha Reis, “Anos de Lisboa (Algumas Lembranças)”, 461.

O Sr. Mendes é um dos poetas mais bem dotados da nova geração.

(...) Mas, feita esta reserva sobre as qualidades puramente estéticas do nosso amigo, a sua originalidade de estilo, facilidade de ritmo, colorido de frase, e aquele *não-sei-quê* que caracteriza o verdadeiro talento *né artiste*, feitas estas reservas, a nossa consciência manda-nos, em nome de alguma coisa superior à simples estética, em nome do *ideal na arte*, que é a sua lei suprema, protestar amigavelmente, mas energicamente, contra a *ideia mãe* da sua poesia (...)

Ser uma grande tendência não quer dizer ser uma boa tendência (...)

O *satanismo* pode dizer-se que é o *realismo* no mundo da poesia. É a consciência moderna (...) revendo-se no espectáculo das suas próprias misérias e abaixamentos, e extraindo dessa observação uma psicologia sinistra (...)

Ora, francamente, será esta a missão da Poesia?

O seu ideal, isto é, a sua lei suprema, não será pelo contrário, consolar, moralizar, apontar o belo espiritual, a esperança e a crença?<sup>1</sup>

Curiosamente, na primeira parte deste texto que veicula o encómio à “originalidade de estilo” de Fradique é possível ler uma alusão implícita à poética de Poe, através do contraponto com a única referência explícita que lhe faz o poeta português na sua correspondência. Refiro-me às seguintes palavras de consolo a A. A. de Castelo Branco, a propósito dum conto que fora censurado como classicizante:

O que o Manuel Duarte devia dizer é que o teu estilo tem pouca individualidade ou originalidade, e por isso cai naturalmente em certos moldes já feitos e que têm uma tradição. Mas não há obrigação de se ter um estilo pessoal e característico, nem a falta dele constitui defeito numa obra literária. Só é essencial nas obras-primas, que se não concebem sem esse *quid* a que Edgar Poe chamou a *estranheza* das obras geniais.<sup>2</sup>

O “*quid*” deste texto é idêntico ao “*não-sei-quê*” que caracteriza o talento de Fradique, sendo que a sua inefabilidade segue a retórica romântica do génio inexplicável (inspirado?). É difícil determinar a fonte a que Antero terá recorrido para a associação de tal elemento indefinível ao princípio da *estranheza* defendido por Poe. Apontámos antes a predilecção do autor estado-unidense por uma máxima atribuída a Francis Bacon, “there is no exquisite beauty without some strangeness in the proportions”, que cita amiúde na sua obra crítica (*TER*, 460, 1381, 1445), mas não em nenhum dos seus ensaios mais conhecidos. Encontra-se também no conto “Ligeia” (*MCW* 2, 311-12),

---

<sup>1</sup> Antero de Quental, “Poemas do Macadam”, *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 5 de Dez de 1869, repr. Joel Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, 265-266.

<sup>2</sup> Quental a A. A. de Castelo Branco, 4 de Julho de 1875, 293-4.

onde Antero a poderá ter lido na tradução de Baudelaire<sup>1</sup>, sendo igualmente possível que tenha registado a seguinte alusão do paratexto baudelairiano de *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, comentando o relato de Poe acerca da composição de “The Raven”:

“[Poe] a aussi cherché à rajeunir, à redoubler le plaisir de la rime en y ajoutant cet élément inattendu, l'*étrangeté*, qui est comme le condiment indispensable de toute beauté” (OC 2, 336). No entanto, uma vez que Antero teve acesso ao próprio texto de “The Philosophy of Composition” em inglês, é de admitir que um possível subtexto fosse o interessante passo acerca da “corrente subterrânea de sentido” e dos benefícios da sugestividade, e a ele se referisse o poeta português quer na carta de 1875 a A. A. de Azevedo, quer no “não-sei-quê” do segundo folhetim de Fradique, redigido quando regressou dos Estados Unidos, trazendo na bagagem *The Poetical Works of Edgar Allan Poe*<sup>2</sup>, onde pôde ler:

Two things are invariably required – first, some amount of complexity, or more properly, adaptation; and secondly, some amount of suggestiveness – some under current, however indefinite of meaning. It is this latter, in special, which imparts to a work of art so much of that *richness* (...) which we are too fond of confounding with the *ideal*. (TER, 24, itálico no original)

Seja como for, o interesse manifesto por Antero pelo primado da *estranheza*, eventualmente aliada a uma estética da sugestão não coincidente com o real, enquadra-se na atracção do poeta pelo discurso da aberração, malgrado o credo de edificar o mundo pela poesia. Note-se ainda que a qualidade de *estranheza*, implicando, por um lado, um distanciamento que contraria a tendência romântica para a expressão individual, não deixa de ligar-se, por outro lado, à ideologia romântica da originalidade, o que acresce à ambivalência da terminologia escolhida por Antero no segundo folhetim de Fradique, que apoda o satanismo de “*realismo* no mundo da poesia”, por

---

<sup>1</sup> Esta história não consta do volume *Tales of Mystery, Imagination, and Humour* existente na biblioteca de Antero.

<sup>2</sup> Julho que 1869, quando surgiu Fradique, pode ter sido o ano em que Antero conheceu mais a fundo não apenas a obra poética de Poe como também a de Baudelaire, visto que a edição de *Les Fleurs du Mal* existente na sua biblioteca (a 3ª, com prefácio de Th. Gautier) exibe a mesma data.

contraponto ao juízo do primeiro folhetim de que a poesia satânica seria uma “tendência pessoal e originalmente romântica”<sup>1</sup>.

Este ambíguo entendimento de satanismo permite-nos não apenas uma pertinente matização da diferença entre os modos realista e romântico do fenómeno, como também um confronto com aspectos que o acolhem na obra autoral de Antero (ou “ortónima”, se quisermos), designadamente no período que Oliveira Martins, no importante prefácio aos *Sonetos Completos*, designa de romântico “satanista”, entre 1862 e 1866<sup>2</sup>. Nesta fase tem a crítica considerado o conjunto de sonetos “Momentos de Tédio”, destacando destes, pelo seu exemplar humorismo e enfoque no detrito religioso, o poema “Sarcasmos” datado de Maio de 1863<sup>3</sup>. Glosando o tema do vazio transcendental, numa atitude de resto semelhante à que vimos em Mallarmé por esta altura<sup>4</sup>, o sujeito lírico excede o *topos* oitocentista da morte de Deus ao lamentar principalmente o declínio de Satanás, condenado ao ridículo de morrer de frio:

(...) Deus é velho,  
E o homem olha o céu de fito em fito! / (...) /  
Nada disto me dá a mim cuidado;

---

<sup>1</sup> Eça de Queirós / Batalha Reis (?), *A Revolução de Setembro*, 29 de Agosto de 1869, repr. *O Primeiro Fradique Mendes*, 18. Note-se que é duvidoso que Antero tenha contribuído, sequer no plano das ideias, para a nota deste primeiro folhetim, encontrando-se, à data da sua publicação, nos Estados Unidos.

<sup>2</sup> Confrontem-se as palavras de Oliveira Martins, apostrofando retoricamente Antero: “Meu pobre amigo, como foi amarga esta época! (...) Heine e Espronceda, Nerval e Baudelaire viveram vidas inteiras nesse estado de ironia e de sarcasmo, de desespero e de raiva, de orgia e de abatimento, de fúria e de atonia, que para ti representam quatro anos apenas!” (in Quental, *PC*, 202). Sobre a disposição de Antero neste período, que engloba os anos de Coimbra bem como o tempo do *Século XIX* e, portanto, da tradução do conto de Poe, é interessante o depoimento de Anselmo de Andrade no *In Memoriam*: “Em Coimbra chamavam Cenáculo à casa de Antero. (...) Bordaram-se a seu respeito contos mais extraordinários que os de Poe e mais fantásticos que os de Hoffmann. O Cenáculo era considerado como uma espécie de *Sabbat*, em que Antero oficiava pontificalmente de ministro de Satanás” (“O Sonho do Poeta”, 320). No entanto, a restrição do satanismo de Antero a estes quatro anos de aprendizagem enferma da limitação já apontada para o estabelecimento de outros “ciclos” na sua carreira.

<sup>3</sup> Ver Joel Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, 46-48; e Hess, *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal*, 54-55.

<sup>4</sup> Vejam-se os primeiros versos, passíveis de comparação com o “Soneto em ix” que analisámos na segunda parte: “Está deserta a estrada do infinito / É apenas o céu do nada espelho”. Não nos parece pertinente insistir, porém, numa possível interferência de Mallarmé na recepção poética de Antero, não só por ser bem pouco provável que Antero conhecesse as traduções dos poemas por este autor francês (que só começaram a sair em periódicos no início da década de 70, sendo publicadas em livro a menos de três anos da morte do português) como por não ser certo que estivesse a par da sua obra poética, não se lhe conhecendo (ao contrário do que sucede com Eça) qualquer menção a esta personagem.

Mas morrer Satanás também de frio...  
Mas não haver já mal que se combata...

Não poder já ao demo um condenado  
Render a alma imortal... por desfastio...  
É isto o que me dói, o que me mata!... (PC, 271)

Trata-se aqui, pois, o problema da atribuição do mal, gerado por uma diluição de valores após a queda da cosmovisão religiosa – queda essa que será um tema maior na nossa literatura coeva, onde aliás não só a decadência de Deus (e. g. *A Velhice do Padre-Eterno*, de Guerra Junqueiro, ou *O Anti-Cristo* de Gomes Leal) como a ineficácia do terror demoníaco serão exploradas (por exemplo no conto “O Senhor Diabo” de Eça). Ao contrário de Baudelaire, mas mais em sintonia com o princípio irracional e não motivado do mal que vimos em “The Imp of the Perverse” de Poe, não há no satanismo anterior uma tentativa evidente de expiação pela blasfêmia, ou pelo “mal com consciência”. Esta última expressão, do poema de Fradique “A Carlos Baudelaire”, pressupõe porventura algum conhecimento dos fundamentos místicos em que assentava a deliberada imoralidade do autor de *Les Fleurs du Mal* – i. e. a remissão pelo sangue, reversibilidade e correspondências – mas que o Antero positivo e apolíneo da primeira metade de 70, não embarcando nas atitudes mais “heréticas” que veremos assumidas por Gomes Leal, dificilmente abraçaria.

### 3.1.5. O apelo da indagação metafísica

Reitere-se que foi ideal máximo para o poeta socialista a moralização dos costumes, em nome da justiça e responsabilidade investidas no homem por uma filosofia imanentista de orientação teleológica, no sentido hegeliano. Cedo, porém, Antero se exaspera com as insuficiências de uma cosmovisão puramente materialista, percurso de que nos dará conta em “‘A Filosofia da Natureza’ dos Naturalistas” (1887), ao mesmo tempo que duvidará cada vez mais do sentido positivo da marcha do conhecimento, comprometida

pelo vínculo ao utilitarismo. É sintoma deste cepticismo o ensaio “A Actualidade na Poesia” de 1881, em que Antero admite o descrédito da missão social e espiritual da poesia, e seu conseqüente divórcio da acção. Este será ilustrado por uma curiosa rescrita do repto poesco “nevermore”:

Este inevitável *egotismo*, este retirar-se da matéria poética objectiva da esfera da poesia, é a prova do seu fim próximo. Porque, na poesia do século, só essa, a pessoal, foi verdadeira e espontânea. A outra, cujo grande representante é Goethe, e que pretendeu abraçar a realidade e tornar-se objectiva (...), quem bem a considerar verá quanto é forçada, estudada, intencional, quanto é coisa de escola e de sistema (...)

Como se da filosofia, da ciência e da história fosse possível extrair o que elas não contêm! Como se a acumulação da análise pudesse produzir o contrário da análise, um símbolo plástico, uma intuição poética! Eu também acreditei nisso nalguma hora, como acreditei em muitos outros dogmas da moderna superstição do Progresso (...)

O riso cheio de fel e lágrimas de Heine foi o suor da agonia, o suor de sangue da poesia, que a prosa racional, decididamente e universalmente triunfante no mundo, ia pregar num madeiro, dizendo-lhe: “Se és filha de Deus, livra-te a ti mesma!”

E àquela voz sarcasticamente desesperada respondiam outras: Baudelaire, em França, prostituindo a poesia, a antiga inspiradora da virtude e do heroísmo, e obrigando-a a respirar as pestíferas *flores do mal* e a cantar o vício incurável, a maldade impenitente – e, além dos mares, na América democrática e cientificamente brutal, Poe assentava o Desespero no sólio sagrado, a repetir num sonambulismo de tédio incurável, de tédio infinito, o seu estribilho de morte: “Never, oh, never more!”

Foi assim que a poesia, na segunda metade do século XIX, anunciou ao mundo, a seu modo, praticamente, poeticamente, a sua própria extinção.

E o mundo ouviu e não compreendeu. – Mas passou e esqueceu: era o que bastava: “Never, oh never more!”<sup>1</sup>

Como em 1864 aquando da tradução de “To One in Paradise” em “A Entrevista”, Antero usa uma fórmula que talvez seja a mais célebre de Poe e passível de ser reconhecida mesmo por um leigo em literatura – é em 1881, note-se, que o autor estado-unidense obtém um verbete numa obra de divulgação cultural que visava decerto um amplo segmento de novos letrados em Portugal, o *Dicionário Popular* a cargo de Pinheiro Chagas, onde se destaca a “excelente composição poética” de *O Corvo*<sup>2</sup>. “The Raven”, porém, está singularmente ausente dos dois textos em que Antero utiliza o refrão “nunca mais” (ou, directamente, o inglês “never more” neste último caso), pelo

---

<sup>1</sup> Quental, “A Poesia na Actualidade (a propósito da *Lira Íntima* do sr. Joaquim de Araújo)”, *Jornal do Commercio*, Lisboa, 7 de Julho de 1881; repr. *Prosas*, vol.3, 318-320.

<sup>2</sup> Pinheiro Chagas, coord., “Poe, Edgar Allan”, *Dicionário Popular*, 9, Lisboa, Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1881, 426.

menos numa leitura de superfície, ou melhor, daquilo que em análise de discurso se chama o co-texto, por oposição ao conceito de “contexto”, englobando alusões reconhecíveis pelo leitor-alvo, as quais se podem pertinentemente enquadrar no “horizonte de expectativas” jaussiano. Que Antero simultaneamente convoque, sobretudo nesta rescrita mais tardia, tal horizonte de expectativas e o defraude, corroborando a sua argumentação sobre a desistência ética da poesia com um refrão provindo de um poema onde domina a temática amorosa, parece-me um exemplo simultaneamente extremo e paradigmático do acto de apropriação que constitui uma “rescrita”, isolando da obra alheia ecos que se distorcem para satisfazer uma intervenção própria. Trata-se de um exemplo importante para matizar a terminologia de Álvaro Machado que adoptei ao considerar Poe essencialmente como *modelo de referência*, que não produtivo, para Antero. Se é verdade que ele parece ter sido uma referência de prestígio e que a sua real produtividade na poesia do autor dos *Sonetos* não se destaca facilmente nos meandros de outras influências porventura mais fortes, deve, porém, salientar-se, à guisa duma cautelosa resposta à pergunta inicial desta secção, que Poe foi também para Antero pelo menos um *modelo pontualmente instrumental*. E isso em fases decisivas de questionamento das mais viáveis opções poéticas: paroxismo do Romantismo porventura em 1864, abandono de um ideal positivo e combativo de poesia em 1881.

Em 1881, deverá contemplar-se a possibilidade de a opção pelo uso de “never more”, como injunção decorrente da prepotência do pensamento racional e dos “dogmas da moderna superstição do Progresso”, ter sido feita menos com base no poema “The Raven” do que no ensaio em que Poe decidiu ele próprio assumir provocatoriamente uma atitude científica para explicar a sua poesia: “The Philosophy of Composition”. Antero poderá, na verdade, ter nesta data reflectido sobre os ditames

críticos de Poe, em apoio do seu pressentimento de um fracasso da poesia de ideias e, sobretudo, dos moldes didácticos em que anteriormente tentara vazá-la, confessando então, num interessante depoimento de Agosto desse ano, a preferência por uma exposição dramática tendente a um “poder de comoção”. Isto numa carta sobre o poema “Sacerdos Magnos” de António Feijó, em que Antero reitera a falência, implícita em “A Poesia da Actualidade”, de uma poesia ostensivamente moralizante, aconselhando o poeta a refrear o pendor analítico-descritivo, contrário ao “verdadeiro relevo” da poesia<sup>1</sup>. Verifica-se, assim, uma aproximação, nos conceitos implicados, se não nas exactas palavras, à estética do efeito e à condenação da poesia digressiva na poética de Poe:

[A] poesia, [quando] tornada mais complexa, parece-me que requer uma forma sintética, a acção objectiva, o drama (dando à palavra a sua acepção mais geral), poderosa pela sua mesma impessoalidade. Sem isto, as melhores ideias, apenas *desenvolvidas*, pendem para o didáctico – género inferior – e muitos elementos, verdadeiramente poéticos, deixam de atingir, por falta de acção, aquele poder de comoção que virtualmente encerram<sup>2</sup>.

Não que estivesse no poder de Antero desistir totalmente, na sua prática poética, do didactismo que, conquanto mais atenuado, continuou a ser recurso do utópico humanismo do poeta. Dando como exemplo de excessivo zelo didáctico os seus próprios poemas de *Odes Modernas*, Antero desabafa: “É um mal incurável e de nascença”<sup>3</sup>. Só com o suicídio abdicou Antero de querer ensinar o bem pela poesia.

Gostaria ainda de apontar que, subsumindo-se no refrão “never more”, como sucede em “A Poesia na Actualidade”, um lamento poético face ao progresso materialista<sup>4</sup>, não só se pode tomar tal locução adverbial como sinédoque duma crise

---

<sup>1</sup> Quental a António Feijó, 5 de Agosto de 1881, in *Cartas*, vol. 1, 567.

<sup>2</sup> *Ibid.*, itálico no original.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Cabe aqui referir, até porque este é dos poucos textos de recepção de Poe em Portugal onde se ventila algum anti-americanismo, a hipótese aventada por António Arroyo de a viagem de Antero em 1869 ter prejudicado a sua admiração pelos Estados Unidos, dado repugnarem-lhe “a rudeza e a grosseria”, bem

epocal de mundivisão reflectida na obra de Poe, como também se torna possível ver um sintoma de tal crise no descrédito do sobrenaturalismo romântico que, do ângulo da crítica estética, se pode cristalizar nas agourentas palavras do Corvo. Ora, o dilema das alternativas a tal poética acaba também por transparecer no texto de “A Poesia na Actualidade”. Se Poe, Baudelaire e Heine são apresentados como modelos de uma poesia que já nada deve nem à filosofia nem à moral, deve notar-se que também não são tomados como os precursores duma poesia tendencialmente realista (tal como antes se lhes imputara por parte significativa das apreciações portuguesas). Pelo contrário, são dados como paladinos duma poesia subjectivista que, a julgar pelo que se diz de Poe, também já não procede propriamente do lirismo individualista dos primeiros românticos. É decerto ambíguo aquele “desespero [assente] no sólio sagrado” que Antero atribui ao congénere estado-unidense, mas a invocação do sagrado pode remeter para os antecedentes “símbolo plástico” e “intuição poética”, pelo que o discurso parece alinhar com a viragem para uma “poesia de mistério”, que Silva Pinto e outros começarão a defender pela mesma data. De resto, outros índices deste texto, designadamente o de uma poesia destronada pelo prosaico discurso “racional” de trocas informativas e para a qual se terá de isolar uma linguagem específica (uso, propositadamente, expressões reminescentes de Mallarmé), apoiam a inferência duma estética embrionária decadentista-simbolista, implicando nova fase de cooptação para o modelo poesco, cujo limite inicial fixei precisamente em 1881.

Contudo, esta estética não implicará, sobretudo na sua vertente simbolista, e ao contrário do que insinua Antero no ensaio acima, uma ruptura com a especulação filosófica em nome do egotismo: o que sucede é que o pensamento nesse sentido procura, insatisfeito com uma explicação cosmogónica puramente materialista, a

---

como “a luta tremenda, sem nobreza, dos interesses materiais”, nesse “país violento” (*A Viagem de Antero de Quental à América do Norte*, 67-69).

reconciliação com o idealismo. Assenta este então, problematicamente no caso de Antero, numa metafísica comprometida pelo esvaziamento ontológico a que fora remetida pelos “dogmas da moderna superstição do progresso”, mas ao mesmo tempo emergindo como única via possível para dar conta daquilo que a matéria não pode subsumir, ou seja, precisamente a “ideia”, radicada na “consciência” que concebe essa matéria, conforme Antero defenderá em “Tendências Gerais da Filosofia” (1890). Este ensaio, lido por António Sérgio como “poema metafísico e místico”<sup>1</sup>, pode ser produtivamente comparado com o poema-ensaio *Eureka* de Poe, nomeadamente nas afinidades e divergências entre a concepção dum universo “material e espiritual” deste último e a posição “materialista idealista” sustentada pelo primeiro<sup>2</sup>.

Tal comparação, excedendo embora o âmbito das rescritas de que principalmente me ocupo, permitir-nos-ia apreciar a originalidade do pensamento e poética de Antero, que não abandona o conceito forte de “consciência”, evoluindo de um “eu” imperfeito e pessoal para um “impessoal, absoluto, todo razão e vontade pura”<sup>3</sup>. É que se, como em Poe, esta evolução implica uma dissolução do indivíduo, por vezes próxima dum “não-ser” nirvânico<sup>4</sup>, ela não implica (muito pelo contrário) a aniquilação da consciência e, muito menos, a cíclica aniquilação da matéria prevista por

---

<sup>1</sup> Ver Sérgio, “[As ‘Tendências’ como Poema Metafísico e Místico]”(1909); repr. in *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX* de Antero de Quental, coord. L. R. dos Santos, Lisboa, Comunicação, 1989, 109-115.

<sup>2</sup> Na verdade, esta posição é anunciada por Antero em “‘A Filosofia da Natureza’ dos Naturalistas” *Prosas*, 3, 51), mas é em “Tendências Gerais da Filosofia” que surge elaborada, com o postulado dum dinamismo psíquico a par do dinamismo mecânico. Note-se que, ao contrário do que sucede com Eça de Queirós (ver. *infra*, 477), não há qualquer evidência de que Antero conhecesse *Eureka* de Poe. Todavia, cumpre salientar que, tal como Poe, Antero cita e desenvolve estudos de Humboldt e Laplace em “Tendências Gerais da Filosofia”; outrossim, a julgar pelo depoimento de Mariano Augusto de Machado Faria e Maia no *In Memoriam* de Antero (434), datava desde os anos de Coimbra o interesse do poeta português pela revisão da teoria da “nebulosa de Laplace”.

<sup>3</sup> Quental, “Tendências Gerais da Filosofia”, *Prosas*, 3, 125.

<sup>4</sup> No poema “Espiritualismo” (*PC*, 282-3), por exemplo, a condição *post-mortem* é representada como uma dispersão no “vácuo eterno”, semelhável ao vórtice abissal da cosmogonia poética (“Do abismo a boca escancarada / Chama por ti na gélida amplidão... / Sob o poço eterno, em turbilhão, / A terra primitiva conglobada”); idêntica atitude se pode depreender do soneto “Nirvana” (que começa “Para além do universo luminoso...”, *ibid.*, 280-1). Para matizar os rebates de desolação destes poemas, convém lembrar que o poeta Antero se distingue do filósofo, mais próximo do sujeito empírico.

Edgar Poe. Com efeito, a cosmogonia anteriana distingue-se da poesia pela convicção de finalidade que é, no limite, “a plenitude e perfeição do ser”<sup>1</sup>. Tal especificidade inerente à poética filosófica de Antero expõe uma limitação do meu objecto de estudo, sendo que obviamente a obra dum escritor não resulta apenas do trânsito das tendências do seu tempo, ou das rescritas em que incorre para cunhar a sua posição sistémica, o seu “programa” para o horizonte de expectativas. Seguramente, e de forma exemplar em Antero, esta derivará também dum trajecto idiossincrático nem sempre linear que, não por acaso, faz desembocar a “feição esotérica” da sua poesia, como notou Rainer Hess, num projecto único e de certa forma isolado no quadro sistémico da “nova era”<sup>2</sup>.

Por outro lado, e feita esta importante ressalva, algo que se depreende com maior nitidez da análise de rescritas efectuadas por um dado autor a partir da obra de um seu congénere (designadamente quando próximos no tempo como Antero e Poe) é o contexto similar, neste caso profundamente instável, sobre o qual ambos elaboram vias alternativas. E este contexto leva-me a repescar aquele “desespero” que Antero atribui à voz poesia, associado à poesia enquanto “sólio”, ou trono, “sagrado”; desespero implicitamente decorrente de tal assento se achar vazio face ao “solo” dum país “cientificamente brutal”, tomado aqui como sinédoque duma época. Trata-se da angústia, forte em Poe como em Antero, de ser vã uma poesia quixotesca apontada à Beleza ideal, e de ser inútil a demanda, poética ou filosófica, do sujeito.

O motivo da demanda frustrada surge, sugestivamente, em dois poemas alegóricos célebres nos *corpora* de Antero e Poe<sup>3</sup>. Refiro-me à balada “Eldorado” de Poe e ao soneto “O Palácio da Ventura” de Antero. No domínio da comparatística, as

---

<sup>1</sup> Quental, “Tendências Gerais da Filosofia”, 127.

<sup>2</sup> Ver Hess, *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal*, 227-29.

<sup>3</sup> A alegoria é também uma figura que pode fundamentar uma comparação entre Poe e Antero, nomeadamente sob o ângulo das suas complexas relações com o futuro “movimento simbolista”, devendo, porém, ressaltar-se no caso de Poe as discrepâncias entre a avaliação teórica do uso da alegoria e o emprego de tal recurso na sua prática poética.

correspondências entre estas duas composições foram já desenvolvidas num trabalho de mestrado de Luísa Freire. Aí se privilegiou o plano das alusões mitopoéticas, a saber: a simbologia do Eldorado, do Cavaleiro Andante como representação do vate romântico, das flutuações de luz e sombra, da demanda espiritual em contraste com a fortuna terrena<sup>1</sup>. Relativamente a este último ponto, referiu ainda a autora a actualização histórica que lhe pode ser aduzida, designadamente no poema de Poe, ao surgir no contexto imediato ao da descoberta do ouro na Califónia (1849)<sup>2</sup>. Ora, no que a isto respeita, gostaria só de acrescentar que, em “Eldorado”, o absurdo da persistência romântica na crença do ideal é complicado por essa alusão contextual à desestabilização de valores pela fidúcia moderna, o que talvez justifique o registo essencialmente paródico que resulta da gradação disfórica do poema. Já no poema de Antero, a ironia que resulta da tensão entre o desânimo e a esperança defraudada inscreve-se mais pungentemente no quadro do aludido Desespero transcendental: o sujeito lírico é caracterizado com o mesmo evidente exagero (ultra-)romântico (“Com grandes golpes bato à porta e brado / (...) / Abri-vos portas d’ouro ante os meus ais!”), mas com o fito de realçar o vácuo deixado pelo aluimento do idealismo.

No resto, receio entrar em extrapolações não fundadas. O facto de o trabalho de Luísa Freire fazer um levantamento comparativo não apenas entre as composições de Antero e Poe, mas também aduzindo exemplos de vários poetas de alguma forma ligados ao simbolismo (Mallarmé, Pessanha, Pessoa) deve alertar-nos, mais uma vez, para afinidades que, fora do campo duma rescrita identificável, provêm de um intenso trânsito transcultural no plano ideológico, na segunda metade do século XIX,

---

<sup>1</sup> Ver Luísa Freire, “Em Busca do Eldorado (de Poe a Pessoa)”, trabalho curricular de mestrado em Literaturas Comparadas, apresentado à FCSH da Universidade Nova em 1992.

<sup>2</sup> Não é de descurar a hipótese de o açoriano Antero ser igualmente sensível a esse aspecto, dado a corrida ao ouro ter encorajado um importante fluxo dos Açores para a Califónia, tornando-se esta desde então um destino privilegiado para os emigrantes oriundos daquele arquipélago.

difundindo influências e ao mesmo tempo dificultando a sua demarcação. Dito isto, é possível, mas não completamente demonstrável, que a figura arquetípica do Cavaleiro, recorrente na poesia de Antero (vimo-la já no soneto “Mors-Amor”), tenha recebido em “Palácio da Ventura” um tratamento directamente inspirado no texto poesco “Eldorado”. Antero teria conhecimento deste poema pelo menos desde 1864, altura em que traduziu um conto da antologia de William Hughes em que esta composição vinha também representada. Incluído no ciclo “satânico” dos sonetos, entre 1862 e 1866, o “Palácio da Ventura” será provavelmente de data muito posterior, visto que a sua primeira publicação foi em 1886, nos *Sonetos Completos*.

As semelhanças entre os dois poemas parecem exceder a simples coincidência: ambos têm quatro estrofes, que marcam diferentes fases, ou quatro actos – consubstanciando a acção dramática que Antero, a partir da década de 1880, entende ser preferível à descrição analítica e de pretensões didácticas<sup>1</sup>. Ademais, essa acção é exactamente a mesma nos primeiros oito versos do poema de Poe e nos primeiros seis do de Antero: o cavaleiro parte confiante e “busc[a] anelante / o palácio encantado da Ventura” (“singing a song / In search of Eldorado”), até que uma conjunção adversativa, iniciando a segunda estrofe de ambos os textos (“Mas” e “But”), introduz o quebranto físico da personagem e correlato desânimo espiritual. Há também um notório paralelismo na seguinte colocação textual, sublinhando a duplicidade da demanda: “in sunshine and in shadow” e “por sóis, por noite escura”. Os poemas desenvolvem-se depois de maneiras diferentes, embora seja aproximável o efeito induzido, que é de desconsolo: o sujeito do texto de Poe não encontra o seu ideal, mas antes uma sombra que, incentivando-o a prosseguir, denuncia ao mesmo tempo o absurdo da demanda; ao

---

<sup>1</sup> Ver, *supra*, 463, sobre a carta dirigida a António Feijó a 5 de Agosto de 1881.

passo que o de Antero, se chega à terra prometida, é só para descobrir que esta não satisfaz qualquer promessa.

Na falta duma confissão explícita de Antero que legitime uma leitura de “O Palácio da Ventura” enquanto inequívoca rescrita de “Eldorado”, resta-me terminar aqui as minhas especulações e limitar-me a colocar ambos os textos em confronto, para rematar a cautelosa apresentação do terreno movediço em que se inscrevem as possíveis relações entre estes dois escritores:

“Eldorado” (Poe, *MCW* 1, 463 )

Gaily bedight,  
A gallant knight,  
In sunshine and in shadow,  
Had journeyed long,  
Singing a song,  
In search of Eldorado.

But he grew old –  
This knight so bold –  
And o’er his heart a shadow  
Fell as he found  
No spot of ground  
That looked like Eldorado.

And, as his strength  
Failed him at length,  
He met a pilgrim shadow-  
“Shadow,” said he,  
“Where can it be –  
This land of Eldorado?”

“Over the Mountains  
Of the Moon,  
Down the Valley of the Shadow,  
Ride, boldly ride,”  
The shade replied, -  
“If you seek for Eldorado.”

“O Palácio da Ventura” (Quental, *PC*, 248)

Sonho que sou um cavaleiro andante.  
Por desertos, por sóis, por noite escura,  
Paladino do amor, busco anelante  
O palácio encantado da Ventura!

Mas já desmaio, exausto e vacilante,  
Quebrada a espada já, rota a amardura...  
E eis que súbito o avisto, fulgurante  
Na sua pompa e aérea formosura!

Com grandes golpes bato à porta e brado:  
Eu sou o Vagabundo, o Deserdado  
Abri-vos, portas d’ouro, ante meus ais!

Abrem-se as portas d’ouro, com fragor...  
Mas dentro encontro só, cheio de dor,  
Silêncio e escuridão – e nada mais!

### 3.2. As *Prosas Bárbaras* de Eça de Queirós e o valor legitimador atribuído a Poe

A questão de as intertextualidades com Poe procederem de inspiração directa ou antes duma circulação de motivos e processos estilísticos por via do eixo transatlântico do romantismo coloca-se também, porventura ainda com mais premência, no caso de Eça de Queirós. Por um lado, não obstante este escritor se associar primeiramente a uma

renovação na *narrativa*, creio justificada a sua menção num trabalho dedicado às rescritas na *poesia*, dados os contributos igualmente inovadores neste âmbito que constituem o caso Fradique ou a hibridez experimental de *Prosas Bárbaras*. Por outro lado, a menção pode perder consistência sendo evasivo um possível aproveitamento de Poe nestas composições. Receando ser esse o caso, continuo a julgar útil, por razões que aduzirei no final desta secção, expor brevemente a minha investigação sobre este autor e as conclusões dela apuradas.

Conforme já referido, no folhetim “Os Poetas do Mal”, Eça apresenta uma tríade de autores – Poe, Baudelaire e Flaubert – cujo elo comum é a demanda duma “ideia nova” que, sendo difícil de articular em narrativas de coerência tão gratificante como as passadas, faz com que tais autores “apare[ça]m vestidos com uma forma nova, desordenada e bizarra”<sup>1</sup>. A apreciação pode ser um comentário meta-literário ao esforço que representam os auspícios literários do futuro romancista português no conjunto mais amplo dos textos em que se integra este folhetim, dados à estampa entre 1866 e 1867 na *Gazeta de Portugal*, e mais tarde coligidos sob o título *Prosas Bárbaras*. Tal carácter de reflexividade aplica-se, quanto a mim, aos principais denominadores comuns a que se podem reduzir essas “prosas”, a nível temático e no plano estilístico. Este último, em que sobressai o carácter experimental de transposição da musicalidade lírica, será abordado no final desta secção. Já relativamente ao primeiro, parece-me legítimo empregar a palavra-chave “satanismo”, tendo em mente a especial produtividade para uma nova fase da literatura portuguesa que temos vindo a reconhecer neste conceito enquanto ponte entre o romantismo e o realismo. Associado, segundo Álvaro Machado, à descoberta entre nós da “modernidade do romantismo”<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Queirós, “Poetas do Mal” in *Prosas Bárbaras*, coord. Helena Cidade Moura, introd. Jaime Batalha Reis, Lisboa, Livros do Brasil, s/d., 92.

<sup>2</sup> Machado, *Les Romantismes au Portugal*, 432.

podemos conferir-lhe também uma premente ligação à actualidade por via da sua leitura como revolta contra a civilização burguesa e seu materialismo crescente, levando não raro à reacção dum fantasismo tétrico, mas também ao desnudamento da “realidade” dos horrores, como insinua Eça justamente a propósito de Poe<sup>1</sup>. Esse desnudamento, por seu lado, é afim da impassibilidade que permite ao *dandy* “a notação fina e sóbria das graças e dos horrores da Vida” (como dirá Eça, mais tarde, referindo-se a Fradique<sup>2</sup>), pelo que as duas figuras, de dandy e satânico, se sobrepõem, não sem alguma ridicularização crítica do segundo. É que este, sobretudo quando transportado para a “ideia de decadência” no Portugal de 70, acha-se quase diminuído à pose “lamentável de um Satanás pelintra” que caracteriza João da Ega, em *Os Maias*, quando escorraçado dum baile de máscaras<sup>3</sup>. Sugestivamente, o prosaico envilecimento da fantasia tematizado nessa cena pode suscitar ecos daquela rescrita poesia seminal em que Eça representa o “demónio da perversidade” em momices que descobrem “os rasgões do fato, às risadas mostrando a podridão dos dentes, sinistro e debochado como um palhaço das esquinas”<sup>4</sup>.

Nas *Prosas Bárbaras*, lidas por mim à luz de possíveis intertextos com Poe, este tipo de satanismo revelou-se-me, pois, o aspecto mais saliente: romântico-sentimental em muitos dos seus motivos (evocação e comunhão com os mortos, destino malfadado do poeta lírico, interdito amoroso que incita ao crime), o seu cunho de modernidade é identificável na reviravolta produzida por um distanciamento, a um tempo paródico e impassível, da voz narrativa. Este é marcado quer em títulos que destacam a componente histrionica – é chamado de “Farsas” um conjunto de apontamentos sobre o

---

<sup>1</sup> Ver Queirós, “Poetas do Mal”, 94 *passim*.

<sup>2</sup> Queirós, *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900); repr. coord. Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, s/d., 8.

<sup>3</sup> Queirós, *Os Maias* (1888); repr. coord. Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, s/d., 273.

<sup>4</sup> Queirós, “Poetas do Mal”, 92.

triste destino de tipos marginais, a sociedade com os mortos é tratada sob o título “Misticismo Humorístico” – quer em desfechos de inesperado *bathos*, como quando o homem que procura consumir o seu amor no sepulcro é mordido pelo verme que possuiu primeiro a amada<sup>1</sup>.

Considerando a multiplicidade de motivos dramatizados em *Prosas Bárbaras*, bem como a originalidade do seu tratamento, julgo que os primeiros textos de Eça de Queirós ganhariam em ser revistos como tentames, conquanto ainda de expressão multimoda, de uma prática literária que se quis sempre fiel a uma “nobre arte [que] não julga dever mutilar a realidade ou falseá-la, comprometendo assim o seu grandioso fim moral, só porque poderia fazer corar as meninas”. Esta citação, que creio aplicar-se genericamente ao programa queirosiano, retirei-a do prefácio a *Os Azulejos* do Conde de Arnoso de 1886, onde, por nele se superlativar também a arte que “poetiza singularmente a existência”<sup>2</sup>, alguma crítica aponta um desvio relativamente ao naturalismo de observação científica<sup>3</sup>. Na década de oitenta, estima-se, a carreira de Eça inflecte para um maior enfoque no prazer estético e correlata reabilitação da veia imaginativa inicialmente pujante em *Prosas Bárbaras*, nomeadamente nos devaneios fantasiosos de *O Mandarim* (1880) e *A Relíquia* (1887)<sup>4</sup>. No entanto, sendo justo dizer que Eça, mesmo quando mais arreigado a um naturalismo doutrinário, jamais descurou

---

<sup>1</sup> Sobre a utilização do grotesco aliada a um intuito paródico de desmistificação e/ou reapreciação dos conteúdos românticos em *Prosas Bárbaras*, ver Ofélia Paiva Monteiro, “L’imaginaire grotesque chez Eça de Queirós” in *Eça de Queirós et la Culture de son Temps*, coord. José-Augusto França, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1988, 49-68.

<sup>2</sup> Queirós, prefácio a *Azulejos* do Conde de Arnoso, 1886; repr. *Notas Contemporâneas*, coord. Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, 102-103 e 108, respectivamente.

<sup>3</sup> Ver Carlos Reis, *Estudos Queirosianos*, Lisboa, Presença, 1999, 34; e Seabra Pereira, *Do Fim-de-Século ao Modernismo*, vol. 7 de *História Crítica da Literatura Portuguesa*, coord. Carlos Reis, Lisboa, Verbo, 1995, 13.

<sup>4</sup> Note-se, porém, que nestas obras encontramos mais dívidas ao fantástico maravilhoso dum Hoffmann do que à estranheza psicologizante de Poe.

a estesia e, particularmente, o prazer da forma<sup>1</sup>, parece-me igualmente possível descrever-se o seu percurso sempre na órbita dum “realismo”, ainda que pensado de modo heterodoxo. A sua apropriação de Poe, lacunar e bastante tendenciosa, parece-me conjugar-se com tal trajecto.

Se, por um lado, Poe não surge no relato da conferência de 1871 sobre “o Realismo como nova expressão da arte”, deve ter-se em conta, por outro, que o figurino então apresentado é o de Flaubert, um autor antes enquadrado com Poe na linha satânica de onde Eça seguramente terá colhido a prática da ironia, destacada por Mário Sacramento no seu realismo<sup>2</sup>. Ademais, a defesa de realismo como “anatomia do carácter” avançada nessa prelecção de 1871<sup>3</sup> não se achava em desacordo com a “epopeia desvairada do sistema nervoso” que Eça encontra em Poe em 1866<sup>4</sup>, ao passo que, transposta a fase do apego algo rígido ao realismo enquanto método documental, o aforismo atribuído em fim de carreira a Fradique Mendes, “a arte é um resumo da

---

<sup>1</sup> Mantém-se esta apreciação, consentânea com o estudo de Guerra da Cal, *Língua e Estilo em Eça de Queirós* (4ª ed., Coimbra, Almedina, 1981), apesar de por vezes o autor, um pouco à semelhança de Antero, se dizer combatente da idolatria da forma, propósito que o terá levado a marcar distância de Baudelaire, mas sempre de modo ambíguo. Assim, se logo na segunda série de textos para a *Gazeta de Portugal*, nomeadamente na “Carta (a Carlos Mayer)”, Eça associa Baudelaire a uma “fase retórica” do espiritualismo e parece condenar moralmente o satanismo como sintoma de degenerescência (*Prosas Bárbaras*, 221-22), é igualmente pela mesma altura que vê na “escola da forma” do *Parnasse Contemporain* de 1866-1868 o potencial duma “revolução em Portugal” (Queirós a João Penha, Março de 1868 [?], in *Correspondência*, coord. Guilherme de Castilho, vol. 1, Lisboa, INCM, 1982, 46-7). De resto, a narrativa fantástica de *Prosas Bárbaras* “Misticismo Humorístico” foi já lida como plausível imitação de certos poemas do *Parnasse Contemporain* e de Baudelaire (ver E. Guerra da Cal. “Eça de Queirós, Baudelaire et le Parnasse Contemporain”, *Revue de Littérature Comparée*, vol. 35, Paris, 1961, 401-420). De notar que Poe, embora seguramente lido por Eça via Baudelaire, não é nunca vítima da rejeição episódica que afecta o francês, talvez porque, sendo menos produtivo na formação do autor, a leitura que lhe é concedida permanece algo superficial.

<sup>2</sup> Mário de Sacramento, *Eça de Queirós: uma Estética da Ironia*, 1945; repr. Lisboa, INCM, 2002, esp. 91-109.

<sup>3</sup> “A Literatura Nova (o Realismo como nova expressão da arte)” in Reis, *As Conferências do Casino*, 140

<sup>4</sup> Queirós, “Poetas do Mal”, 92.

Natureza feito pela imaginação”<sup>1</sup>, poderá relacionar-se igualmente com o tipo de “realidade” concedida às visões de Poe em “Poetas do Mal”.

Parece-me, assim, que os pólos que Eça descreveu como a “esposa clara e fria” da Razão vs. a “concubina prometadora” da Imaginação não se anulam, mas antes servem, na sua “coabitação bigâmica”, o ponto fulcral que foi para Eça a ligação com a realidade social contra a evasão sentimental da literatura precedente, variando apenas o entendimento da sua concretização, bem como dos recursos a usar<sup>2</sup>. Note-se que, num entrosamento semelhante ao que já encontrámos noutras narrativas fantásticas portuguesas de 60 e 70, o enfoque na justiça social, bem como na instável geopolítica coeva, merece desde logo destaque em *Prosas Bárbaras* (por exemplo, “as misérias” do lenhador condenado a inimizar-se com a natureza que o devorará, ou, mais afim do registo grotesco de Poe, a representação do couraçado estado-unidense “Miantonomah” como sinédoque da “consciência soberba da força e da indústria”<sup>3</sup>), facto que contribui para que esses textos não sejam meros exercícios de aprendizagem num estilo posteriormente renegado, mas antes indicadores daquilo que, no filão romântico explorado por Eça, facilitava já a revolução da “ideia nova”.

Relativamente à “regeneração dos costumes pela arte”, sob a tríade beleza-justiça-verdade, que é a mensagem principal da Conferência de 1871<sup>4</sup>, é importante notar que, surpreendentemente e ao contrário do que vimos em Antero, as

---

<sup>1</sup> Queirós, *A Correspondência de Fradique Mendes*, 9; ver ainda o regozijo com que Eça acolhe o epíteto de “realismo psicológico”, aplicado por Silva Pinto a *O Crime do Padre Amaro* (*Correspondência*, vol. 1, 119).

<sup>2</sup> Queirós, “Positivismo e Idealismo” (1893); repr. *Notas Contemporâneas*, 193.

<sup>3</sup> Ver os textos “As Misérias” e “O ‘Miantonomah’” de *Prosas Bárbaras*, respectivamente 119-130 e 153-162. Note-se que também em Eça, apesar das ambíguas impressões que dele temos sobre os Estados Unidos da América, não encontrei indícios de uma ideia negativa sobre tal continente poder justificar uma adopção de Poe, ao contrário do que vimos relativamente à recepção francesa. Ver, a respeito da apreciação de Eça sobre a sociedade estado-unidense, a comunicação de Isabel Oliveira Martins, “Eça de Queirós e os Americanos: um olhar de Relance” in *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*, Lisboa, Centro de Estudos Anglo-Portugueses / FCSH, 2001, 245-254.

<sup>4</sup> “A Literatura Nova (O Realismo como Nova Expressão da Arte”, in Reis, *As Conferências do Casino*, 141.

referências instrumentais de Eça a Poe não dão conta de qualquer incongruência. Talvez por serem escassas, e por a sua base de conhecimento real da obra poética parecer selectiva e algo confusa, as menções nunca reflectem qualquer consciência do cepticismo poético quanto à possibilidade de a literatura veicular o bem moral ou a verdade do conhecimento. Antes pelo contrário: se já em 1866 a imagem de Edgar Poe como autor que revela os “rasgões do fato” se pode interpretar em sintonia com a causa regeneradora da literatura, tal aliança concretizar-se-á n’*As Farpas* em nome da “concepção pedagógica e interventiva da literatura” que, citando Carlos Reis, norteou a revista redigida em parceria com Ramalho Ortigão<sup>1</sup>.

Considero exemplo eloquente de manipulação literária o modo como, no número de Abril de 1872 de *As Farpas*, o conto “The Pit and the Pendulum” é associado à triste penúria do operariado português. O leitor que desconhecesse a história pensaria decerto ser seu tema principal o desemprego, com tratamento balzaquiano, em vez do estádio hipnagógico que, embora infligido por torturas inquisitoriais, nada tem que ver com a situação laboral do seu sujeito:

Há em Portugal neste momento quatro homens, pelo menos, que estão atravessando agora a semana fatal de que fala Balzac. Estão desempregados, e esperam uma colocação, que virá talvez amanhã. No entanto eles chegaram à extremidade dos seus recursos. (...)

(...) Entretanto, como no conto do *Pêndulo e do Poço* [sic] de Edgar Poe, a miséria cinge-os num círculo de fogo progressivamente mais estreito, e por cima da cabeça deles, cada vez mais perto, vibra oscilando o largo cutelo da desonra ou da fome, num compasso terrível, como a pancada de um cronómetro.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Reis, *Estudos Queirosianos*, 32.

<sup>2</sup> Queirós e Ortigão, *As Farpas*, Abril de 1872; repr. coord. Maria Filomena Mónica, Lisboa, Principia, 2004, 434-5. Assinale-se que também no número de Outubro de 1872 é exercida manipulação, embora mais esbatida, sobre o conto “The Black Cat”, desta feita associado a uma anedota sobre pagamentos (in)devidos: “o cidadão, quando não paga em dinheiro as suas dívidas, paga-as em humilhações e em vexames. O credor (...) aparece-lhe sempre em toda a parte, agoirente e lúgubre, desmanchando-lhe a alegria e enturvando-lhe os prazeres mais puros com o seu olhar mau, reluzente e fixo como o dos gatos negros dos contos de Poe” (*idem*, 575 [o uso do plural deixa-nos desconfiados sobre a dimensão da leitura da obra do estado-unidense: só há *um* conto de Poe com *um* gato negro]).

A esta atribuição enganosa dum ideal de justiça social ao modelo poesco poderá, curiosamente, aplicar-se a seguinte observação de Pierre Hourcade relativamente ao modo como Flaubert foi tendenciosamente “proudhonizado” por Eça:

Deste paladino da arte pura – entenda-se da arte pela arte – Eça fará um campeão do utilitarismo social e reformador, visando, segundo o calão em moda no tempo, à *verdade* e à *justiça* pela exacta e objectiva fidelidade ao real. A explicação disto é que Eça descobriu Flaubert ao mesmo tempo que Proudhon, com os olhos de Proudhon.<sup>1</sup>

Esta tendência parece, pois, decorrer da já citada situação descrita por Eça relativamente à celeridade com que ele e Antero viveram os seus anos de formação: “Cada dia trazia a sua revelação, como um sol que fosse novo. Era Michelet (...) e Hegel, e Vico, e Proudhon; e Hugo (...); e Balzac (...); e Goethe (...); e Poe, e Heine, e creio que já Darwin e quantos outros!”<sup>2</sup>

Eça parece ter conseguido conciliar os filósofos do progresso social humanitário com os escritores da degenerescência e vício humanos, sem incorrer no extremo espartilhamento que observámos em Antero. Terá porventura encontrado entre estas tendências um ponto comum – o da proximidade e reciprocidade possíveis entre a literatura e as mudanças deste mundo – que não podia satisfazer um Antero continuamente inquieto por um outro mundo, mesmo que apenas sonhado pela consciência, onde fosse possível abolir a contingência dum mecanicismo absurdo. Embora tanto Antero como Eça equacionassem o Belo e o Bem<sup>3</sup>, só o primeiro se abalança com desespero e ânsia à Verdade. O segundo, que significativamente termina “Poetas do Mal” com uma irónica evasiva – “Mas a grande verdade, etc.”<sup>4</sup> –, pôde usar uma provocatória estesia do mal em nome da maior abrangência de assunto que julgava necessária à eficácia duma arte trans-figurativa.

---

<sup>1</sup> Hourcade, *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Moraes, 1978, 31.

<sup>2</sup> Queirós, “Um Génio que era um Santo” in AAVV, *Antero de Quental: in Memoriam*, 485.

<sup>3</sup> Ver, a este respeito, Lucette Petit, “A Busca do Bem e a Busca do Belo: Antero e Eça” in *Antero de Quental e o Destino de uma Geração*, 247-254.

<sup>4</sup> Queirós, “Poetas do Mal”, 94.

Há, nas coloridas memórias que Batalha Reis nos oferece sobre os tempos do Cenáculo, um passo que radica já nesta época o contraste de atitudes entre Antero e Eça:

o Eça de Queirós dizia-se positivista e considerava a Metafísica coisa tão absolutamente morta como a Mitologia greco-romana:

– O quê, menino? palavra? Ainda a Metafísica?! – dizia ele ao Antero.

E tinha sobre a filosofia os ditos mais originais.<sup>1</sup>

A perspectiva céptica sobre a metafísica é evidente na única composição édita do primeiro Fradique Mendes atribuída a Eça de Queirós, “Serenata de Satã às estrelas”, onde os corpos astrais são comparados ao “pó dos deuses sepultados! / Deuses, magros esboços do ideal!<sup>2</sup>” O conteúdo místico da contemplação celeste é esvaziado por uma filosofia materialista desencantada, culminante no prosaico pó de onde tudo vem e a que tudo regressa, aliás com possíveis pontos de contacto com a cosmogonia de Poe em *Eureka*, centrada, como vimos, na condensação e rarefacção de uma matéria que contém em si o gérmen da sua destruição.

A aproximação a *Eureka* seria rebuscada não fosse o facto de Batalha Reis nos testemunhar a leitura desta obra por Eça, apontando até uma curiosa relação intertextual entre o seguinte passo do folhetim “Misticismo Humorístico” coligido em *Prosas Bárbaras* – “O que são as visões? São as atitudes, fantásticas e desmanchadas que a sombra dá às verdades” – e a célebre dedicatória de *Eureka* – “to the dreamers and those who put faith in dreams as in the only realities” (*QTP*, 1259)<sup>3</sup>. A comparação, que de novo traz à liça a plurivocidade do “real” e da “verdade” sobre que Eça quis fazer literatura, é tanto mais pertinente quanto a conversão ao materialismo atomista, apresentada quer em *Eureka* quer em *Prosas Bárbaras*, evidencia que o pensamento

---

<sup>1</sup> Batalha Reis, “Anos de Lisboa (Algumas Lembranças)”, in *Antero de Quental: In Memoriam*, 445.

<sup>2</sup> Queirós, “Serenata de Satã às Estrelas”, *A Revolução de Setembro*, 29 de Agosto de 1869, repr. Joel Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, 61.

<sup>3</sup> Ver Batalha Reis, “Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós” in Queirós, *Prosas Bárbaras*, 34 nota 27.

sobre a gênese e destino da matéria requer, não obstante, uma superação da fenomenologia pelo talento visionário.

É assim que os textos de *Prosas Bárbaras* acolhem um pampsiquismo justificativo da evolução da matéria, que pressupõe o seu animismo e a dota inclusive de memória. É exemplar, a este título, o folhetim “Memórias de uma Força”, em que o madeiro, renunciando o projecto de “Memórias de um átomo” depois atribuído n'*Os Maias* à inconstância especulativa de João da Ega, relembra o percurso que fez confluír o seu destino com a tragédia humana. O registo deste texto – como de outros afíns em *Prosas Bárbaras*, onde surge o tema correlato, e também implícito em alguns poemas de Poe, da “transfiguração sagrada” que sofrem os finados ao confundir-se na seiva duma Natureza misteriosamente sensível ao apelo dos que os recordam<sup>1</sup> – é o da solenidade prudentemente irmanada com a ironia, com o desvelar da paródia às narrativas místicas dos românticos. É esta mais uma interessante afinidade com o nosso autor: como Poe, dir-se-ia que nestes textos Eça ensaia várias filosofias mais ou menos alternativas à religião ortodoxa desacreditada, oscilantes entre o idealismo e materialismo, onde perpassa a nostalgia da reconciliação com algo de além e primevo, mas sempre minada por corrosiva desconfiança. Neste aspecto, apesar de ser nas *Prosas Bárbaras* que encontramos o primeiro exemplo de uma recepção produtiva de Baudelaire, com alusões textuais muito mais claras do que no caso de Poe, é significativo que os fundamentos pampsíquicos subjacentes à doutrina da analogia universal sejam referidos com distância irónica semelhante à do escritor estado-unidense, em vez de acreditados como via de conciliação ontológica, como pelo menos tentou Baudelaire. “Memórias de uma Força” termina com um humorismo que pode ser entendido como remoque céptico às

---

<sup>1</sup> Queirós, “Os Mortos”, *Prosas Bárbaras*, 115; ver também, sobre este tema, “Notas Marginais”. Por seu turno, Poe dramatiza o motivo da sobrevivência após a morte no poema “Spirits of the Dead”, onde se sugere que os corpos estelares condensam as energias psíquicas dos que morreram (ver *MCW* 1, 72-3).

correspondências entre o dinamismo psíquico e mecânico: “Oh meu Deus, se os seus átomos fossem agrupar-se e solidificarem-se para fazerem o maquinismo da arma *chassepot*?...”<sup>1</sup>

Entre as rescritas de Eça das narrativas românticas sobre o binómio imanência / transcendência, que encontramos em *Prosas Bárbaras*, talvez se possa incluir uma paródia ao refrão desconsolado do Corvo poesco. Em “Memórias de uma Força”, o madeiro, depois de contar a patética memória de quando era árvore e um rouxinol suicida carpia sobre seus ramos a separação amorosa, relembra ainda como gostava de acoitar a “alma aflita de lágrimas” das moças campesinas, apontando-lhes “todos os caminhos do céu”, e em seguida lança o lamento “Nunca mais! Nunca mais, verde mocidade distante”<sup>2</sup> que, pela sua colocação, pode referir não apenas a impossibilidade de a força voltar aos seus tempos felizes de árvore, mas também de haver no Céu veredas de recurso. Esta leitura talvez seja forçada, até porque existem outras possibilidades, como a da interferência de “A Lament” de Percy B. Shelley, mais próximo da nostalgia pela juventude perdida: “When will return the glory of your prime? / No more – Oh, never more!”<sup>3</sup> Logo, a presença duma ave e dum “nunca mais” não são indícios suficientes para pressupormos uma influência de Poe, sendo aliás impossível comprovar se à data recuada de 1867 Eça conhecia já “The Raven”. Com efeito, e mesmo que o “milhafre”, do folhetim homónimo também reunido em *Prosas Bárbaras*, recorde, atendendo aos elementos cénicos (estatuária, a Bíblia representando um livro vetusto de sabedoria), essa

---

<sup>1</sup> Queirós, “Memórias de uma Força” in *Prosas Bárbaras*, 279. O pampsiquismo é passível de associar-se com a hipótese das analogias universais uma vez que dele se pode derivar uma ontologia relacional para fenómenos dissimilares. De tudo isto, talvez Eça pudesse dizer como Poe: “Nonsense, I suppose... but it will not do to speak hastily” (*TER*, 1322 – ver *supra*, parte II, 220).

<sup>2</sup> Queirós, “Memórias de uma Força” in *Prosas Bárbaras*, 273.

<sup>3</sup> De notar que este poema, publicado postumamente na colectânea organizada por Mary Shelley em 1824, surgiu em 1851 na epígrafe duma das *Poesias* de Luís Palmeirim, “Recordação da Infância” – composição que, inspirada na nostalgia do toque dos sinos poderia ser remontável a Poe (“The Bells”), não fosse a improbabilidade de uma influência em tão precoce data, e a dissuasão da referência shelleyana.

outra ave falante de Poe, a sua eloquência serve um efeito de parábola diferente do da sugestiva corrente subterrânea poética, pelo que se torna difícil fundamentar asserções, como a de Vitorino Nemésio, de que nestes textos de estreia Eça terá, “com denodo e prazer”, glosado “The Raven”<sup>1</sup>.

De resto, após leitura atenta das peças de *Prosas Bárbaras*, não encontrei qualquer indício textual seguro que me permitisse ver nelas uma rescrita poética, com a excepção óbvia de “Poetas do Mal”, embora se encontrem, como se disse, correspondências produtivas. Este será também o caso da vaga intriga policial numa narrativa não incluída em *Prosas Bárbaras*, mas que lhes é coeva, “O Réu Tadeu”<sup>2</sup>. Uma comparação deste texto com a obra de Poe pode ser produtiva à luz de estratégias da narrativa de “mistério” associado ao problema da culpa, moralmente evasiva num protagonista que desde logo se assume como perpetrador do crime, mas cujo móbil de perversidade, a ter existido, é projectado num “duplo”, o mesfistofélico Stanislau. O “Réu Tadeu” dista, porém, dos contos de Poe chamados de “raciocínio”, estando ausente a preocupação em deslindar metodicamente o enigma. A falta de consistência da intriga detectivesca é também notória em *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), do qual Ofélia Paiva Monteiro extraiu todavia possíveis relações com a obra de Poe num outro plano

---

<sup>1</sup> Consulte-se, de Vitorino Nemésio, o artigo “La Génération Portugaise de 1870”: “ce Corbeau que L’Eça de Queiroz des *Proses Barbares* se donna tant de peine et de plaisir à gloser” (in A.V., *Regards sur la Génération Portugaise de 1870: conférences*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1971, 20). Também Óscar Lopes fez insinuação semelhante: “esses folhetins românticos [de *Prosas Bárbaras*] trazem-nos, em primeira mão, entre um bando de abutres e dos corvos de Poe, um satanismo, que (...) exprime o sentimento fáustico da insaciedade humana” (*Realistas e Parnasianos*, 29). Mesmo que admitamos o subtexto de “The Raven”, a presença de aves nas primeiras narrativas de Eça de Queirós excede decerto o mero exercício de paródia numa animização mais ou menos fantástica, consistindo um motivo obsessivo com múltiplas variações: só em “Memórias de uma Forca” somam-se o rouxinol, o corvo e o abutre. Esta presença constante foi anotada diversas vezes por Batalha Reis nos apontamentos de preparação para o prefácio de *Prosas Bárbaras* (espólio da BN, caixa 38, documento 9), motivando-o porventura a relatar o seguinte *tableau vivant*, alusivo a um Eça de Queirós romântico: “Certas noites, entrava o Eça de Queirós já tarde, no meu quarto, com um rolo de papel na mão, dizendo: / - Sou eu, sim, amigo. / E aludindo aos corvos, milhafres, gaviões que, com tanta frequência, fantasticamente, apareciam nos seus contos, acrescentava: / - Sou eu e os meus abutres: vimos cejar, devorando cadáveres!” (pref. *Prosas Bárbaras*, 12-13).

<sup>2</sup> Publicado n’*O Distrito de Évora* a 18 e 20 de Julho de 1867.

válido: o dum discurso de aparência de veracidade em torno da impostura literária, ou seja da “montagem da mistificação”<sup>1</sup>. Há que acautelar neste aspecto, mesmo considerando-se a significativa proximidade de publicação entre a série de Eça e Ramalho (1870) e “Os Assassinatos Misteriosos da Rua Morgue” de Poe (1871) no *Diário de Notícias*, toda a conjuntura resultante do intenso comércio textual transatlântico, facilitando a troca de informação e fontes bem como a sua falsificação (e, logo, a arquitectura de “fraudes” como as de Poe e Eça/Ramalho), mas também contrariando a linearidade do circuito de influências.

Que o influxo poesco seja difícil de isolar na obra de Eça, que sejam muito escassas as referências inequívocas ao autor estado-unidense e que, em última análise, Poe surja “em segunda mão” na carreira literária de Eça, como testemunhou Batalha Reis<sup>2</sup>, e seja um nebuloso modelo de referência, de que me parece aliás perder-se o rasto na sua obra madura – nada disso é, porém, de capital importância relativamente ao interesse que para nós reveste este autor. Embora tenhamos tergiversado, não nos interessam propriamente as rescritas de Poe na obra literária de Eça, cuja prevalência ficcional está fora do nosso âmbito. Eça está aqui contemplado em nome do seu impacto indirecto, mas extremamente influente, na poesia da “nova era”, impacto que aliás se estende ao posterior decadentismo-simbolismo, ajudando até a explicar a ascendência deste novo sistema na dupla perspectiva de ruptura/continuidade relativamente à prática dos poetas de 70. Ora, o papel de Eça neste campo da evolução poética tem duas vertentes: uma, moderada, enquanto publicista da Geração de 70, tornando possível a abordagem de motivos até então considerados exteriores ao âmbito literário; e outra, mais incisiva, enquanto desbravador de rumos de inovação estilística, tarefa que iniciou em

---

<sup>1</sup> Ver Ofélia Paiva Monteiro, “(O) Mistério da Estrada de Sintra”, segundo verbete in *Dicionário de Eça de Queirós*, coord. Campos Matos, 2ª ed., Lisboa, Caminho, 1993, 600.

<sup>2</sup> Batalha Reis, “Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós” in Queirós, *Prosas Bárbaras*, 22.

*Prosas Bárbaras* numa estreita ligação com o modo lírico, conforme intuído por Batalha Reis ao aproximar do “poema em prosa” o género folhetinesco destes textos<sup>1</sup>, ou, mais modernamente, por Jacinto do Prado Coelho, apontando os “trechos de prosa poética contidos nesse volume [como] o primeiro surto de simbolismo *avant la lettre* que se observa em Portugal”<sup>2</sup>.

Sobre a hipótese dum precoce simbolismo em *Prosas Bárbaras*, não resisto a referir o recurso à animização da floresta, e mais concretamente, em “Notas Marginais”, aquela frase “eu andava perdido pela floresta escura e sonora”<sup>3</sup>, que imediatamente me trouxe ao espírito as “confusas palavras” da natureza em “Correspondances” de Baudelaire, as quais, de tão retumbantes, se tornam indistinguíveis no poema “Obsession”: “Grands bois (...) vous hurlez comme l’orgue!” (OC 1, 75). Recorde-se que na segunda parte deste trabalho vimos paralelamente os dois poemas de Baudelaire como sintomas da mediação humana no estabelecimento de correspondências entre o objecto referencial e a ideia, toldando a transparência do símbolo com a arbitrariedade de relações subjectivas que o uso da linguagem invoca (*supra*, 216). A manipulação daquela subjectividade e deste uso é algo que podemos encontrar preceituado na teoria dos efeitos de Poe: criação de um ambiente de imagens e sons para obter um sugestionamento do indefinido que se há-de achar além do mundo sensível, mesmo que este possa ser apenas produto do *frisson* encantatório da palavra. É o que sucede em “Ulalume” de Poe, que, como antes observámos, pode ser considerado um espécime precursor desse simbolismo, e onde o leitor é justamente mergulhado na sonoridade duma floresta desgrenhada, pantanosa e crepuscular, assistindo às deambulações dum sujeito com a sua alma, assombrado pela memória reprimida da amada morta. Acontece que este podia ser

---

<sup>1</sup> Ibid., 34.

<sup>2</sup> Prado Coelho, *Dicionário de Literatura*, vol. 3, 4ª ed., Porto, Figueirinhas, 1992, 874.

<sup>3</sup> Queirós, *Prosas Bárbaras*, 55.

também o resumo de “Notas Marginais”, o primeiro de todos os folhetins e de todos os textos de Eça<sup>1</sup>. E, no entanto, Manuela Delille demonstrou cabalmente que grande parte de “Notas Marginais” é uma imitação, livre mas reconhecível, de números do *Intermezzo* de Heinrich Heine<sup>2</sup>. Não é grande surpresa, porém, descobrirmos que o trecho XV de “Notas Marginais”, iniciando-se “Eu andava perdido pela floresta escura e sonora”, terá influência do número LV do *Intermezzo*, mas este, por sua vez, é passível de comparações ambientais (a errância triste entre árvores) e estilísticas (dupla adjectivação para caracterizar a atmosfera, marcação de um passado imperfeito) com as duas primeiras estrofes de “Ulalume”: cf. “La nuit était froide et muette; je parcourais lamentablement la forêt. J’ai secoué les arbres de leur sommeil ”<sup>3</sup> e “ The skies they were ashen and sober / The leaves they were crisped and sere (...) // Here once, through an alley Titanic, / Of cypress, I roamed with my soul” (*MCW* 1, 415-6).

Terá a obra poética de *Lyrishes Intermezzo* (1823) influenciado directamente o poema “Ulalume” (1847)? é possível, mas não provável: Poe jamais mencionou Heine em qualquer dos milhares de páginas da sua prosa crítica e jornalística. Mais uma vez é difícil desrinçar Poe de entre uma complexa rede de modelos textuais que na segunda metade do século XIX desemboca em Portugal, e concretamente em torno de Eça, como já antes começara a fluir entre os principais núcleos urbanos da Europa e dos Estados Unidos. Poderá argumentar-se que a influência de Heine não dá conta da sonoridade da floresta de “Notas Marginais” como o pode fazer a profusão de recursos estilísticos em Poe, mas também aí é preciso ver que muitos destes terão sido indirectamente filtrados por via de Baudelaire.

---

<sup>1</sup> Publicado a 23 de Março de 1866 na *Gazeta de Portugal*.

<sup>2</sup> Ver Delille, *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português*, 276-305.

<sup>3</sup> O *Intermezzo* de H. Heine é citado na versão francesa de 1848 de G. de Nerval que terá sido, segundo Delille, a mais difundida em Portugal, e utilizada por Eça de Queirós em “Notas Marginais”. Refira-se que a rescrita queirosiana deste passo regista ainda a interferência da poesia autoral de Nerval, nomeadamente de “El Desdichado” (in *Les Chimères*, 1854).

O que não impede que o comentário de “Poetas do Mal” à “revolução na arte feita pela banda de Baudelaire” se aplique, quanto a mim, com mais justiça ao poeta estadunidense do que ao francês: “não é, como diz a crítica ordinária, hemistíquios, prosas, rimas e medições que se alteram: é todo o poema divino das sociedades modernas que se vai aos farrapos. As formas novas são o sintoma da sua dissolução”<sup>1</sup>. Com efeito, ao passo que Baudelaire se comprazia em laborar nas convenções já existentes, praticando o soneto como forma de eleição, era ensejo do autor de “The Rationale of Verse” e “The Philosophy of Composition” experimentar combinações novas dentro de possibilidades rítmicas que julgava negligenciadas e empobrecidas pela tradição poética<sup>2</sup>. São famosos os cálculos de alternância de quantidade e qualidade das unidades métricas que terá usado em “The Raven”, bem como o estudo de aliterações e rimas internas, ou de impacto do refrão. Mas é talvez na composição “The Bells” que as assonâncias, as estrofes variáveis em extensão e rima, os versos heterométricos e a ousadia da insistência no metro monossilábico melhor traduzem o tema da decadência histórico-civilizacional (o poema progride da idade da prata à do ferro), culminando num caos de destruição e cacofonia que se pode corresponder com o juízo de Eça sobre a “dissolução” do “poema divino das sociedades modernas”.

Muitos dos traços prosódicos em que Poe insistia, a saber, a repetição como processo de amplificação, a acumulação por parataxe para criar uma duração indefinida, o uso de vocábulos com forte carga simbólico-evocativa, e sobretudo os trunfos musicais da lírica que são as aliterações, dissonâncias e consonâncias, são os mesmo que Guerra da Cal apontou como processos de “poetização da prosa” num conhecido estudo sobre o

---

<sup>1</sup> Queirós, *Prosas Bárbaras*, 92.

<sup>2</sup> Ver, especialmente, Poe, *TER*, 20-21.

estilo de Eça de Queirós<sup>1</sup>, processos trabalhados de forma germinal e exuberante nos textos híbridos de *Prosas Bárbaras*. Veja-se o seguinte passo, retirado do conto “O Senhor Diabo”:

E sempre a rapariga fiava. Preso à roca por um fio branco, sempre o fuso saltava; preso ao seu coração por uma tristeza, sempre pulava um desejo.  
E todo o dia fiava.<sup>2</sup>

A repetição do advérbio de tempo, “sempre”, o uso do pretérito imperfeito, o uso da copulativa reminescente da linguagem bíblica (“E sempre”, “e todo o dia”), contribuem para uma sensação de duração indefinida adequada à imagem, de ressonâncias míticas, do eterno feminino da donzela fiando. Já as colocações das consoantes oclusivas e vibrante – “pr” (preso, sempre), “br” (branco), “tr” (tristeza) – introduzem uma inquietação disruptora desse tempo, potencialmente conotativa do complexo contraditoriamente abstracto e sensual evocado pelos substantivos “coração”, “desejo” e “tristeza”, ao mesmo tempo que criam padrões rítmicos reconhecíveis e entoáveis. Prefiguram estes a aproximação musical para que constantemente somos metaliterariamente alertados em *Prosas Bárbaras* (por exemplo, por títulos como “Sinfonia de Abertura” ou “Ladainha da Dor”) e mesmo doutrinados:

A música deve ser a voz de tudo aquilo que ali está silencioso sem ter a faculdade de se exprimir, e nós termos a possibilidade de o compreender; (...) de tudo o que, desde as ervas molhadas até às vias lácteas fala muito indefinidamente e com vibrações muito sobrenaturais, para que o nosso êxtase as possa escutar.<sup>3</sup>

Neste ponto, afasta-se Eça da convicção que Antero expressa pela mesma altura de ser previsível e necessário acabarem-se as evocações vagas da música (*supra*, 439-40), e aproxima-se inequivocamente do romantismo idealista e, nomeadamente, de Poe. Compare-se o seguinte passo de “The Poetic Principle”: “It is in Music, perhaps, that the

---

<sup>1</sup> Ver Guerra da Cal, *Língua e Estilo em Eça de Queirós*, 317-368.

<sup>2</sup> Queirós, “O Senhor Diabo”, *Gazeta de Portugal*, 20 de Outubro de 1867; repr. *Prosas Bárbaras*, 200.

<sup>3</sup> Queirós, “Macbeth”, *Prosas Bárbaras*, 81.

soul most nearly attains the great end for which, when inspired with the Poetic Sentiment, it struggles – the creation of supernal Beauty” (*TER*, 78).

As experiências de *Prosas Bárbaras*, desde o hibridismo genológico (misturando o epistolar, o ensaístico, o narrativo e o poético) e estilístico (numa latitude que vai da prosa jornalística, ou mesmo por vezes científica, à poética), à temática satânica da corrupção dos tempos e da psique humana, decerto não derivaram nem directa nem exclusivamente de Poe. Para além disso, terão sido reformuladas por Eça pela troca de ideias com seus pares, bem como moldadas idiossincraticamente à vibrante fantasia de que o autor se sentia embebido naquele tempo de formação, que descreve como contemporizador de “todas as teorias e todas as seitas”<sup>1</sup>. No entanto, o facto de Poe ser expressamente inscrito como figura tutelar dessa revolução artística que posteriores receptores, nomeadamente poetas, vieram a reconhecer em *Prosas Bárbaras* – facto reforçado por estes textos, bem como aquela tutelação, não serem colocados em cheque pelo projecto de revelação da vida na literatura que Eça viria a desenvolver (e portanto não precisarem de ser relegados para um lado “obscuro” como sucedeu com Antero) – teve um impacto não despreciando naquilo que sobretudo nos interessa estudar, que são os diferentes usos que o autor estado-unidense teve na poesia portuguesa. As produtivas associações que estabelecemos entre a obra poética e os textos de *Prosas Bárbaras* terão sido entendidas a partir do reclame expresso em “Poetas do Mal”, contribuindo para assegurar ao modelo de Poe a possibilidade de ser instrumentalizado para uma nova viragem sistémica na literatura nacional, desta feita da “poesia da actualidade” para o decadentismo e simbolismo. Assim, parece-me significativo que *A Folha Nova*, diário que publica na década de 80 autores mais tarde conotados com essa nova expressão poética, se ocupe ainda em divulgar não apenas vários poemas em prosa de Baudelaire e

---

<sup>1</sup> Queirós, “Uma Carta [a Carlos Meyer]”, *ibid.*, 215.

novas traduções de Poe, como também em republicar o texto queirosiano “Poetas do Mal”<sup>1</sup>. De resto, a reabilitação de *Prosas Bárbaras* pela estética simbolista-decadentista em Portugal é um facto documentado<sup>2</sup>, e veremos adiante como foi também preocupação dos seus agentes destacar aspectos da obra poética até então negligenciados.

À guisa de conclusão, gostaria apenas, por ora, de comentar a ligação a uma mesma família, que se pôde estabelecer neste novo contexto, entre Poe e os escritores portugueses de que nos temos ocupado, usando para isso um exemplo extraído do poeta que veremos a seguir, Gomes Leal, justamente quando em 1897 anuncia a sua conversão à “estética do mistério” em detrimento da do combate:

Neste século XIX tão prático, os cultores deste género tão subtilmente grandioso [“poesia do mistério”] não têm escasseado, todavia. (...) Na América o nome do insólito Edgar Poe impõe-se, cheio de um prestígio radioso (...)

Em Portugal – no verso, – apenas nós temos cultivado, quase isoladamente, o género. Há espécimes vários dele: nas *Claridades do Sul*, na *Poesia da Morta*, na *Nevrose Nocturna*, nos *Espíritos*, e na *Mulher de Luto*, ainda inédita. Antero do Quental afirma-se em vários sonetos, tais como *Mors-Amor*; Teófilo Braga e Álvaro Carvalho nos *Contos*; Eça em passagens do *Mandarim*, e na visão da *Relíquia*.<sup>3</sup>

Notar-se-á que Gomes Leal não inclui as *Prosas Bárbaras*, mas isto possivelmente porque não sabia como mencioná-las, visto não terem sido ainda coligidas em livro<sup>4</sup>. Por outro lado, é sugestiva a aproximação de Antero a Poe, sobretudo se lembrarmos que já antes Gomes Leal a estabelecera numa recensão aos seus *Sonetos*<sup>5</sup>, e que ela viria a ser reiterada, por exemplo, por um poeta decadentista que adiante referiremos, José Duro, dedicando o negro poema “O Corvo” (in *Fel*, 1898) aos poetas

---

<sup>1</sup> O folhetim de Eça é republicado no diário *A Folha Nova* no seu primeiro ano de vida, 1881, a 30 de Agosto. Nesse mesmo ano, publicam-se vários poemas em prosa de Baudelaire, sobretudo entre Junho e Julho, bem como, em Dezembro, os contos de Poe “A Sombra” e “O Retrato Oval”.

<sup>2</sup> Consulte-se Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, 108.

<sup>3</sup> Gomes Leal, “Duas Palavras sobre este Poema e a Esthetica do Mysterio”, prefácio a *Poema d’um Morto* de Guilherme de Santa-Rita, Lisboa, Imprensa Nacional, 1897, xxi.

<sup>4</sup> Estas só serão publicadas em 1903, numa selecção truncada e um pouco à revelia do seu prefaciador Batalha Reis. De qualquer forma, Gomes Leal já poderá referi-las na sua resposta ao *Inquérito Literário* de Boavida Portugal (52).

<sup>5</sup> Gomes Leal recebe entusiasticamente os *Sonetos* de Antero, em *O Século* de 6 de Fevereiro de 1881, considerando que a sua “lira lutuosa” prefigura uma “forma tão nova e tão rara entre nós” que apenas sustenta comparação com “The Raven” de Poe, “Les Ténèbres” de Gautier, ou “The Dream” de Byron.

açoriano e estado-unidense. Antero torna-se, assim, à semelhança de Eça, importante na instrumentalização de Poe na poesia portuguesa, dado um fenómeno em que se mistura, por um lado, o facto possivelmente conhecido por posteriores receptores de ter ele sido um dos primeiros divulgadores/rescritores do autor de “The Raven” e, por outro, os pontos de contacto passíveis de se estabelecer entre os dois escritores. Só por isto, como no caso de Eça, vale estudar as relações de Antero com Poe num trabalho desta natureza. No entanto, sendo ele também primariamente um dos representantes da “poesia portuguesa” de que aqui nos pretendemos ocupar, no seu caso, a posição referencial do modelo poético, por vezes contraditória e marginal, é um factor a ter em conta na perspetivação dos resultados deste estudo, factor esse já menos importante no que toca à pouca representatividade que Poe terá no cômputo da obra queirosiana. Diferente será o caso de Gomes Leal, cuja obra se afigura uma fonte primária decisiva neste trabalho, pois, ainda que as intertextualidades com Poe sejam também ambíguas e por vezes veladas, encontraremos aí algumas rescritas deste autor que são das mais cruciais e inventivas na nossa literatura dentro das balizas temporais que definimos.

### Capítulo 3

#### DA ÉTICA DA REVOLUÇÃO À ESTÉTICA DO MISTÉRIO: POE TRANSPOSTO POR GOMES LEAL

*A melancolia em arte é como a anemia e a tuberculose em biologia – um produto lógico de raças em decadência. (...) Quando por isso na história se quiser estudar este século, a literatura dos Melancólicos ficará como um marco miliário para exprimir os últimos arrancos duma luta entre o Sonho e a desesperante realidade; para significar a que poder torturante pode levar a excitação e o desespero da análise.*

Alberto de Oliveira, “Os Melancólicos”, *O Intermezzo*, nº 5, 2 de Janeiro de 1890, 4

Vimos como a clivagem entre imaginação e realidade, porventura a origem de toda a poesia, se tornou premente no Romantismo, depois de Kant ter feito depender o mundo fenoménico da percepção do sujeito, e quando as conquistas da ciência afirmavam a prevalência da matéria, arredando o Ideal como noção imprestável. “Why preyest thou thus upon the poet’s heart, / Vulture, whose wings are dull realities?”, escrevia Poe em “Sonnet – to Science” nos Estados Unidos de 1830. Teria o autor estado-unidense, que no ensaio “The Philosophy of Composition” postulou a melancolia como o mais legítimo tom poético (ver *TER*, 16), subscrito também a epígrafe deste capítulo, produzida em Portugal no início de 1890, num jornal de tendência simbolista, por um poeta que havemos de observar adiante sob o ângulo de eventuais leituras de Poe? A pergunta é académica e legitima-se pelo simples facto de poder ser colocada, reconhecendo afinidades entre a obra de Poe e a literatura portuguesa que tornam viáveis as rescritas tomadas por objecto deste estudo. No entanto, este só virá a ser produtivo, e a progredir para o seu objectivo de analisar em que medida essas rescritas resultam de aproveitamentos parcelares e prefiguram concretizações distintas das do modelo apropriado, quando o foco de interesse da pergunta se desloca da hipótese de esse modelo

poder *subscrever* determinadas concepções para a constatação de que jamais as poderia ter *escrito*, na formulação específica que então recebem.

Assim, convém atentar nas marcas discursivas passíveis de identificar as coordenadas de tempo e local que condicionam o enunciado em epígrafe. O conteúdo romântico da insistência no ágon entre sonho e real é não apenas hiperbolizado nos seus “*últimos arrancos*”, servindo a retórica decadentista do fim de século europeu (retórica agravada pela nuance apocalíptica de ser esse período considerado um “marco miliário”), como denota a específica progressão que conheceu na literatura portuguesa desde 1870, depois de processado pelo positivismo naturalista e histórico. O entendimento da evolução da arte é dado por uma analogia biológica (“a melancolia em arte é como a anemia e a tuberculose em biologia”) e o seu estágio actual considerado “um produto *lógico*”. Por outro lado, o esboço dum quadro patológico de “*raças em decadência*” é susceptível de invocar muito especificamente a diagnose de 70 sobre a degenerescência dos povos peninsulares, ao mesmo tempo que denuncia o fracasso da sua intentada reabilitação por uma via científica, positiva e racional, estando a “excitação” da análise perigosamente próxima do seu “desespero”. O decreto de falência do modelo de progresso racional, tenderá, aliás, no caso específico de Alberto de Oliveira, a caucionar uma ideologia nacionalista nutrida pela ferida do Ultimatum britânico de 1890, e a favorecer, segundo a polémica tese de Augusto da Costa Dias que discutiremos no capítulo seguinte, “o repúdio da razão, o misticismo, o recurso a forças obscuras fora do alcance da inteligência, como a raça e as taras insanáveis em que floresce”<sup>1</sup>.

Por ora, as vias procuradas em Portugal no final de século, concretamente ao nível das orientações poéticas, e os modos como a obra de Poe pode ter servido as suas complexas intenções sistémicas, começarão a ser exploradas a partir do caso fértil de

---

<sup>1</sup> Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-burguesa: O Nacionalismo Literário da Geração de 90*, 3ª ed., Lisboa, Estampa, 1977, 119.

Gomes Leal. Com efeito, a carreira deste poeta, formada pela “poesia da nova era”, conhecerá o desânimo decadentista expresso na epígrafe, mas igualmente a vontade de superá-lo através duma recuperação esotérica do idealismo romântico, implicando complexas convoluções nas correspondências mantidas com a obra e imagem do escritor estado-unidense com que precocemente dialogou. Por aqui se pode subentender que considero ter Poe constituído para Gomes Leal um modelo duradouro e produtivo, por contraste com o que antes se apurou relativamente a Eça ou a Antero. No entanto, realço novamente as dificuldades que se apresentam à demonstração de tal argumento, visto que Gomes Leal, talvez mais ainda que qualquer dos seus outros contemporâneos de 70, revela uma absorção eclética de diversas fontes estrangeiras, algumas quase simultaneamente à publicação original das obras (casos de Mallarmé, Verlaine, Huysmans e Rollinat, por exemplo), tudo lhe servindo caoticamente para um percurso errático onde é difícil destrinçar as linhas de orientação que apesar de tudo distinguimos em Antero.

Além de Gomes Leal se situar na encruzilhada entre uma poesia “de actualidade” e outra, de regresso ao ideal, encontramos-lo, não será demais dizê-lo, na charneira entre romantismo e modernidade. A capacidade de Gomes Leal urdir uma rede textual tão indissociável da idiossincrasia do seu génio que a própria compulsão citacional lhe estrutura o discurso, permanentemente em diálogo com a tradição bem como com as tendências díspares do seu tempo, contribui inegavelmente para “o poder de evocação e de abalo” que levou Vitorino Nemésio a considerá-lo “praticamente o criador da poesia ‘moderna’ em Portugal”<sup>1</sup>. Discrepante desta nos pode parecer a opinião de José Régio que, lembrando a agitação satânica do poeta, a violência da sua revolta social entre o pessimismo colérico e a sede de reparação, e ainda os rebates de misticismo intuitivo

---

<sup>1</sup> Nemésio, coord. e pref., *Destino de Gomes Leal seguido de poesias escolhidas: com dispersos desconhecidos*, Lisboa, Bertrand, s/d. [1953], 83.

salientados pelo crítico com algum paternalismo, o contabiliza entre os “mais acabados representantes do Romantismo na nossa poesia”<sup>1</sup>. No entanto, podemos conciliar as duas afirmações se aceitarmos que a viragem para a modernidade se dá justamente por via da crise romântica.

## 1. Satanismo reprimido

Ponderámos já que em Portugal a tomada de consciência de um tempo de crise só atinge plenamente o estágio de urgência numa resolução pela abertura crítica a alternativas vindas de fora, com o Terceiro Romantismo e, no que respeita à poesia, com a Nova Era que demandam os seus agentes. Dois processos literários servem então o abalo sistémico e a mudança de horizonte de expectativas: a ironia romântica extremada em cepticismo satânico, e a análise realista por sua vez levada ao extremo da desintegração psíquica. E é nestes extremos que ambos os processos, passíveis de intersecção com algumas apropriações de Poe que temos vindo a configurar, se tocam – como exprime lapidarmente o narrador dum conto fantástico de Gomes Leal ao discorrer sobre o “dom diabólico da observação” e a “agonia nevrálgica da análise”:

Uma enfermidade moral que deu cabo um dia do meu sossego e da minha felicidade para todo o sempre! foi esse dom diabólico, que eu possuo, da observação.

Este contágio, que se apossou de repente de todo este século, de analisar a microscópio todo o mundo físico e as sensações mais intangíveis da alma, esta epidemia fria de realismo e de enterrar, sentindo as mais cruciantes dores, o bisturi no nosso próprio coração, e até da mulher que amamos, esta agonia nevrálgica da análise, matou-me um dia o coração, e entenebreceu-me de todos os lutos trágicos das desolações eternas da existência.<sup>2</sup>

As palavras desta narrativa saída em 1881 parecem afinar as já aludidas reflexões que Gomes Leal teceu em 1870 a propósito do romance *Eva* de Santos Nazaré, fazendo confluir realismo e satanismo ao definir a tendência que entendia então, face à deturpada

---

<sup>1</sup> José Régio, “Gomes Leal”, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, 2ª ed. corrigida, Lisboa, Editorial Inquérito, s/d. [1959], 50.

<sup>2</sup> Gomes Leal, *O Espelho da Marquesa* (1881), repr. Porto, Editora Justiça e Paz, 1988, 5.

sentimentalidade romântica, dever impor-se como alternativa, sob nomes tutelares como os de Poe, Champfleury ou Flaubert, indistintamente servindo a “escola analítica, positiva e crítica aí inconscienciosamente apelidada de Mal”<sup>1</sup>. Ora, se a procura deste Mal, em que Gomes Leal se iniciou literariamente desde meados de 1860, era justificada enquanto necessidade da análise mas não um fim em si, a visão do narrador do conto de 1881 sobressai como mais pessimista relativamente aos processos realistas e satânicos, lamentando-se que o mal e a devastação do sujeito sejam seus inevitáveis corolários. Será por isto, e porque Gomes Leal, à semelhança de Antero e Eça, passou a década de 70 esperançoso na possibilidade de a literatura contribuir para a regeneração social, que em 1875, ao reunir os seus poemas de juventude em *Claridades do Sul*, considera válidas tais composições enquanto tributos líricos ao amor, à imaginação e à liberdade, mas distancia-se do juvenil pendor para “as duas escolas modernas que tanto se tem discutido, o *satanismo* e o *realismo*”. Não prefere “nem uma, nem outra”, diz-nos o autor, porque elas resultam indissociáveis, sendo que se a primeira desequilibra a Natureza, a segunda, ao querer abarcá-la, se acaba por ver também a braços com “o sórdido e o obscuro”, caindo na mesma “preocupação do Mal em tudo, e a descrevê-lo – o que é mais desagradável ainda”<sup>2</sup>.

Estas declarações não impediram o autor de incluir em *Claridades do Sul* vários poemas de veia satânica, designadamente numa assimilação produtiva de Baudelaire já comentada por diversos críticos, desde logo patente na divisão estrutural do volume,

---

<sup>1</sup> Gomes Leal, “Considerações sobre o Realismo: duas palavras sobre a *Eva* do Sr. Nazaré”, *A Revolução de Setembro*, 29 de Dezembro de 1970, 1-2.

<sup>2</sup> Gomes Leal, “Nota à primeira edição”, *Claridades do Sul* (1875); repr., coord. e pref. J. C. Seabra Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998, 329. Futuras referências a esta obra, excepto em casos que necessitem de informação suplementar, serão dadas entre parêntesis no corpo do texto, utilizando-se a abreviatura CS, seguida dos números de páginas relevantes.

organizado em seis partes como *Les Fleurs du Mal*<sup>1</sup>. Da influência de Baudelaire decorrerá, pelo menos se lembrarmos as referidas epígrafes em francês de Poe que são porventura as primeiras na nossa literatura, encimando poemas de Gomes Leal n’*A Revolução de Setembro* de 1869 e 1870, o filtro do impulso poético da “perversidade”. Para delinear as feições que este assume na poesia de Gomes Leal, podemos começar por tomar como exemplo o soneto “O Inimigo”, onde se procura desmistificar a equação religiosa da sua força com a dum “eterno Tentador”, “sinónimo de Mal e Impureza”, em favor da ideia de que afinal se trata “[d]o que anda sempre em nós”, portanto prova da cisão do indivíduo, a que se confere a força dum pulsão inata: “Eu bem sei, negro símbolo apupado, / Velho sátiro, vil, caluniado, / – Diabo! que te chamas ‘Natureza’” (CS, 77). Igualmente em convergência com o texto de Poe “The Imp of the Perverse”, é veiculada a ideia de esta pulsão, apesar de constitutiva da natureza do homem, ser também o que o impede de uma relação harmoniosa com o restante mundo natural, já que, equacionada com o “espírito da Dúvida” (ibid.), ela procede ultimamente de uma racionalidade cujo carácter compulsivo age contra os seus próprios mecanismos estruturantes e de integração.

É curioso que o soneto seguinte do mesmo livro de Gomes Leal prolongue a tentativa de circunscrição da tal força perversa antes chamada “Pecado” para a pretender elevar a uma energia omnipresente que condiz com o enquadramento pampsíquico da maioria dos seus sonetos “satânicos”<sup>2</sup>, declarando que se acha “Em toda a parte”,

---

<sup>1</sup> A respeito da recepção de Baudelaire por Gomes Leal, consulte-se sobretudo Álvaro Machado, *Les Romantismes au Portugal*, esp. 507-512; J. P. Coelho “O Estudo de Influências: Um Poema de Gomes Leal” in *Ao Contrário de Penélope*, Venda Nova, Bertrand, 1976, 203-207; Teresa Martins Marques, “Gomes Leal: o Superlativo da Inquietação” in *Leituras Poliédricas*, Lisboa, Universitária Editora, 2002, esp. 64-67; e Teresa Soares Correia, *Les Fleurs du Mal e as Correspondências Baudelairianas em Claridades do Sul de Gomes Leal*, dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Lisboa em 1994.

<sup>2</sup> Desta característica, que procurámos definir *supra* (385-6), advirá porventura a pretensão de Gomes Leal de, a par dum Teófilo fundador entre nós da “poesia histórica”, ou dum Antero divulgador da “poesia social”, ter ele iniciado em Portugal a “poesia panteísta, ou naturalista” a que “a banalidade

conforme a locução que dá título ao poema. Contudo, se a vocação para o mal participa em tudo, “anda no ar, em nós, da flor no cheiro”, o seu efeito de desagregação (“anda disperso e róí o mundo inteiro”), designadamente fazendo do homem um estranho a “toda a parte”, resulta de, no caso do ser humano, esse mal se tornar cognoscível, indissociável da mente pensante ao mesmo tempo que a dissocia do mundo que se corrompe, e daí a recuperação da alegoria bíblica:

Habitua-te a tê-lo na Desgraça,  
No ar, no chão, na flor, no som que passa...  
– E até, serpente vil, no Pensamento! (CS, 78)

Esta evocação do mito judaico-cristão que associa o Conhecimento ao Mal (também em “O Inimigo” se apelida de “Serpente” o “espírito da Dúvida” – CS, 77) sugere, a despeito dos referidos protestos contra uma Igreja que faz do inato impulso antagónico um “sinónimo de Mal”, um enraizamento no imaginário religioso, contaminando moralmente a análise do sujeito poético. Ademais, a avidez da apóstrofe iconoclasta (“mau grado, ó Igreja, a tua ira” – *ibid.*), traço marcante até da obra panfletária de Gomes Leal, em que um dos mais desesperados poemets de denúncia social se intitula *O Herege* (1881), lembra o satanismo típico de Baudelaire, nos aspectos discutidos na segunda parte deste trabalho como parcialmente devedores duma leitura abusiva do interesse poesco pela perversidade.

Com efeito, Gomes Leal partilha com o poeta francês o uso do satanismo como uma espécie de antídoto, de exaltação da imoralidade com intuitos que não deixam de ser regeneradores, inclusive moralizantes, e de um modo que no poeta português é tão eloquente que por certo não passaria no crivo anti-didáctico de Poe. O programa tido por unificador de *Claridades do Sul* é o de, “compreendendo o homem com todas as suas paixões e as suas virtudes”, contribuir para “melhorar a humanidade e alargar o ideal

---

nacional surpresa de novidade chamava então (...) o *satanismo*” (“A Banalidade Nacional Irritada”, *O Século*, 30 de Janeiro de 1881, 1).

humano” (CS, 331). Semelhante e até mais exacerbado do que o de Baudelaire é também o fascínio de Gomes Leal pelo crime de sangue (amiúde, como veremos adiante, praticado ritualmente contra uma figura feminina), possível instrumento de redenção, porventura mesmo de expiação pelo apuramento dum mal que, como o francês, Gomes Leal julgaria excessivamente disseminado no seu “século sem crença”, n’“este mundo que agoniza”.

Estas últimas expressões de caracterização da contemporaneidade são retiradas de um poema, “Trevas”, que não foi coligido em *Claridades do Sul*, mas que, tendo saído n’*A Revolução de Setembro* a 16 de Janeiro de 1869, é talvez o único exemplo das primícias de Gomes Leal que pode sustentar a sua reivindicação, já em fase avançada da carreira, de ter sido ele em Portugal o precursor da poesia satânica, antecedendo “aquela trupe lírica que poetava sob o nome genérico de Fradique Mendes”<sup>1</sup>. Foi Rainer Hess quem chamou a atenção para as características deste texto serem as mais consentâneas com tal pretensão, destacando as suas “visões de um crepúsculo epocal e de um caos cósmico em que o desespero humano se exprime através do riso desfigurado”, embora acabe por minimizar o seu valor documental para a escola satânica com o argumento de que a composição, tal como outros textos do autor antes dos produtos de Fradique, carece da “nota baudelairiana específica que justamente constitui a modernidade destes”<sup>2</sup>. Não esclarecendo o autor o que constitui a especificidade de tal derivação baudelairiana, resta-nos especular que tivesse em mente ou a tematização da urbanidade ou, mais

---

<sup>1</sup> Gomes Leal, *A Morte do Rei Humberto e os Críticos do “Fim do Mundo”*, Lisboa, António Maria Pereira, 1900, 100.

<sup>2</sup> Hess, *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal*, 123. O crítico salienta, pertinentemente, que Gomes Leal não invocou sequer o poema “Trevas” como prova do seu satanismo precursor, antes aduzindo exemplos menos eloquentes. No respeitante às poesias mais recuadas que se conhecem do autor, a que antes aludimos, há talvez uma peça que vale a pena aduzir, o poema “Um Gemido” (*Boudoir*, nº52, 31 de Dezembro de 1864), em que se crê ouvir nos ciprestes o ressurgimento da amada morta – mas isto, se por um lado pode revelar um traço pampsiquista prefigurador de composições como “À Pomba que Voou”, constitui, por outro, algo não muito distante dos tropos de tetricismo característicos do estro ultraromântico epigonal.

genericamente, uma notação realista, as quais com efeito só transparecerão na lírica de Gomes Leal pouco mais tarde (e. g. “Lisboa”, de 1870). No entanto, o apuramento desta precedência não nos interessa para a questão da recepção de Poe na poesia portuguesa senão secundariamente, como testemunho da atmosfera em que se propiciou uma viragem para o satanismo (de que, de resto, bem como porventura da tutela de Poe, se podem encontrar auspícios no conto "O Cão Preto" que Gomes Leal publicou em 1865, conforme antes especulámos).

É na mesma óptica que cumpre mencionar a suspeita dum envolvimento do próprio Gomes Leal na fabricação literária de Fradique<sup>1</sup>. Como escreveu já Manuela Delille no início de 1980, estes problemas só poderão ser mais aprofundados “quando forem publicadas as poesias de Gomes Leal que ainda se encontram dispersas por jornais e revistas lisboetas de meados e finais da década de 60”<sup>2</sup>. Vinte anos volvidos, resta-nos esperar que José Carlos Seabra Pereira e a editora que assumiu a corajosa empresa de reeditar as obras deste autor não claudiquem em consagrar finalmente a esses textos, bem como aos contos fantásticos saídos pelo menos desde 1865, os volumes anunciados em catálogo. Até lá, gostaria de apontar alguns dados salientes da minha investigação. A 31 de Agosto de 1869, n’*A Revolução de Setembro*, surge no espaço do folhetim a peça em verso “A Tragédia do Mal dos Cães (fragmento d’uma cousa inédita)” onde se retoma a personagem de Fradique. Saindo o texto no número imediatamente seguinte ao do primeiro folhetim de Fradique, e sendo assinado pelo pseudónimo Micromegcas, porventura do hoje esquecido Clemente José dos Santos (1818 - ?), é de crer que mais literatos para além do triunvirato Eça, Antero e Batalha Reis estivessem, se não envolvidos na génese do poeta artificial, pelo menos a par desta, e entre eles com toda a

---

<sup>1</sup> Sobre este assunto, consulte-se Nemésio, *Destino de Gomes Leal seguido de poesias escolhidas: com dispersos desconhecidos*, 15. Registe-se que o próprio poeta negou tal colaboração, embora declarasse que Antero lha solicitara (ver *A Morte do Rei Humberto*, 101).

<sup>2</sup> Delille, *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português*, 373.

probabilidade também Gomes Leal, a quem é dedicada conspicuamente “A Tragédia do Mal dos Cães”<sup>1</sup>. Talvez seja consequente chamar ainda a atenção para o facto de neste folhetim se reproduzir um excerto do poema de Fradique “A Velhinha”, cuja autoria é atribuída a Batalha Reis, o qual será doze dias depois, e sempre no mesmo jornal, objecto de dedicatória do poema de Gomes Leal “Fatalismos do Álcool”, onde surge uma já referida epígrafe de Poe (*supra*, 383 e 406). Lembrando que foi Batalha Reis precisamente quem aduziu Poe como fonte inspiradora da impostura fradiquista, ganha consistência a especulação de que haveria, entre os promissores homens de letras de finais de 60 e inícios de 70, um interesse pelas componentes irónica e histriónica associadas à atitude satânica, motivando intervenções colectivas de que Edgar Poe poderia ser tomado como modelo legitimador. Ora isto, se, por um lado, confere à obra de Edgar Poe a latitude de um impacto geracional, por outro, torna mais difícil isolar os seus aspectos directamente produtivos nos artistas que se influenciaram mutuamente.

Saliente-se, pois, que Gomes Leal, muito concretamente na época em que escreve os poemas coligidos em *Claridades do Sul*, manifesta inextrincáveis entrosamentos com vários escritores também promotores de Poe – aliás, com quase todos, se lembrarmos a sua colaboração activa com Silva Pinto e Sebastião de Magalhães Lima, ou a admiração manifesta pelas obras de Teófilo Braga e Álvaro do Carvalho. Porém, desta convivência

---

<sup>1</sup> Dada a relevância destas deduções, estranha-se que este folhetim não seja referido por nenhum dos autores por mim consultados versando a questão fradiquista, em particular Joel Serrão em *O Primeiro Fradique Mendes*, e Carlos Reis em “Fradique Mendes: Origem e Modernidade de um Processo Heteronímico” (*Estudos Queirosianos*, Lisboa, Presença, 1999, 137-155). Reitere-se o que nos pode revelar o seu posicionamento: o folhetim de Fradique saíra a 29 de Agosto, domingo, e, não se publicando o jornal à segunda, surge logo na terça-feira o folhetim de Micromegcas; o tempo parece-me muito escasso para a redacção puramente reactiva de um poema tão extenso quanto a “Tragédia do Mal dos Cães”, pelo que quase seguramente quem o escreveu sabia da produção de Fradique antes de ser tornada pública, e esteve envolvido numa acção concertada para promover o seu embuste. Este documento, as hipóteses para a sua autoria, bem como as implicações para a impostura fradiquista foram por mim mais detalhadamente discutidos em “Antero de Quental e a Geração de 70, sob a Lente de Gomes Leal”, *Estudos Anterianos*, 13, 2004. Acrescente-se só, e para voltar a Gomes Leal, que, nas recordações onde transparecem os contornos do que terá sido o culto satânico entre os nossos escritores na viragem para a década de 70, este, além de insinuar ter ele próprio estado ao corrente da génese de Fradique, insiste que na impostura foram envolvidos outros nomes, concretamente Salomão Saraga e Santos Valente (ver *A Morte do Rei Humberto*, 98).

destacaria sobretudo a mantida com as prosas de Eça na *Gazeta de Portugal*. Na verdade, para além de Gomes Leal dedicar também poemas a Eça, nomeadamente o referido “Fantasia dum aborrecido”, tendo por sujeito lírico um sádico refinado que se declara discípulo de Poe<sup>1</sup>, são várias as composições coligidas em *Claridades do Sul* cuja proximidade estilística e ideotemática com algumas das “prosas bárbaras” é flagrante<sup>2</sup>. Mencionámos também já o caso dos poemas de Gomes Leal saídos sob a assinatura de Eça n’*A Revolução de Setembro*, e é pertinente voltarmos ao poema dessa série “À pomba que voou”, que, ostentando uma epígrafe de Poe, julgo ser exemplar da dívida mantida para com os folhetins de Eça, no tocante aos recursos expressivos para conciliar a filosofia materialista com um desejo de sobrevivência e continuidade psíquica.

A intriga de “À Pomba que Voou” é simples: o sujeito lírico, de modo também semelhante ao dramatizado por Batalha Reis em “Pomba Negra”, expande a sua saudade por uma amada morta, mas retira algum consolo da ideia de o seu ser se achar agora disperso e para sempre vital na natureza circundante. No tocante à vaga plangência da saudade, expressa por uma animização perturbante da Natureza, evocativa do amor perdido, são significativas as semelhanças entre este poema e o primeiro folhetim de Eça, “Notas Marginais”. No de Eça, a natureza não colabora nesse amor, visto ter havido uma falsidade da amada, impeditiva da união, mas sugere-se também uma atmosfera pampsíquica. Assim, o corpo do narrador interpela uma alma para sempre desaparecida, possível alegoria da espiritualidade extinta pelas explicações da matéria: “Eu vou andar

---

<sup>1</sup> In *A Revolução de Setembro*, 13 de Maio de 1870. Ver *supra*, 405.

<sup>2</sup> Convém mencionar, para além do exemplo a seguir analisado, e desta feita no âmbito do retrato, mais ou menos realista e sobretudo humanista, da miséria social, as afinidades entre o folhetim queirosiano “As Misérias: I. Entre a Neve”, e os poemas de Gomes Leal “De Noite” e “Os Lobos”, sendo que o último, em particular, parece começar onde acaba o texto de Eça. Um outro traço comum é o uso do motivo da força, na dimensão quase catártica que se extrai da exploração do macabro, e simultaneamente dos desmandos da justiça humana, o que sucede no folhetim de Eça “Memórias de uma Força” e nos poemas de Gomes Leal “Palavras a um Enforcado” e sobretudo em “Em face do Azul” (não incluído em *Claridades do Sul*, mas integrando o supra-assinalado díptico dedicado a Eça de Queirós na *Revolução de Setembro*).

errante perdido no mundo, por entre a matéria enorme. Vou andar nas árvores e nos astros, nas escamas dos peixes e nos olhos dos cometas; nas rosas e nos olhos das mulheres lascivas”<sup>1</sup>. A maioria destes elementos naturais são recuperados por Gomes Leal em “À Pomba que Voou” como avatares do ser desintegrado da amada – os olhos são agora astros, os seios serão açucenas ou ervas, o seu nome chora nas raízes dos ciprestes. Se isto não basta para invalidar as declarações do poeta negando a influência de Eça<sup>2</sup>, o cotejo com o folhetim “Os Mortos” torna-se eloquente sobre o diálogo com este autor no tratamento lírico da matéria reconfigurada, procurando-se vestígios dos membros do corpo morto no universo circundante. Comparem-se as sobreposições, principalmente léxico-semânticas, entre os excertos do texto queirosiano e do poema de Gomes Leal: o corpo entre a vegetação, como pasto de raízes, no primeiro, ou “entre as ervas” e “entre os vermes sem olhos e as raízes” no segundo, que depois em ambos é dado à claridade; a mesma ilusão de ouvir a voz dos mortos em resposta à passagem física do sujeito na floresta; a mesma transformação dos “seios amados” num corpo vegetal sensível:

(...)Porque há-de então ser esta forma que tem braços e cabelos, e não aquela que tem ramos e folhagens?

(...) o corpo fica só na plenidão da noite e do silêncio perante a grande vegetação esfomeada; ele vai dar-se ali como pasto às bocas sinistras das raízes (...), em florescências e em frutos; e o corpo transformado vê outra vez o Sol, as grandes poeiras, e sente os orvalhos (...)

Ora, quando nós passamos entre estas celebrações tristes (...), de entre a folhagem que se aninha inquieta, no seio do vento, sai, para nós, toda a sorte de vozes, de saudações e de confidências.

São os nossos queridos mortos que nos falam, e

[II] Eu creio ouvir roçar os teus vestidos  
No perpassar das virações agrestes!  
E soar o teu nome aos meus ouvidos,  
Quando ouço, à luz dos astros condoídos,  
Chorarem as raízes dos ciprestes.

(...)

[III] Tu estás hoje entre as ervas e as poeiras,  
Ou cheia d’imortais claridades!

(...)

[IV] Ó cabelos ao vento destrançados!  
Ó faces mais macias do que as penas...

(...)

[V] Vós sois hoje partes d’um corpo abandonado  
Entre os vermes sem olhos e as raízes!

E oh, que vezes talvez! N’um *ai* cortado

<sup>1</sup> Queirós, “Notas Marginais” in *Prosas Bárbaras*, 59.

<sup>2</sup> Gomes Leal rejeita a precoce influência de Eça em *A Morte do Rei Humberto*, 97. Por outro lado, atribui a Eça um grande apreço por si nos tempos d’*A Revolução de Setembro*, o que, a julgar pelos cruzamentos intertextuais entre ambos, e também com Batalha Reis e Antero, pode bem ser verídico, enfraquecendo o argumento de Vitorino Nemésio de que este grupo seria demasiado elitista para dar parte do projecto de Fradique Mendes a um sujeito excêntrico como Gomes Leal (*Destino de Gomes Leal*, 15).

então toda a matéria tende a elevar-se (...) a ir pousar, com suavidade e cansaços, nos seios da folhagem, que já foram seios amados.

Eça de Queirós, “Os Mortos”  
(*Gazeta de Portugal*, 4 de Novembro de 1866)

Não me terá teu seio imaculado  
Entre as ervas bradado: “Não me pises...”

Gomes Leal, “À Pomba que Voou”  
(*A Revolução de Setembro*, 23 de Junho de 1870)<sup>1</sup>

Estas similaridades podem dar-nos a medida do quão difícil se torna, sobretudo no primeiro Gomes Leal, isolar para análise passos de claras correspondências com Poe, sendo que a estas se sobrepõem outras, venham elas de França e de Baudelaire, como no caso dos poemas “O Inimigo” e “Em toda a parte”, ou de produções internas como as de Eça, no caso vertente. Neste, dir-se-ia mesmo que a narrativa pampsíquica queirosiana submerge os traços poescos que poderíamos esperar pela epígrafe, já referida e proveniente da tradução francesa do conto “Morella”: “Ah” son image est là vivante devant moi, comme dans les premiers jours de son allegresse et de sa joie!”. No conto de Poe, o ressurgimento da amada dá-se por singular metempsicose, obra em vida por uma mulher versada em interditos escritos místicos e de extraordinários poderes psíquicos, que logra transmigrar-se na filha. Os traços de espiritismo na história transcendem, portanto, largamente os limites da filosofia materialista e do naturalismo, a que de alguma forma se começaram a conformar os primeiros textos de Eça<sup>2</sup>. No caso de Gomes Leal, a citação de Poe, além de ser a primeira referência explícita que encontrei num poema português publicado a sugerir um contributo do autor estado-unidense para o

---

<sup>1</sup> Os excertos aqui transcritos seguem a lição da primeira publicação do poema de Gomes Leal, que é muito diferente da incluída em *Claridades do Sul*, em que, de resto, foram suprimidos todos os versos que nos servem de exemplo, à excepção dos da quadra V (que foram, mesmo assim, remodelados). Terá sido isto por Gomes Leal ter pretendido ocultar a influência de Eça, incómoda para as pretensões da sua carreira, do mesmo modo, talvez, que obliterou, conforme comento adiante, as referências a Poe?

<sup>2</sup> Note-se que quando as extrapolações da disseminação após a morte se enredam por devaneios, pressupondo uma transfiguração metafísica, o narrador queirosiano contrapõe a lembrança da matéria, como sucede no seguinte passo do folhetim “Misticismo Humorístico”: “Quem sabe se os corpos que se atiram à vala, sementes fúnebres, se abrem, lá em cima, em searas divinas de que nós apenas vemos a ponta das raízes que são as estrelas? Mas não. A alma morre. O corpo revive e dissipa-se na matéria enorme” (*Prosas Bárbaras*, 166).

tratamento melancólico do motivo da amada morta<sup>1</sup>, cria expectativas duma intervenção sobrenatural, que se vêem até certo ponto continuadas pelos primeiros versos indiciando o regresso da morta: “Eu creio ouvir roçar os teus vestidos / No perpassar das virações agrestes.” Tais palavras prefiguram um ambiente gótico de assombração, mas o poema inflecte depois para pistas de leitura mais plausíveis segundo as leis duma natureza onde nada se perde nem se cria, mas tudo se transforma. Sub-repticiamente, porém, fica a ideia de poderem ocultar-se nessa transformação física os arcanos do mundo metafísico; algo que o sujeito admite ser “ilusão” da sua mente doente e lírica, mas não deixa de revelar: “E oh, quantos como eu também irão / Correndo o mundo após d’uma ilusão / Soletrando-vos, místicas estrelas!”<sup>2</sup>

Note-se que esta consideração de um misticismo matéria, cujas evoluções se pretendem conciliáveis com um substrato coevo de credibilidade científica e racional, pode ser aproximável da infiltração duma corrente subterrânea de sentido preceituada por Poe. Porém, o modo como Gomes Leal a induz, cruzando as fontes diversas de Poe e Eça para manipular em equilíbrio precário os saberes da Natureza e as intuições do sobrenatural, dá-nos, como já referimos, a dimensão da sua originalidade. Esta foi entendida pelo próprio como refundição de elementos compostos, numa declaração onde manifestou plena consciência do seu papel enquanto produto e produtor das velozes fabricações textuais em finais do século:

[É] fácil, por um contraste notável, num dado espírito poderem ter operado as influências de leitura de Proudhon, de Cícero, de Vico, de Dante, de Baudelaire, de Renan, de Voltaire de S. Agostinho: e daí, depois, criar-se uma entidade tão diversa destas entidades, em particular, que nenhum deles o teria por discípulo. (...)

É por isso que compete ao escritor trabalhar a sua ideia, (...) facetá-la, de maneira que ela seja como que um grande elo em que se vão encatenar um rosário luminoso doutras novas, e que ela saia transformada desse vasto laboratório intelectual, por um

---

<sup>1</sup> Poderá argumentar-se que a relação poesia com este motivo havia já sido introduzida pela tradução anterior do poema inserto em “A Entrevista”; porém, esse poema, diferente versão escolhida para a obra poética de Poe, serve aí uma trama narrativa em que a morte da amada não é o móbil, mas apenas o desfecho.

<sup>2</sup> Gomes Leal, “À Pomba que Voou”, *A Revolução de Setembro*, 23 de Junho de 1870.

processo misterioso semelhante ao do que faz a natureza, transformando da lagarta a borboleta, do carvão o diamante, e da ostra doente a pérola. (CS, 328)

O excerto, da nota à primeira edição de *Claridades do Sul*, faz lembrar Poe, assimilando-se a metáfora do “laboratório intelectual” a essa ideia marcante da modernidade dum arte entendida não tanto como criação mas sobretudo como contrafacção, através do jogo combinatório. Por outro lado, não causa grande surpresa que em Gomes Leal esta imagem reassuma pretensões váticas, se pensarmos nas extrapolações simbolistas e esotéricas que finissecularmente se retiraram da analogia alquímica.

Causa, todavia, perplexidade que Poe não seja lembrado na enumeração de influências de Gomes Leal. De modo verdadeiramente intrigante, ademais, ele é expurgado de todo o volume de *Claridades do Sul*: ou seja, as várias referências ao poeta estado-unidense na poesia anterior são suprimidas quando em epígrafe (caso de “À Pomba que Voou”<sup>1</sup>), ou são simplesmente excluídas em alguns poemas onde antes surgiam (caso de “Fatalismos do Álcool” e “Na Última Página dum Livro”), ou ainda o nome de Poe é substituído pelo de um outro poeta (caso de “Fantasia dum Aborrecido”). Tratar-se-á dum ensejo consciente de distanciamento do escritor estado-unidense? Julgo que devemos ser cautelosos a concluir pela omissão deliberada, sobretudo porque há dados em falta (cartas do autor explicando as suas opções, eventuais revisões de provas). Não devemos excluir hipóteses alheias a esta, como a de os poemas suprimidos poderem já não corresponder à fasquia de qualidade do autor, ou de terem sido introduzidas alterações simplesmente por questões formais. Assim, em “Fantasia dum Aborrecido”, a exclusão do nome de Poe talvez se deva apenas ao rigor métrico: o verso da primeira versão, “Adoro Young, Edgar Poe e Dante” é de escansão incerta, ao passo que o saído

---

<sup>1</sup> De resto, este é o poema que em *Claridades do Sul* surge mais modificado relativamente à sua primeira versão; ver a nota 48 de Seabra Pereira a CS, 338-9.

no livro, “Amo Flaubert, Gustavo Droz, e o Dante” (CS, 260), é já um decassílabo regular, sendo que a arbitrariedade que revela esta substituição nos dá até a medida lúdica da prática citacional de Gomes Leal. Por outro lado, é difícil não relacionarmos a rasura do nome de Poe com a crítica ao satanismo na nota à primeira edição de *Claridades do Sul*, especialmente se pensarmos que não encontramos também neste livro referências a outros autores que Gomes Leal desde cedo considerou mestres “do Grotresco na arte”<sup>1</sup>, como Hoffmann e Heine, com os quais não obstante – sabemo-lo quer por implicaturas textuais quer por evidências documentais<sup>2</sup> – continuou a dialogar. A razão de Baudelaire ou Flaubert não terem sido objecto de semelhante silenciamento é, mais uma vez, algo sobre que apenas podemos especular, mas decerto a prevalência, sobretudo do primeiro, seria difícil de escamotear, optando-se antes por uma reivindicação de distância, como a que estabelece o sujeito lírico de “A Bela Flor Azul”: “Eu não sou o fatal e triste Baudelaire, / mas analiso o Sol e decomponho as rosas” (CS, 52).

Os versos de "A Bela Flor Azul" dão-nos também a medida do interesse, para o livro de Gomes Leal, dos processos realistas, bem como duma análise objectiva potencialmente útil à voga da poesia social, e ainda duma retórica de frieza e rigor, passível de refrear o lirismo a que o autor se declara propenso mas cuja prática parece causar-lhe algum embaraço. Isto sobressai da necessidade de contornar, no paratexto posfacial, “as vãs declarações últimas contra o *lirismo*”, e de justificar ter incluído no volume poucas das “poesias liberais” que lhe haviam granjeado fama, com o argumento “de não querer fazer um livro exclusivamente didáctico” (CS, 332). Além disso, tais explicações denunciam que no juízo do autor se perfilava então alguma

---

<sup>1</sup> Ver o já referido ensaio com este título, publicado em *O Patriota*, entre 5 de Abril e 13 de Maio de 1869.

<sup>2</sup> Refira-se, a título de exemplo, a reunião ficcional dos três enquanto personagens avalizadoras dos “Poemas Humorísticos em Prosa”, que Gomes Leal, conforme detalhado *infra* 506 nota 3, inaugura em 1890.

incompatibilidade entre a literatura de combate social e o estro fantasista dos “grotescos e arabescos”<sup>1</sup> que ele, à semelhança de Poe, praticou quer em verso quer em prosa.

De resto, é neste último registo, e em particular no género conto, que o poeta revolucionário da década de 70 manifesta o ensejo de se desenfaiar do “tédio de tanto realismo incolor e canalha” para se comprazer em devaneios idealistas: “o Sonho, o Vago, o Incoercível, a Imaginação, a Ogiva, a Camélia azul, o Mandarin, o Bonzo, o Fakir, o Sátrapa, a Máscara, o Leque, o Farrapo, o Chinelo e a Nevrose.” Invocando Poe, juntamente com Hawthorne, como aqueles que elevaram a “velha forma popular” do conto à “mais alta acepção artística”, é curioso que o autor desenvolva, no “prólogo” a um projectado volume de “Contos Disformes”, uma discussão do valor deste género relativamente à poesia, em que as premissas poéticas são invertidas. Recorde-se que o autor estado-unidense colocava o conto num patamar logo abaixo da poesia, admitindo que aquele teria sobre esta a vantagem de, fundando-se no encadeamento discursivo, poder almejar à Verdade e, portanto, pelo menos colateralmente, ter certo valor utilitário vedado à poesia. Já Gomes Leal, porém, equipara o conto ao poema como formas artísticas utopicamente independentes do pragmatismo social, e é ao primeiro que concede uma maior liberdade no tratamento do Ideal, o que só se pode explicar considerando o horizonte de expectativas nacionais da geração de 70, pugnando por uma poesia que fosse reformadora da humanidade:

É pela sua independência, como o poema, que [o conto] é mais artístico. É especialmente, pela sua despreensão d'utilidade, que é mais superior, menos humano. (...)  
(...) só o Conto, o vagabundo Conto, sabe ter aqueles vastos feudos nublados, longínquos e heróicos, que fazem cismar. Só ele sabe ser verdadeiro, sem ter a preocupação balofa, a pretensão burguesa de ser *real*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Parece-me sintomático que, além de teorizar sobre o grotesco no artigo de 1869 acima aludido, Gomes Leal publique no mesmo ano dois grupos de poemas subordinados ao título genérico de “Arabescos” (ver *A Revolução de Setembro*, 1 de Setembro e 4 de Dezembro de 1869).

<sup>2</sup> Gomes Leal, “Contos Disformes: Prólogo”, *A Renascença*, tomo único, 1878-1880, 89-90.

Com efeito, embora a anunciada antologia de "Contos Disformes" provavelmente não tenha sido publicada, é curioso que nos contos isolados do autor não encontremos aquele entrosamento entre modo fantástico e denúncia social que vimos tipicamente praticada por outros seus contemporâneos nacionais<sup>1</sup>. Dever-se-á por isso deduzir que, após os primeiros espécimes que referimos de uma poesia mística e/ou de pendor satânico, Gomes Leal, em prol do imperativo de levar a poesia à “canalha” (título de um dos seus mais famosos poemas de intervenção<sup>2</sup>) para lhe veicular meios de formação e afirmação ideológica, canalizou o anterior filão e, o que sobretudo nos interessa, as suas assombrações poéticas exclusivamente para a prosa curta? Longe disso, embora não deixe de ser incómodo que uma ausência de referências directas a Poe persista na sua poesia até à década de 90, não se verificando, por exemplo, uma menção sequer ao seu destino trágico em *A Fome de Camões* (1880), a qual seria sem dúvida propícia ao tema do poeta vitimado pela sociedade que o gera<sup>3</sup>.

## 2. Heresia e negação

No entanto, a verdade é que também na poesia militante de Gomes Leal se podem identificar intertextualidades com Poe, nomeadamente quando esta ecoa o desespero nihilista que simultaneamente mina e agudiza a revolta do poeta, pelo menos desde inícios de 80. É o que sucede em *O Herege* (1881), uma lenda moral de ambiente

---

<sup>1</sup> A excepção será a história “As Economias de Li-Ang”, saída em *O Patriota* de 22 de Abril a 30 de Maio de 1869, mas em que, à parte a extravagância conferida pela localização da intriga no Oriente e sua deslocação temporal, não se verifica uma intrusão do fantástico propriamente dito, seja pela via do sobrenatural maravilhoso ou simplesmente estranho.

<sup>2</sup> Publicado em opúsculo em 1873, Lisboa, Tipografia Universal.

<sup>3</sup> Na verdade, desde os poemas saídos em *A Revolução de Setembro* entre 1869 e 1870 (e que seriam modificados ou omitidos em *Claridades do Sul*) não encontrei, na obra poética de Gomes Leal, quaisquer referências ao autor estado-unidense até meados da década de 1890, quando começam a sair excertos de *A Mulher de Luto* e se formaliza o seu projecto. Poe virá também a ser mencionado em *Serenadas de Hilário no Céu*, saído no final dessa década, sendo designadamente referido no seu posfácio como modelo exemplar. Antes disso, ressalve-se, em 1890, o intróito dramático que serve de introdução à série de “Poemas Humorísticos em Prosa” publicados na *Revista Illustrada* de Lisboa (tomo I, nº 15), onde Poe, juntamente com Hoffmann, Heine e Baudelaire é invocado como figura tutelar, o que indica o reconhecimento do papel precursor destes autores no esbatimento de fronteiras genológicas.

gótico, numa cidade voltada para um Forca e dominada por um “Satanás de pedra”. Na quinta parte, intitulada “Nihil”, ressurgue a visão, cara ao poeta, da turba imensa dos esquecidos da História que viaja pelo tempo reclamando a vingança das iniquidades. Porém, enquanto em *A Canalha*, de 1873, esta visão, embora perturbada por imagens de atroz violência numa alusão clara os anos de terror da Revolução Francesa, era esperançosamente resolvida com o raiar do “dia da Justiça” reunindo os filhos da Liberdade (CS, 373), n’*O Herege* só há lugar para “o Ódio [que] reinará com seu ceptro de ferro”<sup>1</sup>, para um Apocalipse de revelações puramente negativas e consentâneas com “um século que anseia, / que destrói e que nega”<sup>2</sup>. Ao querer relatar às autoridades da sua terra esta visão, o “Herege”, alegorizando o poeta que já não pode ser profeta, é condenado a errar sem refúgio até ao fim do mundo, que apenas lhe confirma a negação das suas visões. Parece-me interessante que esta demanda disfórica culmine nas aridezes polares, onde surge o confronto com uma situação duplamente liminar e de duvidosa transponibilidade: a brancura implacável em vez de redentora, paradoxalmente cobrindo o ponto mais remoto de terras “viúvas de sol”, e o abismo que sorve o (anti-)herói:

Através penetrou dessas regiões estranhas  
e viúvas de sol que o verbo não descreve.  
Tentou subir ao cume agreste das montanhas.  
Mas sentiu-se afundar no gelo das entranhas,  
e implacável cair-lhe a neve! a neve! a neve!...

(...) – Sorveu-o o abismo em breve.  
E o seu corpo enterrado em gelo, surdamente,  
sentiu-se ir afundando, irremissivelmente,  
e estender-lhe o lençol a neve! a neve! a neve!...

Então, na ânsia fatal, – quando o horizonte esférico  
uma lua polar tingia acobreada –,  
inflexível, tenaz, já quase cadavérico,  
num protesto final, com um dedo colérico,  
sobre a neve escreveu esta palavra – *NADA!*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Gomes Leal, *O Herege* (1881); coligido em *Fim de um Mundo: Sátiras Modernas* (1900); repr., coord. José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000, 110.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 91.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 112-13.

Os elementos textuais serão talvez insuficientes para indicar uma influência directa de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, sobre que já antes extrapolámos a propósito do poema de juventude "A Palidez" (*supra*, 402-03), mas podem apontar-se correspondências entre os versos acima e o final desse romance de Edgar Poe, sendo o protagonista aventureiro, na proximidade do Pólo Norte, submerso em inconclusas revelações. N'*O Herege*, a paisagem montanhosa substitui-se ao ambiente marítimo, e o resultado da exploração é porventura mais devastador, dado que em *Gordon Pym* o narrador pelo menos sobrevive para divulgar a sua história. Contudo, em ambos os textos são defraudadas as expectativas duma narrativa de formação, apenas dela se podendo extrair aquilo que hoje chamaríamos uma hermenêutica negativa, saliente no final do romance de Poe, que relembramos:

The darkness had materially increased, relieved only by the glare of the water thrown back from the white curtain before us. (...) And now we rushed into the embraces of the cataract, where a chasm threw itself open to receive us. But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of snow.  
(*QPT*, 1179)

A coincidência do cenário polar, representando à época a última fronteira do mundo a desbravar, invoca os sentimentos que consubstanciam a transição do ideário romântico para o decadentista e simbolista: o ímpeto da superação dos limites, o anseio misantropo da subtracção a um século de indústria e massificação, o desencanto da evasão quando não há mais lado desconhecido e se teme então nada haver no além-mundo. Sobre o primeiro destes temas, apontou já Seabra Pereira a característica de acomodar “a moderna ânsia do Novo”, e aqui mais uma vez o estro baudelairiano será inextrincável da pulsão poética para a aventura do ignoto. Lembra o referido crítico os ecos do poema “Le Voyage”, sensíveis numa obra de Gomes Leal de que nos ocuparemos demoradamente, *A Mulher de Luto*: “A galope! A galope! Ao Imprevisto

inefável! / A galope! A galope! Aos limites do Espaço!”<sup>1</sup> Quanto à disforização introduzida pelas outras linhas de leitura, o desejo e o desencanto escapistas, é difícil situá-la com rigor no trajecto difuso que medeia entre a revolta romântica e a nevrose decadentista. No entanto, na viragem estética finissecular, parece-me que tais perspectivas se imbricam cada vez mais com uma reflexão metalinguística, agudizada à medida que ao materialismo filosófico se foi agregando a noção de que os limites do mundo cognoscível coincidiam precariamente com os limites da matéria da linguagem. Simultaneamente, insinuou-se o pressentimento, observado em Mallarmé na segunda parte deste trabalho, de que toda a metafísica decorreria dum artifício de linguagem, esvaziando-se então os arcanos de seu potencial ontológico. É o que creio ser dramatizado na cena final de *O Herege*, em que o protagonista inscreve aquilo que devia ser uma profecia mas se salda apenas na negação da sua possibilidade – “NADA” – sobre o suporte evanescente da neve.

Há na obra de Poe uma precursora denúncia do mundo como texto, particularmente pela exploração de ambíguas configurações linguísticas inscritas na paisagem de modo precário – seja por defraudarem o esperado código de decifração da existência, seja por se furtarem a uma leitura clara, seja ainda por ser incerta a fronteira entre um estatuto de intencionalidade textual e o dum padrão arbitrário abusivamente interpretado. Reúnem estas três condições as ravinas tortuosas da ilha de Tsalal em *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, que o protagonista desenha nos seus diários, acabando por descartar a possibilidade dum padrão hieroglífico. Contudo, tal hipótese é recuperada por uma pretensa nota redactorial aduzida ao final do texto, em que se

---

<sup>1</sup> Gomes Leal, *A Mulher de Luto: processo ruidoso e singular* (1902); repr., coord. José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim, 2001, 164; leia-se o comentário prefacial de Seabra Pereira na p. 45. Futuras referências a esta obra, excepto em casos que necessitem de informação suplementar, serão dadas entre parêntesis no corpo do texto, com a abreviatura *ML*, seguida dos números de páginas relevantes.

encena a voz do editor jornalístico da peça, apontando eruditamente a forte probabilidade de o desenho das ruínas formar a raiz de uma locução egípcia: “To be shady” (*QPT*, 1181). Menos esclarecedora ainda do que esta mensagem, é a frase entre aspas com que termina a nota (e portanto, efectivamente, o romance), sem que se clarifique a sua voz enunciadora, ponto de vista, ou destinatário: “I have graven it within the hills, and my vengeance upon the dust within the rock” (*ibid.*, 1182). Neste passo, a revolta manifesta é aproximável da do “Herege” de Gomes Leal, e igualmente assente num estrato de dissipação, neste caso o pó.

Várias outras narrativas de Edgar Poe jogam com o duplice poder de profecia e mistificação de signos perfilados. Este jogo, fulcral nos textos detectivescos, é também instrumento da indução subliminar de mistério advogada pela poética do autor. É o que sucede em “Silence: a Fable”, um dos raros contos de Poe em que surge um demónio; este, situando-se alegoricamente num cenário a um tempo genesíaco e inóspito, narra como se viu confrontado com um gigantesco rochedo onde surgiam alternadamente as palavras “DESOLATION” e “SILENCE” (*MCW* 2, 196-198). Ora, o enigma da profecia disfórica é também tratado num dos poemas “satânicos” do primeiro Gomes Leal, coligido em *Claridades do Sul*. Trata-se de “O Astrólogo”, título que apoda um sujeito lírico revelando os dez signos que terá avistado num “monte muito alto”, aos quais não hesita em atribuir um significado linguístico: “E esses signos, a mim que sou vidente, / Tinham formas de letras, claramente: / – E nessas letras li DESTRUIÇÃO” (*CS*, 200). É-me impossível, finalmente, não recordar mais uma vez a mensagem última do “manuscrito encontrado numa garrafa” no famoso conto de Poe: ““It is evident that we are hurrying onward to some exciting knowledge—some never-to-be-imparted-secret, whose attainment is destruction” (*MCW* 2, 145).

Em *O Anti-Cristo* (1886), o disforismo niilista da profecia atinge porventura o seu auge na poesia de Gomes Leal, já que a denúncia da “idolatria do hiper-físico e do sobrenatural”<sup>1</sup> conduz a uma cosmogonia exclusivamente endógena. Aí, a postulação dum Universo apenas material parece implicar tendências auto-destrutivas pelo menos semelhantes às de *Eureka* de Edgar Poe. Escrevo “porventura”, “parece”, e “pelo menos”, não só por ser *O Anti-Cristo* o primeiro volume dum projecto inacabado<sup>2</sup>, como também por apresentar diversas contradições temáticas e estruturais, de resto apontadas coevamente pelo crítico Moniz Barreto, que considerou a obra a um tempo “superior e ilegível”<sup>3</sup>. Não procurarei cingir à coerência este audacioso projecto, tal como o não fiz com *Eureka*. Encontro correspondências entre *O Anti-Cristo* e a obra cosmogónica de Poe que julgo relevantes. Estas passam pelo hibridismo genológico – o ensaio, a epístola e a prosa poética em *Eureka*; e, em *O Anti-Cristo*, também o discurso científico nos paratextos bem como o visionarismo lírico, na obra em si, que reivindica o género de “epopeia”, mas onde se entrecruzam ainda uma estrutura e modo dramáticos. A heterogenia composicional é decerto sintoma, em ambos os textos, de uma concepção experimental da criação literária, denotando um entrosamento com o método científico, o qual se revela também numa peculiar compulsão analítica, contribuindo para o cruzamento do bisturi naturalista com a nevrose decadentista que temos vindo a observar na literatura portuguesa de fim do século.

*O Anti-Cristo*, designado “epopeia naturalista” e “epopeia da Ciência”<sup>4</sup>, tem uma filiação cientista evidente. Todavia, apesar de elevar a poesia à charneira da ciência, o

---

<sup>1</sup> Gomes Leal, “Do Naturalismo na Poesia”, nota a *O Anti-Cristo: Cristo é o Mal* (1886); repr., coord. Seabra Pereira, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, 449.

<sup>2</sup> Segundo Gomes Leal, deveria constar dele uma outra parte (*O Fim de Cristo e de Satã*) a completar a defesa de um Estado demarcado da Igreja, e ainda duas partes tratando “o problema social do Capital e do Trabalho”, *O Cataclismo da Anarquia e A Última Ilusão da Modernidade* (ibid., 434).

<sup>3</sup> Moniz Barreto, “A Literatura Portuguesa Contemporânea”, *Revista de Portugal*, nº 1, 1889, 30.

<sup>4</sup> Gomes Leal, “Do Naturalismo na Poesia”, *O Anti-Cristo: Cristo é o Mal*, 431.

poeta português repudia a exibição dum vocabulário técnico e insinua ter a poesia uma natureza alheia à do discurso científico, cumprindo-lhe antes de tudo transmitir o “entusiasmo” dos “últimos resultados” da investigação através duma força encantatória comparável à que vimos privilegiada por Poe, aproximando a poesia da música: “no timbre mágico do Ritmo, na poderosa linguagem das Rimas e dos Sons”<sup>1</sup>.

Por outro lado, se bem que o poeta norteie a sua obra pela intenção “moral” (que, mais uma vez em contraste com o autor estado-unidense, considera “a base de toda a arte”) de “comunicar às turbas a admiração do Universo”, é difícil, conforme comentámos na primeira parte acerca das visões *post-mortem* de Edgar Poe, achar motivos de popularidade ou fascínio numa cosmovisão que assenta na denúncia do “erro antropocêntrico”, rebaixando-se o homem a “simples molécula do Universo”<sup>2</sup> e subsumindo-se a perda da sua individuação num inquietante não-ser<sup>3</sup>, ao mesmo tempo que se dá como certo “o final do planeta”<sup>4</sup>. Mesmo que Gomes Leal se escandalize com o apodo de “pessimista” dirigido às áridas e impessoais teleologias a que recorre para legitimar o seu discurso, nomeadamente de Hartmann e Schopenhauer<sup>5</sup>, note-se que esta necessidade de se pautar por ideias que crê serem a última palavra da Ciência, e cujo carácter evolucionista abraça então bem mais inequivocamente do que Poe, o leva a radicalizar a perspectiva, tão titânica quanto confrangedora, dum mundo sem precisão de Deus. Assim, Gomes Leal, não se limita a combater a ideia de um Deus à

---

<sup>1</sup> Ibid., 442.

<sup>2</sup> Ibid., 440, 442, 437 e 438, respectivamente.

<sup>3</sup> A falta de humanidade desta perspectiva acaba por auto-denunciar-se, à semelhança de Poe, em certos momentos de derrisão irónica, intencional ou não. É o que sucede em *O Anti-Cristo*, no quadro “Uma Paisagem de Aldeia”, em que se encena a figura gótica do misantropo erudito, o qual, mau grado a pretensão de, entrincheirado em seu solar, compreender e dominar o mundo, se vai com ele incompatibilizando: “Ontem fui visitar o lord altivo e sério / que mora em seu solar como num cemitério. / Doente original, leva os dias inteiros / cismando no *Não Ser*, debaixo dos pinheiros / (...) / Tratou muitas questões científicas comigo: / mas julguei ver no lord essa misantropia / de quem sondou o mundo e achou-lhe a alma vazia” (213).

<sup>4</sup> Gomes Leal, “Do Naturalismo na Poesia”, *O Anti-Cristo: Cristo é o Mal*, 438.

<sup>5</sup> Ver *ibid.*, 438-39.

semelhança do homem, como faz o autor implícito de “Al Aaraaf” ao indignar-se contra “um dos erros mais ignorantes da idade das trevas da Igreja”<sup>1</sup>. O poeta português vai mais longe que o estado-unidense, rejeitando a utilidade de Deus para a humanidade: “Depois de se demolirem as religiões que fizeram o antigo deus à semelhança do homem, será necessário demolir um dia o homem à semelhança de Deus”<sup>2</sup>.

O autor de *Eureka*, mesmo que reduza Deus a um impulso inicial, ou radique nele uma dúplice necessidade de perversão, continua a enaltecer a sua força poética, assegurando a dinâmica de reciprocidade entre causa e efeito que vimos anteriormente. Porém, para o poeta de *O Anti-Cristo* a erradicação da ideia de Deus será imperativa não só como corolário do pensamento filosófico, importado de Hartmann, que nega a possibilidade de perfeição absoluta, como também por um princípio ético a que já aludimos como ideologicamente específico da cultura portuguesa de então: o protesto contra a moral evangélica como causa do declínio nacional. Deste modo, perpassam no discurso paratextual de Gomes Leal ecos da conferência anterior sobre a decadência dos povos peninsulares – *O Anti-Cristo* é, diz-se, “um poema em que se celebra a Ciência: a única coisa que pode levantar da sua estagnante decadência o abatido nível moral da Península”<sup>3</sup>. Este rancor contra a teologia, que é sobretudo contra o clericalismo mas se manifesta nesta fase de Gomes Leal numa hostilidade que não vai poupar a integridade do cristianismo, facilita a propensão blasfematória que já notámos no autor. Daí que remanesçam em *O Anti-Cristo* impulsos satânicos da primeira poesia de Gomes Leal e que, mesmo quando se anuncia o esvaziamento da ideia de perpetuação sobrenatural no “Céu”, se não abdique do valor icónico da figura da

---

<sup>1</sup> Veja-se a nota do autor nº 11 em “Al Aaraaf”: “The Humanitarians held that God was to be understood as having really a human form. (...) // The drift of Milton’s argument leads him to employ language which would appear, at first sight, to verge upon their doctrine; (...) but he guards himself against the charge of having adopted one of the most ignorant errors of the dark ages of the church” (*MCW* 1, 103).

<sup>2</sup> Gomes Leal, “Do Naturalismo na Poesia”, *O Anti-Cristo: Cristo é o Mal*, 437.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 435.

divindade, nem da do seu contraponto, o Diabo, cuja voz remata a sentença niilista (introduzindo mais uma vez, note-se, o motivo da cifra que sonega, em vez de facilitar, o acesso à transcendência):

O Céu é lousa azul, sabeis, doce infeliz!  
em que Deus escreveu cifras d'astros com giz.  
É a lousa em que Deus fez a equação errada,  
e feita a prova achou só nove fora – *Nada!*<sup>1</sup>

Assim, não tendo vindo a lume as restantes partes deste projecto para nos iluminarem sobre o maravilhoso mundo novo da Natureza que sobreviria ao final do homem e do seu planeta, este *Anti-Cristo* não faz juz ao entusiasmo cientista que o tutela, revelando-se incapaz de imaginar algo além do esperado triunfo do “último Deus Zero”<sup>2</sup>. Contudo, tendo em conta a já aludida conversão do poeta à “estética do Mistério”, formalizada em 1897, não será totalmente surpreendente que, vinte anos volvidos sobre o primeiro *Anti-Cristo*, venha a lume, ao invés da anunciada continuação, um outro *Anti-Cristo*, “edição do poema refundido e completo, e a que se acrescentam *As Teses Selvagens*” (1907) com pressupostos muito diferentes dos iniciais, como o repúdio da ciência materialista em favor duma consciência intuitiva.

### **3. A Mulher de Luto e a Vitória sobre “O Corvo”**

Em 1897, quando Gomes Leal anuncia a sua abdicação da “revolta” em favor do “mistério”, vangloria-se de ter merecido o epíteto de “Edgar Poe da Península”<sup>3</sup>. No prefácio a *O Poema de um Morto* de Guilherme de Santa Rita, livro de poesia de pretensões esotéricas, Gomes Leal proclamará então as vantagens duma separação entre arte e ciência, em favor do alcance visionário “da pura Estética”:

---

<sup>1</sup> Gomes Leal, *O Anti-Cristo: Cristo é o Mal*, 74.

<sup>2</sup> Gomes Leal, “Do Naturalismo na Poesia”, *ibid.*, 437.

<sup>3</sup> Para uma contextualização desta referência, ver *infra*, 524.

O *interesse pelo Desconhecido* – que forma a essência mesma da Ciência, – constitui de igual modo a alma da pura Estética. Com a diferença de que, em Ciência, esse interesse se denomina a ânsia de saber, e em Estética se denomina a *ânsia de sentir, e fazer sentir*. Se a Ciência, para saber, emprega dois processos, a síntese e a análise, a Arte, para fazer sentir, emprega outros dois, que são o *interesse*, e a *emoção*. Toda a obra de arte, que não interessar ou comover, falhou sobre nós, sempre, o efeito que tentou produzir. Daí, o pouco sucesso dos autores didáticos, que empregam, ordinariamente, os processos que pertencem à Ciência, em vez de se servirem dos instrumentos da Estética. Ora o *mistério*, tanto em Ciência como em arte, é mais alguma coisa que o simples desconhecido, porque se nos representa sempre ao espírito como uma maravilhosa incógnita. Mas, independentemente da Ciência, a Arte, visto que tem processos diversos dos dela, e diverso objectivo, tem a plena soberania de acolher o que a Ciência repele, ou supõe incerto e obscuro (...)

A poesia, armada ligeiramente da Intuição, vê mais longe do que a cordata Ciência: e esta, pondo em movimento as suas válvulas e os seus pistões, mais não faz, mais tarde, do que registar o que ela adivinhara, séculos antes.<sup>1</sup>

Além de demarcar as diferentes atribuições da poesia e da ciência, afirmando a superioridade da primeira sobre a segunda, este trecho aproxima-se da estética poética ao achar enfim fundamentos para o repúdio dum didactismo que porventura foi sempre incómodo para o culto do fantástico praticado por Gomes Leal, e ao valorizar na poesia uma componente pragmática, aproximável da teoria dos efeitos de Poe.

Sublinhe-se a ênfase no “interesse” e no móbil de “comover”, cuja concretização subsume, considerando o texto *A Mulher de Luto* que o prefácio acima apresenta como condensação da nova via poética<sup>2</sup>, o recurso ao sugestionamento da melopeia. Este, recorde-se, fora já objecto de elaboração teórica em nota ao primeiro *Anti-Cristo*, isolando-se o “timbre mágico do Ritmo” como específico da poesia, conquanto não fosse então mais do que um meio para o fim último de veicular os resultados da ciência. Agora, que se propõe uma ruptura com o método científico, inclusive com a antes idolatrada análise e decomposição laboratorial da matéria, é curioso que se introduza uma subtil mudança de enfoque na concepção da prosódia poética, privilegiando-se a

---

<sup>1</sup> Gomes Leal, “Duas Palavras sobre este Poema e a Estética do Mistério”, xix-xx, itálico no original.

<sup>2</sup> Há “espécimes vários” do novo género, diz-se, “n’*A Mulher de Luto*, ainda inédita” (ibid., xxi). Note-se que apesar de este título só ser publicado em livro em 1902, excertos dele haviam começado a sair na imprensa desde 1894 (ver, a este respeito, o prefácio de Seabra Pereira a *ML*, 9).

sua mediação transracional ao ponto de se pretender rasurar a componente calculista, pelo que a rima, óbvio sintoma desta última, é secundarizada:

– Nunca poeta fui. – Porém tracejo hinos,  
que às vezes mágoas, tédio, a doença, a tristura  
inspiram. – São como ais, como dobres de sinos.

Por vezes não têm rima. – A melopeia obscura  
arrasta-se a gemer, monótona, dolente,  
qual fastienta chuva em azinhaga escura. (*ML*, 109)

Embora se siga um poema, à laia de espécime destes hinos, que efectivamente não tem rima, este trecho não deixa de ser exemplar da ambiguidade criada pela contradição entre o que se diz e a forma como se diz, recorrendo a uma rima cruzada que facilita a coesão retórica dos tercetos. Desta forma, a própria estrutura textual tematiza a tensão entre o artefacto e a autenticidade poética, que é premente em toda a obra de Gomes Leal, e constitui, como já indiciei, um ponto sensível na literatura portuguesa finissecular, conduzindo a uma atitude de desconforto perante o corolário de autotelismo artístico implicado pelas correntes modelares vindas de fora, nomeadamente a defesa de Poe do poema *per se*. Se na “poesia da nova era” este autotelismo foi desprezado por contrariar a convicção na capacidade revolucionária da poesia e seu valor *moral*, já nos nossos decadentismo e simbolismo será visto duplamente. O isolamento artístico garante, por um lado, uma atmosfera iniciática de elitismo gnóstico, mas, por outro, a componente de artificialidade, inerente a uma prática que corre o risco de deixar de ser meio para se tornar fim em si, põe em causa o valor de *verdade* da “recriação esotérica da unidade primordial”, que Seabra Pereira definiu como distintiva do sistema simbolista<sup>1</sup>.

Ora, na vertente francesa em que o simbolismo desemboca na poesia pura, propiciada por Mallarmé, assume-se o dissídio óntico como algo transponível apenas

---

<sup>1</sup> Seabra Pereira, “A Condição do Simbolismo em Portugal e o Litígio das Modernidades”, *Nova Renascença*, nº 35-38, 1989-90, 150.

no plano da ficção suprema da linguagem, pelo que o esoterismo acaba por ser um rigoroso efeito linguístico. Não será assim para a linhagem que dissemos ramificar-se em autores como Paul Verlaine ou Lautréamont, em que persiste a demanda duma mensagem reveladora alcançável por uma espécie de alquimia da linguagem, depois nas origens da revolução surrealista<sup>1</sup>. Gomes Leal, tendo assumido posições políticas que hoje apodariamos de anarco-revolucionárias, quando, no fim de século, procura a redenção para a crise de niilismo epistemológico, vai pender para esta segunda via, a qual lhe granjeará por seu turno ascendência sobre os surrealistas portugueses, designadamente por superlativar a acção da poesia em detrimento da construção da literatura<sup>2</sup>. Ademais, ao alegadamente rejeitar a análise naturalista com que antes laborava na “Revolta”, em favor da “Intuição” poética do “mistério”, o autor verá vantagens em aliar a vocação a um tempo subversiva e religiosa (no sentido etimológico do termo) com as doutrinas ocultistas e espíritas, avançadas, designadamente, no então popular *Le Livre des Esprits* (1857) de Allan Kardec.

A atitude pode associar-se à de outros franceses da segunda metade de oitocentos que tiveram especial impacto entre nós na década de 90, como Villiers de l’Isle Adam, Maurice Rollinat ou J. K. Huysmans e Robert de Montesquiou, todos eles sintomaticamente associáveis a uma imagem iniciática de Poe enquanto “histórico

---

<sup>1</sup> A divisão em duas linhagens simbolistas aqui esboçada não é, como já expusemos, linear, e seria produtivo relacioná-la igualmente com a “abertura para dois caminhos” que, segundo Fernando Guimarães, foi proporcionada pela estética da sugestão, consoante uma maior valorização do “lado significativo da palavra poética” ou do seu “lado significante”, sem que estes parâmetros sejam reciprocamente exclusivos mas oscilantes (ver *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, INCM, 1990, 21 e segs.).

<sup>2</sup> Ver, a este respeito, o prefácio de Seabra Pereira a *Claridades do Sul*, que relaciona já este primeiro livro com a orientação poética de Verlaine: “a poesia das *Claridades do Sul* insinuava a contraposição verlainiana entre a inefável vocação de ‘poesia’ e a factícia composição da ‘literatura’”(16). Sobre a apreciação de Gomes Leal pelos surrealistas portugueses, são eloquentes as palavras posfaciais de uma antologia do autor organizada por Alexandre O’Neill e Francisco da Cunha Leão, onde se valoriza a crença no “surto milagreiro e demiúrgico da Poesia” e na “total entrega à inspiração” pela qual a acção poética se torna “uma revelação, um meio de conhecimento” (*Antologia Poética* de Gomes Leal, Lisboa, Guimarães, 1970, 184 e 187).

vidente”, conforme é invocado em *A Mulher de Luto* (285)<sup>1</sup>. Esta invocação compete com a do poeta contrafactor e “histrião”, também glosada amiúde no livro de Gomes Leal. Contudo, a eficácia de *A Mulher de Luto* como testemunho da vitória do espírito do amor sobre a morte e, portanto, de superação do materialismo contingente pela entrevisão do transcendente, depende do fortalecimento do lado mediúnico do poeta até à aniquilação do seu lado farsante (literalmente concretizada quando o protagonista de *A Mulher de Luto* se fere mortalmente em palco, episódio a que voltaremos).

Percebe-se que não convenha ao poeta que define o seu ofício como “a intuição mágica da verdade”<sup>2</sup> a evidência duma modelação artificiosa da matéria linguística ao seu dispor, a qual no limite o levaria a considerar o Mistério e o “Ignorado” como eventuais fabricações textuais<sup>3</sup>. Tal atitude configuraria para o “revoltado” Gomes Leal uma concessão à decadência que ele se recusará a patrocinar, desviculando-se inclusive das simpatias fradiquistas que Eça retoma em *A Correspondência de Fradique Mendes*:

É lacrimável ver que um ilustre escritor radioso (...), talvez esterilizado pelo seu *dandismo* literário, ao descrever um tipo de *janota*, paradoxal e *frasista*, que caracteriza também esta época de abjecção moral, escrevesse estas mal reflectidas palavras; – “Todos nós que vivemos, neste globo, formamos uma imensa caravana, que marcha confusamente para o Nada.”<sup>4</sup>

Gomes Leal não esquece que ele próprio chegou a veicular semelhante mensagem, mas reitera o seu distanciamento dela – “Estamos muito longe, hoje,

---

<sup>1</sup> Refira-se que a heroína Tulla Fabriana, do romance de estreia de Villiers de l’Isle Adam, *Isis* (1862), mulher erudita e iniciada nos mistérios do ocultismo, tem vários pontos de contacto com a protagonista de *A Mulher de Luto*, associando-se esta à “Virgem Negra”, possível avatar da deusa egípcia Ísis. Por seu turno, como observámos na segunda parte deste estudo, o romance de Villiers foi saudado coevamente em França como exemplar da idolatria, iniciada por Poe, da mulher mediadora dos sortilégios da ciência. Já *Les Nevroses*, de Maurice Rollinat, em que o sujeito poético reclama a dupla tutela de Poe e Baudelaire, saiu em 1883 e terá tido recepção imediata em Portugal, a fazer fé numa recensão com assinatura de Jayme Victor, onde se refere igualmente a publicação pelo autor francês duma “bela versão do *Corvo* de Edgard Poe” (in *A Mulher: revista ilustrada das famílias*, nº 3, 1883, 22-23). O Conde de Montesquiou foi, relembre-se, a figura inspiradora da personagem Des Esseintes em *À Rebours* de Huysmans, livro em que Poe é central na biblioteca do protagonista.

<sup>2</sup> Gomes Leal, “A Sobrevivência do Amor: nota à morte do *Corvo*”, *ML*, 320.

<sup>3</sup> Ver.: “Em toda a parte me sinto impelido a sondar o Desconhecido, a levantar uma ponta do véu do Ignorado, e das cousas inesperadamente insólitas, saturadas de prestígio” (Gomes Leal, “Duas palavras sobre este poema e a Estética do Mistério”, xi).

<sup>4</sup> Gomes Leal, “A Sobrevivência do Amor: nota à morte do *Corvo*”, *ML*, 324.

daquele tipo estranho, céptico e niilista do velho *Herege*, que nós descrevemos, certo dia, tombando inerte (...) escrevendo ainda (...) a palavra fatídica *Nada*”<sup>1</sup> – para sinalizar que ele, ao contrário dum contemporâneo estrangeiro como Mallarmé no plano metafísico genérico, e também dos seus companheiros geracionais no plano mais contingente da ideologia nacional, superou as suas crises. Entre estes últimos compatriotas deverá contar-se, além de Eça, o Antero que vimos augurar em “A Poesia na Actualidade” de 1881 a morte da poesia, ou pelo menos da sua eficácia regeneradora, parecendo sintomático que tal augúrio fosse dramatizado pelo estribilho “Nevermore” do corvo poesco. A mesma ave será retomada por Gomes Leal na última secção lírico-narrativa de *A Mulher de Luto*, bem como na sua nota posfacial, desta feita, porém, para instar à “morte do Corvo”, e assegurar, por esse meio, o poder de sobrevivência e subversão da poesia. A isto voltaremos.

O que até agora dissemos foi em socorro de uma tese que molda a presente abordagem a Gomes Leal, considerando o(s) contexto(s) da recepção de Poe no nosso país até ao fim do século. Parece-me que o autor de *A Mulher de Luto* adopta, dentro das tendências transatlânticas coevas que propiciam a inflexão idealista por contraponto à decepção naturalista, um partido que em muitos aspectos acaba por conciliar-se com uma carreira enformada pela ideologia social-revolucionária de 70 em Portugal, da qual podemos derivar uma ambivalente confluência entre o desejo de superar a crise romântica e o de ultrapassar o declínio nacional. Por isso se intitula este capítulo, adaptando genericamente as palavras com que em 1897 o autor enquadra programaticamente o projecto de *A Mulher de Luto*, “Da Ética da Revolução à Estética do Mistério”, e se entende Gomes Leal como caso paradigmático das *nuances* nas

---

<sup>1</sup> Ibid., 323.

percepções de Poe e da sua obra, na transição do sistema da “poesia da nova era” para o decadentista-simbolista. Isto, apesar deste autor português não ter sido um agente de primeira linha de 70 nem tampouco iniciador do simbolismo no sentido doutrinal. Ainda que a sua poesia manifeste desde o início diversos traços propendentes para a estética simbolista<sup>1</sup>, quando o autor vem dar conta da sua viragem, em 1897, já outros poetas a vinham definindo programaticamente pelo menos desde 1889, e inclusive através de originais apropriações de Poe, como veremos no capítulo seguinte.

É evidente que na sucessão destes dois sistemas influi um importante facto político, defraudando as aspirações da retoma nacional: o Ultimatum inglês de 1890. Dir-se-ia que a decadência material a partir daí se torna esmagadora, pelo que o recurso à salvação pelo espírito, e a opção pela “arte pura” tal como justificada em 1897 por Gomes Leal, parecem subsumir uma demissão relativamente ao anterior combate social: “eu lamento a soma de anos que tenho consagrado a uma Revolta, até hoje estéril e ineficaz, em vez de ter feito ulular, gritar, e chorar, pelas estradas luarentas da Arte pura, a matilha dos meus ritmos preciosos”<sup>2</sup>.

Nunca Gomes Leal, porém, se afastará totalmente da intervenção social. Nesse mesmo ano de 1897, dá à estampa o poemeto *O Estrangeiro Vampiro*, endereçado a D. Carlos I, onde, agora declaradamente, alia o modo fantástico, que sempre vinculou à literatura do “ideal”, com a denúncia política e social que lhe vem da escola da “actualidade”, designadamente destacando o poder de subversão ideológica latente no género gótico, que o próprio autor descodifica para o soberano português, num didáctico “Antes de começar”. Assim, “sob a forma de um simbolismo misterioso”, o

---

<sup>1</sup> Há que referir o conhecido conjunto de poemas em *Claridades do Sul*, “O Visionário: ou Som e Cor”, denotando uma absorção dos processos das “correspondências” baudelairianas.

<sup>2</sup> Gomes Leal, “Duas palavras sobre este poema e a Estética do Mistério”, xiv.

país é representado como um “fidalgo, arruinado, pobre e lendário”<sup>1</sup>, forma próxima da alegorização do declínio duma velha ordem de valores dinásticos e tradicionais que antes considerámos uma abordagem possível a contos de Poe como “The Fall of the House of Usher” e “The Cask of Amontillado”. No texto de Gomes Leal, a alegoria completa-se quando o fidalgo cede os seus fluidos vitais à fome dum vampiro insaciável de materialidades, figurado por uma fatal “dama branca” de traços conspicuamente similares aos da “altiva e olímpica inglesa” (CS, 277) que precocemente assombrou o imaginário de Gomes Leal<sup>2</sup>. *O Estrangeiro Vampiro* é, pois, mencionado aqui de passagem por apresentar uma curiosa conciliação das estéticas em que se cindia Gomes Leal, até porque a narrativa intercalada da “Dama Branca” não será apenas simbólica dos interesses estrangeiros ameaçando a soberania nacional. Pensando no plano ocultista que o poeta progressivamente persegue, ela dramatiza potencialmente uma transgressão sobrenatural e arracional, que noutros textos será condição de vivência e de superação da crise espiritual. É o que veremos em *A Mulher de Luto*, cuja heroína poderá justamente ser o oposto complementar da “dama branca”<sup>3</sup>.

Por outro lado, em *A Mulher de Luto* transpira ainda o poeta social, não só pela persistência na violenta apóstrofe anti-clerical, quando se critica o atavismo dogmático

---

<sup>1</sup> Gomes Leal, “Antes de começar” in *O Estrangeiro Vampiro: Carta a El-Rei D. Carlos I*, Lisboa, Empresa Literária Lisbonense Libanio e Cunha, 1897, 5.

<sup>2</sup> Para além do poema citado, “A Lady”, de *Claridades do Sul*, a peça “A Jovem Miss”, no mesmo livro, aborda temática semelhante.

<sup>3</sup> A figura de “A Dama Branca”, associada ou não à mulher anglo-saxónica, surge desde cedo na poesia de Gomes Leal (ver o poema homónimo publicado em *A Revolução de Setembro* de 8 de Outubro de 1868), com conotações nem sempre inteiramente negativas mas frequentemente ambíguas, e materializando exemplarmente o desejo de transgressão, por violência sobre a pureza, que Coimbra Martins, no ensaio de 1971 “Un Poète des Couleurs: Gomes Leal” (in A.V., *Regards sur la Génération Portugaise de 1870 : conférences*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 101-188), demonstrou ser um *topos* produtivo do autor, apontando também a “Mulher de Luto” como seu contraponto. Paradigmáticos do interesse de Gomes Leal pelas implicações esotéricas do maniqueísmo na representação do feminino serão as suas “miniaturas de santas” e “medalhões profanos” que Pedro Veiga coligiu em *Retratos Femininos*.

de uma Igreja negando o contributo que a gnose ocultista teve na sua fundação<sup>1</sup>, como também por as intenções de produção e difusão dum texto desta natureza se poderem cruzar com a convergência que se verificou no fim de século entre anarquismo e espiritismo. Tal conjectura, assinalada por Seabra Pereira<sup>2</sup>, terá contribuído afinal, mau grado os protestos de Gomes Leal de exclusivo compromisso com o “Mistério” nesta fase da sua carreira, para uma canalização do seu primeiro ímpeto de revolta em nome da urgência dum Portugal novamente vigoroso. Apenas que agora, frustradas as esperanças do combate à recessão material em sintonia com o progresso positivo, tal ímpeto socorre-se da elevação da alma. Aqui poderá talvez notar-se uma convergência com o “vínculo da alma nacional”, traço comum apontado por Seabra Pereira para as tendências neo-românticas que se sedimentarão na viragem do século, e do “novo pioneirismo civilizacional do espírito saudosista”<sup>3</sup>, de que Gomes Leal se aproximará ao colaborar, já no segundo decénio do século XX, no órgão da Renascença Portuguesa *A Águia*.

Por tudo isto, não deve a defesa de Gomes Leal da “arte pura” ser confundida com o esteticismo da arte pela arte, que controversamente se faz remontar a Poe. Digo “controversamente” porque, conforme discutido na primeira parte deste trabalho, é também crucial na poética de Poe a capacidade de a poesia aceder a um tipo de conhecimento e bem superior, só que precisamente distinto da inteligência científica e racional por se tratar dum Ideal, apenas intuível, de modo refractado e refractário, pela infusão mística e arrebatadora do sentimento de Beleza. É esta concepção, eminentemente romântica, que terá atraído Gomes Leal, sendo que especialmente a defesa de Poe de uma descolagem necessária do mundo real poderia ser aproveitada

---

<sup>1</sup> Ver a secção “A Batina Rasgada” em *ML*, 147-160.

<sup>2</sup> Seabra Pereira, “Introdução” a *ML*, 20; o crítico foca igualmente “as ligações literárias que se estabeleciam entre misticismo e a tradição maçónica espiritualista”.

<sup>3</sup> Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, 424.

pelo autor português já com o cunho pós-romântico de quem, seduzido e frustrado pela descoberta naturalista, estaria pronto para defender, como o autor de “The Poetic Principle”, a necessidade de transcender essa esfera e responder à ânsia espiritual pelo mundo extra-terreno e sobre-humano<sup>1</sup>.

Sublinhe-se que tal cariz pós-romântico em Gomes Leal se alia a uma subsistente associação com a “poesia da nova era” do Portugal de 70, impressionada pela regência do conhecimento científico, e que se traduz em *A Mulher de Luto* numa necessidade de autenticar esse outro mundo não empírico, por via das pseudo-ciências, fundamentadas a partir de “fenómenos” como a telepatia, o hipnotismo e a “dupla vista”<sup>2</sup>. Nisto é de notar uma diferença relativamente a Poe, que certamente usava as hipóteses das pseudo-ciências ao serviço da sua arte, mas não vice-versa como parece suceder em *A Mulher de Luto*, com o resultado algo paradoxal de a poesia voltar afinal a ser associada à escatologia do progresso, ainda que desta feita as importantes descobertas científicas que veicula sejam as do ocultismo. Para ilustrar, veja-se como a palavra “ciência” assume um significado ambíguo quando se arroga para o Espiritismo o estatuto de “uma ciência (...) e não uma religião taciturna, votada ao domínio das trevas”, ao mesmo tempo que se afirma que “a Ciência não faz mais do que constatar e registrar, as mais das vezes, o que [a Poesia] admiravelmente destrinçou”<sup>3</sup>.

Por aqui se começa a adivinhar que o tratamento do modelo poesco em *A Mulher de Luto* é tão produtivo quanto ambivalente. Com efeito, se a inflexão para a

---

<sup>1</sup> Recorde-se o passo de “The Poetic Principle” que poderá servir esta ideia: “He who shall simply sing, with however glowing enthusiasm, or with however vivid a truth of description, of the sights, and sounds, and odors, and colors, and sentiments which greet *him* in common with all mankind — he, I say, has yet failed to prove his divine title. 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.” (*TER*, 77)

<sup>2</sup> Exemplo: “É averiguado hoje que – todas as religiões conheceram os fenómenos tão raros do magnetismo e do histerismo: – as crises tão singulares da catalepsia: – e as tão invulgares maravilhas da *dupla vista*” (*ML*, 312).

<sup>3</sup> Gomes Leal, “A Sobrevivência do Amor: Nota à Morte do Corvo”, *ML*, 312 e 320.

senda do Mistério dá azo a ostensivas remissões a Poe, por contraste com o suspeito silenciamento a que o poeta português o votou durante grande parte da sua carreira, estas não deixam de revelar uma percepção dúplice do legado do estado-unidense. Por um lado, é pela referida exaltação de Poe como “histórico vidente” que se explica o agrado de Gomes Leal, ao anunciar *A Mulher de Luto* em 1897, por certos versos deste livro lhe terem valido o epíteto de “o Edgar Poe da península”<sup>1</sup> – formulação em que não será descabido extrapolar, mais uma vez, o subtexto da “decadência dos povos peninsulares”, e a ânsia de Gomes Leal de integrar a vanguarda dos agentes da sua renovação. Por outro lado, é precisamente o sucesso da ambicionada restauração espiritual que está em causa quando, no final de *A Mulher de Luto*, se encena “a morte do Corvo”. É que tal sucesso depende proporcionalmente da medida em que se consegue derrotar a ironia contrafactora, antes venerada pelo “satanismo” mas agora encarada como catalizadora de um dramático niilismo. Uma vez que este pode derivar da perversidade inerente ao “poder da palavra” poesco, cujo potencial místico colide com as disposições da lógica discursiva, dissipando as suas revelações e eventualmente denunciando-as como fabricações<sup>2</sup>, é bom de ver que esta perspectiva obstará à legitimação procurada para o poder da poesia em *A Mulher de Luto*. Torna-se imperativo, portanto, combatê-la, abafar os contra-producentes mecanismos de “Nunca mais”, e para isso se trava uma relação agónica com “o Corvo”, acusado de “perseguir Poe com um torvo esqueleto”, e enfim estrangulado enquanto símbolo da “Negação fatal, desesperada, amarela!” (*ML*, 289)

Para a discussão das complexas rescritas poescas concretizadas em *A Mulher de Luto*, torna-se útil uma sinopse da intriga deste poema narrativo. Trata-se duma história

---

<sup>1</sup> Gomes Leal, “Duas Palavras sobre este Poema e a Estética do Mistério”, ix.

<sup>2</sup> Ver *supra*, 133-135, a análise do importante passo das “Marginalia” de Poe sobre “o poder das palavras”.

contada por um sujeito já morto, cuja voz tende a confundir-se com a do autor implícito que numa primeira moldura narrativa se assume como escriba das memórias do protagonista – o que, tal como em várias ficções poescas, note-se, desestabiliza a categoria da autodiegese. O herói, Leandro de Aguiar, tendo iniciado a sua carreira como céptico estudioso de teologia e de ciência, vê acentuar-se a sua descrença com a morte duma jovem irmã, até ao dia em que encontra, num castelo arruinado, uma misteriosa “mulher de luto”, Teodora, obstinada na castidade e iniciada nas ciências ocultas. Acaba por nascer uma paixão entre ambos, mas são contrariados pelos degenerados parentes da amada, os Laras, bem como por estranhas assombrações e “prenúncios agoureiros” (*ML*, 114) que obram a separação do par, procurando Leandro refúgio no misticismo e fazendo-se padre. É, porém, excomungado depois de num sermão afirmar a sua crença no ocultismo, o que o leva a uma fase de delírio orgíaco, em que, recuperando o espírito satânico e panteísta, se brinda a Baco, Pã, e Vénus... e aos “espectros de Poe” (*ibid.*, 148). Depois, Leandro parte para os confins do mundo mas acaba por ceder a uma outra evasão que é a vida de actor, “histrião dos tablados” (*ibid.*, 178-9). Vem uma vez a representar diante Teodora e, quando ela se ri dos seus trejeitos e adereços, tenta matar-se realmente em palco ao fazer o papel do suicida rei Fingal. Enfim comovida pelo acto extremo, Teodora virá socorrê-lo e os dois celebram um casamento em segredo, na capela da Virgem Negra de que a noiva é devota. Porém, depois de as núpcias serem consumadas carnalmente, Leandro desperta e acha desaparecida sua mulher, seguindo-lhe o rastro das pétalas de laranjeira até à capela das bodas, onde a vê morta e ensanguentada frente à Virgem Negra, sem que todavia se ache uma arma do crime no local. Sobre ele recaem as suspeitas de homicídio, reforçadas pelo desejo de vingança dos Laras, sendo Leandro condenado a vinte anos de galés. Cumprida a pena, o herói saudoso volta a rondar os domínios da amada, até

que é emboscado pelos Laras e levado para a fatídica capela onde o sujeitam a um tribunal familiar. Prestes a ser emparedado, é salvo pela voz e figura além-túmulo de Teodora, que confessa haver-se suicidado com uma espada tirada à Virgem Negra, porque ao consumir a boda quebrara uma promessa feita à defunta mãe de jamais se entregar a alguém. Mais revela que esse voto lhe fora imposto após a revelação de que ela fora fruto do incesto de sua mãe com um irmão, tendo sido este assassinado pelo mais velho dos Laras, o qual veio também a perseguir Teodora, enviando inclusive espiões na noite do casamento para liquidar o capelão. Convocando espectros que matam um desses espiões com a derrocada aparentemente inexplicável duma lousa, Teodora impede-os de tocar nos Laras, esvanecendo-se com as palavras proféticas “Satã amará Deus, Deus perdoará Satã” (ibid., 276). O poema tem o seu epílogo anos depois, coincidindo com o tempo em que o protagonista completa as suas memórias, afirmando a sua confiança na sobrevivência eterna da amada; mas é interrompido quando lhe entra pela janela um “Corvo atroz”, gritando as fatídicas palavras “Nunca mais”, até que enfim Leandro, firme na vitória do amor sobre a morte, consegue arrancar-lhe a língua e matá-lo.

Previamente à elucidação das óbvias correspondências temáticas e cénicas entre a obra de Poe e *A Mulher de Luto* indiciadas por este breve resumo, gostaria ainda de ater-me a uma comparação de interessantes estratégias estruturais e formais. Um primeiro ponto a assinalar é que *A Mulher de Luto* tem um subtítulo: “Processo Ruidoso e Singular”. Este é associado ao paratexto em que o autor implícito expõe o objecto do seu poema, a reposição da verdade por Leandro de Aguilar, já que ele, “mais do que um sacerdote maldito, foi um homem em quem pesou a *mais grave acusação que pode incidir sobre uma consciência humana*, e o que deu lugar ao mais escandaloso processo que se haja instaurado na face da terra” (ibid., 71, itálico no original).

Detecta-se aqui uma tentativa, comum a Poe, de apelar ao vasto público leitor aliciado por uma imprensa populista, empolando o escândalo e o crime violento através da divulgação de processos “dos tribunais”, que conheceram grande sucesso em todo o circuito transatlântico numa sociedade oitocentista progressivamente industrializada e alfabetizada. Tais processos seriam fonte da literatura popular mas também alimento da imaginação dos maiores escritores, desde Poe e Baudelaire até Eça de Queirós e Ramalho Ortigão que, insurgindo-se contra a tendência dos “senhores jornalistas (...) fazerem ao crime uma verdadeira *réclame*”<sup>1</sup>, não deixaram de a aproveitar em *O Mistério da Estrada de Sintra*. Uma atitude de semelhante ambivalência será adoptada por Gomes Leal, que já desde *Claridades do Sul* se tomara de brios contra a promiscuidade entre literatura e jornalismo<sup>2</sup>, e não hesita em condenar as cedências à vulgaridade da “massa inculta” também em *A Mulher de Luto*:

[E]sta poesia tão delicada e invulgar e que bate uma asa tão esbelta e ideal, porque agita problemas superiores, e em que vem filiar-se obscuramente *A Mulher de Luto*: – poesia de meias tintas, de penumbras, de sentimentos e de relações misteriosas – é um manjar pouco substancial para o estômago maciço da massa inculta, que se deixa facilmente electrizar pelas retumbâncias clamorosas. (*ML*, 321)

Se este trecho, vindo dum escritor de nascimento obscuro, carreira errática e em grande parte autodidacta, pode indicar uma tentativa, comparável à que analisámos em Poe, de se fabricar textualmente uma linhagem aristocrática<sup>3</sup>, é de notar também que a

---

<sup>1</sup> Queirós e Ortigão, *As Farpas*, nº 12, Abril de 1872 (repr. ed. coordenada por Maria Filomena Mónica, S. João do Estoril, Principia, 2004, 434).

<sup>2</sup> Ver: “Uma pretensiosa e depravadora lepra lavra na sociedade: uma enorme corrupção de gosto e de ideal nas letras. O jornalismo, a parte mais saliente e deficiente da literatura portuguesa, toma sobre a desgraçada ignorância geral um ascendente que seria cómico, se não fosse para lamentar” (“Algumas Palavras”, *CS*, 332).

<sup>3</sup> Esta fabricação seria também encenada fisicamente por Gomes Leal através do vestuário e pose de “dandismo um pouco faceto e balofo, mas cheio de *panache*”, conforme o descreve V. Nemésio (*Destino de Gomes Leal*, 40). Mais uma vez, embora se deva prevenir a falácia biográfica, há várias semelhanças entre os percursos e postura de vida de Poe e deste artista “maldito”. Gomes Leal, dado como “filho natural”, sem o grau de bacharel que obteve a maioria dos seus confrades, incapaz de conquistar o conforto financeiro, poderá ter sublimado um sentimento de inferioridade com atitudes extravagantes e radicais, de que consta também um historial alcoólico susceptível de o aproximar do autor estado-unidense, como o próprio talvez tenha pretendido sugerir pelo título do primeiro poema em que o refere, logo em 1869, “Os Malefícios do Álcool”.

manipulação retórica evidenciada pelo contraste com os apelos sensacionalistas da mesma obra aponta para uma outra correspondência com o autor estado-unidense: a dúplice ambição de agradar ao gosto popular e da crítica, expressa em “The Philosophy of Composition” (ver *TER*, 15).

Ademais, o dilema que ensombra o artista quando admite ser esta ambição a via de sobrevivência face às leis de oferta e procura dum novo mercado literário foi habilmente desocultado por ambos os autores a fim de promover, pela sua raridade, a elevação suprema do lirismo. No prefácio à sua última antologia de poemas publicada em vida, Poe recorre ao estratagema de *captatio benevolentiae*, lamentando não estar à altura da sua missão devido a dispersões conjunturais – implicitamente, a necessidade de singrar na vida pelos meandros do jornalismo e literatura de massas, afastando-o da sua verdadeira paixão que seria a poesia (*MCW* 1, 579; ver *supra* 62, nota 2). Já no posfácio ao livro *Serenadas de Hilário no Céu*, cuja produção é simultânea à de *A Mulher de Luto* e segue a intenção de recuperar “a Arte (...) ao serviço de um nobre sentimento, ou de um puro ideal”, também Gomes Leal procurará estimular nos “seus amigos” a compaixão pelo cultivo do “género tão poético” dum lirismo eivado de fantasia, que antes a contra-gosto descurara devido ao seu compromisso com o combate social<sup>1</sup>. De resto, os *bestsellers* intervencionistas de Gomes Leal terão também resultado parcialmente duma necessidade de popularidade e rendimentos.

Aproveito esta referência lateral a *Serenadas de Hilário no Céu* para fazer notar que o seu posfácio teoriza ainda sobre “a originalidade” como característica mais saliente do lirismo, recuperando a ênfase romântica neste valor ao mesmo tempo que o

---

<sup>1</sup> Gomes Leal, *Serenadas de Hilário no Céu*, Vila Franca de Xira, Imprensa Económica, s/d, 55, e posfácio “Aos Meus Amigos”, *vi passim*. Os críticos e bio-bibliógrafos não estão de acordo relativamente à data de saída desta obra. Seabra Pereira (comunicação pessoal) tende a concordar com a data de 1897-98 estimada por Deborah Levy, no importante levantamento que constituiu a sua tese de licenciatura *Gomes Leal* (Lisboa, FLUL, 1943, 269).

faz derivar de uma “potência concepcional”, expressão que nos traz à mente Poe, aliás tomado como exemplar na matéria:

O lirismo, para se salientar, quer seja o de um indivíduo, quer seja o de uma raça, deve ser cheio de originalidade. É por isso que o nosso Fado é a expressão genuinamente lírica da idiossincrasia de uma Raça, é por isso que o misterioso *Corvo* de Edgar Poe é a expressão saliente de um poeta singular – que criou uma Estética sua, uma lírica única, uma Eurritmia nova. (...) Ser original, em poesia, como em todo o género de Arte, implica a maior das superioridades – a potência concepcional.<sup>1</sup>

Ao contrário, porém, de Poe, Gomes Leal não insistirá no ponto sensível da habilidade construtiva inerente a esta competência. Qualifico de “sensível” este tópico porque, conforme temos vindo a explorar, abala a vocação poética para a transcendência. Esta foi sem dúvida perseguida por Poe, criador de um alter-ego cuja lira concorre com a do anjo Israfel na ambição de arrancar um eco aos corpos celestes (“a bolder note than this might swell / From my lyre within the sky” – *MCW* 1, 177), mas também irremediavelmente posta em causa pelo artífice de “The Philosophy of Composition”, ao desmontar perversamente esses ecos como fabricações linguísticas orquestradas por um intérprete tendencioso. Ora, é o músico e não o intérprete, o visionário e não o artífice, que Gomes Leal projectará na figura de Hilário, cuja caracterização aliás pode corresponder-se com a do poeta de “Israfel”: “tangendo a guitarra mágica, dá serenadas no Céu, às Virgens, aos Anjos, às Constelações (...) afirmando o prestígio superior e transcendente da Poesia”<sup>2</sup>.

Em *A Mulher de Luto*, a veiculação da crença num lirismo espontâneo, que é encarnado pela personagem Leandro, torna-se complementar da outorgação de fundamento ao psiquismo transracional, assentando ambas as coisas na possibilidade de possessão pelo transcendente. Para credibilizar tal possibilidade, são usadas estratégias

---

<sup>1</sup> Gomes Leal, “Aos Meus Amigos” in *Serenadas de Hilário no Céu*, iv.

<sup>2</sup> Ibid., vii. Sendo o lado visionário de Poe reclamado como pioneiro pelos surrealistas, como já se referiu, é interessante lembrar que o poema “Israfel” foi aproveitado para uma extensa versão / meditação de Antonin Artaud (1944), através da qual pretendeu não só redescobrir a sua própria linguagem como transformar a língua francesa. Esta, por sua vez, veio a ser recentemente reelaborada por Herberto Helder (in *Doze Nós numa Corda: Poemas Mudados para Português*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1997, 21-24).

que se podem enquadrar teoricamente no *contrato de veridicção* de A. J. Greimas, segundo o qual importa mais captar a adesão do destinatário do que proporcionar a adequação ao referente<sup>1</sup>. Assim, para que o leitor aceite os acontecimentos incríveis que lhe são relatados surgem diversos paratextos, como o preâmbulo em que o autor implícito se institui como memorialista fiel: “os factos ocorreram *veridicamente e autenticamente* como eles se descrevem, na sua trágica sucessão, e com toda a espontânea e delicada sinceridade de quem os descreveu, aos quais nada mais fiz do que dar-lhes a forma mnemónica da rima”<sup>2</sup>. Cumprem idêntica função o texto final “A Sobrevivência do Amor: Nota à Morte do Corvo”, a introdução às “Cartas à Mulher de Luto” (aliás, a inserção de alegados documentos epistolográficos contribui por si só para uma credibilização do narrado), bem como notas dispersas fundamentando a possibilidade das ocorrências descritas, nomeadamente com fontes eruditas. Estas estratégias são comparáveis às de Poe, orquestrando textos como se se tratassem de reportagens jornalísticas (e. g. “Von Kempelen and his Discoveries”, “The Unparalleled Adventures of Hans Pfaall”), memórias ou relatos diarísticos (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, “Manuscript found in a Bottle”), ou ainda acrescentando notas sobre certos conceitos ou opções lexicais em poemas como “Tamerlane” e “Al Aaraaf”. *A Mulher de Luto*, porém, regista um abandono deliberado do tom “humorista” (não é contra este que se insurge fundamentalmente a crítica antes referida a Fradique Mendes?) que em Poe tantas vezes contamina o discurso autenticador, insinuando a hipótese da impostura.

Esta diferença revela o quanto o autor de *A Mulher de Luto* necessitava de garantir a seriedade das suas *estratégias de veridicção*, tanto mais que estas não se associavam – antes pelo contrário – às *estratégias de verosimilhança* que nas narrativas

---

<sup>1</sup> Greimas, A. J., “Le Contrat de Véridiction ” in *Du Sens II*, Paris, Seuil, 1983, 103 e segs.

<sup>2</sup> Gomes Leal, “Processo Ruidoso e Singular”, *ML*, 72.

de Poe instauram a dúvida sobre o carácter sobrenatural dos fenómenos relatados e permitem o nível de leitura numa ilusão puramente psicológica. Assim, o esforço de subordinar a narrativa fantástica a uma construção lógica, e de não ultrapassar os limites do real, de que se vangloria o autor de “The Philosophy of Composition”, é descurado por Gomes Leal em favor da inculcação de um fantástico puramente maravilhoso<sup>1</sup>. Recordando a anterior distinção entre os usos do fantástico por Hoffmann e Poe, em que leitores e críticos oitocentistas de Portugal e França atribuíam ao segundo a diferença numa abordagem a partir da análise da psicologia interna do ser humano, não é de admirar que, neste ponto, Gomes Leal valorize uma perspectiva também alegadamente “psicologista”, mas centrada no sobrenatural do mundo circundante invocado pelo primeiro modelo:

Hoffmann – façamos justiça ao extraordinário psicologista alemão ainda hoje incompreendido! – Hoffmann foi o primeiro que penetrou nesse mundo indefinível e misterioso que nos cerca de todos os lados, e que lá achou esses sublimes acordes das almas com as Coisas (...) e o *Violão de Cremona* do contista alemão, espedaçando-se espontaneamente, depois da morte da donzela que muitas vezes lhe vibrava as cordas, é numa realidade tão concebível como a da mesa que vós vedes elevar-se.<sup>2</sup>

A apresentação dos poderes mediúnicos e sobrenaturais do conto originalmente intitulado *Rat Krespel* – que, aliás, Gomes Leal traduzira anos antes<sup>3</sup> – como factos reais posto que inverosímeis afigura-se-nos tão distante dos mecanismos de ilusão encenados na generalidade da obra poética quanto da atitude céptica e mesmo niilista veiculada pela literatura de Gomes Leal até ao primeiro *Anti-Cristo*. Responsável por

---

<sup>1</sup> Esta deriva foi já registada por José Carlos Seabra Pereira, numa breve mas incisiva análise sobre as correspondências entre a poética poética e *A Mulher de Luto*, incluída na sua introdução a este livro; nela, o crítico realça também que a extensão do poema de Gomes Leal infringe a norma do poema breve, o que contribui para a “inestancável torrente efabulatória d’*A Mulher de Luto* (...), aliás em contraponto à razão científica, que Poe propagava e realizava” (33).

<sup>2</sup> Gomes Leal, “A Sobrevivência do Amor: Nota à Morte do Corvo”, *ML*, 320-21.

<sup>3</sup> *O Violino Misterioso*, Lisboa, Companhia Nacional Editora, 1889. O volume, com mais dois contos de Hoffmann traduzidos por Gomes Leal, surgiu integrado na colecção “Biblioteca Universal Antiga e Moderna”, em que, pela mesma data, foi apresentada uma selecção significativa de contos de Edgar Allan Poe (ver Apêndice I), atestando uma sintomática coincidência entre a afirmação do simbolismo e um recrudescido interesse pelo fantástico em Portugal.

tal distância será, pois, a atitude de religação simbolista que Gomes Leal agora abraça, em conformidade com outros seus pares no nosso país. Com estes, mesmo que não venha a associar-se-lhes programaticamente, partilha a já referida ânsia de superação do dissídio ôntico instaurado pelo romantismo, ancorando-se no valor esotérico da analogia poética

É atendendo a esta demanda que podemos aferir a centralidade do episódio de *A Mulher de Luto* em que Leandro tenta suicidar-se em palco. Na verdade, o protagonista, voltando-se para o teatro como uma sedução de infância (“inda moço e menino – / frequentara o teatro: e para mim os tablados / tinham um raro encanto e um feitiço azulino”, *ML*, 165), atinge, não obstante, o cume do desespero quando crê que essa vocação histriónica o torna indigno do amor místico redentor buscado em Teodora: “fingiu não conhecer-me. – Em mim só via o actor, / o raro comediante, o histrião, ou quer que seja” (*ibid.*, 179). A utilização de palavras como “histrião” e “comediante”, já o referimos, coloca o problema da fabricação artística em termos semelhantes aos usados por Poe em “The Philosophy of Composition”, em que a metáfora cénica é também explorada: “the wheels and pinions – the tackle for scene-shifting – the step-ladders and demon-traps – the cock’s feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary histrio” (*TER*, 14). Todavia, para o tipo de simbolismo que enforma *A Mulher de Luto* torna-se necessário superar a arte como representação, e inclusive destruir este conceito em nome da captação de uma essência, sendo que a “verdade” – seja a espiritual, de descoberta do amor, ou a meramente circunstancial de apuramento dos factos que rodearam a morte de Teodora – virá a ser desvendada justamente a partir das secções seguintes, intituladas “As Ruínas de um Teatro” e “Continuação das Ruínas de um Teatro”.

O tratamento das “ruínas”, um *topos* caro a todo o romantismo, pode também ter implicações remontáveis a “rescritas” de Poe, a partir das quais passamos agora a apontar os paralelismos temáticos salientes entre *A Mulher de Luto* e a obra do estadunidense.

Richard Wilbur, em consequência da sua abordagem à obra de Poe como visando um fim de “transcendência destrutiva” do mundo material, considerou serem as ruínas o eterno tema poético, adquirindo estas um potencial profético enquanto testemunhas da destruição simbólica do real antes conhecido, exaltando no espírito o desejo de redescobrir o estado primevo do eu com o mundo. É nesta perspectiva que interpreta, por exemplo, o poema “The Coliseum”, em que a evocação das ruínas reforça o sentimento poético e a nostalgia da Beleza superna<sup>1</sup>:

These mouldering plinths – these sad and blackened shafts –  
These vage entablatures – this crumbling frieze –  
These shattered cornices – this wreck – this ruin –  
These stones – alas! – these gray stones – are they all –  
All of the famed, and the colossal left  
By the corrosive Hours to Fate and me?

“Not all” – the Echoes answer me – “not all!  
(...)  
Not all our power is gone – not all our fame –  
Not all the magic of our high renown –  
Not all the wonder that encircles us –  
Not all the mysteries that in us lie – (...)” (*MCW* 1, 229)

Semelhante enumeração de ruínas e meditação sobre o seu significado ocorre a Leandro quando volta ao lugar incendiado do seu teatro:

Colunas... capitéis... arquitraves poentas...  
alva cornija à lua... uma extensa arcaria...  
escadórios, balcões, outrora naves bentas...

todo este misto enfim d’erva e ruínia...  
de místico e teatral... de sagrado e profano...  
– acordava em minh’alma uma austera poesia (*ML*, 212)

---

<sup>1</sup> Consulte-se Richard Wilbur, notas a *Poe: Complete Poems*, 137-8. Para uma discussão de outros comentários de Wilbur que complementam a sua leitura da “transcendência destrutiva” na obra de Poe, ver *supra*, esp. 139-143.

Há outro poema de Poe, “The Conqueror Worm”, que, terminando com a derrocada dum teatro, pode ser convocado para esta intertextualidade. Tratando-se de uma alegoria do fim dos tempos, a composição veicula, porém, a frustração em que, como apontámos na primeira parte desta dissertação, tantas vezes se salda a “transcendência destrutiva” na obra de Poe. Com efeito, nesse poema, os anjos do Apocalipse, em lugar de darem acesso a uma superior entidade espiritual, confirmam apenas a disfórica corrosão da e pela matéria, justificando o protagonismo do “verme”:

The curtain, a funereal pall,  
Comes down with the rush of a storm,  
While the angels, all pallid and wan,  
Uprising, unveiling, affirm  
That the play is the tragedy, “Man,”  
And its hero the Conqueror Worm. (*MCW* 1, 326)

Também em *A Mulher de Luto* o potencial disfórico das ruínas e da destruição chega a prevalecer momentaneamente, como sucede em “A Casa Deserta”, incluída numa espécie de apêndice final de cartas escritas por Leandro a Teodora, situando-se esta num tempo já posterior à morte da amada mas ainda anterior ao seu regresso espectral<sup>1</sup>. O início do poema, sintomaticamente, é passível de corresponder-se com outra alegoria das ruínas na obra de Poe, o famoso “The Haunted Palace”, apresentado como condensação simbólica da desintegração do protagonista de *The Fall of the House of Usher*. Vejamos os excertos mais semelhantes em ambos os poemas:

Poe, “The Haunted Palace”, *MCW* 1, 316-17

And travellers, now, within that valley  
Through the encrimsoned windows see  
Vast forms that move fantastically  
To a discordant melody.  
While, like a ghastly rapid river,  
Through the pale door  
A hideous throng rush out forever  
And laugh – but smile no more.

G. Leal, “A Casa Deserta”, *ML*, 301

Naquela casa ornada de giestas  
com partidas vidraças,  
já luziram clarões de faustas festas,  
ao retinir das taças.  
E nessas velhas salas poeirentas  
com velhas galerias...  
e nas ruas do parque sonolentas,  
não estrugem risadas turbulentas  
- nem a Música entorna as melodias.

---

<sup>1</sup> Ver a explicação paratextual do autor implícito in Gomes Leal, *ML*, 293.

As duas composições integram a casa senhorial em escombros que pode ser entendida como alegoria, quer da agonia dum tempo findo de faustoso convívio e civilização, quer da desestruturação dum sujeito que relaciona cenicamente a dissolução das coordenadas do mundo exterior com a crise que interiormente o dilacera. De notar que esta auto-definição alegórica do poeta por meio do palácio / solar / mansão em ruínas, sendo um motivo recorrente nos nossos decadentismo e simbolismo, fora já explorada pelos poetas de 70, nomeadamente Antero de Quental e o próprio Gomes Leal, que vinha tratando persistentemente o tema das ruínas desde *Claridades do Sul*<sup>1</sup>.

Ora, se a contemplação das ruínas condiz exemplarmente com uma sensibilidade decadentista, já sublinhámos o quanto o êxito dos propósitos de *A Mulher de Luto* depende da superação do seu desespero, ou, por outras palavras, dos processos de “transcendência destrutiva” do real para atingir o ideal supra-fenomenico que tantas vezes permanece sonogado nas construções poéticas. Nesta óptica, é interessante apontar, contrastando o excerto de “A Casa Deserta” com o de “The Haunted Palace” que Gomes Leal, fazendo uso de um comum “timbre mágico do Ritmo”, que anteriormente realçámos, veicula um efeito sonoro de dormência mais uniforme, e porventura mais propiciador de um harmonioso “estádio hipnagógico” do que Poe. Isto, todavia, sem querer forçar a leitura ou escamotear que ambos os poemas se servem implicitamente do arquétipo pitagórico da “música das esferas” para lamentar a sua disrupção. No poema de Poe lamenta-se o desvanecimento duma ordem musical

---

<sup>1</sup> É assim que a secção final desse volume de estreia recebe o título genérico “As Ruínas”; fora dela, mas no mesmo livro, encontra-se o poema “Palácios Antigos”, contendo uma descrição alegórica dos vestígios do passado sepulto semelhante à que encontrámos em “Continuação das Ruínas de um Teatro”, e cuja dedicatória a Antero de Quental remete possivelmente para o poema “O Palácio da Ventura” que atrás analisámos em paralelismo com “Eldorado” de Poe. Já em *Fim de um Mundo: Sátiras Modernas*, de 1900, Gomes Leal dedica a Teófilo Braga o poema “O Velho Palácio (Simbolismo)”, que é talvez o mais claro exemplo na sua obra do uso da imagem do palácio decadente para alegorização do poeta melancólico finissecular, e cujos primeiros versos, tal como os de “A Casa Deserta”, podem ser comparados a “The Haunted Palace” de Poe: “Houve outrora um palácio, hoje em ruínas, / fundado numa rocha à beira-mar... / donde se avistam lívidas colinas, / e se ouve o vento nos pinhais pregar. / (...) // Nesse triste palácio inabitável, / as janelas, sem vidros, contra os ventos, / batem, de noite, em coro miserável, / lembrando gritos, uivos e lamentos” (343).

(“Spirits moving musically / To a lute’s well-tuned law”, *MCW* 1, 316) em favor da dissonância e da gargalhada estrídula (“a discordant melody”, “a hideous throng rush out forever / And laugh – but smile no more”), enquanto no texto de Gomes Leal se lamenta o silêncio da música e do riso: “Não estrugem risadas turbulentas / – nem a música entorna as melodias”. Ora, é de assinalar que, se por um lado, no poema português a música interrompida teria uma harmonia algo duvidosa (o adjetivo “turbulentas” e o verbo “entornar” qualificam-na com certa grosseria), por outro, a prosódia da composição em si não acompanha, como sucede com os versos heterométricos e os efeitos sonoros ásperos e desencontrados do poema de Poe (“ghastly rapid”, “throng rush”), a falta de sintonia gerada por um tempo de destroços. Antes, “A Casa Deserta” exhibe metricamente uma forma composta reconhecida (alternância entre decassílabo e hexassílabo) e veicula uma monotonia e igualdade sonoras (com recurso a repetições, efeito anafórico da copulativa “e”, assim como predominância de sons nasais – “poeirentas”, “sonolentas”, “nem”, “entorna”) afim à procurada por Poe noutros poemas, como mais apta ao dormente prazer da melancolia, susceptível de acolher o sentimento de Beleza ideal<sup>1</sup>.

A hipnagogia, condição do transe, bem pode ter sido, portanto, um estádio deliberadamente orquestrado, a nível prosódico, pelo poeta português amador do espiritismo. É assim que, atendo-se, como o escritor estado-unidense, à imagem do vórtice enquanto vertigem desreguladora das estruturas psíquicas do sujeito, o autor de *A Mulher de Luto* usa essa mesma transgressão em favor do deslaçamento das grilhetas da razão e do cepticismo, ou, conforme expresso na secção “Continuação das Ruínas de um Teatro”, para “sair desse *Maelström hediondo*, / - dessa *Babel do horror*, onde ai de mim! rolara!...” (*ML*, 210). Sobre este ponto, é eloquente o prefácio de Seabra Pereira

---

<sup>1</sup> Poe, “The Philosophy of Composition”, *TER*, 17.

à edição desta obra aqui utilizada, que sublinha a “intenção subversiva da nevrose e da loucura”, registos que Gomes Leal herda das estéticas quer satânica quer decadentista, mas imprimindo-lhes agora a força positiva de acesso a um estádio de gnose superior, por meio da catarse de uma “libertadora consciencialização dos demónios interiores”<sup>1</sup>. A parafernália do fantástico sobrenatural e/ou do gótico – o transe hiptótico, os regressos espectrais, o terror do emparedamento em vida, os crimes de sangue ocorridos no seio da família – desencadeia o impacto psicológico do confronto com mitos e tabus dum imaginário a um tempo primevo e colectivo. Poe, como vimos na primeira parte, foi exímio em tocar as cordas sensíveis desse imaginário, convocando igualmente todos os efeitos enumerados, mas prevenindo a completa suspensão da incredulidade procurada em *A Mulher de Luto*.

Caso emblemático de conjugação entre o sagrado, o interdito e a transgressão é a figura da “Mulher de Luto”, congénere da “Virgem Negra” a que Teodora se devota, convocando múltiplas associações arquetípicas. Sem esquecer o quanto esta encarnação poderá dever ao princípio feminino fundamentalmente ambíguo representado pela deusa egípcia Ísis e à sua centralidade em diversos cultos esotéricos e ocultistas<sup>2</sup>, passo a examinar os atributos mais directamente relacionáveis com os fantasmas recalcados trazidos à superfície pelas heroínas de Poe: o mistério da morte, a violação da pureza, o interdito do incesto, o horror e fascínio do “negro”. Tirando partido da produtiva

---

<sup>1</sup> Seabra Pereira, “Introdução” a Gomes Leal, *ML*, 49 e 36, respectivamente. Ver também p. 34 sobre a “vertigem abissal” como desafio aos limites da razão.

<sup>2</sup> Ao culto de Ísis, deusa da fertilidade e dos poderes da noite, irmã de Osíris de quem concebeu o deus-sol Horo, se atribui grande parte das estátuas de “Virgens Negras”, cuja adoração terá conhecido novo surto na Idade Média, a par com a instituição do mistério mariano. A “Virgem Negra”, a que se associam também as figuras cristãs de Eva e Maria Madalena, constituiu um símbolo central para os gnósticos de Alexandria, e depois para a Sociedade de Ormus que deu origem ao rosicrucianismo e influiu na Ordem dos Templários (ver Ean Begg, *The Cult of the Black Virgin*, Londres, Arkana, 1986). “Ísis”, invocada enquanto “deusa à qual ninguém ergueu o véu”, é explicitamente nomeada no terceiro dos “Sonetos Cabalísticos” compostos por Leandro de Aguiar (*ML*, 297). Já referimos também a eventual dívida que o livro de Gomes Leal terá para com o romance *Isis* de Villiers de l’Isle-Adam, com uma protagonista por sua vez evocativa das mais conhecidas personagens femininas de Poe.

antítese primordial entre claridade e trevas através do efeito cénico do *chiaroscuro*, é comum as protagonistas das narrativas amorosas de Poe alternarem entre os rigores do luto e a alvura da castidade nupcial, como sucede a Teodora, que aliás morre no dia em que troca o traje negro pelo vestido de noivado.

Caso sintomático na ficção de Poe é o da fatal Ligeia de basta cabeleira preta que, iniciada nas meditações transcendentalistas e na magia negra (como Teodora e como uma outra heroína de Poe, Morella), consegue depois de morta possuir o corpo da sua loura e angelical sucessora na alcova conjugal. É interessante também que num artigo sobre as marcas implícitas do conflito racial sulista na obra de Poe, a crítica Joan Dayan tenha desvelado os possíveis traços de negritude da “exótica” beleza desta mesma Ligeia<sup>1</sup>. Pensando nisso, bem como na sugestão, entrevista na primeira parte deste trabalho, de a relação incestuosa em “The Fall of the House of Usher” entre o protagonista e a irmã Madeline implicar também o tabu da miscigenação (*supra*, 101), pode especular-se que a “Mulher de Luto” de Gomes Leal alude também arquetipicamente a este duplo interdito. Teodora revela que o motivo do seu luto prolongado e origem da sua fatalidade reside na circunstância de ela ser fruto do amor incestuoso entre a mãe e um irmão desta, o que a obrigou à jura de jamais se entregar ao amor, “*Pai de monstros e feras / no Universo feroz*” (*ML*, 221, itálico no original)<sup>2</sup>. Por outro lado, o espectro da miscigenação paira porventura na primeira descrição de Teodora, com o “corte estranho” da face, ou melhor, do “rosto mate” (embora posteriormente, no episódio do noivado, se hiperbolize a brancura da sua cútis – ver

---

<sup>1</sup> Ver Joan Dayan, “Amorous Bondage: Poe, Ladies and Slaves”, 259-61. Dayan chama a atenção para os seguintes passos de “Ligeia” se aproximarem do registo codificado de descrições coevas de diferença racial: “although I saw that the features of Ligeia were not of a classic regularity – although I perceived that her loveliness was indeed ‘exquisite,’ and felt that there was much of ‘strangeness’ (...), yet I have tried in vain (...) to trace home my own perception of ‘the strange’ “ (*MCW* 2, 312); “[Ligeia’s eyes] were, I must believe, far larger than the ordinary eyes of our own race” (*ibid.*, 313).

<sup>2</sup> Ver também *ML*, 271; a ideia, aliás, reflecte uma obsessão de Gomes Leal, celebrizada no poema “A Senhora de Brabante” em que a Duquesa chora o filho monstruoso gerado pelo consórcio impuro com o Diabo (*CS*, 243).

ML, 86-7 e 218-9); e sobretudo na identificação que se estabelece entre a sua figura e a da Virgem Negra:

*Virgem de mármore negro e feições bronzeadas,  
toda trajando luto, estranha, gigantesca...  
– No negro coração cravadas sete espadas!*

Par'cia um pesadelo, uma visão dantesca,  
quase igual, quase igual ao misterioso luto  
de Teodora, a meu lado, esbelta, principesca! (ML, 124-5)

É evidente que nesta descrição influirá também a voga do exotismo do feminino oriental, ora exaltado ora envilecido por Baudelaire, e repercutido entre nós no “Sonho Oriental” de Antero de Quental e em várias composições do próprio Gomes Leal (por exemplo, “Morta”, “A Selvagem”)<sup>1</sup>. Isso, porém, não invalida o potencial de emergência do “recalcado” que a miscigenação, decorrente da concretização do desejo pela “bárbara escrava” (e uso aqui propositadamente o título de Camões, visto haver também um passo de *A Mulher de Luto* em que Teodora se oferece ao protagonista como sua “cativa”<sup>2</sup>), traria à ideologia racial do Portugal colonialista de fim de século, ideologia essa que o mais das vezes surge na coeva produção artística da metrópole apenas como um apontamento velado<sup>3</sup>. De resto, não poderá a odiosa tirania dos Laras endereçar, além de um genérico nepotismo sobre “a canalha”, também o jugo colonialista? “Barões de lança e cruz, homens de ferro avitos! / quantas carnes, na forca, estirastes à lua, / sob o olhar de Satã e do milhafre aos gritos?” (ML, 95).

---

<sup>1</sup> Ver Quental, *Poesia Completa*, 238; e Gomes Leal, “Morta” in *O Patriota*, de 21 de Junho de 1869, e “A Selvagem”, CS, 159.

<sup>2</sup> Ver: “*Perdoa meu Leandro... heróico rei Fingal... / – à tua vil Cativa arrastada a teus pés!*” (Gomes Leal, ML, 215, itálico no original).

<sup>3</sup> É o que porventura sucede no conto de Álvaro de Carvalho “A Vestal”, em que a heroína se entrega à bestiofilia com um cão negro apropriadamente chamado “Níger” – narrativa que, como já referimos, pode relacionar-se intertextualmente com o conto fantástico seminal de Gomes Leal “O Cão Preto”, saído em 1865. Que a questão da subalternidade racial preocupou Gomes Leal, porventura associada à insegurança da sua incerta naturalidade, é algo que se pode especular a partir de um dos seus primeiros poemas, “Memento Homo”, em que o sujeito lírico fantasia com a igualização proporcionada pela morte: “Quando eu morrer ninguém lerá no crânio / Se eu fui mouro ou judeu, / Se preferia o Cognac ou o Madeira / Que sofrer foi o meu” (in *Revolução de Setembro*, 1 de Setembro de 1869).

Voltamos às correspondências temáticas entre *A Mulher de Luto* e a obra de Poe, que também passam pelo motivo dos parentes degenerados, representando nomeadamente o entrave duma velha ordem hierárquica à expressão do amor puro e à vocação espiritual alegorizada pela amada. É uma situação que recorre em poemas como “A Pean”, “Lenore”, “The Sleeper” e “Annabel Lee”, tendo aliás este último sido entendido por Seabra Pereira como um possível modelo alternativo ao desconsolo que “The Raven” representaria para Gomes Leal<sup>1</sup>. Com efeito, “Annabel Lee” consagra enfim a vitória do amor sobre a morte, bem como sobre outros obstáculos metafísicos (os Anjos que invejam o esforço humano para a espiritualidade) e de ordem social e material, como sejam os parentes de alta estirpe da amada que, embora a encarcerem num túmulo, nem assim conseguem apartar os amantes:

So that her highborn kinsmen came  
And bore her away from me,  
To shut her up, in a sepulchre  
In this kingdom by the sea.  
(...)  
But our love it was stronger by far than the love  
Of those who were older than we –  
And neither the angels in Heaven above  
Nor the demons down under the sea  
Can ever dissever my soul from the soul  
Of the beautiful Annabel Lee (MCW 1, 479)

Note-se, porém, que, se esta comunhão *post-mortem* contrasta com a impossibilidade de acesso ao Ideal e com a desesperança do amor veiculadas por “Ulalume” ou “The Raven”, a conquista representada por “Annabel Lee” é algo pírrica, visto que apenas subsiste o amor do narrador por ela, nada podendo ser assegurado sobre a sua reversibilidade: Annabel Lee, ao contrário de Teodora em *A Mulher de Luto*, não regressa do túmulo, não vence a morte.

O tema da degenerescência familiar cumpre ainda uma outra função em *A Mulher de Luto*, desta feita relativamente ao protagonista – a de caucionar a nevropatia,

---

<sup>1</sup> Ver Seabra Pereira, “Introdução” a Gomes Leal, *ML*, 32.

numa perspectiva que pelo menos em parte derivaria das teorias naturalistas coevas da hereditariedade<sup>1</sup>. É assim que Leandro justifica as convulsões de que é acometido quando primeiro avista a “Mulher de Luto”: “a *epilepsia* – esse mal atroz dos meus Maiores – / a *epilepsia* ai! me varreu como fumo” (ML, 88)<sup>2</sup>. Encontramos também este expediente na literatura de Poe, nomeadamente em “The Fall of the House of Usher”, onde se sugere que a mórbida sensibilidade do protagonista Roderick lhe advém de ser, com a sua irmã, descendente último de uma linhagem peculiar:

It was, he [Roderick] said, a constitutional and a family evil, and one for which he despaired to find a remedy—a mere nervous affection, he immediately added, which would undoubtedly soon pass off. It displayed itself in a host of unnatural sensations. (MCW 3, 402-3)

Ora, em *A Mulher de Luto*, o nascimento dentro de um quadro de patologia familiar acaba por ser também um elo que une Leandro a Teodora quase fraternalmente. E as palavras que Leandro usa para se apresentar como personagem maldita, “eu neto dos vilões, neto dos velhos párias!...” (ML, 82), poderiam aplicar-se igualmente à descendência infame de Teodora. Esta circunstância contribui para o peso do interdito que paira sobre a união dos amantes, reforçando-se a insinuação incestuosa, até porque o encontro singular entre ambos coincide com uma alegada perda de inocência do herói, consumada pela morte duma irmã querida<sup>3</sup>. Para mais, a teia de sinais que convergem de forma subliminar para o tabu do incesto adensa-se, tendo em conta que o autor implícito coloca à cabeça do seu livro o paratexto de uma extensa dedicatória em verso “*À Memória de minha Irmã*”, remetendo para um facto comprovável da vida do autor real, a morte de Maria Fausta, única irmã de Gomes

---

<sup>1</sup> A este respeito, ver ainda Seabra Pereira, *ibid.*, 43-44.

<sup>2</sup> O relevo dado ao traço da epilepsia pode ainda prender-se com a associação finissecular entre esta doença e o carácter distintivo quer do homem de génio quer do criminoso, segundo as investigações de Cesare Lombroso na década de 1880, retomadas por Max Nordau em *Degenerescência*, livro que conheceu tradução portuguesa ainda no século XIX (1899).

<sup>3</sup> Ver: “coitado de mim!... fugira-me a inocência./ / Morrera minha irmã... As floridas paisagens / não tinham, para mim, risos, sombras, nem ninhos...” (ML, 84).

Leal<sup>1</sup>. A biografia autoral aproxima-se então da caracterização do protagonista, ao mesmo tempo que a união deste com a “Mulher de Luto” prefigura, pela transgressão simbólica do tabu do incesto, a possibilidade de o sujeito dividido se reintegrar na unidade primordial.

A aproximação a um possível subtexto poesco como “The Fall of the House of Usher” permite-nos, assim, compreender melhor a eventual importância e presença do motivo do incesto em *A Mulher de Luto* – motivo esse que, convém lembrar, fora significativamente reabilitado e exorcisado pela linhagem “negra” de românticos que referimos na primeira parte do nosso trabalho, sendo incontornável o exemplo de Byron e do seu *Manfred*<sup>2</sup>. Porém, o tema que aqui trouxemos à superfície, mormente nas suas possíveis imbricações com outras fobias como a promiscuidade racial, a quebra da castidade ou a bastardia, apenas serve a eficácia de transgressão e superação de *A Mulher de Luto* ao ser manipulado de um modo inconsciente, ou, se quisermos, como a “corrente subterrânea de sentido” que Poe preconizava. A força retórica de *A Mulher de Luto* depende da convergência, a um tempo opaca e plurívoca, de tais correntes urdindo, inclusive por meio da estrutura da narrativa policial que Poe ajudou a desenvolver, o enigma de Teodora. Deste modo se reforça o valor ritual do sacrifício da morte da mulher amada, que Gomes Leal tratou com obsessão semelhante à de Poe, e com especiais requintes de auto-tortura e sadismo, fixando-se na impressão gráfica da mancha vermelha tingindo a pureza da defunta: “branca, expirava em sangue a minha noiva bela” (*ML*, 228)<sup>3</sup>. Com conotações de violação ritual e de pulsão de regresso à

---

<sup>1</sup> Consulte-se Ladislau Batalha, *Gomes Leal na Intimidade*, Lisboa, Livraria Peninsular Editora, 1933, 9.

<sup>2</sup> Note-se que a interpretação aqui apresentada do incesto deve também bastante à articulação estabelecida por João de Almeida Flor entre o tratamento deste tema e a “experiência romântica do sublime”, no ensaio “Manfredo, Mito Romântico”, que precede a sua tradução à emblemática obra de Byron (*Manfredo*, Lisboa, Relógio d’Água, 2002, esp. 14).

<sup>3</sup> Trata-se, como bem demonstrou António Coimbra Martins em “Un Poète des Couleurs: Gomes Leal”, da mais obsessiva conjugação cromática na obra do autor, representando as constelações mitopoéticas e

matriz feminina primeva, esta imagem é afim da descrição poética de Madeline regressando, também branca e ensanguentada, para cair sobre o irmão e eventualmente o levar para o seu outro-mundo em “The Fall of the House of Usher”.

Num estudo sobre o poema de António Nobre “A Sombra” (in *Só*), em que se tematiza igualmente o papel mediador duma mulher espectral no acesso à visão do outro mundo, Maria Manuela Delille defende que grande parte da literatura de fim de século terá tido como mote o dogma de Edgar Allan Poe em “The Philosophy of Composition”: “the death (...) of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world” (*TER*, 19)<sup>1</sup>. Veremos, no capítulo seguinte, algumas composições, não só de António Nobre como de Alberto Osório de Castro ou Júlio Brandão, passíveis de substanciar ainda mais esta afirmação no tocante à poesia portuguesa de matriz decadentista e simbolista. Mas é a Gomes Leal que, tanto quanto pude apurar, cabe o mérito da precedência na utilização do motivo em poesia com as conotações iniciáticas remontáveis a Poe. Note-se que se o tema da morte da amada permitiu, como lembra Manuela Delille, uma revitalização do subgénero “balada de espectros”, impulsionado por Bürger e Goethe e pregnante na lírica portuguesa de meados do século, a verdade é que o enfoque das composições finisseculares já não recairá sobre a consumação passional ultra-romântica, como por exemplo em “O Noivado do Sepulcro” de Soares dos Passos, mas antes sobre a possibilidade de realização transcendente através de um ímpeto platónico de amor de que a mulher é veículo e não alvo último nem tampouco concreto. Também a nostalgia causada pela sua morte é utilizada enquanto símbolo do anseio pela reunião com um Além perdido e,

---

psicanalíticas extremamente produtivas da violentação nupcial. O tema – e as cores – são destacados com especial impacto em poemas como “Na noite do Noivado”, “A Um Corpo Perfeito”, “Nevrose de um Lord”, “A Obsessão do Vermelho” (de *Claridades do Sul*), contos como “A Peste Negra: Conto Singular” (1873), e emergem até de modo irresistível em textos de vocação política como *O Tributo de Sangue* (1873).

<sup>1</sup> Ver Manuela Delille, “‘A Sombra’: Poema Hamletico e Ofélico de António Nobre”, *Biblos: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. 51, 1975, esp. 222-223.

embora esta transposição não se tenha devido exclusivamente à pena de Poe – quer Delille quer Seabra Pereira apontam intertextualidades igualmente pertinentes com “a imagem ofélica da morte legada pelos pré-rafaelitas ao Decadentismo e ao Neo-romantismo”<sup>1</sup> – é importante para o nosso estudo observar o aproveitamento desse aspecto da obra poética na conjuntura sistémica da lírica portuguesa que agora analisamos e continuaremos a desenvolver no capítulo seguinte.

O motivo da amada morta diz bem o triunfo da estética da figuração sobre o da representação, que Fernando Guimarães defende marcar a poética do simbolismo<sup>2</sup>. Acha-se, pois, bastante distante das preocupações realistas e de lógica científica que tinham prevalecido na “poesia da nova era” de 70, e cujos agentes haviam destacado da obra de Poe sobretudo a capacidade de análise de patologias psico-sociais. De resto, assinalámos nesse período a inexistência de traduções de contos ou poemas em torno do falecimento da amada como singular sintoma da reduzida importância atribuída ao motivo considerado por Poe o mais poético. Tivemos também oportunidade de registar, relativamente às intertextualidades com obras literárias anteriores, as excepções de Teófilo Braga, Álvaro do Carvalho e, concretamente na poesia, Gomes Leal.

Foi precocemente, como se disse, na composição “À Pomba que Voou” em Junho de 1870, que o poeta associou, pela epígrafe retirada do conto “Morella”, o nome de Poe ao tema da morte da amada e seu respectivo tratamento melancólico<sup>3</sup>. Já se

---

<sup>1</sup> Seabra Pereira, “Introdução” a Gomes Leal, *ML*, 32. Ver também o artigo de Delille citado na nota anterior.

<sup>2</sup> Guimarães, *Poética do Simbolismo em Portugal*, 18; *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, 3ª ed., Lisboa, INCM, 2004, 20.

<sup>3</sup> Convém notar que tanto o tema como o tratamento foram favorecidos desde as primícias de Gomes Leal mesmo sem referência – pelo menos explícita – a Poe. A Gondoleira, personagem do poema homónimo publicado a 5 de Novembro de 1867 na *Gazeta de Portugal*, pode ser interpretada, com a sua palidez e atitudes etéreas, justamente como uma figuração feminina do mítico barqueiro/mediador que transporta o sujeito lírico pelo rio da morte, mesmo que esse transporte não represente ainda a vitória do transcendente obtida em *A Mulher de Luto*: “Ai não chores branca Ofélia / Que o mar de prata flutua, / No meio das tristes notas / De triste cantiga tua, / Se vires boiar meu cadáver / Nalguma noite de lua” (Gomes Leal, “A Gondoleira”, *Gazeta de Portugal*, 5 de Novembro de 1867). É ainda pertinente acrescentar que Gomes

discutiu o conteúdo da epígrafe, que aponta para um reencontro dos amantes após a morte, porventura comparável ao que sucede em *A Mulher de Luto*. No entanto, como vimos, na peça de 1870 esse reencontro é mantido dentro dos limites de um naturalismo pampsiquista: a proximidade com a amada morta dá-se pela putrefacção e consequente dissolução do seu corpo no Universo material circundante, implicando uma corrupção omitida em *A Mulher de Luto* por forma a destacar a prevalência do amor intacto sobre a morte. Entre as duas composições, o autor continuará a tratar o tema, mas sem progredir linearmente para o corolário de tal pervivência – que atribuirá à faculdade da “Vontade”, sincretismo de energias transraciais<sup>1</sup> –, antes recuando ao niilismo onde desemboca temporariamente, como vimos, a sua dúvida racionalista. Nessa fase, fará sugestivo uso de variantes da célebre locução adverbial poética “Nevermore”, empregando “Não mais”, “Jamais”, “Nunca mais”, com um sentido aproximável ao veiculado por “The Raven”, de frustração da tentativa de reintegrar, pelo amor, uma harmonia Ideal primeva.

De resto, o próprio amor do sujeito lírico, também à semelhança de Poe, surgirá tingido de perversidade. Tal sucede em “Licantropia”, poema de 1875, emblemático da ironia e ambiguidade susceptíveis de dilacerar o sujeito lírico:

Nunca mais... eu bem sei que nunca mais...  
Ouvir-lhe-ei seus ais no ar calado,  
Junto à janela à tarde, no bordado,  
E entre as murtas do outono... Nunca mais!  
(...)  
Quando há no azul a mística elegia,  
Que nos lança nas lúgubres quimeras,  
Eu cismo então – ó rútilas esferas! –  
Naquela que já come a terra fria!...  
(...)  
Nuvens da tarde, azul fundo e sereno!  
E astros inviolados, laranjeiras!...

---

Leal assinalou como sua composição de estreia uma outra peça até hoje não localizada, “Aquela Morta” (ver Gomes Leal, *A Morte do Rei Humberto e os Críticos do “Fim d’um Mundo”*, 97). Mesmo que tal informação possa não corresponder à verdade, parece sugestivo que o poeta tenha querido sinalizar o princípio da sua carreira com um poema assim intitulado.

<sup>1</sup> Ver G. Leal, “A Sobrevivência do Amor: Nota à Morte do Corvo”, *ML*, esp. 318-325.

Nunca mais me dareis seu riso ameno,  
E aquelas *lindas*, lânguidas olheiras. (CS, 71-2)

A nota satírica veiculada pela incongruência do verso final – aliás, repetido em estribilho no poema, e sempre com o adjetivo “lindas” em itálico – enfatiza a encenação da musa mórbida baudelairiana<sup>1</sup>, e desmonta o registo sentimental do poema. Deste modo se força o limiar entre o *pathos* e o risível, conferido pela observação distanciada da entidade que constrói o poema e destaca o seu papel manipulador, de um modo que nos deixa inseguros sobre a gravidade do desespero esquizóide do sujeito, e por seu turno recorda as reflexões de Poe sobre a construção de “The Raven”: “I have availed myself of the force of contrast, with a view of deepening the ultimate impression. For example, an air of the fantastic – approaching as nearly to the ludicrous as was admissible (...)” (TER, 22). Refira-se ainda que o grotesco da fixação no estado olheirente da amada ganha maior impacto tendo em conta que o motivo do olhar hipnótico da figura feminina é central em vários poemas de Gomes Leal, oferecendo-se a paralelismos tanto com a obra de Baudelaire como com a de Poe. Estes laços intertextuais podem ver-se concretamente tanto com “Le Flambeau Vivant” como com o poema “To Helen [Whitman]” de onde Baudelaire trasladou alguns versos, como vimos na segunda parte deste trabalho (*supra*, 208). Com ambos é legítimo, portanto, relacionar o poder a um tempo libertador e subjugante que o poeta confere ao olhar da amada, por exemplo no poema “Idílio meridional”: “Ah não me deixem teus olhos / Por este caminho escuro!... // (...) / Meu bem, teus olhos suaves, não me desterrem jamais!” (CS, 185)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Baudelaire, “La Muse Malade” ou “La Muse Vénale” (OC 1, 14-15), poemas porventura invocados pelo título de uma outra composição de *Claridades do Sul*, “A Musa Verde” (192).

<sup>2</sup> Outros exemplos: “Ah! teus olhos cruéis, lípidos, negros, baixos, / Se um dia o sol, morrendo, enoitecesse os céus, / Ser-me-iam, mulher! como dois grandes fachos, / À luz dos quais iria ver se achava Deus” (“A uma Judia”, CS, 83); “Quando eu for a enterrar, / Nalgum dia, ao pôr-do-Sol, / Quero levar por lençol, / A estola do teu olhar” (“Idílio d’Aldeia”, CS, 195).

Outro poema sintomático das intertextualidades na obra de Gomes Leal com o refrão poesco “Nevermore” transmitindo desesperança – e agora num registo de total solenidade – é “A Morta”, com uma dedicatória autobiográfica “À memória da minha inolvidável irmã Maria Fausta”, e que só foi incluído na segunda edição de *Claridades do Sul* em 1901. Neste, no entanto, já se prenuncia a possível redenção que a memória dos mortos pode oferecer a um sujeito empedernido de cepticismo. Trata-se de um poema dramático em que o poeta é instado por várias forças alegóricas, como o Tormento, o Sepulcro e a Floresta, a retomar o pranto que se lhe secou por ter perdido “a ilusão do sonho humano” e “o céu”. Inflexível ante os discursos que lhe apontam a sua condição de morte em vida, o sujeito é abalado, porém, quando “a flor” lhe recorda que tal atitude lhe veda para sempre o reencontro com a irmã morta, e, embora essa reunião não se consume ainda, o poeta permite-se pelo menos chorar por tal resgate:

“Se perdeste o teu céu – então baixinho  
gemeu, tremendo a flor – no teu caminho  
jamais verás aquela *morta ideal*... / (...)

(...)

“Não mais encontrarás, ó miserando!  
esse vulto gentil, aéreo, e brando  
da tua *Irmã*, mais pura do que a Aurora...  
nem cingirás jamais, num longo abraço,  
aquela sombra errante pelo espaço,  
que talvez por ti chora!...

(...)

“Não mais a encontrarás, homem das dores,  
ai de ti! ai de ti!... nos sóis, nas flores,  
na paz do azul do céu, no amor, na lei...”

- Mas de súbito, aqui perdendo a calma:

“*Basta!* gritei. – *Não me arrancareis a alma!*

*Eu dou-me por vencido! É vossa a palma!...*”

E a chorar desatei. (CS, 250)

O poema é bastante revelador, considerando os versos em itálico, da função que a mulher querida e defunta assume na obra de Gomes Leal na viragem do século, abraçando a “poesia do mistério”: ela é a “morta ideal”, e assim transcende a figuração concreta e autobiográfica que a dedicatória do poema induz. Mais do que Maria Fausta, irmã de sangue do autor real, trata-se aqui do duplo do poeta, a metade perdida de si, a

sua correspondência no Universo das ideias puras, aguardando ansiosa reunir-se a ele para suprimir também ela a falta da sua parte dual: “esse vulto gentil, aéreo, e brando / da tua *Irmã*, mais pura do que a Aurora / (...) / que talvez por ti chora.”

Sublinhe-se, na citação anterior, o contraste rimático entre “Aurora” e “chora” que, além de esboçar graficamente o dolorismo de uma pureza que se acha cindida (logo, paradoxalmente turvada), utiliza o efeito de prolongamento reverberante que Poe descortinou no som *or*. Este efeito permitiu-lhe, de forma notável, jogar antiteticamente com o som e o sentido das estrofes de “The Raven”, já que quando “Nevermore” faz eco do nome etéreo da amada, “Lenore”, realiza foneticamente a possibilidade de repetição/reencontro que nega a nível semântico:

“Prophet!” said I, “thing of evil! – prophet still, if bird or devil!  
By that Heaven that bends above us – by that God we both adore –  
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,  
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore –  
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.”  
Quoth the Raven “Nevermore.” (*MCW* 1, 368)

É muito interessante constatar, para regressarmos a *A Mulher de Luto*, a ocorrência de semelhante jogo em “A Casa Deserta”, sobressaindo, entre outros paralelismos com “The Raven”, a circunstância de um “eco” consumir o desespero do sujeito lírico pela perda da amada, que então se crê irreversível:

Nunca mais passearei nas alamedas  
do parque solitárias!... / (...)  
Nunca mais, pelos murmuros caminhos,  
soarão os nossos beijos...  
Nunca mais olharão nossos carinhos  
os olhos joviais dos estorninhos,  
– e os pajens e ermitões dos azulejos.  
(...)  
Hoje tudo mudou. – Ervas daninhas  
invadem a Capela  
E os *miosótis* e as alvas campainhas  
*gemem: Onde está Ela?...*  
E, quando eu, dando curso às minhas dores,  
soluço: *Teodora!...*  
à lua baça e cheia de livores,  
o eco, pelos largos corredores,  
responde ao longe, tristemente: - *Outrora!* (*ML*, 301-3)

Teodora é um nome próprio investido de significado simbólico. As suas “conotações etimológicas [e] as conotações bizantinas tão exploradas pelo decadentismo euro-americano”, assinaladas por Seabra Pereira<sup>1</sup>, surgem reforçadas pela musicalidade etérea sugerida pela alternância das vogais com a vibrante “r”, que Gomes Leal reforça aliterativamente em combinações aproximáveis das que Poe intentou com “Lenore” (ou com nomes de heroínas foneticamente comparáveis: “Elenora” e “Morella”). Um exemplo particularmente feliz de *A Mulher de Luto* é o seguinte: “Teodora – era o seu nome - aérea como lira / de prata” (ML, 90).

Atentando no passo supra-citado de “A Casa Deserta”, bem como naquele que antes comparámos com o texto poético de “The Haunted Palace”, não há como ignorar a incongruência entre a mensagem, mais uma vez niilista, deste poema e o desígnio genérico de acesso ao transcendente para que tende a intriga de *A Mulher de Luto*. A nota autoral que lhe é apensa pretende porventura colmatar essa debilidade estrutural: “Esta poesia desolada, em que predomina a desesperança do *Nunca mais!* foi escrita evidentemente antes dos dois últimos capítulos do (...) processo [de Leandro] – muito antes da sua visão, e da *Morte do Corvo*” (ML, 302). De certa forma, note-se, este retrocesso ao cepticismo mima o percurso que temos vindo a delinear do próprio Gomes Leal, pelo que o poema talvez sirva uma leitura ao nível da projecção autobiográfica, convocada pelas complexas molduras narrativas e enxertos paratextuais<sup>2</sup>. Neste caso, a inserção de “A Casa Deserta” pode cumprir uma expurgação catártica do descrédito no sobrenatural. No entanto, em termos do efeito veiculado, o posicionamento de tal poema, em guisa de apêndice, entre “A Morte do

---

<sup>1</sup> Seabra Pereira, “Introdução” a Gomes Leal, ML, 45.

<sup>2</sup> Reflectindo sobre o modo como estas estratégias induzem um “cruzamento recepcional” entre a vida de Gomes Leal e o trajecto do protagonista defunto, Seabra Pereira filia inclusive a obra na tradição textual da “autonecrografia” (ver “Introdução” a Gomes Leal, ML, 54).

Corvo” e a nota final, desestabiliza as estratégias de veridicção que atrás analisámos como destinadas a sedimentar no leitor a confiança nos factos narrados.

Mais eficaz é o registo mitopoético, apoiado por uma reconhecível inculcação cabalística (repetição de “três vezes”), em que se desenrola a secção que fecha a narrativa primária de Leandro, “A Morte do Corvo”. O sujeito lírico logra, aí, inverter a perversidade do Corvo poesco, derrotando a lógica determinista e a inexorabilidade mecanicista do refrão ao virá-lo contra o seu emissor, já não encarado como ave verosímil mas como “Corvo lendário”, cuja voz céptica e auto-destrutiva “não mais” se levantará contra a Vontade amorosa que restitui o ideal.

Não mais *Ele* uivará os seus ais neste mundo! –  
Não mais infiltrará seu negro Desespero  
(...)  
E eu calmo expirarei. – *O lutuoso Zero*  
não me aterra, Teodora, ó grande Desgostosa.  
– Ó trágica Visão, amo-te... creio... espero!

E quando a *Sombra* enfim... a *Sombra* tenebrosa...  
se acercar desta torre, onde eu tanto carpi,  
– e, com dedo espectral, me apontar para a lousa,

extático, direi, mãos alçadas para ti:  
“Matei o horrendo Corvo aziago das almas.  
– Imolei-o ao Amor. – *Eis-me aqui!... Eis-me aqui!...*” (ML, 291-2)

Para melhor se observar o paralelismo inverso com o poema de Poe, recomenda-se a leitura integral de toda esta secção, o último documento reproduzido no apêndice II. Com vantagem se poderá ler também o poema 3, “In Amaritudine” de António Feijó (1859-1917), que provavelmente terá contribuído, considerando o sincretismo de influências externas e internas que alimenta a poesia de Gomes Leal, para essa inversão da mensagem de “The Raven” em *A Mulher de Luto*. De resto, se quisermos complicar ainda mais o trânsito de influências, Gomes Leal dificilmente terá sido insensível a uma outra rescrita poética portuguesa deste poema, o “Nocturno” publicado por Alberto Osório de Castro em 1889 (data em que requisitou a colaboração de G. Leal para o periódico *Novo Tempo*) para imediatamente ser acusado de plágio a

Feijó, como adiante veremos. Por ora, atenhamo-nos a “In Amaritudine” , onde notamos também um esforço de superação da complacência com as ruínas do mundo antigo, característica do romantismo epigonal e do sentimento decadentista, através da transformação do disfórico Corvo poesco numa ave de conotações contrárias: a Pomba. Vimos que esta substituição teve também lugar no texto inédito de Batalha Reis, “Pomba Negra”, mas Feijó alcança o seu sucesso precisamente por prescindir da complexidade simbólica susceptível de turvar a função redentora da ave. Assim, depois da descrição dum *locus* decadente – “Morávamos então numa casa arruinada, / num antigo solar cheio de musgo e d’hera, / que ao desamparo tinha essa expressão austera / dum fidalgo que morre unido à sua crença”<sup>1</sup> – comparável ao de “The Haunted Palace” de Poe ou ao cenário de “A Casa Deserta” de Gomes Leal, o poeta afirma ter-se sentido “renascer” pela visita duma Pomba em moldes semelhantes do Corvo de Poe. Ao contrário deste, porém, a Pomba é inequívoco veículo do reencontro com o Ideal originário perdido, e inclusive potencial representação da alma materna (sugestiva, e mais casta, variante da alma-irmã da “Amada”, em Gomes Leal):

Nos dilúvios da mágoa a pomba foi a Aurora  
e o arco da Aliança e o ramo da oliveira,  
o talismã que prende a minha vida inteira,  
que encerra toda a paz e um mundo em si contém...

Pomba! Serias tu, Alma de minha Mãe?<sup>2</sup>

Note-se que tanto o poema de Feijó como o de Gomes Leal sublinham o peso da ave poeica que recai sobre os sujeitos: “e as asas distendeu como o Corvo de Poe” (“In Amaritudine”); “um corvo atroz, de formas colossais, / de asa luzente e negra” (ML). Considerando o acompanhamento contrastivo que temos vindo a fazer da recepção francesa de Poe, torna-se pertinente especular que este peso foi defrontado, porém, de

---

<sup>1</sup> Feijó, “In Amaritudine” in *Líricas e Bucólicas* (1884); repr. *Poesias Completas*, coord. J. Cândido Martins, Porto, Caixotim, 2004, 136.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 137.

forma diferente daquela com que o encarou Mallarmé. Aludindo ao profundo cepticismo em que mergulhou em meados da década de 1860, o autor de *Un Coup de Dés* apresenta também essa fase como uma luta agónica com uma “maldosa plumagem”, associando-a, todavia, à transcendência divina em que passará a descrever: “ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu.”<sup>1</sup>

Também de Gomes Leal se pode dizer que viveu uma crise, confrontando semelhante abismo epistemológico e metafísico: “o último Deus zero” em que desemboca o credo cientista do primeiro *Anti-Cristo*. Em contraste, porém, com Mallarmé, que enalteceu a contrafacção poética como via para a única projecção possível num universo alternativo, de pura especulação da linguagem, Gomes Leal seguirá um trajecto díspar: poesia pura, sim, mas enquanto poesia mediadora, veículo autêntico de mistérios superiores. E, deste modo, a “morte do Corvo” representará a superação do “lutuoso Zero”, revestindo-se de especial interesse a resistência ao modelo poético justamente por contrariar a admiração imoderada dos seus mais importantes agentes receptores em França. O conflito com a tutela de Poe, no caso de Gomes Leal, prende-se de forma significativa com a rejeição duma arte comprazida na sua habilidade construtiva, como resposta à crise óptica induzida pela ascendência de uma explicação materialista do mundo. É sintomático que tal estado de crise histórica e epistemológica se tenha repercutido na biografia pessoal dos cultores das estéticas finisseculares, como continuaremos a ver no capítulo seguinte. O modo como a obra de Poe foi ou não reinterpretada e recriada face a tal crise, que no caso português se agravou política e socialmente por uma difidência da identidade nacional, constituirá o foco da nossa atenção.

---

<sup>1</sup> Mallarmé a Henri Cazalis, 14 (?) de Maio de 1867, *OC* 1, 714.

## Capítulo 4

### O MODELO POESCO NA ENCRUZILHADA FINISSECLAR

*French Symbolism differs from Romanticism – if we mean by it the exaltation of imagination and the worship of an organic nature – precisely in its admiration for Poe.*

René Wellek, “What is Symbolism?” in *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, coord. Anna Balakian, Budapeste, Académiai Kiadó, 1982, 24.

*Para mim, criatura edgarcicamente romântica, só o excêntrico, só o extra-humano pode servir.*

António Nobre a Alfredo de Campos, 18 de Junho de 1888 in *Correspondência*, coord. Guilherme de Castilho, Lisboa, INCM, 1982.

*Comme Poe, leur frère en rêve*

*Ils se lèvent, ces insurgés,*

*Ces Robinsons, fiers sur la grève,*

*À l’île-gloire naufragés.*

Fernando Leal, “Mes Dieux Lares” in *Relâmpagos*, Porto, Livraria Civilização, 1888.

*A velha Poética venerada pelos bardos, nossos avós, começa (finalmente!) a ter um valor meramente arqueológico. Todos, em chusma – poetas impacientes e poetas consagrados – correm a abraçar o novo Evangelho e a venerar os quatro grandes Evangelistas: Edgar Poe, Charles Baudelaire, Wagner e Villiers de l’Isle-Adam.*

Eugénio de Castro, “A Poesia Moderna”, *Jornal do Commercio*, 12 de Junho de 1892.

#### 1. Acumulação de indícios

O elenco de citações em epígrafe tem por objectivo o contraste dos depoimentos literários e críticos de poetas portugueses emergentes na penúltima década do século XIX com a importância atribuída por René Wellek ao modelo poesco na alternância sistémica do romantismo para o simbolismo francês, a fim de problematizarmos a sua pertinência no tocante ao que ocorreu na nossa literatura finisseclara.

As referências dos agentes literários e culturais desta época ao escritor estado-unidense são, apesar da sua multiplicação exponencial relativamente às

observadas no sistema da “poesia da nova era”, bastante mais raras do que aos nomes franceses representativos do decadentismo e simbolismo: Huysmans, Rollinat, Mallarmé<sup>1</sup>, Moréas, René Ghil (moderadamente), Verlaine (bastante) e, sobretudo, Baudelaire. Acresce que as alusões a Poe serão amiúde feitas em associação constelar com algumas destas figuras, um pouco à semelhança do que sucedia no anterior sistema (mas então num emparelhamento com os cultores de um satanismo mais ou menos realista). A enumeração de Poe no âmbito duma família tutelar ou precursora, segundo moldes genericamente importados de França, é patente na citação de Eugénio de Castro, bem como no poema de onde surge a epígrafe de Fernando Leal, cujo título, “Mes Dieux Lares”, prepara um desenvolvimento onde os “lares” são alegadamente Baudelaire e Byron<sup>2</sup>. Se esta escolha torna a referência poética consentânea com um encómio genérico à excepcionalidade romântica, a composição de Fernando Leal sublinha sobretudo a dívida para com o poeta de “Le Voyage”. O apelo à edificação de ilhas de glória e naufrágio pode ter, lembrando *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, algo que ver com Poe, mas para o leitor coevo seria bem mais reconhecível a sua intertextualidade com a celebração baudelairiana do inaudito e do voluntário

---

<sup>1</sup> Xavier de Carvalho (1862-1919) terá sido o principal responsável pela difusão entre nós dos programas decadentista e simbolista franceses desde 1886, através das suas crónicas de Paris publicadas no periódico *A Província*, onde divulgou os autores aqui mencionados, os quais viriam a ser brandidos como argumentos (quer de autoridade quer de derrisão) nas várias polémicas em torno da nova geração de poetas portugueses.

<sup>2</sup> Cita-se Fernando Leal (1846-1910), por ser ele mais um exemplo que, nomeadamente com o título *Relâmpagos* de 1888, apresenta indicadores transicionais para um novo sistema poético, conquanto em aspectos bastante sintonizados também com uma ideologia sub-romântica, designadamente no panegírico ao visionarismo do artista excepcional e condenado. A sua obra, hoje esquecida, terá tido à época interessado acolhimento sobretudo por incorporar cuidadas traduções de contemporâneos franceses. Neste aspecto, é interessante notar que, se em 1880 (*Reflexos e Penumbbras*) o autor verteu uma parte emblemática de *La Légende des Siècles* de Victor Hugo, no livro *Relâmpagos* são diversos os modelos traduzidos: Baudelaire vem representado nos moldes satânicos de “La Charogne” (“A Carcaça”), mas também na vertente de esoterismo simbolista que se desprende de “La Beauté” (“A Beleza”), sendo igualmente sugestiva a presença do decadentista Maurice Rollinat.

insulamento artístico: “Chaque îlot signalé par l'homme de vigie / Est un Eldorado promis par le Destin”<sup>1</sup>.

Ora, se o nome de Poe, embora associado a um *topos* importante da viragem decadentista e simbolista que é o gosto de evasão, parece, no excerto acima de Fernando Leal, acessório relativamente à difusão duma linguagem poética francesa (mesmo da língua, neste caso) que procurava reafirmar a sua novidade na Europa, outros indícios revelam que a obra do autor estado-unidense ganhava, não obstante, uma atenção mais substancial entre nós. Pela observação da cronologia da recepção de Poe em apêndice, constatamos que a frequência das traduções do autor, já bastante significativa na década de 70 com dezassete ocorrências, quase duplicou entre 1881 e 1890, agora com trinta e dois espécimes, entre os quais, no final da década, os volumes antológicos da importante colecção *Biblioteca Universal Antiga e Moderna*, assegurando uma vasta acessibilidade do autor durante a nossa primeira vaga simbolista<sup>2</sup>. E apesar de as peças representadas nesses livros terem sido traduzidas na sua maioria por Mência Mousinho de Albuquerque a partir do francês de Charles Baudelaire<sup>3</sup>, deve assinalar-se que ao

---

<sup>1</sup> Baudelaire, “Le Voyage”, *OC* 1, 130.

<sup>2</sup> Veja-se a demarcação de Fernando Guimarães entre um primeiro surto de poetas simbolistas, quase todos com intervenção nas revistas coimbrãs que em 1889 propulsionam o novo movimento (*Bohemia Nova*, *Insubmissos*, *Bohemia Velha* e *Nem Cá nem Lá*) ou próximos do círculo portuense de “nefelibatas” constituído nos inícios de 1890, e uma segunda geração que se afirma sensivelmente a partir de 1895 (*Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, INCM, 1990, 38-39). No início da década de 90, o pico da divulgação de Poe será paralelo ao das mais importantes publicações da “primeira vaga”: *Oaristos* (1890) e *Horas* (1891) de Eugénio de Castro, *Poesias* de Alberto de Oliveira (1891), *Exame de Consciência* de António d’Oliveira Soares (1891), *Alma Póstuma* de João de Castro (1891), *Só* de António Nobre (1892), *O Livro d’ Aglais* de Júlio Brandão (1892), *Flores Cinzentas* de Henrique Vasconcelos (1893) e *Exiladas* de Alberto Osório de Castro (1895).

<sup>3</sup> A proveniência dos textos de partida utilizados é denunciada por títulos como “A Génese de um Poema”, incluso no nº 61 da 16ª série da *Biblioteca Universal Antiga e Moderna*, repetindo a escolha de Baudelaire para a tradução de “The Philosophy of Composition”, ou “Pequena Discussão com uma Múmia” (para “Some Words with a Mummy”, vertido pelo francês como “Petite Discussion avec une Momie”), no segundo volume. Outrossim, a selecção dos textos parece basear-se exclusivamente nas três colectâneas de Baudelaire. Mência [ou Mécia] Mouzinho de Albuquerque (1870-1961), neta de Luiz Mouzinho de Albuquerque e prima direita do militar pacificador de Moçambique, foi também poetisa e novelista, tendo o seu conto “A Sonâmbula”, publicado no volume homónimo de 1914, algumas afinidades com as histórias poescas de mesmerismo. Não é certo que todas as traduções de Poe na *Biblioteca Universal Antiga e Moderna* sejam de sua autoria, já que o seu nome não é indicado nos

longo do período agora considerado se acentuam os indícios de conhecimento do autor também através de fontes de língua inglesa. A “notícia biográfica” de Fernandes Costa à “figura mais interessante da literatura anglo-americana” publicada na colecção por si dirigida atesta, aliás, a tentativa de rectificar a contextualização bibliográfico-cultural traçada por Baudelaire, através do cotejo com a “Memoir of Poe” publicada por John H. Ingram na sua compilação de *The Works of Edgar Allan Poe* (1874-5)<sup>1</sup>. Ademais, pelo menos algumas das traduções começam a ser realizadas em presença do original inglês, como é o caso das que Francisco Augusto de Almeida dá à estampa em *O Occidente* desde 1882<sup>2</sup>, sendo este escritor poliglota também autor duma paródia a “Eldorado” na língua inglesa, que adiante analisaremos. A atestar a presença de Poe em língua inglesa, veremos ainda a epígrafe dum passo de “To Helen [Whitman]” em 1889 num poema de Alberto Osório de Castro, bem como, mais difusamente, a integração do advérbio “Nevermore” em algumas composições dos nossos poetas finisseculares<sup>3</sup>.

---

volumes em que os contos de Poe se seguem a narrativas de outros autores, sendo prática da colecção apresentar então apenas o responsável pela tradução das primeiras obras.

<sup>1</sup> Ver “Notícia Biográfica” precedendo a colectânea de Edgar Poe do nº 37 da *Biblioteca Universal Antiga e Moderna*, 3-13. O militar José Fernandes Costa (1848-1921), membro da Academia das Ciências e um dos fundadores da Sociedade de Geografia, foi também escritor e jornalista, assinando composições em periódicos, quer ao lado dos notáveis da geração de 70 (colaborou, por exemplo n’ *A Revolução de Setembro* de 1870), quer dos parnasianos e para-simbolistas de *A Folha Nova*, quer ainda dos promotores do neogarrettismo em *A Revista Nova* em 1893. Excertos do seu *Poema do Ideal* (publicado em livro em 1894), conquanto ainda de fundo romântico, contribuíram para moldar um regresso ao idealismo e ao esforço de musicalidade sugestiva no verso.

<sup>2</sup> No meu estudo “Edgar Allan Poe in Portuguese: a Case-study of ‘Bugs’ in Translated Texts”, analisei a tradução de “O Escaravelho de Ouro” que este autor fez para *O Occidente* entre 1888 e 1889, tendo concluído, por alguns exemplos de não-tradução, que esta versão fora feita a partir do inglês, e inclusive optando por uma norma “estrangeirante” que mantinha formas linguísticas e culturais do texto de partida, estando em crer que o mesmo se passa com as restantes traduções publicadas nesse periódico.

<sup>3</sup> Decerto que este uso não será, por si só, indicador do conhecimento do poeta estado-unidense na língua original, havendo ainda que observar que ele pode ser importado de outras fontes, como a de Shelley, assinalada na p. 469. Assim sendo, entre os poemas de título “Nevermore” com que me deparei, destaco como mais provavelmente alusivos à poesia de Poe um díptico de sonetos no livro *Cânticos da Aurora* de Narciso de Lacerda (Porto e Braga, Livraria Internacional, 1880) e um poema de Manuel de Moura (1864-1934) publicado a 20 de Outubro de 1890 na *Ilustração: Revista de Portugal e do Brasil*. Com o uso do advérbio em português saliente-se ainda, na viragem do século, um “Soneto” de Roberto de Mesquita começado “Ah! Nunca mais verei seus lábios sorridentes”. Este tematiza, como Gomes Leal ou Osório de Castro, a morte da mulher amada, progredindo depois para a declaração genérica do final duma era, “Amargo ‘nunca mais’, nos corações aflitos / Tens dum dobre de enterro as vibrações plangentes” – num possível aproveitamento do refrão poético semelhante ao que vimos em Antero e que analisaremos

Considerando o aspecto da aceitação de Poe pelo público leitor, a sua publicação em *O Occidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Brazil* – um periódico iniciado em 1881 sob a direcção de Guilherme de Azevedo e com uma selecta equipa de colaboradores, com vista ao objectivo duma divulgação cultural simultaneamente sofisticada e apelativa (ilustrações profusas, cuidado gráfico) – testemunha o capital simbólico adquirido junto das camadas intelectuais. Semelhante indício nos oferece a saída de contos na revista internacionalista *A Ilustração* e em magazines culturalmente exigentes como *O Universo Ilustrado* (com tradução do dramaturgo Henrique Lopes de Mendonça) ou *A Leitura*, ao passo que a sua saída em diários de massas como o *Diário da Manhã* ou o *Jornal da Noite* indica a sua potencial popularidade.

Já a selecção de peças traduzidas parece operar num horizonte de expectativas sensivelmente diferente do da década de 70. Mantendo-se a oferta de contos de raciocínio, bem como das ilustrações da monomania ou nevrose do indivíduo contemporâneo, como demonstram as quatro versões de “The Murders in the Rue Morgue” ou as cinco de “The Black Cat”, é muito significativo, porém, que a peça mais traduzida seja uma até então negligenciada, “Silence”, que conhece seis versões. Trata-se de um conto lírico em que o ambiente de alienação sócio-histórica e sensorial conferido pelo título contrasta com a musicalidade, os efeitos sinestésicos e o ritmo poético da prosa. O lirismo e as capacidades poéticas do autor estado-unidense são, com efeito, características que praticamente só conhecem tradução no nosso idioma nas duas últimas décadas do século XIX. Vertem-se, então, para português, ainda que em prosa e seguindo o exemplo francês, “Ulalume” e “The Raven”. É também sintomático que

---

ainda, já com prenúncios saudosistas, em António Nobre (*Almas Cativas e Poemas Dispersos*, Lisboa, 1989, 165). Roberto de Mesquita (1871-1923), considerado por J. P. Coelho como um nome maior do nosso simbolismo (ver o prefácio à supra-referida edição da sua obra), não foi exhaustivamente analisado no tocante a possíveis correspondências com Poe para os propósitos deste trabalho, visto que o poeta se manteve nos Açores, geograficamente afastado dos principais círculos nefelibatas, e a sua obra apenas foi coligida postumamente, tendo pouco impacto no período considerado.

mereçam atenção os diálogos filosóficos e de especulação cosmogónica, particularmente aquele em que mais intensamente se perseguem os paralelos entre o acto genesíaco e a criação de mundos pela palavra, “The Power of Words” (com três traduções). Revela-se ainda um interesse pela narrativa “The Facts in the Case of M. Valdemar”, reproduzida duas vezes com uma sugestiva mudança de título para “Um Caso de Magnetismo”, porventura consentâneo com uma maior predisposição entre nós para o hipnotismo, e para as pseudo-ciências em geral<sup>1</sup>. Por último, diminuindo o apelo de histórias com evidentes implicações sócio-políticas que haviam recebido acolhimento no período anterior, como “Some Words with a Mummy” e “Hop-Frog”, deve assinalar-se, por outro lado, a ocorrência de três versões de “The Oval Portrait”, história em que se tematiza a sobreposição da arte à vida e o solipsismo em que se pode incorrer pela obsessão da beleza artística. Há que notar, porém, que a obra ensaística de Poe, com prescrições poéticas atreitas a uma instrumentalização esteticista, continuará a ser negligenciada ao nível das traduções, com a excepção de “The Philosophy of Composition”, num dos volumes da *Biblioteca Universal Antiga e Moderna* em 1890<sup>2</sup>.

Se esta última publicação, como se referiu, constitui um marco da divulgação abrangente de grande parte da obra (sobretudo contista) de Poe traduzida por Baudelaire, e é acompanhada por outros índices de tal expansão, incluindo a difusão pela imprensa regional (*O Correio Elvense*, *O Diário da Beira*), há que notar que o interesse por Edgar Poe em português sofre um abrandamento com o decorrer da última década do século XIX. Este, porém, não é suficientemente expressivo para dele podermos tirar ilações concludentes. Seria tentador atribuí-lo à afirmação do sistema

---

<sup>1</sup> Também a narrativa “A Tale of the Ragged Mountains”, que, além de lidar com o hipnotismo, elabora sobre a hipótese de mundos paralelos, terá sido, segundo Gonçalves Rodrigues, traduzida nesta época com o título “As Recordações do Sr. Augusto Bedloe” (seguindo a opção de Baudelaire), embora eu não a tenha localizado no número referido de *O Diário da Manhã*.

<sup>2</sup> Os excertos de *Marginalia* publicados na revista *Mulher* em 1883 são na sua maioria ditos espirituosos de pouca relevância estética, embora num deles se aflore a ideia das analogias entre mundo físico e psíquico.

neo-romântico na viragem para o século XX, nomeadamente à sua vertente lusitanista que se mostrou avessa ao anterior cosmopolitismo internacionalista, antes advogando a radicação em modelos autóctones, coincidente com a tentativa de reabilitação da ferida do orgulho pátrio infligida pelo Ultimatum. No entanto, há que ressaltar, mais uma vez, que não só a relação entre o campo literário e os factores de ordem sócio-ideológica ou política não pode ser entendida como instantânea, nem sequer como operando de forma directa e biunívoca, como muitas vezes estes últimos constituem uma sobredeterminação de forças contrárias. Assim, poder-se-ia colocar a hipótese de o mesmo azedume contra Inglaterra ser propício ao escoamento da obra de Poe pelo motivo de que este, sendo estado-unidense, não estaria necessariamente abrangido por uma sanção mais ou menos declarada relativamente à importação de produtos culturais ingleses e podia, em contrapartida, inserir-se numa matriz latamente anglo-germânica que continuaria a ser útil para contrabalançar o pendor francófono. No entanto, sobre isto também a comparação estatística entre as obras traduzidas de Poe e as de autores ingleses não é grandemente reveladora, até porque devemos temperar quaisquer ilações retiradas de dados quantitativos pela eventual precariedade tanto da sua recolha como da sua representatividade<sup>1</sup>.

Considerando agora o conjunto dos tradutores desse período cuja identidade pude apurar, os seus nomes, embora de importância menor relativamente a Antero de

---

<sup>1</sup> Efectivamente, a análise comparativa que intentei, cruzando os dados da Porbase com os da BBP (Bibliografia Britânica em Portugal, disponibilizada *online* pelo Centro de Estudos Anglo-Portugueses da Universidade Nova de Lisboa), mostra que na última década do século XIX, o *corpus* traduzido de Poe continua a rivalizar com os de autores "canónicos" britânicos como Byron ou Dickens, mas não necessariamente, tendo em conta o impacto relativo de itens em livro ou em periódicos, a superá-los. Não será demais, além disso, enfatizar o carácter provisório dos dados por mim recolhidos no apêndice I desta dissertação: estando esta já na sua fase final, li uma nota de Maria Aparecida Ribeiro relativamente ao contista finissecular Alberto Braga mencionando um seu prefácio a uma edição de *Contos Extraordinários* de Poe (*Realismo e Naturalismo*, vol. 6 de *História Crítica da Literatura Portuguesa*, coord. Carlos Reis, Lisboa, Verbo, 2000, 270) que eu não localizei, e cuja existência não só pode configurar mais um item numérico na lista apresentada como revelar um mais lato conhecimento entre nós da estética de Poe sobre a narrativa breve.

Quental ou mesmo Silva Pinto na década anterior, são muitas vezes de poetas ou amadores de poesia. Narciso de Lacerda (1858-1913), com dois volumes de versos que chegaram até nós, congregaria em seu torno, como adiante veremos, os defensores de uma viragem para a “poesia do mistério”. Guimarães Fonseca (1838 - ?), autor de poemas de temática amorosa e ambiente fantástico (*A Fada*, 1866), morreria prematuramente, tal como o escritor estado-unidense que traduziu, de alcoolismo. Manuel de Oliveira Ramos (1862-1931), jornalista, musicógrafo e historiador, foi também na década de 1880 tradutor de Hoffman para *O Panorama Contemporaneo*, de Coimbra, onde se estreou, sob o pseudónimo de Mozar, com alguns poemas seus. Entre estes conta-se um, “Mulier-Abyssus”, que parece ter ecos de “The Maelstrom” de Poe, sendo a vertigem do torvelinho dos mares do Norte comparada à atracção por uma mulher fatal:

Não sei por que razão... mas enlouqueço e ouço...  
Atrai-me o turbilhão que o meu olhar não viu:  
É que sinto que és tu, mulher, o sorvedouro  
E eu, pobre batel, a nau que se partiu.<sup>1</sup>

Dá-se esta quadra como exemplo da sensibilidade poética destes agentes que traduziram Poe, em muitos aspectos ainda vinculados ao desvario de amor ultra-romântico, noutros exercitando um satanismo de certa forma correlato com a corrente de romantismo negro na literatura anglo-saxónica. Não são figuras que tenham marcado o desenvolvimento do simbolismo, como Antero determinara a instauração da “poesia da nova era”, ou Silva Pinto a poética do realismo. Porém, são nomes que viveram na sua transição, convivendo e emparceirando com vultos da anterior geração que ajudaram à mudança de rumo na seguinte: Manuel d’Oliveira Ramos animava a secção poética de *O Panorama Contemporaneo* juntamente com António Feijó, que aí

---

<sup>1</sup> In *O Panorama Contemporaneo*, nº 5, 1 de Fevereiro de 1884.

pré-publicou o “Castelo em Ruínas” de *Líricas e Bucólicas*<sup>1</sup>. Fernandes Costa ombreou com Guerra Junqueiro e Gomes Leal. Guimarães Fonseca foi admirado dentro deste mesmo círculo, como testemunham as obras de memorialistas coevos<sup>2</sup>. Narciso de Lacerda, com quem Silva Pinto foi morar, recebeu dedicatórias de Gomes Leal, por sua vez íntimo do Fernando Leal que citamos na epígrafe.

Proponho agora que regressemos à frase de António Nobre que afixámos no início deste capítulo. Não será em grande parte este fundo de boémia, satanismo, paixões abissais, impulsos tanatogénicos, excêntricas indiossincrasias e dolorismo artístico, fundo comum quer ao romantismo epigonal exacerbado quer ao decadentismo, que motiva a identificação do poeta como “criatura edgarcicamente romântica”? E não será esta uma identificação consentânea com o ênfase na “melancolia e o negror do ‘Corvo’” posta por “R. Maria”, o poeta-paradigma inventado cerca de 1891 por uma autoria colectiva (seguramente Júlio Brandão, Raul Brandão e Justino de Montalvão, entre possíveis outros), em *Os Nefelibatas*, título que reivindica para os simbolistas portugueses a valorização do sonho e do alheamento extra-terreno?<sup>3</sup> Nesse caso, porém, a valência do modelo poético nesta tendência literária pode não ser da mesma ordem daquela que, segundo René Wellek, terá impulsionado a viragem para o sistema simbolista francês. Isto porque, no contexto do ensaio de 1982 “What is Symbolism?”,

---

<sup>1</sup> Publicado no referido periódico a 15 de Dezembro de 1883, este é mais um exemplo poético de António Feijó que sustenta comparação com poemas de Poe, designadamente “The Haunted Palace”.

<sup>2</sup> Para um mapeamento das relações literárias neste período, foram-me especialmente úteis os volumes de Bettencourt Rodrigues, *Por Estradas e Atalhos*, Lisboa, Clássica, 1931, bem como as várias obras de Júlio Brandão que vêm citadas na bibliografia secundária. De investigadores e filólogos posteriores, destacaria os livros de Vitorino Nemésio *Quase que os Vi Viver* (1985; repr. *Vultos e Perfis*, vol. 2, Lisboa, INCM, 2004) e de António Manuel Couto Viana *As (E)vocações Literárias* (Lisboa, s/ed., 1980).

<sup>3</sup> Luiz de Borja (pseud.), *Os Nefelibatas*, s/l., s/d; repr. Fernando Guimarães, *Ficção e Narrativa no Simbolismo*, Lisboa, Guimarães Editora, 1988, 26. Sobre as circunstâncias em torno desta mistificação literária, cuja data de publicação foi estimada entre 1891 e 1892, ver o prefácio de Fernando Guimarães à antologia supra-citada, 18-19. A designação “nefelibata”, usada para tratar complacentemente os nossos poetas “decadistas”, “novistas” e/ou simbolistas, foi assumida com “nobre e altivo desdém” por Eugénio de Castro no prefácio ao livro de poemas *Horas* de 1891 (repr. *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*, 1, coord. Vera Vouga, Porto, Campo das Letras, 2001, 130).

de onde provém a citação do crítico, defende-se que a obra de Poe foi sobretudo influente pela forma como este associou à exaltação da Beleza vagamente idealizada uma ênfase na *techné*, numa construtividade mecânica quasi-metonímica do progresso tecnológico, provocando a dissensão com o organicismo romântico.

Ora, se a recepção portuguesa finisse secular de Poe parece cristalizar-se sobretudo em torno da imagem de “histérico vidente” veiculada por Gomes Leal ou de excepcional e “extra-humano” sublinhada por António Nobre e Fernando Leal, e se, como sugerimos, a divulgação entre nós da vertente mais “técnica” da estética poética foi limitada, podemos ser tentados a precipitar-nos numa de duas conclusões: ou Poe foi utilizado pela alternância sistémica do fim de século no sentido não de uma ruptura mas de uma continuidade com o romantismo epigonal, ou a alternância que tivemos, designadamente o nosso simbolismo, foi basicamente distinta da tendência congénere em França. Veremos, porém, que nenhuma destas afirmações é absolutamente verdadeira. Poe teve, conforme discutimos relativamente aos seus usos pela “poesia da nova era”, um papel na nova atenção concedida pela nossa literatura ao cientismo, designadamente na análise e desdobramento da psicologia do sujeito, passível de conduzir à reflexividade que, efectivamente, pontuará parte das nossas composições decadentistas e simbolistas. A título de exemplo, no livro *A Rir e a Sério...* de Alberto Bramão (1865-1944), de paródia e reconhecimento da ousadia na experimentação poética simbolista e de seus desenvolvimentos temáticos anti-natura, refere-se Edgar Poe como “o génio sombrio do satanismo humano e lógico”<sup>1</sup>. Ou, nas seguintes estrofes do poema “Doente” de *Fel*, José Duro relaciona Poe com a distanciação irónica do sujeito misantropo, apresentando uma reflexão sobre a incapacidade técnica do poeta

---

<sup>1</sup> Bramão, *A Rir e a Sério...*, Lisboa, Livraria António Maria Pereira, 1896, 66.

em dar-nos conta dos desdobramentos do seu espírito delirante que, em certos momentos, se aproxima já da despersonalização modernista:

Cada vez que me estudo encontro-me diferente,  
Quando olham para mim é certo que estremeço;  
E daí, pensando bem, sou, como toda a gente,  
O contrário talvez daquilo que pareço...

Espírito irrequieto, fantasia ardente,  
Adoro como Poe as doidas criações,  
E se não bebo absinto é porque estou doente,  
Que eu tenho como ele horror às multidões.

E amando doidamente as formas incompletas  
Que às vezes não consigo, enfim, realizar,  
Eu sinto-me banal ao pé dos mais poetas,  
E, achando-me incapaz, deixo de trabalhar...<sup>1</sup>

Sendo impossível determinar se a alusão às “formas incompletas / que às vezes não consigo, enfim, realizar” se inspira no famoso passo das “Marginalia” de Poe que transcrevemos no primeiro capítulo da dissertação (“There is, however, a class of fancies, of exquisite delicacy, which are *not* thoughts, and to which, *as yet*, I have found it absolutely impossible to adapt language”, etc. – *TER*, 1384), a consonância de pontos de vista pode apontar a hipótese de o clima literário português de fim de século ser, afinal, mais propício a uma recepção da ensaística do autor estado-unidense do que nos leva a pensar a escassez de traduções ou referências directas.

Ademais, apesar de escassas, algumas das alusões a Poe focam significativamente o ponto controverso do acolhimento do primado esteticista pelo nosso simbolismo. Tal sucede com Alberto d’Oliveira que defendeu, a abrir as suas *Poesias* de 1891, o perfeccionismo duma poesia “da Excepção, do que nem todos compreendam, do que raríssimos vejam”<sup>2</sup>, sob a tutela de Leconte de Lisle e Poe, aludindo implicitamente ao mármore branco de Palas em “The Raven”:

---

<sup>1</sup> In *Fel*; repr. pref. Albino Forjaz de Sampaio, Lisboa, Guimarães Editores, 1960, 87.

<sup>2</sup> Alberto de Oliveira, “Argumento” a *Bíblia do Sonho* in *Poesias*, 1891; repr. *Obras de Alberto de Oliveira: Poesia*, coord. Seabra Pereira, Porto, Lello, 1999, 9.

Para isso trabalhei com ânsia, com extasiado prazer: procurando dar aos meus versos o ritmo hierático, intenso e bíblico dos poemas de Leconte de Lisle, génio estranho que da poesia me dá uma ideia tão alta, tão alta, tão alta, que a par dela sinto mesquinhas todas as outras Artes da terra (...)

Olhai, vós outros Poetas, único público que ambiciono e considero: eu quisera que a Poesia fosse uma escultura de mármore branco, tão singular como o génio de Poe, posta no alto de uma catedral, sobranceira ao Mundo e à triunfante realidade (...), que pelos séculos fora dissesse, interminavelmente, a Felicidade, o céu, a perfeição, o Sonho – através do ruído das cidades, através da contenda das feras, do apodrecimento das raças e das guerras sangrentas dos Homens.<sup>1</sup>

Não podemos deixar de notar neste excerto o quanto os moldes da formulação do alheamento artístico se enraízam num contexto histórico-literário concreto, a fobia da “decadência peninsular”, agudizada pela injúria do Ultimatum de 1890. Ora, esta insistência na ideia, de contornos darwinistas, do “apodrecimento das raças”<sup>2</sup>, embora tenha uma conotação específica na cultura nacional, tem aspectos genericamente comuns com a Europa francófona finissecular, e é por esta premissa que a nossa evolução literária de então pode ser aproximável ao simbolismo francês conforme analisado no artigo supra-referido de René Wellek. Ao distinguir o organicismo romântico, essencialmente de matriz anglo-germânica, do pensamento analógico do simbolismo francês, potencialmente entrosável com o mecanicismo, o autor sublinha com acuidade que, apesar disso, não se deu uma ruptura contra o idealismo do romantismo inglês e alemão, mas sim contra a ambiência rousseuista do romantismo francês. Enquanto os românticos franceses, se não acreditavam já na “revolução das luzes”, acreditavam com empenho na revolução político-social fundada na bondade intrínseca e no sentido de justiça do homem, os simbolistas laboram a partir da consciência da queda, conhecendo que o homem é limitado e em conflito com a

---

<sup>1</sup> Ibid, 10.

<sup>2</sup> Trata-se, conforme já indiciado, de uma ideia transposta para a interpretação da história da literatura no fim de século, nomeadamente através da colação de um determinado modelo psiquiátrico com enfoque nas neuroses e na melancolia dos artistas, de que foram paradigmas os estudos de Max Nordau cedo divulgados entre nós a partir do francês e mesmo em tradução portuguesa (ver *supra* 541 nota 2), e aplicados na crítica literária nacional, como atestam Fernando Guimarães (“De Max Nordau a Fernando Pessoa” in *Poética do Simbolismo em Portugal*, esp. 71-74) e João Ferreira (“A Presença de Max Nordau” in *A Questão do Pré-Modernismo na Literatura Portuguesa*, ed. autor, Brasília, 1996, 74-84).

Natureza. E embora Welles não refira o contributo de Poe neste aspecto, é evidente que o “impulso da perversidade” teve impacto nesta poética, conforme abundantemente demonstrado quando tratámos o seu precursor Baudelaire, cuja inicial confiança na democracia foi renegada em favor duma visão elitista do artista disposto a sacrificar-se pelos crimes de uma humanidade vil. Em certa medida, este percurso tem paralelo com o da vivência artística dos agentes de 70 até à geração finissecular, pós-“vencidos da vida”. A poesia do actual, a poesia de combate, a par com a crença na bondade do progresso humano em geral, e da ciência positiva em particular, cede lugar à angústia dos melancólicos, defraudados pelo curso da revolução tanto quanto pelo materialismo, refugiando-se nos delírios do exotismo ou nas aspirações nervosas a uma idealidade perdida.

A atitude de refúgio intra-muros no jardim fantástico da arte, esse “país de gnomos e feerias / um país onde não há senão luar desfeito”, que Alberto de Oliveira exalta como “longe da realidade e do humano prazer”<sup>1</sup>, lembra a célebre assunção poética da poesia como “Éden circunscrito de sonhos”. Ironicamente, o escapismo artístico, tendendo para um alheamento a-historicista, não logra evadir-se do condicionamento dos seus lugar e época e à acção sobre eles. Creio ser contestável a idealização generalista com que Anna Balakian, em *The Symbolist Movement*, fundamenta a sua tese de que o simbolismo foi o primeiro movimento literário plenamente internacional: “art ceased in truth to be national and assumed the collective premises of Western culture. Its overwhelming concern was the non-temporal, non-sectarian, non-geographic, and non-national problem of the human condition”<sup>2</sup>. É que, tomando a lição da História, vemos que este movimento internacionalista dificilmente

---

<sup>1</sup> Alberto de Oliveira, “Os Amantes Desiludidos”, *Bíblia do Sonho* in *Poesias*, 13.

<sup>2</sup> Balakian, *The Symbolist Movement: a critical appraisal*, Nova Iorque, Random House, 1967, 10.

se dissocia, no seu prolongamento ou por reacção a ele, de crises de identidade nacional específicas, gerando seguidamente uma exacerbação de nacionalismos.

No caso concreto português sucede, por um lado, que a atitude estética de refúgio e exclusivismo rapidamente se cruza, e depois desentende, com uma atitude ético-política, gérmen do nacionalismo neo-romântico. Ou seja, a aura de aristocracia de um Eugénio de Castro, de início francamente cosmopolita e ratificada pelos pergaminhos de França, vê-se parcialmente recoberta por um orgulhoso insulamento “contra quaisquer hegemonias exóticas”<sup>1</sup> e pela evasão nos sonhos de glória do passado de um país idealizado e ruralizado, segundo as tendências neogarrettiana e tradicionalista que mereceram a Augusto da Costa Dias o rótulo de uma “ideologia da alienação” simultaneamente anti-capitalista e reaccionária<sup>2</sup>. Mas há que considerar, por outro lado, que nem as várias entrecrocadas tendências da literatura finissecular portuguesa se tornariam todas reféns do nacionalismo literário, nem este foi sempre sinónimo de uma posição politicamente conservadora e atávica dos seus agentes, conforme tem sobressaído dos recentes contributos críticos para um melhor entendimento deste período. Relativamente ao primeiro ponto é, portanto, justa a crítica de Seabra Pereira à redução simultaneamente parcial e inibidora da “evidenciação da excelência poética” a que Costa Dias submeteu a geração literária de 90, exagerando a hegemonia do neogarrettismo<sup>3</sup>. Na verdade, se o seu raio de influência, subsequentemente ao decadentismo e simbolismo, é algo alargado, será também celeremente intersectado por outras tendências neo-românticas, a par das que vindas de trás – sub-romantismo, realismo e naturalismo – confluem para a encruzilhada

---

<sup>1</sup> Alfredo da Cunha e Trindade Coelho, na “Apresentação” do programa do órgão neogarrettiano *Revista Nova* (nº 1, Novembro de 1893).

<sup>2</sup> Ver Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa na Geração de 90*, esp. 131, 178, 214-289 *passim*.

<sup>3</sup> Seabra Pereira, *Do Fim-de-Século ao Modernismo*, 28-29.

finissecular. No tocante ao segundo ponto, veremos a seguir que muitos dos nossos escritores de então, nomeadamente os primeiros simbolistas, foram simpatizantes de ideais democráticos e de esquerda, alguns iniciando a sua carreira em órgãos do partido republicano, inclusivamente o próprio Alberto d’Oliveira.

A convergência entre patriotismo tradicionalista e republicano, conquanto o primeiro se apegasse mais a um “idealismo português” e o segundo a uma acção cívica decorrente do derrube monárquico<sup>1</sup>, ajuda a explicar aquilo que Rui Ramos apelidou de “paradoxo da coexistência entre militância republicana e poesia decadente”<sup>2</sup>. Trata-se, contudo, de uma explicação parcial, o que nos alerta para o facto de as evoluções e convoluções poéticas que neste trabalho ressaltam a partir de certos usos de um modelo estrangeiro – o de Poe – não serem em muitos aspectos consentâneas ou sequer equidistantes com as circunstâncias histórico-sociais em que se enquadram e/ou com os paradigmas estético-periodológicos transnacionais. No entanto, é preciso ter em mente na abordagem ao fenómeno literário o diferencial que existe entre estes factores – como seja, para usar um exemplo do período agora em causa, o que existe entre decadentismo literário e um sentimento específico de decadência nacional<sup>3</sup>. Mais genericamente, torna-se necessário, para aquilatar a especificidade, representatividade ou originalidade

---

<sup>1</sup> Consulte-se, a este respeito, Fernando Guimarães, *Poética do Saudosismo*, Lisboa, Presença, 1988, 8; e Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Dom Quixote, 1978, 28. Teresa Pinto Coelho assinala, por seu turno, nas reacções literárias e intelectuais ao Ultimatum de 1890, a propaganda ao orgulho patriótico da República e a proposta de “regresso ao lar do peregrino Portugal” como convergentes para um projecto reformador, ou “não revolucionário” (*Apocalypse e Regeneração*, Lisboa, Cosmos, 1996, 267).

<sup>2</sup> Ramos, *A Segunda Fundação* in *História de Portugal*, coord. José Mattoso, vol. 6, 299, 302 e segs.

<sup>3</sup> Para esta questão, que já atrás tentámos delinear (ver *supra*, 441), aduza-se a importante ressalva que faz Seabra Pereira, com o apontar que o decadentismo se desenvolveu também em países que à época floresciam economicamente, como a Inglaterra vitoriana e a Alemanha, sendo então usado precisamente como reacção a imposições materialistas burguesas. Porém, nota igualmente o crítico que nos países em recessão económica ou simbólica, como os mediterrânicos, foi inevitável o entrosamento com a temática da degenerescência nacional e de raça (*Do Fim-de-Século ao Modernismo*, 24; ver também verbete “Decadentismo” in *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, coord. AAVV, Lisboa/S. Paulo, Verbo, 1997, coluna 17).

das rescritas sobre que a seguir nos debruçamos, considerar as imbricações do paradoxo ético e da encruzilhada estética que apontámos.

### 1.1. Desvios para o lirismo da saudade amorosa, passando por Poe

Para uma melhor aferição do paradoxo ético que embaraça a poesia finissecular portuguesa torna-se útil fazê-lo remontar a 1880 e às comemorações do tricentenário de Camões. Este acontecimento, demonstrativo da "canonização secular" derivada da necessidade de caucionar a memória própria duma sofisticação cultural de decadência<sup>1</sup>, teve uma grande capacidade de mobilização, largamente aproveitada pelo movimento republicano para reforçar as suas aspirações, em iniciativas que marcaram um ponto de viragem do republicanismo federalista para o patriota<sup>2</sup>.

De entre os projectos que podemos associar a figuras deste movimento é modelar, relativamente à inflexão literária que nos ocupa, o da publicação, no 10 de Junho, de um número extraordinário do *Jornal de Viagens*, dirigido por Emídio de Oliveira<sup>3</sup>, com o título *Portugal a Camões*. As composições poéticas aí coligidas apresentam um marcado desvio relativamente à tendência até então dominante da “poesia da nova era”, que se pretendeu actual quer no plano sócio-económico e moral (Guilherme de Azevedo, Gomes Leal, Guerra Junqueiro) quer no da valorização da(s) “ideia(s)” no plano da filosofia contemporânea (Antero, Teófilo). Na verdade, como que

---

<sup>1</sup> Luís Farinha Franco explora este fenómeno oitocentista da busca de origens e essências, isolando como seu primeiro sintoma entre nós a Questão Coimbrã de 1865 (*Memórias de Cinco Séculos*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 25).

<sup>2</sup> Há que considerar que esta viragem esteve porventura associada a um determinado modelo de iniciativas republicanas, as do grupo portuense. Efectivamente, as acções portuenses foram preponderantes neste período, atingiram o auge na Revolta de 31 de Janeiro de 1891, e tiveram um acentuado cariz de defesa regionalista. Embora quer o tricentenário camoniano quer a divisão dos activistas republicanos em facções regionais (nomeadamente o grupo que virá a constituir a Liga Patriótica do Norte) sejam tópicos que carecem de estudos mais aprofundados, parece-me útil, para estabelecer uma possível inter-relação entre os dois fenómenos, a consulta dos capítulos sobre a matéria nos dois volumes de *Notas Oitocentistas* de Alexandre Cabral, 2ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

<sup>3</sup> Emídio de Oliveira (1853 - ?) foi director, entre 1881 e 1888, do diário portuense *A Folha Nova*, órgão do Partido Republicano de que voltaremos a falar.

respondendo ao “Pedido aos Admiradores de Luís de Camões” que é feito na página de abertura por Andrade Corvo, grande parte das criações originais de *Portugal a Camões* dividem-se em dois grupos: as que, centradas na epopeia, comparam as remotas glórias cantadas pelo poeta com a progressiva decadência cujas causas remontariam ao epígono de quinhentos, e as que se voltam para a lírica amorosa das *Rimas*, patenteando “as mais nobres paixões e os mais nobres sentimentos que se geraram naquela alma sublime”<sup>1</sup>. Um grupo significativo é ainda o que retoma e exacerba o *topos* do “poeta maldito”, o qual, para Gomes Leal, também colaborador no volume, se expandiu em publicação autónoma, *A Fome de Camões*. Dentro deste panorama, a excepção era aquela que, por ironia, faz com que ainda hoje esporadicamente se refira esta colecção de homenagens camonianas: *O Sentimento dum Ocidental*, de Cesário Verde. O seu retrato de uma Lisboa a um tempo cosmopolita e atávica, sinédoque e fraude da civilização contemporânea, onde a identidade do sujeito se desfaz na intersecção entre naus e couraçados ingleses, destoava dos modos predominantemente heróico e/ou lírico dos restantes textos. E se em alguns surge o espectro duma angústia ocidental, neles é sobretudo visível a penosa tentativa de superar ou, ao menos, escamotear a fragmentariedade crítica que ressalta da análise do real no poema de Cesário. Prevalece, pois, a fuga para o ideal, nem que apenas orquestrado pelo verso escultural e etéreo – aspiração que, aliás, é também invocada, conquanto com ironia, por Cesário: “Se eu não morresse, nunca! E eternamente / Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas! / Esqueço-me a prever castíssimas esposas”.

Ora, as esposas ideais a que o poeta alude, quais belas adormecidas em “mansões translúcidas e frágeis”, são as que marcam presença dominante na lírica amorosa revigorada pelo tricentenário de Camões, e recuperando o motivo da bela

---

<sup>1</sup> A. Corvo in *Portugal a Camões*, publ. do *Jornal de Viagens*, Porto, 10 de Jun. de 1880, 1.

amada perdida que este, muito antes de Poe, proporcionou. Para nós, e delineando uma possível intertextualidade entre a lírica camoniana e a obra poética, interessa-nos em particular o poema que Narciso de Lacerda publica em *Portugal a Camões*. Intitulado “Na Penumbra”, este soneto, que recupera o tema e as catorze rimas de “Alma minha gentil que te partiste”, termina assim: “Ah! não... Se há Deus... e a vida te encurtou... / Nunca mais os meus olhos hão-de ver-te: / Que Deus bem sabe o anjo que levou”<sup>1</sup>. Sintomaticamente, e apesar da aspiração ao ideal, do desprezo pelo que é real e mortal, da vontade de resgate da alma-gémea-além, a composição de Lacerda fica aquém do desfecho promissor do poema camoniano (“Que tão cedo de cá me leve [Deus] a ver-te / Quão cedo de meus olhos te levou”), corroído pela desolação do advérbio poético, “nunca mais”. Tal como em “The Raven”, aliás, esta desolação deriva não só da morbidez e debilitação do sujeito poético, como da dúvida sobre a existência da entidade divina que permita a religação ôntica (“Se há Deus...”), ou sobre o carácter benigno dessa entidade, que parece algo desdenhosa e/ou vingativa relativamente às aspirações humanas.

Estando ciente da debilidade de extrapolar uma correspondência poética apenas a partir da locução adverbial relativamente comum “nunca mais” (ver *supra*, 479), não me parece, neste caso, que a dedução seja abusiva. Isto porque, como veremos a seguir, existem provas de uma grande atenção concedida por Lacerda ao autor estado-unidense, sendo que, na sua poesia, a expressão “nunca mais” é reiterada e denota a presença consciente dessa influência, no caso do díptico “Never more!”, do livro *Cânticos da Aurora*, também de 1880. Além disso, mesmo que não houvesse provas de uma leitura directa de Poe, parece-me lícito especular que o lamento pela amada morta e sua convocação saudosa podem ter sido propícios a uma viragem no acolhimento de Poe

---

<sup>1</sup> Lacerda, “Na Penumbra” in *Portugal a Camões*, 2.

entre nós, a partir do tricentenário camoniano e da reabilitação desse aspecto da sua lírica amorosa bem como, genericamente, do mito nacional de Inês de Castro<sup>1</sup>.

É possível, de resto, que a relação tenha funcionado em sentido contrário, e permito-me explorar um pouco essa via, já que reconhecê-la é também indicar uma parcial explicação para a receptividade do autor entre nós. Poe conhecia a obra de Camões, embora seja difícil determinar com que profundidade e extensão, e por que vias. Regozija-se, em 1844, ao encontrar uma gralha tipográfica numa edição estrangeira da sua obra<sup>2</sup>. Em 1845 menciona o célebre poema “Catarina to Camoens” de Elizabeth Barrett, numa recensão à autora<sup>3</sup>. Mais surpreendentemente, a 13 de Dezembro desse mesmo ano, Poe, enquanto editor do *Broadway Journal*, apresenta, na rubrica de “miscelâneas”, uma nota sobre Almeida Garrett, incluindo a tradução dos primeiros 26 versos da invocação à Saudade no poema *Camões* (1825, 1ª ed.). Sem indicação da proveniência de tais informações, a peça plagia uma parte dum ensaio sobre literatura portuguesa, incluído no livro, também de 1845, *The Ocean Flower*, escrito por um inglês viajante e residente em Portugal, Terence McMahon Hughes<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> É eloquente, só no ano do tricentenário, a página inteira de títulos relativos a este episódio que Maria Leonor Machado de Sousa coligiu em *Inês de Castro: um Tema Português na Europa* (2ª ed. revista, Lisboa, ACD Editores, 2004, 523).

<sup>2</sup> Trata-se de um *o* invertido numa edição de que fornece as seguintes indicações: “Camöens – Genoa – 1798” (“Marginalia”, *Democratic Review*, Dezembro de 1844; *TER*, 1342). Não me foi possível apurar ao certo a que livro se refere o autor, visto que, nos diversos catálogos internacionais que consultei, não localizei nenhuma obra camoniana editada em Génova. Data, porém, de 1798 a terceira edição de *The Lusiad, or the Discovery of India*, em tradução de W. J. Mickle (Londres, T. Cadell Jun. e W. Davies).

<sup>3</sup> Recensão a *The Drama of Exile, and other poems* no *Broadway Journal* de 1845 (*TER*, 126). Dando-se o caso de se interessar por outros poemas de Camões, Poe tinha de conhecer também “Alma minha gentil que te partiste”, o mais traduzido para inglês (ver Maria Eugénia Igreja, “A Lírica de Camões em Língua Inglesa” in *Camões em Inglaterra*, coord. Mª Leonor M. Sousa, ICLP/Ministério da Educação, 1992, 126).

<sup>4</sup> Hughes, *The Ocean Flower: A Poem. Preceded by an historical and descriptive account of the island of Madeira, a summary of the discoveries and chivalrous history of Portugal, and an essay on Portuguese literature*, Londres, Longman, Brown, Green and Longmans, William Stevens, 1845; o trecho usado por Poe consta das páginas 101 e 102 (ver *TER*, 1104-1105). Agradeço a Patricia Odber de Baubeta a localização desta fonte, que discute no seu trabalho, em vias de publicação, *The History of Portuguese Literature in English Translation*. O gesto de Poe poderá consistir num plágio em terceira mão, visto ser improvável que tenha acedido directamente à obra de Hughes e mais plausível que tivesse visto o extracto reproduzido num qualquer periódico britânico de circulação transatlântica. Atesta Maria de Lurdes

Apesar de o investimento textual de Poe ser mínimo neste trecho – limitando-se à omissão do pronome pessoal ou à sua substituição pelo plural editorialista “nós” –, o facto de o ter seleccionado, apropriando-o conseqüentemente, reveste grande interesse. Na nota, Garrett é apresentado como um deputado da oposição ultra-liberal e o único escritor vivo de importância em Portugal; deplorando-se a sua falta de originalidade e duvidosa apetência pelo verso branco<sup>1</sup>, concede-se:

We extract the following as a favorable specimen, and the more willingly because it unfolds the beauties of a word, “Saudade”, upon the exclusive possession of which the Portuguese particularly pride themselves. There is certainly no one word in any other European language which conveys the same idea. It expresses the sweet yet painful sensation created by the contemplation of a beloved object from which we are separated.<sup>2</sup>

Esta explicação de saudade, aliás de teor semelhante à nota que Garrett pospõe ao poema na sua primeira edição – “o desejo melancólico de quem se acha na solidão, ausente, isolado de objectos por quem suspira”<sup>3</sup> – não podia assentar melhor ao poeta que, em “The Raven”, encenou um sentimento de perda gerador de uma mágoa de delícia extrema (ver *TER*, 24). A afinidade prolonga-se na tradução, onde “saudade” se transpõe nas perífrases gradativas “tender yearning” e “tender yearning grief”, e de que se transcreve, como exemplo, os nove versos iniciais:

Almeida Garrett, *Camões*, canto I, início (da 1ª ed.: [Trad. início *Camões* de Almeida Garrett] Lisboa, Livraria Internacional Editora, 1825) *Broadway Journal*, 13 Dez. 1835; repr. *TER*, 1104-5

Saudade! Gosto amargo de infelizes  
 Delicioso pungir de acerbo espinho,  
 Que me estás repassando o íntimo peito  
 Com dor que os seios d’alma dilacera,  
 – Mas dor que tem prazeres; – Saudade!  
 Misterioso numen que avientas  
 Corações, que estalaram, e gotejam

Oh tender yearning! bitterness of joy  
 For the unhappy; thorn of absence with  
 Delicious puncture piercing through the heart,  
 Awakening pain that lacerates the soul.  
 Yet hath it pleasure; – tender yearning grief!  
 Mysterious power that can awaken hearts,  
 And make them ooze forth, drop by drop distilled,

---

Gomes que o livro de Hughes conheceu uma relativa divulgação em órgãos consultados pelo nosso poeta, como *The Literary Gazette* e o *The Atheneum* londrinos (*Terence McMahon Hughes: uma visão de cultura portuguesa*, dissertação de mestrado apresentada à Univ. Nova de Lisboa, 1986, 212).

<sup>1</sup> Ver: “He is of the blank verse school, which in Portugal is a great misfortune” (*TER*, 1104). Note-se que a crítica, formulada por Hughes, está em sintonia com as convicções de Poe sobre a importância da rima e efeitos de repetição sonora.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Garrett, *Camões*, Paris, Livraria Nacional e estrangeira, 1825, 196.

Não já sangue de vida, mas delgado  
Soro de estanques lágrimas; – Saudade!

Not life-blood, but of soft and dewy tears  
A solacing abundance; – yearning grief!

É caso para considerarmos um tipo de “reconhecimento” e “possessão” da mesma ordem do que sentiu Baudelaire relativamente à obra do congénere estado-unidense (ver *supra*, 187 *passim*). “Bitterness of joy for the unhappy” é porventura uma opção pouco sensível à ambiguidade sinonímica que “gosto amargo” tem em português<sup>1</sup>, mas serve exemplarmente o desiderato poético de um paradoxo cumulativo de dor e de prazer, que surge também inegavelmente veiculado no texto de partida. O espinho cravado pela ânsia do que se espera e ama, trespassando o coração, tem um poder de sortilégio semelhante ao do Corvo a quem o sujeito lírico implora: “Take thy beak from out my heart!” Não será essa ave o símbolo poético desse signo linguístico cuja exclusividade, porventura com magnânima ironia, se atribui à língua portuguesa? Não será o Corvo de Poe o *numen* da Saudade?

Conforme apontámos, um outro elo de ligação entre o escritor estado-unidense e a cultura portuguesa, juntando os motivos da amada morta e sua saudade, bem como uma profusão de elementos góticos, com protagonistas tresloucados e desfecho macabro, é o episódio de Inês de Castro. Foi George Monteiro, anglicista e dedicado investigador das relações luso-americanas, que me chamou a atenção para a possibilidade de essa relação ser bi-direccional. Teve também a gentileza de me disponibilizar uma série de artigos maioritariamente relativos ao desespero e vingança de Dom Pedro, publicados em vida de Poe e em periódicos por si frequentados, os quais, complementando a via camoniana, e juntamente com outros indícios, concorrem

---

<sup>1</sup> De resto, a interpretação pejorativa que Pascoaes fará desta definição, censurando-lhe o “aspecto superficial e anedótico”, parece destacar nela o sentido de “ressaibo” sobre o da fusão de dor e prazer, sendo este último o privilegiado pelos saudosistas (Pascoaes, “Renascença”, *A Águia*, n.º 1 da 2ª série, 1912; repr. in Guimarães, *Poética do Saudosismo*, 69).

para credibilizar a hipótese, embora não a confirmem totalmente<sup>1</sup>. Uma peça em especial, anónima e com o título “Ignez de Castro”, publicada no *The Atheneum* de Boston em 1825, surpreende pelas afinidades estilísticas e poéticas com alguns poemas de Poe. Veja-se, na quarta estrofe, o teor do lamento pela amada perdida, com o inelutável advérbio, e um ritmo cuja extensão métrica se aproxima de “The Raven” (embora sem o rigor e as alternâncias nele procuradas):

He looks on one whose frame hath risen from pall and shroud,  
And he calls her softly by her name – he calls and weeps aloud!  
Oh, Ignez! never more more thou voice shall pour its mellow strain,  
How would my grieving soul rejoice to hear thee speak again.<sup>2</sup>

De entre os elementos que neste poema seriam apelativos a Poe contam-se ainda o contraste entre o fausto palaciano e a dilaceração interior do soberano (cf. “The Haunted Palace” e o conto “King Pest”), a oposição familiar ditada por convenções de estirpe (cf. “Lenore”, “A Pean”, “Annabel Lee”) e, finalmente, o despeito celeste. Recordando os versos de “Annabel Lee”, “a love that the winged seraphs of Heaven / Coveted her and me. / And this was the reason that, long ago / (...) / A wind blew out of a cloud”, é interessante compará-los com este passo, em que a maldição dos anjos, recaindo sobre o pai assassino, terá também motivado o seu crime: “The seraphs from their cloud-built seat thy murderer’s doom have given”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Para além da existência destes textos, registre-se a admiração que Poe reitera pelo poema “Fair Ines” de Thomas Hood, numa recensão ao poeta no *Broadway Journal* de 1845, e em “The Poetic Principle” (*TER*, 282-283 e 85-86, respectivamente). Apesar de o poema não referir nenhuma circunstância reconhecível do episódio, Maria Leonor Machado de Sousa, a quem agradeço também o auxílio nesta matéria de estudos inesianos, comentou, em face do texto, que a colocação “fair Ines” não deixa dúvidas a esse respeito. Devo admitir, porém, que isso não prova que Poe pudesse descodificar a alusão. Poe refere também duas vezes, no *Southern Literary Messenger* de 1835, a saída nos Estados Unidos de uma edição do livro *Recollections of An Excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha* de Beckford, mas é questionável que o tenha efectivamente lido (ver nota de Pollin e Ridgely, coords. *Collected Writings of Edgar Allan Poe*, vol. 5, Gordian Press, Nova Iorque, 1997, 32).

<sup>2</sup> Anon., “Ignez de Castro”, *The Atheneum; or, Spirit of the English Magazines*, Boston, 1 Set., 1825, 436.

<sup>3</sup> *Ibid.*.

Uma vez que este estudo não é sobre Portugal em Poe mas o contrário, limitamo-nos a registar aqui algumas coincidências entre o tratamento do *topos* da amada perdida, resultando no desvario ou plangência eterna do amante – o sentimento de “saudade”, aproximável da lembrança infinita fixada em “The Raven” (*mournful and neverending remembrance*) –, e a sua tradição na literatura e cultura portuguesas. Conhecendo esta tradição um recrudescimento no fim do século XIX, que em parte se reflecte na sua revalorização de Camões, permito-me produzir mais um exemplo duma possível confluência de Poe, a qual, mesmo que apenas accidental, não deixa de ecoar em quem tenha o ouvido treinado nele. Trata-se do segundo dos sonetos “A Catarina”, constantes de *Per Umbram* de Eugénio de Castro em 1887, “edição comemorativa do sétimo aniversário do tricentenário de Camões”, referência só por si ilustrativa do impacto ideológico e literário que teve aquele evento:

Adeus! Teus olhos húmidos e belos  
Nunca mais os verei, ó doce Amada:  
Nunca mais beijarei os teus cabelos  
E a tua fronte alvíssima e gelada!

Teus braços, nunca mais hei-de prendê-los  
Nem a tua cintura delicada  
Nunca mais sentirei os teus desvelos  
Nem ouvirei a tua voz magoada!<sup>1</sup>

À curiosidade de este poema ser também passível de correspondências com o soneto “Na Penumbra” de Narciso de Lacerda, antes citado, junta-se o interesse que reveste a tónica crepuscular acentuada nos dois títulos, contribuindo para um ambiente que, se ainda não tem o polimento exótico do decadentismo (excepto talvez no superlativo “alvíssima”), acusa, por trás do eflúvio lírico e subjectivo, a síndrome genérica duma geração sem esteios no presente e manietada pelo declínio do passado. Veja-se como se expressa esse sentimento no soneto conclusivo da série de Eugénio de Castro: “Isto foi

---

<sup>1</sup> Eugénio de Castro, *Per Umbram*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1887.

há três séculos. No entanto / Os corações d'agora andam cobertos / Da Mesma dor (...)  
// Ah, quantos poetas em amargo pranto não choram hoje nos balcões desertos”.

## **1.2. Relevância da função e do efeito poéticos no esbatimento de fronteiras entre prosa e verso**

Nos versos acima transcritos de Eugénio de Castro não deixa de ser desconcertante que, aparentemente, se faça tábua rasa da evolução histórica: positivismo, actualidade, tudo é varrido, restando só o sentimento aflito face à desolação. Eugénio de Castro começa num niilismo algo diferente daquele por onde passou Gomes Leal, não sendo dele já o tempo duma poesia crente no progresso paralelo da arte, do pensamento e da sociedade. Com efeito, tanto este poema como o de Lacerda poderiam servir à morte anunciada da poesia que Antero profetiza no início da década de 1880, e a que, como vimos atrás, aduz o exemplo de Poe. Prefaciando um livro sugestivamente intitulado *Lira Íntima* (de Joaquim de Araújo), o poeta de *Os Sonetos* opinou, pois, que, uma vez gorada a tentativa de aliança com os “dogmas da moderna superstição do progresso”, só restava à poesia uma penosa involução, que descreve nestes termos, para além dos que já citámos (ver *supra* 461):

Esta poesia (sinal bem claro do seu enfraquecimento) é toda subjectiva. (...) Eles [os últimos poetas] não representam já a vida colectiva do espírito humano, a crença e as aspirações de um mundo, a apoteose gloriosa ou sombria da humanidade, que os tem por intérpretes: representam-se apenas a si, eles, os últimos de uma raça condenada a desaparecer e que, sentindo a ferida interior por onde lhes foge a vida, interrogam inquietos o horizonte e, chorando, se assentam à beira da estrada para morrerem.<sup>1</sup>

Apesar da sugestiva coincidência do final com o poema supra-citado de Eugénio de Castro, a poesia ainda não morreu e, embora a conclusão tirada por Antero de um “divórcio completo” entre poesia e missão social não se possa despedir com facilidade quando nos debruçamos sobre algumas dominantes finisseculares, designadamente o simbolismo, o vaticínio de uma poesia relegada “decididamente à categoria de literatura

---

<sup>1</sup> Quental, “A Poesia na Actualidade” in *Prosas* 2, 317-18.

amena”<sup>1</sup> revelou-se absolutamente defraudado pelas complexidades de linguagem então introduzidas. De facto, o movimento introspectivo previsto por Antero, e em irónica confluência com uma demarcação de saberes suscitada quer pelo progresso científico quer pela estratificação social, foi temperado por uma tentativa de isolamento da especificidade da linguagem poética, assim destacada no seu potencial de figuração e, conseqüentemente, promovida em detrimento do(s) seu(s) referente(s). O desenvolvimento deste projecto, para além de reverter a relação de importância entre coisa e imagem, haveria de desembocar também na secundarização do próprio sujeito enunciador, passando da expressão do eu (conforme pressuposto por uma “lira íntima”) à figuração linguística apontada ao leitor<sup>2</sup>: algo prenunciado por Poe ao privilegiar o efeito provocado sobre qualquer qualidade intrínseca, a sugestão induzida pelo poema sobre a emoção geradora afecta ao poeta<sup>3</sup>. Tais perspectivas puderam, como vimos, ser instrumentalizadas por Mallarmé, contribuindo justamente para que defendesse o desaparecimento elocutório do poeta (*supra*, 252-3, 260).

Outrossim, o aspecto correlato da especialização da poesia seria assacado ao poeta estado-unidense por Paul Valéry:

Poe a compris que la poésie moderne devait se conformer à la tendance d’une époque qui a vu se séparer de plus en plus nettement les modes et les domaines de l’activité, et

---

<sup>1</sup> Ibid., 322.

<sup>2</sup> Assim, René Wellek, no referido ensaio “What is Symbolism”, discutindo a transformação poética que o simbolismo opera ao reverter a relação de importância entre coisa e imagem, fala de uma “poesia predicativa”, ocultando o sujeito (26). Na mesma linha, Fernando Guimarães faz decorrer a “impersonalidade da obra literária” do “isolamento textual” (*Poética do Simbolismo em Portugal*, 22).

<sup>3</sup> Confrontem-se as citações relevantes: “When, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed, but an effect – they refer, in short, just to that intense and pure elevation of *soul* – not of intellect, or of heart – upon which I have commented, and which is experienced in consequence of contemplating ‘the beautiful’ (“The Philosophy of Composition”, *TER*, 16). Em muitos dos seus textos críticos, Poe incentiva o uso da emoção pelo poeta, mas adverte que esta deve ser subjugada ao tratamento poético, em prol da transmissibilidade de um sentimento elevado, conforme resulta claro de uma recensão a Amelia Welby, em 1844: “in proportion as the effect is strengthened, the cause surceases. The excited fancy triumphs — the grief is subdued — chastened — is no longer grief. In this mood we are poetic, and it is clear that a poem now written will be poetic in the exact ratio of its dispassion” (*TER*, 1354).

qu'elle pouvait prétendre à réaliser son objet propre et à se produire, en quelque sorte, à l'état pure.<sup>1</sup>

Este ponto de vista concorre para a tese de o simbolismo, tal como o naturalismo, decorrer de uma era científica, o que estreita os elos de transição entre as duas tendências que, aparentemente antagónicas, já vimos poderem também ser encaradas numa perspectiva de continuidade: ênfase na análise e no patológico, dependência de uma filosofia cujo materialismo não excluía uma vertente pampsíquica. Esta transição, paralela a uma outra, que é a que se pode observar entre um estilo decadentista ainda “próximo de uma sentimentalidade sub-romântica”<sup>2</sup> e a gnose simbolista assente na plurissignificação e na figuração transracional, pode ser seguida na orientação literária, quanto a mim exemplar nos usos que Poe aí serve, de um periódico portuense: *A Folha Nova* (1881-1887). Patrocinado pelo Partido Republicano e em estreita relação com o congénere lisboeta *O Século*<sup>3</sup>, este importante empreendimento jornalístico foi chefiado pelo mesmo Emídio de Oliveira que vimos à frente da homenagem *Portugal a Camões*, e contou, nas suas secções literárias, com colaboradores de primeira linha, fossem eles os já consagrados Antero de Quental, Gomes Leal e Guerra Junqueiro, os emergentes Cesário Verde, António Feijó e Macedo Papança (Conde de Monsaraz), ou os debutantes Xavier de Carvalho, Eugénio de Castro, Hamilton de Araújo e Alberto d'Oliveira. Foi talvez este último o responsável pelo elogio póstumo que, em 1889, *A Folha Nova* recebe nas páginas da revista de difusão simbolista *Bohemia Nova*: “brilhante diário de combate, onde por muitos anos colaboraram os mais notáveis

---

<sup>1</sup> Valéry, “Situation de Baudelaire”, *Oeuvres* (passo já exposto *supra*, 321 e nota 2).

<sup>2</sup> Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, 10. A escolha lexical “sub-romântica” está em sintonia com a tese do autor de “se não ter realizado entre nós, e em devido tempo, uma autêntica poesia romântica, como, na Alemanha e na Inglaterra, exemplarmente aconteceu” (ibid., nota 3); ver também Seabra Pereira, “Introdução” à dissertação de doutoramento *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, FLUC, 1999, esp. 40.

<sup>3</sup> Magalhães Lima, director do *Século*, manterá também colaboração n' *A Folha Nova*; a implícita parceria entre as publicações não obistou, porém, a que *A Folha Nova* fosse marcada pelo cunho de defesa regional do republicanismo portuense, conforme supra-referido.

escritores da extrema esquerda literária”<sup>1</sup>. Não obstante, e assinalando o paradoxo atrás enunciado entre posições éticas e vocações literárias no fim de século<sup>2</sup>, a poesia aí promovida, fora certas exceções *engagées* como as de Gomes Leal na qualidade de “Poeta do Povo”<sup>3</sup>, privilegiará uma vertente imaginativa, de transfiguração ou até rasura do real, e amiúde esteticista.

O título da secção poética de *A Folha Nova*, dedicada maioritariamente a originais portugueses, é eloquente: “Cristalizações”; a depuração do verso sobressairá não apenas do cultivo do cinzel objectivo do parnasianismo, mas também de alguma insistência em transmutações e de uma concentração imagética já próximas do simbolismo; como súplica, e passando ainda pelo *spleen* decadentista de Baudelaire, cujo *topos* da luz urbana artificial facilita já a transfiguração imprevista, veja-se o ilustrativo trecho de “Flores de Carne” de António Feijó aí publicado em 1882: “Ao sol do *boulevard* num revérbero indómito / Surgiu a estranha flor que as ilusões desmaia... / Sublime podridão arremessada à praia / Da onda social no prodigioso vômito.” Por outro lado, no espaço do folhetim, mais virado para a divulgação de autores estrangeiros, a presença assídua de Catulle Mendès, possivelmente o escritor francês mais volúvel e entusiasmado no acolhimento das sucessivas tendências literárias da segunda metade do século XIX, reflecte bem o espírito de desencontradas absorções patente n’*A Folha Nova*. Assim, no domínio da prosa, Célia Vieira atribuiu a esta gazeta “um empenho na defesa da literatura naturalista” (dada a presença também constante de Zola, de divulgações críticas e epígonos do seu modelo), mas concluiu igualmente que nela se encontram alguns dos “sinais mais importantes da sua superação”,

---

<sup>1</sup> *Bohemia Nova*, nº5, 22 de Março, 62.

<sup>2</sup> O paradoxo complica-se ainda mais quando neste período o léxico político revolucionário é transportado para o domínio da literatura, sem que isso implique uma tomada de atitude fora desse domínio: e. g., em *Os Nefelibatas*, os nossos simbolistas declaram-se “anarquistas das letras, petroleiros do ideal” (32).

<sup>3</sup> Ver *A Folha Nova*, 16 de Julho de 1881; como *O Século*, este jornal reagirá epidermicamente contra a prisão do poeta devida a *A Traição: carta a El-Rei Dom Luiz sobre a Venda de Lourenço Marques*.

designadamente através de paródias ao método cientista de análise e, mais relevante para nós e para o que na poesia se passará, de significativas insurreições supersticiosas do sujeito por sobre a objectividade da observação<sup>1</sup>. É, pois, igualmente notória a presença dum fantástico sinistro, com ênfase na perturbação psicológica e consequente desorganização do registo linguístico. Este estro será, por sua vez, um pivot de ligação a frequentes exercícios em torno da prosa poética, havendo inclusive um generoso espaço concedido ao novo género do poema em prosa. Baudelaire é, neste caso, um dos autores mais promovidos, com várias traduções por Braz de Paiva (pseudónimo de José Pereira de Sampaio, maecido por Sampaio Bruno), complementando as que o já referido Fernando Leal vai oferecendo da poesia em “Cristalizações”. Outrossim, surgem, neste género, tentativas originais em português, como as de Queiroz Veloso ou uma de Alberto d’Oliveira que veremos adiante. Significativamente, republicam-se, conforme já aludimos, as primeiras “prosas bárbaras” de Eça de Queirós, bem como alguns contos fantásticos de Teófilo Braga.

É neste contexto polimórfico de intervenção literária que se enquadra a publicação de quatro textos de Poe, discriminados cronologicamente no Apêndice I desta dissertação. Para além de “O Barril d’Amontillado”, um favorito de sempre, e de “O Escaravelho de Ouro”, onde a verosimilhança da descodificação detectivesca é o contraponto duma encenada mistificação em torno do protagonista estranhamente obcecado por misteriosos símbolos e cifras, merecem especial atenção as duas primeiras peças aí traduzidas em 1881 – ano em que Antero decreta a morte da poesia, e em que neste trabalho se reivindica uma viragem relativamente aos usos poéticos de Poe em Portugal. Referimo-me a “Sombra”, versão de "Shadow" publicada em 7 de Dezembro,

---

<sup>1</sup> Célia Sousa Vieira, “A Superação do Modelo Narrativo Zoliano: Lugares de Intersecção e Estratégias Paródicas” in AAVV, *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor António Ferreira de Brito*, Porto, FLUP, 2004, 370-375.

e a “O Retrato Oval” (“The Oval Portrait”), que sai a 10 do mesmo mês. Começamos pelo primeiro, aproveitando o seu experimentalismo estilístico e genológico para discorrer sobre alguns imbricamentos entre poesia e prosa aí prefigurados, catalizadores dum novo entendimento da linguagem poética.

Na verdade, a designação “conto lírico”, que antes usámos para a peça “Shadow”, raia também as fronteiras do poema em prosa. Conforme abordámos na segunda parte deste trabalho, é possível remontar a Poe as suas características essenciais, posteriormente desenvolvidas por Baudelaire: totalidade de efeito em consonância com uma poética da brevidade, atributos que o autor estado-unidense prescreveu como necessários quer ao conto quer ao poema<sup>1</sup>.

“Shadow” consiste numa “parábola”<sup>2</sup> sobre a ameaça da morte, e da vida-em-morte, cuja aparição impende sobre uma singular elite auto-segregada em face de um mundo devastado por um surto pestífero<sup>3</sup>. Interessa-nos aqui, tal como no texto correlato “Silence – A Fable” (também, como se disse, muito reproduzido nesta época), a sua ambiência decadentista, e o carácter de invocação satânica e espectral:

But the shadow was vague, and formless, and indefinite, and was the shadow neither of man nor of God – neither God of Greece, nor God of Chaldea, nor any Egyptian God. And the shadow rested upon the brazen doorway, and under the arch of the entablature of the door, and moved not, nor spoke any word, but there became stationary and remained. (*MCW* 2, 190-191)

---

<sup>1</sup> Da totalidade de efeito se pode fazer derivar quer uma arquitectura “fechada e unitária”, nas palavras de Rosa Maria Goulart, quer um “todo orgânico”, na formulação de Noélia Duarte, diferenciando o poema em prosa da prosa poética. Destas autoras, convoco os textos de enquadramento teórico que se encontram num número recente exclusivamente dedicado ao “poema em prosa” da revista *Forma Breve*, da Universidade de Aveiro (2, 2005), respectivamente “Escritas Breves: o Poema em Prosa” (esp. p. 17) e “Poéticas da Brevidade: o poema em prosa e o conto literário” (esp. p. 22). Tem ainda grande interesse a panorâmica que José Carlos Seabra Pereira oferece sobre os registos fronteiriços a este género no decadentismo e simbolismo portugueses (“Rumos de Narrativa Breve Pré-Modernista”, 45-58).

<sup>2</sup> “A Parable” é o subtítulo deste texto saído em 1835.

<sup>3</sup> Pela temática, o texto pode ser emparelhado com uma das narrativas fantásticas mais conhecidas – e mais evidentemente simbólicas – de Poe, “The Mask of the Red Death”, um conto que, segundo Gonçalves Rodrigues, é também traduzido pela primeira vez para português em 1881 (ver Apêndice I).

É significativo o labor de linguagem neste texto, com as copulativas polissindéticas, de ressonâncias bíblicas e litúrgicas, e o vocabulário críptico, compondo um quadro tão esotérico quanto sugestivo, potencialmente modelar para o movimento de acomodação da prosa ao modo lírico e ao estilo de extravagante perturbação do decadentismo.

Cabe aqui, a propósito, uma breve problematização do recente estudo de Aguiar e Silva, “O Conto como Escrita Dialógica entre a Narrativa e a Lírica”<sup>1</sup>, em que, sem deixar de salientar o seminal contributo de Poe, o crítico argumentou que, no fim de século, a aproximação da prosa à poesia se revela paradoxal, uma vez que não surge tanto em continuidade como em reacção às lábeis fronteiras genológicas exploradas pelo romantismo, ganhando força uma poética de cariz essencialista. Esta aferir-se-ia pelo repúdio por todas as formas de uso transaccional, e vulgar, da linguagem, como já vimos em Mallarmé e se pode ilustrar com a posterior apreciação de Valéry sobre *Les Fleurs du Mal*: “rien qui répose sur un récit”<sup>2</sup>. Mas há que ver também que o veto sobre as esferas de acção consideradas alheias à fruição artística da linguagem – informar, narrar, ensinar – se pode relacionar com o imperativo mais genérico da libertação das grilhetas do convencionalismo, de tal forma que em Portugal, como noutros países, se levantam vozes em prol da “prosa ritmada” como via de superação da “poesia estreita no metro”<sup>3</sup>. Daí que me pareça que o pendor essencialista apontado por Aguiar e Silva não incide propriamente sobre a defesa da pureza do *gênero* poesia; e se decerto se aplicou, conforme referiu também o crítico, a um *modo* – o lírico (de tal forma que conduziu à sua reformulação, passando da expressão subjectiva ao destaque da linguagem cuja reflexividade tende para o aluimento do sujeito) –, visou sobretudo uma

---

<sup>1</sup> Comunicação oral no âmbito do Colóquio "O Conto na Literatura Portuguesa (Séculos XIX-XXI) — Homenagem a Jacinto do Prado Coelho", na Faculdade de Letras da Univ. de Lisboa, 24 de Novembro de 2005.

<sup>2</sup> Valéry, “Situation de Baudelaire”, *Oeuvres* 1, 609.

<sup>3</sup> Artigo de Fernando Alves in *A Arte*, 2º ano, 1898, 368.

*função*<sup>1</sup>: aquela que mais tarde o formalismo russo teorizaria como função poética. Isolando nesta a visibilidade e a orquestração do signo linguístico, já vimos como Jakobson ilustrou em “The Raven” atributos de paronomásia e de paralelismos vários, em concurso para uma ilusão de necessidade entre som e sentido. Este e outros aspectos poderiam ser igualmente extraídos de algumas das composições em prosa em que o autor estado-unidense antecipou a ressalva de Jakobson de não se poder confinar a função poética à prosa e vice-versa<sup>2</sup>.

Relativamente ao desenvolvimento do poema em prosa português no final do século XIX, devo admitir que são poucos os exemplos onde é declarada a intertextualidade com Poe. As mais importantes realizações do género – desde *Gouaches* (1892) de João Barreira, a *Tristia* (1893) ou *Além* (1895) de Antero de Figueiredo e *Alva* (1894) de Alberto Pinheiro, passando pelos “poemetos em prosa” e “contos fantásticos” que Eugénio de Castro deu à estampa na *Ilustração Portuguesa* (1887) e no *Jornal do Commercio* (1892) – não aludem explicitamente ao autor estado-unidense. Visivelmente filiadas em Baudelaire, porém, pode-se especular que nelas se refractem também certos motivos poescos, bem como as suas estratégias de composição, precursoras do isolamento da linguagem poética, e realçadas nos textos de sua autoria traduzidos em Portugal neste período. Até porque ocasionalmente o nome do escritor estado-unidense surge mencionado em conexão com a nova prosa. Já vimos um desses casos no capítulo anterior, quando Gomes Leal apresentou, em 1890, os seus “poemas humorísticos em prosa”. Todavia, deparamo-nos ainda antes com outro

---

<sup>1</sup> Trata-se, reitere-se, de um objectivo que parece acompanhar as tendências coevas: especialização, cientismo e pragmatismo. A deslocação da ênfase da natureza (ou género) e mesmo da aparência (modo) da poesia para a sua *função* sofre comparação com o postulado de Poe de a Beleza ser aferível por um efeito e não uma qualidade. Só num trabalho de outro âmbito, porém, se poderia explorar profundamente a tensa equação, no simbolismo, entre uma abordagem literária funcionalista e a assunção duma postura essencialista.

<sup>2</sup> Jakobson, “Linguistique et Poétique”, 1960; repr. *Essais de Linguistique Générale*, trad. N. Ruwet, Paris, Minuit, 1963, 218-219.

sugestivo exemplo, tanto mais por ter saído também n’*A Folha Nova*. Trata-se de um texto assinado por Alberto de Oliveira, que, apesar da precoce idade que então teria, deve ser o mesmo que mais tarde desenvolverá a prosa singular de *Palavras Loucas* (1892). Na edição de 10 de Outubro de 1886 d’*A Folha Nova*, que curiosamente apresenta no espaço do folhetim o início da publicação em folhetim de “O Escaravelho de Ouro”, o referido texto apresenta-se como um conjunto de “Três Poemetos em Prosa”, sendo esta, na íntegra, a terceira composição da série, intitulada “Filosofia dos Pássaros”:

Dos filósofos dizem alguns: tudo é pó! Outros: tudo é mentira! Erasmo: tudo é loucura!  
Poe: tudo é sonho! Hoffmann: tudo é visão!  
Mas os pássaros são os únicos concededores da grande verdade! Com eles aprendi a verdadeira filosofia e com eles exclamo: tudo é amor!

Notar-se-á que, a nível estilístico, o texto contradiz grande parte do que anteriormente se disse. Apesar de marcado, como outros da época que visam um efeito lírico-impressionista, por uma estruturação iterativa, esta serve acima de tudo a persuasão retórica. Ademais, a sua reflexividade não incide sobre a linguagem mas antes sobre o pensamento filosófico-literário e algumas das figuras-chave para a sua evolução moderna (assim sendo, Poe surge, mais uma vez, em associação constelar). Estas características aproximam o texto do género ensaístico, ao passo que a sucessão de frases curtas seguida da declaração de princípios do autor o aproxima do aforístico. Mais uma vez, esta derivação de registos e géneros – numa combinação, recorde-se, que Poe também experimentou nas suas *Marginalia* – não se faz propriamente à revelia do essencialismo duma tendência simbolista putativamente dominante, mas é, antes, sintoma da alternância e interação a que esta se não pôde eximir, dada uma dinâmica de várias tendências que se manifestam no fim de século porventura com maior equanimidade do que em qualquer outra época literária. Por outro lado, acusando o texto de Alberto de Oliveira um fundo tardo-romântico, é sugestivo que, pela sua

mensagem, não só testemunhe a reacção anti-naturalista do decadentismo, especialmente patente na alusão ao poema “A Dream within a Dream” de Poe, como antecipe o desejo de superação religiosa de algum simbolismo que, por sua vez em sintonia com o renovo do idealismo romântico, tenderá para a indução duma entidade metafísica e pan-cósmica. O Amor assume aqui essa função, como virá a assumi-la em *A Mulher de Luto* de Gomes Leal, mas na sua acepção neoplatónica, o amor uraniano, liberto da paixão e da sensualidade, que Poe incensou também em “The Poetic Principle”: “Love – the true, the divine Eros – the Uranian, as distinguished from the Dionaeon Venus – is unquestionably the purest and truest of all poetical themes” (*TER*, 93). Compare-se com as palavras do mesmo (?) Alberto d’Oliveira, a abrir em 1891 a sua *Bíblia de Sonho*, título que reitera ostensivamente o que Seabra Pereira apelida de “religiosa sub-rogação da vida”<sup>1</sup>, e em cujo prefácio já vimos convocado o aval de Poe:

desprezar toda a ideia de beleza ou de Amor humano, para só prender a minha emoção a um grande Sonho espiritual, sem forma exterior, e que mais simboliza, nas suas vestes fugidias e indeterminadas, a febre de Amor que há dentro da minha Alma, do que o encontro de sentimentos e de episódios reais que vulgarmente constitui a trama dos versos líricos.<sup>2</sup>

Um curioso texto de 1893 de José Duro constitui outro exemplo em que me parece que o testemunho literário de Poe é chamado a intervir em prol de uma poética e de uma ideologia simultaneamente de recusa do natural – pelo menos visível – e de fuga para o horto da imaginação onde, se em mais nenhum lado, será ainda possível a religação pelo amor. Trata-se da peça “Dores” que, tal como outras composições publicadas por Duro em alguns periódicos da década de 90 e só recentemente reunidas no volume *Textos Dispersos* (1999), creio subsumível pela designação “poema em prosa”, visto reger-se pelas características atrás delineadas. Além de representar uma modalidade literária menos conhecida do autor de *Fel*, “Dores” partilha ainda com

---

<sup>1</sup> Seabra Pereira in *Obras de Alberto d’Oliveira: Poesia*, vol. 1, Lisboa, Assírio e Alvim, 1999, ix.

<sup>2</sup> Alberto d’Oliveira, *Poesia*, 9.

alguns dos restantes poemas em prosa a referida tentativa optimista de acesso gnósico alternativo e superior, designadamente através de um espírito amoroso, platónico e transcendente.

Antes de citarmos “Dores”, ressalve-se que a aspiração à harmonia universal aí patente parece mais possível nos textos dos primeiros anos da curta carreira de José Duro (entre 1893 e 1894), sendo os últimos marcados pelo acentuar do sentimento agónico, nevrótico e satânico que eclode nos dolorosos poemas de *Fel* – onde Poe, como vimos, será também convocado, desta feita no patrocínio de um visionarismo doentio, ou do carácter tétrico que perversamente impede a frutificação do amor primeiramente almejado, sobre o qual pendem as “asas luzidas” e necrófagas do “Corvo” no soneto transcrito no Apêndice II (documento 6)<sup>1</sup>. O percurso de José Duro, porventura devido a vicissitudes biográficas, parece ter, pois, a singularidade de se fazer a contrapelo da mais comum evolução do desespero decadentista para a superação simbolista<sup>2</sup>. No entanto, mesmo nos primeiros textos em que se procura a prevalência de um amor cuja idealização é talvez demasiado cândida (conforme exposto no título genérico que engloba alguns deles, “Flores da Inocência”), verifica-se o assalto de uma nota discordante beliscando o idílio, seja ela a realidade (em “Ideal”), a denúncia do

---

<sup>1</sup> Um comentário mais alargado a esta rescrita de “The Raven” foi sacrificado em prol de outras, tão ou mais representativas dos usos da obra-prima de Poe na viragem finissecular. Note-se, porém, que, tal como veremos noutros poetas, o pairar do Corvo cristaliza um importante momento de crise, perturbando indelevelmente a esperança de religação amorosa e ôntica. É lamentável que, segundo tudo indica, se tenha perdido uma série de sonetos de José Duro sob o título genérico “A Asa do Corvo”, susceptíveis de reforçar a importância deste símbolo na sua obra (ver prefácio de António Ventura a *Textos Dispersos*, Lisboa, Colibri, 1999, 24). Outros motivos decadentistas na poesia de José Duro em cujo tratamento haverá uma inspiração poética são a insistência na inelutável corrosão dos vermes (poemas “Coveiro”, “Os Mortos” e “Doente” de *Fel*; “Quando?” de *Textos Dispersos*) e no crime psicológico que ensombra o sujeito enunciador. Este, que se expõe em “Poema de um Doido” como “um perverso / capaz de apunhalar alguém à luz do gás”, surge inclusive no texto em prosa “Tempestades” na figura, também cara a Baudelaire, do marido sobre quem pende o rancoroso assassinato da mulher. De entre os textos em prosa mais pessimistas de José Duro, sublinhe-se a alegorização do eu através do monumento em escombros, numa peça que parece ecoar “The Coliseum”, com o sugestivo título de “Ruínas (Paralelo)”.

<sup>2</sup> O primeiro livro de poemas de José Duro, *Flores* (1896), visando uma orquestração de ritmos harmoniosos e a exuberância sinestésica, parece confirmar a inversão deste percurso.

solipsismo da imaginação (“Impressões”), ou o cepticismo blasfemo da Razão (“Deus”<sup>1</sup>).

No caso de “Dores”, a peça que queremos abordar em relação com o contributo poético para a poetização da prosa, a dissonância ressent-se no nome da figuração etérea do feminino que dá título ao texto, bem como na selecção pontual de verbos que parecem introduzir um sentimento ambíguo de aflicção (“ferir”, “desferir”) no meio de um quadro de beleza circunscrita. Ora, quer a interferência de subtis sugestões ominosas, quer o esforço arquitectónico de manipulação da natureza na esperança duma inédita perfeição, parecem comungar do desiderato subjacente às habitações e paisagens imaginárias, arquitectadas por Poe em textos como “The Domain of Arnheim”, “Landor’s Cottage” e “The Philosophy of Furniture”. Atentem-se nos seguintes excertos relevantes:

Quase no cume dum cabeça asperamente alcantilado – que o sol fulgente beija numa louca embriaguez – vê-se solidamente entronada uma vivenda de aparência rústica.

Aqui e ali, pequenos tapetes maravilhosamente matizados com as florinhas singelas do campo, – cujo perfume é tão doce como a pura inocência das tímidas crianças, – dão-nos no todo um magnífico jardim onde a natureza, sublimemente extasiada, depôs a sua harmónica simplicidade.

Mais além, um imenso lago cujo repuxo brota constantemente cristalinas gotas de água que, ferindo o ar em rutilantes cintilações, formam ao cair um como que alvíssimo lençol.

(...)

E à noite, às horas mansas em que o sol mergulha no ocaso excandecente, uma mulher formosa como as estrelas passeia pelas margens limosas do fremente lago.

(...)

Então docemente envolvida na vaga solidão dos tranquilos montes, a sua voz débil e suave desfere de vez em quando dulcíssimas frases d’amor, e o seu seio virginal e transparente arfa em constantes palpitações nascentes. (...) <sup>2</sup>

Em contraste estilístico com o anterior exemplo de Alberto de Oliveira, e mais em sintonia com o que antes se disse sobre a apropriação dum efeito de impressionismo e de sugestividade poética pela prosa finissecular afim do simbolismo, este texto, se bem que não contenha alusões inequívocas a Poe, ilustra o interesse que o

---

<sup>1</sup> Refiro-me à segunda versão deste texto in Duro, *Textos Dispersos*, 101-102.

<sup>2</sup> Duro, *Textos Dispersos*, 43-44.

estado-unidense podia suscitar para uma liricização da prosa e o tipo de obras suas de que esta preferencialmente se alimentaria. Considerando que a literatura de José Duro testemunha uma grande convivência com a de Poe, é até bastante credível que haja em “Dores” uma influência directa das peças supra-citadas em que se tenta demonstrar a mais-valia de um arranjo artístico sobre uma beleza aparentemente “natural”<sup>1</sup>. Em todo o caso, continua a ser pertinente a mera possibilidade de uma comparação intertextual entre a composicionalidade linguística que em “Dores” é simulacro do “magnífico jardim [da] Natureza” e o credo de Poe na arquitectura paisagística como um veículo preferencial do princípio da poesia<sup>2</sup>, conforme realizado por Ellison, protagonista de “The Domain of Arnheim”:

No definition had spoken of the Landscape-Gardener, as of the poet; yet my friend [Ellison] could not fail to perceive that the creation of the Landscape Garden offered to the true muse the most magnificent of opportunities. Here was, indeed, the fairest field for the display of invention, or imagination, in the endless combining of forms of novel Beauty; the elements which should enter into combination being, at all times, and by a vast superiority, the most glorious which the earth could afford. (...) And in the direction or concentration of this effort, or, still more properly, in its adaptation to the eyes which were to behold it upon earth, he perceived that he should be employing the best means – labouring to the greatest advantage – in the fulfilment of his destiny as Poet. (*MCW* 3, 1272)

O jardineiro Ellison é uma literalização quase caricata do dogma genérico por que Poe porfiou, mais ou menos explicitamente: a criação artística tem o potencial de superar a criação natural (ou a criação de Deus, que é a Natureza), e só vislumbra a Beleza ideal quando isso acontece. “Dores” parece ser uma concretização possível deste preceito: a luxuriante linguagem, os seus vocábulos “raros” e a adjectivação superlativa e inovadora ao gosto simbolista (“alvíssimo”, “excandecente”), com sugestivas sufixações reiteradas expressando simultaneamente essência, evanescência e anelo

---

<sup>1</sup> Note-se que, pelo menos a mais importante dessas peças – “The Domain of Arnheim” – teve divulgação em língua portuguesa no dealbar da década de 1890, através da popular *Biblioteca Universal Antiga e Moderna*. Desde 1865 que esta, juntamente com “Landor’s Cottage” e “The Philosophy of Furniture”, seriam acessíveis através da tradução de Baudelaire em *Histoires Grottesques et Sérieuses*.

<sup>2</sup> Em “The Poetic Principle”, o ensaísta Poe defendeu posição idêntica à que a seguir se cita como característica de uma das suas personagens (ver *TER*, 77).

(terminações em –ente e –ante<sup>1</sup>), prefiguram uma orquestração verbal que sublima a “aparência rústica” e a “harmónica simplicidade” alegadamente presenciadas. Estamos, na verdade, próximos do instrumentismo defendido por Eugénio de Castro, designadamente para os seus poemas em prosa de “Safira”: “prosa onde a música das palavras se case com a tendência musical das ideias, uma prosa requintada e singular como certas estufas de Nice onde se violenta a natureza”<sup>2</sup>.

A propósito de “Dores” pode ainda convocar-se o conto lírico de Poe “The Isle of the Fay”, onde, significativamente, o narrador começa por especular sobre os extraordinários efeitos da arte musical ouvida em solidão para depois passar a louvar os méritos semelháveis da contemplação solitária da paisagem. A ênfase na solidão sublinha a voluntária reclusão do artista no seu mundo delimitado, como decerto o é aquele “cume dum cabeça asperamente alcantilado” que se apresenta em “Dores”. Cedo se torna claro que essa paisagem é sobretudo uma composição imaginativa, apreciada justamente porque desprovida da desordem da vida natural: “To me, at least, the presence (...) of life in any other form than that of the green things which (...) are voiceless – is a stain upon the landscape – is at war with the genius of the scene” (*MCW* 2, 600)<sup>3</sup>. A cena que então se descreve passa-se numa ilha, e partilha com “Dores” a panorâmica de montanhas reclusas com miragem aquática sob a luz cambiante de um ocaso que se afunda:

---

<sup>1</sup> Ver, sobre o potencial conteúdo semântico destas sufixações, Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, 54-55.

<sup>2</sup> Eugénio de Castro, *Jornal do Commercio*, “Advertência” a “Safira”, 6 de Março de 1892.

<sup>3</sup> Curiosamente, porém, esta erradicação das perturbações da vida natural não exclui, antes estimula, um pampsiquismo afim do que pudemos isolar, pelo menos no caso da poesia portuguesa, como uma singular ramificação do naturalismo. Argumenta o sujeito de “The Isle of the Fay” que essa contemplação de formas e massas desnudadas lhe invoca o “todo animado e sensível” (*vast animate and sentient whole*) de que deverão fazer parte, percebendo assim o princípio criador de uma matéria provida de vitalidade, bem como o lugar diminuto do humano dentro desse circuito de energia. É um pensamento que pode justapor-se ao misticismo glosado nalguns dos folhetins de Eça que antes discutimos, susceptíveis de integrar também a esfera de influências de certas prosas de José Duro, designadamente “Despertar de Luz” e “Misticismo”.

amid a far-distant region of mountain locked within mountain, and sad rivers and melancholy tarns writhing of sleeping within all (...) I chanced upon a certain rivulet and island. (...)

(...) The little river which turned sharply in its course, and was thus immediately lost to sight, seemed to have no exit from its prison, but to be absorbed by the deep green foliage of the trees to the east – while in the opposite quarter (...) there poured down noiselessly and continuously into the valley, a rich golden and crimson water-fall from the sunset fountains of the sky. (*MCW* 2, 602)

Trata-se de uma paisagem de intensa circunscrição – ao ponto, aliás, de veicular por isso uma discordante sensação de aprisionamento, contribuindo para uma ominosidade porventura de mais sinistros contornos do que a veiculada por “Dores”. Esta acentua-se pelo facto de a visão do sujeito inicialmente amena – uma Fada que surge também na água, aqui remando pelo rio – se toldar de uma tristeza progressiva, já que o semblante da mirífica figura se anuvia de mágoa (*sorrow* – ou “dores?”), enquanto alterna das margens mais luminosas às mais sombrias do riacho, e o Sol desce até à obscuridade. Assim é perturbado o sentimento extático de perfeição, através de sintomas de crise e declínio – mas não serão estes necessários, segundo Poe, ao mais poético dos sentimentos que é a melancolia, potencialmente transferível para a saudade portuguesa?

A melancolia poética tende, não obstante, a soçobrar amiúde em cataclismo ou num insondável silêncio metafísico face às aspirações idealistas. É o que sucede na já bastante referida composição “Silence”, que foi também, neste caso inequivocamente, uma fonte de José Duro. O *incipit* desse texto – “Escuta, disse o demónio, pousando a mão sobre a minha cabeça” – serve de epígrafe a um soneto não publicado em vida, e não datado, do escritor, com o título “Ele!” No resto, o poema de Duro pouco mais aproveita de “Silence”, derivando para o motivo – mais evidente noutras obras de Poe – do “suicida louco” que, em face da “área do insondável”, apenas tem como certa a morte sem remissão<sup>1</sup>. “Ele!”, porém, interessa-nos sobretudo ao nível de uma interferência contrária, mas cada vez mais paralela, da que temos vindo a

---

<sup>1</sup> Duro, *Textos Dispersos*, 120.

destrinçar: a da prosa lírica de Poe moldando uma forma poética clássica, o soneto, ao estro fantástico da literatura portuguesa tardo-oitocentista. Há, de resto, outro soneto de Duro, “A Morte”, que, tematizando igualmente a ameaça e fascínio da morte sobre a personalidade nevrótica, apresenta uma primeira estrofe que parece configurar uma expansão da referida epígrafe: “Sentara-se a meu lado uma figura / – Feições de bronze num sorriso adusto, / Erguendo para mim com certo custo / A mão pesada e fria mas segura”<sup>1</sup>.

José Duro não terá sido o único português a integrar “Silence” na sua produção sonetística. Narciso de Lacerda, de quem aliás José Duro se mostra devedor ao usar também um poema seu como epígrafe<sup>2</sup>, tê-lo-á muito provavelmente feito em “O Mal”, poema que se reproduz em apêndice como rescrita de “The Raven”, embora com algumas reservas. Estas prendem-se precisamente com a circunstância de, não obstante parecer notória a dívida poética, o paralelismo ser talvez mais estreito com a situação de “Silence”, em que uma ambígua divindade (ou um poeta?), desgostosa dos rumos humanos, contempla a desolação, sem propriamente se opor ao demónio (aparentemente, não tem poderes para instaurar uma nova aliança ou impedir a maldição do silêncio). Por outro lado, alguns dos sugestivos efeitos sonoros de Lacerda, designadamente a repetição do som “or” (“coro”, “horror”, “torvo”, “corvo”), as combinações de assonâncias e consonâncias em torno do mesmo som (“corvo”, “trovas”, “informe”), ou outras estratégicas aliteraões (“sordidez”, “dextra”, “extintas”), alinham-se, embora menos radicalmente, com a “filosofia da composição” exposta para “The Raven”, em que se dá primazia aos constituintes fónicos do sentido.

---

<sup>1</sup> Ibid., 118.

<sup>2</sup> Primeira versão do texto em prosa “Deus” (1895); repr. Duro, *Textos Dispersos*, 69.

Alguns parágrafos abaixo, aduziremos outros elementos para a equação do modelo poesco numa alternativa poética de que Lacerda foi, à época, feito protagonista. Antes, gostaria ainda de acrescentar mais sintomáticas evidências da instrumentalização de Poe no imbricamento entre prosa e poesia patente na literatura finissecular portuguesa.

Dando-nos a medida da diferença relativamente ao aproveitamento do autor pela literatura da actualidade de 70, em que até as concretizações poéticas acusam sobretudo leituras da obra em prosa, constatamos em 90 a *nuance* de algumas experiências da prosa nacional parecerem conformar-se a processos empregues por Poe nos seus poemas, justamente no intuito de forçar o elo simbólico entre som e sentido. Observámos antes que em França a própria transferência genológica constituída pelas versões de Mallarmé das poesias de Poe serviu de propedêutica e referência legitimadora para reproduzir em prosa uma linguagem musical. Isso pode ter-se passado também, numa muito menor escala, em Portugal, sendo que as escassas traduções dos poemas de Poe que surgiram foram em prosa, cabendo aí também um lugar a Narciso de Lacerda e à sua esforçada versão de “Ulalume”. Contudo, o mais eloquente exemplo que pude apurar de absorção das experiências poéticas de Poe pela prosa decadentista-simbolista portuguesa encontra-se no já aludido opúsculo *Os Nefelibatas*, nos inícios de 90:

Ah, o pesadelo, o coma espiritual das madrugadas de orgias, em que na alma parece lenta escorrer a nevoenta cinza dos céus de Outubro, e que fazem sonhar num sonho carregado de aspirações nas meditativas venturas da Prisão celular!... Como eu vos conheci, como a sociedade infinita dos vossos cálices de fel me libertou de vós, amargos dias-seguintes, e hoje na minha paz que só despertam – vozes da Paisagem, – o longínquo carrilhão de um campanário tintinabulando em claras manhãs festivas, o eco que agoniza alguma melancólica e gutural cantilena de pegureiro e pelas noites um pinhal ululando à la Lua.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Luiz de Borja (pseud.), *Os Nefelibatas*; repr. *Ficção e Narrativa no Simbolismo*, coord. Fernando Guimarães, 41.

Os autores deste texto conheciam decerto a poesia de Poe, fosse em inglês ou – o que no caso seria mais significativo – na tradução em prosa de Mallarmé. Com efeito, o verbo “tintinabulando” é uma alusão ao neologismo criado por Poe em “The Bells”, significativamente o seu poema mais ilustrativo da demanda duma linguagem transracional, orquestrando o sonoro monossílabo da palavra inglesa “bells” com diversos efeitos onomatopaicos que concorrem para as sugestivas variações duma melodia alegórica: “the tintinabulaton that so musically wells / From the bells, bells, bells, bells, / Bells, bells, bells – / From the jingling and the tinkling of the bells” (*MCW* 1, 435).

De resto, não creio ser “tintinabulando”, em colocação aliterativa com “cantilena”, a única imitação de destaques sonoros por via da poesia poética no trecho acima, e sinto-me autorizada para especular sobre outros, visto *Os Nefelibatas* apresentar várias referências, mais ou menos veladas, ao autor estado-unidense, designadamente a “The Raven”, como antes vimos<sup>1</sup>. Assim, parecem ser igualmente recorrentes os sons de “Ulalume”, não apenas na singular reprodução de uma uivante agonia, aí com um quase burlesco recurso ao francesismo (“pelas noites um punhal ululando à la lua”), mas também no arrastamento sonoro sugestivo duma atmosfera nevoenta e crepuscular, típica do decadentismo; compare-se “na alma parece lenta escorrer a nevoenta cinza dos céus de Outubro” com a ambiência veiculada no início de “Ulalume”: “The skies they were ashen and sober / (...) / It was night, in the lonesome October / Of my most immemorial year” (*MCW* 1, 415-16). O empréstimo implícito, a existir, coaduna-se com o encantamento de excêntrico hipnotismo a que um pouco

---

<sup>1</sup> Ver *supra*, 561. Para além do passo que citámos, em *Os Nefelibatas* encena-se uma curiosa situação, envolvendo também o poeta fictício “R. Maria”, que me parece combinar parodicamente os subtextos de “The Raven” e do poema “Les Petites Vieilles” de Baudelaire (igualmente favorito, recorde-se, de Fradique Mendes): uma velha, descrita em moldes de harpia e ave de rapina, força entrada numa noite tempestuosa na tertúlia onde R. Maria se encontra, e volteja em seu redor aprisionando-o com um anátema de morte – ver Luís de Borja (pseud.), *Os Nefelibatas*, 29-30.

antes, no mesmo texto, juntamente com a ascendência de Baudelaire, se invocara expressamente a tutela dum gato preto, “os olhos como grandes pirilampos acesos”; e “vinham à tona pontos de vista de bizarrria, anedotas e críticas sobre o estranho autor de *Flores do Mal*, sobre o dawamesk, sobre Edgar Poe”<sup>1</sup>.

Não admira que os três autores que anteriormente identificámos como contribuintes para o projecto de *Os Nefelibatas* tenham desenvolvido, a solo, trabalhos literários passíveis de intertextualidades com Poe. Justino de Montalvão, com relativa notoriedade no círculo simbolista portuense, cultivou textos aproximáveis do poema em prosa, porventura os exemplares do género onde mais se acolhe o influxo poesco, embora, tal como em casos anteriores, não seja líquido o seu apuramento dada a permeabilidade a outras fontes contemporâneas que se lhe justapõem, designadamente *Prosas Bárbaras* de Eça ou o *Só* de António Nobre. Mormente, embora grande parte dos seus textos date provavelmente da década de 90, a primeira antologia que publica, *Os Destinos*, é já de 1904, o que contribui para que a sacrifiquemos à economia narrativa deste trabalho. De resto, relativamente ao texto comprovadamente anterior onde o diálogo com Poe se afigura mais marcante – “Um Jardim Encantado (Pequena Alegoria)”<sup>2</sup> –, a característica mais pertinente a comparar prende-se com a composição idealizada de paisagens enquanto Édens poéticos, o que já foi parcialmente coberto na análise relativa a José Duro<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid., 29

<sup>2</sup> Publicado na *Revista d’Hoje*, nº 2, 7 de Janeiro de 1895, 60-65.

<sup>3</sup> Registe-se apenas que “Um Jardim Encantado”, envolvendo o motivo do amor platónico que apenas pode ser cultivado mediante as exigências de tais criações do puro espírito, sustenta igualmente comparação com o conto de Poe “Eleonora”. Na mesma linha temática, desta feita implicando uma clara transposição figurativa da tradição bucólica que muito seduziria a vertente neo-romântica saudosista, refira-se ainda o texto de Montalvão “Saudades de Amaryllis” (evocativo da heroína virgiliana que também fascinou Poe – ver *TER*, 77, 485). Deste destaca-se, uma vez mais, a possível inspiração de poemas de Poe, designadamente “The Raven”, “The Bells” e “A Dream within a Dream”, numa prosa ritmada análoga à de *Os Nefelibatas*: “eu só ouvia, no isolamento da minha saudade, estas duas palavras monótonas e tristes como o dobre dos sinos a ecoar num crepúsculo d’Outono; // – Nunca mais! nunca mais! // O destino dos sonhos da gente, igual ao das grandes ondas, que se desfazem na eterna areia

No tocante a Júlio Brandão, ressalve-se que me parecem mais significativas as possíveis apropriações do modelo poesco nos seus poemas, respeitando nomeadamente um *topos* a que adiante voltaremos, o da bela mulher melancolicamente morta. Por agora, é de notar que cabe a Júlio Brandão, nas páginas da *Revista d'Hoje* (1894-1896) a primeira utilização que apurei do adjectivo “poesco” enquanto categoria crítica, ocorrendo, curiosamente, numa recensão a Raul Brandão, co-responsável pela revista em questão e companheiro de Júlio nas lides nefelibatas desde o início da década. Conquanto Raul Brandão tenha desenvolvido um trabalho dificilmente classificável quer no género quer na filiação de escola(s), é este mesmo entrechocar de fronteiras, bem como alguma preferência pela atmosfera fantástica, que confere justiça à apreciação de Seabra Pereira de que ele e Fialho de Almeida prefiguram “a mais complexa e marcante realização estético-literária” do decadentismo entre nós<sup>1</sup>. Ambos, pelo seu trabalho híbrido e limítrofe, e um gosto estético preferencial pela poesia, notório nos seus textos críticos, merecem a nossa breve atenção.

Partindo do referido texto crítico de Júlio Brandão, surgido a propósito de *História de um Palhaço: a Vida e Diário de K. Maurício* (1896), facilmente se deduz que a co-optação do influxo de Poe é afim de outros aspectos já delineados em concurso para a renovação na prosa, trabalhada na música e/ou associada a um impressionismo pictórico, de acordo com um aproveitamento subordinado genericamente a uma matriz de “poética da sugestão”: “páginas magníficas de agilidade e sugestão, trémulas de luz, como se tudo se passasse numa féerie”<sup>2</sup>. O Raul Brandão do “Diário de K. Maurício” é

---

fecunda; igual ao das nuvens da aurora, que evaporam no eterno vácuo ilimitado” (Montalvão, *Os Destinos*, Porto, Livr. Chardron, 1904, 299-300).

<sup>1</sup> Seabra Pereira, “Rumos de Narrativa Breve Pré-Modernista”, 46. Ver também, sobre esta questão, Álvaro Manuel Machado, *Raul Brandão: entre o Romantismo e o Modernismo*, 2ª ed., Lisboa, Presença, 1999, 40-84.

<sup>2</sup> Júlio Brandão, “História d’um Palhaço”, *Revista d’Hoje*, nº 8, 30 de Janeiro de 1896, 263. Note-se que Júlio Brandão poderá estar aqui a fazer eco do seu projecto poético, ao menos conforme circunscrito por

uma excelente ilustração do modo como tal matriz, embora divergindo sensivelmente da do escalpelo psico-patológico que condicionou a apropriação de Poe no anterior período de 70, pôde, ao sobrepor-se-lhe, determinar uma viragem relativamente ao romance realista, decisiva para a ficção simbolista: a filtragem do real através da consciência dum protagonista, amiúde auto-diegético. O facto de essa consciência se apresentar genericamente dissoluta e dissolvida, acusando a atracção decadentista pelo nosológico, facilita as variações sobre o modelo do narrador réprobo de Poe. Este, conquanto aja ostensivamente contra a moral, acaba muitas vezes por indiciar uma auto-imagem moralmente comprometida (aspecto sublinhado na *persona* do dandy baudelairiano, encenando-se tão céptico quanto cruel), que será, cada vez mais no fim de século, correlata da desesperança na ética de acção cívica.

Por esta via, é possível o argumento da instrumentalização do modelo de Poe em prol de novas concepções artísticas que se posicionam cada vez mais em desespero de causa e alheamento da revolução político-social, e até com certo gáudio de se expropriarem a este campo palavras de ordem e conceitos para as integrar na retórica literária. Vem isto a propósito de um curioso texto sobre “O Anarquismo” que Raul Brandão publica em folhetins durante 1895 n’*A Revista d’Hoje*, depois integrando partes d’*A História de um Palhaço*. Céptico em relação à análise social pressuposta por esta ideologia, o autor dá abertura, porém, ao aproveitamento literário dum atitude anarquista prodigalizadora do sonho e do hieratismo espiritual, que é encarnada por uma personagem de nome Pitta, feito misantropo de tanto sofrer com a Humanidade, e equiparado a Poe:

Pitta (...) embebeda-se com as suas decorações sobre a Miséria e sobre o Coração Humano – e a fantasia fá-lo perder-se, fazer grande, como um pintor que na febre atira brochadas de génio para a tela. Pitta parece uma invocação de Poe. Pitta sente, depois da bebida, o frio dos desgraçados, a febre dos noctâmbulos, sabe o enxurro, e tem na

---

Fernando Guimarães, que nele assinala “algumas sugestões *poescas* – para utilizarmos uma palavra que lhe é grata” (introd. a Júlio Brandão, *Poesia*, Porto, Lello, 1999, 9).

fantasia toda a púrpura e toda a lama que as borboletas têm nas asas, e que ele apanhou ao roçar-se pelos bueiros imundos da cidade.<sup>1</sup>

Este excerto denota a aguda tensão entre o estilo decadentista e o ideal humanista teoricamente intencionado desde a renovação de 70. Já tivemos oportunidade de referir que esta ambivalência, tal como gera a contradição entre uma alegada postura de esquerda humanitária, designadamente republicana, e uma literatura cada vez mais arredia do mundo vulgar, faz também com que o autotelismo artístico seja menos assumido entre nós, raramente ombreando com a altiva reflexividade linguística do simbolismo francês, sendo que a explosão do significante é controlada pela necessidade do paliativo moral do significado.

A reserva ao “tom de artifício”, que Fernando Guimarães tem assinalado consistentemente nos seus estudos sobre a estética decadentista e simbolista<sup>2</sup>, justifica que o ascendente modelo místico-humanista da literatura russa tivesse um impacto não despreciando como alternativa ao que se condenava como maneirismo francesista. Será ilustrativo disto o modo como, mesmo no momento inicial de implementação do simbolismo que constituiu a formação das revistas *Os Insubmissos* e *Bohemia Nova*, em 1889, se faz, neste último órgão, a apologia de uma superação pelas “verdades morais” e “caridade” patentes no estro renovador de Turgueniev, Tolstoi ou Dostoievski<sup>3</sup>. Neste contexto talvez se possa considerar o ambíguo epíteto de “russiano” (de Rousseau? ou da escola russa?) que Júlio Brandão, no supra-mencionado artigo, imputa ao humanismo do autor de “História d’um palhaço” em adição ao neologismo crítico de “poesco” que aí utiliza: “É um escritor panteísta e poesco, com aquele afectado humanismo

---

<sup>1</sup> Raul Brandão, “O Anarquismo”, *Revista d’Hoje*, nº 2, 7 de Janeiro de 1895, 81.

<sup>2</sup> Guimarães, *Poética do Simbolismo em Portugal*, 33-3; é pela mesma razão que Fernando Guimarães explica o relativo esquecimento a que esta estética foi votada pela nossa história literária, “em face de uma poesia de intervenção ou empenhamento cuja ênfase se prolonga de Junqueiro ao Neo-Realismo típico dos anos 40” (*Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, 11).

<sup>3</sup> Ver P. B. [abreviatura apropriada por Alberto Osório de Castro], “De Paris”, *Bohemia Nova*, nº 2, 15 de Fevereiro de 1889, 27-28; e A. O. Castro, “Chronica”, *ibid.*, nº 4, 49-50.

russiano"<sup>1</sup>. Esta frase, ao mesmo tempo que equaciona potencialmente, e na esteira de Gomes Leal, uma determinada imagem da obra de Poe com a tendência panteísta, logra relativizar pela invocação constelar a disparidade entre os vários modelos identificados. Referimo-nos, nomeadamente, à potencial incongruência entre o elitismo que poderia pressupor uma tutela de Poe, entendida como ênfase na linguagem-artefacto, e a postura moral do humanismo.

O último autor de que gostaria de ocupar-me, no que concerne os aproveitamentos de Poe na aproximação lírica da prosa decadentista e simbolista, é Fialho de Almeida, cuja obra por seu lado regista uma oscilação entre a descrição realista/referencial, servindo o humanitário interesse pela “actualidade” herdado da convivência de 70, e a deformação fantástica do mundo comum, a par de um estranhamento de linguagem próximo das experiências da nova geração nefelibata. Arrisco atribuir parcialmente esta duplicidade de estratégias à preponderância que teve nele o modelo de Poe, autor bem representado na sua biblioteca, que ajudou a divulgar e provavelmente traduziu<sup>2</sup>. Assim, a asserção, feita por um amigo e contemporâneo, de que a presença de Poe na sua obra teria mais que ver com algumas “cenas extravagantes” do que com “extraordinárias análises psicológicas” que mal detectaria<sup>3</sup>, é contrariada pela subtilidade com que frequentemente nos contos de Fialho a tipologia se

---

<sup>1</sup> Júlio Brandão, “História d’um Palhaço”, *Revista d’Hoje*, nº 8, 30 de Janeiro de 1896, 261.

<sup>2</sup> De entre os livros de Fialho de Almeida actualmente na posse da Biblioteca Nacional constam todas as traduções que Baudelaire fez de Poe, ainda que apenas dois deles sejam de data anterior a 1890, *Histoires Grottesques et Sérieuses*, de 1875, e *Eureka*, de 1887. Helena Barbas refere Fialho de Almeida como tradutor de Poe, na sua introdução à antologia de *Poética (Textos Teóricos)* de Edgar Allan Poe, xx. Por mim interpelada no sentido de saber de onde provinha a sua informação, Helena Barbas respondeu que ela própria descobrira acidentalmente esses textos, que seriam dois opúsculos numa miscelânea na Biblioteca Nacional, mas que o apontamento da referência se havia extraviado. Embora esses documentos não sejam actualmente localizáveis nos ficheiros da BN, poderiam tratar-se de edições isoladas de traduções já existentes, sendo que em vários jornais onde Fialho de Almeida colaborou foram publicadas versões anónimas de peças de Poe (nomeadamente *Diário da Manhã*, *A Mulher*, *A Ilustração: revista quinzenal para Portugal e Brazil* e *A Folha Nova* – ver Apêndice I).

<sup>3</sup> Luís Fortunato José da Fonseca, “Fialho d’Almeida” (1881); repr.in Fialho d’Almeida, *Ave Migradora*, 2ª ed. revista, Lisboa, Liv. Clássica, 1945, 12.

muda em fantasmagoria, ou nas “deformidades de visão” que o escritor admirou justamente em Poe, ao ponto de identificar com estas o processo de composição do escritor maldito Manuel, seu possível alter-ego, em "A Tragédia dum homem de Génio Obscuro" (1890):

Era incomparável e estranho! Goya e Edgar Poe, com mergulho na mais profunda chacina de tortura, e deformidades de visão onde se via latejar, monstruoso, o feto do assombro, arrancado por furiosas mãos às entranhas mentruais [sic] do inarrável.

Sob o império da acuidade pictural (...), a prosa deforma-se quebrando as moldagens consagradas, fugindo de propósito ao ritmo músico, para reduzir-se a esquadões de frases rajadas, tumultuárias, bruscas, vozeantes, sem aparente ordenação gramatical na formatura (...) numa desesperada energia em que as palavras deixam de ser sons para ser formas, e estas organismos, e estes funções, e estas tecidos palpitantes, com sangue, cheiro, uivos, circulação, febre nervosa e tempestades.<sup>1</sup>

Note-se que apesar de a proposta de uma nova prosa, indubitavelmente mais lírica, surgir associada ao modelo poesco, a concretização daquela afasta-se sensivelmente da estética deste, nomeadamente preterindo o estilo musical em favor do pictórico (este, porém, já não encarado como mimético mas expressionista) e assimilando a composição escrita à criação orgânica, analogia que vimos ser muito controversa em Poe<sup>2</sup>.

Porém, há um aspecto central em que a história de Manuel parece descender de Poe, nomeadamente de "The Man of the Crowd" e seus ecos baudelairianos, que é a formulação de uma proporcionalidade directa entre a decadência da sociedade e a corrupção do artista de génio, figura espectral no meio urbano à luz do gás. Sob esta óptica, a narrativa serviu recentemente de suporte ao trabalho de Isabel Pinto Mateus para problematizar o realismo em Fialho, analisando-o como a um tempo deformado e sublimado por dois processos correlatos. Um deles é designado de *kodakização*, termo

---

<sup>1</sup> Fialho d'Almeida, "A Tragédia dum homem de génio obscuro", *Os Gatos*, Março a Junho de 1890 (repr. coord. Costa Pimpão, vol. 2, Lisboa, Clássica Editora, 89-90).

<sup>2</sup> Efectivamente, em Fialho, a escrita como indução subterrânea pressupõe um mundo subconsciente intensamente vital, contrariando o mais frequente estatismo ou hipnose do mundo *post-mortem* poesco. A diferença parece ser do mesmo teor da que Isabel Mateus viu no tratamento do elemento água pelos dois autores: posto que para ambos a água se associe ao inconsciente e mesmo a alguma nostalgia do mundo intra-uterino, em Fialho prevalece a agitação aquática sobre a imobilidade da água pesada em Poe (Isabel Cristina de Brito Pinto Mateus, *Kodakização e Despolarização do Real: para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida*, dissertação de doutoramento apresentada à Universidade do Minho, Braga, 2005, 224).

advindo do próprio Fialho e que faz prova do seu dúplice olhar, seduzido e irónico (aproximável do de Poe), sobre uma nova tecnologia fotográfica facilitadora da reprodução do real e, portanto, permeável a uma catalogação tipológica mais ou menos redutora. O outro é denominado de *polarização* e concerne a fractura subjectiva da recepção da imagem, e dos *tipos* por ela forçados, numa escrita ditada pela visão interior amplificada ao grotesco, um tropo que a autora assinala pertinentemente como comum a Poe e Fialho, catalizando dramaticamente a supra-referida irrupção da fantasmagoria<sup>1</sup>.

Também em *Cidade do Vício* (1882) ou *Lisboa Galante* (1890) há uma espectralização, de feição particularmente afim à que Benjamin recuperaria de Baudelaire e Poe, que emerge francamente do real descritivo de contos visando documentar "aspectos da cidade", como neste trecho de "De Noite":

como o *homem das multidões* de Edgar Poe, outros caminham sempre de roda dos prédios fechados, farejando, retrocedendo, seguindo atrás doutro, em circuitos de angústia, agarrados à última esperança, e à caça sempre, *condotières* [sic] do vício, de apaziguarem a nevrose que os desorienta e exaspera no mais recôndito das suas actividades doentias.<sup>2</sup>

Neste excerto, o tratamento do motivo realista e actual sofre uma esteticização através de tropos particularmente férteis na poética decadentista-simbolista, nomeadamente de metonímia e repetição – o paralelismo em quiasma (“outros caminham” / “seguindo atrás doutro”), a enumeração (“farejando, retrocedendo, seguindo”) e a aliteração psicologicamente sugestiva (em particular, a alternância entre a fricativa /z/ e a vibrante /r/, conjugando sonambulismo e febre, em “apaziguarem a neurose que os desorienta e exaspera”) –, figuras também particularmente caras à percepção de igualdade

---

<sup>1</sup> Ibid., esp. 279 *passim*.

<sup>2</sup> Fialho de Almeida, “De Noite”, *Lisboa Galante: episódios e aspectos da cidade* (1890); repr. Círculo de Leitores, Lisboa, 1992, 132-133. Outro trecho relevante, do mesmo conto, relacionando com Poe e Baudelaire (através da colocação “flor da civilização”) o carácter transfigurador que confere às matizes sombrias a possibilidade de escapismo imaginativo da urbanidade, é o seguinte: “é ele [o nocturno] que na chateza honesta da cidade ainda alimenta no peito a verde chama macabra do fantástico, que Edgar Poe tanto se compraz em ver bruxulear, como uma flor da civilização, podre e funérea, à superfície das grandes *degringolades* sociais” (ibid., 130).

preconizada por Poe, e ademais susceptíveis duma deformação proporcional às obsessões contrastantes que veiculam. Realce-se ainda o uso metafórico do estrangeirismo (“*condotières* do vício”), à laia de construção duma aristocracia textual, porventura irónica e claudicante (considerando o erro ortográfico) mas decerto assertiva da erudição do autor implícito – o que, embora feito com mais parcimónia do que as explosões de neologismos e vocábulos exóticos da poesia simbolista, nos leva a relativizar as famosas críticas de Fialho, em *Os Gatos*, à “escritura macarrónica” que nessa poesia toldaria o inculcamento da “ideia”<sup>1</sup>. De resto, a crítica sobre o autor tem vindo também a assinalar o quanto a tendência de intervenção cívica patente na sua literatura tem de ser equacionada também com a inspiração decadentista que subjaz a contos em que prevalece o apelo irracional do inconsciente e/ou um culto esteticista mais ou menos amoral<sup>2</sup>. Neste estro, destacam-se “O Funâmbulo de Mármore” e “Madona do Campo Santo”, os quais, compilados respectivamente em 1881 e 1882, são passíveis de marcantes correspondências com um conto de Poe, “The Oval Portrait”, que vale a pena explorar brevemente.

A história de Poe trata o tema do titanismo artístico, concretizado, de forma sugestivamente precursora de *The Portrait of Dorian Gray* de Wilde, no motivo do quadro cuja perfeição implica a destruição da vida que supostamente imita. Por um processo de narrativa encaixada, dramatizando a pungência da composicionalidade artística, um livro desvenda a história de um quadro cujo modelo feminino sucumbiu à derradeira pincelada do artista, seu amante, eufórico e assombrado com o vívido efeito

---

<sup>1</sup> Fialho d’Almeida, *Os Gatos*, vol. 6, 117. Para uma análise e desconstrução dos ataques de Fialho, neste e noutros textos críticos, à poesia nefelibata, ver Fernando Guimarães, *Poética do Simbolismo em Portugal*, 35-36.

<sup>2</sup> A este respeito, há que atentar no pertinente argumento de Lucília Verdelho da Costa de muitas vezes Fialho recorrer ao “exotismo” literário e também ao orientalismo como evasão lírica que não deixaria de “manifestar a sua angústia face ao mundo”, emergindo ademais o seu virtuosismo estilístico como o heroísmo possível da modernidade decadente (*Fialho d’Almeida: um decadente em revolta*, Lisboa, Frenesi, 2004, esp. 287 e 338).

da criatura retratada na tela<sup>1</sup>. Quer “O Funâmbulo de Mármore” quer “Madona do Campo Santo” tratam também as implicações da obra de arte perfeita e superior, conseguida a expensas da vida dos modelos contemplados e amados, numa transferência que passa ainda pelo vampirismo imaginativo do artista, o qual curiosamente, nos dois textos de Fialho, é encarnado pelo escultor e não pelo pintor. Esta substituição não só atesta um pendor pré-modernista para o diálogo inter-semiótico com domínios artísticos cada vez mais plurais, como parece destacar, mais do que a pintura, o ponto fulcral da existência autónoma conferida à matéria artística: o mármore, metáfora privilegiada pelo debate esteticista desde o parnasianismo, condensa o enigma duma visão de vida jamais perecível, retida num estado sólido e frio. Os dois contos de Fialho, note-se, fazem derivar deste enigma diferentes consequências para o artista. Se em “Madona do Campo Santo” o escultor despedaça a estátua, incapaz de suportar que esta desdenhosamente se substitua, porventura com vantagem, à amada morta, já em “O Funâmbulo de Mármore” a escultora sucumbe extacticamente em prol da eterna união com o seu modelo. Repare-se que a atribuição do género feminino à figura do artista constitui uma interessante inovação, em sintonia com o protagonismo que Fialho confere amiúde às mulheres. Porém, uma vez que a “Contessina” de “O Funâmbulo de Mármore” é equacionada, no epílogo autoral, com a Inspiração, esta figura em particular pode também ser interpretada como mais um avatar da mulher hierática e espectral que o simbolismo fez derivar, entre outros, de Poe.

---

<sup>1</sup> Ver: “And then the brush was given, and then the tint was placed; and, for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, 'This is indeed Life itself!' turned suddenly to regard his beloved: – She was dead!” (*MCW* 2, 665-666).

### **1.3. A tutela de Poe na propaganda de Silva Pinto e Narciso de Lacerda em prol da viragem para a "Poesia do Mistério"**

A primeira tradução de “The Oval Portrait” em Portugal surge em 1881 n’*A Folha Nova*, constituindo, juntamente com a versão de “Shadow”, um indício dos novos usos que Poe pôde servir na tendência ascendente de uma prática esteticista e evocativa na literatura finissecular, com ponto de viragem aqui estabelecido desde esse início de década. Um outro sinal já mencionado é a tradução daquele que talvez seja o poema mais produtivo na fortuna simbolista de Poe, “Ulalume”, vindo a lume no mesmo ano de 1881 por Narciso de Lacerda também num órgão portuense, *Revista do Norte* (1881-1883), sob a direcção de Silva Pinto. Sobre alguns aspectos específicos mais relevantes da tradução de “Ulalume” discorreremos brevemente adiante. Por agora, e para voltarmos às rescritas de Poe na poesia em verso, interessa-nos a campanha que, pela mesma altura da divulgação desse texto de Poe, Silva Pinto e Narciso de Lacerda protagonizam, e que de certa forma antecipa em quinze anos a defesa da “estética do mistério” por que vimos Gomes Leal inflectir, tomando-se também o estado-unidense como figura tutelar da nova estética, e como seu arauto em Portugal o Narciso de Lacerda autor de *Poesia do Mistério*, o seu segundo livro. Saído em 1882, terá esta inusitada cobertura, decerto convocada por Silva Pinto, declarado patrono e amigo do poeta, nas páginas d’*A Revista do Norte*, de que o crítico era responsável. Trata-se de uma revista que, nos seus curtos anos de existência, a par com uma moderada intervenção cívica na linha democrática já antes manifesta pelo director de *Actualidade*, pugnou por uma crítica séria e fundamentada do estado da arte, segundo um programa não muito díspar do que norteou a correspondente secção d’*A Folha*

*Nova*, onde aliás também colaboraram, comungando do mesmo quadrante ideológico, quer Silva Pinto quer o seu protegido Lacerda<sup>1</sup>.

N<sup>o</sup> *A Revista do Norte*, Silva Pinto, que, como vimos, questionara a poesia de combate já em 1874 e vinha, simultaneamente, demarcando-se do excessivo pendor de documentação fisiológica no projecto realista de 70, antecipa o segundo livro de Lacerda, cuja tendência estética se prenuncia inovadora, em sintonia com as suas “primorosas versões de Poe e Hoffmann”:

Não está em moda, no período contemporâneo, o conto fantástico, bem que destoem da compostura medianamente sensata os nossos sábios (lede *geógrafos*) de entremez; mas no espírito do tradutor não pesam considerações ordeiras. O estro vigoroso que produziu os *Cânticos da Aurora* subtilizou-se, em pleno desacordo com a crítica moderníssima, e a versão de Hoffmann e Poe é simplesmente a transição para a *Poesia do Mistério*, um poema completamente novo e *inesperado*.<sup>2</sup>

Provém este texto de um anúncio a um livro de traduções, *Contos da Noite* que, não sendo localizável nas principais bibliotecas públicas nacionais, talvez não tenha chegado a vir a lume. De qualquer forma, a fama de tradutor dos mestres do conto fantástico parece ter beneficiado o prestígio de Lacerda. Com efeito, foi evocada por Cândido Figueiredo na sua panorâmica *Homens e Letras* de 1881, que incluiu o jovem entre os grandes poetas vivos focados nesse livro, posto que o próprio crítico insinuasse ter contribuído para tal promoção a influência de “um amigo” (Silva Pinto?), o mesmo que dá parte dos trabalhos de tradução de Lacerda, sendo citado nestes termos:

Narciso de Lacerda passa entre nós alheio ao movimento mundano e ao que dirão do seu trabalho (...). É um sonhador – e um cismador dos seus sonhos. Nos intervalos dos seus versos, traduz Poe e Hoffmann: doces venenos! Não há fanático assim de um ideal, e dificilmente poderão encontrar quem traduza o seu fanatismo tão elevada e primorosamente.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Apesar de não ter encontrado nenhuma colaboração extra-literária de Narciso de Lacerda que fundamente esta pressuposição, baseio-me num reparo de Silva Pinto, em que este louva a isenção de Simões Dias numa sua crítica a *Poesia do Mistério*, mau grado ser Lacerda “malquisto por aquele partido [regenerador, a que pertencia Simões Dias] e mal visto pelos literatos oficiais – e por quase todos os outros” (“O Artigo de Simões Dias”, *Revista do Norte*, 5 de Dezembro de 1882, 2).

<sup>2</sup> Silva Pinto, “No Prelo”, *Revista do Norte*, 4 de Janeiro de 1881.

<sup>3</sup> C. Figueiredo, *Homens e Letras: Galeria de Poetas Contemporâneos*, 1881; repr. in Lacerda, *Poesia do Mistério*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1882, 172-173.

O reparo à castidade de Lacerda perante o mundo, além de elevar o autor à dignificação do elitismo poético cultivada no decadentismo, poderá também ter um mais imediato referente contextual, a saber, a celeuma provocada por *Cânticos da Aurora*, livro de estreia de 1880, que, recebendo o mais alto patrocínio (não só de Silva Pinto como de Camilo e de João de Deus<sup>1</sup>), foi também alvo de um violentíssimo ataque por João Vieira Neves Castro da Cruz (1828 – ?), padre que fez da obra sinédoque duma geração de “ateus e jacobinos”. Narciso de Lacerda terá sido expedito em capitalizar o debate, publicando nesse mesmo ano *Os Cânticos da Aurora e a Crítica*<sup>2</sup>. Em causa, a par com a questão da irreligiosidade e do materialismo de 70, estava um assunto caro à crítica poética: a ruptura da arte com o didactismo e a moral. Silva Pinto, aliás, com a veia de polemismo que já encetara ao justificar, posto que de forma ambígua, a publicação de “O Gato Preto” de Poe em *A Actualidade* (ver *supra*, 412), fora o primeiro a invocar o tópico no prefácio a *Cânticos da Aurora*, aproveitando para tomar uma posição mais assertiva na matéria. Propondo uma distinção entre os fundamentos da Moral e o alvo da Poesia, Silva Pinto recorre uma vez mais a Gustave Planche, desta feita para vincular os primeiros à “sistematização da inteligência, do sentimento e da vontade”, ao passo que define o segundo – o fito poético – como “a invenção e a expressão do Belo; e o subordinar a este último, pela forma, todos os incidentes imaginativos”. Aqui, o publicista sente necessidade de esclarecer: “nesta ampliação nos afastamos do grande crítico citado [Planche]”<sup>3</sup>. Ora, tal afastamento representa uma

---

<sup>1</sup> Fátima Freitas Morna, no verbete da enciclopédia *Biblos* sobre Lacerda, nota a máquina promocional por trás do lançamento de Lacerda, referindo as “cartas” de João de Deus e Camilo que precedem *Cânticos da Aurora* como “um aparato introdutório invulgar num estreante” (vol. 2, Verbo, Lisboa, 1997, col. 1329).

<sup>2</sup> Esta informação é-nos dada pela *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, ainda que eu não tenha conseguido consultar o livro de 1880 relativamente à polémica, mas apenas uma sua versão, apensa a *Poesia do Mistério* de 1882, da qual cito os termos respeitantes ao ataque do Padre João Castro Cruz, cuja publicação original, nos nºs 1084 a 1086, no *Commercio do Minho*, também não pude consultar.

<sup>3</sup> Silva Pinto in *Cânticos da Aurora* de Narciso Lacerda, 114.

aproximação a outro crítico, Poe que, como já vimos, elaborando sobre a tripartição de Kant entre a Inteligência, o Gosto e a Moral, e admitindo embora afinidades entre a faculdade mediadora do Gosto e as outras duas<sup>1</sup>, recusou peremptoriamente para a estética o inculcamento directo de ensinamentos morais ou de verdade, reservando-lhe a égide da Beleza harmonicamente conduzida pela Imaginação.

Já em 1882, será ainda mais assertivamente que Silva Pinto, sempre em defesa do seu amigo Lacerda, e desta feita referindo-se a *Poesia do Mistério*, sustentará um princípio de absoluta independência da Poesia, não só relativamente à Moral como à Ciência, considerando que justamente pela descoberta do alvo específico da poesia se pode refutar a sua morte anunciada por “profetas superiormente sinistros”, entre os quais se visa especialmente Antero de Quental em “A Poesia na Actualidade”:

O Sr. Antero do Quental vê na evolução científica a morte da Poesia – a morte moral, entende-se, pois que o ilustre pensador concede à pobre exautorada a missão de divertir as almas cândidas. – Pode a Poesia inspirar-se na concorrência vital, no transformismo, no determinismo, na fatalidade da história? – Não pode. – Pois muito bem: que vá para as almas cândidas!

(...)

Não foi. (...) a Poesia conservou-se não ignorante em face da Ciência mas *independente*, como outrora, na selecção do culto ou da missão.

(...) Não se inspira a Poesia no determinismo, nem na fatalidade histórica; não canta o mundo real (?), *essa coisa atroz* que o Sr. A. do Quental considera *inexpressiva*. Não o canta: mas tem na sua lira (perdoem-me a palavra os impassíveis de sanfona) a corda da desolação, e poderia cantar a morte de um mundo crente, no dia da destruição desse mundo. E não há para ela horrores nem atrocidades inexpressivas, desde que os videntes Baudelaire e Poe abriram os olhos, na escuridão da noite, para os horrores da nossa *alma*. Naturalmente, porém, o sentimento *estético* mais vigorosamente se comove nos domínios da paixão, da imaginação e do mistério do que no terreno das especulações filosóficas ou no das severas deduções experimentais.<sup>2</sup>

Propugnando para a poesia o desapego do “mundo real” (sugestivamente interrogado, como que a convidar à reflexão sobre a propriedade e âmbito de tal categoria) em prol dos “domínios da paixão, da imaginação e do mistério”, Silva Pinto, como Gomes Leal o faria posteriormente, evoca o exemplo de Edgar Poe. Sugestivo índice, porém, das

---

<sup>1</sup> Também Silva Pinto, até talvez com mais veemência do que o autor estado-unidense, concederá a “aproximação das faculdades regidas pela *lei moral* e da imaginação” (ver *ibid.*).

<sup>2</sup> Silva Pinto, “*Poesia do Mistério* por Narciso de Lacerda”, *Revista do Norte*, 12 de Outubro de 1882.

dúpliques qualidades da sua obra que lhe permitiram ser valorizado diferentemente pelas estéticas de 70 e do fim de século, Poe, ainda que “vidente”, não nos é apresentado propriamente como o “histórico” caro aos arcanos proto-simbolistas do autor de *A Mulher de Luto*, mas antes, e aí mais na esteira do diagnóstico de Antero em “A Poesia na Actualidade”, como um autor que, em face da desolação de um tempo materialista, se votou à análise dos “horrores da nossa alma”<sup>1</sup>.

Ora, dando a entender que este não será exactamente o rumo mais propício à salvação da poesia, Silva Pinto não é muito claro na apresentação duma alternativa. Prossegue, dizendo que em vez de o poeta tomar lugar no “sinistro cortejo [dos horrores]”, é preferível a “evasão para as regiões de luz”, no que talvez aluda, delineando uma proposta pré-simbolista para a superação do niilismo decadentista, ao título do primeiro livro de Lacerda, *Cânticos da Aurora*. Presume-se, numa dialéctica poética que evita aprofundar razões, que essa luz surge após confronto e apaziguamento nas trevas<sup>2</sup>, prenunciando uma “recente fase do espírito do poeta” que, ao contrário daquela representada por Baudelaire e Poe, já pode entreabrir as portas à Verdade, posto que através deles se garantiu a “independência absoluta” da poesia. A argumentação parece-me ser movediça por forma a colocar Narciso de Lacerda numa salvífica via média: “Nem desertor nem renegado”; ou seja: auto-suficiência da poesia, sim, mas sem levar o jogo da palavra demasiado longe, nem esquecer o fito último de uma teleologia

---

<sup>1</sup> Silva Pinto, nos seus escrutínios, manteve-se sempre fiel a um espírito epocal de disciplina científica (de resto, assemelha-se a Poe nos parâmetros rigorosos a que pretendeu subordinar o género nascente da crítica literária), pelo que seria contraditório da sua parte defender uma gnose arracional e ocultista pela poesia, nos termos em que a desenvolveria Gomes Leal. A aversão de Silva Pinto ao espiritismo é patente nas mesmas páginas da *Revista do Norte* em que se promove a poesia de Lacerda, com um artigo, decalcado do *Primeiro de Janeiro*, condenando veementemente a tradução entre nós de Allan Kardec (12 de Dezembro de 1882, 2). Por outro lado, como se opina a seguir, Silva Pinto não aprofunda bem o que são “os domínios da paixão, da imaginação e do mistério”, associando faculdades que Poe preferia isolar (nomeadamente, desconsiderando a paixão). Neste ponto, contudo, julgo que a discrepância não indica tanto uma efectiva diferença de pontos de vista como talvez o desconhecimento de parte significativa da obra ensaística do estado-unidense, a qual, como se disse, teve uma deficiente penetração entre nós.

<sup>2</sup> Ver: “a noite encerra, para os que a invocam e lhe estendem braços súplices, um clarão suave que se antolha aos crentes refugiados, precursor da luz eterna” (Silva Pinto, “*Poesia do Mistério* por Narciso de Lacerda”, *Revista do Norte*, 12 de Outubro de 1882).

ascensional – assim colocando Lacerda acima das suspeitas de auto-comprazimento no mal, ou de gratuita simulação artística, susceptíveis de indignar as autoridades católicas.

Seja como for, ao reiterar a tutela de Poe no percurso da “poesia do mistério”, Silva Pinto terá aberto, no seguimento da campanha orquestrada na *Revista do Norte*, pistas de leitura inevitavelmente orientadas mais para o sentido de uma afinidade do que para a superação que quis proclamar. Assim, nos números seguintes ao da crítica de Silva Pinto, a *Revista do Norte* reproduzirá uma quantidade impressionante de recensões favoráveis a *Poesia do Mistério*; focando a intertextualidade com Poe, salientamos a do jornalista literário Luís Botelho e a de Eduardo Barros Lobo, destacado tradutor de Zola. Este último traz à liça dois aspectos significativos: a análise psicológica implicando despersonalização, e o artifício da forma. Relativamente ao primeiro vector, embora a comparação com Poe se não explicita, é interessante que Barros Lobo exemplifique o quanto o artista soube “colocar-se por um esforço de génio na situação psicológica do seu personagem” através do poema “A Morte do Assassino” que, tratando o motivo da crueldade inexplicável, se acha na linhagem quer de “The Black Cat” de Poe quer de “Le Vin de l’Assassin” de Baudelaire. Outrossim, louvando o que considera ser o apurado mérito artístico do livro, “em que a forma poética foi respeitada como um culto”, e antecipando críticas de líricos mais sentimentais que julguem “o seu fundo aparentemente prejudicado pela sua forma”<sup>1</sup>, Barros Lobo esclarece que esta poesia é apenas para desfrute dos mais sofisticados, nomeadamente

---

<sup>1</sup> Decerto Barros Lobo teria aqui presente a referida crítica do Padre Castro da Cruz. De resto, esse juízo, implicando uma valoração negativa do artifício, terá ficado colado à obra de Lacerda ao ponto de contaminar a apreciação que dele faz José Agostinho na sua *História da Literatura Portuguesa*, considerando o seu lirismo eivado “de arte pela arte ao serviço de uma incredulidade mais ou menos convencional” (Porto, Figueirinhas, 1927, 468). Ora, que tal contenção tenha sido sustentada, e que Poe haja sido por ela invocado, é importante para o nosso estudo, embora devamos ressaltar que a questão parece ter sido grandemente empolada. Narciso de Lacerda decerto tentou, na esteira de Antero, um renovo do soneto, juntando-lhe à capacidade de especulação metafísica vários efeitos impressionistas, nomeadamente o contraste claro/escuro e a reverberação aliterante. No entanto, tecnicamente, a sua ousadia é limitada, respeitando o autor as convenções da forma clássica escolhida (que era, convém lembrar, do especial desagrado de Poe).

aqueles que conhecem a exótica tradição que a enforma: “a *Poesia do Mistério*, em que (...) a ideia é enroupada numa forma cujos moldes só conhecem aqueles que leram Edgar Poe e Baudelaire, recusa-se naturalmente à vulgarização”<sup>1</sup>.

Reservando também esta poesia para a sensibilidade de alguns eleitos, Luís Botelho, por seu turno, prima por uma terminologia crítica reconhecidamente decadentista. Lembra, sem o referir explicitamente, o legado de Huysmans quando fala de uma melancolia “como um veneno suavíssimo”, ressumando de uma “condensadíssima, opulenta e cristalizada poesia” e, para coroar esta impressão, invoca Poe como “alma gémea” de Narciso de Lacerda:

Ao ler estes magníficos sonetos tão artisticamente forjados, de uma tão sábia estrutura, de uma forma tão de perto cingida à transcendência e riqueza de pensamento, acode aos penetrais do espírito, como evocado por uma alma gémea, o “Corvo” do grande poeta americano, e à voz de “Poesia do Mistério” ouvimos então ligar-se, num desoladíssimo concerto, o funéreo e trágico estribilho dessa negra ave das ruínas.<sup>2</sup>

Cumprе assinalar que a fase final deste trecho – curiosamente, partilhando, pela acumulação de adjectivos, do estilo “opulentíssimo” atribuído à poesia recenseada – acusa também a leitura de “A Poesia na Actualidade” de Antero de Quental, e do novo sistema histórico-estético aí remontado ao precedente de “O Corvo” e afecto pelo poeta de *Os Sonetos* à ideologia de decadência e *spleen* finisseculares: “a repetir num sonambulismo de tédio incurável, de tédio infinito, o seu estribilho de morte”<sup>3</sup>.

Saúda igualmente Luís Botelho a evolução que, em seu entender, constituem, relativamente ao “drama íntimo” e ao lirismo ainda subjectivo de *Cânticos da Aurora*, os poemas de *Poesia do Mistério* onde se explora o “espírito da imensa harmonia

---

<sup>1</sup> Barros Lobo, “*Poesia do Mistério* por Narciso de Lacerda”, *Revista do Norte*, 12 de Novembro de 1882 – recensão retirada de *Diário Ilustrado*.

<sup>2</sup> Luís Botelho, “*Poesia do Mistério* por Narciso de Lacerda”, *Revista do Norte*, 12 de Novembro de 1882 – recensão retirada de *O Primeiro de Janeiro*.

<sup>3</sup> Quental, “A Poesia na Actualidade”, 320.

cosmogónica”<sup>1</sup>. Referir-se-á, porventura, a composições do estilo de “O Verme”, em que se subentende corresponder a destruição da matéria ao “mistério maior e mais tremendo” da luz exalada, enfim, pelo “abismo ameaçador e escuro”<sup>2</sup> – termos e motivos que não só recordam aquilo que em Poe há de “transcendência destrutiva”<sup>3</sup> como se podem ainda associar à veia panteísta em relevo na literatura portuguesa desde o terceiro romantismo. Assim, nesta fase, parece compreensível que o discurso de Luís Botelho sobre a poesia de Lacerda, conquanto refira a categoria de “simbolismo”, não a identifique propriamente como uma tendência nascente, mas antes a enquadre num discurso sub-romântico em prol do idealismo, só que logrando agora revigorar-se pelo mesmo pampsiquismo que, como vimos, começou por ser nutrido, embora com alguma ambivalência, pela filosofia materialista:

a impressionabilidade refinadíssima e mística do poeta ganhou mais em asa, alargou o seu âmbito, e vemo-lo então fixar a sua intensa pupila visionária e triste, – a sua pupila de iluminado e nostálgico, – no espírito da imensa harmonia cosmogónica, interrogando a eterna esfinge impenetrável, debatendo-se na formulação do inexprimível, apreendendo subtilmente a maravilhosa lei do claro-escuro que enche toda a natureza, contemplando a luz do verme e a luz dos astros (...), olhando em tudo um vasto simbolismo eloquente, de potentíssimo verbo, transfigurando tudo ao grande sopro panteísta que o anima.<sup>4</sup>

Outros recenseadores de *Poesia do Mistério* usarão termos semelhantes, nomeadamente Eduardo Salomonde da *Folha d’Hoje*, reproduzido no nº 30 da *Revista do Norte* a louvar o “largo simbolismo” que o autor encontra na Natureza, “vagamente confiante de encontrar no palpável um rasto do infinito (...) – anelo panteísta da alma assolada pelo vago, cheio de misteriosa nebulosidade”. Havendo nestas palavras uma

---

<sup>1</sup> Luís Botelho, “*Poesia do Mistério* por Narciso de Lacerda”.

<sup>2</sup> Narciso de Lacerda, *Poesia do Mistério*, 31.

<sup>3</sup> De resto, e a despeito de Luís Botelho destacar os textos de especulação cosmogónica apenas em *Poesia do Mistério*, já um dos primeiros poemas de Lacerda, *Canã* (1878) pode também aproximar-se às cosmogonias poéticas, com a mente poética sofrendo a subtração apocalíptica do mundo conhecido como via de acesso a uma Beleza superior, equacionada com a contemplação do Não-ser: “O céu, prenhe de luz, tornou-se transparente / De incrível suavidade. E aquele clarão doce, / Espraçando-se lento, assim como se fosse / Um grande mar de sóis, liberto das barreiras, / Alastrou a amplidão (...)” (repr. *Cânticos da Aurora*, 198-199) – o passo traz à lembrança os quatro sóis de Al Aaraaf, no poema homónimo, e a luminosidade espiralada da divindade atravessando a correnteza de estrelas do Universo.

<sup>4</sup> Luís Botelho, “*Poesia do Mistério* por Narciso de Lacerda”.

premonitória insistência na estética do vago e da sugestão, foi ainda a Luís Botelho que coube, num primeiro juízo crítico relativo ao livro de estreia *Cânticos da Aurora*, destacando o ponto nevrálgico da sua construção linguística, o juízo mais produtivo sobre Narciso de Lacerda: “o vago na ideia, mas precisão na linguagem”<sup>1</sup>. A frase, sugestivamente, recorda um ponto controverso da crítica poética: “To give the idea of [the obscure] we need, as in general, the most precise and definitive terms, and those who employ other terms but confound obscurity of expression with the expression of obscurity” (*TER*, 119; ver também 321). Lembramos que esta apologia parece não ter convencido alguns críticos anglo-saxónicos próximos da abordagem do *New Criticism* que acusaram a poesia do autor de irresponsabilidade para com o sentido das palavras (ver *supra*, 115). Tal crítica, contudo, veicula uma concepção do que constitui a precisão na linguagem que, na verdade, é diferente tanto da de Poe como daquela que será desenvolvida pela estética simbolista. Esta, como salientou Fernando Guimarães, desprezava precisamente o significado primeiro ou referencial de uma palavra, e o mais das vezes desinteressava-se da adequação ao sentido dicionarístico, para destacar “o papel operatório” desempenhado pelo vocábulo em contexto<sup>2</sup> – ou seja, a decisão sobre o potencial significado ocorria no decurso do poema, e em consonância com o efeito que dele se tirava. Tal hermenêutica em construção através do agrupamento composicional das palavras no poema pode, assim, fazer-se derivar de Poe, que aliás a reforçou através do esforço correlato de aproximação da poesia à música.

Como vimos, a contenção sobre a propriedade do rigor da linguagem na poesia poética exacerbou-se particularmente em torno de “Ulalume”. É por isso que a tradução deste poema por Narciso de Lacerda me parece importante como prenúncio da viragem

---

<sup>1</sup> In “Prefácio e Críticas dos *Cânticos da Aurora*”, *Poesia do Mistério* de Narciso de Lacerda, 165.

<sup>2</sup> Fernando Guimarães, *Linguagem e Ideologia: uma abordagem desde Almeida Garrett a Jorge de Sena*, 2ª ed. revista e aumentada, Porto, Lello, 1996, 105.

sistêmica para um certo tipo de estética simbolista em Portugal. Note-se que além dos ousados exercícios de condução do sentido pelo som, “Ulalume” é também informado por processos gnósticos alternativos e para-científicos que resultam, nomeadamente, duma associação entre astronomia e astrologia (o significado de Vénus em Leão, a influência da lua, a convergência das almas planetárias) que decerto apelariam aos interesses cosmológicos de um autor que, aliás, viria também a redigir uma “tentativa de vulgarização da astronomia popular em Portugal” intitulada *Nos Vários Mundos* (Porto, 1883). Ademais, o motivo da errância, sob luz crepuscular, por um ambiente florestal e pantanoso em que se entrecem sinais e decepções, completa a demanda de esclarecimento metafísico que, apesar de frustrada, continua a insinuar-se como possível desde que se tenha a chave de um código e se mantenha a fidelidade à figura espectral da mulher amada que, aqui, atinge porventura o mais elevado patamar de enigma iniciático na poesia de Poe, a um tempo selada e guardada pela hierática inscrição tumular “Ulalume”.

Note-se que a versão em prosa de Narciso de Lacerda desse texto é o único vestígio assinado que pude apurar da sua propagandeada actividade tradutória da obra do estado-unidense; seria este um espécime de *Contos da Noite*? Se contemplarmos tal suposição, somos levados mais uma vez a reflectir sobre a importância da transferência genológica na tradução da poesia de Poe, e suas eventuais implicações na elasticidade de uma nova prosa, como aquela que viria a ser praticada no já referido volume *Os Nefelibatas*, em que cremos haver alusões implícitas a “Ulalume”. Seja como for, e a despeito de Narciso de Lacerda poder conhecer a língua inglesa (como nos indicam epígrafes em inglês de Milton e Byron nos seus poemas) e até ter consultado o poema de Poe no original, a escolha do género da prosa para a sua tradução terá sido largamente determinada pela versão mediadora de William Hughes que seguramente

utilizou. Assim, para além de seguir, como Hughes, uma separação numérica dos segmentos que no original são estrofes, Narciso de Lacerda usa ainda certas construções e palavras que, destacando-se pelo seu afastamento em relação ao texto de partida, são decalcadas da tradução francesa *Contes Inédits*, de 1862, que já antes Antero usara para o texto “A Entrevista”.

Um exemplo curioso que denota a interferência do texto de Hughes é a tradução de um passo que T. S. Eliot havia de subestimar pela sua inexactidão de sentido apesar da eficácia sonora: “It was night, in the lonesome October / Of my most immemorial year.” Em lugar do termo “imemorial”, que Eliot julgaria impróprio por não fazer sentido dentro das definições da palavra no dicionário<sup>1</sup>, Lacerda emprega o adjetivo “tenebroso”, em imitação do “ténébreux” de Hughes, e com a agravante de o português de Lacerda expandir e explicitar os versos, retirando densidade à sua impressão: “era de noite, naquele solitário Outubro do ano mais tenebroso *da minha vida*” (itálico meu, para confronto com o texto de Hughes, “il faisait nuit dans ce solitaire mois d’Octobre de ma plus ténébreuse année”). No geral, seja por seguir a versão de Hughes seja por iniciativa própria, o texto de Lacerda ressent-se da tendência para desdobrar a condensação do texto de partida, revelando-se menos obscuro que o de Poe, mais denotativo e menos atento a paralelismos estruturais e sonoros, pelo que a prosa não é esticada ao limite das suas potencialidades poéticas, como o faria Mallarmé, embora dela se possam extrair aliteraões eficazes, indicando um trabalho atento às mais cruciais subtilezas estéticas do texto de partida. Veja-se, por exemplo, a orquestração dos sons /t/ e /r/ para indicar a travessia planetária no seguinte passo: “veio d’além da constelação de Leão mostrar-nos o caminho do céu, – a paz letárgica do céu. Veio, apesar do Leão, entornar sobre nós o seu olhar luminoso, – e vai subindo, através do

---

<sup>1</sup> Ver T. S. Eliot, “From Poe to Valéry”, repr. in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. E. W. Carlson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966,210.

antro do Leão”<sup>1</sup>. Este esforço, a par com a manutenção dos enigmáticos e encantatórios sons repetidos de “Weir”, “Auber”, “YaaneK”, parece-me já auspicioso da tentativa de renovação da linguagem através do experimentalismo com indefiníveis sugestões de contiguidades e contrastes sonoros.

Voltando a debruçar-nos brevemente agora sobre a poesia de Lacerda, que constrói, num dos sonetos de *Poesia do Mistério*, o neologismo verbal “vagar” (de “vago”; cf. “Vagavam na capina enregelada / Não sei que estranhas notas doloridas”<sup>2</sup>), constatamos que no geral a orquestração sonora de sentidos está ainda longe da inventiva e complicada exuberância simbolista. Verificam-se, todavia, curiosas tentativas de condução pela música, as quais porventura são até mais salientes no primeiro livro do autor (o mesmo que Luís Botelho refere nesta matéria), menos constringido à forma conceptual do soneto e mais permeável a variações sobre formas da oralidade, como a cantável balada:

És como a longínqua praia  
Por entre a névoa a surgir:  
Eu sou a onda que desmaia  
E torna a erguer-se e a cair  
Na onda que a onda alaga:  
Vaga sepulta na vaga,  
Sem nunca a praia atingir.<sup>3</sup>

A conjunção de sons é imitativa do movimento do mar, metáfora estafada do amor que assim se revitaliza ao configurar o ritmo do desejo platónico – constante, excessivo e insatisfeito – pela amada idealizada. O efeito pode aproximar-se da cadência nostálgica da maré convocada no final do célebre poema de Poe “Annabel Lee”:

And so, all the night-tide I lie down by the side  
Of my darling, my darling, my life and my bride  
In her sepulchre there by the sea –  
In her tomb by the side of the sea. (MCW 1, 479)

---

<sup>1</sup> Edgar Poe, “Ulalume”, trad. Narciso de Lacerda, *Revista do Norte*, 8 de Março, 1881.

<sup>2</sup> Narciso de Lacerda, “Pneumatologia”, *Poesia do Mistério*, 83.

<sup>3</sup> Narciso de Lacerda, “Loira”, *Cânticos da Aurora*, 46.

Curiosamente, Helena Barbas sugeriu também intertextualidades na forma poética – nomeadamente, nos artifícios composicionais de paralelismo – entre este poema e uma outra composição portuguesa, o soneto “Pálida e Loira” de António Feijó<sup>1</sup>. O poema, que insiste na visão, cara a Poe, da amada adormecida, subtraída ao convívio do poeta mas persistente na sua memória (“Levou-a a Morte em sua garra adunca! / E eu nunca mais pude esquecê-la, nunca! / Pálida e loira, muito loira e fria...”<sup>2</sup>), surge inserto em *Líricas e Bucólicas* de 1884. Deste livro, referimos já a rescrita parcial de “The Raven” em “In Amaritudine”, como um dos exemplos de obsessão com o *topos* da morte de uma bela mulher, com tratamento melancólico e sonoramente evocativo, bem como a hipótese de a sua exploração relevar, pelo menos em parte, do ensinamento de Poe em “The Philosophy of Composition”: “the death (...) of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world – and equally it is beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover” (*TER*, 19).

Com sugestivas glosas deste tema, Narciso de Lacerda e António Feijó, operando num espaço transicional entre o parnasianismo e o decadentismo-simbolismo, ilustram alguns dos aspectos desse objecto de desejo subtraído ao poeta. Por vezes, representam-no com ambivalência, ao ponto de a distância e hieratismo dessa mulher assumirem contornos de perfídia e infidelidade conjugal (associando, à de Poe, a herança de Baudelaire e Heine, como no conjunto “Versos a uma Mulher ‘Morta’” de Lacerda<sup>3</sup>), ou de a sua morte não ser propriamente real mas figurada pela assombração da sua presença ante o poeta, nomeadamente a de um olhar enigmático que

---

<sup>1</sup> Ver Helena Barbas, “Introdução” in *Poética (Textos Teóricos)* de Edgar Allan Poe, xx

<sup>2</sup> António Feijó, *Líricas e Bucólicas*, 1884; repr. *Poesias Completas*, coord. J. Cândido Martins, Porto, Caixotim, 2004, 89.

<sup>3</sup> Nesta sequência, a morte da amada não só é metáfora da sua traição como da ocultação da verdade ao poeta minado pela dúvida racional (ver *Cânticos da Aurora*, 164-167).

hipnoticamente o segue (caso de “Ideal” de António Feijó, sugestivamente com epígrafe de Baudelaire rescrevendo Poe<sup>1</sup>). Outras vezes extremam a sua inocência na figura da mulher-criança, por seu turno podendo invocar contraditórias associações necrófilas ou de perturbante sexualização: ver os poemas “Criança” e “Ruínas” de Lacerda, bem como, mais uma vez, o emblemático “Pálida e Loira” de Feijó, cujos versos que comparam a amada a “monjas antigas maceradas / no pequenino esquiife em que dormia” podem corresponder-se com o desgosto do amante em “Lenore”, de Poe, que vela junto ao caixão duma sofredora noiva-criança. De qualquer forma, tendentes para o espiritismo iniciático da *Mulher de Luto* de Gomes Leal, para o angelismo da “Purinha” que adiante veremos em António Nobre, ou para uma morbidez gótica mais imediatamente assimilável aos contos de Poe (e. g. “Eu sinto perpassar, no meu sudário triste / O espectro sepulcral do meu perdido Amor, / Semelhante à visão que no castelo existe...”<sup>2</sup>), estas mulheres irão sofrendo, com o avançar do século e com a vigência de uma contrafacção linguística cada vez mais estranhada do concreto, uma gradual depuração fantasmática, com avatares pelo menos nalguma obra de todos os poetas finisseculares, e designadamente dos nossos maiores cultores do simbolismo.

## **2. Referências e ressonâncias prismáticas de Poe afectas à tendência simbolista**

A única referência concreta ao autor estado-unidense que encontrei na obra de Camilo Pessanha reflecte precisamente a coincidência entre a mulher espectralizada e a prossecução duma linguagem exponencialmente metafórica, avessa à dicção convencional quer do mundo exterior quer mesmo dos sentimentos interiores. Assim,

---

<sup>1</sup> Trata-se de um poema de *Ilha dos Amores* (1897; repr. Feijó, *Poesias Completas*, 257), cuja epígrafe reproduz o verso inaugural de “Flambeau Vivant” de Baudelaire, “Ils marchent devant moi ces yeux pleins de lumières”, por sua vez condensando a fantasmagoria do olhar em “To Helen [Whitman]” de Poe.

<sup>2</sup> António Feijó, “Castelo em Ruínas”, *Líricas e Bucólicas*, 1884; repr. *Poesias Completas*, 88-89.

em carta a Alberto Osório de Castro, descrevendo o funeral de um amigo comum, Camilo Pessanha surpreende pela jactância com que esteticiza um momento que se pressuporia de tragédia íntima:

São nove da manhã: o céu está de um azul terno, desanuviado das últimas chuvas, como o cérebro de uma rapariga histérica, que tivesse condensado em um choro desfeito a cerração da última nevrose.

Apenas no horizonte alguma névoa fofa e alvíssima, como velos bem carpeados de lã. O nosso condiscípulo vai por entre as áleas de ciprestes, desse cones esguios e negros que bordam o caminho do cemitério, semelhantes a sonhos irrealizáveis, a fantasmas inapreensíveis, como as mulheres que perpassam nos contos de Edgar Poe.<sup>1</sup>

O amigo morto parece tornar-se apenas um pretexto para um trânsito hipnagógico até ao mundo das irrealizáveis quimeras que a linguagem compõe<sup>2</sup> – tal como a mulher poesa se torna etérea musa taciturna do poeta, figuração de veículo que o pode religar ao ideal, portanto apta a ser tomada como sinédoque da própria poesia simbolista e da ideologia que enforma o seu uso da linguagem. A mesma esteticização, recorde-se, é advogada nesta altura por Alberto d'Oliveira que, no texto de abertura às suas *Poesias* de 1890, coloca o “génio de Poe” ao serviço de uma Poesia “posta no alto de uma catedral, sobranceira ao Mundo e à triunfante realidade”, e propõe como forma mais elevada de Amor o que tem por objecto uma mulher inexistente, cuja função é “arrimar-se” com o sonho do poeta<sup>3</sup>.

Esta mulher-ideal-de-sonho, o mais das vezes envolta na mesma atmosfera crepuscular entorpecedora que banha tantos poemas de Poe, encontrará ainda posterior desenvolvimento na encarnação feminina do ímpeto saudosista, nas figuras virginais e mediúnicas da prosa de Justino Montalvão ou da poesia de Teixeira de Pascoaes e de algum Afonso Lopes Vieira. Seria fastidiosa uma acumulação de exemplos, até porque

---

<sup>1</sup> Camilo Pessanha, “Crónica da Alta”, *Novo Tempo: jornal da esquerda dinástica*, nº 15.

<sup>2</sup> É inegável a capacidade efrástica deste passo, como uma paisagem impressionista enquadrada desde o céu plúmbeo borrifado de nuvens até ao cenário funéreo da “álea de ciprestes”, que pode reverberar também os versos de “Ulalume”: “through an alley Titanic / Of cypress, I roamed...”

<sup>3</sup> Alberto de Oliveira, “Argumento” de “Bíblia de Sonho”, *Obras de Alberto de Oliveira: Poesia*, 9-10.

em muitos deles são já bastantes ténues os possíveis ecos da obra de Poe, refractados e interceptados por outros de simbolistas e decadentistas franceses, ou mesmo de pré-rafaelitas britânicos, para além, naturalmente, das intertextualidades entre as composições nacionais coevas, em que se torna também saliente a recuperação do platonismo camoniano. Esperamos, pois, abordar selectivamente estes aspectos nos dois autores que escolhemos tratar, não só como cultores da estética simbolista dominante na última década de oitocentos, mas também como assimiladores e recriadores de outras tendências concorrentes, e que foram aqueles em que as correspondências com Poe nos pareceram mais expressivas dessa prática heteróclita: Alberto Osório de Castro e António Nobre. Antes, porém, de passarmos à sua análise, não gostaria de deixar de referir brevemente outros dois nomes: um, pelo seu lugar paradigmático no sistema literário que ora tratamos, Eugénio de Castro; outro, pela pertinência de uma ligação à obra poética, Júlio Brandão. Abordemo-los por uma ordem não cronológica mas facilitadora da economia narrativa, já que há conveniência em aproximar os papéis de charneira, na divulgação e prática da estética simbolista, dos dois Castros.

Com uma relativa importância no círculo nefelibata portuense, Júlio Brandão, de que já referi as alusões críticas ao papel precursor de Poe na poética do vago, menciona-o explicitamente num poema da sua primeira, e talvez mais notável, obra, *O Livro de Aglais* de 1892<sup>1</sup>. Com evocações litúrgicas, este título remete para mais uma figura feminina abstracta, “Aglais”, nome que, tal como Ulalume, não parece ter

---

<sup>1</sup> Como sugere Fernando Guimarães no prefácio à mais recente edição de poemas reunidos de Júlio Brandão, a consonância de *O Livro de Aglais* com uma certa construção linguística da sugestividade nefelibata esbate-se nas suas obras posteriores, à medida que o autor “tende a aproximar-se de uma poesia apaziguadamente ‘subjectiva e lírica’”, com uma sensibilidade mais tardo-romântica ou então já mesclada, em algumas elegias à saudade de “Joaninha”, de neo-romantismo, embora divergindo abertamente da conceptualização filosófica do saudosismo (introdução a *Obras de Júlio Brandão: Poesia*, vol. I, *Poesia*, Porto, Lello, 1999, ix). É de notar ainda que o autor desenvolveu em paralelo uma obra narrativa, de resto perseguida com maior continuidade, onde sobressai, segundo Seabra Pereira, um “misto de observação realista e de idealização moral”, a par com alguma alucinação decadentista mas em proveito do neo-romantismo lusitanista que veio a insistir na tónica “edificante” da poética (“A Obra Neo-Romântica de Júlio Brandão no Séc. XX”, posfácio a *A Noite de Natal* de Júlio Brandão e Raúl Brandão, Lisboa, INCM, 1981, esp. 205-214).

referente sequer histórico ou lendário (é, porém, uma espécie de borboleta, e, nesse sentido, poderá associar-se à metamorfose almejada pela invocação linguística, cujo tratamento veremos numa rescrita coeva de “O Corvo” por Osório de Castro), e que sugestivamente se aplica a uma amada “branca, espiritual e pura / (...) criança, dada em flor à sepultura”, de que o poeta se apartou no melancólico mês de Outubro<sup>1</sup>. Curiosamente, contudo, a referência directa a Poe surge num poema de invocação a uma “oriental mulher”, cujos contornos iniciáticos, na esteira de Baudelaire, abrangem ambivalentemente a penetração nos mistérios do mal e do crime, reflectidos no seu insondável olhar: “Que parece guardar o segredo do Crime, / E que negro, sonhando em luentos desmaios, / Tem instantes que lembra, incendiado e sublime, / Numa noite de Poe um chuva de raios!”<sup>2</sup> Havendo aqui talvez uma alusão à noite tempestuosa de “The Raven” que remete para o papel de “satânico” atribuído ao autor por parte significativa da literatura de 70, parecem-me mais consentâneas com o todo da obra poética de Júlio Brandão as correspondências que se podem estabelecer com uma reflexão sobre a demanda do ideal poético da Beleza, alegorizada em numerosos poemas pelo Cavaleiro Andante perpetuamente insatisfeito. Estes, atestando a preferência de um *topos* também glosado por Antero, Gomes Leal e (como veremos) António Nobre, apresentam grande identidade, quer na intriga narrativa esboçada quer no tom, com “Eldorado” de Poe<sup>3</sup>.

Embora o tipo do Cavaleiro Andante também seja visível em *O Livro de Aglais* (designadamente no poema “As Boas Fadas”), destaco duas composições dos livros seguintes do poeta, o poema “Muito Longe!” de *Saudades* (1893) e “O Cavaleiro e a

---

<sup>1</sup> Ver: “Foi no Outono que a vi a derradeira vez: / Em torno de si havia a láctea palidez / Das tardes mansas, esmaltadas, desse Outubro” (Júlio Brandão, “Aglais”, *Poesia*, 50).

<sup>2</sup> Júlio Brandão, poema xi de “O Livro de Aglais”, *Poesias*, 24.

<sup>3</sup> Esta composição ressoará ainda, de modo irónico, na mais tardia obra de Júlio Brandão, o romance de costumes *Eldorado*, publicado postumamente em 1969, Porto, s/ed.

Princesa” de *O Jardim da Morte* (1897). Ambos são dialogados, sendo que, como em “Eldorado” de Poe, os cavaleiros se encontram com uma figura que os interpela e questiona a pertinência da sua demanda, e ambos são em forma de balada com versos de redondilha maior. O texto de “Muito Longe!” é o que mais lembra que Poe quer Antero, ou ainda António Nobre, com a busca de uma “Torre de Cristal” – “no reino onde o Sol morre”, “para lá de imensas estradas”, ultimamente inalcançável pelo herói “pálido e cansado”. Já “O Cavaleiro e a Princesa” tem a particularidade de associar o motivo do cavaleiro ao da bela mulher morta, numa elaboração criativa sobre a intriga da Bela Adormecida, em que o ideal da demanda se torna “a Princesa que está a sonhar, / (...) o retrato verdadeiro / Da Quimera que imos buscar”, levando o sujeito a querer unir-se-lhe através da morte<sup>1</sup>. Revelando o fascínio simbolista pela figura da donzela adormecida (que vimos, por exemplo, em Mallarmé, Kahn e Valéry), é pertinente referir que mais tarde, em “Eros e Psique”, Fernando Pessoa viria a recuperar tal tradição, mas desta feita descobrindo-se o sujeito a si próprio na amada que sonha, num hermafroditismo e num jogo de reflexos indicativo dos complicados processos de estranhamento intelectual e assimilação onírica no modernismo pessoano<sup>2</sup>.

No tocante a Eugénio de Castro, apesar da menção a Edgar Allan Poe citada na epígrafe deste capítulo, e se bem que um estudo sobre a recepção hispânica do nosso autor lhe faça referência como um dos possíveis agentes de refração da influência poética no fim de século<sup>3</sup>, é difícil apontar na sua obra casos de intertextualidade inequívoca com o escritor estado-unidense, pela razão que temos vindo a expor das

---

<sup>1</sup> Júlio Brandão, *Poesias*, 100-101 e 135-138, respectivamente.

<sup>2</sup> Ver: “(...) / A Princesa Adormecida, / Se espera, dormindo espera, / Sonha em morte a sua vida, / (...) / Ele buscando-a sem tino / (...) / Chega onde em sono ela mora, / E, inda tonto do que houvera, / À cabeça, em maresia, / Ergue a mão, e encontra hera, / E vê que ele mesmo era / A Princesa que dormia” (Fernando Pessoa, *Ficções do Interlúdio: 1914-1935*, coord. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998, 97-98).

<sup>3</sup> Englekirk, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, Nova Iorque, Instituto de las Españas, 1934, x.

diversas influências do simbolismo francês, disseminando o espectro da recepção. De qualquer forma, quando, no provocador prefácio de *Oaristos*, Eugénio de Castro se propõe renunciar ao “vulgar” e trazer até nós o “expresso da originalidade”, a sua insistência numa revolução da poesia por uma parafernália de soluções que são sobretudo *técnicas* (e que, com alguma falta de compreensão por esse gesto vanguardista de ênfase na *techné*, foram apontadas como indicadores duma tentativa algo superficial de aplicação do molde importado) pode fazer-se derivar da ênfase de Poe na combinação artística de unidades poéticas que meticulosamente disseca ante nós. Pelo seu exemplo seminal compreende-se melhor a jactância com que Eugénio de Castro defende a liberdade de criar novos ritmos, de deslocar cesuras, de ornar “os versos de rimas raras, rutilantes” e de, o que especialmente parece ressoar uma sintonia com Poe, “introduz[ir] o desconhecido processo da aliteração”<sup>1</sup> – reclame que, como nota Seabra Pereira, podia ser exagerado relativamente ao recurso mas teria certa pertinência no tocante ao emprego sistemático visando “uma vocação realizada de musicalidade”<sup>2</sup>. Deste processo apontou Eugénio de Castro o exemplo do poema IX, aquele do famoso incipit “Na messe, que enlourece, estremece a quermesse...”, e cujo refrão, sobrepondo os sons dos sinos às centelhas das estrelas, pode ganhar em ser comparado com a harmonia musical intentada por Poe na estrofe inicial de “The Bells”, com o ritmo dos sinos dos trenós sinestesticamente reverberado no brilho dos astros:

Poe, “The Bells”, <i>MCW</i> 1, 434-435	Eugénio de Castro, poema IX de <i>Oaristos</i>
Hear the sledges with the bells — Silver bells!	As estrelas em seus halos Brilham com brilhos sinistros...
What a world of merriment their melody foretells! How they tinkle, tinkle, tinkle, In the icy air of night!	Cornamusas e crotalos, Cítolas, cítaras, sistros, Soam suaves, sonolentos, Sonolentos e suaves, Em suaves,
While the stars that oversprinkle All the heavens, seem to twinkle	

<sup>1</sup> Eugénio de Castro, prefácio da 1ª edição de *Oaristos* (1891); repr. *Obras Poéticas* 1, 57-60.

<sup>2</sup> Seabra Pereira, “A Poesia Nova do Fim-de-Século” in *Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. 6 de *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Alfa, 2003, 31.

With a crystalline delight;	Suaves, lentos lamentos
Keeping time, time, time,	De acentos
In a sort of Runic rhyme,	Graves,
To the tintinnabulation that so musically wells	Suaves...
From the bells, bells, bells, bells (...)	

Havendo uma semelhança sonora, sobretudo nos primeiros versos com a aliteração dos fonemas /s/, /t/, /k/ e /l/, realça-se também em ambos os textos, pela realização gráfica, a inovação heterométrica, libertando-se o verso da convenção em favor duma sugestividade cuja viabilização através da hipnagogia encantatória, prenunciada por Poe, é elevada por Castro à necessidade programática de destacar a “beleza própria” das palavras, “independentemente da ideia que representam”. Justificada assim a preferência do poeta pelos “raros vocábulos”, note-se que o valor de *precisão* neles investido (“às fastidiosas perífrases prefere o termo preciso”<sup>1</sup>) pode ser assimilável à ideia de purificação da linguagem que Mallarmé valorizou em “Le Tombeau d’Edgar Poe” (ver *supra*, 242 e nota 1): não através da clarificação mas do enriquecimento polissêmico criado pela disposição desses vocábulos, designadamente em estratégicas paronomásias. Deste modo, o experimentalismo afirmativo do “poder das palavras”, que releva de um neologismo funcional como “tintinnabulation”, é comparável ao referido “papel operatório” identificado por Fernando Guimarães nos “raros vocábulos” (como “Cornamusas e crotalos, / Cítolas, cítaras, sistros”) cujo significado se distende numa “ambiguidade expressiva (...) graças ao próprio contexto que contribui para a qualificação da palavra na medida em que a situa expansivamente”<sup>2</sup>.

Assinale-se, aliás, que no poema XI de *Oaristos* se experiencia potencialmente uma maior libertação das convenções semânticas da linguagem do que em “The Bells”. Enquanto neste último os efeitos sonoros têm correspondência com um conteúdo alegórico e até ultimamente moral (reproduzindo as várias idades do Homem, do vigor

---

<sup>1</sup> Eugénio de Castro, prefácio da 1ª ed. de *Oaristos*, 60.

<sup>2</sup> Fernando Guimarães, *Linguagem e Ideologia*, 105.

da prata à decadência do ferro), no primeiro, sugestivamente subintitulado “Um Sonho”, se há uma nota progressivamente disfórica (com o desfazer do idílio, a vibração de tiros, e um “atroador clangor” que pode ecoar também o aviso de alarme dos sinos poescos), a sua motivação é radicalmente irracional, tal como a da surpreendente imagem inicial da “Quermesse”. Por outro lado, repare-se que o inaudito desta imagem se deve não apenas à sua falta de tradição poética como também ao facto de, designando uma realidade da esfera festiva popular, servir o exotismo de linguagem cultivado por Eugénio de Castro, casando-se inesperadamente com as suas ambições eruditas e elitistas. Quando viermos a analisar as possíveis interferências de “The Bells” com a toada “Os Sinos” no *Só* de António Nobre, veremos consubstanciar-se de novo esta aliança entre o popular e a sofisticada prática do instrumentismo simbolista francês por via possível de Poe, mas desta feita com prevalência daquilo que seria sentido neo-romanticamente como mais genuíno e/ou autóctone<sup>1</sup>. De forma muito significativa do teor não apenas transcultural mas também intracultural das trocas literárias tangenciais a uma refacção do influxo poesco, estes sinos de Nobre, como bem viu Seabra Pereira, acabarão por se repercutir em posteriores sinos de Eugénio de Castro, os de “Vaidosas” em *Interlúnio* (1894), evidenciando-se neles desta feita a recuperação “sosista” do Cancioneiro, mas persistindo uma lugubridade e uma estranheza passíveis de ser ainda remontáveis a Poe: “O sino do cemitério / Veste saia de balão; / Na sua torre de pedra / Dança, mal vê um caixão<sup>2</sup>.”

---

<sup>1</sup> De facto, a exploração de efeitos em torno do som dos sinos será tão recursiva neste período, remontando aliás a uma rica tradição que assinalaremos adiante ir muito além da influência poética (*infra*, 670 e 671 nota 1), que Alberto Bramão, em *A Rir e a Sério...*, não hesitará em incluir uma sua paródia destas experiências, referindo-se-lhe como pertencendo ao “género” de poesia “sinométrica” (49-51).

<sup>2</sup> Eugénio de Castro, *Interlúnio*; repr. *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*, vol. 1, 265.

De resto, e sobretudo na sua obra finissecular de maior colagem ao decadentismo e simbolismo<sup>1</sup>, Eugénio de Castro não se coibiu de explorar, até aos limites do execrável e da ostentação dum gosto duvidoso que alguns apelidaram de novo-riquista (acusações não muito díspares das que sobre Poe recaíram), um mundo subliminar predominantemente tétrico, e assim equiparável aos ermos poéticos de “Dream-Land” ou “Ulalume”. É possível que este último poema tenha sido efectivamente produtivo na obra do português, embora não possamos esquecer as afinidades que o texto de Poe mantém com o *Intermezzo* de Heine. Recorde-se que, extremamente afortunada em Portugal (ver *supra*, 483), esta composição foi desde cedo glosada também por Eugénio de Castro<sup>2</sup>, pelo que se torna difícil identificar precisamente esta peça ou a de Poe (ou ambas, ou outras, como rescritas francesas ou portuguesas do mesmo tema) no substrato textual de vários poemas em que o sujeito, num ambiente de lusco-fusco e/ou banhado por luar fantasmagórico, em paisagem florestal ou pantanosa, procura a sua potencial alma gémea, que geralmente lhe escapa ou se evade antes que a consumação do encontro ofereça a desejada plenitude. Tal sucede logo no poema de abertura de *Oaristos*, em que o poeta recorda a atmosfera crepuscular de Outubro, onde “ao longo desta longa e folhosa alameda, / (...) / Vi pela vez primeira a eleita de minh’alma”<sup>3</sup>. Esta amada, porém, mostra-se, ao contrário da sacrificada morta de “Ulalume”, arisca e até falsa, no que se assemelha à do *Intermezzo* heiniano; de forma mais evidente, ela é sobretudo a mulher hierática simbolista,

---

<sup>1</sup> Não é demais reiterar que, à época, os próprios feitores da vanguarda poética não distinguiam claramente entre estes dois sistemas, sem traçar, pelo menos num discurso crítico explícito, a evolução de fundamento metafísico e demanda ontológica que actualmente se atribui ao simbolismo. De qualquer forma, note-se que, se em *Oaristos* Eugénio de Castro considera o seu labor artisticamente como uma pesquisa dos limites da linguagem que remonta ao “estilo chamado *decadente*” e a Théophile Gautier, já no livro seguinte, *Horas*, associa a mesma investigação de “complicadas decorações” a um percurso de “inéditos itinerários” conduzido pelo “simbolismo” (*Obras Poéticas* 1, 24 e 129).

<sup>2</sup> Seabra Pereira destaca “o dom de apropriação fónico-rítmica” das versões de juventude de Eugénio de Castro do *Intermezzo* de Heine comparativamente a outras traduções coevas (“A Poesia Nova do Fim do Século”, 28).

<sup>3</sup>Eugénio de Castro, *Oaristos*, 66.

iniciática e de ambivalente sexualidade, que vimos modelada em Baudelaire. Embora também nela se possam encontrar influências dum certo tipo de mulher de Poe, se não sacrificial pelo menos ritualística, nomeadamente a Morella do conto homónimo, a lascívia da figura feminina nos primeiros livros de Eugénio de Castro segue muito de perto a da “musa venal” baudelairiana. Como tal, “com olhos de lince” e “corpo insexual de Efebo e de bacante”, a vamos encontrar no poema III de *Oaristos*, o qual, por outro lado, começa por criar um ambiente fechado de artifício que, conquanto imediatamente evocativo de “La Chambre Double”, pode também ser mais remotamente derivado dos espaços “emoldurados” esteticamente difundidos por Poe e amiúde decorados como câmaras mortuárias de heroínas<sup>1</sup>.

Também no interior duma alcova ocorre grande parte, incluindo o fatal e enigmático desenlace, de *Belkiss*, peça dramática em verso que Eugénio de Castro apresentará em 1894. Com uma heroína igualmente hierática, mas desta feita dividida entre a virgindade a contragosto mantida e uma auto-fruição narcísica reminescente da Herodiade no excerto dramático de Mallarmé, a florado na parte II (*supra*, 263-265), *Belkiss* partilha com este o apelo do exotismo e do orientalismo, bem como um certo bizantinismo bíblico, mas sobretudo uma construção estática em que prevalece o efeito impressionante do quadro, ou cena, sobre a acção. Vimos ser esta uma característica genérica do teatro simbolista, do qual efectivamente Eugénio de Castro se manifestou muito próximo no período oitocentista da sua escrita, chegando a colocar-se a hipótese

---

<sup>1</sup> Comparem-se os versos "Toda a câmara tem um ar lento de estufa. // Como pálpebra lassa, a misteriosa adufa / (...) só deixa / Entrar da luz dourada uma ténue madeixa" (*ibid.*, 73) com a descrição do quarto semi-fechado onde jaz a protagonista de “The Sleeper”: “The bodiless airs, a wizard rout, / Flit through thy chamber in and out, / And wave the curtain canopy / So fitfully — so fearfully — / Above the closed and fringed lid” (*MCW* 1, 187).

de o Théâtre de l'Oeuvre produzir *Belkiss*, peça de resto muito aclamada entre os intelectuais franceses de fim de século<sup>1</sup>.

Compreende-se, pois, que em 1893 o escritor ataque o naturalismo e a comédia de costumes, defendendo que “o teatro desta época de quinta-essência e nevrose deve ter por fim produzir num tempo curto uma longa série de sugestões variadas, tão variadas como as nuances que raíam os espíritos”<sup>2</sup>. A estética da nuance e da sugestão, aliada a uma labilidade do modo lírico prevalecendo sobre uma rigorosa tipologia genológica (na verdade, *Belkiss* é apresentado no frontispício das *Obras Poéticas* como “poema em prosa”), são decerto relacionáveis com a obra de Poe, mesmo que a peça de Eugénio de Castro apresente poucos indícios de uma intertextualidade directa. Registe-se a esperada parafernália de cenários de clausura, de fausto palaciano corrompido como alegoria da debilidade do espírito aristocrático, e/ou de alheamento realista (a floresta assombrada, o “lago da demência”), que bem podem ter sido filtrados das coevas produções em língua francesa, nomeadamente de Maeterlinck, aliás elogiado pelo autor português<sup>3</sup>. Salientem-se, por uma maior proximidade com obras concretas ou ambientes e temas poescos, o incêndio espectacular do palácio no quadro II vagamente reminescente dos contos “Hop-Frog” ou “The Mask of the Red Death”, bem como a gama de luz de evocações oníricas que vai desde a penumbra (com Castro retomando a expressão “per umbram” que desde cedo cativou a sua poesia) ao despontar da lua, cujo mistério rivaliza com outras invulgares manifestações astrológicas, e em que, tal como nos contos “The Power of Words” ou no poema “Ulalume”, o espírito poético se assume capaz de criar planetas.

---

<sup>1</sup> Consulte-se Denyse Chast, “Eugénio de Castro et Stéphane Mallarmé”, 249.

<sup>2</sup> Eugénio de Castro, *Diário Popular*, 18 de Março de 1893; cit. in Fernando Jorge Vieira Pimentel, “Fulgor e Limitações da Literatura Dramática (1886-1904)” in *Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. 6 de *História da Literatura Portuguesa*, Mem-Martins, Alfa, 2003, 192.

<sup>3</sup> Ver *ibid.*

Na exploração ambivalente do astro lunar, em *Belkiss* como em numerosos poemas da fase mais programaticamente simbolista de Eugénio de Castro, encontramos talvez das mais produtivas semelhanças com a obra poética de Poe, em que a lua surge por diversas vezes invocada como instiladora de onirismo e marco dum estado transracional, que se apresenta quer benfazejo (como em “To Helen [Whitman]”) quer ominoso (como em “The Sleeper”). Há que precaver uma vez mais, porém, que o fecundo tratamento da lua enquanto símbolo iniciático, se tem em Poe um modelo, foi antes de tudo um *topos* cuja larga difusão no fim de século se prendeu com o interesse, alternativo à ciência oficial, pelas correspondências no mapa astral e por teorias ocultistas. Em Portugal, como veremos, “a influência da lua” veio a ser um tema poético dominante em António Nobre, bem como prevalecente na poesia simbolista de Alberto Osório de Castro. É possível que esta fixação no misticismo lunar tenha sido ainda mediada pelo decadentismo francês, mormente em poetas como Rollinat ou Vielé-Griffin que, por sua vez permeáveis ao influxo poesco, complicam, como se tem dito, o apuramento da dívida para com o estado-unidense. Tal sucede no caso do poema “Resposta da Lua” de Eugénio de Castro que, no livro sintomaticamente intitulado *Interlúnio* (1894), é dedicado a Vielé-Griffin, mas cujo tema e estrutura apresentam ecos poescos dignos de nota. Como no poema inicial de *Oaristos*, encontramos um sujeito deambulando por ermos pantanosos (“Pelas landes, pelos brejos”<sup>1</sup>), aqui em demanda associada a uma morte de alcance metafísico: “Alguém lá em cima morreu / Tão grandes lutos vestem os céus”<sup>2</sup>. Implorando o poeta por um repouso das suas tribulações, a luz da lua desvenda-lhe as campas do cemitério; tal como em “Ulalume”, a ambição do sujeito por um olvido celeste (“To the Lethean peace of the skies” – *MCW*

---

<sup>1</sup> *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*, 296. Idêntica formulação surge no poema “Pelas landes, à noite” de *Horas* (ibid., 163-164), ao passo que “Nocturno”, de *Silva*, faz recordar uma vez mais a alameda de sombrios ciprestes de “Ulalume” (“Na viuvez da alameda / andam bailes de folhas secas” – ibid. 204).

<sup>2</sup> Ibid., 296.

1, 417) é atendida pelo confronto, veiculado pela luz astral (ainda que aí não da lua, mas de Vénus), com a estela da amada:

Subitamente,  
A Lua,  
Divinamente  
Resplandecente,  
Das nuvens sai e, castamente nua,  
Enchendo de mistério  
Bosques frementes, rios cantantes, penhascos hirtos,  
Mostra-me, perto, os mausoléus e os mirtos  
Dum cemitério...<sup>1</sup>

Embora este poema se apresente em alguns passos já ritmicamente mais próximo da preferência pela toada popular recuperada pelo neogarrettismo, na estrofe final acima citada, em que a heterometria acompanha os arremedos reveladores da lua e a sonoridade projecta os ecos ansiosos e essenciais de “ente” e “ante”, o que sobrevém é ainda o exercício inovador do simbolista que, em ensaios programáticos do início da década, admitira proximidades com o instrumentismo de René Ghil. Propugnara então pela substituição das “formas tradicionais de poesia portuguesa” por “uma técnica nova, expressiva e vibrante, toda cheia de requintes, jeitosa para exprimir todos os fugidios nevoeiros, todos os sentidos e todas as alucinações da alma moderna”<sup>2</sup>. Dissemos que esta ênfase técnica é aproximável da de Poe, que acreditava não haver na arte espontânea criação mas inesperadas combinações (*TER*, 277), pressuposto que Eugénio de Castro perfilhou ao declarar “em formas poéticas não há invenções, apenas modificações”<sup>3</sup>, e que reiteraria em 1896 quando, numa homenagem a João de Deus, para contrariar a ideia feita da espontaneidade do poeta, define poesia como “criação voluntária da Beleza”<sup>4</sup>. Não só esta fórmula parece ecoar a criação rítmica da Beleza que Poe defendeu em “The Poetic Principle”, como também a sua justificação segue um

---

<sup>1</sup> Ibid., 298.

<sup>2</sup> Eugénio de Castro, “A Poesia Moderna”, *Jornal do Commercio*, 12 de Junho de 1892.

<sup>3</sup> Eugénio de Castro, “Poetas Novos”, *Jornal do Commercio*, 19 de Junho de 1892.

<sup>4</sup> Eugénio de Castro, “João de Deus”, *Arte*, n.ºs 5-6, Março-Abril de 1896, 278.

distanciamento máximo do *imitatio natura* semelhante ao exposto nesse ensaio.

Compare-se:

Edgar A. Poe, “The Poetic Principle”, *TER*, 277

the lily is repeated in the lake, or the eyes of Amaryllis in the mirror (...) But this mere repetition is not poetry. He who shall simply sing, with however glowing enthusiasm, or with however vivid a truth of description, of the sights, and sounds, and odors, and colors, and sentiments which greet *him* in common with all mankind — he, I say, has yet failed to prove his divine title.

Eugénio de Castro, “João de Deus”, 278

Sem dúvida, dum simples tubo de cana um ingénuo zagal pode tirar uma música maravilhosa. Essa música, porém, como a dum arroio ou a do vento nas árvores, não deve ser considerada como criação artística.

De resto, Poe surge mencionado explicitamente nesta conferência sobre João de Deus quando, vituperando-se a expressão “poeta popular” como “contra-senso”, se lamenta a intrusão da “arraia miúda” no campo literário, considerada “em grande parte, o resultado do famoso aforismo *de gustibus non est disputandum*, cuja falsidade tão bem disputada foi por Edgar Poe num dos seus estudos críticos”<sup>1</sup>. Prestando-se à concepção simbolista de arte para elites, Poe é ainda aproveitado, como em boa parte da sua apropriação francesa, por ter sofrido “dos seus compatriotas as mais danadas injúrias”<sup>2</sup>, contra o pragmatismo do mundo moderno onde “tudo se desdoura” e “o americanismo reina absolutamente”. Identificando-se desta forma aristocraticamente com o protótipo do artista orgulhosamente só a quem repugna em particular a contaminação do discurso literário pelo jornalístico, é talvez na sua postura elitista que Eugénio de Castro mais se aproxima de Poe, sabendo tão bem ou melhor do que ele usar em proveito da sua promoção os mecanismos progressivamente mais sofisticados de institucionalização da literatura, ao mesmo tempo que se ufanava duma “Arte pura”,

---

<sup>1</sup> Ibid., 264. Edgar Poe rebate a expressão latina numa recensão a H. W. Longfellow de 1842 (*TER*, 679), sendo a referência que lhe faz Eugénio de Castro indicativa dum conhecimento da estética poética em alguma profundidade, para além do que foi veiculado por Baudelaire.

<sup>2</sup> Ibid., 263.

alheada do público e de suas pretensões utilitárias: “Para o público, a Arte é uma inutilidade, tanto mais antipática quanto é certo que sobrevive a todas as coisas úteis”<sup>1</sup>.

### **2.1. Mistificação e orquestração programática da obra poética por Alberto Osório de Castro.**

Já Alberto Osório de Castro, rival de Eugénio no pioneirismo do novo sistema poético, tendo começado de algum modo por desejar a revolução literária a par da reacção contra a degenerescência nacional e a má gestão diplomática e económico-social, advogando a alternativa duma “esquerda dinástica” divulgada pelo órgão *Novo Tempo* que dirigiu em Mangualde<sup>2</sup>, havia de considerar os seus ideais precocemente coarctados pelo Ultimatum de 1890. Também ele, então, se auto-ostracizou poeticamente, conforme patente no título *Exiladas* que escolheu para a sua obra de estreia (1895), e como comunicaria a João de Deus:

Veio o Tratado, e esse jornal [*O Novo Tempo*] desligou-se abertamente desse Céu aberto, não atirando pedras aos velhos ídolos tombados, ainda assim. E sem coragem para mais ilusões militantes (...) o redactor desse jornal vai trabalhar doravante, solitário e sereníssimo, no seu livro de versos, *Exiladas*. Manda a V. Ex.<sup>a</sup> algumas poesias vagas, pouco precisas e nubladas desse pequeno livro.<sup>3</sup>

Mais uma vez se consagra uma poética do vago, da referência indirecta e fragmentária, que se pode fazer derivar genericamente de Poe, poeta cujo influxo é assumido por Alberto Osório de Castro numa das epígrafes escolhidas para o seu primeiro livro, um pequeno passo do poema “Who am a passer by” que, curiosamente ele próprio fragmentado, expande para uma noção de transitoriedade o significado do título

---

<sup>1</sup> Eugénio de Castro, “João de Deus”, 263.

<sup>2</sup> A “Esquerda Dinástica” constituiu-se como grupo político dissidente do Partido Regenerador em 1887, após o falecimento de Fontes Pereira de Melo, e, liderado por Barjona de Freitas, seria mais uma das falanges do Norte a pugnar por uma espécie de liberalismo patriótico, justificando as inesperadas tentativas de aliança com os republicanos (consulte-se a “Separata de Introdução” à edição facsimilada de *O Novo Tempo*, Mangualde, José Meireles – Edições Mangual, 1997).

<sup>3</sup> Alberto Osório de Castro a João de Deus, 13 de Novembro de 1890, carta pertencente ao espólio da biblioteca de João de Deus em Lisboa, envelope 46.

*Exiladas*. Deslocado do seu contexto amoroso, este verso final do poema “To-”<sup>1</sup> joga também, num exercício de transtextualidade que veremos caro a este poeta e próprio da estética simbolista, com outras epígrafes, nomeadamente a de Camilo Pessanha – “Porque a gente é bem um grumo de sangue, que por toda a parte se vai desfazendo e vai ficando”<sup>2</sup> – que potenciam a sua significação mas também a sua indecidibilidade. Assim sendo, a deriva e exílio do sujeito poético podem ser considerados quer positiva quer negativamente, como isolamento das coisas terrenas, como manifestação precária dum determinado estado de animização de acordo com o pampsiquismo então em voga e expresso nas palavras de Pessanha, como progresso para a religação ôntica almejada pelo simbolismo enquanto superação da descrença decadentista. Seja como for, ao ser seleccionado para esta epígrafe, bem como para a do poema “Sombra do Luar” incluído no mesmo volume, Poe é ostensivamente chamado para acompanhar os “momentos do drama espiritual do poeta”<sup>3</sup> que se pretendem ilustrados no livro – drama em que a crise pessoal<sup>4</sup> coincide com a crise ideológico-social e económica, nisto recordando Mallarmé ou o seu patrício Gomes Leal.

“Calado Navio a Arder!” é dos poemas de *Exiladas* que mais pungentemente tematiza tais crise e deriva, constituindo uma alegoria marítima que, posto não evidenciar quaisquer referências directas a Poe, pode ser produtivamente comparada com a exploração do motivo do mar em “Ms. Found in a Bottle” ou *Arthur Gordon*

---

<sup>1</sup> Leia-se, na íntegra, o texto de partida poesco: “I heed not that my earthly lot / Hath – little of Earth in it – / That years of love have been forgot / In the hatred of a minute : – / I mourn not that the desolate / Are happier, sweet, than I, / But that *you* sorrow for *my* fate / Who am a passer by” (*MCW* 1, 137). O último verso é citado em Alberto Osório de Castro, *Exiladas*, Coimbra, 1895; repr. *Obra Poética*, vol. 1, intr. J. C. Seabra Pereira e coord. António Osório, Lisboa, INCM, 2004, 49. A selecção da epígrafe, incidindo sobre um poema menos conhecido de Poe, denota porventura um conhecimento aprofundado da sua obra poética, raro nos poetas que vimos anteriormente, sobretudo se atentarmos que este parece dar-se por via da leitura no inglês de partida.

<sup>2</sup> Cit. in Osório de Castro, *Obra Poética*, 1, 49.

<sup>3</sup> Esta expressão, de forma original, encabeça o índice de *Exiladas*.

<sup>4</sup> É ainda em 1890-91 que a vida do poeta sofrerá grande volte-face com a falência dos negócios paternos e subsequente vinda para a capital (ver *infra*, 643 nota 3).

*Pym*. Tal como no conto e no final do romance, o poema glosa a forma diarística, mais propriamente a do *log* náutico, começando por nos dar a indicação do quarto, ou turno ("oitavos, manhã"), mas omitindo a precisão horária e as coordenadas de latitude e longitude - "...h, ...', ..." – rasura que desde logo nos remete para o carácter onírico/delirante da situação, fora do tempo e do espaço, como em tantas peças de Poe. Descreve-se em seguida a passagem de um "navio com incêndio a bordo", que "não responde a sinais", o que podemos comparar com o relato do aparecimento do navio-fantasma em "Ms. Found in a Bottle":

"Almighty God! see! see!" As he spoke, I became aware of a dull, sullen glare of red light which streamed down the sides of the vast chasm where we lay, and threw a fitful brilliancy upon our deck. (...). At a terrific height directly above us, and upon the very verge of the precipitous descent, hovered a gigantic ship of, perhaps, four thousand tons. (...) A single row of brass cannon protruded from her open ports, and dashed from their polished surfaces the fires of innumerable battle-lanterns, which swung to and fro about her rigging. (*MCW* 2, 145)

No entanto, e apesar de "Ms. Found in a Bottle" – que, recordemos, viria a inspirar a Valéry a hipótese de título "Manuscrit Trouvé dans une Cerveille" – solicitar uma leitura alegórica de viagem interior do sujeito, a sua minúcia de descrição do espaço imaginado, patente no excerto acima, bem como a convocação de outras personagens para seu testemunho, conserva ainda a ancoragem da normal história de aventuras e descoberta. No poema de Osório de Castro, pelo contrário, o solipsismo introspectivo completa-se pela identificação, que se diria antecipadora do interseccionismo, entre o "calado navio"<sup>1</sup> avistado e a cabeça do sujeito que o observa:

Minha cabeça!... o que vai a arder no mar!  
Encontro do barco fantasma sangrento!...  
(...)  
Nau Catrineta perdida no mar  
Sangrento!  
  
Calado navio que passa a arder!  
Aonde irá naufragar a arder!

---

<sup>1</sup> Note-se que o índice descritivo "calado" assume uma pungência metafórica, radicalizando o alheamento do real, ao mesmo tempo que talvez expanda o alcance do navio, já que em jargão náutico o "calado" equivale ao comprimento.

Navio em sinistro, sereno, no mar!  
Nome de Deus! como vai a arder!  
Olhem!  
Minha cabeça!... o navio em fogo, no mar!<sup>1</sup>

Na verdade, o entusiasmo pelo inaudito, ou pela superação do mundo cognoscível, que vimos presente nas narrativas marítimas de Poe e potencialmente aproveitado pela tradição mais visionária do simbolismo francês, de "Le Voyage" de Baudelaire a *Le Bateau Îvre* de Rimbaud, está aqui ausente, sobrevivendo apenas a hiperbolização do naufrágio interior, complicado ainda pela eventual sobreposição, à maneira de *Só*, da assunção sacrificial da derrocada pátria ao projectar-se no navio fantasma uma visão da Nau Catrineta. Neste sentido, o poema diverge também de outras composições nacionais que nos pareceram afins da exploração marítima em Poe, nomeadamente as metafóricas viagens-limite de Gomes Leal que, desembocando à semelhança das de Poe no vórtice aniquilador ou no "NADA" (ver *supra*, 507-509), conservam o sentimento de *hybris* heróica do sujeito que ousa aventurar-se à transcendência, apesar da derrota. Já o poema de Osório de Castro parece prosseguir o estado conseqüente da descoberta do "Nada" e resignar-se à deriva delirante e ultimamente limitadora da acção, nesta medida confluindo com o diagnóstico de Costa Dias sobre o refúgio da geração de 90 num pessimismo e senilidade precoce<sup>2</sup>, abdicando do agenciamento em favor do insulamento<sup>3</sup> mais ou menos altivo ou auto-depreciativo.

---

<sup>1</sup> Osório de Castro, *Obra Poética*, 1, 92.

<sup>2</sup> Ver Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-burguesa*, 118.

<sup>3</sup> "Insulamento" é precisamente o título dum soneto de Carlos de Mesquita que, publicado coevamente ao poema de Osório de Castro, cabe aqui mencionar. Nele, a experiência da fronteira do Pólo, tematizada enquanto simultaneamente deslumbrante e inóspita, pode também comparar-se com a de *Arthur Gordon Pym*. A adesão a um cenário limite parece-me sobretudo retratar o escapismo artístico, não isento do tédio baudelairiano, sendo que também a auto-descoberta acaba por desembocar num solipsismo que absorve todo o mundo exterior: "O país que eu habito é vastíssimo e belo, / Porém, como as regiões polares, ignorado. / (...) // Ninguém ainda abordou, ninguém! estas paragens, / (...) / Há um tédio mortal nas mais belas paisagens. // Se eu encontrasse enfim o caminho do mar / E fosse o meu país ao mundo revelar! / Subo aos cumes: descubro as galerias sem fim. // Oh! a estranha região que nenhum mapa inscreve! / Para sempre viver cercado pela neve, / Para sempre recluso... dentro de mim!" (*O Instituto*, Fevereiro de 1895, 105). Carlos de Mesquita (1870-1916), irmão de Roberto (ver *supra*, 556 nota 3), viria a aplicar-se nos

Apesar de "Calado Navio a Arder" alcançar, nas palavras de Seabra Pereira, "a expressão genuinamente simbólica no estágio de autognose intuitiva"<sup>1</sup>, nele não se acede ainda à religação metafísica eventualmente superadora do desterro ôntico. Um esforço nesse sentido encontra-se, ainda que de forma sintomaticamente ambígua porque presa àquele pampsiquismo radicado numa espécie de abordagem satânica às teorias materialistas como vimos em Gomes Leal, no poema "Lausperenne" publicado em *O Novo Tempo* nos inícios de 90, o qual nos interessa por ter saído com a assinatura de "Ullalume" [sic], pseudónimo que Osório de Castro aí utilizou:

Ó lua, ó Salambô histórica e sonâmbula!  
Lírio d'ouro glacial de eternas primaveras,  
Alma esparsa e febril das místicas himeras! –  
Os homens hão-de expor uma lutuosa âmbula  
No teu seio, – num altar de religiões austeras, –

(...)

Nós faremos um Deus da universal Miséria,  
Do Mal. E a hóstia branca, altiva, extravagante  
Há-de, às noites, mostrar num trono cintilante  
O espírito subtil que vive na Matéria  
E que se expande e cresce a cada novo instante.<sup>2</sup>

Não fora o pseudónimo, e este poema, revestido dos paramentos litúrgicos próprios da assimilação esteticista do ritual católico que serviu aos nossos simbolistas de 90 também como encenação anti-natura e hierática, talvez poucas afinidades sugerisse com a obra poética. No entanto, uma vez solicitados para essa aproximação, verificamos que o seu satanismo pode remontar ao impulso da perversidade tal como lido por Baudelaire, não só pela iconoclastia mas, mais consequentemente, pela teoria das reversibilidades que lhe associou, tornando-se o Mal a condição para uma ideia de redenção genesiaca e primordial. Ademais, a filosofia imanentista veiculada pelo

---

estudos anglísticos e estaria por esta altura, segundo Seabra Pereira, no "núcleo duro da 'vanguarda' coimbrã" (*Do Simbolismo ao Modernismo*, 85). Porém, o carácter fragmentário da sua obra, ademais disperso pelos géneros do ensaio analítico e ficcional, da narrativa breve e da poesia, tornaram difícil esgotar a pesquisa do aproveitamento poético na sua obra.

<sup>1</sup> Seabra Pereira, introdução a *Obra Poética* de Alberto Osório de Castro, 1, 17.

<sup>2</sup> Ullalume [pseud.], *O Novo Tempo*, 30 de Março de 1890; uma versão ligeiramente alterada e com o título "Em Lausperene" foi posteriormente publicada em *Exiladas* (ver *Obra Poética*, 1, 121-122).

poema, que Seabra Pereira remonta ao monismo de Haeckel e Le Dantec<sup>1</sup>, pode igualmente ser relacionada com as ideias cosmogónicas de *Eureka*, "The Colloquy of Monos and Una"<sup>2</sup> e de "The Facts in the case of M. Valdemar", e ao dualismo das forças contrárias que agem sobre a matéria, provocando a sua concentração e dilatação "a cada instante", como se diz no poema de Osório de Castro. Finalmente, este é ainda comparável com a poesia poética no mesmo aspecto que vimos em Eugénio de Castro do tratamento do motivo da lua, com o seu magismo e ambivalência.

Outra justificação plausível para a escolha do pseudónimo "Ullalume" é a da pura sugestão sonora de invocação lunar que este nome próprio poético comporta. Poderão não ter sido despreciados os factores de estranheza e mistificação, decorrentes quer duma tentativa de investimento de prestígio por parte dos leitores que soubessem reconhecer a fonte do nome, quer do uso de uma palavra sem reconhecido valor semântico, um significante usado como bibelô sonoro à maneira mallarmaica. Como Mallarmé, de resto, Osório de Castro parece em muitas das suas composições desviar deliberadamente a linguagem do seu valor comunicacional e forçar, por mecanismos de contiguidade sonora ou de jogo metonímico entre palavras, a contrafacção de mundos pela poesia pura, comprazendo-se na demiurgia linguística que vimos no simbolismo se poder substituir à superação metafísica tantas vezes sentida como irremediavelmente gorada. O encantamento de "Ullalume", em "Laurespenne", casa bem com o potencial iniciático não só do uso de raros vocábulos (como o do próprio título, indicando o receptáculo da hóstia a que a lua é comparada), como também com a preferência pela consoante líquida /l/ ("lírio glacial") ou o visível mas não pronunciado "h" ("histérica", "himeras") que, aliando-se à refinada sugestão tátil e cromática do âmbar (na rima

---

<sup>1</sup> Seabra Pereira, Introdução a *Obra Poética* de Alberto Osório de Castro, 1, 12.

<sup>2</sup> Note-se que este conto é referido explicitamente por Osório de Castro numa "Crónica de Fim de Ano" do *Novo Tempo*, n.º 12, 5 de Janeiro de 1890.

"âmbula") e ao preciosismo das exdrúxulas, orquestram um efeito de subtil alquimia e rito esotérico. Este coincide com a defesa de Osório de Castro em 1889 de uma elitista "forma nova (...) de Arte", orgulhosamente movida contra o "frustre e burguês Lugar Comum" e seguindo o credo "[d]a igreja simbolista, o mallarmismo, os poetas *misteriosos* como Rollinat, toda essa incomparável e bizarra poesia francesa que vem de Charles Baudelaire para cá", conforme defendeu nas páginas da *Bohemia Nova*:

e como esses espíritos são dolorosamente complexos e agudos, finamente impressionáveis, a Arte que os salva deve de ser como eles requintada, atormentada, nevrótica e orgulhosa, aristocraticamente incompreensível para o vulgo, para a multidão enriquecida e utilitária que sabe trabalhar como uma mecânica, mas que escuta sem delicadeza e sem nobreza o ritual esplêndido da arte.<sup>1</sup>

Interessantes especulações convergentes com a interpretação acima são-nos sugeridas pela realização da epígrafe de Poe no poema "Sombra do Luar" de *Exiladas*. O passo escolhido provém de "To Helen [Whitman]": "Clad all in white, upon a violet bank / I saw thee half reclining: while the moon / Fell..." Assim surge no texto de Poe (*MCW* 1, 445) e assim, condicente com o misticismo do luar mais uma vez tematizado nesse poema de Osório de Castro, foi reproduzido aquando da publicação de uma sua primeira versão, intitulada "Poesia do Luar", no *Novo Tempo* de 30 de Novembro de 1889. No entanto, no livro de 1895 surge-nos apenas este enigmático excerto: "... nohile the moou Tell..."<sup>2</sup>. Corruptela? Foi essa a hipótese aventada por Manuela Delille num ensaio em que pertinentemente comparou o motivo da amada morta e espectralizada pela lua com a sua concretização em versões poéticas de António Nobre, apresentando-nos o inglês corrigido<sup>3</sup>. No entanto, é difícil pensar, mesmo que Osório de

---

<sup>1</sup> Osório de Castro, "Crónica", *Bohemia Nova*, 4, 14 de Março de 1889, 49-50. Ainda que neste ensaio se não mencione o precursor estado-unidense Poe, é de salientar que a crítica ao utilitarismo burguês se funde, aliás como observámos em idêntica defesa de uma arte aristocrática por Eugénio de Castro, com o anti-americanismo, em perorações contra os *yankees* e o vil papel-moeda que recordam os termos dos paratextos baudelairianos sobre Poe analisados na segunda parte deste trabalho: "O Público abarrota de comodidades materiais, torna-se *yankee* e prático, seco como uma *bank-note*" (ibid.).

<sup>2</sup> Osório de Castro, *Obra Poética*, 1, 72.

<sup>3</sup> Ver Delille, " 'A Sombra': Poema Hamléptico e Ofélico de António Nobre", 223 nota 2.

Castro tivesse decidido encurtar a citação, como semelhante aglutinação de sons pôde resultar de um erro tipográfico ou de transcrição, para mais num poeta cuja inspiração e prática poéticas revelam um domínio da língua inglesa<sup>1</sup>. Neste caso, a hipótese de um estropiamento deliberado parece mais estimulante, quer no tocante à perseguição da sugestividade musical preconizada por Poe, quer no que concerne a relação desenvolvida com este pelo autor português. Relativamente ao primeiro aspecto, haverá uma intenção mais ousada do que a precedência do som sobre o sentido que Poe chegou a defender em "The Philosophy of Composition" visando a máxima obtenção do efeito, já que a sonoridade se afasta radicalmente do significado referencial das palavras (irreconhecível, ou até pervertido, na citação<sup>2</sup>) para assumir preferencialmente valores fonológicos afectivos (de novo associados à fluidez da consoante líquida bem como ao plangente langor do som prolongado "oou"), consistindo num fragmento de liminar reinvenção da linguagem poética. Por outro lado, esta extrema rarefacção do significante com vista a uma eventual plurissignificação de cariz emotivo-musical – e, logo, transracional – poderia em parte conformar-se a uma estratégia mistificadora. Truncando a língua inglesa e deformando a poesia de Poe com um conhecimento de ambas possivelmente acima do público letrado da época e dos seus congéneres, Osório de Castro assegurava textualmente a aristocracia do seu espírito (como Poe, por outras formas que analisámos na primeira parte). Ao mesmo tempo, servia-se do capital

---

<sup>1</sup> Para além da utilização de excertos de Poe em inglês, Osório de Castro apresenta, em *Exiladas*, práticas de heteroglossia com uso de palavras inglesas (como em "O Conto de Mimi", aliás de forma semelhante à que adiante mencionaremos relativamente a "Idílio Saxónio", também um poema de juventude), e escolhe ainda, em inglês, os títulos dos poemas "The Last Rose of Summer", "Revival" e "I'll forget not". Curiosamente, este último, na sua primeira publicação, n'*O Novo Tempo* de 24 de Setembro de 1890, surge também numa estranha apresentação, " I'll peget not".

<sup>2</sup> Note-se que, a ser possível reconstituir palavras inteligíveis a partir da epígrafe truncada de "Sombra do Luar", estas se aproximariam mais da realização "nor will the moon tell", consentâneas com o carácter ilusório da lua glosado por Osório de Castro, mas contrariando o seu reverso efeito balsâmico destacado no texto de partida poesco.

simbólico associado à aura, tão elevada quanto vaga<sup>1</sup>, do poeta estado-unidense para, em sede própria, fazer do estranhamento da sua língua, ainda pouco corrente entre nós, uma linguagem-outra, capaz de inculcar um transporte para um plano além do real, e potencialmente metafísico<sup>2</sup>.

Tematicamente, como já se indiciou, o poema “Sombra do Luar” explora ainda aquele que Poe preconizou em "The Philosophy of Composition" como o *topos* mais poético, a mulher defunta cantada em tom de melancolia, recorrente na nossa literatura finissecular. A contemplação desta, amortalhada e rodeada do mesmo misticismo litúrgico que vimos “Em Laurespenne”, é igualmente coadjuvada pela musicalidade dolente de líquidas e nasais e pela gradação de adjectivos de qualificação misteriosa (“lácteo, infinito, profundo”), procurando-se uma hipnagogia pela qual o leitor, tal como o poeta, possa mergulhar temporariamente no “tempo passado” que a morta representa. Desta forma, a figura feminina encontra-se submetida a uma idealização em que nada transparece da sensualidade do amor-paixão, ou de um objecto real de desejo, sendo antes figurada só como veículo / musa possível dum momento de acesso ao inefável transcendente, em que a terra se torna sintomaticamente anti-natural e, pela utilização da metáfora do lago, também cara a Poe, se quer refractora dum além em cuja representação, não obstante, se destaca o artifício artístico de “alumínio e alabastro”:

---

<sup>1</sup> Que o nome de Poe, apesar de, como vimos, conhecer grande divulgação popular a partir da década de 1880, continuou por muito tempo envolto no desconhecimento, ou pelo menos impreciso relativamente à sua obra e identidade, é revelado por uma nota apensa à tradução de “The Raven” por Greenfield de Melo no diário *O Dia* de 6 de Abril de 1901, que se transcreve a título de curiosidade: “O delicioso conto que podemos hoje proporcionar (...) devemo-lo à amável deferência do Sr. Tenente Coronel de artilharia Greenfield de Mello, já bem conhecido no nosso meio literário, e que se propôs publicar a primeira versão portuguesa dos poemas de Edgar Poe. (...) É um belo serviço que o distinto literato presta aos que cultivam as letras. Pois dá prova de que em Portugal se estuda e aprecia a literatura inglesa e se encontra quem possa e saiba interpretar Edgar Poe.” As incorrecções relativamente à nacionalidade literária do autor, bem como ao género de “The Raven”, foram corrigidas no número seguinte. Adiante-se que não me foi possível apurar a existência da anunciada versão dos poemas de Poe por Greenfield de Melo.

<sup>2</sup> Semelhante processo é empregue no poema “Crisântemas”, usando-se desta vez o exotismo da língua oriental, através do nome da cordilheira “Fúsi-no-Yama” para designar um reino de mistério perdido, o qual podemos também comparar com a última Thule encoberta do poema de Poe “Dream-land”, ambos locais míticos cuja evocação é repetida em estribilho musical (ver Osório de Castro, *Obra Poética*, 1, 56).

Ao luar eu sigo-lhe o rastro,  
sorri-me triste e magoado...  
e a terra parece o fundo  
dum lago imobilizado  
d'alumínio e d'alabastro,  
lácteo, infinito, profundo!  
Enquanto a sombra não desce,  
conversamos num mistério  
doce, inefável, sidéreo.<sup>1</sup>

Identificando-se, no final, com uma provocadora encarnação da morte a cujo apelo a insuficiência de resposta vale ao poeta o esvanecimento da sua conjuração, esta mulher, conquanto espectralizada, não corresponde exactamente ao modelo da *femme fragile* que veremos glosado em António Nobre, já que a sua hierática volatilização no final se aproxima também do tipo feminino do simbolismo. Aliás, este tipo, e mais até o da mulher decadentista ressumando uma mórbida sensualidade, é frequente na primeira poesia de Osório de Castro, sendo que, se aproximável do tratamento do feminino pela poesia de Baudelaire, não deixa também de ecoar Poe, ou pelo menos a filtragem dos seus *topoi* pelo francês, para quem a mulher poética mais produtiva é a que conserva claros traços de ambiguidade, como Ligeia ou Morella. Esta última, justamente, surge referida num "Idílio Saxónio" de Osório de Castro em 1889, completando o quadro duma "americana ou inglesa" que seduz quer pelas suas "poses (...) de rapaz" quer pela sua inconstante lascívia ("... a flirtar, a cabotina!"):

Mas Vénus, flébil, actual!  
A graça aérea dum voo,  
E a frisselância histeral  
Da Morella de Edgar Poe...<sup>2</sup>

A forma da balada usada serve o ritmo de indução feérica patente neste idílio. Note-se que se a sua conjugação com um vocabulário raro e referências eruditas, configurando uma linguagem ornamental fora do esperado estro popular, causa

---

<sup>1</sup> Osório de Castro, *Obra Poética*, 73.

<sup>2</sup> Osório de Castro, "Idílio Saxónio", *Novo Tempo*, 8, 5 de Dezembro de 1889. Publicado numa versão mais extensa e com variantes no volume *A Cinza dos Mirtos* (1906), o poema inclui ainda este final: "Ó Morella, de sorriso / Doce como a primavera, / Onde fica o paraíso, / Pobre Eva tornada fera!" (*Poesia Completa*, 1, 199).

estranheza, e é também susceptível de potenciar a extravagância, que sugestivamente poderá estar associada a uma ideia da tradição do *romance* inglês de veia fantasiosa. Mais uma vez podemos conjecturar que o recurso e a deslocalização de tal tradição se faz em prol dum exotismo que satisfaça o desejo de evasão dum *status quo* prosaico e criticado pelo seu utilitarismo e materialismo oportunistas (o que não deixa de ser subtilmente veiculado pelos versos "Meu bom nababo, suborne-a! Dê a essa flor humilde / As minas da Califórnia"), aliando-se ao modo fantástico em cuja adopção Costa Dias interpretou uma resistência geracional a "todo e qualquer realismo, (...) tudo quanto lhe lembre a conjuntura social em que está a mais e cuja problemática não compreende"<sup>1</sup>.

O humorismo que se desprende de "Idílio Saxónio" é duma inconsequência quase pueril comparativamente à subversão social almejada pelo satanismo de Gomes Leal. Ao invés, pode ser entendido como servindo uma literatura que se volta sobre si, comprazendo-se de uma forma lúdica na subversão textual e paratextual – a qual não deixa, porém, de ter importantes consequências ideológicas ao promover os mecanismos para a sua crítica. A colocação hiperbólica de "frisselância histeral" não só põe em causa o modelo poético utilizado como o seu aproveitamento, refinado ou nevrótico, pelo programa decadista que por esta altura Osório de Castro se empenhava em divulgar. Por outro lado, esta referência insere-se no contexto duma mais diversificada prática dialógica, que vai desde o uso de referências míticas e artísticas eruditas (Afrodite, Gioconda), passando pelo recurso ao lendário popular e contemporâneo ("conto de fadas", "minas da califórnia") até ao mais insólito gracejo mesclado de deferência e vulgaridade ("Sua Excelência que emporque"). Regista-se

---

<sup>1</sup> Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa*, 130. Em *Linguagem e Ideologia*, Fernando Guimarães generaliza a leitura marxista deste uso do fantástico como "um dos casos de saturação ideológica que provêm, em última análise, da incapacidade manifesta pela consciência de apreender, numa dada fase de desenvolvimento histórico, as condições concretas da situação em que se encontra" (2ª ed., Porto, Lello, 1996, 10).

também uma inovadora utilização da heteroglossia que, indo buscar às outras línguas matéria poética ("crânement", "marygold"), desestabiliza os limites da unidade bem como de uma pretensa natividade (logo, autenticidade) e originalidade consagrada à poesia pela tradição romântica.

Esta desestabilização torna-se acrescida quando inclui o jogo, semi-privado, com outros passos de diálogo paródico em textos de congêneres contemporâneos com a tradição satânica, mais ou menos naturalista ou ocultista, remontada a Poe, o que nos interessa não só como evidência duma construção negociada da imagem do autor estado-unidense na nossa literatura finissecular, mas também do seu contributo para uma poesia tendente à despersonalização dramática. Neste contexto, cabe referir o poema "Cabotine" de 1889, com a seguinte quadra inicial, constituindo uma de várias variações que, ao longo da sua carreira, Osório de Castro produziu sobre o refrão de "The Raven"<sup>1</sup>:

Nunca mais, nunca mais, ó minha flor!  
A tua graça de cândida noviça,  
O teu vício de anémica e mortiça  
Há-de endouar o meu nervoso amor!<sup>2</sup>

Mais uma vez exagerando os traços da mulher fatal até à fronteira da caricatura, parece, até pelas estreitas relações que Osório de Castro mantinha à data com Gomes Leal<sup>3</sup>, que "Cabotine" evoca a composição "Licantropia" deste último, onde se lê: "Nunca mais me dareis seu riso ameno, / E aquelas *lindas*, lânguidas olheiras"<sup>4</sup>. Porém,

---

<sup>1</sup> Para além da composição "Nocturno", que será objecto de análise detalhada no final desta secção, refiram-se, como exemplo, as composições em que este refrão é evocado no título: "Nevermore" de *A Cinza dos Mirtos* (1906) e "Nunca Mais" de *O Sinal da Sombra* (1923).

<sup>2</sup> Osório de Castro, "Cabotine", *O Novo Tempo*, 17 de Outubro de 1889; o poema foi republicado em *Exiladas (Obra Poética)*, 1, 69).

<sup>3</sup> Efectivamente, Gomes Leal foi chamado a colaborar n'*O Novo Tempo*, onde publicou o célebre "A Duquesa de Brabante" a 14 de Novembro de 1889, composição a que Osório de Castro parece responder, a 12 de Dezembro, com "A Duquesa". De assinalar também, e como prova da circulação do nome de Poe entre ambos, que no mesmo periódico Osório de Castro republicou "Sombra do Luar" a 11 de Maio de 1890, dedicando-o então a Gomes Leal.

<sup>4</sup> Gomes Leal, *Claridades do Sul*, 72.

Gomes Leal não é o único literato coevo a ser convocado para esta charada de mútuo reconhecimento do clube de culto em que Poe seria senha de ingresso, por meio de um nível de leitura *à clef* e restritivo de que já o estado-unidense no seu tempo se servira, como vimos, para fabricar uma aristocracia textual. Sucede que "Cabotine" é dedicado a Valentim Demónio, o satânico pseudónimo de Fialho de Almeida, o que aproxima o retrato da tísica viciosa e suas desventuras das descrições das heroínas tuberculosas dos contos do autor, de resto oscilando também no tom entre o realismo cínico ("Rindo deixaste-me e da água-furtada / Caíste da rua ensanguentada, morta") e a figuração impressionista ("Era no ar uma saudade exangue, / E as andorinhas num ansioso bando / Riscam de negro o céu nevoento, em sangue"). Estes, bem como a ironia ominosa de Gomes Leal, poderão ser remontáveis a um denominador comum em Poe, como seja o seu conceito de grotesco, mas não lhe são de modo nenhum redutíveis, antes constituindo factores que, se por um lado amplificam prismaticamente o seu escopo, por outro distanciam e relativizam o seu modelo, e a sua convocação conjunta pode dar-nos dele uma medida crítica mais saliente do que a observada no anterior sistema da "poesia da nova era".

Isto porque estas paródias entre amigos se podem relacionar com outras, mais alargadas a uma crítica derrisória do estilo nefelibata, quer auto-correctiva quer punitiva por parte das tendências mais conservadoras, que nesta época, citando Fernando Guimarães, generalizaram "a intertextualidade (...) sob a forma de contradiscurso" ou "uma forma de paratextualidade de natureza paródica"<sup>1</sup>. Nota o crítico muito pertinentemente que a própria poética simbolista, focando a matéria

---

<sup>1</sup> Fernando Guimarães, *Poética do Simbolismo em Portugal*, 61 e 56 respectivamente. A expressão "paratextualidade", que o crítico adopta de Genette (*Introduction à l'Architexte*, Paris, Seuil, 1979, 87), designa as relações de um texto com outros que relevem da imitação ou da transformação, incluindo a paródia e o pastiche. Genette apelida-a de "transtextualidade por excelência", e este último termo, inclusivo também da intertextualidade, da citação e do comentário metalinguístico, parece-me particularmente amenizável com os intuítos deste trabalho.

textual geradora de múltiplos níveis de sentido e implicando com isso um afastamento do autor enquanto entidade pessoal, se prestou, de um modo sem precedentes, à absorção de discursos diversos, facilitando os mecanismos de dramatização do texto poético que viriam a ser amadurecidos no modernismo<sup>1</sup>.

Pode alegar-se que Poe – hábil no manejo de vários tipos e modelos textuais, populares e eruditos, aliado a uma vocação satírica e/ou per-versa – foi um exemplo precursor de dramatização através de polifonias e dissonâncias discursivas, prevendo entre elas a média voz duma corrente subterrânea induzida, conforme exposto em "The Philosophy of Composition", pelo *literary hystrio*, ventríloquo do "Corvo". Foi precisamente a esse ensaio que se referiu um crítico de *Os Insubmissos* a propósito da suspeita de plágio no poema "Nocturno" de Osório de Castro, levantando a lebre sobre os "ladrões [que], movidos pelo mesmo pensamento, se encontraram à mesma porta"<sup>2</sup>. Examinaremos a seguir a interessante polémica gerada por tal rescrita de Osório de Castro, bem como as eventuais intenções que lhe estiveram subjacentes e pelas quais o epíteto de "nosso símbolo de Edgar Poe", que cremos ter sido aplicado por António Nobre a este poeta<sup>3</sup>, adquire justo sentido – considerando talvez como mais consensual

---

<sup>1</sup> Ver *ibid.*, 62.

<sup>2</sup> Francisco Bastos in *Os Insubmissos*, 4, Março de 1889. No número seguinte do mesmo periódico é a vez de Xavier de Carvalho chamar a Osório de Castro "cesteiro... que rouba um Corvo a Edgar Poe", expressão que pode implicar o provérbio "ladrão que rouba ladrão".

<sup>3</sup> Ver António Nobre a Alberto d'Oliveira, 25 de Novembro de 1890, em que o escritor lamenta a "desgraça do nosso querido símbolo d'Edgar Poe", num passo que, depois de ter confirmado com o descendente António Osório as datas biográficas de Osório de Castro, julgo referir-se à desventura da falência paterna que obrigou o poeta a sair de Mangualde e a construir nova vida em Lisboa. Assim se explica que António Nobre justifique a Alberto de Oliveira (ambos ex-camaradas de Osório de Castro n'*A Bohemia Nova*) não enviar bilhete ao amigo malgrado por ser "provável que já esteja na rua a estas horas" (*Correspondência*, 134-135).

Assinale-se que a expressão usada por Nobre atesta o grande prestígio conferido aos literatos coevos pela associação ao nome de Edgar Poe, acrescentando-se ao epíteto de "Edgar Poe da Península" de que Gomes Leal pela mesma altura se ufanava (ver *supra*, 514 e 524), e ainda ao de "Edgar Poe português", carinhosamente conferido em dedicatória a Greenfield de Melo do poema herói-cómico *Gregoreida* de Gregório Antunes Falcão ([provável pseudónimo], Lisboa, Tip. Portuguesa, 1880). Esta última expressão surge manuscrita, com assinatura ilegível, em exemplar actualmente na posse de Luís Farinha Franco, a quem agradeço a atenção de me ter assinalado.

definição para a construção simbólica que tanto temos debatido a do arranque textual a partir de um índice cuja evasão é provocada com vista à intimação de outra(s) coisa(s).

Antes de passarmos à análise de "Nocturno", com que concluiremos esta secção, gostaria ainda de fazer um desvio para a composição satírica "To the First Minister of the World" de um autor, Francisco de Almeida (1838-1918), que, claramente inspirada no poema "Eldorado" de Poe, se apresenta como outro exemplo de aproveitamento da sua obra de forma contradiscursiva e servindo as intenções díspares do apropriador, neste caso também evidentemente políticas. A composição surge em *Carta em Verso de João de Deus / Resposta de Francisco d'Almeida*. Tal publicação constitui justamente um exemplo das colecções de textos, livros ou opúsculos, que se fizeram para derrisão – mas também, em certa medida, reconhecimento festivo – da extravagante ousadia dos que então se consideravam novistas, fossem estas farsas concebidas pelos próprios (caso de textos saídos nos efémeros periódicos de 1889 *Bohemia Velha* e *Nem Cá nem Lá*), por observadores menos empenhados mas simpatizantes da sua poética (por exemplo, as "Bailatas" de António Feijó saídas em periódicos desde a última década de oitocentos), ou por literatos mais reticentes e/ou avessos, como parece ser o caso de Francisco Augusto de Almeida<sup>1</sup>. Este matemático e literato poliglota (autor de *O Dicionário de Seis Línguas*), que também traduziu Poe (ver apêndice I), foi dado por Couto Viana como único autor das composições que aparecem no opúsculo, à excepção da "carta de João de Deus", cujo remoque – apenas ligeiro e bem-humorado, note-se – ao desdém dos nefelibatas, "livre dos baldões / de espíritos bárbaros", foi aproveitado para o exercício duma veia chocarreira de que Francisco d'Almeida já antes dera

---

<sup>1</sup> Para uma listagem mais exaustiva dos casos de poesia parodístico-satírica no simbolismo, ver o já citado artigo de Fernando Gimarães, "Entre a Expressão Paródica e a Poética da Alteridade", *Poética do Simbolismo em Portugal*, 55-68; e também, para uma discussão teórica das funções do género no simbolismo e das intuições proto-modernistas nos seus exemplos mais extremos, Seabra Pereira, "Tropismo do Novo e Refracção Paródica no Fim-de-Século", *Prelo: Revista da Imprensa Nacional – Casa da Moeda*, 20 (*Simbolismo em Portugal*), 1992, 119-131.

mostras<sup>1</sup> e agora se volta contra a impropriedade nefelibata duma geração posterior à sua. Fá-lo através de imitações exageradas ao estilo de Verlaine ou de Eugénio de Castro, mas nem todos os textos incluídos podem ser imediatamente identificados como *pastiches* decadistas<sup>2</sup>. Neste último caso, acha-se "To The Prime Minister of the World" que, com o subtítulo "Basil's Legend", parece um ataque, que a língua inglesa ajuda a escamotear, a uma figura política, talvez de nome Basílio. Seria alguém identificável à época a partir das pistas do poema, em que ao inglês macarrónico (será a sua deturpação deliberada?<sup>3</sup>) se mesclam, para assinalar a ambição liberal por um cargo executivo ou diplomático, os estereótipos portugueses "pastazinha" e "cavaquinha":

Painted, bedight,  
 Basil, sad knight,  
 In search of pastazinha  
 Had travelled long,  
 (...)  
 But he grew old  
 Basil so bold,  
 And the desired pastazinha  
 He could not find  
 In land of blind,  
 Not withstanding cavaquinha.  
 And as his strenght [sic]  
 Failed him at lenght [sic]  
 (...)  
 "Oh! give me a pastazinha,  
 My youngster, said he;  
 Oh! oh! give it me;  
 For I play cavaquinha."  
 "Yes, yes, very soon,  
 Replied face moon,  
 Shall have good pastazinha  
 In new Peru / (...)"<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Ver Francisco de Almeida, *Tolices e Escândalos de Ontem e Hoje* (Lisboa, Imprensa Germano de Sousa Neves, 1869) e o poema herói-cómico *Os Lusíadas do Século XIX* (Lisboa, Soc. Typ. Franco-Portugueza, 1865-1884).

<sup>2</sup> Ver o capítulo "João de Deus e Francisco de Almeida" da obra de António Manuel Couto Viana *As (E)vocações Literárias*, 116-124.

<sup>3</sup> De qualquer forma, note-se que o uso do inglês faz prova do conhecimento de Poe a partir dos textos de partida, dedução que avancei também pela análise duma tradução poética de Francisco d'Almeida (Margarida Vale de Gato, "Edgar Allan Poe in Portuguese: A Case-Study of 'Bugs' in Translated Texts", 198).

<sup>4</sup> Francisco de Almeida, *Carta em Verso de João de Deus / Resposta de Francisco d'Almeida*, Lisboa, Tip. da Empresa da História de Portugal, 1904, 30-31.

Faltando o tempo para tratar outros assuntos mais relevantes, não pude concluir a investigação sobre a figura aqui satirizada, mas apresento a hipótese, a confirmar, de se tratar de Basílio Alberto de Sousa Pinto (1793-1881), deputado conservador e reitor contestado da Universidade de Coimbra, cujo título de Visconde de S. Jerónimo que recebeu quando de lá saiu em 1862 (em virtude dos protestos de alguns dos futuros membros da geração Coimbrã, incluindo Antero e a sua "Sociedade do Raio") condiz com a apelação de "knight", para além da colocação do adjetivo "painted" poder sugerir uma pista para "Pinto". Não achei, porém, qualquer relação entre esta figura e o Peru, país com que Portugal estabeleceu Convenção Consular em 1872, embora também seja possível que este surja no poema apenas como particularização do original "Eldorado" e por necessidade duma rima jocosa. Note-se que esta especulação, a ser legítima, apontaria para que a data de composição do texto fosse bastante anterior à da publicação, em 1904, do livro onde foi inserta, e até da fase hegemónica da poesia simbolista<sup>1</sup>. De qualquer forma, a existência deste poema convida-nos a interessantes deduções: i) que a poesia de Poe, nomeadamente "Eldorado", teria pelo menos acolhimento entre os comparsas que Francisco de Almeida esperaria apreciar plenamente a sua sátira; ii) que, apesar do valor facial político desta, a sua inclusão num contexto de ataque humorístico à poesia simbolista pode ser sinal do reconhecimento do papel precursor que Poe para ela assumiu, bem como da sua permeabilidade a rescritas, mormente com finalidades de blague ou farsa literária.

Voltemos então, para finalizar, a Alberto Osório de Castro e ao seu poema "Nocturno", rescrita parcial de "The Raven" que se encontra reproduzida no documento 4 do apêndice II, e cuja publicação em 1889 deve ser vista, se não como acto político,

---

<sup>1</sup> Mesmo esta, aliás, deu-se antes da data do livro, e na verdade parece mais plausível no ano de 1894 em que é datada a "resposta de Francisco d'Almeida", daí se podendo depreender que a recolha feita foi algo extemporânea.

como um gesto ideológico de afirmação do autor na nova poética simbolista e de delineamento dum novo pacto na complexa relação entre a arte e a realidade por ela aproveitável e transformável. Para isso aponta, aliás, o contexto em que surgiu, quando, em início de carreira, Osório de Castro embarcou, com Alberto d'Oliveira, António Nobre e outros, no projecto da *Bohemia Nova* de Coimbra, órgão de que terá sido o mais consciente membro em termos programáticos<sup>1</sup>. No segundo número deste, e já com Eugénio de Castro e seus sequazes em cena n' *Os Insubmissos*, surgiria "Nocturno" que, representando a intrusão de uma ominosa borboleta no espaço recluso do poeta a fazê-lo interrogar-se sobre a alma dos seus próximos, logo se prestou a uma troca de picardias entre os dois periódicos – cuja ostensiva rivalidade, sobretudo na prolongada polémica sobre a deslocação da cesura dos alexandrinos, parece no seu tom ter mais de mútua bazófia entre espíritos selectos que se digladiavam para mutuamente se promoverem na *intelligentsia* nacional do que de real hostilidade (mais uma imitação das guerras simbolistas em França do que propriamente um combate de radicais divergências). De qualquer forma, o entendimento e o fundo comum entre as partes não seria unísono, pois que de início a equipa d' *Os Insubmissos* ignorou o influxo poético subjacente a "Nocturno", antes relacionando o soneto com a composição de António Feijó "In Amaritudine", que vimos constituir já um momento de re-elaboração nacional sobre a lembrança magoada de "The Raven". A resposta de Osório de Castro foi curiosa, pois contornou a acusação de plágio mencionando a anterior fonte poética, humilhando assim subtilmente a claqué contrária pelo erro no alvo, ao mesmo tempo que com bonomia tomava as involuntárias coincidências com o texto de Feijó como condição lesiva, e pretexto para a desnecessária dignidade de abjurar a autoria de "Nocturno". Citando o remoque de *Os Insubmissos*, "O Sr. António Feijó na sua poesia

---

<sup>1</sup> Ver Seabra Pereira, introdução a *Obra Poética* de Alberto Osório de Castro, 1, 7.

'In Amartudine' tem uma pomba que lhe entra pelo quarto", o parentético acréscimo de Osório de Castro, "(Poe também tem *O Corvo*. Onde isto vai parar?)", permite a falsa humildade:

Acabamos de ler pela primeira vez a poesia de António Feijó; e é inegável que entre esta e o *Nocturno* há uma grande analogia de ideia.

A este respeito Alberto Osório tem apenas a declarar, com toda a lealdade, que nem conhecia a poesia *In amartudine*, nem mesmo leu ainda as *Líricas e bucólicas*; mas que, reconhecendo que a sua poesia perdeu desta maneira a originalidade que ele lhe imaginava, renega completamente os seus versos, abandonando a ideia neles expressa.<sup>1</sup>

Longe de renegar o poema, Alberto Osório havia ainda de reproduzi-lo em *O Novo Tempo*, antes de o fixar em *Exiladas*<sup>2</sup>. Isto pode dever-se à forma como, ao contrário do que afirmou, prezou a "ideia nele expressa", nomeadamente a do pampsiquismo subjacente à possibilidade de um animal repercutir a vontade de alheios espíritos humanos – note-se que, por coincidência ou por difuso encontro com as sensibilidades que exploravam outras teorias explicativas além do positivismo, o animal escolhido nos lembra o "efeito borboleta", hoje desenvolvido a partir da teoria do caos que Henri Poincaré começara então a explorar com base na premissa duma dependência sensitiva da matéria de fenómenos sistemicamente congregados<sup>3</sup>. Seja como for, sobressai no poema o irracionalismo na apresentação desse sinal, o que constitui justamente a sua diferença face ao subtexto poesco, valendo talvez a maior injustiça do ataque de *Os Insubmissos*: "Há, no entanto, uma diferença, é que a pomba do Sr. Feijó pousa sobre um busto, o que é possível, enquanto a borboleta do Sr. Osório vem pousar-lhe no coração – o que é uma asneira"<sup>4</sup>. Mais do que pousar no coração, aliás, a "pequena borboleta escura" de "Nocturno" trespassa-o de forma absolutamente inverosímil:

---

<sup>1</sup> *Bohemia Nova*, 3, 1 de Março de 1889, 48.

<sup>2</sup> Ver *O Novo Tempo*, 16, 9 de Fevereiro de 1890 (onde, curiosamente, o poema não surge assinado) e *Obra Poética*, 1, 110-111.

<sup>3</sup> Ver Stephen Wolfram, *A New Kind of Science*, Champaign (IL), Wolfram Media, 2002, 971.

<sup>4</sup> "Nós", *Os Insubmissos*, 3, Fevereiro de 1889, 47.

Segui-lhe ansioso o voo intencionado,  
Poisou-me enfim no coração, e logo,  
Como que a folha dum punhal em fogo  
Me trespassou meu peito, lado a lado.<sup>1</sup>

Contra a plausibilidade, o que Osório de Castro intenta é uma impressão, anti-realista e anti-naturalista, da mente predisposta em "horas mortas e religiosas", sendo que estas, de feição claramente supersticiosa e ocultista, dificilmente se distinguem das "horas... nervosas" que surgem na lição final de *Exiladas*. Para tanto, utiliza-se "The Raven" em aberta divergência com a recomendação de "The Philosophy of Composition" de, pelo menos em aparência, se manterem os limites do real ("within the limits of the accountable – of the real" – *TER*, 23). O poeta português parece desrespeitar deliberadamente hipotéticas exigências de razão por parte do leitor, visando antes o sugestionamento do seu espírito. Não prepara uma suspensão da incredulidade; pede, ao invés, a adesão seduzida pela crença simbolista.

## **2.2. António Nobre: extrapolações do influxo poesco para uma poética de despessoalização e justaposição de identidades**

Que "Nocturno" de Osório de Castro terá suscitado a impressionabilidade de António Nobre, estabelecendo a subjacente ligação com o Corvo de Poe, é algo que se pode deduzir pelo esvoaçar de "borboletas osórias" numa carta de 1889 a Agostinho de Campos (apelidado de "Agostinhas", numa infantilização algo comum entre as amizades desta geração), também colaborador da *Bohemia Nova*:

Enfim, eu saberei, logo, qual foi o corvo que anoiteceu com sua asa de treva o céu azul-loiro da alma de Agostinhas, e, talvez, eu consiga, se isso é possível, que a asa do corvo se transforme numa asa de andorinha que, à laia dum leque, afaste para longe as nuvens negras dessa impenetrável noite... Criança! Estou a escrever-lhe numa situação interessantíssima, extraordinária, fantástica. Bateu já a meia-noite, – hora amiga de Hamlet –, e, enquanto borboletas Osórias esvoaçam trémulas à volta de mim, poisando ora no papel, ora na ponta do meu nariz, – no andar inferior da minha casa diverte-se o povo ingénuo desta freguesia, na representação de um *entremes*, cujo ensaiador foi o sobrinho do Sr. Abade (...)

---

<sup>1</sup> Osório de Castro, "Nocturno", *Bohemia Nova*, 15 de Fevereiro de 1889, 24.

Ora, em cima desse palco saloias vermelhas e castas representam de heróis românticos, tentando explicar às saloias que o "Homem põe e Deus dispõe". (...) O Seixo de hoje é a Londres de há três séculos, e o Shakespeare? O meu caseiro José.<sup>1</sup>

O interesse deste passo excede a evidência de que "The Raven" seria uma alusão partilhada entre os vanguardistas da *Bohemia Nova*, pois apresenta um cruzamento de referências e discursos que viria a pautar a obra substancial de Nobre, nomeadamente *Só*. Por esta via, a herança romântica que o autor começou por admitir em Poe surge já encenada com uma componente de distanciamento, até porque temperada por um outro "drama", o da representação popular cuja "ingénua" genuinidade se confunde com o pitoresco. Com efeito, se somos a princípio levados a pensar que a "situação interessantíssima, extraordinária, fantástica" da "meia-noite" conflui com o *locus horrendus* do poeta romântico a que num poema de juventude o autor linearmente assimilara o influxo poético ("Parece que nos astros anda o corvo / Que Poe em sonhos viu, à luz do raio!"<sup>2</sup>), este cenário é interrompido pelo sintomático "entremez" do "sobrinho do Sr. Abade", para cujo contraste com a fantasiosa erudição do escritor parece ser transposto o seu interesse. E assim a singular excepcionalidade romântica, ainda que não abdique da aristocrática textualização que a separa do "andar inferior" do povo, é ironicamente traída pela niveladora intromissão dialógica (no sentido bakhtiniano)<sup>3</sup> do adágio a destacar a simplificação discursiva das "salóias", que por sua vez "representam de heróis românticos".

Apesar de o soneto de Nobre, que transcrevemos na íntegra no documento 5 do apêndice II, vir apenas datado "1889" na colectânea póstuma *Primeiros Versos* (1921),

---

<sup>1</sup> António Nobre a Agostinho de Campos, 30 de Junho de 1889, *Correspondência*, 69.

<sup>2</sup> Nobre, "Poesia do Outono", *Alicerces, seguido de Livro de Apontamentos*, coord. e pref. Mário Cláudio, Lisboa, INCM, 1983, 41.

<sup>3</sup> Ver, a este propósito, Annie Gisele Fernandes, "António Nobre: Neogarrettismo e Messianismo Literário em Fins de Oitocentos" in *António Nobre em Contexto*, coord. Paula Morão, Lisboa, Colibri, 2001, esp. 19-20.

os testemunhos textuais apontam para que tenha sido escrito por volta dessa noite em que o poeta escreveu a carta acima. Atentemos nos seus primeiros versos:

O Poeta, está, (deu meia-noite, agora),  
Na sua Torre, só, lendo e fumando...  
Batem à porta! Quem será a esta hora?  
Passa uma escura borboleta, voando!  
Agoiro. Alguma nova aterradora<sup>1</sup>

Desde logo, em relação quer ao texto de "The Raven" quer à rescrita de "Nocturno" de Osório de Castro invocada pela "escura borboleta", duas diferenças sobressaem: o sujeito poético resiste à identificação autoral pelo uso da terceira pessoa, e o tempo verbal muda do pretérito para o presente. Daqui resulta uma ênfase na tensão entre distanciamento e identidade, já que ao longo do poema sustemos o gesto de duplicação encenada num poeta majestosamente maiusculado que se dá em virtude do acto presente de observar-se. Tal como na invocação de abertura de *Só*, o enfoque de terceira pessoa sobre a figura poética, se fixa a sua imagem romântica – predestinado em "berço de prata" em "Memória"<sup>2</sup> e "na sua Torre" no soneto em apreço<sup>3</sup> – deflaciona-a também quando ocorre a mudança para o "eu" (no terceiro verso da segunda quadra, no caso do soneto), porquanto tinge de ironia a percepção de excepcionalidade. Para esta ironia contribui também a pose de *dandy*, "lendo e fumando", que vem colorir de traços baudelairianos o tédio já prenunciado em "The Raven" ("while I pondered weak and weary" – *MCW* 1, 364). Por sua vez, o *taedium vitae* colide e simultaneamente converge com a capacidade de o poeta se olhar

---

<sup>1</sup> António Nobre, *Poesia Completa*, coord. Mário Cláudio, Lisboa, Dom Quixote, 2000, 146 – edição doravante designada por *PC*.

<sup>2</sup> Ver: "Num berço de prata dormia deitado, / Três moiras vieram dizer-lhe o seu fado". Note-se que esta é a "Memória" da 2ª ed. de *Só* de 1898, que aqui geralmente será seguida, correspondendo ao texto escolhido por Mário Cláudio para a *Poesia Completa* (163).

<sup>3</sup> Sendo paradigma de reclusão ativa, comparável aliás ao Éden isolado a que Poe pretendia confinar a poesia, a Torre, pela forma quimérica como nela repetidamente insiste a poesia de Nobre, serve também, como o Solar ou o Palácio noutros poetas simbolistas, como alegorização da alma do sujeito auto-iludido e, no limite, demenciado.

distanciadamente na frenética modernidade, realçada não só pelo uso do presente como pelo ritmo sincopado que serve o registo notacional do poema.

Efectivamente, se já o poema de Osório de Castro acusava maior coincidência temporal entre enunciado e acto de enunciação (marcado pelo determinante de proximidade contextual a abrir o poema "Esta noite") e uma maior sobriedade relativamente ao ritmo enfaticamente encantatório de "The Raven" induzindo um tempo mítico, o de Nobre apresenta uma radical transição para uma cadência brusca, entrecortada por sinais de pontuação profusos. Estes podem inclusive criar uma agramaticalidade a espartilhar o verso numa dicção pré-modernista – realce-se a primeira vírgula a separar sujeito de predicado, marcando a incongruência entre a condição e a existência do poeta – ao que acrescem as frases nominais, entre pausas e elipses como que a insinuar o não-dito, que será o mais terrível, entre cada acto elocutório. Não há hipnagogia, mas antes sobressalto decorrente do câmbio de atenção aos estímulos que o sujeito sucessivamente recebe e/ou provoca, e o que sobressai não é tanto a predisposição para a estranheza preparada por Poe mas a força coerciva do absurdo.

Como no excerto epistolográfico acima analisado, a diversidade de estímulos dramatiza-se pelo diálogo com discursos e registos alheios às expectativas poética e fantástica criadas. De resto, no soneto a própria introdução do ambiente feérico da meia-noite prescinde das usuais colocações românticas (como em "The Raven", "once upon a midnight dreary" – *MCW* 1, 364) para se apresentar parenteticamente em registo de nota factual (ou dado adquirido?), antecipando uma estratégia de comentário ou *marginalia* ao texto principal que, tendente para a complexidade metalinguística, virá a constituir porventura a característica mais destacadamente inovadora de *Só* – isto é, nas palavras de Seabra Pereira, a "construção intradialogante ou ironicamente contrapontada

(...) numa técnica que (...) emalheita o texto principal com o texto secundário"<sup>1</sup>. O investimento em paralelismos e lateralidades textuais prolonga-se na assimilação de registos e códigos, nomeadamente o diálogo encaixado entre o poeta e o criado que, servindo para introduzir um certo popularismo de expressão ("Podes-me ir fazendo a mala, / Porque, segundo as regras da etiqueta, / Não devo demorar muito em pagá-la...") contribui para um tom de eminente coloquialidade. Este pode, aliás, prevenir o reconhecimento do mais literário diálogo com as fontes de Poe e Osório de Castro, o qual em verdade hoje apenas podemos atestar pela existência da carta. Na altura possivelmente só seria acessível ao privilegiado grupo dos "boémios", com os quais Nobre, fazendo também ele uso de estratégias de angariação de capital simbólico, entrava num jogo de codificação esotérica, vedando aos demais pelo menos um dos níveis de leitura do texto. Assim, só um círculo selecto podia intuir toda a dimensão de palimpsesto que reveste este soneto, constituindo a sua originalidade a habilidosa incorporação, até à aparente rasura, dos vários substratos nele contidos.

Para além deste esoterismo de defesa do campo literário, encontramos o mais evidente registo críptico dum outro discurso que o texto absorve, o do bilhete escrito entregue pelo mensageiro Joseph, defraudando as expectativas da tradicional intriga de sedução entre o sujeito e a misteriosa "senhora", já que o encontro por esta intimado substitui o normal endereço pelas coordenadas da morte. A intimação da morte, se várias vezes reiterada na obra de Nobre com uma desejável proximidade enquanto "salvação da paralisia tediosa"<sup>2</sup>, surge aqui sobretudo com um carácter inquietante, e a sua mensagem de desesperança ("Rua do Nada") pode ser comparável à da legenda sepulcral que cerce a demanda do sujeito em "Ulalume" de Poe, embora seja significativa a preferência por um moderno trânsito de bilhetes e bagagens em

---

<sup>1</sup> Seabra Pereira, "A Poesia Nova do Fim-de-Século", 70.

<sup>2</sup> Ibid., 73.

detrimento da errância tumular privilegiada pelos ultra-românticos. Contudo, estas inscrições de modernidade não deixam de ser contaminadas por aquela herança de superstição e conferem-lhe por sua vez novos contornos. O modo como o arquetípico e o sobrenatural se infiltram no actual fazem com que deste soneto sobressaia um método que Rui Ramos apontou na poesia de Nobre: "debruagem de notas realistas sobre um tecido fundamentalmente mítico"<sup>1</sup>, sendo que a encenação do sujeito no presente não deixa de convocar a moldagem do passado, adensando a fractura de sensibilidade no movimento de um para o outro, só eventualmente remida pela morte. Note-se, pois, que enquanto no passo que citámos da correspondência do autor, este (mais identificável pelas convenções do género com a pessoa empírica de Nobre) achava nos elementos contextuais um factor de relativização da sua auto-sugestão poética presa a uma tradição fantasiosa, já no soneto o investimento projectado na figura mítica do poeta contagia o mais banal circunstancialismo, destacando o potencial congregador da ficção do poeta. Contudo, a forma como se dramatiza a projecção pelo sujeito singular (semelhável à que faz de "António" exemplar, e voz de várias vozes, em *Só*<sup>2</sup>) não deixa de prever a sua irónica desmistificação enquanto construto narcísico.

Observando os processos de ironia em Nobre, Fernando Guimarães deu especial relevo à ponderação da sua proporcionalidade com uma *obscuritas* traduzível em multiplicidade de sentidos, bem como ao papel catalisador da dramatização da figura do poeta<sup>3</sup>. Como exemplo para análise, sugestivamente, o crítico apresenta o poema "Da Influência da Lua", que constitui em *Só* uma re-elaboração sobre um dos tentames de

---

<sup>1</sup> Ramos, *A Segunda Fundação* in *História de Portugal*, coord. José Mattoso, vol. 6, 306

<sup>2</sup> A forma como em *Só* o sujeito poético dramatiza e despersonaliza a sua autoria empírica nomeando-se nas personagens de "António" ou no hipocorístico "Anto", tratada seminalmente no estudo de Paula Morão, *O Só de António Nobre: uma Leitura do Nome* (Lisboa, Caminho, 1991), configura uma estratégia de distanciamento irónico comparável à que resulta da apresentação duma terceira pessoa simultaneamente aproximada e tangencial ao sujeito poético.

<sup>3</sup> Fernando Guimarães, *Linguagem e Ideologia*, 94-96.

Nobre intitulado "Poesia do Outono", de que já se assinalou a explícita referência ao influxo poético (*supra*, 651 e nota 2). Surgia este em sintonia com uma sensibilidade ainda grandemente sub-romântica, posto que nela se notasse também um para-decadentismo nos seus requintes de adjectivação indutora duma atmosfera crepuscular e propícia à nevrose, a qual se mantém na posterior composição, em que aliás "a ascensão da Lua, pelo Outubro" (PC, 246) se pode relacionar com as pseudo-científicas alusões astrológicas que semeiam "Ulalume"<sup>1</sup>. Não há, contudo, menção que permita comprovar uma fonte poética neste texto, ao contrário do que sucedia em "Poesia do Outono" reportando-se directamente a "The Raven". No entanto, é curioso que tal alusão – apontando então "o céu baço, funerário e torvo" como cenário evocativo da mefistofélica errância do Corvo<sup>2</sup> – viesse, sensivelmente no mesmo ponto de desenvolvimento de "Da Influência da Lua", dar lugar à supersticiosa configuração lunar, só que temperada por uma metatextualidade cujo carácter corrosivo é acrescido por um dos típicos excursos coloquiais que encontramos na poesia de Nobre:

Ai os meus nervos, quando a Lua é cheia!  
Da Arte novas concepções descubro,  
Todo me aflijo, fazem lá ideia! (PC, 246)

Aqui, julgo também produtiva a ideia da construção textual em Nobre como um palimpsesto decorrente duma acentuada reflexividade poética. A rasura do substrato poético de leitura romântica faz-se em favor de pretensas "novas concepções" cujo latente esteticismo, por outro lado, não pode eximir-se da dívida para com a apropriação da poética de Poe pelos sistemas decadentista e simbolista coevos. Para mais, esta assunção é inesperada e colide com a autenticidade da transformação mágica que o poeta confere ao poder da lua, comprometendo o investimento neste símbolo, de

---

<sup>1</sup> Assinale-se que Outubro, "pelo cair das folhas, o melhor dos meses", será também recomendado para a leitura de *Só* em "Memória" (*Poesia Completa*, 164).

<sup>2</sup> Nobre, *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, 41.

particular preponderância no projecto de estruturação do percurso poético que sobressai da segunda edição de *Só*<sup>1</sup>. Já a oscilação para uma voz popular e a interpelação ao público, "Todo me aflijo, fazem lá ideia!", vêm problematizar, por seu turno, as premissas elitista e autotélica da "nova" arte. Este conjunto de incongruências sublinha, sobretudo, de forma auto-crítica, um registo de afectação poética, desde logo indiciado no princípio do poema, em que a dramatização do recolhimento dos "bardos" se faz com distância comparável à que encontramos no soneto "O Poeta, está, (deu meia-noite, agora)" relativamente à situação de introspecção e clausura que podemos associar ao fazer poético em Poe: "Tardes de sonho em que a poesia escorre, / E os bardos a cismar molham a pena!" (*PC*, 245).

### **3. Préstimos possíveis para os neo-romantismos lusitanista e saudosista**

Propícia à auto-crítica é também a alegorização do poeta na figura do Cavaleiro Andante, de que vimos várias actualizações neste período, designadamente em Gomes Leal e Júlio Brandão<sup>2</sup>. No poema "Os Cavaleiros", de forma sintomática, se o móbil do herói surge inequivocamente associado ao "Palácio da Ventura" anterior pela colocação "à cata da Ventura" (*PC*, 275), pode também achar-se dependente do subtexto poesco que antes fizemos corresponder com aquele: a balada "Eldorado" encenando de forma irónica a busca quimérica do poeta. De resto, podemos identificar paralelismos entre esta e "Os Cavaleiros" que não se estabelecem com o soneto de Antero, sendo o mais relevante o do uso duma estrutura dialogada que introduz o

---

<sup>1</sup> Em *O Só de António Nobre: uma leitura do nome*, Paula Morão destaca que a coesão facilitadora da leitura de *Só* como trajecto dum poeta exemplar do colectivo a que se dirige advém sobretudo da segunda edição de 1898, designadamente pela estratégia de fazer coincidir esse percurso com as diversas fases da lua (22 *passim*). Nascido "debaixo dum signo mofino, / Pela lua nova" (*Poesia Completa*, 163), o poeta acaba por declinar em "quarto minguante", sendo que a concepção da lua, no mínimo ambivalente, pode relacionar-se com a que observámos em Poe e foi transposta genericamente para o simbolismo.

<sup>2</sup> Com o primeiro destes, e com o poeta tutelar da geração anterior, Antero, já Paula Morão elucidou interessantes correspondências no tratamento do tema em "Os Cavaleiros" de *Só* (ver "A Temática do Cavaleiro Andante em Antero, em António Nobre e em Gomes Leal", *Retratos com Sombra: António Nobre e os Seus Contemporâneos*, Porto, Caixotim, 2004, 11-24).

confronto com um segundo cavaleiro – uma fantasmática sombra errante no poema de Poe, e o vento no de Nobre – e de onde emerge o motivo do duplo, o qual tem ainda maior intensidade em “Os Cavaleiros”, visto o próprio sujeito de demanda aparecer espectralizado como um “fantasma”. Esta circunstância confere desde logo ao texto um tom mais sinistro, ainda que nele se verifique também a inicial euforia que vimos em Poe e Antero, e uma nota de ligeireza em consonância com as expectativas da toada popular – cuja cadência, note-se, aproximando-se da de “Eldorado” e distando da opção de Antero pela complexidade ideológica permitida pelo metro e conceptualismo do soneto, serve o projecto de recuperação das formas tradicionais do Cancioneiro em *Só*: “- Onde vais tu, cavaleiro, / Pela noite sem luar? / Diz o vento viajero, / Ao lado dele a ventar” (ibid., 273).

É quando o vento interpela a figura do Cavaleiro sobre uma hipotética ambição de Ventura que acontece o momento de máxima negatividade do poema, sendo que a sua conquista, como na balada de Poe (recorde-se: “Over the Mountains / Of the Moon, / Down the Valley of the Shadow” – *MCW* 1, 463) é entravada por insuperáveis obstáculos. A reacção do Cavaleiro no poema de Nobre é, porém, mais dramática, implicando um súbito envelhecimento (ao passo que em Poe, como em Antero, este acompanha a morosidade da demanda), até à escoriação física em que espadas e palavras se sobrepõem para transmitir a insuficiência da linguagem poética, conduzindo a um ininteligível face-a-face, porventura representativo duma duplicação que se esgota na especularidade:

– Vento, sim! Espera, espera!  
Que estrada devo tomar?  
(É um menino, é uma quimera  
E todo lhe ri o olhar...)  
E o Vento, com voz austera,  
Dor, querendo disfarçar:  
– Toma todas as estradas,  
Todas, d'aquém e além-Mar:  
Serão inúteis jornadas,

Nunca lá hás-de chegar...  
Palavras foram facadas  
Que é vê-lo, todo a sangrar...  
E seus cabelos trigueiros,  
Começam de branquear,  
E olham-se os dois cavaleiros,  
Quedam-se ambos a cismar. (PC, 276)

Na mudança abrupta da infância para a velhice poderá ler-se a simbolização do sentimento de se ter nascido velho que já referimos como comum na nossa geração finissecular. Tal atitude, em *A Crise de Consciência Pequeno-Burguesa* de Augusto Costa Dias, é severamente apontada a António Nobre em convergência com uma desilusão com o presente e nostalgia pelo passado que, após a consumação da decadência portuguesa com o Ultimatum britânico, havia de animar o projecto de devoção patriótica do neogarrettismo:

o mundo de ruínas em que estes intelectuais de 90 julgam mover-se é mais subjectivo do que objectivo; a um começo, embora acelerado, de um processo de transformações materiais da sociedade, corresponde uma reacção sentimental (...). Tal desespero patenteia-se com toda a clareza no *Só* de António Nobre. (...) O seu derradeiro esforço, a tarefa histórica que lhes cabe, é perpetuar, na Arte, um passado que a todo o momento promete não ser o mesmo. (...) Coveiros da nação que representam (...) eis o destino que lhes cabe. São eles que estão mortos e não o sabem.<sup>1</sup>

Lendo "Os Cavaleiros" dir-se-ia, pelo contrário, haver uma dura consciência da própria perda vital por meio da esteticização, no refúgio dum passado fantasiado e, com penosas consequências, infantilmente feudalizado. Dir-se-ia que o menino-quimera que afinal se descobre envelhecido não morre precisamente por já estar morto. Seja como for, a verdade é que a nacionalização da ideia de decadência produz interessantes resultados na poesia de Nobre, já que os *topoi* decadentistas ou em continuidade romântica, nomeadamente os que podemos imputar a uma provável influência de Poe, adquirem conotações específicas do lendário lusitano. No passo supra-citado de "Os Cavaleiros", "além-mar" como espaço quimérico não pode deixar de ressoar o nosso império então

---

<sup>1</sup> Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa*, 136-139.

em colapso, até porque antes a demanda do Cavaleiro fora particularizada num imaginário de "caravelas / Por sobre as águas do Mar".

Assim, embora os motivos do reino perdido ou do palácio arruinado recebam um tratamento susceptível de ecoar certas composições paradigmáticas de Poe como "The Haunted Palace", "The Valley of Unrest" ou "Annabel Lee", torna-se muito difícil isolar esses ecos do arregaçamento lusitanista das suas actualizações. Logo num dos primeiros poemas de Nobre, mais tarde revisto em *Só*, é como "meu condado" que surge designado o domínio de ventura irrevogavelmente perdida, o que instantaneamente lhe confere associações portuguesas, servindo para colorir o alter-ego "Anto" (em *Alicerces* o poema recebe como primeiro título "Autógrafo de Anto") com a mitologia fundacional do Conde Anrique. E, contudo, o ominoso vento que faz desabar tal fantasia poética parece soterrar ecos da confessa leitura "edgarcicamente romântica", neste caso de "Annabel Lee", valendo a pena confrontar os excertos relevantes:

Poe, "Annabel Lee", *MCW* 1, 478-79

*She* was a child and *I* was a child,  
In this kingdom by the sea,  
(...)  
With a love that the winged seraphs of Heaven  
Coveted her and me.  
And this was the reason that, long ago,  
In this kingdom by the sea,  
A wind blew out of a cloud by night  
Chilling my Annabel Lee.  
(...)  
Yes! that was the reason (as all men know,  
In this kingdom by the sea)  
That the wind came out of the cloud, chilling  
And killing my Annabel Lee: –

Nobre, "Autógrafo de Anto / O meu Condado"<sup>1</sup>

Numa extensão de léguas, não havia  
Quem possuísse outro domínio igual:  
Tão grande, assim, tão grande, parecia  
O território de um senhor feudal.  
Um dia (não sei quando, nem sei onde),  
Um vento mau, pestífero e ruim,  
Lançou por terra nas suas asas de belonde  
O meu palácio, o meu condado, sim!  
Porque eu já fui um poderoso conde,  
Naquela idade em que se é conde, assim!

Os poemas têm decerto temáticas diferentes, estando a intriga amorosa do primeiro completamente ausente do segundo, mas não é só a situação da infância, propícia em ambos os casos à megalómana fantasia do reino feudal, nem a do vento

---

<sup>1</sup> Nobre, *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, 62. Com significativas variantes, o texto foi remodelado para integrar *Só*, constituindo o terceiro da sequência de sonetos (*PC*, 301).

com idênticas conotações disfóricas (incluindo a dum alado e superior castigo da *hybris* humana, veiculado por "winged seraphs" e "asas de belonde"), que os aproxima. Há também todo o ritmo iterativo e as repetições anafóricas próximas da lengalenga tradicional, sobressaindo como um dos vectores poescos – a defesa da poesia cantável – susceptível de obter acolhimento na recuperação de tradições pelo neo-romantismo lusitanista. Em especial, notem-se a aliteração e a rima final do "i" nasalado e/ou prolongado ("chilling", "killing", "Lee" e "ruim", "assim", "sim"), que, no caso da língua portuguesa, obtêm ressonâncias com a forma do diminutivo "inho", que veicula ironicamente a contristada edulcoração infantil da poesia de *Só*.

Um outro poema de *Só* que tematiza a nostalgia pela pureza irredutível do mundo da infância e a contrafeita atitude do sujeito testemunhando este sentimento de poeta é "Menino e Moço", em que já Paula Morão sugeriu ecos intertextuais do "nevermore" de Poe<sup>1</sup>. Mais uma vez, aqui, estes entrecem-se com o tecido mítico lusitano que Nobre habilmente refunde da nossa tradição literária, ao optar, em detrimento do título "Paraíso Perdido" duma anterior versão<sup>2</sup>, pela égide da saudade de Bernardim Ribeiro, que de resto repercute intratextualmente o estribilho de "Lusitânia no Bairro Latino", "Menino e moço, tive uma Torre de Leite / Torre sem par!" (*PC*, 181 e 182). Enformada, pois, pelo lamento do "António" exilado duma pátria equacionada com a infância, a composição propriamente intitulada "Menino e Moço" projecta esse sentimento de perda para a saudade bucólica pela "flor" da infância, pela "luz dessa alvorada" e pelas "pombas de oiro" que "não voltam mais" (*ibid.*, 291). Não serão só estas últimas que se podem relacionar com a poesia de Poe, enquanto transmutações benfazejas do agoirento Corvo mas tão incapazes quanto este de assegurarem a

---

<sup>1</sup> Morão, *Retratos com Sombra*, 41. Também Seabra Pereira se refere a este texto como um "soneto hamletiano e poesco" (*António Nobre: Projecto e Destino*, Porto, Caixotim, 2000, 61).

<sup>2</sup> Ver Nobre, *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, 47-48.

reabilitação da harmonia ôntica. Também a metáfora da planta prematuramente tolhida – "Tombou da haste a flor da minha infância alada. / Murchou na jarra de ouro o púdico jasmim" (ibid.) –, índice da degenerescência do sujeito poético e do seu tempo, se pode comparar com idêntica imagem em "To One in Paradise": "No more – no more – no more / (...) / Shall bloom the thunder-blasted tree" (*MCW* 1, 215). Recorde-se que esta composição fora traduzida por Antero de Quental, sendo de notar que a locução adverbial expressiva da irrevogabilidade assume um valor de tempo perdido em absoluto, tal como viria também a ser lamentado em "A Poesia na Actualidade" de 1881. "Menino e Moço" testemunha talvez a prevalência duma poesia subjectiva, vista por Antero como um retrocesso, mas em todo o caso demonstrando má consciência e pesar pela sua vacuidade, através da imagem do poeta ensimesmado, incapaz de se eximir duma megalomania castradora, ressaltando a condenação pela *hybris* duma imaginação de soberba. Esse, aliás, foi também um tema caro a Poe desde os seus primeiros poemas, designadamente "The Happiest Day", onde será pertinente notar que pairava, contrapondo-se igualmente a um infantil entusiasmo de luz inaugural ("the brightest hour"), uma sinistra força adversa à do ímpeto de voo do poeta:

The happiest day – the happiest hour  
My sear'd and blighted heart hath known,  
The highest hope of pride, and power,  
I feel hath flown.

(...)

For on its wing was dark alloy  
And as it flutter'd – fell  
An essence – powerful to destroy  
A soul that knew it well (*MCW* 1, 81-82)

Nobre podia ou não conhecer esta composição de Poe<sup>1</sup>. O que está em causa não é propriamente a possibilidade de interferência desta sobre o esvanecimento das pombas

---

<sup>1</sup> O poema, todavia, foi escolhido por Mallarmé para as suas versões, das quais António Nobre seguramente conhecia "Le Corbeau". Seja como for, este último constitui o único dado que pode apurar ao certo relativamente ao real contacto de Nobre com a obra de Poe ou às vias pelas quais se deu. No

de "Menino e Moço" até aos vácuos ecos de desconsolo que a "asa do Vento" reverbera: "Debalde clamo e choro, erguendo aos Céus meus ais: / Voltam na asa do Vento os ais que a alma chora, / Elas, porém, Senhor! elas não voltam mais" (PC, 291). O que principalmente se pretende pôr em evidência com o cruzamento de mais obscuros trechos de Poe é o fundamento da sua associação à imagem da asa que numa forma funesta ou soberba, mas sobretudo paralisante, condiciona a figura do poeta em sucessivos momentos da nossa modernidade literária (de forma relacionável com a que vimos na francesa – em Baudelaire, com as asas gigantescas do albatroz, ou depois em Mallarmé, com a asa impelindo o abismo da auto-reflexividade), marcando uma crise tão epocal quanto de identidade pessoal e espiritual. Que essa imagem se colou a Nobre com uma particular feição poética foi algo desde logo assumido pelo próprio na correspondência de juventude em que referia "o corvo que anoiteceu com sua asa de treva o céu", mas também investido nele pelos seus contemporâneos em significativas homenagens, como a caricatura que Bordalo Pinheiro lhe dedicou, retratando-o como um Corvo misantropo a debitar o *Só* contra Paris em pano de fundo em 1892<sup>1</sup>, ou estas palavras de Júlio Brandão, no registo memorialista do seu prólogo à colectânea póstuma de *Primeiros Versos*:

Cada vez mais tristezas, cada vez mais saudades! Como Shakespeare, afirma que a felicidade era não ter nascido. O desalento invade-o, tal se vogasse em cerração imensa, por um imenso mar... O corvo de Edgar Poe ouve-o o poeta crocitar sinistramente,

---

entanto, dada a admiração reiterada de Nobre pelo poeta estado-unidense ao longo de toda a sua carreira parece plausível que o contacto tido com a obra poética fosse continuado, aprofundado com conhecimento dos textos em língua inglesa. Para isso apontam algumas das especulações aqui apresentadas sobre as correspondências entre as poesias de ambos – nomeadamente entre "O Meu Condado" e "Annabel Lee", ou entre "Os Sinos" e "The Bells" que veremos adiante. Sabe-se que Nobre teve uma preceptora inglesa e, apesar de Manuela Delille ter apresentado evidências dum domínio de inglês sofrível (v. "A Sombra": Poema Hamletico e Ofélico de António Nobre", 187-188), julgo que os seus conhecimentos seriam bastantes para lhe permitir um razoável nível de leitura, suficiente no tocante à atenção a processos de sonoridade que estivessem próximos do seu próprio projecto de intervenção poética.

<sup>1</sup> Bordalo Pinheiro, *O António Maria*, 13 de Maio de 1892. Note-se que tal retrato foi considerado suficientemente representativo para dar rosto ao Colóquio *António Nobre em Contexto* que, organizado por Paula Morão em Lisboa no ano 2000, assinalou o centenário da morte do poeta.

abrindo as largas asas sobre a Vida... A antiga e promissora ilusão parece-lhe um escárnio. Para onde foi a esperança? Onde é que fica esse palácio da Ventura?<sup>1</sup>

É interessante verificar que, no excerto acima, a lição do Corvo, mesclada com as influências de Antero e Shakespeare igualmente importantes na formação de Nobre, surge também associada à ideia negativa da vida e do real prevalecente no decadentismo e simbolismo, e ainda ligada ao recrudescimento da “saudade”<sup>2</sup>, o que indicia a sua amenização a um valor central do nosso neo-romantismo. Tal não surpreende se considerarmos a atenção concedida pelo próprio autor estado-unidense à saudade em Garrett (ver *supra*, 572-73), cuja formulação de “gosto amargo de infelizes” condiz bem, de resto, com a ideologia da tendência que se apelidou de neogarrettismo, e é incluída por Seabra Pereira na mais genérica corrente do neo-romantismo lusitanista, contribuindo em muito para a sua dominância ainda nos derradeiros anos do século XIX<sup>3</sup>. Liderado por Alberto d’Oliveira e programaticamente delineado no registo híbrido, ensaísta e lírico, das peças reunidas em *Palavras Loucas* de 1894, o neogarrettismo reclamou didacticamente, contra o esteticismo e cosmopolitismo característicos do anterior entusiasmo nefelibata, o regionalismo e o popularismo artístico em confluência com o revigoração de nacionalismos a que assistiu a Europa na viragem do século, na particular devoção patriótica que embebeu o pensamento de grande parte da nossa *intelligentsia* reformista, inclusive de muitos dos que engrossaram as fileiras republicanas para tentar restaurar um Portugal corrompido. Porém, partindo

---

<sup>1</sup> Brandão, prólogo a *Primeiros Versos* de António Nobre, 2ª ed. revista, Barcelos, Companhia Editora do Minho, 1937, xvi.

<sup>2</sup> Desde cedo a tematização da Saudade na obra de Nobre se prestou às reivindicações de utilização do fundo lusitanista por aqueles que o quiseram contrapor às cedências a imposições exteriores, projecto de que se fez órgão a *Revista Nova* em 1893, onde uma crítica de Trindade Coelho vinca bem esse elemento de *Só* em paralelo com a publicação coeva de *Saudades* de Júlio Brandão: "o mesmo fundo de melancolia e de saudade, o mesmo desejo de regressão a um passado de que se reputam exilados, constitui o que na alma profundamente portuguesa existe de mais enternecido, e de mais precisado de expansão" (nº 2, tomo 1, 1893, 27).

<sup>3</sup> Ver Seabra Pereira, *Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, 1, 42 *passim*; consultem-se também os ensaios do autor sobre este sistema em *Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. 6 da *História da Literatura Portuguesa*, Mem-Martins, Alfa, 2004.

duma ideia de decadência nacional longamente insanável, esta corrente literária não deixa de partilhar ainda com a anterior poética do decadentismo e simbolismo traços de pessimismo que se extremam à nevrose escapista ou se matizam difusamente na nostalgia crepuscular, de onde a continuidade da estética do vago, da preferência por uma linguagem de alusão indirecta, tão marcada pelo elitismo quanto por um esoterismo que coexiste com a superstição popular, acrescendo ao irracionalismo que, mais ou menos anti-científico, secundará o renovo idealista comum às demais correntes neo-românticas cuja expressão se dá já no início do século XX.

Com efeito, apesar da forte feição patriótica assente sobre noções de degenerescência e retoma da passada grandeza do neogarrettismo o situar propriamente, como referimos, na esfera do neo-romantismo lusitanista, esta tendência não deixa de conter em si traços germinais das outras duas correntes neo-românticas que Seabra Pereira destrinçou, a saber, a saudosista e a vitalista. Se esta última se apresenta pouco relevante para o nosso trabalho, não só porque, situando-se o seu surto cerca de 1902, excede o quadro temporal proposto, mas também porque as obras produzidas no âmbito do seu projecto favorável à natureza, libertário e celebrador do progresso do Homem, me parecerem pouco coadunáveis com um aproveitamento poesco, já a poética saudosista merece aqui menção. Embora se revele sobretudo expressiva no segundo decénio do século XX, ela encontra, conforme atrás se indicou, um dos seus esteios basilares numa actualização transcendentalista do pampsiquismo que, desde sensivelmente 1870, foi estabelecendo subtis associações com leituras da obra de Poe em torno de transformações anímicas e conjecturas de metempsicose e reencarnação.

Ademais, sendo o saudosismo a corrente neo-romântica que mais aprofunda uma linguagem de pregnância e ambivalência como instrumento gnoseológico herdado do

simbolismo<sup>1</sup>, não é de descurar que nessa continuidade transpareçam usos de substratos poescos aproveitáveis numa progressiva deslocação do referente para o ausente desejado ou intimado. Há que ver, porém, que eventuais interferências directamente decorrentes duma apropriação de Poe pelo saudosismo se tornam bastante difíceis de elucidar, quer por nesta poética a concepção de símbolo vir a colidir em aspectos fundamentais com o carácter de artifício combinatório que Poe lhe imputou<sup>2</sup>, quer por este último obstar também à autêntica demiurgia demandada pelo saudosismo, quer ainda porque esta, por sua vez, se arreigou a uma ideia de espiritualidade congenitamente portuguesa e, logo, arredia à evidência de empréstimos estrangeiros. Assim, conquanto se possam encontrar alguns ecos que parecem inscrever indelevelmente a lição poética em certas obras tendencialmente saudosistas, nomeadamente de Teixeira de Pascoaes que efectivamente publicou livros de relativa importância ainda no período por nós considerado, seria dispersivo elencá-los sem os poder sistematizar<sup>3</sup>. Continuando com o material de António Nobre, opta-se, pois, por

---

<sup>1</sup> Consulte-se, a este respeito, Seabra Pereira, "Introdução do Neo-Romantismo no Primeiro Quartel do Século XX", 215.

<sup>2</sup> Na verdade, a associação saudosista da suprema imaginação poética a uma escatologia de religação, com correlata componente moralista, parece mais próxima, a identificarem-se-lhe influências anglófonas, do espiritualismo organicista e oracular de Shelley ou do transcendentalismo vitalista de Emerson.

<sup>3</sup> É pertinente, todavia, apresentar alguns pontos de contacto relevantes entre a obra de Teixeira de Pascoaes e certos *topoi* poescos, que podem derivar quer dum interesse directo quer do inescapável contágio de anteriores rescritas portuguesas de Poe. Em *Sempre e Terra Proibida*, publicados respectivamente em 1898 e 1899, confirma-se a supra-referida assunção de uma continuidade com a estética da sugestão e da ambiguidade por uma preferência pelo lusco-fusco, e mormente por uma "deambulação pela natureza erma com uma atmosfera de mágoa, mistério e de sonho" (Seabra Pereira, "Neo-romantismo Saudosista", 263), passível de relacionar-se com diversos poemas e contos líricos de Poe. Há também composições onde o poeta se sente assaltado no seu isolamento pela intromissão dum presságio que lhe vem bater à porta, como no poema sugestivamente intitulado "Canção Saudosa", em que paira a dúvida sobre as projecções do poeta solipsista: "Sou a minha própria sombra, / Não sei onde projectada" (*Terra Proibida*, vol. 16 de *Obras de Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1997, 266), situação que é continuada com variantes em "Canção Medrosa": "Na noite lívida, o Medo / Vem bater à minha porta, / Como um segredo / Da Esfinge morta" (*ibid.*, 268). Já em "As Minhas Horas" o sujeito retoma o poder avassalador da sua própria fantasia como se reverberasse mais eloquentemente o eco de "The Raven": "Sou aparência vã da Dor que me consome. / Sou alguém que a si mesmo exclama: *nunca mais!*" (*ibid.*, 289). Também a construção duma sensibilidade abissal, ambivalente porque destrutiva mas virtualmente genesiaca, pela qual o poeta verte o seu verbo de escuridade, parece seguir o construto derivado da assimilação de Poe segundo Baudelaire, convocando um titanismo iconoclasta – por exemplo, os versos de "Ária da Morte" onde os poetas são apostrofados nestes termos: "Vós que

apontar nele as possibilidades de rescritas de Poe convergentes com o programa neogarrettiano a que Alberto de Oliveira afectaria o *Só* e, dentro destas, continuar a ver como puderam ser coloridas pelo lusitanismo e o que nelas pode interpretar-se como propício ao saudosismo (posto que incipiente e sobretudo dolorista), exercício que completaremos com uma composição do próprio autor de *Palavras Loucas*.

Uma constante da obra de Nobre a ser aproveitada pelos neo-romantismos quer lusitanista quer saudosista é a idealização da mulher amada que, reiteramos, se mantém alguns atributos de erotismo iniciático decadentista-simbolista, surge desvestida de grande parte das conotações com o satanismo e magismo, sendo o modelo da mulher fatal e hierática substituído pelo da *femme fragile et enfant*, virgem-noiva de dimensão sacralizante. Como viu já Manuela Delille, esta é uma representação que surge geralmente em familiaridade com a morte, exercendo sobre o sujeito a sedução de "um ser que parece prometer-lhe num espaço-outro, no espaço da Morte, a reconquista de um Paraíso irremediavelmente perdido". Neste aspecto, associa-se à sedução quer da mulher ofélica quer da bela mulher morta que Poe preconizou como catalisador privilegiado do sentimento poético<sup>1</sup>, ambas congregadas na estética pré-rafaelita. De resto, é em moldes pré-rafelitas, num vivo contraste de cores a compor, com a convocação aromática de flores exóticas, um apelo sinestésico também próximo do simbolismo, que surge a única referência explícita em *Só* a uma obra de Poe, "Eleonora". Trata-se de um conto que glosa o tema do puro amor infantil num vale idílico, também ele hiper-colorido ("We had always dwelled together, beneath a tropical

---

tendes, no peito, o abismo do Infinito / E as lágrimas do mar! / E um pobre Deus aflito, / Seu próprio santo nome a blasfemar" (ibid., 312). Finalmente, assinala-se a propensão para o modelo feminino da noiva angelical, alma gémea ou musa imaginada (com os contornos "sosistas" cuja correspondência com a amada espectral na obra de Poe veremos a seguir), e tornada simbolização de saudade num refúgio ameno poeticamente construído, conforme tematizado no célebre "Idílio" de *Sempre* ou, mais tarde, na figura da "eleita" e "virgem pura" Eleonor de *Marânus* (1911).

<sup>1</sup> Delille, "A Figura da *Femme Fragile* e o Mito de Ofélia na Lírica Juvenil e no *Só* de António Nobre", *Colóquio Letras: Memória de António Nobre*, 127/128, Janeiro-Junho de 1993, 122. Ver também " 'A Sombra': Poema Hamléutico e Ofélico de António Nobre", 219 *passim*.

sun in the Valley of the Many-Colored-Grass", *MCW* 2, 638) pela recordação imaginosa e distanciada que depois será dramaticamente corrompida com a morte prematura da heroína. A intriga justifica que em "Febre Vermelha", o poema em causa de *Só*, Eleonora reforce o cortejo das virgens mortas de Nobre no seguinte passo:

Rosas de sangue! abri o vosso peito, abri-o! / (...)  
Às ondas como o Oceano, ou antes como um rio  
Levando na corrente Ofélias de luar...

Camélias! entreabri os lábios de Eleonora,  
Desabrochai, à Lua, a ânsia do vosso cálice!  
Dá-me o teu génio, dá! ó tülipa de aurora!  
E dá-me o teu veneno, ó rubra digitalis! (*PC*, 256)

Tanto a "Ofélia" como a "Eleonora" aqui convocadas não são, note-se, propriamente epítomes da pureza da *femme fragile*, visto que delas se desprende um libidinoso veneno associável à mulher sensual e hipnótica de Baudelaire<sup>1</sup>. Mas, espectralizadas pelo luar, também aqui forte na sugestão supersticiosa do sobrenatural, não deixam de ser avatares das mortas precoces que são elevadas a musas em vários poemas de Nobre, sendo que o poeta lhes atribuiu o impulso dos seus versos desde a juventude:

Quando eu fiz versos pela primeira vez  
Amei uma criança  
Que vira com a flor de laranjeira  
Pousada sobre a trança.

Ia deitada num caixão estreito  
Levava as mãos em cruz:  
É assim que vão para o eterno leito  
As noivas de Jesus.

(...)

Quantas vezes a via trabalhando  
No rio ao pé da vinha,  
(...)

Quantas vezes subi aos altos montes

---

<sup>1</sup> Já vimos que esta, por seu turno, não deixa de absorver traços igualmente relevantes da representação do feminino em Poe, nomeadamente pela insistência no carácter assombroso do seu olhar, que terá impressionado Baudelaire ao ponto de em "Le Flambeau Vivant" reproduzir o efeito duns olhos femininos que sobrenaturalmente se destacam do corpo no poema de Poe "To Helen [Whitman]". É pertinente, pois, assinalar que esta imagem, entretanto difundida em várias composições simbolistas, surge criativamente elaborada por Nobre em "A Vida" quando o poder místico dos "grandes olhos outonais! místicas luzes!" é ironicamente contrastado com a decadência circundante particularizada num Portugal que infunde ridícula piedade, até ser deflacionado no registo a um tempo anedótico e sentimental, que caracteriza a apropriação do poeta da tendência do uso diminutivo no português oral: "Ó meu Amor! antes fosses ceguinha..." (*PC*, 280).

Por entre os pinheirais,  
Só para ver, dos largos horizontes,  
A casa dos seus pais! (PC, 93-94)<sup>1</sup>

Saliente-se que a imagem pungente da amada-criança no esquife tanto se pode aproximar dos versos "on yon drear and rigid bier low lies thy love, Lenore! / (...) / A dirge for her the lonely dead in that she died so young", do poema "Lenore" de Poe (MCW 1, 336), em que o caixão flutua sobre as águas, como do soneto "Pálida e Loira" de Feijó, onde já antes levantámos a suspeita de influência poética<sup>2</sup>. Por outro lado, como elemento de transformação relativamente ao quadro romântico esteticizado por estes poetas, é de notar que o cenário idílico de visão da morte, ou o vale encantado pela arquitectura paisagística de Poe no conto "Eleonora", recebe traços ruralistas característicos duma apropriação neogarrettiana da nossa tradição bucólica, preparando o protótipo do amor casto que, mesclado com a tradição lírica quinhentista, virá a ser considerado pelo neo-romantismo lusitanista, segundo Seabra Pereira, "manifestação do génio autóctone, do espírito nacional, da idiosincrasia portuguesa"<sup>3</sup>.

O mais produtivo avatar desse modelo amoroso será a figura de Purinha no poema homónimo de *Só*. Esta é a virgem a um tempo infantil e maternal preparada para viver e morrer em função do poeta, tornada noiva dum Portugal mítico, "palácio de ventura" que se identifica com o imaginário do Quinto Império espiritual prometido à pátria lusitana: "Esta Bandeira, esta Índia, este Castelo, aonde?" (PC, 200 e 204).

Mas em que Pátria, em que Nação é que me espera  
Esta Torre, esta Lua, esta Quimera?  
Fui ter com a minha Fada e disse-lhe: "Madrinha!  
Onde haverá na Terra assim uma Rainha?"  
E a minha Fada, com sua vara de encantar,  
Um reino me apontou, lá em baixo, ao pé do Mar... (ibid., 198)

---

<sup>1</sup> O poema surge já, numa versão mais curta e com variantes, em *Alicerces*, 48-49.

<sup>2</sup> Ver *supra*, 615-616. Reminacente desse soneto de Feijó é também a composição "Estriga de Ouro" dos *Primeiros Versos* de Nobre (PC, 82-83).

<sup>3</sup> Seabra Pereira, "Introdução ao Neo-Romantismo no Primeiro Quartel do Século XX", 219.

Acontece que a esta personificação do "eterno feminino", nas suas tão autóctones associações com o reino marítimo de Portugal, pode igualmente subjazer a imagem do amor mítico num outro poema de Poe que já antes fizemos corresponder com a poesia de Nobre: "Annabel Lee". Na verdade, o embalo da canção ou história tradicional de encantar no excerto acima pode relacionar-se com os versos iniciais da composição de Poe, "It was many and many a year ago, / In a kingdom by the sea, / That a maiden there lived whom you may know / By the name of Annabel Lee" (*MCW* 1, 478). Esta correspondência torna-se intrigantemente estreita na tradução de Fernando Pessoa de "Annabel Lee": "Foi há muitos e muitos anos já / Num reino de ao pé do mar. / Como sabeis todos, vivia lá / Aquela que eu soube amar"<sup>1</sup>. A identidade da colocação do "reino de ao pé do mar", se não comprova o influxo primeiro da composição poética em *Só*<sup>2</sup>, permite ainda assim ponderar a interessante hipótese de as glosas de Poe do tema dum domínio ideal corrompido terem sido re-localizadas por Nobre na composição da imagem do Portugal por si desejado e cuja decadência se dá de forma fracturante contra a sua imaginação pueril, tanto como contra o apego escapista a uma superstição religiosa. Tal transparece ainda num poema feito em resposta às notícias recebidas pelo escritor em França do levantamento republicano fracassado de 31 de Janeiro de 1891:

Vento que sopras do sudoeste, fala!  
Que é isso que há num país ao pé do mar,  
Que irá a esta hora pela minha terra?  
Que é do meu Pai? Horrível! Vou rezar...<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Fernando Pessoa, trad. de "Annabel Lee" de Edgar Allan Poe, *Athena*, 1924.

<sup>2</sup> De resto, num trabalho em preparação sobre as rescritas de Poe por Fernando Pessoa, especulo que as correspondências entre a sua tradução e o poema de Nobre (de quem o modernista foi admirador confesso – ver *infra*, 673) podem ter-se devido a uma intenção mais ou menos consciente de deslocalizar o texto de Poe em favor do lusitanismo neo-romântico. Na rescrita de Pessoa, efectivamente, rasurando-se o nome próprio "Annabel Lee" do corpo do poema, o acento reverberante do sulista Poe dá lugar aos ecos romancesiros da "alma / da linda que eu soube amar" chorada nesse "reino de ao pé do mar", que talvez tenha lembrado, ao espírito tradutório de quem em *Mensagem* viria a consignar o Quinto-Império à geografia e espiritualidade marítimas de Portugal, a angelical "Purinha" de Nobre.

<sup>3</sup> Poema datado de 1 de Fevereiro de 1891, 3 da madrugada, publicado postumamente por Guilherme Castilho e reproduzido no ensaio de Fátima Freitas Morna, "Entre *boémios* e *insubmissos*", in *António Nobre em Contexto*, 45.

Registe-se, a propósito, que o tratamento do mar em Nobre, sobretudo quando associado à sua ideia de "Lusitânia", surge sobretudo com conotações de contemplação, ou de nostalgia atávica (no interesse pela faina dos pescadores, por exemplo), nesse aspecto divergindo bastante das possibilidades de aventura inaudita que vimos no tratamento de Poe das suas novelas submarinas, bem como no aproveitamento transracional que o constituiu em matriz para certas composições simbolistas (ainda que estes elementos se mesquem às vezes com as memórias dos temerários descobrimentos lusos, e. g. no poema "A Escuna Spes"). No entanto, a dimensão de auto-descoberta pela transracionalidade associada ao mar acaba por coexistir em ambos os escritores na sua vertente convocadora do regresso ao líquido primordial, conforme expressa no conceito de "água pesada" que Gaston Bachelard extraiu da análise de Poe<sup>1</sup>.

Uma outra composição de *Só* paradigmática do diálogo nesta obra com as formas do Cancioneiro português é "Os Sinos". Todavia, é também produtivo notar que tal fundo tradicional pode ter sido constituído sob inspiração do experimentalismo prosódico poético em "The Bells". Esta alegação não pretende anular as pretensões etnográficas expressas pelo autor quando pediu ajuda para a notação do som dos sinos:

Vê se me descobres o *som* dos sinos, naquela diferente ocasião. Manda-me. Algures, vi, um dia. Aqui não oiço sinos: impossível fazer ideia. (...) Consulta Toy (que me auxilie!) especialista assuntos aldeãos.<sup>2</sup>

Ademais, o motivo dos sinos afigura-se particularmente propenso à poesia onomatopaica e, tal como em "Ó Sino da Minha Aldeia" de Fernando Pessoa, também com provável influxo de "The Bells", pode evocar ecos de vários outros sinos, como a balada romântica "Das Glockenspiel" de Schiller ou "La Cloche du Village" de Lamartine, ou ainda, no plano nacional, as mesmas composições, "Recordação da

---

<sup>1</sup> Ver Bachelard, *L'Eau et les Rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1947, 63-96. Sobre as referidas conotações do mar na obra de António Nobre, consulte-se Francisco Casado Gomes, *O Elemento Mar na Obra de António Nobre*, Porto Alegre, Of. Gr. Livraria do Globo, 1958, esp. 61-65 e 219.

<sup>2</sup> António Nobre a Alberto d'Oliveira, [Fevereiro de 1892], *Correspondência*, 170.

Infância" de Luiz Augusto Palmeirim e "O Sino da Minha Terra" de João de Lemos, que terão concorrido para o texto pessoano<sup>1</sup>. Tal como no caso de Pessoa, porém, é possível atestar que Nobre conhecia "The Bells", pela alusão no poema "Sensações de Baltimore" que a seguir veremos composto aquando duma visita ao túmulo do estado-unidense para de lá comovidamente retirar "uma folha espalmada (...) da botoeira"<sup>2</sup>, sendo portanto legítimo aproximar as duas composições.

Assim, se "Os Sinos" não revela, nem de forma gráfica nem fonológica, os ousados contrastes de heterometria e acumulação aliterativa em que no poema IX de *Oaristos* pudemos também indiciar traços de "The Bells" (*supra*, 621-23), a sua criteriosa orquestração de grupos rítmicos, metros e timbres rimáticos<sup>3</sup> sustenta, não obstante, comparação com o poema de Poe. Os versos iniciais em que o leve e alegre toque nupcial é indicado pela melodia de sons nasalados e vibráteis em alternância com a curta explosão da consoante líquida e da vogal aberta /a/, como que emitidas com o puxar duma corda – "Os sinos tocam a noivado, / No ar lavado!" (*PC*, 239) –, podem colocar-se em paralelo com idêntica função das líquidas e nasais, desta feita associadas à volátil qualidade da semi-vogal /w/ em "Hear the mellow wedding bells – / Golden bells!" (*MCW* 1, 435).

No entanto, é ao nível estrutural que as correspondências se afiguram mais produtivas, visto que em Nobre se desdobram, como temos vindo a assinalar em outras

---

<sup>1</sup> Ver Maria Aliete Galhoz, "Em Torno ao Poema de Fernando Pessoa 'Ó Sino da Minha Aldeia' – nota preliminar e breve achega ao seu estudo" (in AAVV, *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, 743-757) e Fátima Freitas Morna, "Ecos de Vários Sinos" (*Estudos de Tradução em Portugal: Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, coord. Maria Teresa Seruya, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2001, 109-122). A influência de "The Bells" sobre "Ó Sino da Minha Aldeia" foi seminalmente abordada por George Monteiro em "Poe/Pessoa", (*Comparative Literature*, vol. 40, n° 20, Primavera de 1988, 134-149), actualizada no artigo "Fernando Pessoa" para *Poe Abroad* (coord. Louis D. Vines, Iowa, University of Iowa Press, 1999, 210-214), e desenvolvida no capítulo "The Wing of Madness: Poe" de *Fernando Pessoa and Nineteenth-Century Anglo-American Literature* (Kentucky, The University Press of Kentucky, 2000, 111-128).

<sup>2</sup> António Nobre a Justino de Montalvão, Maio de 1897, *Correspondência*, 360.

<sup>3</sup> Consulte-se, a este respeito, Lindley Cintra, *O Ritmo na Poesia de António Nobre*, coord. Paula Morão, Lisboa, INCM, 2002, 66-67 e 128-129.

potenciais rescritas, de modo consonante com o seu projecto e a sua poética, aqui no que neles há de prestável a uma construção identitária simultaneamente excepcional e projectada no imaginário nacional colectivo e popular. Atente-se que os dois poemas marcam, com os diferentes toques de sinos, várias fases em sentido disfórico. No texto de Poe elas são quatro, correspondentes aos sinos de prata dos trenós da infância, aos de ouro fundente do matrimónio, aos de bronze graves do alarme de incêndio e aos de ferro do dobre rangente de finados, em gradação da harmonia para a cacofonia, alegorizando as quatro idades da humanidade bem como a sua teoria cosmogónica da dispersão germinal até ao ponto máximo de caos universal<sup>1</sup>. Já na composição de Nobre o percurso pessimista divide-se em duas narrativas, cada uma com três fases. A primeira inicia-se com o casamento, segue para o baptizado e culmina com o enterro prematuro da criança nascida, cujos dobres reverberam, amplificando, o fado agoirado à criança "António" nos versos intercalares do poema inaugural de *Só*, "Ao Mundo vim, em terça-feira, / Um sino ouvia-se dobrar!" (*PC*, 168). A segunda repete um esquema idêntico mas percorrendo passos que apelam à superstição católica, iniciando-se com os sinos das novenas à Virgem, passando para o toque do "Senhor-fora" até ao dobre "a defuntos, / Todos juntos!". E se o rebate "Dlim! dlão! dlim! dlom! / (...) / Dlom! dlim! dlim! dlom!" (*ibid.*, 242) pode ser evocativo do Juízo Final, as suas consequências, em vez de servirem a especulação sobre o destino universal da matéria como em Poe, particularizam-se num povo e na imaginação poética que o retrata, investida dum destino crístico cujo cumprimento se fica pela Paixão.

Em "Os Sinos", a primeira parte parece sobrepor-se à segunda, e a criança finada identifica-se com o "Senhor-fora" – viático pelo qual se ministra ambulatoriamente a hóstia, também invocado na tradição transmontana e minhota para

---

<sup>1</sup> Ver Paul O. Williams, "A Reading of Poe's 'The Bells'", *Poe Newsletter*, I, 2, Out. 1968, 24-25.

pedir a intercessão às jovens almas que partiram. Este cruzamento etnográfico, aliado ao dialogismo de dizeres populares e tradicionais – "Ó ricos sapatos de solinha nova, / Bailai! Bailai! / Nas eiras que rodam debaixo da cova, / Bailai! bailai!" (ibid., 240) – parece ir ao encontro do projecto neogarrettiano de um Portugal rural, resguardado dos centros urbanos e da decadência cosmopolita. E, no entanto, o aproveitamento que no seu retrato podemos intuir quer da lição poética – e, neste caso, até mesmo talvez do próprio recurso em "The Bells" à superstição popular do rei dos *ghouls* associado ao dobre apocalíptico ("And he rolls, rolls, rolls, rolls, / A Paeon from the bells! / And his merry bosom swells / (...) / And he dances and he yells" – *MCW* 1, 438) – quer de configurações prosódicas genericamente simbolistas decorrentes do primado da sugestividade coadjuvada pela indução sonora, demonstram o quanto a identidade nacionalista de *Só* se articula sobre estratos do mais sofisticado influxo inovador em diálogo transatlântico. De forma que "transatlântico", para incluir a tradição literária renunciada pelo estado-unidense Poe, talvez pudesse substituir o adjectivo "europeu" na homenagem que Fernando Pessoa fez a Nobre ao consagrá-lo como "o primeiro português a pôr em europeu este sentimento português das almas e das coisas"<sup>1</sup>.

Em "Sensações de Baltimore", o referido poema incompleto que Nobre redigiu quando se deslocou a visitar o túmulo de Edgar Allan Poe<sup>2</sup> dir-se-ia até que ocorre uma inversão entre objecto apropriado e sujeito apropriador, sendo que Nobre usa a linguagem portuguesa para nacionalizar o sentimento e a topografia associados a Poe. Assim, "os comboios relâmpagos voando" sobre Baltimore são vistos como uma intromissão anti-natural, tornando-a *locos* de plangência pela paisagem que o progresso

---

<sup>1</sup> Pessoa, "Para a Memória de António Nobre" (1915); repr. *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, coord. F. C. Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 1999, 100.

<sup>2</sup> Para além da correspondência que citamos, Nobre deixou testemunho dessa visita num caderno de apontamentos da sua viagem aos Estados Unidos, de onde Guilherme de Castilho transcreveu as seguintes linhas que epitomizam o apego do escritor a uma imagem de Poe como poeta excepcional voluntariamente exilado: "Bati à porta. Edgar não respondia. Estava em casa mas Edgar dormia" (*António Nobre*, 2ª ed., Lisboa, Portugália, 235).

corrompeu. É verdade que haverá aqui conotações de vago anti-americanismo, facilitando a adesão de Nobre à imagem dum Poe amenizável com o seu conservadorismo sentimental. Porém, também se pode crer que os sinos dos comboios, evocativos de "The Bells" e conferindo a Baltimore uma nota melancólica de "Cidade dos Poetas e dos Tristes" (contrastando nomeadamente com Nova Iorque, descrita na correspondência como "cidade imensa e monstruosa"<sup>1</sup>), bem como a dolência de "Never-more" que neles ressoa (*PC*, 415), adquirem matizes da saudade dum "regresso ao reino", segundo o messianismo nacionalista do título que Nobre previu para o livro onde tencionava incluir este poema<sup>2</sup>.

Um último exemplo eloquente de colagem do sentimento poesco a uma linguagem conotativa da identidade lusitana tal como entendida pelo neogarrettismo é "Elegia (Às Armas e aos Barões Assinalados)" de Alberto d'Oliveira, que se transcreve na íntegra no documento 6 do anexo II. Publicado no mesmo ano de saída de *Palavras Loucas*, o poema, com o *incipit* dos *Lusíadas* por título, assume um carácter sebastianista similar àquele para que inflectiu também Nobre com o projecto inacabado de "O Desejado", testemunhando o vínculo ao passado heróico que animará também o projecto saudosista. Sucede que no poema de Alberto d'Oliveira, a par da mitografia camoniana e da hagiografia de Nun'Álvares, um dos "barões assinalados" controversamente reabilitados pela devoção patriótica que confluiu com o ímpeto republicano desde 1890<sup>3</sup>, se consagram também os novos códigos nacionalistas de

---

<sup>1</sup> António Nobre a Augusto Nobre, 1 de Junho de 1897, *Correspondência*, 361.

<sup>2</sup> Ver Nobre a Justino de Montalvão, Maio de 1897 (*Correspondência*, 360), onde Nobre refere as circunstâncias de redacção de "Sensações de Baltimore" e o seu cabimento em "Regresso ao Reino".

<sup>3</sup> "Ao berço de Nun'Álvares novos Nun'Álvares talvez!" reclama o ensaio "Profissão da minha Fé" a abrir *Palavras Loucas* (Coimbra, França Amado, 1894, 5). Sobre a ambígua reabilitação desta personagem como modelo de portugalidade por autores como Oliveira Martins (*Vida de Nun'Álvares*, 1892) ou Guerra Junqueiro (*Pátria*, 1896) que, antes lamentando o apego aos valores terratenentes e atávicos da reconquista lusitana, edificariam no final do século o mito compósito do herói combatente e do Cavaleiro salvador da pátria, ver Teresa Pinto Coelho, *Apocalipse e Regeneração*, esp. 20 e 157.

pervivência da memória, nomeadamente o hino – então ainda apenas a divisa republicana de "A Portuguesa", composta coevamente por Alfredo Keil e Lopes de Mendonça<sup>1</sup> – e o brasão da capital que também nessa década viria a ser oficializado (1897), e a cujos corvos se justapõe singularmente o estro poesco. Na verdade, pairando sobre "a nossa caravela cheia de esplendores", o "Corvo da Vida"<sup>2</sup> vem perturbar a imagem benfazeja dos corvos lendários das armas de Lisboa a vigiar a nau com os restos mortais do padroeiro S. Vicente<sup>3</sup>.

Associada ao Corvo poesco, a maiusculação da "Vida" não pretende louvá-la mas acentuar a sua inescapabilidade e um conseqüente valor disfórico, tal como em vários passos de *Palavras Loucas*<sup>4</sup>, conotando-se assim a ave com uma indesejável intromissão realista a negar a mais ideal quimera, num sentido próximo do que vimos usado por Júlio Brandão ao referir-se a Nobre como prisioneiro das "largas asas sobre a Vida" do Corvo de Poe (*supra*, 663). Porém, se impeditiva da miragem passadista da "frota do Céu, que demandava a Terra", é também a evocação do mais conhecido poema de Poe que transporta o índice das conotações mais auspiciosas de que o Corvo foi investido no imaginário identitário português (remontável quer a um fundo bíblico quer à gesta dos Descobrimentos), contribuindo para torná-la garante da dignidade do apego poético à memória de uma pátria a haver. Neste sentido, a advertência de "*nunca mais*" pode paradoxalmente induzir também o acesso gnoseológico ao carácter

---

<sup>1</sup> Recorde-se que o damaturgo Henrique Lopes de Mendonça (1856 - 1931) assinou também uma tradução de Poe, "O Gato Preto", em Fevereiro de 1887 na revista *Universo Ilustrado*.

<sup>2</sup> Alberto d' Oliveira, "Elegia (Às Armas e Aos Barões Assinalados)", *Os Novos*, Fevereiro de 1894; repr. *Obras de Alberto d'Oliveira*, vol. 1, *Poesia*, 293.

<sup>3</sup> Sugestivamente, esta sobreposição do Corvo poesco às armas de Lisboa foi estabelecida num texto jornalístico muito recente dum blogue sobre a cidade de Lisboa ([www.verbeart.org/blogs/cidadescronicas/arquivos/2006/02/nem\\_sequer\\_um\\_beijinho.html](http://www.verbeart.org/blogs/cidadescronicas/arquivos/2006/02/nem_sequer_um_beijinho.html)), igualmente para alegorizar uma crise simultaneamente sócio-económica e de identidade histórico-ideológica: "A crise é um abutre com asas de alcatrão. Abate-se sobre Lisboa com olhos de corvo mal morto. E Poe não foi avisado de nada. Os outros dois corvos desertaram a Nau Catrineta (...)" (Luís Graça).

<sup>4</sup> E. g. "raros têm a alma firme para resistir ao meio que a Vida lhes impuser" (Alberto d'Oliveira, *Palavras Loucas*, 134).

espiritual e transcendente da vocação lusitana, permitindo que os versos finais se entendam como resposta reactiva a esse "grito danado", também italicizado, que não logra silenciar aquilo por que "val' batalhar": "*Algum Oceano nunca de antes navegado, / Ilusão virgem, glória cândida, amor puro!*"<sup>1</sup>

Torna-se possível, assim, uma coerciva assimilação do substrato poesco à reabilitação patriótica da "saudade"<sup>2</sup>. Com esta se dá por concluída a demonstração de como os modelos arquetípicos do autor estado-unidense, cuja abertura à plurissignificação se facilita amiúde por um processo mnemónico dúctil à presentificação e simultâneo distanciamento do objecto ausente, sobretudo na poesia, puderam ser preenchidos pelas mais diversas concretizações ideológicas. Vimos, pois, que a obra de Poe, apesar de propícia a um transporte atemporal passível de substanciar a autonomia reivindicada pelo esteticismo, motivou entre nós realizações autóctones cuja análise se enriquece pelo cruzamento de critérios literários e histórico-geográficos.

---

<sup>1</sup> Alberto de Oliveira, *Poesia*, 294.

<sup>2</sup> "A saudade é a lembrança da Pátria com o desejo de regresso" escreverá Leonardo Coimbra em 1923 (in *A Águia*, 3ª série, nºs 11 e 12), numa definição cuja ênfase na recursividade se pode comparar ao do conceito poesco de *mournful and neverending remembrance*.

## CONCLUSÕES E PROJECTOS

*Though Edgar Poe writes a lucid prose,  
Just and rhetorical without exertion,  
It loses all lucidity, God knows,  
In the single, poorly rendered English version.*

Thom Gunn



O epigrama escolhido como mote destas observações conclusivas é exemplar do escritor que, como T. S. Eliot, William Carlos Williams ou D. H. Lawrence, tendo beneficiado duma aculturação em meios linguísticos diferentes daquele onde foram criados, nomeadamente na Europa continental (embora, para o caso, também pudesse ser na América do Sul ou no Japão), se interroga sobre a popularidade e atenção crítica concedidas a Edgar Allan Poe nessas literaturas, em que obteve a canonização que ainda hoje não é consensual onde se fala a sua língua nativa, e em particular na sua pátria. O último verso, porém, apontando para a subversão actualmente indiciada da precedência do texto de partida, ou original, sobre as suas versões, será tão discutível quanto falacioso.

A obra e imagem de Edgar Allan Poe têm sofrido uma dinâmica negociação em virtude justamente dos contributos hermenêuticos que além fronteiras lhes têm trazido as leituras, traduções e concretizações literárias ou críticas – aqui genericamente denominadas de rescritas – condicionando, por sua vez, numa cabal confirmação da produtividade do conceito de “sobre-vida” (*fortleben*<sup>1</sup>), os significados possíveis de lhe serem aduzidos mesmo na língua e na cultura de partida. De tal forma que Poe, pioneiro numa estética orientada para o “efeito” no leitor, pode ser um caso paradigmático a opor aos excessos da mudança enfática para o contexto de chegada que têm conhecido os estudos literários – seja em vertentes mais teóricas, como o desconstrucionismo ou o neo-historicismo, ou mais aplicadas à análise de aspectos de recepção e tradução.

A história da recepção de Poe, como a da sua tradução, não é exclusivamente um fenómeno da(s) cultura(s) de chegada. Generaliza-se aqui aos estudos de recepção a alegação de Gideon Toury sobre as traduções serem antes de tudo e principalmente

---

<sup>1</sup> Trata-se, em termos genéricos, da ideia do desafio de traduzibilidade desencadeado pelos textos ser um teste à sua capacidade de perdurar e ganhar vida(s) retroactiva(s), conforme exposto por Walter Benjamin no célebre ensaio de 1923, “Die Aufgabe des Übersetzers” (A Tarefa do Tradutor).

factos que dizem respeito aos seus ambientes-alvo<sup>1</sup>, princípio cuja importância para o nosso estudo não gostaria de subestimar, já que foi através da análise das funções ocupadas pelas rescritas nos seus sistemas literários de chegada, e da especulação sobre as condicionantes ideológicas macro-sistémicas que podem ter servido e/ou determinado, que apurámos uma vasta diversidade de préstimos da obra de Poe, vários dos quais localizáveis preferencialmente no sujeito apropriador e subjectivando o objecto apropriado. Por outro lado, essas funções inscrevem-se necessariamente na vinculação a um comércio cultural internacionalista, entretecendo-se numa cadeia de relações laterais e virtualidades textuais, cadeia que no romantismo se terá tornado impossível de discriminar regressivamente, e que vimos ter sido aproveitada pelo próprio Poe para se promover, tanto como agente duma identidade literária nacional em construção, como enquanto reinventor de tradições literárias – europeias, orientais, ou da Antiguidade Clássica – no fito simultâneo duma acomodação universal e dum estatuto precursor ímpar.

Que este estatuto se fabricou em grande parte pela capacidade visionária de Poe de perceber, quer ao construir a intriga narrativa em moldes detectivescos quer ao propor a lírica como máquina de transporte sugestivo, a implicação do leitor no seu texto, e prever para estas estruturas de preenchimento convidando ao engenho na combinação dos seus elementos, é algo que espero ter-se tornado mais visível nas possibilidades de investimento de leitura detectadas ao longo desta dissertação. Terei, assim, contribuído para revelar não só como o enfoque em rescritas pode desestabilizar uma história literária centrada em narrativas mononacionais, como também eventuais noções de univocidade ou linearidade no sentido dos influxos literários. Ao contornar-se a antiga questão das influências, rejeitando-se uma trabalhosa e nem sempre

---

<sup>1</sup> Ver Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdão, John Benjamins, 1995, 24-29.

consequente “caça às fontes” em favor do enfoque em possíveis intertextualidades mas com diferentes actualizações, ou em evidentes práticas citacionais, imitativas ou paródicas, mas atendendo ao seu destino mais do que à sua origem, é possível elucidar uma dinâmica transcultural que perturba não apenas os horizontes de expectativas de culturas e literaturas sucessivas ou paralelas, como também projecta um efeito, activo ou latente, de *boomerang* sobre a obra considerada precursora e os seus contextos de produção.

Abordámos o confronto entre, por um lado, a avaliação minorizadora de Poe e sua situação periférica na literatura estado-unidense e, por outro, a sua adopção francesa jogando ideologicamente com mecanismos tão literários quanto geo-estratégicos de “possessão” e “restituição”. Vimos que daqui se gerou um diálogo ainda em curso, obrigando ao reajuste da inscrição poética no panorama anglo-saxónico, ou, melhor dizendo, a uma re-escritura em virtude duma colaboração transcultural. No caso da literatura e cultura portuguesas, sendo ousado admitir que o seu acolhimento de Poe ou as rescritas que dele fizeram os seus autores têm um impacto mensurável sobre a imagem anglo-americana ou internacional do autor de “The Raven”, houve decerto leituras susceptíveis de reequacioná-lo, pelo menos parcialmente, como por exemplo as que concorrem para a sua especial ductilidade ao poder gnósico da “saudade” (não sendo despicienda a possibilidade de a tradição portuguesa ter contaminado a obra original) ou para a convergência entre satanismo, naturalismo e pampsiquismo. Julgo ter-se credibilizado a possibilidade daquilo que Harold Bloom, noutra perspectiva, encarou apenas como uma ficção do efebo ou poeta tardio: a do abalo e superação do “original”<sup>1</sup>, lançando-o para uma constante reformulação, de tal forma que, em especial

---

<sup>1</sup> Trata-se do processo conducente ao estágio que Bloom designa de *apophrades* na tipologia apresentada em *The Anxiety of Influence*, Londres, Nova Iorque e Oxford, Oxford UP, 1975, 141 *passim*.

no caso de Poe deixa de haver a “única” versão inglesa, ao contrário do que é expresso no epigrama de Thom Gunn.

Além disso, acaba por ser caricato que, ao considerarem “uma” versão inglesa da obra de Edgar Poe para a subestimarem relativamente ao que ela pôde originar noutras literaturas, certos influentes agentes literários anglo-saxónicos, com T. S. Eliot à cabeça, a tivessem confrontado com uma “única” versão francesa: a que teria sido fabricada por força da identificação baudelairiana e aplicada por uma linhagem de seus sucessores aos extremos da “poesia pura”. Sem dúvida que seria mais fácil restituir a leitura e o valor “correcto” de Edgar Poe se fosse possível contrapô-lo a uma única, posto que influente, interpretação errónea. Era, apesar de tudo, um combate justo entre matrizes culturais rivais e em que o prémio passava pela autoridade simbólica que uma delas, a francesa, ainda detinha, e que faltava à outra para completar a hegemonia modelar que nos planos social e económico já conquistara. Na verdade, nem um nem outro destes construtos literários interpretativos, cuja homogeneidade podia favorecer a guerra entre identidades nacionais bem vincadas e distintas, logrou vencer. Prevaleceu, pelo contrário, um conjunto de tendências heteróclitas a reclamar a herança poética e a rescrever os seus textos, acrescidos de ramificações frutificando noutros ambientes culturais, fosse por leituras directas do nosso autor fosse por se alimentarem do diálogo transatlântico a seu propósito iniciado, colocando-se em jogo numa dinâmica apropriadora competitiva, e servindo-se de diferentes aspectos da obra de Poe. Foi, aliás, o que sucedeu dentro da própria literatura francesa onde vimos, por exemplo, Baudelaire exaltando as sugestões perversas de sobrenaturalidade, Verlaine utilizando as explorações submarinas e transracionais, ou Valéry os apontamentos ensaísticos de carácter metalinguístico.

Ficou abundantemente demonstrado na segunda parte deste trabalho que as versões francesas de Poe foram plurais e até dissonantes – como no caso da condenação de Aurevilly ou do desprezo do conde de Pontmartin pelo génio imaturo e industrioso (juízo que Eliot certamente, aliás, aprovaria) – relativamente à lição de Baudelaire, e tanto mais quanto coevamente o raio de influência do autor de *Les Fleurs du Mal* seria bastante menor do que a projecção que ganhou a partir do fim de século. Não obstante, continuámos aqui a particularizar as concretizações de Poe nos termos duma literatura francesa, duma literatura norte-americana e/ou anglo-saxónica, e duma literatura portuguesa, conforme as partes que estruturam este trabalho, o que pode parecer um contra-senso relativamente ao argumento desenvolvido de que os estudos de recepção podem e devem contrabalançar a história da literatura focalizada em narrativas nacionais. Contudo, o facto de no início deste trabalho nos termos comprometido com uma abordagem que ecleticamente apelidámos de transcultural, intentando apresentar novas alternativas – com igual ênfase na sincronia e na diacronia, na espacialidade e na cronologia, e sobretudo em relações mais laterais do que hierárquicas – não significa de modo algum uma rasura ou um atestado de caducidade do parâmetro das circunscrições nacionalistas na história da literatura. Fazê-lo implicaria a imaginação para criar algo de completamente novo, o que podia ser aliciente mas de produtividade duvidosa, além de que talvez, para parafrasear Poe, só se possa inovar pela recombinação do que já existe.

Moldou-se este estudo, assim, ao poder de sistematização obtido por demarcações nacionais do facto literário, tanto mais que estas são coetâneas do grande impulso conhecido pela história da literatura no século XIX de que nos ocupamos, por sua vez paralelo à consolidação duma ideologia de estados-nação como fronteiras coercivas. Por outro lado, teve-se em conta a força motriz contrária pela qual, para parafrasear Pascale Casanova, nada é mais internacional do que um estado-nação,

construindo-se relacionalmente em face de outros, e não por acaso é também no século XIX que esta negociação se intensifica de um modo sem precedentes, dada a facilidade e a avides de câmbios textuais. Procurámos sinalizá-los, sobrepondo ao confronto das diferentes literaturas nacionais a fluidez dum diálogo crescentemente virtual que, em confluência com a tendencial abstracção valorativa das trocas de bens, caucionou também a emergência da noção complexa duma literatura mundial<sup>1</sup>.

Nesta formação oitocentista, não terá sido alheio o reajuste do mundo ocidental face à assertividade da demanda identitária dos Estados Unidos da América, e suas agressivas reivindicações do novo e do original, sendo que no campo literário o papel de Poe assume uma ambivalência exemplar na determinação relativa de posições simbólicas inter-continentais. Vimos como se prestou em França, quer na sua adopção quer na sua rejeição, a um peculiar discurso anti-americanista pelo qual os agentes intelectuais franceses procuraram, por um lado, enfraquecer um modelo civilizacional entendido simultaneamente como competitivo e contaminador, e, por outro, restaurar, arrogando-se duma valência hermenêutica superior sobre o texto poesco, um domínio ideológico em grande parte apoiado na sua difusão e reconhecimento linguístico na república internacional das letras. Vimos que em Portugal, por seu turno, a necessidade de contornar o jugo francófono pode ter amenizado esta reacção anti-americanista, sendo que além disso a sua posição de charneira no eixo atlântico talvez propiciasse uma outra visão de alteridade relativamente aos Estados Unidos, faltando-nos, para melhor a avaliar no tocante às potencialidades de acolhimento da sua literatura, uma sistematização do modo como esta foi primeiramente recebida entre nós – sem dúvida um interessante tópico a desbravar no domínio dos estudos luso-americanos.

---

<sup>1</sup> Ver Pascale Casanova, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, 58 *passim*. Um estudo estimulante de como se cruzou, entre nós, a emergência da história da literatura e o discurso nacionalista é a dissertação de doutoramento apresentada à Universidade do Minho por Carlos Manuel Ferreira da Cunha, *A Construção do Discurso da História da Literatura na Literatura Portuguesa do Século XIX*, 2002.

A distinção e o paralelo entre literaturas nacionais coadunam-se em especial com aquele que foi o objectivo central desta dissertação, de procurar ver de que forma as rescritas da obra e imagem de Poe terão provocado, condicionado ou intentado prevenir transformações susceptíveis de indiciar transições nos polissistemas literários. Isto porque se também estes assumem uma feição amplamente internacionalista no período considerado, e inclusive de vocação transnacional como no caso do simbolismo, interagem igualmente com os sistemas económico-sociais e políticos, contíguos e englobantes, de que o estado da nação é um parâmetro decisivo. Podemos observar como o decadentismo literário, em França e em Portugal, transporta ressonâncias duma ideia de decadência que não é propriamente a mesma, sendo que na nação francesa esse sentimento se associa a um esgotamento de sofisticação e cosmopolitismo artísticos alienados mas consequentes da coacção moral desgastada pelo fracasso dos ideais revolucionários, ao passo que, na nossa, se alia sobretudo ao defraudamento consumado duma remota vocação histórica, cujo apego corresponde a uma mentalidade atávica e a uma sociedade provinciana, procurando frustradamente projectar um crédito simbólico em caricaturais ecos da mais avançada Europa.

Note-se que, tendo motivações várias, o decadentismo foi todavia um fenómeno essencialmente europeu, observação que nos permite melhor pensar a deslocação provocada na imagem de Poe, aclamado como precursor por vários dos agentes decadentistas. Na verdade, o que estes puderam aproveitar é o que em Poe se acha em contra-corrente à escatologia afirmativa do *American Dream*, derivado quer do seu uso do gótico sulista para significar a alteridade aristocrática e opressora do Velho Mundo, quer da apetência sensacionalista colhida em folhetins de horror e mistério numa imprensa cuja popularização foi transversal às fronteiras atlânticas, quer ainda da sua textualização projectiva da anomia e da posição singular do sujeito perscrutador, isolado

e seduzido pela sórdida vulgaridade das grandes metrópoles europeias. Cidades de papel, reinventadas segundo a máxima predilecta de Poe de que a distância empresta encanto à visão, terão tido todavia o condão de franquear o acolhimento do autor estado-unidense na Europa, a qual encontrou porventura em tais textualizações uma faculdade de projecção auto-crítica, como a que podemos extrair dum comentário de Alberto d'Oliveira em visita à Paris finissecular: "Parece uma cidade mandada fazer por Edgar Poe"<sup>1</sup>.

Aliada à imaginação arquetípica que discutimos na primeira parte, a mestria de Poe na tipificação da percepção, conduzindo a uma replicação entre observador e observado, autor e leitor, tanto pode ser entendida em virtude da ênfase na categorização e extracção do cientismo como, concomitantemente, de um exercício que denuncia e desafia as suas limitações. Seja como for, explorando as mais prementes contradições dum tempo de crise – tempo em que vida e arte colidem como nunca, e em que a última se situa cada vez mais na esfera da virtualidade em detrimento da realização concreta, da excitação da sensibilidade estética dado o descrédito da verdade ou da razão, e se arreda da representação quase tanto como das pretensões de criação para se votar à figuração e à composicionalidade – Poe apresentou-se aqui como um objecto particularmente fértil para a prossecução dos nossos objectivos, multiplicando-se as suas funções e facetas aproveitáveis para a modernidade literária.

O próprio encontro com Baudelaire pode ser interpretado à luz de algumas das características marcantes do tempo transicional de meados de oitocentos. Alertado para o potencial de sensacionalismo do autor estado-unidense pela circulação e imitação que logrou obter quase em tempo real, Baudelaire pode também ter visto em Poe a saída para a decepção dos ideais iluministas, encontrando nele um método de exploração da

---

<sup>1</sup> Alberto de Oliveira, *Palavras Loucas*, Coimbra, França Amado Editor, 1894, 97.

perversidade mas também da reversibilidade de causas sobre consequências, e, enfim, da manipulação permitida pela relativização. Como se frisou, nunca se poderá saber se, ou de que forma, a evolução da literatura moderna teria sido diferente sem este encontro, e particularmente o progresso das letras francesas, conseguindo, por um complexo processo de absorção e disseminação do estrangeiro e periférico (tal como se entenderia Poe então), protelar o estiolamento do seu expansionismo cultural e jogar uma cartada decisiva com a afirmação do simbolismo, em grande parte a matriz dos *ismos* para as subsequentes vanguardas.

Mau grado a presunção de T. S. Eliot de que a reivindicação do papel precursor de Poe para o complexo de construtos literários desenvolvidos pelo simbolismo, e concretamente pela tendência da "poesia pura", repousaria apenas num equívoco inicial sem o qual o desenvolvimento teria sido sensivelmente o mesmo, e *não obstante* a nossa própria tentativa, neste trabalho, de mostrar como esse "equívoco" não foi único nem linear, não podemos escamotear que há no encontro entre Baudelaire e Poe qualquer coisa de, se não seminal, pelo menos decisiva, e que essa coisa elude as mais engenhosas explicações ou contextualizações. Nunca uma tradução teve tanta importância, o que decerto nos indica algo sobre o papel cada vez mais relevante das actividades literárias derivativas, nomeadamente as rescritas, na inflexão das tendências estéticas e da formação do cânone na modernidade. Contudo, segundo julgo, nunca depois uma tradução voltaria a ter tanta importância. É espantoso, aliás, que essa tradução contrarie o argumento de que a constante necessidade de traduções sucessivas duma mesma obra prova o carácter da "sobre-vida" que estas lhe conferem: cento e

cinquenta anos volvidos, ainda hoje, a tradução de Baudelaire circula e se mantém como referência, e não apenas em França<sup>1</sup>.

Assim, por mais que o compósito Baudelaire/Poe sirva especulações sobre a centralidade das transferências intertextuais e paratextuais na prática e na concepção literárias que desde então se afirmaram (seguindo as complexas redes de valoração relativa de ideologias e identidades num mundo cada vez mais globalmente interligado mas também seccionado), permanece-lhes com igual força absolutamente irreduzível. E, nesse sentido, demonstra a possibilidade duma unicidade e quasi-extemporaneidade no caso literário, que devemos perspectivar em estudos como o nosso, evitando querer cingir todos os fenómenos de recepção a horizontes de expectativas macro-sistémicos, esquecendo que há singularidades em grande parte idiossincráticas ou puramente acidentais, e até que muito provavelmente existe o génio literário. Por outro lado, estes acidentes ou este génio têm também repercussões mobilizadoras que provocam reconfigurações e excedem o campo literário – seja em continuidade, ruptura ou também em saltos epistemológicos que muito devem igualmente a acidentes. Não se podendo explicar estes últimos, pode-se pelo menos seguir-lhes a trajectória, tal como as observâncias ou descontinuidades colaterais relativamente à sedimentação de tendências dominantes ou competitivas numa dada época e nas subsequentes, o que se nos apresenta como uma produtiva maneira de olhar a literatura e o mundo e, sobretudo, a interdependência entre ambos. Ou, ainda mais precisamente, atendendo à condição transcultural pela qual são abordadas as rescritas neste estudo, examinar a interdependência, naquilo que se presta à análise, entre literaturas e sua função na dialéctica de construções culturais fundando e apoiando percepções do mundo.

---

<sup>1</sup> Em Portugal, por exemplo, a restituição mais recente e de maior abrangência da obra de Poe ao nosso panorama literário constitui-se por volumes sucessivos publicados pela editora Guimarães entre 2002 e 2004, que mais não são do que reedições da tradução feita por João Costa (*Histórias Completas*, 2 vols., Lisboa, Arcádia, 1971) a partir das versões de Baudelaire.

Considerando, pois, este objectivo, observámos como na literatura francesa as rescritas de Poe serviram diversos projectos e tendências, assim melhor relevando o carácter entrechocado dos sistemas confluentes do decadentismo e simbolismo. Focou-se particularmente uma natureza bifronte, dúctil às orientações quer da "poesia pura" – por via da ênfase mallarmaica na contrafacção linguística, passando por uma certa normatividade da orquestração poética no simbolismo programático, até à obsessão de Valéry pelo laboratório mental presidindo à execução da obra – quer do surrealismo, mediante a crença na gnose alternativa a que se acederia pela indução e transracionalidade da palavra poética, coincidente com um poder visionário remontável a Poe em obras de Villiers de l'Isle Adam, Verlaine e Rimbaud. Partilhando uma e outra uma visão amoralista, ou pelo menos não didactizável, da arte, de que Poe foi um dos primeiros defensores eloquentes ou mais taxativos, também ambas estas correntes se desenvolveram reactivamente a uma concepção positivista, cientificamente causal e pragmática da vida e do real, oferecendo-lhe embora respostas contraditórias. A da "poesia pura", conquanto sobrevalorizando o ideal esteticista em retirada elitista da vulgarização da vida e da entediante previsão analítica do real, acabou por absorver alguns dos seus parâmetros tipológicos e especificadores para se afirmar como campo de investigação isolado e de engenho regido por uma mutualidade de adaptação (tomando de empréstimo as palavras de Poe, na visão de *Eureka* em que faz confluir cosmogonia e construtividade artística) apenas acessível aos mais aptos. A da vidência transracional, depois apelidada de surrealista, insistiu na regressão mnemónica e encantatória por via da palavra essencial (aproximável outrossim dos processos de hipnagogia encontrados em Poe) para voltar ao encontro com a vida – mas esta também a "essencial", a um tempo alheia dos rigores estéticos da literatura e combativa da falácia da discursividade racional colada à progressiva equação entre o real e o

demonstrável. Outra coisa em comum entre as duas e também derivável de Poe: que a demonstração era empobrecedora relativamente à sugestão, implicando esta por sua vez um domínio das técnicas de manipulação e, logo, a deslocação (paradoxalmente pragmática) da literatura para a esfera do leitor/receptor.

Já a literatura portuguesa foi a que nos ofereceu um mais fértil terreno para testar a hipótese de as rescritas se constituírem em reformulações e reinvenções da tradição consoante o ponto de vista de diferentes horizontes de expectativas. Isto porque no caso português combinámos o seccionamento sincrónico com a abordagem diacrónica de sistemas literários distintos – nomeadamente o da "poesia da nova era", conforme delineada pelo projecto reabilitador e social dos agentes que constituíram a Geração de 70 ou gravitaram em seu torno, e o da lírica finissecular em que achámos as dominantes do decadentismo e do simbolismo, e pudemos já ver vectores de adaptabilidade ao neo-romantismo, em especial à orientação neo-garrettiana que se fez nacionalisticamente aguerrida nos derradeiros anos do século XIX.

O maior investimento colocado na literatura portuguesa no intuito de percebermos de que forma as rescritas poescas funcionaram na dinâmica dos sistemas literários prendeu-se não apenas com a circunstância desta conhecer, nas quatro décadas finais do século XIX em que nos situámos, uma discriminação estético-periodológica diferente da francesa, mas também de nela ter sido possível aprofundar um conjunto de estratos polissistemicamente adjacentes, entre os quais precisamente os que se entrecem com conjunturas ideológicas internacionais, já preparadas pelas secções anteriores, pelo menos no tocante ao posicionamento das culturas anglística e francófona, bem como ao eixo transatlântico que veio modificar significativamente as transacções na cultura ocidental. Outrossim, a maior preparação no domínio das convoluções sócio-históricas na cultura portuguesa, bem como a maior flexibilidade

concedida pela investigação que decorreu maioritariamente em terreno nacional conhecido para a procura e localização de fontes primárias e secundárias, destacando-se as informações colhidas no acervo periodístico, facilitaram um mapeamento de subsistemas, como o da crítica literária, das tendências filosóficas e dos empenhamentos sociais, que favoreceu o aprofundamento do impacto relativo das rescritas de que nos ocupámos, e inclusive a identificação destas em lugares e com funções mais improváveis. Esse trabalho, porém, não pôde ser absolutamente sistemático, ficando muito ainda por fazer, nomeadamente no tocante à pluridisciplinaridade exigível neste tipo de investigação entre a História, a Literatura, a Sociologia, a Filosofia, a Ciência Económica, e outras áreas do saber. Pelo que não é de mais reiterar a provisoriedade das conclusões propostas a partir dos dados aqui coligidos, esperando-se que novos trabalhos as venham acrescentar ou modificar<sup>1</sup>.

Em todo o caso, no trabalho de reunião de dados, regozijo-me pela documentação textual ou paratextual que foi recuperada de um relativo esquecimento ou apresentada pela primeira vez. Aponto, como exemplos, o poema “Pomba Negra” que foi encontrado no espólio de Jaime Batalha Reis e cautelosamente atribuído a Fradique Mendes, alguma informação colateral que ajuda a reconfigurar este heterónimo colectivo, um artigo de Álvaro do Carvalho introdutório dos seus *Contos* e achado na imprensa epocal, alguns textos publicistas de Gomes Leal ou de figuras activas nos auspícios da nova crítica literária jornalística, certas peças de correspondência, apontamentos diarísticos, opúsculos negligenciados. Importante para um rigoroso estudo de recepção, o esforço de arqueologia textual e sócio-histórica implicado na recolha deste material é também um seu importante garante de validade, permitindo

---

<sup>1</sup> Inclusive, e porque esta pluridisciplinaridade está na ordem do dia sobretudo no que toca a uma reinscrição da literatura nos estudos culturais, terão havido outros trabalhos feitos paralelamente à minha dissertação, cuja multiplicação me esforcei por acompanhar mas que não pude percorrer e assimilar exhaustivamente.

revisitar autores, obras e tendências, susceptíveis de ampliar anteriores percepções de conjunto, suscitar uma reavaliação da história e do cânone literários, e inclusive abalar as caracterizações dos quadros sistémicos de que partimos.

O achado do poema de Batalha Reis/Fradique é exemplar nestes aspectos. Mais do que reforçar a imagem de Poe como referencial no tocante às inovações estilísticas e temáticas pelas quais os agentes de 70 se propuseram operar uma revolução poética rompendo com modelos neoclassicistas ou ultra-românticos, ele permitiu, em conjunção com outros poemas de Gomes Leal no mesmo estro, revelar nos últimos decénios do século XIX uma constante – a do pampsiquismo – que foi transversal quer a um determinado entendimento da tendência “naturalista” da “poesia da nova era” quer da gnose místico-psíquica do simbolismo, estendendo-se ainda à vocação transcendentalista de que na segunda década do século XX se arrogaria a “renascença portuguesa”. Para além disso, ajudando a descobrir em Fradique Mendes um *locus* de rescritas por excelência, prestou-se a fazer sobressair duas importantes qualidades nesta prática que julgamos também crescentemente destacadas na poesia moderna. Uma é a da despersonalização, servindo as rescritas (tal como, note-se, a sua forma específica da tradução) muitas vezes para que os escritores exercitem modos ou persigam tendências díspares do seu projecto e trajectória pessoais. A outra é a da construção textual colectiva, em que o diálogo com um modelo estrangeiro se faz paralelamente a uma negociação com a tradição literária endógena bem como com as concretizações e ideias singulares de cada agente empenhado na transformação literária em curso, constituindo por esta forma em torno do modelo aquilo a que podemos chamar um “complexo recepcional” que, conquanto sincrético de olhares diversos, adquire também algo de consensual e reconhecível que obvia o seu aproveitamento.

Relativamente à primeira das características, a da despersonalização, seria bom acrescentá-la ainda com atributos de projecção e refacção, que levam a uma reformulação produtiva da hipótese antes enunciada de as rescritas se modificarem e moldarem *consoante* os diferentes horizontes de expectativas. É que, conforme se acautelou ao longo desta dissertação, não só essa relação pode ser inversa, como também as rescritas podem matizar ou, no limite, contrariar até os horizontes que presidiram às suas concretizações. Também isto se pode exemplificar com o caso Fradique Mendes. Se as suas glosas de alguns poetas tidos por satânicos serviram determinados propósitos da “poesia da nova era”, parcialmente coincidente com uma “poesia da actualidade”, como fossem o alargamento dos temas até então considerados próprios à poesia, a subversão dos padrões estilísticos arcádicos (de que a rescrita de Poe nos dá um exemplo) e, enfim, a necessidade de chocar e abalar por uma espécie de iconoclastia reactiva à placidez da decadência nacional, também vimos como o seu pendor para a amoralidade e até o imoralismo era fundamentalmente contrário às pretensões didácticas de edificação social compreendidas no conceito lato da “nova ideia”. Podemos explicar isto pela abertura ao pluralismo implicada na absoluta necessidade de inovar dos agentes de 70, bem como pelo desejo de disponibilizar à literatura portuguesa vários modelos representativos em alternativa à tradição endógena, e ainda pela agudização nestes escritores duma auto-consciência e ironia críticas. Esta tê-los-á levado a projectar em Fradique Mendes o seu próprio contraditório, num processo derivado da cisão do sujeito artístico num duplo histriónico, porventura com concessões também à componente lúdica inerente ao escoamento de pulsões contrárias e ao prazer da impostura e da mistificação, em que, mesmo que difusa, terá tido cabimento a lição poética. Mas isso foi Fradique Mendes: um derivativo, um produto sintético que há que distinguir do projecto público colectivo daqueles que acreditaram

ser ainda possível a arte mudar o real para melhor, bem como das ideias pessoais – e inevitavelmente também contraditórias – manifestas nas concretizações singulares.

Sucede que na medida em que essas concretizações procuraram convergir para o programa comum da “nova era” – ligado a uma arte do actual, de crítica social, e de aspirações filosóficas de bem, justiça e verdade – também pudemos detectar algum aproveitamento de Põe. Argumentámos, aliás, que foi por esta via que o autor estado-unidense começou a notabilizar-se entre nós, o que por seu turno veio complicar expectativas apriorísticas que pudéssemos ter relativamente às suas actualizações. Esperaríamos vê-las, como em França, numa trajectória de colisão entre arte e real primariamente conducente à afirmação esteticista e ao autotelismo artístico, ou, atendendo ao que na sua obra sobrevém de horror evocativo do sobrenatural, ao pendor tétrico que caracterizava, à data da sua penetração em Portugal, a poesia sentimental resvalando no ultra-romantismo.

Porém, Poe teve o seu lugar, posto que controverso, num complexo literário tendencialmente realista. Apesar de transposto para o nosso país maioritariamente por via francesa, sobretudo mas não só pelas traduções de Baudelaire, Poe não foi aqui acolhido como em França nem como para Baudelaire, o qual de resto também não foi por nós percebido como na sua pátria, tendo a primeira atenção sobre ele incidido mais no alargamento da sua poesia à vida prosaica e/ou sórdida do que num pendor simbolista. No tocante a Poe, reitera-se a especulação de que isto terá acontecido dada a coincidência de a sua disseminação ter acompanhado uma fixação de modelos românticos estrangeiros que só foi sistematicamente levada a cabo já pela nossa terceira geração romântica – ou, podemos alegar, a primeira da nossa literatura moderna. Tendo este primeiro ímpeto sido marcado pela reivindicação duma arte que pudesse absorver e aplicar-se nas transformações sócio-económicas e laborais coevas, o facto de Poe ter

podido adaptar-se, mesmo que tangencialmente, a essa ideologia acaba por evidenciar uma relação entre as rescritas e as dominantes estético-literárias em determinados períodos históricos, com o poder de cooptar mesmo obras que aparentemente estariam fora das suas orientações, realizando a função dos modelos literários para que aponta a epígrafe poética no início do nosso trabalho: ser útil por aquilo que neles se lê.

No caso da nossa “poesia da nova era” tentámos perceber, então, como pôde ter-se achado tal utilidade na obra de Poe, designadamente dando-se maior relevância à sua pretensão de racionalidade e análise sistemática, vendo nela o que Ramalho Ortigão apelidou de “estudos do sistema nervoso” (*supra*, 411 nota 2), capazes de servir uma lição de inquérito psicológico que constituiu parte importante do nosso realismo. Ligado a esta foi possível também aproveitar o “satanismo” como associado então à importante faceta de denúncia do impasse metafísico romântico que se descobria na nova literatura, designadamente de Baudelaire e Flaubert, que com Poe compuseram o elenco dos “poetas do mal” apresentados por Eça de Queirós como legitimadores duma nova forma na arte. Sublinhámos também que outro factor que facilitou o ingresso de Poe enquanto modelo de referência dos agentes de 70 foi este tipo de associações constelares, obviando a sua penetração diluída na amálgama de fontes estrangeiras assimiláveis, incluindo mesmo autores com pretensões sociais e humanitárias bastante divergentes das suas e do seu pleito anti-didáctico, como Goethe ou Victor Hugo.

Por outro lado, terá sido possível moldar Poe a uma concepção de poesia socialmente actuante e ideologicamente reformadora dada a forma bastante parcelar com que se deu a sua primeira recepção, privilegiando a parte contista da obra de Poe e, nesta, os espécimes mais atreitos a uma leitura histórico-social e a uma análise da reconfiguração do sujeito na modernidade. Deste modo, foram relevados aspectos que

só recentemente a crítica anglo-saxónica começou a explorar e a tornar correctivos da prevalecente apreciação de Poe como autor esquivo às coordenadas espaço-temporais.

Há que ver, contudo, que a instrumentalização de Poe ao serviço da “nova ideia” dos escritores de 70 seria também de alcance limitado, e dificilmente sustentável face à negatividade com que grande parte da obra de Poe concebe o progresso histórico e o papel da arte neste, propondo ultimamente uma irrevogável incompatibilidade entre ambos. Foi esta lição que Antero, porventura o agente literário que mais precoce e profundamente contactou com a obra do autor estado-unidense, viria a reconhecer no depoimento “A Poesia na Actualidade” em 1881, projectando nisso a sua própria desilusão com o anterior investimento num ideal humanitário e libertário. Ao fazê-lo, colocando no estribilho “never more” a sentença de morte da interdependência entre poesia e acção, a nova leitura de Antero não deixou de ter algo de tendencioso, já que admitiu não apenas um fracasso civilizacional mas também um fracasso poético. Ora, é bastante polémico que este último estivesse nos horizontes do autor de “The Raven”, para quem a beleza superna alcançável pela poesia, se não podia resgatar o real nem salvar o mundo humano, podia decerto elevar a alma e comunicar preferencialmente a ânsia do além metafísico. Mais: não sendo essa alma para Poe, como se depreende do seu pensamento cosmológico, um conceito individual ou idiossincrático, mas tendencialmente um conceito comunicável, partindo de transmissões físico-psíquicas, não seria linear, como fez Antero, atribuir à poesia desligada quer da ambição de verdade quer da compreensão do mundo sócio-natural um valor marginal apenas subjectivo e de apelo sentimental egotista.

Será esta, aliás, uma questão candente nas propostas poéticas que se vêm a constituir para revogar a pertinência da “actualidade” na arte, designadamente a da “poesia do mistério”, cujo desenvolvimento vimos ser relacionável com uma mudança

de enfoque sobre a obra de Poe – sobressaindo a poesia e o conto lírico – e nova perspectivação da sua imagem, nos termos de “histórico vidente” usados por Gomes Leal (*supra*, 517-18), em detrimento do escalpelizador dos nervos e raciocínio. Sendo inclusive argumentável, a partir dos dados apresentados, que esta mudança teve sobre a viragem para uma arte anti-positivista alguma precedência determinante, foi-nos possível encontrar indícios preparatórios do sistema decadentista-simbolista, passíveis de antecipar o escopo da sua vigência relativamente à cronologia que o tem demarcado na literatura portuguesa – recuando-o para a baliza dos anos de 1880 em vez dos de 1890 – e até na francesa, questionando deste modo a ideia feita de que tal sistema apenas foi entre nós um epígono provinciano do cosmopolitismo francófono. Assim, foi destacado o potencial de inovação das rescritas no tocante à sucessão sistémica de tendências literárias, e a pertinência do seu estudo enquanto parâmetro a ter em conta na afinação diacrónica da história literária.

Porém, paralelamente ao que de transgressor podem trazer as rescritas, haverá nelas – pelo menos em teoria, considerando que apresentam uma dimensão de regresso ao pré-existente e preconcebido – um fundo conservador de continuidade e resistência dos modelos antigos ou ainda vigentes. O sucesso empírico desta hipótese podia talvez ter sido melhor testado neste trabalho com uma atenção ainda mais detalhada sobre movimentos e autores que, talvez com menos visibilidade no cânone actual, sejam não obstante susceptíveis de, segundo Seabra Pereira, reflectir “mais fielmente as linhas de força que informaram a sensibilidade, o gosto, a cultura e a dinâmica social duma época”<sup>1</sup>. Tratando-se duma vertente que pode sempre ser aprofundada em futuras investigações sobre a recepção portuguesa de Poe, procurou-se aqui atender à sua representatividade na medida do possível, convocando-se por exemplo o caso de

---

<sup>1</sup> Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, vol. 1, 1999, 46.

Narciso de Lacerda e do investimento que nele teve Silva Pinto numa primeira tentativa de descolagem do paradigma realista e tendencialmente narrativo para outro de prevalência da sugestividade e do lírico, embora ainda aí os usos de Poe – o que evidencia o factor de permanência dentro das orientações ditas “menores” – dificilmente se destrincem da veia sentimental e duma retórica tardo-romântica de idealidade. Outrossim, peças de José Duro ou Júlio Brandão serviram para mostrar a coexistência de várias correntes finisseculares que apresentaram leituras de Poe mais ou menos heterogéneas mas todas elas relacionáveis com um complexo de decadência cuja reflexão, lançada por Antero em termos especificamente peninsulares, foi muito ambígua entre nós, designadamente no tocante à aceitação do isolamento reactivo da coisa artística e seu afastamento de propósitos instrutivos – dois princípios emblemáticos de Poe, ou pelo menos da sua imagem mais genericamente difundida em termos internacionalistas.

Para mais, certos destaques apresentados neste trabalho, ainda que não tenham propriamente reabilitado autores desconhecidos, incidiram sobre figuras menos situáveis canonicamente, como sucede com Gomes Leal e António Nobre – o que ajudou igualmente a valorizar o benefício da análise de rescritas para reequacionar autores, obras e segmentos epocais nas literaturas de onde e para que são produzidas. Por outro lado, a circunstância de estes autores que a história da literatura geralmente apelida de “dificilmente classificáveis”, transicionais ou híbridos, poderem ter no nosso estudo uma mais veemente produtividade justifica-se, no meu entender, por, face a uma premissa inicial a atender nas rescritas – a quantidade e tipo de leituras que se possam considerar previstas pelas estruturas dos textos de partida –, concentrarem excepcionalmente os outros dois parâmetros que constituem a dinâmica fundamental da nossa análise, a saber: i) o sincretismo das tendências estético-periodológicas que

encontram em dadas obras motivações de actualização, e ii) a idiossincrasia dos agentes literários que, considerando-se fundamentalmente produtores e não produtos de culturas, resistem à tipologia, a qualquer pressentimento de moda ou norma (mesmo quando a partir de propostas anteriormente por eles advogadas) e pugnam por desmistificar as grelhas de leitura pré-concebidas.

Reitere-se que este trabalho se esforçou por ser vigilante a essa idiossincrasia – relacionável com a anteriormente debatida especificidade do “caso literário” – quando foi avessa a consensuais sistematizações, e mesmo quando se apresentou contrária aos mais razoáveis horizontes de expectativas. Como exemplo, atente-se na tradução anterioriana do poema de Poe inserto em *A Entrevista*, com um pendor mais sentimental e ultra-romântico do que talvez quiséssemos descobrir no polemista da Questão Coimbrã e das Conferências do Casino.

Sublinhe-se ainda que os dois parâmetros identificados relativamente aos agentes rescritores tenderão a exercer maior revisionismo sobre a premissa que se configurou como inicial e que incide sobre a fonte utilizada – as virtualidades de leitura por ela preparadas – quando as rescritas se multiplicam e sobrepõem, entrando num diálogo que vem disponibilizar uma imagem colaborativa do texto de partida, congregando projectos diversos e/ou sucessivos dos autores que se ocuparam da sua recepção. Isto tornou-se-nos mais visível no estudo das rescritas que surgiram na nossa literatura finissecular, não só pela razão óbvia de nesse estágio termos mais vasto material para comparação e confronto, mas também dadas as condicionantes de textualização, despersonalização dramática e paródia que, sendo constitutivas da literatura moderna, se sedimentam com a vocação histriónica do simbolismo, de que comprovámos efectivamente uma latência seminal na obra de Poe.

Para completarmos este processo do acompanhamento da ductilidade do nosso autor na correlação entre o progressivo afastamento do sujeito poético da existência/experiência empírica e o seu desdobramento e construção num entrosamento de identidades e mundos textuais, faltou-nos a análise do sistema do primeiro modernismo, que com o grupo de *Orpheu* logrou a consolidação da nossa lírica moderna<sup>1</sup>. Embora este estivesse nos horizontes do presente trabalho, a morosidade da investigação no decurso da nossa literatura oitocentista não permitiu abordá-lo com idêntica atenção às complexas tendências que nele se manifestaram e às condicionantes polissistémicas, correlatas de aspectos sócio-históricos e económicos formadores da ideologia novecentista aos níveis internacional e nacional. Por outro lado, colmata em parte a nossa falha o facto de o influxo poético na poética modernista portuguesa ter já sido assinalado em diversos estudos, nomeadamente relacionados com Fernando Pessoa mas também com Mário de Sá-Carneiro, e de terem sido mesmo especificamente abordadas várias vezes as correspondências Poe/Pessoa, seja relativamente às traduções que o segundo fez do primeiro, seja no tocante a projectos autorais pessoanos que se crêem derivativos de leituras do estado-unidense<sup>2</sup>. A estes, procurarei acrescentar alguns contributos, seguindo a mesma linha de inquérito deste trabalho, i. e., sistemicamente

---

<sup>1</sup> Pelo menos de acordo com Rainer Hess em *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal* (Lisboa, INCM, 1998, 254-256).

<sup>2</sup> Para além dos estudos de George Monteiro que antes mencionámos (*supra*, 671 nota 1), refira-se o ensaio de Badiia Bourenanne Baker, “Fernando Pessoa and Edgar Allan Poe, Fernando Pessoa and Walt Whitman” (Separata dos Arquivos do Centro Cultural Português XV, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980), bem como os itens que incidem sobre as traduções de Poe por Pessoa constantes na secção bibliográfica referente à recepção de Poe em Portugal. Destaque-se ainda, no tocante às correspondências entre a ficção poética e os projectos em prosa de Fernando Pessoa, o estudo de Maria Leonor Machado de Sousa, “Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção” (in *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Brasília Editora, Porto, 1978, 527-545), e, relativamente à formação influente na poesia inglesa, o recente livro de Luísa Freire, *Fernando Pessoa: Entre Vozes, Entre Línguas* (Lisboa, Assírio e Alvim, 2004). Mais recente ainda, registre-se a tese de mestrado de Ana Cristina da Cruz Costa, *Edgar Allan Poe Re-visitado e Des-localizado em Terras de Orpheu e de Colombo*, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2005. Sobre Mário de Sá-Carneiro, veja-se a secção “A Lição de Poe” da dissertação de doutoramento de Fernando Cabral Martins *Mário de Sá-Carneiro e o Modernismo*, apresentada à Universidade Nova de Lisboa em 1992, 369-374.

orientada, num estudo em finalização incidindo sobre o aproveitamento de Poe na evolução de Fernando Pessoa para o modernismo.

Trata-se de uma questão que, conforme assinalai num primeiro ensaio sobre a matéria, “The Conflicting Memory of Modernity: From Poe to Casais Monteiro”<sup>1</sup>, podia começar pelo debate que se deu na geração seguinte, do segundo modernismo, precisamente em torno da produtividade de Poe para o que de distintivo houve no primeiro impulso modernista. Na verdade, o que esteve em causa nesta polémica foi a alegação de João Gaspar Simões de que a estética poética fornecera bases para que a geração da *Presença* reflectisse criticamente aquilo que o primeiro modernismo pusera em prática: uma atenção sobre o processo de *fazer* poesia<sup>2</sup>. Perseguindo esta especulação, poderá talvez ser avaliada na poesia portuguesa a mesma mudança de ênfase da criação para a descoberta laboriosa que vimos poder argumentar-se como atributo modernista remontável a Poe (*supra*, 126), e, simultaneamente, um aproveitamento poético com uma evolução de certo modo paralela à que descrevemos no tocante à linhagem francesa conducente à poesia pura, com Baudelaire achando em Poe a excelência do poeta, Mallarmé o mister da poesia, e Valéry o fascínio pelo processo poético de composição.

Parece-me existirem índices que emparelham o pendor para a despersonalização poética e a alteridade no nosso primeiro modernismo com a maior atenção a mecanismos de composição e falsificação remontáveis ao conceito poético do *literary*

---

<sup>1</sup> In *Landscapes of Memory / Paisagens da Memória*, coord. Isabel Capelo Gil, Richard Trewinnard e Maria Laura Pires, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2004, 433-442.

<sup>2</sup> Ver Gaspar Simões, “A doutrinação poética da Geração da *Presença*, suplemento literário de *O Estado de S. Paulo*, 21 de Julho de 1958 – artigo que suscitou de Casais Monteiro, as respostas “Nem Alain, nem Brémmond nem Poe” e “Um Falso Percursor”, publicadas a 5 e 25 de Julho no *Jornal do Brasil*. A polémica conheceu alguns novos desenvolvimentos em 4 de Junho de 1973, quando, no *Diário de Notícias*, Gaspar Simões recenseou *A Palavra Essencial* de Casais Monteiro, onde este republicou parcialmente os artigos de 1958.

*hystrio* – expressão com ressonâncias no “poeta fingidor” pessoano<sup>1</sup> ou no “bobo presumido” de Sá-Carneiro. No entanto, torna-se complicado, dada até a pleora de poetas e projectos, reais ou alternadamente desdobrados, agrupados em torno de *Orpheu*, afirmar que uma tendência, mais ou menos lúdica ou construtivista, foi prevalecente sobre outras a ser remontáveis a Poe, mesmo porque outros aspectos da sua poética continuaram salientes<sup>2</sup>.

De qualquer forma, seria de destacar, de entre o que o nosso modernismo aproveitou dessa poética, o aspecto da orquestração rítmica calculada a fim de fazer do poema uma “impressão intelectualizada, ou uma ideia tornada emoção”, conforme Fernando Pessoa explicou a propósito das traduções que fez de Poe (a saber, “O Corvo”, “Annabel Lee”, e “Ulalume”), alegando não se dever a sua iniciativa ao mérito intrínseco dos poemas mas ao desafio intelectual que representavam<sup>3</sup>. A ideia de complexidade modernista, pelo menos para Fernando Pessoa, derivou em parte do esforço de distinguir “como apontasse e fizesse Edgar Poe, a expressão da obscuridade da obscuridade de expressão”<sup>4</sup>. Foi na continuidade desta reflexão que veio a defender, no seu seminal ensaio de poética, “A Nova Poesia Portuguesa”, uma “ideação *vaga*” que

---

<sup>1</sup> A este respeito, e a acrescentar à bibliografia sobre Poe e Pessoa, consulte-se o ensaio de Haroldo de Campos, “O Texto-Espelho (Poe, Engenheiro dos Avessos)”, *A Operação do Texto*, São Paulo, Perspectiva, 1976, 22-41, com uma associação depois criativamente trabalhada no poema do autor “O poeta é um fin” de *Xadrez de Estrelas* (1976).

<sup>2</sup> Entre os papéis de Fernando Pessoa sobre Poe, alguns recentemente coligidos em *Escritos sobre Génio e Loucura* (coord. Jerónimo Pizarro, Lisboa, INCM, 2006) encontram-se interessantes notas que justamente focam a coexistência contraditória em Poe de duas faculdades constitutivas de diferentes tipos de génio e propensas a distintas produções.

<sup>3</sup> Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, coord. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, s/d., 74.

<sup>4</sup> Pessoa, “‘A Literatura da Decadência’ – Notas ao Livro de M[ax] N[ordau]”, *Escritos sobre Génio e Loucura*, 380.

fosse “*complexa*”, mas não “*confusa* ou *confusamente expressa*” como a que julgava caracterizar o simbolismo francês<sup>1</sup>.

Sendo estas destrinças pessoanas tão subtis quanto importantes para avaliar a coerência do seu projecto, a descolagem que fazem da estética poesia merece decerto um estudo em separado. Por sua via se poderá ainda contribuir para continuar um debate central, e em grande medida fundador, da teoria literária que desde inícios do século XX se veio a constituir como disciplina. Trata-se da função simbólica da linguagem, que, genericamente aceite, se revela bastante controversa nas suas particularidades definidoras, e para cuja produtividade, de que ressalta a constituição da tendência “simbolista” a partir de França, certas normas advogadas por Poe para o fazer poético – como a sugestividade musical, a indefinibilidade das sensações provocadas ou, enfim, a complexidade da construção – serviram sem dúvida em muito, embora seja difícil precisar o seu foco. A pertinência ou confluência da estética poesia para o primado do símbolo foi um tema que necessariamente se entrosou com a nossa exploração das motivações ou imposições interpretativas da sua obra e subsequentes rescritas, sendo que toda a simbolização é uma operação ideológica e vice-versa. Espera-se que as problematizações que fomos desenvolvendo possam também ser aproveitadas para o debate em curso sobre o *quid* que torna a função simbólica constitutiva da literariedade, ou pelo contrário conceito móvel de plurais pretensões em seu torno, bem como para futuras investigações, complementares e mais propriamente no âmbito da teoria da literatura, em que de forma mais sistemática se possa delimitar o investimento de Poe na retórica do símbolo, diferenciando-o por exemplo da concepção organicista da Lake School, ou esmiuçando as suas relações e oposições com a alegoria e a símile.

---

<sup>1</sup> Pessoa, "A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico", *A Águia*, 2ª série, 9, 1912; repr. *Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, coord. F. C. Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 1999, 42-43.

Provando que as rescritas conferem aos estudos literários um importante campo de aplicação prática para testar e reavaliar hipóteses não só do domínio da história da literatura mas também da sua teoria, chamo ainda a atenção para as questões genológicas que foram sendo levantadas pelo nosso trabalho sem que estivesse no seu alcance organizá-las ou aprofundá-las. Uma delas foi a transversalidade categórica do “fantástico” e outra, que muitas vezes lhe vem a ser correlata porque nele intui a mesma labilidade experimental, a das fronteiras entre poesia e prosa ou, mais modalmente, entre narrativa e lírica, esbatidas na forma breve que Poe privilegiou.

Para se tornar exequível, esta dissertação propôs no seu título debruçar-se sobre os usos da lição de Poe na lírica moderna e acabou por conceder mais atenção às suas concretizações em poemas. Atendeu, no entanto, ao facto de poesia e lírica serem conceitos a um tempo voláteis e historicamente determinados, particularmente questionados nos períodos de que nos ocupámos, com a lírica assumindo especial precedência no seu decurso, mas mudando igualmente de enfoque da impressão subjectiva para a expressividade do efeito projectado no leitor. Poe teve o seu papel nesta transformação de várias formas, não só por ter produzido contos líricos, próximos do poema em prosa, e por ter aliado contos e poemas numa estética da intensidade e da brevidade, mas também por se ter imposto principalmente por uma obra em prosa que teve grandes repercussões na poesia e na reformulação poética, e foi por exemplo modelarmente adoptada pela prosa destilada do decadentismo, conforme pudemos observar em J.-K Huysmans ou, na literatura portuguesa, em Fialho de Almeida e Raúl Brandão.

Antes destes, detectámos ainda um *corpus* significativo de contos dentro do estro maravilhoso ou fantástico, com alusões explícitas ou implícitas a Poe, que – produzidos por vários dos vultos relacionados com uma viragem da literatura para a

"actualidade" (Eça de Queirós, Teófilo Braga, Gomes Leal), ou outros ainda anteriores cujo papel propiciatório daquela ainda está por apurar (Júlio César Machado, Álvaro do Carvalho) – nos podem ajudar a reequacionar as determinantes da nossa modernidade literária. Destes autores e outros, procurei sistematizar alguns dados laterais que fui colhendo ao longo da minha investigação num ensaio, em vias de publicação, intitulado "Poe and the Fantastic Tale at the Crossroads of Modern Portuguese Literature"<sup>1</sup>, na esperança de que trabalhos mais direccionados para a recepção de Poe na narrativa breve portuguesa venham a completá-los, e de que, genericamente, maior atenção crítica recaia sobre essa evidência, longamente negligenciada, numa prática entre nós do conto fantástico coetânea da eclosão da narrativa realista. Daqui derivaria por certo um relevo das diversas potencialidades propedêuticas que o fantástico – passageiro clandestino no navio da literatura, para parafrasear Marchel Schneider<sup>2</sup> – pôde assumir, quer no terreno da análise psicológica tendencialmente mais explorada na narrativa, quer na concentração dum efeito, herdado do sublime, poeticamente indicado pelas estéticas romântica e simbolista, quer ainda como terreno fértil de experimentalismo pseudo- ou para-científico, ou simplesmente de liberdades estilísticas.

Podia terminar regressando à epígrafe inicial desta dissertação, demonstrando a percepção de Poe de uma obra se actualizar pelo investimento que nela colocam os seus leitores, mas aproveito antes Fernando Pessoa, na pele do semi-heterónimo Bernardo Soares, para revisitar a concepção de rescritas que nos norteou:

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no *9th International Conference on the Short Story in English "Views from the Edge: The Short Story Revisited"*, Lisboa, FLUL, 23 de Junho de 2006, incluída no volume *Blurring of Boundaries*, em preparação pelo Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa.

<sup>2</sup> Schneider, *Histoire de la Littérature Fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985, 1.

Ler é sonhar pela mão de outrem. Ler mal e por alto é libertarmo-nos da mão que nos conduz. A superficialidade na erudição é o melhor modo de ler bem e ser profundo.<sup>1</sup>

A citação veicula a ideia da influência literária se processar através da *tresleitura*, conforme Harold Bloom veio mais tarde a teorizar destrinchando os seus mecanismos psicológicos. Essa *tresleitura* torna-se perceptível nas rescritas que voluntária ou inconscientemente a concretizam, seja em novas produções com pretensões literárias ou que vêm a ser literariamente canonizadas, seja em comentários, exercícios paratextuais, estudos críticos, páginas diarísticas, etc., ou em traduções. Nem todas estas formas, conforme começámos por problematizar, têm o mesmo índice de produtividade para a análise, sendo que regra geral as que permitem maior intervenção do autor tardio, e talvez maior margem para estudar o tipo de manipulações sobre a matriz, são também as que mais dificilmente ou erroneamente se podem identificar como rescritas. Como tal, é possível que neste trabalho se tenha "lido mal" determinadas composições, falhando o alvo sobre o(s) texto(s) que as terão motivado. Mas foi também por isso que muitas vezes se arriscou uma leitura "por alto", ou seja, sem uma excessiva preocupação em encontrar uma relação directa entre determinado texto e outro de Poe, e admitindo também a utilidade de notar hipóteses meramente intertextuais, evidenciando afinidades bem como divergências de horizontes e orientações sistémicas, contribuindo para a ênfase numa perspectiva transversal e lateral em detrimento da verticalidade e da continuidade que facilita a imposição de *uma* ideologia narrativa, neutralizando as que não contribuem para a sua economia.

Evidentemente, a transversalidade, convocando as múltiplas determinações que interagem num polissistema, e exigindo para a sua interpretação várias perspectivas disciplinares, arrisca-se a uma "superficialidade na erudição" que, mau grado Bernardo

---

<sup>1</sup> Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, coord. Richard Zenith, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998, 229.

Soares, não se ameniza com as nossas ambições acadêmicas, conquanto julgemos que lhes são extremamente úteis alguma dispersão, e inevitáveis a fragmentariedade e a inconclusão. Preservando estas últimas, quis resguardar a superficialidade centrando-me na minha formação base dos estudos literários: a análise de texto. E foi entre textos, de partida e de chegada – ou textos mediadores, por assim dizer, satélites ou "estafetas" – que procurei as coordenadas transculturais aqui entretecidas, acentuando o prazer de ler pela grata experiência do diálogo.



## **APÊNDICE I**

### **CRONOLOGIA DA RECEPÇÃO DE EDGAR ALLAN POE EM PORTUGAL ATÉ C. 1900**



Listam-se aqui todos os acontecimentos significativos apurados relativamente à divulgação e apropriação da obra de Edgar Allan Poe. As traduções, quando não seguidas de indicação de nome, iniciais ou pseudónimo do tradutor, foram publicadas anonimamente. Os nomes ou iniciais surgem entre aspas quando não foi possível apurar a sua identidade. As traduções descobertas que não foram referidas na obra de Gonçalves Rodrigues, *A Tradução em Portugal*, são seguidas da indicação, entre parêntesis rectos, “ausente de G. R.”. Nas publicações de grande frequência, nomeadamente jornais diários, opta-se por assinalar a data de saída em vez do nº, usando-se a sua indicação apenas para revistas ou jornais de curta duração (cujos nºs muitas vezes são compilados sem indicação de data).

**1857** – De 22 de Setembro a 21 de Novembro, tradução de Edgar Allan Poe em Portugal: “Uma Viagem à Lua num Balão, feita pelo Holandês Hans Pfall”, por A. C. [António Pereira Carrilho] em *A Opinião*, de Lisboa.

Ano da publicação de *Nouvelles Histoires Extraordinaires*.

**1858 ?** – Gonçalves Rodrigues, em *A Tradução em Portugal*, refere tradução com título “Colloquio entre Eiros e Charmion”, a 30 de Setembro, no periódico *Diário de Lisboa*, mas a data ou o título da publicação estão incorrectos, segundo pude verificar ao consultar a fonte.

**1861** – Publicação de *Contos ao Luar* de Júlio César Machado.

José Maria de Andrade Ferreira menciona Poe numa recensão literária a propósito de *Contos ao Luar*, na *Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*, Lisboa, nº 34.

**1863** – Publicação de *Contos a Vapor* de Júlio César Machado.

**1864** – De 10 a 23 de Dezembro, tradução “A Entrevista” por Antero de Quental, no *Século XIX*, de Penafiel, precedida de nota de apresentação de Poe.

**1865** – Publicação de *Contos Fantásticos* de Teófilo Braga, e de *Odes Modernas* de Antero de Quental.

Início, em 15 de Dezembro, da publicação em folhetins de “A Estátua Viva” de Álvaro do Carvalho (primeira versão de “Os Canibais”), em *Revista de Coimbra: folha bimensal*, prolongando-se até 15 de Novembro de 1866.

**1866** – A 21 de Outubro, folhetim de Eça de Queirós, “Poetas do Mal” na *Gazeta de Portugal*.

Contos de Poe adaptados em *O Panorama*, Lisboa, sob os títulos de “Rã-Pulante” e “O Conde Allamistakeo” [ausente de G. R.].

**1867** – A 12 de Novembro, folhetim de Álvaro do Carvalho, na *Gazeta de Portugal*, aludindo a Poe como precursor do género de narrativa de mistério em que filia os seus próprios contos, a publicar futuramente.

**1868** – Publicação de *Contos* de Álvaro do Carvalho.

**1869** – De 5 de Abril a 15 de Maio, Gomes Leal discute Poe no artigo “Do Grotesco na Arte”, em *O Patriota*, Lisboa.

A 29 de Agosto, em *A Revolução de Setembro*, Lisboa, é apresentado o heterónimo colectivo Fradique Mendes como representante da escola satânica em Portugal, em cuja génese Jaime Batalha Reis, posteriormente, apontará a influência de Poe.

A 31 de Agosto, em *A Revolução de Setembro*, o fragmento de peça em verso “A Tragédia do Mal dos Cães” é apresentado como mais um exemplo de poesia satânica, com intervenção de Fradique Mendes e dedicatória a Gomes Leal.

A 2 de Setembro, em *A Revolução de Setembro*, a série de poemas “Arabescos” de Gomes Leal é apresentada por Luciano Cordeiro sob o signo do humorismo.

A 12 de Setembro sai, em *A Revolução de Setembro*, o poema de Gomes Leal “Fatalismos do Álcool”, com epígrafe de Poe e dedicatória a Jaime Batalha Reis.

A 5 de Dezembro, em *O Primeiro de Janeiro*, Porto, saem novas peças de Fradique Mendes, sob o título “Poemas do Macadam”, com nota introdutória de Antero de Quental.

Sai, em Dezembro de 1869, o primeiro *Livro de Crítica* de Luciano Cordeiro, em que Poe surge como inspirador da coeva poesia satânica.

**1869-70 ?** – Data provável da redacção de “Pomba Negra”, rescrita de “The Raven” em documento autógrafa de Jaime Batalha Reis.

**1870** – A 23 de Junho, Gomes Leal publica n’*A Revolução de Setembro*, Lisboa, o poema “À Pomba que Voou”, com epígrafe de Poe.

A 29 de Dezembro, no mesmo periódico, Gomes Leal dá à estampa o folhetim “Considerações sobre o Realismo”, reputando de “realistas” as “*Poesias*” de Poe.

**1871** – De 14 a 26 de Dezembro, publica-se, no *Diário de Notícias*, Lisboa, a tradução “Os Assassínatos Misteriosos da Rua Morgue”.

Nos nºs 2 e 3 de *O Peregrino*, Coimbra, Sebastião de Magalhães Lima assina artigo (incompleto) “Edgar Poe”.

Em *Primaveras Românticas*, Antero de Quental inclui o poema “Do Inglez – de Edgar Poe”.

**1872** – Os contos de Edgar Poe são referidos n’*As Farpas*, Lisboa, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, em relação com problemas sócio-económicos.

Em 1 de Junho, tradução do conto “Sombra” por Maximiliano de Azevedo no *Jornal da Noite*, Lisboa [ausente de G. R.].

Poe referido no número inaugural do *O Espectro de Juvenal*, Lisboa, no poema satírico “A Ernesto Biester”.

**1873** – Em 29/30 de Março, Greenfield de Melo publica n’*O Jornal da Noite*, Lisboa, o poema “Nostalgia”, com epígrafe em português extraída de “The Man of the Crowd” de Poe (onde, por sua vez, é atribuída a La Bruyère). Em 7/8 de Abril, no mesmo jornal, Greenfield de Melo assina folhetim “O Gato”, com epígrafe de “The Black Cat”.

Em Maio e Junho, traduções de contos de Poe em *A Monarquia*, de Lisboa: “Algumas Palavras com uma Múmia”, “Coração Revelador” e “O Homem das Multidões” [ausente de G. R.].

De 31 de Dezembro a 1 de Janeiro de 1874, tradução do conto “Hop-Frog” em *Commercio do Porto*, por Gomes de Souza.

Publicação de *Horas de Febre* de Silva Pinto.

**1874** – A 1 de Fevereiro, nota de Silva Pinto em *A Actualidade*, Porto, introduzindo uma série de traduções de contos de Poe, e condenando ambigualmente a sua tese de “heresia do didactismo”. Mas já em 20-22 de Maio, nesse jornal, numa recensão a *A Morte de D. João*, de Guerra Junqueiro, Silva Pinto invoca a mesma tese para discutir as limitações da poesia de combate.

Traduções de Silva Pinto publicadas em *A Actualidade*: “O Gato Preto” (de 1 a 5 de Fev.), “O Tonel de Amontillado” (de 5 a 7 de Fev.), “O Poço e o Pêndulo” (de 8 a 13 de Fev.), “O Coração Revelador” (de 3 a 6 de Mar.), “William Wilson” (de 8 de Abr. a 1 de Mai.).

De 5 de Julho a 2 de Agosto sai, em *Correio do Meio-Dia*, de Faro, “O Gato Preto” e, de 2 de Agosto a 17 de Outubro, “Uma Descida ao Maelstrom”.

**1875** – De 6 a 17 de Outubro, tradução “O Escaravelho d’Ouro” em *O Paiz. Jornal do Partido Progressista*, Lisboa.

Oliveira Martins cita Poe como exemplo das “aberrações do satanismo” na literatura romântica decadente, no artigo “Os Poetas da Escola Nova” na *Revista Ocidental*, Lisboa, tomo 2, vol. 2.

Publicação de *Claridades do Sul* de Gomes Leal, e da segunda edição de *Odes Modernas* de Antero de Quental.

Publicação de *Contos Fantásticos* de Silva Pinto.

**1876** – Tradução “O Escaravelho de Ouro”, por “G. S.”, in Archard/Poe/Sardou, *Alexandrina. O Escaravelho de Ouro. A Pérola Preta*, Porto, Imprensa Portuguesa (Col. Biblioteca Elegante).

**1877** – De 7 de Dezembro a 13 de Janeiro de 1878, tradução “Duplo Assassinato da Rua Morgue” no *Correio do Meio-Dia*, Portimão.

Gonçalves Rodrigues refere anúncio a um volume não localizável, *Coisas Extraordinárias*, incluindo um conto de Poe.

**1878** – Gomes Leal publica, em *A Renascença*, Porto, prólogo à antologia “Contos Disformes” (cuja publicação se desconhece), onde faz a apologia do conto como género da modernidade, indicando Poe e Hawthorne como seus excelentes cultores.

Em Novembro, Silva Pinto menciona Poe no nº 1 da *Revista de Arte e Crítica*, Porto, em folhetim “A Literatura ‘Fisiológica’”.

**1879** – Xavier da Cunha publica uma introdução à Literatura Norte-Americana, antecedendo a tradução de Longfellow, *Evangelina*, por Miguel Street d’Arriaga.

**1880** – Comemorações do tricentenário de Camões.

Publicação de *Cânticos da Aurora* de Narciso de Lacerda.

**1881** – A 4 de Janeiro é anunciado, na *Revista do Norte*, Porto, o volume de traduções *Contos da Noite*, de Hoffmann e Poe, que provavelmente não chegou a ser publicado. Silva Pinto louva a tradução por Narciso de Lacerda, antecipando a sua obra autoral *Poesia do Mistério*. A 8 de Março, tradução em prosa do poema “Ulalume” por Narciso de Lacerda na *Revista do Norte*.

A 7 de Julho, Antero de Quental, em “A Poesia na Actualidade”, discorre sobre a falência da poesia social, cedendo a vozes sarcásticas, de “tédio incurável”, como as de Baudelaire, Heine e Poe.

A 6 de Novembro, Gomes Leal recenseia *Sonetos* de Antero no jornal *O Século*, Lisboa, comparando a novidade da sua “lira lutuosa” à de “The Raven” de Poe.

A 18 de Setembro, tradução “A Máscara da Morte Vermelha” no *Diário da Manhã*, Lisboa.

A partir de Novembro, *A Folha Nova*, Porto, publica rubrica “Cartas de Coimbra” assinadas pelo pseudónimo Hop-Frog, provavelmente de Manuel de Oliveira Ramos.

A 7 e 10 de Dezembro, tradução dos contos de Poe, “Sombra” e “O Retrato Oval”, respectivamente, em *A Folha Nova*.

Verbete sobre Edgar Allan Poe no *Diccionario Popular*, dirigido por Pinheiro Chagas.

Publicação de *Sonetos* de Antero de Quental.

**1882** – A 11 de Fevereiro, tradução “O Coração Revelador” por Francisco de Almeida em *O Occidente*, Lisboa [ausente de G. R.].

De 27 de Agosto a 10 de Setembro, tradução “Um Caso de Magnetismo” (“The Facts in the Case of M. Valdemar”) por Guimarães Fonseca em *Jornal de Domingo*, Lisboa.

Camilo Castelo Branco menciona Poe no prefácio a *Combates e Críticas* de Silva Pinto.

Publicação de *Poesia do Mistério* de Narciso de Lacerda.

**1883** – De 22 a 29 de Abril, tradução “O Poço e o Pêndulo” em *O Povo de Aveiro*.

Publicação de excertos de “Marginalia” em *A Mulher*, Lisboa, nºs 4 e 7.

**1884** – Publicação de *Líricas e Bucólicas* de António Feijó.

Tradução “O Gato Preto”, por Palermo de Faria, no final do livro *No Tempo do Terror* de Julies Boulabert.

Gonçalves Rodrigues refere tradução “Recordações do Sr. Augusto Bedloe”, por “J. V. Ribeiro” no *Diário da Manhã*, Lisboa, de 6 a 10 de Outubro, mas a data ou o título da publicação estão incorrectos, segundo pude verificar ao consultar a fonte.

**1885** – De 15 a 16 de Abril, tradução de “O Barril d’Amontillado” em *A Folha Nova*, Porto [ausente de G. R.]; outra tradução do mesmo conto surge em 6-7 de Dezembro no *Jornal da Noite*, Lisboa, assinada “Ignotus”.

**1886** – Tradução “O Escaravelho d’Ouro”, a 10 de Outubro de 1886, em *A Folha Nova*, Porto, por “L. G. S.” (semelhante à de 1876, em livro); na mesma folha do periódico (de rosto) surgem “Três Poemetos em Prosa” por Alberto de Oliveira, onde se cita Poe, “tudo é sonho”.

Publicação de *A Geração Nova: Os Novelistas* de Sampaio Bruno, em que Álvaro do Carvalho é discutido à luz de Poe.

Publicação de *Sonetos Completos* de Antero de Quental.

**1887** – Em Fevereiro surge tradução “O Gato Preto” por Henrique Lopes de Mendonça, em *O Universo Ilustrado*, Lisboa, série 2, tomo 6 [ausente de G. R.].

De 20 de Março a 17 de Abril, tradução “O Poço e o Pêndulo” em *Jornal de Domingo*, Lisboa.

Gonçalves Rodrigues refere tradução “O Corvo” por “Paulo de Magalhães”, em *A Aurora do Cavado* de 12 de Junho, data em que não foi possível localizar um exemplar do periódico.

**1888** – Várias traduções em *O Occidente*, Lisboa, por Francisco de Almeida: “O Poder da Palavra” (31 de Mar. a 11 de Abr.), “Retrato Oval” (21 a 24 de Abr.) e “O Escaravelho d’Oiro” (11 de Set. a 1 de Jul. de 1889).

A 20 de Junho, tradução “O Coração Revelador”, em *A Ilustração: revista quinzenal para Portugal e Brasil*, Paris [ausente de G. R.].

Publicação de *Relâmpagos*, de Fernando da Costa Leal.

**1889** – A 15 de Fevereiro, Alberto Osório de Castro publica, em *Bohemia Nova*, o poema “Nocturno”, rescrevendo “The Raven” de Edgar A. Poe; a composição, que será alvo de acusação de plágio a António Feijó e Poe pela revista concorrente *Os Insubmissos*, é republicada a 17 de Outubro em *O Novo Tempo: jornal da esquerda dinástica*, onde Osório de Castro incluirá vários outros poemas com alusões a Poe.

Em 29 de Dezembro, tradução “O Coração Revelador” em *O Correio da Beira*.

Volume nº 37 da *Bibliotheca Universal Antiga e Moderna* dedicado a Edgar Allan Poe, com tradução de Mência Mousinho de Albuquerque e introdução biobibliográfica e crítica de Fernandes Costa; contém as versões: “O Escaravelho de Ouro”, “O Poço e o Pêndulo”, “Hop Frog”, “O Demónio da Perversidade”, “O Gato Preto”, “William Wilson”, “Silêncio”, “Sombra” e “Berenice”.

Gonçalves Rodrigues regista várias traduções em *O Elvense*, de que foi impossível consultar exemplares por se encontrarem em mau estado na B. N.: “Duplo Assassinato da Rua Morgue” por De Fert (17 de Mar. a 5 de Mai.); “Um Caso de Magnetismo” por Guimarães Fonseca (30 de Mai. a 8 de Jun.) e “Silêncio” por Oscar Ney (30 Jun. a 27 Jul.)

**1890** – Várias traduções por “L. E. C.” em *O Tribuna Popular*, Coimbra: “Hop-Frog” (2 a 13 de Ago.), “Duplo Assassinio da Rua Morgue” (20 de Ago. a 1 de Out.) e “O Escaravelho d’Ouro” (4 de Out. a 10 de Jan. de 1891).

A 5 de Setembro, tradução de “O Homem das Multidões” em *A Ilustração: revista quinzenal para Portugal e Brasil*, Paris [ausente de G. R.].

Volume nº 64 da *Bibliotheca Universal Antiga e Moderna* dedicado a Edgar Allan Poe, com tradução de Mécia Mousinho de Albuquerque; contém: “O Rei Peste”, “A Génese de um Poema” (incluindo “O Corvo”), “Pequena Discussão com uma Múmia”, “O Homem das Chusmas”, “O Sistema do Dr. Breu e do Professor Penna”, “Colóquio entre Monos e Una”, “Colóquio entre Eiros e Charmion” e “O Poder da Palavra”. No volume 67, após *A Menina dos Olhos de Ouro* de Balzac, inclui-se “A Carta Roubada”.

Publicação de *O Duplo Assassinato da Rua Morgue*, trad. Manuel d’Oliveira Ramos, Porto, Alcino Aranha & Cia (Col. “Bibliotheca Romantica Económica”); contém também “O Gato Negro”.

Gonçalves Rodrigues assinala, a 24 de Julho, a tradução “A Sombra” em *O Elvense*, de que foi impossível consultar exemplar por se encontrar em mau estado na B. N; refere o mesmo autor, de 21 a 26 de Abril, no *Correio da Manhã*, Lisboa (em exemplares que também foi impossível consultar por estarem a microfilm), a tradução “O Lobo” que atribui a Poe, embora não se encontre na obra do autor nenhum título correlato em inglês.

Presença de Poe no intróito dramático à série “Poemas Humorísticos em Prosa” de Gomes Leal, no nº 15 da *Revista Ilustrada*, Lisboa.

Publicação de *Oaristos* de Eugénio de Castro.

**1891** – Várias traduções por “L. E. C.” em *O Tribuno Popular*, Coimbra: “A Carta Roubada” (de 17 de Jan. a 7 de Fev.), “O Poço e o Pêndulo” (de 21 de Fev. a 2 de Mar.), “O Retrato Oval” (de 24 a 28 de Mar.) e “O Gato Preto” (de 1 a 11 de Abr.)

A 25 de Abril, tradução “A Verdade sobre o Caso do Sr. Valdemar” por Francisco Mysterio (pseudónimo usado provavelmente por Francisco de Paula Abreu Marques) em *Novidades*, Lisboa [ausente de G. R.].

Volume nº 72 da *Bibliotheca Universal Antiga e Moderna*, incluindo, após títulos de Pedro A. de Alarcón e de Balzac, os seguintes contos de Poe: “A quinta de Arnheim”, “Leonor” e “O Máscara da Morte Vermelha”. No volume 80, depois de *A Casa Nucingen*, de Balzac, surge “Duplo Assassinio da Rua Morgue”.

Gonçalves Rodrigues assinala traduções “Silêncio” e “Sombra” no *Correio da Manhã* de 7-8 e 10 de Março, respectivamente (em exemplares que foi impossível consultar por estarem a microfilm); refere também tradução “A Influenza”, em *Branco e Negro*, título difícil de fazer corresponder com o inglês de Poe, e em periódico impossível de encontrar nesta data.

Publicação de *Horas* de Eugénio de Castro, e de *Poesias* de Alberto de Oliveira (que refere a tutela de Edgar Allan Poe no prefácio à primeira colectânea deste livro, “Bíblia de Sonho”).

**1892** – A 13 de Abril, tradução “Silêncio” por Octávio Rinaldo no *Correio Elvense*.

A 12 de Junho, Eugénio de Castro, desenvolvendo, no *Jornal do Commercio*, Lisboa, uma polémica sobre “a poesia moderna”, chama a si a paternidade do simbolismo em Portugal e refere como precursores estrangeiros desta poética os “quatro evangelistas” Edgar Poe, Charles Baudelaire, Wagner e Villiers de l’Isle Adam.

Publicação de *Só* de António Nobre.

Publicação de *Livro de Aglais* de Júlio Brandão.

**1893** – Gonçalves Rodrigues indica tradução “Uma Descida ao Maelstrom”, em *A Portuguesa*, de 5 de Agosto a 24 de Setembro, mas o título do periódico ou a data estão incorrectos.

**1895** – Publicação de *Exiladas* de Alberto Osório de Castro e de *Eros*, de Greenfield de Melo.

**1896** – Várias traduções na revista *Leitura*: “O Corvo” (nº 14), “O Silêncio” (nº 15), “O Rei Peste” (nº 17), “O Poder da Palavra” (nº 18).

Publicação de *Antero de Quental: in Memoriam*.

**1897** – Prefácio de Gomes Leal a *Poema d’um Morto*, de Guilherme Santa-Rita: “Algumas Palavras sobre este Poema e a Estética do Mistério”, onde Poe é invocado como figura tutelar da viragem poética proposta.

**1898** – Publicação de *Fel* de José Duro.

**1898-1900?** – Data provável de publicação de *Serenadas de Hilário no Céu*, de Gomes Leal.

**1899** – De 23 de Agosto a 4 de Outubro, tradução “O Escaravelho de Ouro” em *Novidades*;

A 12 de Novembro, tradução “Silêncio” em *A Voz da Beira*; no mesmo periódico, de 19 de Nov. a 7 de Janeiro de 1900, tradução “A Carta Roubada”.

**1901** – A 6 de Abril, tradução “O Corvo” (em prosa) por Greenfield de Melo n’*O Dia*.

**1902** – Publicação de *A Mulher de Luto* de Gomes Leal

**1903** – Publicação póstuma de *Prosas Bárbaras* de Eça de Queirós.

## **APÊNDICE II**

### **PRINCIPAIS RESCRITAS DE “THE RAVEN” DE EDGAR ALLAN POE NA POESIA EM PORTUGAL ATÉ C. 1900**



*Consideram-se apenas os poemas de que uma parte significativa glosa motivos de “The Raven”, ficando de fora muitas composições em que detectámos referências implícitas ou explícitas, mas parcelares, tendo os excertos relevantes, nesses casos, sido reproduzidos no corpo da dissertação. Para efeitos de comparação reproduz-se também na íntegra o texto original de Poe, a par da sua mais aclamada tradução em língua portuguesa, por Fernando Pessoa.*

**Edgar Allan Poe, “The Raven” (1845-1850),  
MCW 1, 364-369**

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,  
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –  
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,  
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door –  
"Tis some visiter," I muttered, "tapping at my chamber door –  
Only this and nothing more."

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;  
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.  
Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow  
From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore –  
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –  
Nameless *here* for evermore.

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain  
Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before;  
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating,  
"Tis some visiter entreating entrance at my chamber door –  
Some late visiter entreating entrance at my chamber door; –  
This it is and nothing more."

Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,  
"Sir," said I, "or Madam, truly your forgiveness I implore;  
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,  
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,  
That I scarce was sure I heard you" – here I opened wide the door; —  
Darkness there and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,  
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;  
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,  
And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore?"  
This I whispered, and an echo murmured back the word, "Lenore!" –  
Merely this and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,  
Soon again I heard a tapping somewhat louder than before.  
"Surely," said I, "surely that is something at my window lattice;  
Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore –  
Let my heart be still a moment and this mystery explore;—  
'Tis the wind and nothing more!"

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,  
In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore;  
Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;

**Fernando Pessoa, “O Corvo”  
(Athena 1, Outubro de 1924)**

Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,  
Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais,  
E já quase adormecia, ouvi o que parecia  
O som de alguém que batia levemente a meus umbrais.  
"Uma visita", eu me disse, "está batendo a meus umbrais.  
É só isto, e nada mais."

Ah, que bem disso me lembro! Era no frio Dezembro,  
E o fogo, morrendo negro, urdia sombras desiguais.  
Como eu qu'ria a madrugada, toda a noite aos livros dada  
P'ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais -  
Essa cujo nome sabem as hostes celestiais,  
Mas sem nome aqui jamais!

Como, a tremer frio e frouxo, cada reposteiro roxo  
Me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais!  
Mas, a mim mesmo infundindo força, eu ia repetindo,  
"É uma visita pedindo entrada aqui em meus umbrais;  
Uma visita tardia pede entrada em meus umbrais.  
É só isto, e nada mais".

E, mais forte num instante, já nem tardo ou hesitante,  
"Senhor", eu disse, "ou senhora, decerto me desculpais;  
Mas eu ia adormecendo, quando viestes batendo,  
Tão levemente batendo, batendo por meus umbrais,  
Que mal ouvi..." E abri largos, franqueando-os, meus umbrais.  
Noite, noite e nada mais.

A treva enorme fitando, fiquei perdido receando,  
Dúbio e tais sonhos sonhando que os ninguém sonhou iguais.  
Mas a noite era infinita, a paz profunda e maldita,  
E a única palavra dita foi um nome cheio de ais -  
Eu o disse, o nome *dela*, e o eco disse aos meus ais.  
Isso só e nada mais.

Para dentro então volvendo, toda a alma em mim ardendo,  
Não tardou que ouvisse novo som batendo mais e mais.  
"Por certo", disse eu, "aquela bulha é na minha janela.  
Vamos ver o que está nela, e o que são estes sinais."  
Meu coração se distraía pesquisando estes sinais.  
"É o vento, e nada mais."

Abri então a vidraça, e eis que, com muita negaça,  
Entrou grave e nobre um corvo dos bons tempos ancestrais.  
Não fez nenhum cumprimento, não parou nem um momento,

But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door –  
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door –  
Perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,  
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,  
"Though thy crest be shorn and shaven, thou, I said, "art sure no  
craven,  
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore –  
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"  
Quoth the Raven "Nevermore."

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,  
Though its answer little meaning – little relevancy bore;  
For we cannot help agreeing that no living human being  
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door –  
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,  
With such name as "Nevermore."

But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only  
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.  
Nothing further then he uttered – not a feather then he fluttered –  
Till I scarcely more than muttered "Other friends have flown before –  
On the morrow *he* will leave me, as my hopes have flown before."  
Then the bird said "Nevermore."

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,  
"Doubtless," said I, "what it utters is its only stock and store  
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster  
Followed fast and followed faster till his songs one burden bore –  
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore  
Of 'Never – nevermore!'"

But the Raven still beguiling my sad fancy into smiling,  
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door;  
Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking  
Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore –  
What this grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous bird of yore  
Meant in croaking "Nevermore."

This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing  
To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core;  
This and more I sat divining, with my head at ease reclining  
On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er,  
But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o'er,  
*She* shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer  
Swung by seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.  
"Wretch, I cried, thy God hath lent thee - by these angels he hath sent thee  
Respite – respite and nepenthe, from thy memories of Lenore;  
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!"  
Quoth the Raven "Nevermore."

"Prophet!" said I, "thing of evil! – prophet still, if bird or devil! –  
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,  
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted –  
On this home by Horror haunted – tell me truly, I implore –  
Is there – is there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implore!"  
Quoth the Raven "Nevermore."

"Prophet!" said I, "thing of evil – prophet still, if bird or devil!

Mas com ar solene e lento pousou sobre os meus umbrais,  
Num alvo busto de Atena que há por sobre meus umbrais,  
Foi, pousou, e nada mais.

E esta ave estranha e escura fez sorrir minha amargura  
Com o solene decoro de seus ares rituais.  
"Tens o aspecto tosquiado", disse eu, "mas de nobre e ousado,  
Ó velho corvo emigrado lá das trevas infernais!  
Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernais."  
Disse o corvo, "Nunca mais".

Pasmei de ouvir este raro pássaro falar tão claro,  
Inda que pouco sentido tivessem palavras tais.  
Mas deve ser concedido que ninguém terá havido  
Que uma ave tenha tido pousada nos meus umbrais,  
Ave ou bicho sobre o busto que há por sobre seus umbrais,  
Com o nome "Nunca mais".

Mas o corvo, sobre o busto, nada mais dissera, agosto,  
Que essa frase, qual se nela a alma lhe ficasse em ais.  
Nem mais voz nem movimento fez, e eu, em meu  
pensamento  
Perdido, murmurei lento, "Amigo, sonhos - mortais  
Todos - todos já se foram. Amanhã também te vais".  
Disse o corvo, "Nunca mais".

A alma súbito movida por frase tão bem cabida,  
"Por certo", disse eu, "são estas vozes usuais,  
Aprende-as de algum dono, que a desgraça e o abandono  
Seguiram até que o entono da alma se quebrou em ais,  
E o bordão de desesp'rança de seu canto cheio de ais  
Era este "Nunca mais".

Mas, fazendo inda a ave escura sorrir a minha amargura,  
Sentei-me defronte dela, do alvo busto e meus umbrais;  
E, enterrado na cadeira, pensei de muita maneira  
Que qu'ria esta ave agoureira dos maus tempos ancestrais,  
Esta ave negra e agoureira dos maus tempos ancestrais,  
Com aquele "Nunca mais".

Comigo isto discorrendo, mas nem sílaba dizendo  
À ave que na minha alma cravava os olhos fatais,  
Isto e mais ia cismando, a cabeça reclinando  
No veludo onde a luz punha vagas sombras desiguais,  
Naquele veludo onde *ela*, entre as sombras desiguais,  
Reclinar-se-á nunca mais!

Fez-se então o ar mais denso, como cheio dum incenso  
Que anjos dessem, cujos leves passos soam musicais.  
"Maldito!", a mim disse, "deu-te Deus, por anjos concedeu-te  
O esquecimento; valeu-te. Toma-o, esquece, com teus ais,  
O nome da que não esqueces, e que faz esses teus ais!"  
Disse o corvo, "Nunca mais".

"Profeta", disse eu, "profeta - ou demónio ou ave preta!  
Fosse diabo ou tempestade quem te trouxe a meus umbrais,  
A este luto e este degredo, a esta noite e este segredo,  
A esta casa de ânsia e medo, dize a esta alma a quem atrais  
Se há um bálsamo longínquo para esta alma a quem atrais!  
Disse o corvo, "Nunca mais".

"Profeta", disse eu, "profeta - ou demónio ou ave preta!

By that Heaven that bends above us – by that God we both adore –  
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,  
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore –  
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore."  
Quoth the Raven "Nevermore."

"Be that word our sign in parting, bird or fiend!" I shrieked, upstarting –  
"Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!  
Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!  
Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!  
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my  
door!"  
Quoth the Raven "Nevermore."

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting  
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;  
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,  
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;  
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor  
Shall be lifted – nevermore!

Pelo Deus ante quem ambos somos fracos e mortais.  
Dize a esta alma entristecida se no Éden de outra vida  
Verá essa hoje perdida entre hostes celestiais,  
Essa cujo nome sabem as hostes celestiais!"  
Disse o corvo, "Nunca mais".

"Que esse grito nos aparte, ave ou diabo!", eu disse. "Parte!  
Torna à noite e à tempestade! Torna às trevas infernais!  
Não deixes pena que ateste a mentira que disseste!  
Minha solidão me reste! Tira-te de meus umbrais!  
Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais!"  
Disse o corvo, "Nunca mais".

E o corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda  
No alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais.  
Seu olhar tem a medonha cor de um demónio que sonha,  
E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão mais e mais,  
E a minh'alma dessa sombra, que no chão há mais e mais  
Libertar-se-á... nunca mais!

## 1. Jaime Batalha Reis / Fradique Mendes (?), “Pomba Negra”

*Inédito, 1869-70 (?)*

*Veja-se a parte III, cap. 1, 383-388, comentando as dificuldades de datação do poema, a sua problemática inclusão no acervo de Fradique Mendes, bem como as deficiências de leitura que o documento apresenta. Existem duas cópias do poema, uma com bastantes emendas, e outra passada a limpo, arquivadas no espólio do autor na caixa 55, em documentos numerados, respectivamente, 15.2 e 15.3. Infelizmente, a segunda cópia queda-se a meio da última quadra. Reitero o agradecimento a Maria José Marinho relativamente às conjecturas apresentadas para as partes pouco legíveis. Os parêntesis rectos sinalizam conjecturas. Não procurei retocar a pontuação. Indico variantes em nota.*

Quando virem minha pomba pelos campos pela eira  
Negra, negra como um corvo azulada e luzidia  
Não lhe atirem, não a matem, não a prendam que seria  
Para mim ficar dormindo sem a minha companheira.

Há três anos e três dias que eu com ela vivo só  
Há três anos e três dias que indo ver nascer o Sol  
Ao findar duma elegia do nocturno rouxinol  
Uma pomba na janela veio olhar-me a mim com dó.

Eu não sei se foi tristeza se prazer o que senti  
Sei que os olhos negros tristes, compassivos, dolorosos  
Ao fixarem-se nos meus doloridos lacrimosos  
Me lembraram as saudades<sup>1</sup> dum passado que perdi.

Costumava eu pela noite na janela do nascente  
Esperar<sup>2</sup> que a luz viesse colorir de azul o Céu  
De maneira que no dia em que a pomba m’apareceu  
Cuidei ser da noite a imagem junto a mim sempre presente.

---

<sup>1</sup> “esperanças”, no documento 15.2.

<sup>2</sup> “Ir esperar”, no documento 15.2.

Desde então que a pomba negra nunca mais, na natureza  
[Sombra vã duma] saudade me deixou um só instante  
[Vai às vezes] pelos campos a voar sinistra errante  
Para vir junto da casa considerar-me com tristeza.

## 2. Narciso de Lacerda, “O Mal”

*in Poesia do Mistério, Lisboa, Bertrand, 1882, 82*

Ele estava sentado, ao fim do dia,  
Sobre as ruínas de velhas tradições,  
Soltando ao largo as trovas da Agonia  
Entre um coro de eternas maldições.

Tinha na face encarquilhada e fria  
A sordidez dos informes ladrões  
E na dextra uma taça, onde bebia  
O sangue das extintas gerações.

Eu, ao vê-lo, bradei: “Porque é que existes,  
Tu, que geras o Horror, e a ele assistes  
Tranquilo, como à queda de Salém?”

“Porquê, Ó Mal?” – E o Mal, sombrio e torvo,  
Fitou em mim o seu olhar de corvo  
E respondeu: “Porque existe o Bem.”

### 3. António Feijó, “In Amaritudine”

*in Líricas e Bucólicas, 1884; repr. Poesias Completas, coord. J. Cândido Martins, Porto, Caixotim, 2004, 136-137.*

Quando isto sucedeu estávamos em Julho.  
Se às vezes me entristeço e com pesar vasculho  
como um antiquário as noites na memória,  
lembra-me com saudade esta singela história  
que tanto me comove e nunca hei-de esquecer,  
guardando-a como o noivo a imagem da mulher  
que a Morte lhe roubou quase ao sair da igreja...  
Fecho-a no coração, se a fantasia adeja  
em distantes regiões esplêndidas e belas,  
como uma incrustação de pérolas e estrelas!

Estávamos em Julho. Eu vivia na aldeia;  
buscava a grande paz das árvores, tão cheia  
d’angustias eu trazia a alma esfacelada!  
Morávamos, então, numa casa arruinada,  
num antigo solar cheio de musgo e d’hera,  
que ao desamparo tinha essa expressão austera  
dum fidalgo que morre unido à sua crença.  
Do meu quarto avistava a perspectiva imensa  
das montanhas azuis nos tons crepusculares,  
e ali desafogava os meus cruéis pesares,  
negros como um esquife e os panos duma essa.  
A vida para mim era uma noite espessa,  
o céu feito de chumbo e estrelas apagadas,  
onde apenas ouvia as secas enxadadas  
a cobrirem de terra as tábuas dum caixão...

Foi n’esse estado atroz que eu tive esta ilusão,  
quando fitava imerso em tristes pensamentos  
a cordilheira erguida a desafiar os ventos  
no horizonte longínquo, ao pôr do sol glorioso.  
Uma pomba d’aspecto ebúrneo e cetinoso  
(choro se nesta ideia o espírito concentro)

a esvoaçar entrou pela janela dentro  
do meu quarto; poisou sobre um estranho busto,  
– vestígio que ficou d'algum artista augusto,  
velha imagem, talvez, dum santo ou dum herói –  
e as asas distendeu como o corvo de Poe  
naquela solidão, cheia de um tédio amargo...

Ao vê-la despertei do místico letargo  
em que a dor me lançou, profunda e silenciosa;  
senti-me renascer, voltar à vida ociosa,  
numa unção, numa paz, tão salutar, tão calma,  
como quem vê florir a murcha flor da alma  
e num momento esquece a angústia que o devora.  
Nos dilúvios da mágoa a pomba foi a Aurora  
e o arco da Aliança e o ramo da oliveira,  
o talismã que prende a minha vida inteira,  
que encerra toda a paz e um mundo em si contém...

Pomba! Serias tu, Alma de minha Mãe?

#### 4. Alberto Osório de Castro, “Nocturno”

*in Bohemia Nova, Coimbra, n.º2, 15 de Fevereiro de 1889; repr. Obra Poética, vol. I, coord. J. C. Seabra Pereira, Lisboa, INCM, 2004, 110-111.*

##### I

Esta noite de Inverno hostil e dura,  
Em meu quarto, horas mortas, religiosas,  
Entrou, batendo as asas ltuosas,  
Uma pequena borboleta escura.

##### II

Ergui os olhos do volume antigo  
Que absorto lia, – um poema d’Alemanha.  
Lá fora o vento n’uma fúria estranha  
Lembrava os pobres que não têm abrigo.

##### III

Não sei por onde entrara a borboleta  
E impressionou-me muito sobretudo  
Ver a sua asa negra de veludo  
De mim em torno esvoaçada e inquieta.

##### IV

Segui-lhe ansioso o voo intencionado...  
Poisou-me enfim no coração, e logo  
Como que a folha dum punhal em fogo  
Me atravessou meu peito, lado a lado.

##### V

Choro convulso, involuntário a sigo...  
Uma lembrança horrível me tortura!  
Olho, não vejo a borboleta escura,  
- Alma talvez d’algum dos meus em perigo!

## 5. António Nobre, “*O Poeta, está, (deu meia-noite, agora)*”

*Publicado postumamente in Primeiros Versos, 1921; repr. António Nobre, Poesia Completa, coord. Mário Cláudio, Lisboa, Dom Quixote, 2000.*

O Poeta, está, (deu meia-noite, agora),  
Na sua Torre, só, lendo e fumando...  
Batem à porta! Quem será a esta hora?  
Passa uma escura borboleta, voando!

Agoiro. Alguma nova aterradora,  
Algum despacho... Mas Joseph, entrando,  
Antes que eu fale diz: Uma senhora,  
Que me entregou este bilhete, ansiando.

Uma senhora! Com a mão gelada,  
Nervoso, ansioso, pego da tarjeta  
E leio: «Morte 3 rua do Nada».

Bem, Joseph! Podes-me ir fazendo a mala,  
Porque, segundo as regras da etiqueta,  
Não devo demorar muito em pagá-la...

Coimbra, 1889

## 5. Alberto d'Oliveira, "Elegia: Às Armas e aos Barões Assinalados"

*in Os Novos, Coimbra, n.º3, Fevereiro de 1894; repr. Obras de Alberto d'Oliveira: Poesia, vol. 1, coord. J. C. Seabra Pereira, Porto, Lello, 1999, 293.*

Ainda nos jardins crescem moitas de flores,  
Há sol no azul, ondas no mar, noites de luar:  
A nossa caravela é cheia de esplendores,  
Por alma somos, como vós, Navegadores...  
Mas para onde, para onde navegar?

Nun'Álvares ao leme, era o bentinho santo:  
E essa frota do Céu, que demandava a Terra,  
Com a chama da espada e a magia do canto,  
Batalhou e cantou, indomável, enquanto  
Houve amor na batalha e houve ideal na guerra!

Oh que alucinações grandes eram as suas!  
Sonhava sua fé, em algum róseo dia,  
Mandar calcetar de oiro o chão negro das ruas,  
Desdobrar novo céu, acender novas luas,  
Imortal maré-cheia e perpétua aleluia!

Iam-na conduzindo as sereias ideais,  
Ondas do ignoto Mar, meigas como crianças:  
Mas um corvo surgiu, dentre a treva e os mortais,  
A gritar *nunca mais!* a agoirar *nunca mais!*  
Aos seus sonhos de amor, de vitória e de esperanças:

E tudo apodreceu nas sombrias moradas,  
Nas campos os heróis, como plantas sem rega,  
Nas bainhas de prata as épicas espadas,  
E com fome, a pedir, pelas ermas estradas,  
Veste a glória de dó, e anda viúva e cega!

A nossa alma voou aos céus de onde viera,  
E onde as guerras do mundo em poeira se consomem;  
Náufrago me perdeu o rasto da galera,

Só o corpo aqui jaz, condenado a ser homem,  
Pois que fora na justa um anjo e se esquecera...

Pobres dos galeões! Pobres das caravelas!  
De que val' batalhar, quando de cada lado,  
Contra o branco luar que inflava as nossas velas,  
Contra os nossos canhões carregados de estrelas,  
Lança o corvo da Vida o seu grito danado?

Almas celtas, irmãos-professos do Luar,  
Pobres históricos que somos, pobre Povo!  
Com nossos sonhos feitos de água, feitos de ar,  
Fortalezas de luz tal simples de arrasar,  
Com nossos esquadrões à procura do Novo!

Oh Camões, oh Camões, como todos sofremos,  
Como perturba as nossas doidas agonias  
Neste velho galeão de espedaçados remos,

O desespero de não termos novos dias,  
A nostalgia de não vermos esboçado  
No luar ambarino e novo do Futuro,

*Algum oceano nunca antes navegado,  
Ilusão virgem, glória cândida, amor puro!*

## 6. José Duro, “O Corvo”

*in Fel (1898); repr. pref. Albino Forjaz de Sampaio, Lisboa, Guimarães Ed., 1960, p. 29.*

*(Antero e Poe)*

Quando o meu corvo, trémulo, doente,  
– Como quem sofre as minhas agonias –  
Naquela noite veio, amargamente,  
Dizer-me, soluçando, que morrias,

Percebi-lhe no olhar as nostalgias  
Da noite negra, sem luar, fremente,  
Aonde as suas asas luzidias  
Tomaram cor misteriosamente...

E à luz medrosa do candeeiro exausto,  
Bebendo a minha dor num longo hausto  
Mais triste que o soluço das nortadas,

Analisei a mágoa de nós dois  
Para ver qual sofria mais... depois...  
Céus! Desatei, chorando, às gargalhadas!

## 6. Gomes Leal, “A Morte do Corvo”

in *A Mulher de Luto, 1902*<sup>1</sup>; com o subtítulo de “*Epilogo do Processo*”, e fechando a parte narrativa do poema; repr. coord. J. C. Seabra Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim, 2001, 278-292.

### I

“– Já sobre o caso atroz, doze anos são passados.  
Doze vezes a neve há coroado os outeiros.  
Doze vezes o Inverno esfolhou os valados.

### II

“Doze vezes a chuva engrossou os ribeiros.  
Doze vezes o vento há chorado nas vargens.  
Doze vezes Dezembro há despido os salgueiros.

### III

“E eu sempre a meditar – qual náufrago das margens –  
no arruinado solar de desfolhada flora,  
– na *Torre de marfim*, cheia d’ervas selvagens.

### IV

“Só minha alma não muda – ó pálida Teodora! –  
Só eu, de dia e noite, arrasto esta saudade  
de não poder ouvir a tua voz sonora.

### V

“Quantas vezes te *evoco!* – À tarde, à suavidade  
do lânguido arrebol, nas folhas dos olmeiros,  
no poente, e ao luar, nas trevas, na ansiedade...

### VI

“– sinto o teu passo aéreo em roda dos canteiros,  
– sinto o teu morno bafo, às horas das vigílias,  
– estremeço, se um sopro agita os reposteiros...

---

<sup>1</sup> Apesar da data de publicação deste livro exceder o âmbito temporal que delimitámos, a sua inclusão neste apêndice, bem como a discussão no corpo do trabalho, justifica-se por ele ter vindo parcialmente a lume desde 1894.

VII

“– *Eu sei que estás aí!* – O Sol cai entre as tílias,  
e expira, em convulsões, arroxendo as plantas,  
eu fito o teu retrato, e esqueço as vãs quezílias...

VIII

“Neste dia senti consolações bem santas!...  
Terminei o processo em que descubro a charra  
traição dos Laras vis, chatins e sacripantas.

IX

“– Terminei – glória a Deus! – a história em que se narra  
as vis maquinações desses torpes bandidos:  
– que hão forçado caixões, como da hiena a garra.

X

“Aqui deixo estampada a história dos latidos  
desses lobos cervais, em roda duma ovelha,  
– inocente e indefesa, a estorcer-se em gemidos!...

XI

“Aqui deixo o teor da tragédia vermelha,  
ao asco e à indignação das almas inocentes,  
– e tudo que a *Moloch* não se curva e ajoelha.

XII

“Aqui te desafronto – ante os homens e as gentes –  
das calúnias chués que te hão lanhado o seio,  
– e feito gotejar prantos bem comoventes!...

XIII

“Por mim, tudo esquecia. – O que importa o receio  
da dolosa opinião dum mundo de impostura  
– ao sábio e ao infeliz que só p’ra sofrer veio!...

XIV

“Por mim, tudo esquecia. – Os prantos d’amargura

que me hão lavado a face e as pálpebras doridas,  
– tudo isso há-de esponjar o pó da terra dura! –

XV

“Por mim, tudo esquecia. – As chagas e as feridas,  
que me hão rasgado fundo as insídias danosas:  
– nas ervas, florirão, em brancas margaridas!...

XVI

“Mas, por ti, não perdoo. – As línguas insidiosas  
decerto hão-de escaldar-se ao nitrato irritante:  
– e elas fumegarão sobre as brasas queimosas.

XVII

“Tu ficarás aqui nevada e radiante,  
com puro e nobre traço, indelével, certo,  
– como a um cristal recorta a aresta dum brilhante.

XVIII

“– É ao que aspiro só. – Ao desagravo inteiro  
da tua honra imortal, Sombra lutuosa e fria:  
– porque eu, por mim, só quero uma cruz num terreiro!

XIX

“O que é hoje a minha alma? – Azinhaga sombria.  
O que é hoje o meu lar? – Uma torre em ruínas.  
Onde está o meu amor? Sob uma lajem fria.

XX

“Não. Numa lajem, não. Está nos azuis espaços  
onde pairas, dando ais, rasgada duma Espada,  
– chorando a privação do colar dos meus braços!...

XXI

“Está na pura mansão religiosa e inviolada,  
onde um dia hei-de ver-te e seguir os teus rastros,

– qual segue o cordeirinho a mãe, pela orvalhada!...

XXII

“Está nos prados de luz infindáveis e vastos,  
onde te hei-de incensar, dum *Zaimph* coberta<sup>1</sup>:  
– e beijar o pudor desses olhos tão castos!...”

XXIII

Quando eu bradava assim – pela janela aberta –  
entrou um Corvo atroz, de formas colossais,  
d’asa luzente e negra e a marcha vesga e incerta.

XXIV

Pousou na secretária onde eu escrevo, aos ais.  
E com olhar sinistro e o acento lacrimoso,  
– três vezes a seguir, soluçou: – *Nunca mais!*..

XXV

“Maldito Corvo horrendo!” – exclamei furioso! –  
“Não venhas infiltrar-me o odiento Desespero:  
– *porque eu creio no Amor eterno e vitorioso!*

XXVI

“Não. – A Morte não é o fatídico *Zero*,  
onde vai findar tudo, e onde tudo se some  
– tanto o rei e o pastor, como Jesus ou Nero!

XXVII

“Creio no Amor, vencendo o pó que as coisas come,  
e alando-se às regiões inefáveis e astrais:  
– Andorinha da Luz, das estrelas com fome!”

XXVIII

Quando eu isto exclamava, em frases passionais,  
o Corvo saltitou pela alcova e, gemente,

---

<sup>1</sup> *Zaimph* era o manto resplandecente, todo de prata e brilhantes, da deusa *Tani*, de Cartago. (Nota do Autor)

– três vezes, a seguir, soluçou: – *Nunca mais!*...

XXIX

“– Maldito Corvo atroz, ó Corvo impenitente,  
eu bem sei quem tu és!... És o Corvo lendário,  
– o Corvo que ouviu Poe, o histérico vidente!

XXX

“Quantas vezes não tens, nesse tom funerário,  
os Tristes afligido, as Irmãs, as Amantes,  
– e a pobre Mãe transida, ao pé do seu larário!...

XXXI

“Quantas vezes não tens, como os comediantes,  
provocado, num tom vazio, mas plangente,  
– os desesperados ais e as lástimas uivantes!...

XXXII

“Eu bem sei que tu és um pássaro insciente.  
Mas, nessa negra asa e esse ritmo sombrio,  
– só vejo o *Desespero* informe e dissolvente!

XXXIII

“Quantas vezes não tens, junto a um cadáver frio,  
às luzes dos brandões, e a um bárbaro latim,  
– roçado os corações dum pávido arrepio!

XXXIV

“Foste tu que aterraste Eva no seu jardim,  
– nossa lendária Mãe – com seu pranto não visto,  
– chorando, esguedelhado, o que matou Caim.

XXXV

“Foste tu, nesse tom de dor e escárnio misto,  
que afligiste Ramá – e, em certa Sexta-Feira,  
– ousaste espicaçar o cadáver do Cristo!

XXXVI

“Foste tu que afligiste a Niobe primeira,  
e atravessaste a alma errante e espavorida  
– da pobre Hero, a uivar, na escarpa sobranceira.

XXXVII

“Foste tu que mataste a Julieta dorida,  
e, um dia, esvoaçaste e pousaste no esguio  
– tecto do Fausto... olhando a morta Margarida.

XXXVIII

“Foste tu que ululaste, um dia, no sombrio  
cipreste, e deste a Hamlet a nota desolante  
– d’Ofélia, morta em flor, boiando à flor do rio.

XXXIX

“Só não desanimaste a alma férrea do Dante.  
Mas quebraste a energia ao céptico Manfredo,  
– quando, altas horas ia olhar o céu radiante.

XL

“Foste tu que pousaste, um dia, no arvoredado  
do túmulo, onde o Tasso, erguendo a voz divina,  
– carpiu e soluçou por Leonor, morta cedo!

XLI

“Foste tu que magoaste a mística bonina,  
a Rosa de Saron... e anavahaste o peito  
– de Camões, lastimando a loira Catarina.

XLII

“Foste tu, Corvo infame, iníquo, sem respeito  
que esguedelhaste Arfet, na solitária ilha.  
– abraçada do noivo ao descarnado peito.

XLIII

“Foste tu, – Corvo vil – pior que a mancenilha,

que enfebreceste o magro e ansioso Tintureto [sic],  
– chorando e retratando o cadáver da filha.

XLIV

“Foste tu quem murchaste as flores de Capuleto,  
quem Cordélia ceifaste... a chorosa Graziela...  
– e perseguiste Poe como um torvo esqueleto.

XLV

“Pois bem. – Vou-te esganar a funérea goela.  
Não mais da infame gorja expelirás os ais  
– da Negação fatal, desesp’rada, amarela!”

XLVI

E para ele arranquei, com olhos passionais,  
Com a ira a chispar. – Mas o Corvo, à ameaça –  
Três vezes, a seguir, soluçou: – *Nunca mais!*...

XLVII

“– Vou-te arrancar a língua, arauto da Desgraça!”  
clamei – e, desta vez, seguro, decidido,  
fechei a porta à chave e corri a vidraça.

XLVIII

Durante certo tempo, o Corvo, estarecido  
da minha decisão, no firme olhar ferino:  
– esvoaçava, alto... excêntrico... aturdido.

XLIX

Mas enfim empolguei-o e em fulo desatino,  
arrancando-lhe a língua, arremessei-o ao chão,  
– três vezes a seguir. – Além dobrava um sino.

L

Três vezes o arrojéi, com colérica mão,  
às paredes da alcova – e outras três no sobrado –  
– até que enfim expirou na extrema convulsão.

LI

Morto estava afinal. – Já frio e estiraçado,  
inda cuidava ouvir seu treno aziago:  
– o horrendo *Nunca mais!* no ar morno e calado.

LII

Já mais calmo, porém, com ar de sonho vago,  
da janela acerquei-me e olhei o Céu profundo:  
– celestial como o azul de um helvético lago.

LII

Não mais *Ele* uivará os seus ais neste mundo! –  
Não mais infiltrará seu negro Desespero  
– nas Amantes, nas Mães, no Triste, o Moribundo.

LIV

E eu calmo expirarei. – O *lutuoso Zero*  
não me aterra, Teodora, ó grande Desgostosa.  
- Ó trágica Visão, amo-te... creio... espero!

LV

E quando a *Sombra* enfim... a *Sombra* tenebrosa...  
se acercar desta torre, onde eu tanto carpi,  
- e, com dedo espectral, me apontar para a lousa,

LVI

Extático, direi, mãos alçadas para ti:  
“Matei o horrendo Corvo aziago das almas.  
– Imolei-o ao Amor. – *Eis-me aqui!... Eis-me aqui!..*”



## **BIBLIOGRAFIA**



## I. BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

### 1. Edgar Allan Poe

*Collected Works of Edgar Allan Poe; Poems* (vol.1); *Tales and Sketches, 1831-1842* (vol. 2); *Tales and Sketches, 1843-1849* (vol. 3), coord. Thomas Olive Mabbott, Eleanor D. Kewer e Maureen C. Mabbott, Cambridge (MA), Belknap Press of Harvard University, 1969-1978.

*Collected Writings of Edgar Allan Poe*, 5 vols., coord. Burton R. Pollin, Nova Iorque, Gordian Press, 1985-1997.

*Essays and Reviews*, coord. G. R. Thompson, Nova Iorque, Library of America, 1984.

*The Letters of Edgar Allan Poe*, 2 vols., coord. John Ward Ostrom, Nova Iorque, Gordian Press, 1966.

“*The Living Writers of America: A Manuscript by Edgar Allan Poe*”, coord. Burton R. Pollin, *Studies in the American Renaissance*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1991, 151-211.

*Poems*, 2<sup>nd</sup> ed., Nova Iorque, Elam Bliss, 1831 (edição fac-similada apresentada por Killis Campbell, Nova Iorque, The Facsimile Text Society, 1936).

*Poetry and Tales*, coord. Patrick F. Quinn, Nova Iorque, Library of America, 1984.

### 2. Recepção Francesa de Edgar Allan Poe

ALEXANDER, Jean, coord. (1971), *Affidavits of Genius : Edgar Allan Poe and the French Critics, 1847-1924*, Kennikat Press, Port Washington.

ARNOULD, Arthur (1865), "Edgar Poe, l'homme, l'artiste et l'oeuvre", 34 e 35, Abril, Junho e Julho de 1865, 65-83, 476-492 e 68-84 respectivamente.

ARTAUD, Antonin, *Oeuvres*, Quarto, Gallimard, 2004.

AUREVILLY, Jules Barbey d', *Littérature Étrangère*, Paris, A. Lemerre, 1889.

BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres Complètes*, 2 vols., coord. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975-1976.

*Les Fleurs du Mal*, 3<sup>a</sup> ed. aumentada, pref. Théophile Gautier, Paris, Calmann-Lévy, 1868.

*Correspondance*, 2 vols., coord. Claude Pichois e Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 1973.

BAUDELAIRE, Charles e Stéphane MALLARMÉ [traduções de Edgar Allan Poe em edição crítica], *Edgar Allan Poe : Contes, Essais, Poèmes*, coord. Claude Richard, Paris, Robert Laffont, 1989.

- BRETON, André, *Manifestes du Surréalisme*, coord. Régis Debray, France Loisirs, Paris, 1990.
- DE L'ISLE-ADAM, Villiers, *Contes et Récits*, coord. Jacques Chupeau, Paris, Bordas, 1986.
- DUCASSE, Isadore, *Oeuvres Complètes*, coord. Marguerite Bonnet, Paris, Garnier Flammarion, 1969.
- FORGUES, Émile Daurand, “ Études sur le Roman Anglais et Américain : Les Contes d'Edgar A. Poe ”, *Revue des Deux Mondes*, 6<sup>o</sup> ano, nova série, 16, 15 de Outubro, 1846, 341-366.
- GAUTIER, Théophile, “Charles Baudelaire”, pref. a *Fleurs du Mal*, 3<sup>a</sup> ed., Paris, Calmann-Lévy, 1868.
- GHIL, René, *Traité du Verbe : états successifs*, coord. e notas Tiziana Group, Paris, Nizet, 1978.
- HUGHES, William L. [trad. e pref.], *Contes Inédits d'Edgar Poe*, Paris, E. Jung-Treuttel, 1862.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*, 1884; repr. coord. Marc Fumaroli, 2<sup>a</sup> ed., Paris, Gallimard, 1877.
- KAHN, Gustave, *Premiers Poèmes; avec un préface sur le vers libre; Les Palais Nomades, Chanson d'Amour; Domaine de Fée*, Paris, Mercure de France, 1897.
- MAETERLINCK, Maurice, *Oeuvres*, 3 vols., coord. Paul Gorceix, Bruxelles, Ed. Complexe, 1999.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres Complètes*, 2 vols., coord. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1998-2003.
- MERRILL, Stuart, *Poèmes : 1887-1897*, Paris, Société “Mercure de France” , 1897.
- MONTESQUIOU-FEZENSAC, Robert de, *Le Parcours du Rêve au Souvenir*, Paris, G. Charpentier e E. Fasquelle, 1895.
- MORÉAS, Jean, *Les Premières Armes du Symbolisme*, Paris, Léon Vanier, 1889.
- RIMBAUD, Arthur, *Oeuvres Complètes / Correspondance*, Paris, Robert Laffont, 2004.
- ROLLINAT, Maurice, *Les Névroses*, 1883; repr. Paris, Tip. Georges Chamerot, 1885  
*Fin d'Oeuvre*, Paris, Fasquelle, 1919.
- VALÉRY, Paul, *Oeuvres*, 2 vols., coord. Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1956-60.  
*Cahiers*, 29 vols., ed. facsimiliada, Paris, CNRS, 1957-1961.

- ["Conférence sur Edgar Allan Poe : 31 Mai 1922"] in *Edgar Poe et les Poètes Français, suivi d'une conférence de Paul Valéry* de James Lawler, Paris, Juillard, 1998, 91-123.  
trad., "Edgar Poe: Quelques Fragments des Marginalia", *Commerce*, XIV, Inverno de 1927, 12-41.
- VALÉRY, Paul e André GIDE, *Correspondance: 1890-1942*, coord. Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1955.
- VERLAINE, Paul, *Oeuvres en Prose Complètes*, coord. Jacques Borel, Paris, Gallimard, 1972.  
*Oeuvres Poétiques Complètes*, coord. Yves-Alain Favre, Paris, Robert Laffont, 1992.
- VIELÉ-GRIFFIN, *Œuvres*, 4 tomos em 2 vols., Genebra, Slatkine Reprints, 1979.

### 3. Recepção Portuguesa de Edgar Allan Poe

- ALMEIDA, Fialho, Fialho de Almeida, *Contos* (1881); repr. coord. e pref. Álvaro da Costa Pimpão, 2ª ed., Lisboa, A. M. Teixeira, s/d [1968].  
*A Cidade do Vício* (1882); repr. Lisboa, A. M. Teixeira, 1943.  
*Lisboa Galante: episódios e aspectos da cidade* (1890); repr. Lisboa, Vega, 1993.  
*Os Gatos: publicação mensal de inquérito à vida portuguesa*, 6 vols., coord. Álvaro J. da Costa Pimpão, Lisboa, Clássica Editora, 1949-1958.
- ANDRADE, Anselmo, "O Sonho do Poeta" in A.V., *Antero de Quental: in Memoriam*, 1896; ed. facsimilada com introd. de Ana M. Almeida Martins, Lisboa, Presença, 1993, 319-335.
- BORJA, Luíz de (pseud.), *Os Nefelibatas*, c. 1891-92; repr. *Ficção e Narrativa do Simbolismo*, coord. e introd. Fernando Guimarães, Lisboa, Guimarães Editora, 1988.
- BRAGA, Teófilo, *Contos Fantásticos*, 1865; repr., introd. António de Macedo, Lisboa, Huguin, 2001.  
*Contos Fantásticos*, 2ª ed. "correcta e ampliada", Lisboa, Livraria de António Maria Pereira, 1894.
- BRAGA, Teófilo, coord. *Parnaso Português Moderno*, Lisboa, Artur da Silva Editor, 1877.
- BRAMÃO, Alberto, *A Rir e a Sério...*, Lisboa, Livraria António Maria Pereira, 1896.
- BRANDÃO, Júlio, *Obras de Júlio Brandão*, vol. 1: *Poesia*, coord. Fernando Guimarães, Porto, Lello, 1999.  
*Galeria das Sombras: Memórias e Outras Páginas*, Porto, Livraria Civilização, 1935.  
*Desfolhar dos Crisântemos: Memórias e Outras Páginas*, Porto, Livraria Civilização, 1938.
- BRANDÃO, Raul, *História de um Palhaço: a Vida e o Diário de K. Maurício*, Porto, Parceria A. M. Pereira, 1896.

- BRUNO, Sampaio, *A Geração Nova: Os Novelistas*, 1886; repr. Porto, Lello & Irmão Editores, s/d.
- CARVALHAL, Álvaro, *Contos*, 1868; repr. coord.. Gianluca Miraglia, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.
- CASTRO, Alberto Osório, *Obras Poéticas*, 2 vols., intr. José Carlos Seabra Pereira, coord. António Osório, Lisboa, INCM, 2004.
- CASTRO, Eugénio, *Obras Completas de Eugénio de Castro*, vol. 1, introd. Vera Vouga, Porto, Campo das Letras, 2001.  
*Per Umbram*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1887.
- CHAGAS, Pinheiro, coord. (1881), “Poe, Edgar Allan”, *Dicionário Popular Histórico, Geográfico, Mitológico, Biográfico, Artístico, Bibliográfico e Literário*, 9º vol., Lisboa, Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves, 426.
- CORDEIRO, Luciano, *Arte e Literatura Portuguesa de Hoje: Livro de Crítica, 1868-1869*, Porto, Tip. Lusitana, 1869.
- COSTA, José Fernandes, *O Poema do Ideal*, 2 vols., Lisboa e Porto, Chardron / Tip. Moderna, 1894.
- CUNHA, Xavier da, “Introdução”, in *Evangeline* de Henry W. Longfellow, trad. Miguel Street de Arriaga, Lisboa, David Corazzi, 1879, ix – lxii.
- DURO, José, *Fel*, 1898; repr. pref. Albino Forjaz de Sampaio, Lisboa, Guimarães Editores, 1960.  
*Textos Dispersos*, coord. António Ventura, Lisboa, Colibri, 1999.
- FEIJÓ, António, *Poesias Completas*, coord. e pref. J. Cândido Martins, Porto, Caixotim, 2004.
- GOMES, Augusto Ferreira, *Procissional*, Leiria, Núcleo Acção Nacional, 1921.  
*Múmia Assassina?*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 1923.
- LACERDA, Narciso, *Cânticos da Aurora*, Porto e Braga, Livraria Internacional de Ernesto Chardron Editor, 1880.  
*Poesia do Mistério*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1882.
- LEAL, Fernando da Costa, *Relâmpagos*, Porto, Livraria Civilização, 1888.
- LEAL, António Duarte Gomes, *Claridades do Sul*, 1875; repr., coord. e pref. J. C. Seabra Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998.  
*Serenadas de Hilário no Céu*, Vila Franca de Xira, Imprensa Económica, s/d.  
*A Mulher de Luto: processo ruidoso e singular*, 1902; repr., coord. e pref. José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim, 2001  
*Antologia Poética*, pref. e coord. de Alexandre O’Neill e Francisco da Cunha Leão, Lisboa, Guimarães, 1970.

- “Duas Palavras sobre este Poema e a Esthetica do Mysterio”, pref. in *Poema d’um Morto* de Guilherme de Santa-Rita, Lisboa, Imprensa Nacional, 1897, x – xxi.
- LIMA, Sebastião de Magalhães, “Edgar Poe”, *O Peregrino: publicação litteraria*, Coimbra, 1ª série, nºs 2 e 3, 1871, 9-10 e 27-31.
- MACHADO, Júlio César, *Contos ao Luar*, Lisboa, Editor J. M. Correa Seabra, 1861.  
*Contos a Vapor*, Lisboa, Campos Júnior, 1863.
- MELO, Greenfield, *Eros. Poema-Símbolo em Duas Jornadas que fez J. M. Greenfield de Mello, em Lisboa, no ano de 1877*, pref. J. de Sousa Monteiro, Lisboa, M. Gomes Editor, 1895.
- MESQUITA, Roberto de, *Almas Cativas e Poemas Dispersos*, pref. J. P. Coelho, coord. Pedro da Silveira, comentário Marcelino Lima, Lisboa, Ática, 1989.
- MONTALVÃO, Justino de, *Os Destinos*, Porto, Livr. Chardron, 1904.
- NOBRE, António, *Alicerces, seguido de Livro de Apontamentos*, coord. e pref. Mário Cláudio, Lisboa, INCM, 1983.  
*Poesia Completa*, coord. e pref. Mário Cláudio, Lisboa, Dom Quixote, 2000.  
*Primeiros Versos*, prólogo de Júlio Brandão, 2ª ed. revista, Barcelos, Companhia Editora do Minho, 1937.  
*Correspondência*, coord. Guilherme de Castilho, Lisboa, INCM, 1982
- OLIVEIRA, Alberto de, *Obras de Alberto d’Oliveira*, vol. 1: *Poesia*, coord. Seabra Pereira, Porto, Lello, 1999.  
*Palavras Loucas*, Coimbra, França Amado, 1894.
- ORTIGÃO, Ramalho e Eça de QUEIRÓS, *As Farpas: Chronica Mensal de Politica, das Letras e dos Costumes*, Lisboa, Tip. Universal, 1871-1883.
- PASCOAES, Teixeira, *Belo; À minha Alma; Sempre; Terra Proibida*, coord. A. Cândido Franco, vol. 16 de *Obras de Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1997.  
*Marânus*, pref. Eduardo Lourenço, Lisboa, Assírio e Alvim, 1990.
- PENHA, João, *Antologia Poética*, coord. Francisco Duarte Mangas, Braga, Biblioteca Pública / Universidade do Minho, 1990.
- PESSOA, Fernando, *Ficções do Interlúdio: 1914-1935*, coord. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998.  
*Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, coord. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, s/d,  
*Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, coord. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, s/d.  
*Crítica: Ensaios, Artigos e Entrevistas*, coord. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 1999.

- PINTO, António José da Silva, *Horas de Febre*, Lisboa, Imp. Joaquim Germano de Sousa Neves, 1873.  
*Contos Fantásticos*, Porto, J. de Matos Carvalho, 1875.  
*Combates e Críticas, 1875-1881*, Porto, Tipografia de António José da Silva Teixeira, 1882.
- QUEIRÓS, Eça, *Prosas Bárbaras*, coord. Helena Cidade Moura, introd. Jaime Batalha Reis, Lisboa, Livros do Brasil, s/d. [1970].  
 “Um Génio que era um Santo” in A.V., *Antero de Quental: in Memoriam*, 1896; ed. facsimilada com introd. de Ana M. Almeida Martins, Lisboa, Presença, 1993, 481-527.
- QUEIRÓS, Eça e Ramalho ORTIGÃO, *O Mistério da Estrada de Sintra*, 1870; repr. Lisboa, Livros do Brasil, s/d.  
*As Farpas*, 1871-1872; repr. coord. Maria Filomena Mónica, S. João do Estoril, Principia, 2004.
- QUENTAL, Antero, *Poesia Completa: 1842-1891*, coord. Fernando Pinto do Amaral, Lisboa, Dom Quixote, 2001.  
*Odes Modernas*, 1865 – 1875; repr. coord. Nuno Júdice, Lisboa, Ulmeiro, 1983.  
*Primaveras Românticas*, 1872; repr. coord. António Sérgio, Lisboa, Couto Martins, 1943.  
*Sonetos*, coord. António Sérgio, 4ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1972  
*Prosas da Época de Coimbra*, coord. António Salgado Júnior, Lisboa, Sá da Costa, 1973.  
*Prosas*, 3 vols., Lisboa, Couto Martins, 1923-1931.  
*Cartas*, 2 vols., coord. Ana Maria de Almeida Martins, Lisboa, Comunicação, 1989.
- QUENTAL, Antero, trad., *A Entrevista* de Edgar Allan Poe, 1864; repr., ed. Ana Maria Almeida Martins, Lisboa, Difel, 1993.
- REIS, Jaime Batalha, “Anos de Lisboa: Algumas Lembranças” in A. V., *Antero de Quental: In Memoriam*, 1896; ed. facsimilada com introd. de Ana M. Almeida Martins, Lisboa, Presença, 1993, 442-472.  
 “Na Primeira Fase da Vida Literária de Eça de Queirós” in Queirós, *Prosas Bárbaras* (1903); repr. coord. Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, 1970, 7-46.

#### 4. Outras Obras Literárias e Filosóficas

- ALIGHIERI, Dante, *A Divina Comédia*, ed. bilingue português-italiano, trad. Vasco Graça Moura, Venda Nova, Bertrand, 1995.
- AZEVEDO, Guilherme de, *Alma Nova*, 1874; repr. pref. António Simões, Lisboa, INCM, 1981
- BACHELARD, Gaston (1947), *L'eau et les Rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti.
- BENJAMIN, Walter, *Illuminations*, coord. Annah Arendt, Glasgow, Fontana, 1973.

- “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Luz Moita, Lisboa, Relógio d’Água, 1992, 71-113  
*The Arcades Project*, trad. Howard Eiland e Kevin McLaughlin, Cambridge (MA), The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.  
 “Paul Valéry : Pour son Soixantième Anniversaire”; repr. *Œuvres*, 2, coord. R. Rochlitz, trad. M. Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, 322-329.
- BRAGA, Teófilo, *Tempestades Sonoras: segunda série da Visão dos Tempos*, Porto, Viúva Moré Editora, 1864.
- BOEHME, Jacob, *Way to Christ*, 1622; repr. trad. e pref. Peter Erb, Nova Iorque, The Paulist Press, 1978.
- BRÉMOND, Henri, *La Poésie Pure (avec “ Un Débat sur la Poésie ” par Robert de Souza)*, Paris, Grasset, 1926.
- BURKE, Edmund, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757; repr. Oxford e Nova Iorque, Oxford University Press, 1990.
- BYRON, George Gordon, *Poetical Works*, coord. Frederick Page, ed. corrigida por John Jump, Oxford, Oxford University Press, 1970.  
*The Letters and Journals of Lord Byron, with notices of his life*, coord. Thomas Moore, 1830; repr. edição num só volume, Londres, John Murray, 1901
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, 1817; repr. 2 vols, coord. J. Shawcross, Londres, Oxford University Press, 1907.
- ELIOT, T. S., *Selected Prose of T. S. Eliot*, coord. e intr. Frank Kermode, Nova Iorque, Harcourt Brace Jovanovich/ Farrar, Strauss and Giroux, 1975.
- EMERSON, Ralph Waldo, *Essays and Lectures*, coord. Joel Porte, Nova Iorque, The Library of America, 1983.
- FAULKNER, William, *The Sound and the Fury*, 1929; repr. *The Corrected Text*, Nova Iorque, Vintage International, 1990.
- FREUD, Sigmund, *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*, trad. James Strachey, coord. A. Richards, Harmondsworth, Penguin Books, 1977.  
 “The Uncanny”, *The Penguin Freud Library. Vol 14: Art and Literature*, trad. David McLintock, Harmondsworth, Penguin, 1990, 339-376.
- HAWTHORNE, Nathaniel, *The House of the Seven Gables*, 1851; repr. *An Authoritative Text*, coord. Seyman C. Gross, Nova Iorque, W. W. Norton, 1967.
- HELDER, Herberto (1997), *Doze Nós numa Corda: Poemas Mudados para Português*, Lisboa, Assírio e Alvim.

- HUGHES, Terence McMohan (1845), *The Ocean Flower: A Poem. Preceded by an historical and descriptive account of the island of Madeira, a summary of the discoveries and chivalrous history of Portugal, and an essay on Portuguese literature*, Londres, Longman, Brown, Green and Longmans, William Stevens.
- JAMES, Henry, *The Golden Bowl*, 1904; repr. Harmondsworth, Penguin, 1966.  
*Literary Criticism*, coord. Leon Edel, Nova Iorque, The Library of America, 1984.
- JUNQUEIRO, Guerra, *Obras de Guerra Junqueiro: Poesia*, pref. Amorim de Carvalho, Porto, Lello e Irmão, s/d.
- LEAL, Fernando da Costa, *Reflexos e Penumbbras*, Lisboa, Tip. de J. H. Verde, 1880.
- LEAL, António Duarte Gomes, *A Fome de Camões e Outros Destinos Poéticos*, coord. J. C. Seabra Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim, 1999.  
*A Peste Negra: conto singular*, 1873; repr. pref. Cecília Barreira, Lisboa, Rolim, 1987.  
*O Espelho da Marquesa*, 1881; repr. Porto, Editora Justiça e Paz, 1988  
*O Herege*, 1881; coligido em *Fim de um Mundo: Sátiras Modernas* (1900); repr., coord. e pref. J. C. Seabra Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000.  
*O Tributo de Sangue*, 2<sup>a</sup> ed. correcta, Lisboa, Tip. da Livraria Económica, 1883.  
*O Anti-Cristo: Cristo é o Mal*, 1886; repr., coord. e pref. J. C. Seabra Pereira, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000  
*O Estrangeiro Vampiro: Carta a El-Rei D. Carlos I*, Lisboa, Empresa Literária Lisbonense Libânio e Cunha, 1897.  
*A Morte do Rei Humberto e os Críticos do "Fim do Mundo"*, Lisboa, António Maria Pereira, 1900.  
*O Anti-Cristo II: As Teses Selvagens*, 1907; repr. coord. e pref. J. C. Seabra Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim, 2003.  
*Retratos Femininos*, org. e introd. Petrus (pseud. Pedro Veiga), Porto, Parnaso Jardim de Poesia, s/d [1958].
- MAISTRE, Joseph, *Soirées de Saint Petersburg*, 1828 ; repr. Louis Lesne Éditeur, Lyon, 1848.
- NERVAL, Gérard, *Les Chimères*, 1854 ; repr. Paris, Gallimard, 2005.
- PALMEIRIM, Luís, *Poesias*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1851.
- PASCOAES, Teixeira, *O Génio Português na sua Expressão Filosófica, Poética e Religiosa*, Porto, Renascença Portuguesa, 1913.
- PESSANHA, Camilo, *Clepsidra e Outros Poemas*, org. Barbara Spaggiari, Porto, Lello, 1997.
- PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares, coord. Richard Zenith, Lisboa, Assírio e Alvim, 1998.  
*Escritos sobre Génio e Loucura*, coord. Jerónimo Pizarro, Lisboa, INCM, 2006.
- POUND, Ezra, *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, Nova Iorque, New Directions, 1970.

- QUENTAL, Antero, *Sonetos de Antero*, Coimbra, Sténio, 1861.
- QUEIRÓS, Eça, *O Mandarim*, 1880; repr. coord. Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.  
*A Relíquia*, 1887; repr. coord. Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.  
*Os Maias*, 1888; repr. coord. Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, s/d..  
*A Correspondência de Fradique Mendes*, 1900; repr. coord. Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.  
*Notas Contemporâneas*, coord. Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.  
*Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*, Porto, Lello & Irmão, s/d.  
*Correspondência*, 2 vols., coord. Guilherme de Castilho, Lisboa, INCM, 1983.
- SÁ-CARNEIRO, Mário, *Poemas Completos*, coord. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio e Alvim, 1996.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Parerga and Paralipomena*, 1851; repr. 2 vols., trad. E. F. J. Payne, Oxford, Oxford University Press, 1974.
- SHELLEY, Percy Bysshe, *A Defence of Poetry*, 1821; repr. *Prose of the Romantic Period*, coord. Carl R. Woodring, Boston, Houghton Mifflin, 1961, 488-513.
- STAEL, Germaine de, *De l'Allemagne*, 2 vols, 1813 ; repr. introd. Simone Balayé, Paris, Garnier Flammarion, 1968.
- VASCONCELOS, Henrique, *Os Esotéricos*, Lisboa, Ferin, 1894.
- VERDE, Cesário, *O Livro de Cesário Verde*, 1887; repr. coord. Maria Ema Tarracha Ferreira, Lisboa, Ulisseia, 1986.  
*Obra Completa de Cesário Verde*, coord. Joel Serrão, 8ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 2003.
- WALPOLE, Horace, *The Castle of Otranto*, 2ª ed, 1778.; repr. in *Four Gothic Novels*, Oxford, O. U. P., 1994, 1-80.

## II. BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

### 1. Estudos Literários e Culturais de Âmbito Generalista

- ABRAMS, Meyer H. (1953), *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*; repr. Nova Iorque, W. W. Norton & Co., 1958  
(1971) *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Theory*, Nova Iorque, W. W. Norton & Co.  
(1999) *A Glossary of Literary Terms*, 7ª ed., Boston, Heinle & Heinle.
- BAKHTINE, Mikhail (1970 [1940]), *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard.
- BALAKIAN, Anna (1967), *The Symbolist Movement: a Critical Appraisal*, Nova Iorque, Random House.  
coord. (1982), *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapeste, Akadémiai Kiadó.
- BALLARD, Michel (1995), *De Cicéron à Benjamin : De traducteurs, traductions, réflexions. Étude de la traduction*, Lille, Presses universitaires de Lille
- BARRENTO, João (2002), *O Poço de Babel*, Lisboa, Relógio d'Água.
- BARROS, Alexandra Assis Rosa Queirós (2003), *Tradução, Poder e Ideologia: Retórica Interpessoal no Diálogo Narrativo Dickensiano em Português (1950-1999)*, 2 vols., Dissertação de Doutoramento em Estudos de Cultura - Estudos de Tradução, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- BARTHES, Roland (1984), *Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil.
- BASSNETT, Susan (1993-1994), "Taking the Cultural Turn in Translation Studies", *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, 3 e 4, 171-79.
- BEGG, Ean (1986), *The Cult of the Black Virgin*, Londres, Arkana.
- BERNSTEIN, Susan (1998), *Virtuosity of the Nineteenth Century: Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*, Stanford (CA), Stanford University Press.
- BLANCHOT, Maurice (1969), *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard.
- BLOOM, Harold (1973), *The Anxiety of Influence*, Londres, Nova Iorque e Oxford, Oxford University Press.  
(1986), "Jewish Culture and Jewish Identity", *Poetics of Influence: New and Selected Criticism*, New Haven, H. R. Schwab, 347-368.
- BOOTH, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*; repr. Chicago, The University of Chicago Press, 1975.

- BOURDIEU, Pierre (1979), *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*, Paris, Minit.
- (1992), *Les Règles de l'Art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- (2001), *Langage et Pouvoir Symbolique*, Paris, Seuil.
- BOWRA, C. Maurice (1943), *The Heritage of Symbolism*; repr. Londres e Nova Iorque, MacMillan e St. Martin's Press, 1967.
- (1950), *The Romantic Imagination*; repr. Londres, Oxford University Press, 1966.
- BROOKS, Cleanth e Robert Penn Warren (1960), *Understanding Poetry*, Nova Iorque, Holt, Rinehart & Winston.
- CABALLER, Mercedes (2006), "Transatlantic Literary Connections at the Turn of the 20th Century and their Influence on European and American Literature", comunicação apresentada no congresso *Transatlanticism in American Literature: Emerson, Hawthorne, and Poe*, Rothermere American Institute e St. Catherine's College, Oxford, 13-16 de Julho.
- CALINESCU, Matei (1987), *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Post-modernism*, 2ª ed., Durham, Duke University Press.
- CAMPOS, Haroldo (1984), "Poesia e Modernidade: da Morte da Arte à Constelação. O Poema pós-Utópico"; repr. in *O Arco-Íris Branco*, Rio de Janeiro, Imago, 1997, 243-269.
- CLAYTON, Jay e Eric Rothstein (1991), "Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality" in *Influence and Intertextuality in Literary History*, coord. J. Clayton e E. Rothstein, Madison, University of Wisconsin Press, 3-34.
- CORREIA, Maria Helena Paiva (2004), "Literary History at a Crossroads" in *Novas Histórias Literárias*, coord. Isabel Caldeira et al., Coimbra, Minerva, 1-35.
- CROSSMAN, Inge e Susan R. Suleiman, coords. (1980), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton (NJ), Princeton University Press.
- CUTLER, Edward S. (2003), *Recovering the New: Transatlantic Roots of Modernism*, Hanover (NH), University Press of New England.
- DE MAN, Paul (1969), "The Rhetoric of Temporality"; repr. in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2ª ed., introd. revista de Wlad Godzich, Londres, Methuen, 1983, 187-228.
- DUARTE, Noélia (2005), "Poéticas da Brevidade: o poema em prosa e o conto literário", *Forma Breve: revista de Literatura*, 2, 19-25.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990), *Polysystem Studies, Poetics Today*, vol. 11, 1.
- FERRAZ, Maria de Lourdes (1987), *A Ironia Romântica: Um Processo Comunicativo*, Lisboa, INCM.

- (1993-1994), “Teoria e História: Incompatibilidades e Reconciliações”, *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada* (“Histórias: Mundos e Tempos do Literário”), 3 e 4, 51-60.
- FISH, Stanley (1989), “Commentary: The Young and Restless” in *The New Historicism*, coord. H. Aram Veesser, Londres, Routledge, 303-16.
- FOWLER, Alastair (1991), “The Two Histories” in *Theoretical Issues in Literary History*, coord. David Perkins, Cambridge e Londres, Harvard University Press, 114-130.
- FRIEDMAN, Susan Stanford (1991), “Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author”, in *Influence and Intertextuality in Literary History*, coord. J. Clayton e E. Rothstein, Madison, University of Wisconsin Press, 146-178.
- GENETTE, Gérard (1966), *Figures: Essais*, Paris, Le Seuil.
- GOULART, Rosa Maria (2005) : “Escritas Breves : o Poema em Prosa ”, *Forma Breve: revista de Literatura*, 2, 11-17.
- GREENBLATT, Stephen (1988), “Towards a Poetics of Culture”; repr. in H. Aram Vesser, *The New Historicism*, Londres, Routledge, 1989, 1- 13.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1983), *Du Sens II*, Paris, Le Seuil.
- GUILLÉN, Claudio (1971), *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Boulder (Co), Princeton University Press.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (1993-1994), “Depois de Aprender com a História”, trad. Fernanda Costa, J. F. Duarte e Maria Helena Serôdio, *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada* (“Histórias: Mundos e Tempos do Literário”), 3 e 4, 9-27.
- HERMANS, Theo (1993), “Literary Translation: The Birth of a Concept” in *La Traduction dans le Développement des Littératures*, coord. J. Lambert e A. Lefevere, Berna et al., Peter Lang/Leuven University Press, 93-104.
- HOOFF, Henri van (1991), *Histoire de la Traduction en Occident : France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, Duculot, Paris.
- HOWELLS, William Dean (1891), *Criticism and Fiction*, Nova Iorque, Harper and Brothers.
- HUTCHEON, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism*, Nova Iorque e Londres, Routledge.
- IMMERWAHR, Raymond (1969), "Romantic Irony and Romantic Arabesque Prior to Romanticism", *German Quarterly*, 42, 4, Novembro, 665-685.
- ISER, Wolfgang (1974), *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

- (1980), "Interaction Between Text and Reader" in *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, coord. Susan R. Suleiman e Inge Crossman, Princeton (NJ), Princeton University Press, 106-119.  
*Prospecting...*
- JAKOBSON, Roman (1960), "Linguistique et Poétique "; repr. *Essais de Linguistique Générale*, trad. N. Ruwet, Paris, Minuit, 1963, 209-248.
- JAUSS, Hans Robert (1970), *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*; ed. portuguesa *A Literatura como Provocação: História da Literatura como Provocação Literária*, trad. e pref. de Teresa Cruz, Lisboa, Vega, 1993.
- KARL, Frederick (1985), *Modern and Modernism*, Nova Iorque, Atheneum, 1985.
- KERMODE, Frank (1957), *The Romantic Image*; repr. Nova Iorque, Random House/Vintage, 1964.
- KRISTEVA, Julia (1969), *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- KUHN, Thomas (1971), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, Chicago UP, 1971.
- LAMBERT, José e Hendrick van Gorp, (1985), "On Describing Translations" in *The Manipulation of Literature*, coord. Theo Hermans, Londres e Sidney, Croom Helm, 42-53.
- LEFEVERE, André (1985), "Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm" in *Manipulation of Literature*, coord. Theo Hermans, Londres e Sydney, Croom Helm, 215-243.  
(1992), *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres e Nova Iorque, Routledge
- LOVEJOY, Arthur O. (1948), "On the Discrimination of Romanticisms"; repr. *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, coord. M. H. Abrams, Londres, Oxford UP, 1960, 3-24.
- MANNING, Susan (2006), "Literary Friendship and Lateral Thinking", conferência plenária no congresso *Transatlanticism in American Literature: Emerson, Hawthorne, and Poe*, Rothermere American Institute e St. Catherine's College, 14 de Julho (parte da obra em vias de publicação *Lateral Literary History*).
- McGANN, Jerome (1983) *The Romantic Ideology: a Critical Investigation*, Londres, The University of Chicago Press.
- McLUHAN, Marshall (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man*; repr. Londres, Routledge, 2003.
- MESCHONNIC, Henri (1999), *Poétique du Traduire*, Paris, Verdier.

- NORRIS, Christopher (1993-1994), “Confrontos Textuais : a Prisão do ‘Discurso’”, trad. João Ferreira Duarte, *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada* (“Histórias: Mundos e Tempos do Literário”), 3 e 4, 29-37.
- NORTH, Marcy L. (2003), *Anonymous Renaissance: Cultures of Discretion in Tudor-Stuart England*, Chicago e The Londres, University of Chicago Press.
- PORTELA, Manuel (2003), *O Comércio da Literatura: Mercado & Representação*, Lisboa, Antígona.
- RICHARDS, I. A. (1924/26), *Principles of Literary Criticism*, 2ª ed.; repr. Londres e Nova Iorque, Routledge, 2001.
- ROBYNS, Clem (1994), “Translation and Discursive Identity”, *Poetics Today*, vol. 15, 3, 405-428.
- RYAN, Kiernan, “Introduction”, *New Historicism and Cultural Materialism: a Reader*, coord. K. Ryan, Londres e Nova Iorque, Arnold, 1996, ix-xvii.
- SANTAYANA, George (1913), *Winds of Doctrine: studies in contemporary opinion*, Londres e Nova Iorque, Dent / Scribner’s.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa (2002), *Atlantic Poets: Fernando Pessoa’s Turn in Anglo-American Modernism*, intr. Harold Bloom, Hanover e Londres, University Press of New England.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1993), *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Almedina.  
(2005), "O Conto como Escrita Dialógica entre a Narrativa e a Lírica", comunicação oral no âmbito do Colóquio "O Conto na Literatura Portuguesa (Séculos XIX-XXI): Homenagem a Jacinto do Prado Coelho", Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 24 de Novembro.
- STEINER, George (1992), *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press.
- TODOROV, Tzvetan (1970 [1977]), *Introdução à Literatura Fantástica*, trad. Maria Ondina Braga, Lisboa, Moraes.
- TOURY, Gideon (1978), “The Nature and Role of Norms in Literary Translation” in *Literature and Translation*, coord. James Holes et al., Leuven, Acco, 82-100.  
(1980) *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics.  
(1995), *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdão, John Benjamins.
- WELLEK, René (1963), *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale UP.  
(1982), “What is Symbolism?” in *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, coord. Anna Balakian, Budapeste, Akadémiai Kiadó, 17-28.

WILSON, Edmund (1931), *Axel's Castle: a Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*; repr. Glasgow, Collins/Fontana, 1979.

VENUTI, Lawrence (1986), 'The Ideology of the Individual in Anglo-American Criticism: The Example of Coleridge and Eliot', *boundary 2*, 14: 1 (Outono de 1985 / Janeiro de 1986), 161-93

(1995), *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres e Nova Iorque, Routledge

VESSER, H. Aram, coord. (1989), *New Historicism*, Londres, Routledge.

## 2. Literatura e Cultura Norte-Americana

### 2.1. Geral

A. A. V. V. (1852), *The Pro-Slavery Argument; as Maintained by the Most Distinguished Writers of the Southern States, containing the several essays, on the subject, of Chancellor Harper, Governor Hamman, Dr. Simms and Professor Dew*, Charleston, Walker Richards & Co..

ALVES, Teresa Ferreira de Almeida (2002), "Across the Seas into a Sea of Words: The Fictions of Miguéis, Fernandes, Oates and Gaspar" in *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*, Lisboa, CEAP, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 747-757.

(2004), "Auto-Retrato a Chiaroscuro em Fundo de Crise" (in *Viagens pela Palavra: Miscelânea de Homenagem a Maria Laura Bettencourt Pires*, coord. Mário Avelar, Lisboa, Universidade Aberta, 293-305.

(em vias de publicação), "Acordes medievais e renascentistas em Frank X. Gaspar" in *Colectânea de Homenagem à Professora Doutora Júlia Dias Ferreira*, CEAUL, Lisboa.

BERCOVITCH, Sacvan (1975), *The Puritan Origins of the American Self*, New Haven, Yale University Press.

BRADBURY, Malcolm e Richard Ruland (1991), *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*, Nova Iorque, Penguin Books USA.

BROOKS, Van Wyck (1915), *America's Coming of Age*, Nova Iorque, B.W. Huebsch.

CASH, Wilbur Joseph (1941), *The Mind of the South*; repr. Garden City, Doubleday Anchor Books, 1956.

CHILDS, Jeffrey Scotts (2004), *Mark Strand and the Unravelling of Romanticism*, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

FEIDELSON, Charles Jr. (1953), *Symbolism and American Literature*, Chicago e Londres, University of Chicago Press.

- FIEDLER, Leslie (1966), *Love and Death in the American Novel*, edição revista, Nova Iorque, Dell.
- GOLDING, Alan C. (1984), “A History of American Poetry Anthologies” in *Canons*, coord. Robert von Hallberg, Chicago, Univ. of Chicago Press, 279-307.
- GRAY, Richard (1994), *The Life of William Faulkner*, Oxford, Blackwell Publishers.
- IRWIN, John T. (1980), *American Hieroglyphics: the Symbol of the Egiptian Hieroglyphics in the American Renaissance*, New Haven, Yale University Press.  
(1996), *Doubling and Incest / Repetition and Revenge: a Speculative Reading of Faulkner*, 2ª ed., Baltimore, The John Hopkins University Press.
- LAPE, Noreen Groover (2000), “The Second Coming of Trickster Culture Contact and Trickster Border Narratives” in *West of the Border: The Multicultural Literature of Western American Frontiers*, Ohio, Ohio University Press, 57-84.
- LEVIN, Harry (1958), *The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville*; repr. Chicago et al., Ohio University Press, 1980
- LIMA, Maria Antónia (2000), *Brown, Poe, Hawthorne e Melville: Terror na Literatura Norte-Americana*, dissertação de doutoramento em Literatura Moderna (Literatura Norte-Americana) apresentada à Universidade de Évora.
- MATHIESSEN, F. O. (1941), *American Renaissance*, Nova Iorque e Londres, Oxford University Press.
- MORRISON, Toni (1992) *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge (MA), Harvard UP.
- PARRINGTON, Vernon Lewis (1927), *Main Currents in American Thought: The Romantic Revolution in America, 1800-1860*, Nova Iorque, Harcourt Brace.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa (1986), “Da Poesia na América”, *Biblos: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. 62, 379-413.
- SAVOY, Eric (1998), “‘The Face of the Tenant’: A Theory of American Gothic” in *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, coord. Robert K. Martin e Eric Savoy, Iowa, University Press of Iowa, 3-19.  
(2000), “The Rise of American Gothic” in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, coord. Jerrold E. Hogle, Cambridge, Cambridge UP, 167-188.
- SUTTON, Walter (1963), *Modern American Criticism*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- VALE DE GATO, Margarida (1999), *(Dis)cursos da Ausência em William Faulkner: Variações e Repercussões no Escritor Português António Lobo Antunes*, Lisboa, dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

VEEDER, William (1998), "The Nurture of the Gothic, or How Can a Text Be Both Popular and Subversive?" in *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, coord. Robert K. Martin e Eric Savoy, Iowa, University Press of Iowa, 20-39.

b) Sobre Edgar Allan Poe

AUDEN, W. H., coord. e intr. (1950), *Edgar Allan Poe: Selected Prose and Poetry*, Nova Iorque, Rinehart.

BACHINGER, Katrina (1991), "Together (or Not Together) Against Tyranny: Poe, Byron, and Napoleon Upside Down in 'Hop-Frog'", *Texas Studies in Language and Literature*, 33, 373-404.

BENTON, Richard P. (1963) "Is Poe's 'The Assignment' a Hoax?", *Nineteenth Century Fiction*, 28, 193-197.

(1996), "The Tales: 1831-1835", *A Companion to Poe Studies*, coord. Eric W. Carlson, Westport (CT) e Londres, Greenwood Press, 67-88.

BLOOM, Harold (1985), "Introduction" in *Edgar Allan Poe*, coord. Harold Bloom, Nova Iorque, Chelsea House, 1-14.

BONAPARTE, Marie de (1933), *Edgar Poe: Sa vie, son œuvre: Étude Psychanalytique*, Paris, Denoel et Steele.

BURANELLI, Vincent (1961), *Edgar Allan Poe*, New Haven, Twayne Publishers, Inc.

CAMPOS, Haroldo (1976), "O Texto-Espelho (Poe, Engenheiro dos Avessos)", *A Operação do Texto*, São Paulo, Perspectiva, 22-41.

CAMPBELL, Killis, (1962 [1933]), *The Mind of Poe and Other Studies*, Nova Iorque, Russell and Russell.

CARLSON, Eric W., (1976) " 'William Wilson': the Double as Primal Self", *Topic*, 30, 35-40.

coord. (1966) , *The Recognition of Edgar Allan Poe*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

coord. e pref. (1967), *Introduction to Poe: A Thematic Reader*, Glenview, Scott, Foresman and Company.

coord. (1996), *A Companion to Poe Studies*, Westport (CT), Greenwood Press.

CAVELL, Stanley (1984), "Being Odd, Getting Even (Descartes, Emerson, Poe)", *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1988, 105-149.

CLARKE, Graham, coord. (1991), *Edgar Allan Poe: Critical Assessments*, 4 vols., East Sussex (UK), Helm Information.

- DAVIDSON, Edward (1957), *Poe: a Critical Study*, Cambridge, Harvard University Press.
- DAYAN, Joan (1987), *Fables of Mind; An Inquiry into Poe's Fiction*, Nova Iorque, Oxford University Press.  
(1994), "Amorous Bondage: Poe, Ladies and Slaves", *American Literature*, vol. 66, 2, 239-273.
- DUYCKINCK, Evert (1850), "Poe's Works", repr. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. E. W. Carlson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966, 41-43.
- EDDINGS, Dennis, coord. (1983), *The Naiad Voice: Essays on Poe's Satiric Hoaxing*, Port Washington (NY), Associated Faculty.
- ELMER, Jonathan (1995), *Reading at the Social Limit: Affect, Mass Culture and Edgar Allan Poe*, Stanford (CA), Stanford University Press.
- ENGLEKIRK, John Eugene (1934), *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, Nova Iorque, Instituto de las Españas.
- FORCLAZ, Roger (1974), *Le Monde d'Edgar Poe*, Berna, Lang Durck SA (Publications Universitaires Américaines).
- GOLDHURST, William (1972), "Poe-esque Themes" in *Papers on Poe: Essays in Honor of John Ward Ostrom*, coord. Richard P. Veler, Springfield (Ohio), Chantry Music Press, 126-139.
- GRAY, Richard (1987), " 'I am a Virginian': Edgar Allan Poe and the South" in *Edgar Allan Poe: the Design of Order*, coord. A. Robert Lee, Londres, Vision, 182-201.  
(2000), " 'I am a Virginian': Edgar Allan Poe and the South", *Southern Aberrations: Writers of the American South and the Problems of Regionalism*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1-35.
- HALLBERG, Robert (1985), "Edgar Allan Poe, Poet-Critic" in *Nineteenth-Century American Poetry*, coord. A. Robert Lee, Londres, Vision, 80-99.
- HALLIBURTON, David (1973), *Edgar Allan Poe: A Phenomenological View*, Princeton (NJ), Princeton University Press.
- HAMMOND, Alexander (1996), "Modern Poe Biography and Its Resources" in *A Companion to Poe Studies*, coord. E. W. Carlson, Westport, Greenwood Press, 43-64.
- HIRSCH, David H. (1996), "Poe and Postmodernism", in *A Companion to Poe Studies*, coord. Eric W. Carlson, Westport (CT), Greenwood Press, 403-424.
- HOFFMAN, David (1972), *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, Garden City (NY), Doubleday.

- HUXLEY, Aldous (1930), "Vulgarity in Literature", repr. in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. E. W. Carlson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966, 110-127.
- JACOBS, Robert D. (1969), *Poe: Journalist and Critic*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- JOHNSON, Barbara (1995), "Strange Fits: Poe and Wordsworth on the Nature of Language" in *The American Face of Edgar Allan Poe*, coord. Shawn Rosenheim e Stephen Rachman, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press, 37-48.
- KEMP, Sandra (1998), "Myra, Myra on the wall: The fascination of faces", *Critical Quarterly*, vol. 40, 1, 38-69.
- KENNEDY, J. Gerald (2002), *The American Turn of Edgar Allan Poe*, Baltimore, The Edgar Allan Poe Society / The Library of the University of Baltimore.  
(2004), "Poe, Fitzgerald and the American Nightmare", *The Edgar Allan Poe Review*, vol. 5, 2, 4-14.
- KETTERER, David (1983), *The Rationale of Deception in Poe*, Baton Rouge e Londres, Louisiana State University Press.
- KRONICK, Joseph G. (1990), "The Error of Reading and the Reading of Error" in *Southern Literature and Literary Theory*, coord. Jefferson Humphries, Atenas e Londres, The University of Georgia Press, 206-225.
- KRUTCH, J. W. (1926), *Edgar Allan Poe: A Study in Genius*, Nova Iorque, Knopf.
- LAWRENCE, D. H. (1923), "Edgar Allan Poe"; repr. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. E. W. Carlson, Michigan, Ann Arbor, 1966, 110-127.
- LEE, A. Robert, coord. (1987), *Edgar Allan Poe: the Design of Order*, Londres, Vision.
- LEON, Fernando Gozalez (2006), "The Spanish Face of Edgar Allan Poe: an Initial Look", comunicação apresentada no congresso *Transatlanticism in American Literature: Emerson, Hawthorne, and Poe*, Rothermere American Institute e St. Catherine's College, Oxford, 13-16 de Julho.
- LEVERENZ, David (1995), "Poe and Gentry Virginia" in *The American Face of Edgar Allan Poe*, coord. S. Rachman e S. Rosenheim, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press, 210-236.
- LEVINE, Stuart (1978), "Poe and American Society", *The Canadian Review of American Studies*, vol. 9, 1, 16-33.
- LYNEN, John F. (1969), "The Death of the Present: Edgar Allan Poe", *The Design of the Present: Essays on Time and Form in American Literature*, New Haven, Yale University Press, 205-271.
- McELDERRY, B. M. (1966), "T. S. Eliot on Poe", *The Poe Newsletter*, vol. 2, 2, 32-33.

- McGILL, Meredith L. (1995), "Poe, Literary Nationalism and Authorial Identity" in *The American Face of Edgar Allan Poe*, coord. S. Rachman e R. Susenheim, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press, 271-304.
- McLUHAN, Marshall (1944), "Edgar Poe's Tradition" (1944); repr. *The Interior Landscape: The Literary Criticism of Marshall McLuhan, 1943-1962*, coord. Eugene McNamara, Nova Iorque, Mc-Graw Hill, 1969, 211-21.
- MEYERS, Jeffrey (1992), *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy*, Nova Iorque, Scribner's.  
(1993), "Edgar Allan Poe" in *The Columbia History of American Poetry*, coord. Jay Parini, Nova Iorque, Columbia University Press, 172-202.
- MOONEY, Stephen L. (1962), "Poe's Gothic Waste Land", repr. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. Eric W. Carlson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966, 278-297.
- MULLER, John P. e William J. Richardson, orgs. (1988), *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press.
- MURRAY, Bill (1987), "A Strange Sound, as of a Harp-String Broken": The Poetry of Edgar Allan Poe" in *Edgar Allan Poe: The Design of Order*, coord. A. Robert Lee, Londres, Vision, 1987, 135-153.
- OMANS, Glen A. (1972) "Poe's 'Ulalume': Drama of the Solipsitic Self" in *Papers on Poe: Essays in Honor of John Ward Ostrom*, coord. Richard P. Veler, Springfield (OH), Chantry Music Press, 62-73.
- PEEPLER, Scott (2004), *The Afterlife of Edgar Allan Poe*, Rochester (NY), Camden House.
- POLLIN, Burton R. e Thomas Svend Hensen (1995), *The German Face of Edgar Allan Poe: A Study of Literary References in His Work*, Columbia (SC), Camden House.
- QUINN, Arthur Hobson (1941), *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*, Nova Iorque, Appleton-Century.
- RACHMAN, Stephen e Shawn Rosenheim, cords. (1995), *The American Face of Edgar Allan Poe*, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press.
- RENZA, Louis A. (2002), *Edgar Allan Poe, Wallace Stevens, and the Poetics of American Privacy*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- REYNOLDS, David S. (1988), "Poe and Popular Irrationalism"; repr. in *Edgar Allan Poe: Critical Assessments*, vol. 4: *Poe in the Twentieth Century*, coord. Graham Clarke, East Sussex (UK), Helm Information, 1991, 409-431.
- RICHARD, Claude (1978), *Edgar Allan Poe: Journaliste et Critique*, Montpellier, Librairie C. Klincksieck.

- coord. (1989), *Edgar Allan Poe : Contes, Essais, Poèmes*, Paris, Robert Laffont.
- ROSENTHAL, Bernard (1974), "Poe, Slavery, and the *Southern Literary Messenger*: a Reexamination", *Poe Studies*, vol. 7, 2, 29-38.
- SHANKS, Edward (1938), *Edgar Allan Poe*, Londres, MacMillan.
- SILVERMAN, Kenneth (1991), *Edgar A. Poe: Mournful and Never-ending Remembrance*, Nova Iorque, HarperCollins.
- STEDMAN, E. Clarence (1885), "Edgar Allan Poe" in *Poets of America*, Boston e Nova Iorque, Houghton, Mifflin and Company, 226-266.
- STOVALL, Floyd, (1969), *Edgar Poe the Poet*, Charlottesville, University Press of Virginia.  
(1965), coord. e intr., *The Poems of Edgar Allan Poe*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- TATE, Allen (1949), "Our Cousin Mr. Poe", repr. in *Edgar Allan Poe: Critical Assessments*, vol. 4: *Poe in the Twentieth Century*, coord. Graham Clarke, East Sussex (UK), Helm Information, 1991, 182-191.  
(1952), "The Angelic Imagination", repr. in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. Eric W. Carlson, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1966, 236-254.  
coord. e intr. (1968), *Complete Poetry and Selected Criticism of Edgar Allan Poe*, Nova Iorque, New American Library.
- THOMPSON, G. Richard (1973), *Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*, Madison, Wisconsin University Press.  
(1984), *Circumscribed Eden of Dreams: Dreamvision and Nightmare in Poe's Early Poetry*, Baltimore, The Enoch Pratt Free Library / The Edgar Allan Poe Society / The Library of the University of Baltimore.
- WAGENKNECHT, Edward (1963), *Edgar Allan Poe : The Man Behind the Legend*, Nova Iorque, Oxford University Press.
- WALKER, Ian (1996), "The Poe Legend" in *A Companion to Poe Studies*, coord. E. W. Carlson, Westport, Greenwood Press, 19-42.
- WHITMAN, Helen (1860), *Edgar Poe and His Critics*; repr. Nova Iorque, Gordian Press, 1981.
- WHITMAN, Walt (1882), "Edgar Poe's Significance"; repr. in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. Eric W. Carlson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966, 73-76.
- WILBUR, Richard (1959), "The House of Poe", repr. in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. Eric W. Carlson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966, 255-277.  
coord. e intr. (1959), *Poe. Complete Poems*, Nova Iorque, Dell Publishing Co.

- WILLIAMS, Paul O. (1968), "A Reading of Poe's 'The Bells'", *Poe Newsletter*, 1<sup>a</sup> série, 2, Out., 24-25.
- WILLIAMS, William Carlos (1925), "Edgar Allan Poe"; repr. in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. Eric W. Carlson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966, 127-142.
- WILSON, Edmund (1926), "Poe at Home and Abroad"; repr. in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. Eric W. Carlson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966, 142-151.
- WINTERS, Yvor (1937), "Edgar Allan Poe. A Crisis in the History of American Obscurantism", repr. *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. E. W. Carlson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966, 176-202.

### 3. Literatura e Cultura Francesa

#### a) Geral

- AUSTIN, Lloyd James (1982), "Presence and Poetry of Stéphane Mallarmé: International Reputation and Intellectual Impact" in *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, coord. Anna Balakian, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- BATALHA, Maria Cristina (2003), "A importância de E. T. A. Hoffmann na cena romântica francesa", *Alea*, Jul./Dez, vol.5, 2, 257-271.
- BELANGER, Claude et al., coords.(1969), *Histoire Générale de la Presse Française*, vols. 2 e 3, Paris, PUF.
- BÉNICHOU, Paul (1977), *Le Temps des Prophètes*, Paris, Gallimard.  
(1988), *Les Mages Romantiques*, Paris, Gallimard.
- BONNEFROI, Yves (1961), *Rimbaud*, Paris, Le Seuil.
- BRUNEAU, Charles (1975), "Goncourt", *La Grande Encyclopedie*, 9, Paris, Larousse, 5476-7.
- CABRAL (2007), Maria de Jesus, *Mallarmé Hors Frontières : des défis de l'œuvre ao filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdão e Nova Iorque, Rodopi.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo, e PIGNATERI, Décio (2000) coord., trad. e comentários, *Mallarmé*, 3<sup>a</sup> ed., São Paulo, Perspectiva.
- CASANOVA, Pascale (2004), *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Le Seuil.

- CHADWICK, Charles (2002), "Mallarme's 'Sonnet Allégorique de Lui-Même' – Allegorical of Itself or of Himself?", *Nineteenth Century French Studies*, vol. 31, 1 e 2, 104-110.
- CHARLE, Christophe (2004), *Le Siècle de la Presse, 1830-1939*, Paris, Le Seuil.
- COMBE, Dominique (1998), "Mallarmé et la Genèse de l'Idée de 'Poésie Pure'", *Europe*, 825 e 826, Jan.-Fev., 131-142.
- DE MAN, PAUL (1967), "Allegory and Irony in Baudelaire"; repr. *Romanticism and Contemporary Criticism: the Gauss Seminars and Other Papers*, coord. E. S. Burt, Kevin Newmark e Andrzej Warminski, Baltimore e Londres, the John Hopkins University Press, 1993, 101-119.
- EMMANUEL, Pierre (1982), *Baudelaire, la Femme et Dieu*, Paris, Le Seuil.
- FONDANE, Benjamin (1933), *Rimbaud le voyou*, Paris, Denoël et Steele.
- FRANC, Anne-Marie (1998), "La Chasse au Ptyx", *Europe*, Jan.-Fev., 169-175.
- GAMBIER, Yves et al. (1995), "France's Infatuation with the Gothic Novel" in *Translators Through History*, coord. Jean Delisle e Judith Woodsworth, Amsterdão e Filadélfia, John Benjamins Publishing Company / Unesco Publishing, 211-215.
- HEISTEIN, Josef (1987), *Décadentisme. Symbolisme. Avant-garde*, Paris, Nizet.
- d'HULST, Lieven (1993), "La Traduction en France à l'Époque Romantique et l'Évolution de la Culture Française" in *La Traduction dans le Développement des Littératures*, coord. J. Lambert e A. Lefevère, Berna et al., Peter Lang/Leuven University Press, 159-164.
- IRESON, J. C. (1962), *L'Oeuvre Poétique de Gustave Khan*, Paris, Nizet/CNRS.
- JARRETY, Michel (1992), *Paul Valéry*, Paris, Hachette.
- JASPER, Gertrude R. (1947), *Adventure in the Theatre: Lugné-Poe and the Théâtre de l'Oeuvre to 1899*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- LAMBERT, José (1975), "La Traduction en France à l'Époque Romantique : à propos d'un article récent", *Revue de Littérature Comparée*, 41, 396-412.  
(1980), "Hoffman en France: Histoire d'une Naturalisation", introd. *Contes Fantastiques* de E. T. A. Hoffmann, vol. 2, trad. Loève-Veimars, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, 11-34.
- LAMBERT, José, Lieven d'HULST e Katrin van BRAGT (1985), "Translated Literature in France, 1800-1850" in *The Manipulation of Literature*, coord. Theo Hermans, Londres e Sydney, Croom Helm, 1985, 149-163.
- LEVAILLANT, Jean (1974), coord., introd. e notas, *Paul Valéry : La Jeune Parque et Poèmes en Prose*, Paris, Gallimard.

- MIANNAY, Régis (1981), *Maurice Rollinat: Poète et Musicien du Fantastique*, ed. Autor, Sautron.
- MICHAUD, Guy (1947), *Méssage Poétique du Symbolisme*, 3 vols., Paris, Nizet.
- MICHAUD, Guy, Bertrand MARCHAL e Alain MERCIER (1995), *Le Symbolisme tel qu'en Lui-même*, Paris, Nizet.
- MORICE, Charles (1889), *La Littérature de Toute à l'Heure*, Paris, Perrin.
- MOUNIN, Georges (1955), *Les Belles Infidèles*, ed. crítica, coord. Michel Ballard e Lieven d'Hulst, Lille, PUL, 1994.
- PAYSAC, Henry de (1979), *Francis Vielé-Griffin: Poète Symboliste et Citoyen Américain*, Paris, Nizet.
- PEARSON, Roger (2004), “‘Les Chiffres et les Lettres’: Mallarmé’s ‘Or’ and the Gold Standard of Poetry”, *Diz-Neuf*, 2, Abril, 44-60.
- PEYLET, Gérard (1994), *La Littérature Fin-de-Siècle de 1894 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, Paris, Vuibert.
- RANCIÈRE, Jacques (1997), *Mallarmé: la Politique de la Sirène*, Paris, Hachette.
- RAYNAUD, Ernest (1918), *La Mélée Symboliste (1870-1910): Portraits et Souvenirs*; 8<sup>a</sup> ed., Paris, Nizet, 1971.  
*En Marge de la Mélée Symboliste* (1936), 3<sup>a</sup> ed., Paris, Mercure de France.
- SCHNEIDER, Marcel (1985), *Histoire de la Littérature Fantastique en France*, Paris, Fayard.
- TALVART, Hector e Joseph Place (1930-1963), *Bibliographie des Auteurs Modernes de la Langue Française*, 15 vols., Paris, Ed. de la Chronique des Lettres Françaises,
- TIEGHEM, Philippe van (1965), *Les Grandes Doctrines Littéraires en France: de la Pléiade au Surréalisme*, Paris, PUF.
- WELLEK, René (1981), “Paul Valéry”, *Four Critics*, Seattle e Londres, University of Washington Press, 19-36.

b) Recepção de Edgar Allan Poe em França

- BANDY, W. T. (1959) *The Influence and Reputation of Edgar Allan Poe in Europe*, Baltimore, The Edgar Allan Poe Society / Enoch Pratt Library,  
(1967) “Baudelaire et Edgar Poe: Vue Rétrospective”, *Revue de Littérature Comparée*, 41, Abril-Junho.  
(1973), *Edgar Allan Poe : Sa Vie et ses Ouvrages*, edição comentada do prefácio de Charles Baudelaire, Toronto, University of Toronto Press.

- BERRETTI, Jany (1999), “Mallarmé Traducteur de Poe: Quelques Vers d’Album”, *Atala*, 2, Março, 143-154.
- CAMBIAIRE, Célestin Pierre (1927), *Edgar Allan Poe in France*, Nova Iorque, G. E. Stechert and C.
- CHIARI, Joseph (1956), *Symbolisme from Poe to Mallarmé: the Growth of a Myth*, introd. T. S. Eliot, Londres, Rockliff.
- CIORAN, E. M. (1969), “Valéry face à ses Idoles”; repr. *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1995, 1560-1575.
- CULLER, Jonathan (1990), “Baudelaire and Poe”, *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, 100, 61-73.
- DUQUETTE, Elizabeth (2003), “‘The Tongue of an Archangel’: Poe, Baudelaire, Benjamin”, *Translation and Literature*, 12, Parte 1, 18-40.
- ELIOT, T. S. (1949), “From Poe to Valéry”; repr. in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, coord. E. W. Carlson, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966, 205-220.
- FILIPPAKOPOULOU, Maria (2003), *Reflective Operations in Edgar Allan Poe’s Transatlantic Reception*, dissertação de Doutorado apresentada à Universidade de Edimburgo.
- GUBRODT, Fritz (1992), “Poedelaire: Translation and the Volatility of the Letter”, *Diacritics*, 22, iii-iv, 49-68.
- HENRY, M. C. (1927), *Stuart Merrill: la Contribution d’un Américain au Symbolisme Français*; repr. Genebra, Slatkine, 1977.
- JONES, Phyllis Mansell (1951), “Poe, Baudelaire and Mallarmé: a Problem of Literary Judgement”, *The Background of Modern French Poetry: Essays and Interviews*, Cambridge, Cambridge University Press, 38-58.
- JUSTIN, Henri (1998), “C’est très Poe, celà”, *Europe*, 825 e 826, Jan.-Fev., 158-168.
- LAWLER, James (1998), *Edgar Poe et les Poètes Français, suivi d’un conférence de Paul Valéry*, Paris, Juillard.  
(1998) “L’Eureka Mallarméen”, *Critique*, tomo 16, 619, Dez., 797-811.
- LEMONNIER, Léon (1928), *Edgar Poe et la Critique Française de 1845 à 1875*, Paris, PUF.  
(1928) *Les Traducteurs d’Edgar Poe en France de 1845-1875*, Paris, PUF.  
(1932), *Edgar Poe et les Poètes Français*, Rennes, Impr. Commerciale de Bretagne.  
(1947), *Edgar Poe et les Conteurs Français*, Paris, Aubier.

- MESSAC, Régis (1929), *Influences Françaises dans l'Oeuvre d'Edgar Poe*, Paris, Picart.
- MICHAUD, Régis (1938), “Baudelaire et Edgar A. Poe: Une Mise au Point”, *Revue de Littérature Comparée*, 18, 667-683.
- QUINN, Patrick F. (1957), *The French Face of Edgar Poe*, Carbondale e Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- RAITT, Alain, “Villiers de l'Isle-Adam et Edgar Allan Poe”, *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste*, 2<sup>a</sup> ed., Paris, José Corti, 83-100.
- SEMICHON, Laurent (2003), *Charles Baudelaire's Translations of Edgar Allan Poe*, Fife, dissertação de doutoramento apresentada à Universidade de St. Andrews.
- SEYLAZ, Louis (1923), *Edgar Poe et les Premiers Symbolistes Français*, repr. Genebra, Slatkine, 1979.
- SILVERMAN, Willa Z. (2004) “Unpacking His Library: Robert de Montesquiou and the Esthetics of the Book in Fin-de-Siècle France”, *Nineteenth Century French Studies*, 32:3-4, Primavera-Verão, 316-331.
- WEIGHTMAN, John (1987), Poe in France: a Myth Revisited” in *Edgar Allan Poe: the Design of Order*, coord. Robert A. Lee, Londres, Vision, 202-219.
- WETHERHILL, Peter M. (1962), *Charles Baudelaire et la Poésie d'Edgar Allan Poe*, Paris, AG Nizet.

#### 4. Literatura e Cultura Portuguesa

##### a) Geral

- AGOSTINHO, José (1927), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Figueirinhas.
- ANDRADE, Adriano da Guerra (1999), *Dicionário de Pseudónimos e Iniciais de Escritores Portugueses*, Biblioteca Nacional, Lisboa.
- ARROYO, António (1916), *A Viagem de Antero de Quental à América do Norte*; ed. facsimilada, Lisboa, Estante Editora, 1992.
- BATALHA, Ladislau (1933), *Gomes Leal na Intimidade*, Lisboa, Livraria Peninsular Editora.
- BAUBETA, Patrícia Odber (em vias de publicação), *The History of Portuguese Literature in English Translation*.
- BRAGA, Teófilo (1892), *Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Liv. Chardron.
- BRANDÃO, Júlio (1923), *Poetas e Prosadores*, Porto, Livraria Cruz.

- (1943), *Recordações dum Velho Poeta: figuras literárias e artísticas*, Lisboa, Ed. Gleba.
- BIESTER, Ernesto (1856), *Viagem pela Literatura Contemporânea*, Lisboa, Tip. do Panorama.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1993), “Sujeito, Voz e Ficcionalização nos Sonetos de Antero” in *Antero de Quental e o Destino de uma Geração*, coord. Isabel Pires de Lima, Lisboa, Asa, 65-76.  
coord. (1997), *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho.
- CABRAL, Alexandre (1980), *Notas Oitocentistas*, 2ª ed., 2 vols, Lisboa, Livros Horizonte.
- CAL, Ernesto Guerra da (1961), “Eça de Queirós, Baudelaire et le Parnasse Contemporain”, *Revue de Littérature Comparée*, Paris, 35, 401-420.  
(1981) *Língua e Estilo em Eça de Queirós*, 4ª ed., Coimbra, Almedina.
- CASTANHEIRA, Maria Zulmira (2005), *A Grã-Bretanha na Imprensa Periódica do Romantismo Português*, 4 vols., dissertação de Doutoramento em Estudos Anglo-Portugueses apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- CARREIRO, Bruno (1948), *Antero de Quental: Subsídios para a sua Biografia*, 2 vols., Ponta Delgada, Instituto Cultural de Lisboa/Moraes.
- CARVALHO, Amorim (1987), *Teoria Geral da Versificação Portuguesa*, 2 vols., Lisboa, Império.
- CASTILHO, Guilherme (1968), *António Nobre*, 2ª ed., Lisboa, Portugália.
- CHAST, Denyse (1947) , “Eugénio de Castro et Stéphane Mallarmé”, *Revue de Littérature Comparée*, 21, 243-253.
- CINTRA, Luís Filipe Lindley (2002), *O Ritmo na Poesia de António Nobre*, coord. Paula Morão, Lisboa, INCM.
- COELHO, Jacinto do Prado (1976), “O Estudo de Influências: Um Poema de Gomes Leal”, in *Ao Contrário de Penélope*, Venda Nova, Bertrand, 203-207.  
(1982), "Symbolism in Portuguese Literature" in *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, coord. Anna Balakian, Budapeste, Académiai Kiadó, 549-563.  
coord. (1992), *Dicionário de Literatura*, 4ª ed., 5 vols., Porto, Figueirinhas.
- COELHO, Maria Teresa Pinto (1996), *Apocalipse e Regeneração: o Ultimatum e a mitologia da pátria na literatura finissecular*, Lisboa, Cosmos.
- CORREIA, Teresa Soares (1994), *Les Fleurs du Mal e as Correspondências Baudelairianas em Claridades do Sul de Gomes Leal*, dissertação de Mestrado em Literatura Comparada apresentada à Univ. Nova de Lisboa.

- COSTA, Fernanda Gil (1997), “Romantismo Alemão (Leituras e Contactos)” in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, coord. Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Caminho, 492-6.
- COSTA, Lucília Verdelho da (2004), *Fialho d'Almeida: um decadente em revolta*, Lisboa, Frenesi.
- CUNHA, Carlos Manuel Ferreira (2002), *A Construção do Discurso da História da Literatura na Literatura Portuguesa do Século XIX*, dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade do Minho.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia (1975), “‘A Sombra’: Poema Hamléutico e Ofélico de António Nobre”, *Biblos: Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, vol. 51, 183-229.
- (1984), *A Recepção de Heinrich Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*, Lisboa, INCM.
- (1993), "A Figura da 'Femme Fragle' e o Mito de Ofélia na Lírica Juvenil e no *Só de António Nobre*", *Colóquio Letras: Memória de António Nobre*, 127/128, Janeiro-Junho, 117-134.
- DELILLE, M. M. Gouveia e Maria Teresa Delgado MINGOCHO (1980) *A Recepção do Teatro de Schiller em Portugal no século XIX*, Lx, INIC / Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.
- DIAS, Augusto da Costa (1977), *A Crise da Consciência Pequeno-burguesa: o Nacionalismo Literário da Geração de 90*, 3ª ed., Lisboa, Estampa.
- FERNANDES, Annie Gisele (2001), "António Nobre: Neogarrettismo e Messianismo Literário em Fins de Oitocentos" in *António Nobre em Contexto*, coord. Paula Morão, Lisboa, Colibri, 19-30.
- FERREIRA, João (1996), *A Questão do Pré-Modernismo na Literatura Portuguesa*, ed. autor, Brasília.
- FIGUEIREDO, Fidelino de (1926), “Alguma Coisa sobre as Relações Luso-Norte-Americanas”, *Revista de História*, vol. 15, nºs 57 a 60, 167-181.
- FLOR, João de Almeida (1997), “Romantismo Inglês (Leituras e Contactos)” in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, coord. Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Caminho, 508-10.
- (2002), “Manfredo, Mito Romântico”, introd. a Byron, *Manfredo*, trad. J. A. Flor, Lisboa, Relógio d'Água, 9-17.
- (2005), “*Hamlet* (1887): Para a Tradução de um Caso Psiquiátrico”, comunicação apresentada na Conferência “Shakespeare entre Nós”, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 29 de Novembro.
- FRANÇA, José Augusto (1993), *O Romantismo em Portugal*, 2ª ed., Lisboa, Livros Horizonte.
- FREIRE, Luísa (2004), *Fernando Pessoa: Entre Vozes, Entre Línguas*, Lisboa, Assírio e Alvim.

- FONSECA, Martinho A. (1973), *Subsídios para um Dicionário de Pseudónimos*, Lisboa, INCM.
- FRANCO, Luís Farinha (2001), *Memórias de Cinco Séculos: 1501-2001*, Lisboa, Instituto do Património Electrónico.
- GALHOZ, Maria Aliete (1991), "Em Torno ao Poema de Fernando Pessoa 'Ó Sino da Minha Aldeia' – nota preliminar e breve achega ao seu estudo" in AAVV, *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 743-757.
- GOMES, Francisco Casado (1958), *O Elemento Mar na Poesia de António Nobre*, Porto Alegre, Of. Gr. Livraria do Globo.
- GOMES, Maria de Lurdes Alexandre Coelho (1986), *Terence McMahon Hughes: uma visão de cultura portuguesa*, dissertação de mestrado em Estudos Anglo-Portugueses apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- GUIMARÃES, Fernando (1988), *Poética do Saudosismo*, Lisboa, Presença.  
 (1990), *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, INCM.  
 (1996), *Linguagem e Ideologia: uma abordagem desde Almeida Garrett a Jorge de Sena*, 2ª ed. revista e aumentada, Porto, Lello.  
 (2004), *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, 3ª ed. revista, Lisboa, INCM.  
 coord. e pref. (1988), *Ficção e Narrativa no Simbolismo*, Lisboa, Guimarães Editora.
- HESS, Rainer (1998), *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal: 1865-1890*, trad. Maria António Hörster e Renato Correia com texto revisto pelo autor, Lisboa, INCM.
- HOURCADE, Pierre (1978), *Temas de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Moraes.
- IGREJA, Maria Eugénia (1992), "A Lírica de Camões em Língua Inglesa" in *Camões em Inglaterra*, coord. Mª Leonor M. Sousa, ICLP/Ministério da Educação, 101-127.
- LEVY, Deborah (1943), *Gomes Leal*, tese de licenciatura em Filologia Românica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- LISBOA, Eugénio, coord. (1990-1994), *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, vols. 2 e 3, Lisboa, Instituto Português do Livro.
- LOPES, Alexandra, et. al. (coord.), *Deste Lado do Espelho: Estudos de Tradução. Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Universidade Católica, 2002
- LOPES, Óscar, coord e pref. (1946), *Realistas e Parnasianos*, Lisboa, Emp. Contemporânea de Editores.
- LOPES, Teresa Rita (1985), *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste: Héritage et Création*, 2ª ed., Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.

- LOUSADA, Isabel (1999) *Para o Estabelecimento de uma Bibliografia Britânica em Português (1554-1900)*, 2 vols., prova de acesso à categoria de Investigador Auxiliar do Centro de Estudos Anglo-Portugueses, Lisboa, Universidade Nova.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1977), *A Geração de 70: uma Revolução Cultural e Literária*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa (Biblioteca Breve).  
 (1986), *Les Romantismes au Portugal: Modèles Étrangers et Orientations Nationales*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português.  
 (1993) “Antero e Baudelaire: Variações Comparativistas sobre ‘Satanismo’” in *Antero de Quental e o Destino de uma Geração*, coord. Isabel Pires de Lima, Lisboa, Asa, 153-159.  
 (1999), *Raul Brandão: entre o Romantismo e o Modernismo*, 2ª ed. aumentada, Lisboa, Presença.
- MAGALHÃES, José Calvet (1991), *História das Relações Diplomáticas entre Portugal e os Estados Unidos da América (1776-1911)*, Mem-Martins, Europa-América.  
 com Álvaro de Vasconcelos e J. Ramos Silva (1993) *Portugal, Paradoxo Atlântico: Diagnóstico das Relações Luso-Americanas*, pref. Jaime Gama, Fim de Século, Lisboa.
- MAIA, Mariano Augusto de Machado Faria e (1896), “Recordações Queridas”, in A.V., *Antero de Quental: in Memoriam*; ed. facsimilada com introd. de Ana M. Almeida Martins, Lisboa, Presença, 1993, 427-439.
- MARQUES, Teresa Martins (2002), “Gomes Leal: o Superlativo da Inquietação” in *Leituras Poliédricas*, pref. Maria Lúcia Lepecki, Lisboa, Universitária Editora, 45-74.
- MARTINS, António Coimbra (1971), “Un Poète des Couleurs: Gomes Leal”, in A.V., *Regards sur la Génération Portugaise de 1870: conférences*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 101-188.
- MARTINS, Fernando Cabral (1992), *Mário de Sá-Carneiro e o Modernismo*, dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- MARTINS, Isabel Oliveira (2001), “Eça de Queirós e os Americanos: um Olhar de Relance” in *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*, Lisboa, Centro de Estudos Anglo-Portugueses / FCSH, 245-254.
- MARTINS, José Tomás de Sousa (1896), “Nosografia de Antero”, in A.V., *Antero de Quental: in Memoriam*; ed. facsimilada com introd. de Ana M. Almeida Martins, Lisboa, Presença, 1993, 219-314.
- MATEUS, Isabel Cristina de Brito Pinto (2005), *Kodakização e Despolarização do Real: para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida*, dissertação de doutoramento apresentada à Universidade do Minho, Braga.

- MATTOSO, José, coord. geral (1993-1994), *História de Portugal*; vol. 5: *O Liberalismo (1807-1890)*, coord. Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque; vol. 6: *A Segunda Fundação (1890-1926)*, autor Rui Ramos; Lisboa, Círculo de Leitores.
- MENDONÇA, António Pedro Lopes de (1849), *Ensaio de Crítica e Literatura*, Lisboa, Tip. da Revolução de Setembro.
- MESQUITA, António Pedro (2004), "O Pensamento Social e Político" in *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. 4, tomo 2, dir. Pedro Calafate, coord. Manuel Cândido Pimentel, Lisboa, Caminho, 117-430.
- MIRAGLIA, Gianluca (1997), "Gomes Leal e o Fantástico", *Língua e Cultura*, 2ª série, 5/6, Jul.-Dez 1997, 118-135.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1971), *A Formação de Almeida Garrett: Experiência e Criação*, 2 vols., Centro de Estudos Românicos, Coimbra.  
 (1988), "L'Imaginaire Grottesque chez Eça de Queirós" in *Eça de Queirós et la Culture de son Temps*, coord. José-Augusto França, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 49-68.  
 (1993), "(O) Mistério da Estrada de Sintra", verbete segundo in *Dicionário de Eça de Queirós*, coord. Campos Matos, 2ª ed., Lisboa, Caminho, 600.
- MORÃO, Paula (1991), *O Só de António Nobre: uma Leitura do Nome*, Lisboa, Caminho.  
 (2001), "A edição crítica do Só – Alguns fundamentos e pressupostos" in *António Nobre em Contexto*, coord. Paula Morão, Lisboa, Colibri.  
 (2004), *Retratos com Sombra: António Nobre e os Seus Contemporâneos*, Porto, Caixotim.
- MORNA, Fátima Freitas (1993), "Antero: Música Romântica" in *Antero de Quental e o Destino de uma Geração*, coord. Isabel Pires de Lima, Lisboa, Asa, 199-211.  
 (1997), "Lacerda (Narciso Manuel Correia de)", *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, coord. A.A.V.V., Lisboa, Verbo, col. 1329-1333.  
 (2001), "Ecos de Vários Sinos" in *Estudos de Tradução em Portugal: Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, coord. Maria Teresa Seruya, Lisboa, Universidade Católica Editora, 109-122.  
 (2001), "Entre Boémios e Insubmissos" in *António Nobre em Contexto*, coord. Paula Morão, Lisboa, Colibri, 39-50.
- NEMÉSIO, Vitorino, (1971) "La Génération Portugaise de 1870" in AAVV, *Regards sur la Génération Portugaise de 1870: Conférences*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 9-28.  
 (1985), *Quase que os Vi Viver*; repr. *Obras Completas de Vitorino Nemésio: Vultos e Perfis II*, introd. David Mourão-Ferreira, coord. António Machado Pires, Lisboa, INCM, 1984.  
 coord. e pref. (s/d. [1953]), *Destino de Gomes Leal seguido de poesias escolhidas: com dispersos desconhecidos*, Lisboa, Bertrand.
- PAYSAC, Henry de (1983), "Eugénio de Castro et Fancis Vielé-Griffin: une Amitié Symboliste", *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 38, 326-330.

- PEREIRA, A. X. da Silva, *O Jornalismo Português*, Lisboa, Tip. Soares, 1895.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1975), *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora.
- (1981), “A Obra Neo-Romântica de Júlio Brandão no Séc. XX”, ensaio em apêndice de *A Noite de Natal* de Júlio Brandão e Raul Brandão, Lisboa, INCM, 189-249.
- (1989-90), “A Condição do Simbolismo em Portugal e o Litígio das Modernidades”, *Nova Renascença*, n.ºs 35-38, 143-156.
- (1992), “Tropismo do Novo e Refracção Paródica no Fim-de-Século”, *Prelo: Revista da Imprensa Nacional – Casa da Moeda*, 20 (*Simbolismo em Portugal*), 119-131.
- (1995) *Do Fim-deSéculo ao Modernismo*, vol. 7 de *História Crítica da Literatura Portuguesa*, coord. Carlos Reis, Lisboa, Verbo.
- (1997) “Decadentismo” in *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, coord. AAVV, Lisboa/S. Paulo, Verbo, colunas 14-23.
- (1999), *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, 2 vols., Dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- (2000), *António Nobre: Projecto e Destino*, Porto, Caixotim.
- (2003), “Os Conflitos Estético-Ideológicos no Fim-de-século” in *Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. 6 de *História da Literatura Portuguesa*, Mem-Martins, Alfa, 9-18.
- (2003), “A Poesia Nova do Fim-de-Século” in *Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. 6 de *História da Literatura Portuguesa*, Mem-Martins, Alfa, 19-82.
- (2003), “Fulgor e Limitações da Literatura Dramática (1886-1904)” in *Do Simbolismo ao Modernismo*, vol. 6 de *História da Literatura Portuguesa*, Mem-Martins, Alfa, 187-205.
- (2005), “Rumos de Narrativa Breve Pré-Modernista”, *Forma Breve: Revista de Literatura*, 2, Aveiro, 45-58.
- PETIT, Lucette (1993), “A Busca do Bem e a Busca do Belo: Antero e Eça” in *Antero de Quental e o Destino de uma Geração*, coord. Isabel Pires de Lima, Lisboa, Asa, 247-254.
- PIMPÃO, Álvaro da Costa (1941) “Antero de Quental e Baudelaire” in *Boletim do Instituto de Estudos Franceses*, 1, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 5-14.
- PINTO, António José da Silva (1881), *Do Realismo na Arte. Estudos Críticos*, 3ª ed., Porto, Tip. A. J. da Silva Teixeira.
- PIRES, António Machado (1992), *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, 2ª ed., Lisboa, Vega.
- PORTUGAL, Boavida (1915), *Inquérito Literário*, Lisboa, Livraria Clássica.
- RAFAEL, Gina Guedes e Manuela Santos (2001), *Jornais e Revistas Portugueses do Século XIX*, 2 vols., Lisboa, Biblioteca Nacional.

- RÉGIO, José (s/d. [1959]), “Gomes Leal”, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, 2ª ed. corrigida, Lisboa, Editorial Inquérito.
- REIS, Carlos (1999), *Estudos Queirosianos: Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua Obra*, Lisboa, Presença.  
coord. (1990), *As Conferências do Casino*, Lisboa, Alfa.
- REIS, Carlos e Maria da Natividade PIRES (1999), *O Romantismo*, 2ª ed., vol. 5 de *História Crítica da Literatura Portuguesa*, coord. Carlos Reis, Verbo, Lisboa.
- RIBEIRO, Maria Aparecida, coord. (2000), *Realismo e Naturalismo*, 2ª ed., vol. 6 de *História Crítica da Literatura Portuguesa*, coord. Carlos Reis, Lisboa, Verbo.
- RODRIGUES, António Augusto Gonçalves (1992-1999), *A Tradução em Portugal*, vols. 2 a 5, Lisboa, Ministério da Educação / ICALP / ISLA.
- RODRIGUES, Bettencourt (1931), *Por Estradas e Atalhos*, Lisboa, Clássica.
- RODRIGUES, Ernesto (1998), *Mágico Folhetim: Literatura e Jornalismo em Portugal*, Lisboa, Editorial Notícias.
- SÁ, Maria das Graças Moreira de (2001), “António Nobre na Encruzilhada Finissecular” in *António Nobre em Contexto*, coord. Paula Morão, Lisboa, Colibri, 9-18.
- SACRAMENTO, Mário de (1945), *Eça de Queirós: uma Estética da Ironia*; repr. Lisboa, INCM, 2002.
- SANTOS, Maria do Rosário Girão Ribeiro dos (1992), *À Sombra de Baudelaire. Estudo da Recepção de Charles Baudelaire na Literatura Portuguesa: de finais do Romantismo ao Modernismo*, Braga, Dissertação de Doutoramento em Literatura Francesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Minho.
- SÉRGIO, António (1909), “[As ‘Tendências’ como Poema Metafísico e Místico]”; repr. in *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX* de Antero de Quental, coord. L. R. dos Santos, Lisboa, Comunicação, 1989, 109-115.  
(1934), “Os dois Anteros: o Luminoso e o Nocturno”; repr. *Ensaio: ed. crítica*, 4, 2ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1981, 29-159.
- SERRÃO, Joel (1985), *O Primeiro Fradique Mendes*, Livros Horizonte, Lisboa.
- SILVA, Inocêncio Francisco *et al.* (1858-1958), *Dicionário Bibliográfico Português: estudos aplicáveis a Portugal e ao Brasil*, 23 vols., Lisboa, Imprensa Nacional.
- SILVA, Luís Augusto Rebelo da (1909-10), *Apreciações Literárias*, 3 vols., Lisboa, Emp. da História de Portugal.
- SOUSA, Maria Leonor Machado (1955), *A Literatura “Negra” ou “de Terror” em Portugal nos Séculos XVIII e XIX*, Lisboa, Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

- (1978) *A Literatura “Negra” ou “de Terror” em Portugal (séculos XVIII e XIX)*, Lisboa, Novaera.
- (1979), *O “Horror” na Literatura Portuguesa*, Venda Nova, Biblioteca Breve / Inst. de Cultura Portuguesa.
- (2004), *Inês de Castro: um Tema Português na Europa*, 2ª edição revista, Lisboa, ACD Editores.
- TENGARRINHA, José (1989), *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, 2ª ed., Lisboa, Caminho.
- TERENAS, Gabriela Gândara (2004) *Diagnoses Especulares: Imagens da Grã-Bretanha na Imprensa Periódica Portuguesa (1865-1890)*, 3 vols., dissertação de Doutoramento em Estudos Anglo-Portugueses apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- VALE DE GATO, Margarida (2004), "A Renovação Literária de 70 e a Poesia de Antero, sob a Lente de Gomes Leal", *Estudos Anterianos*, 13/14, 67-89.
- VIANA, António Manuel Couto (1980), *As (E)vocações Literárias: Estudos e Memórias*, Lisboa, s/ed.
- VIEIRA, Célia Sousa (2004), “A Superação do Modelo Narrativo Zoliano: Lugares de Intersecção e Estratégias Paródicas” in AAVV, *Estudos em Homenagem ao Prof. Doutor António Ferreira de Brito*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 363-376.
- b) Sobre a Recepção de Edgar Allan Poe em Portugal
- ALVES, José (1982), *Antero de Quental: Les Mortelles Contradictions: Aspects Comparatifs avec Charles Baudelaires et Edgar Poe*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português.
- BAKER, Badiia Bourenane (1980) *Fernando Pessoa and Edgar Allan Poe / Fernando Pessoa and Walt Whitman*, Separata dos Arquivos do Centro Cultural Português, 15, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- BARBAS, Helena (2004), “Introdução”, *Poética: Textos Teóricos de Edgar Allan Poe*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, xxi-xxii.
- CORREA, Manuel Tânger (1963), “Mallarmé e Fernando Pessoa Perante ‘O Corvo’ de Edgar Allan Poe”, *Ocidente*, vol. LXV, 4-20.
- DUARTE, João Ferreira (2006), "America in Exile: Pessoa Translator of Poe" in *America's Worlds and the World's Americas*, coord. A. Chanady, G. Handley e P. Imbert (ed./directeurs), University of Ottawa/Université d'Ottawa/Legas, Otava.
- FREIRE, Luísa (1992), “Em Busca do Eldorado (de Poe a Pessoa)”, trabalho curricular de mestrado em Literaturas Comparadas, apresentado à FCSH da Universidade Nova.

- KEATING, Maria Eduarda (2000), “Das Fronteiras do ‘Estranho’ – Edgar Allan Poe por Baudelaire, Mallarmé e Pessoa” in *A Tradução nas Encruzilhadas da Cultura*, coord. João Ferreira Duarte, Lisboa, Colibri, 2000, 119-129.
- MONTEIRO, George (1988), "Poe / Pessoa", *Comparative Literature*, vol. 40, 20, Primavera, 134-149.  
 (1999), "Fernando Pessoa" in *Poe Abroad*, coord. Louis D. Vines, Iowa, University of Iowa Press, 210-214.  
 (2000), "The Wing of Madness: Poe", *Fernando Pessoa and Nineteenth-Century Anglo-American Literature*, Kentucky, The University Press of Kentucky, 111-128.
- PINTO, Alexandre da Conceição (2001), *Edgar Allan Poe e Álvaro do Carvalho: Tradição e Inovação na Poética e na Poiesis do Conto Romântico*, dissertação de Mestrado em Literatura Comparada apresentada à Faculdade de Letras da Univ. de Lisboa.
- RALHA, António (1979), “A Tradução Portuguesa do Poema ‘Ulalume’ por Fernando Pessoa”, *Biblos*, 51, 153-172.
- SIMÕES, João Gaspar (1937), “Fernando Pessoa e Paul Valéry ou as Afinidades Ignoradas”; repr. *Novos temas: ensaios de literatura e estética*, Lisboa, Inquérito, 1938, 158-179.
- SOUSA, Maria Leonor Machado (1978) “Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção” in *AAVV, Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Brasília Editora, Porto, 527-545.  
 (1999), “Poe in Portugal” in *Poe Abroad*, coord. Lois Vines, University of Iowa Press, Iowa City.
- VALE DE GATO, Margarida (2004), “The Conflicting Memory of Modernity: from Poe to Casais Monteiro” in *Landscapes of Memory / Paisagens da Memória*, coord. Isabel Capeloa Gil, Richard Trewinnard e Maria Laura Pires, Lisboa, Universidade Católica Editora, 433-442.  
 (2005) “Literary Theory and Translation Practice: Poe’s ‘The Raven’ as a Case in Point” in *On the Relationships between Translation Theory and Translation Practice*, coord. Jean Peeters, Frankfurt am Main, Peter Lang, 151-162.  
 (2006) “Edgar Allan Poe in Portuguese: a Case-Study of ‘Bugs’ in Translated Texts” in *Estudos em Homenagem a Margarida Losa*, coord. Ana Luísa Amaral e Gualter Cunha, FLUP, Porto, 195-211.  
 (2006) "Edgar Allan Poe and the Fantastic Portuguese Tale at the Crossroads of Modern Literature", comunicação apresentada no *9th International Conference on the Short Story in English*, Faculdade de Letras da Univ. de Lisboa, 21-26 de Junho; publicação em curso, *Blurring of Boundaries*, Lisboa, CEAUL / FLUL.  
 (2006) “Poe’s ‘Nevermore’ and the Portuguese Ideology of *Saudade*”, comunicação apresentada no Congresso *Transatlanticism in American Literature: Emerson, Hawthorne and Poe* no St. Catherine’s College, Oxford, 13 de Julho.

## 5. Publicações Periódicas

*As notações seguem, sempre que nele listadas, o catálogo Jornais e Revistas Portugueses do Séc. XIX (2 vols, coord. Gina Guedes Rafael e Manuela Santos, Lisboa, INCM, 2001), acrescentando-se o nome do director ou redactor principal da publicação quando aí mencionado. Indicam-se os anos consultados de todas as publicações vistas, mesmo quando não foram encontradas menções à recepção de Poe, para facilitar futuras investigações, sabendo-se que os títulos com aproveitamento nessa matéria vêm mencionados no Apêndice I.*

*O Académico: publicação científica e litteraria, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1860.*

*A Actualidade, Porto, Imprensa Portugueza, 1874-75.*

*Annaes das Sciências e Lettras. Sciências moraes e politicas, e bellas-lettras, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1857-1859.*

*Archivo Contemporaneo: jornal litterario, dir. B. de Souza Menezes e A. Rodrigues Lopes, Lisboa, 1865.*

*Archivo Contemporaneo: revista hebdomadaria, Lisboa, Typ. Lisbonense, 1869.*

*Archivo Pittoresco: semanário illustrado, Lisboa, Typ. de Castro Irmão, 1857-1868.*

*Archivo Universal: revista hebdomadaria, Lisboa, Typ. Universal, 1859-1861.*

*Arte: revista internacional, dir. Eugénio de Castro e Manuel da Silva Gayo, Coimbra, Augusto d'Oliveira, 1895-6.*

*Artes e Letras, dir. Rangel de Lima, Lisboa, Rolland & Semiond, 1872-1874*

*Atheneo, Coimbra, 1859-60.*

*Aurora do Cávado, Barcelos, 1886 e 1888.*

*Ave Azul: revista de arte e crítica, dir. Beatriz Pinheiro e Carlos de Lemos, Viseu, 1899-1900.*

*O Bardo: jornal de poesias ineditas, Porto, Typ. de Sebastião José Pereira, 1852-55 e 1857.*

*Bohemia Nova: revista de litteratura e sciência, red. Dr. Fausto, Coimbra, 1889.*

*Bohemia Velha: revista crítico-litteraria, red. Mephistopheles, Coimbra, 1889.*

*Boudoir: critica theatros musica modas notícias caricaturas, Lisboa, Typ. Universal, 1863-1865.*

*Branco e Negro: semanário illustrado, Lisboa, Livraria António Maria Pereira, 1896-98.*

- O Cenáculo: revista contemporânea de litteratura portugueza*, dir. Cândido de Figueiredo, Lisboa, Tip. De Christovão Augusto Rodrigues, 1875.
- A Chrysalida: jornal de litteratura*, red. Teófilo Braga e J. Simões Dias, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1863-64.
- O Commércio do Porto*, Porto, 1873-4.
- Correio da Beira: órgão do Partido Progressista em Castello Branco*, Castelo Branco, P.P.C.B., 1889.
- O Correio da Manhã: suplemento litterario*, dir. Manuel Pinheiro Chagas, Lisboa, 1890-91.
- Correio Elvense*, dir. J. Henriques Tierno, Elvas, 1892.
- Correio do Meio-Dia: semanário político, comercial, industrial e noticioso do Algarve*, red. Luiz Mascarenhas, Portimão, 1874-75,
- Correio Portuguez*, Lisboa, M. C. Carvalho, 1886-7.
- O Dia*, dir. António Ennes, Lisboa, 1901.
- Diário da Manhã*, red. Manuel Pinheiro Chagas, Lisboa, 1881-1884.
- Diário do Governo*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1856-59.
- Diário de Notícias: noticiário universal*, dir. Eduardo Coelho, Lisboa, Tip. Universal, 1869-1874.
- Diário da Tarde: folha popular*, red. Urbano Loureiro e G. Borges d’Avelar, Porto, Tip. Lusitana, 1871-1874.
- Districto de Évora*, Évora, Imprensa do Districto d’Évora, 1867.
- A Época: jornal de industria, sciências, litteratura e bellas artes*, Lisboa, Imprensa da Época, 1848-49.
- O Espectro de Juvenal*, red. Gomes Leal e tal, Lisboa, Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1872-73.
- As Farpas: chronica mensal da politica das letras e dos costumes*, Ramalho Ortigão e Eça de Queirós, Lisboa, Tip. Universal, 1871-1883.
- Um Feixe de Plumas*, Porto, 1890 (número único).
- A Folha: microcosmo litterario*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1868-1873.
- Folha dos Curiosos*, red. Eugénio de Castilho, Lisboa, Tip. de Sousa Neves, 1868-1869.

*A Folha Nova*, red. Emydio d'Oliveira, Porto, Tip. Ocidental, 1881-1887.

*Gazeta de Portugal*, dir. A. A. Teixeira de Vasconcelos, Lisboa, 1862-1868.

*A Grinalda: periódico de poesias inéditas*, red. Nogueira Lima e J. M. B. Carneiro, Porto, Tip. Sebastião José Pereira, 1855-1869.

*Hymnos e Flores: jornal litterario*, Coimbra, Imprensa Litteraria, 1862-1863.

*A Illustração: revista quinzenal para Portugal e Brasil*, dir. Mariano Pina, Paris, 1884-1892.

*A Illustração Luso Brasileira: jornal universal*, Lisboa, Tip. do Panorama, 1856-1859.

*Illustração Popular*, Lisboa, Tip. Francisco Xavier de Sousa, 1866-1868.

*Illustração Portugueza; revista litteraria e artistica*, Lisboa, Tip. do Diário Illustrado, 1884-1890.

*O Instituto: jornal scientifico e litterario*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1853-1884.

*Os Insubmissos*, Coimbra, Tip. Uniao, 1889.

*O Intermezzo*, Porto, Tip. Elzeviriana, 1889-90.

*Jornal da Noite*, Lisboa, Tip. Portuguesa, 1871-73.

*Jornal de Domingo*, Lisboa, 1882-1887.

*Jornal do Commercio*, Lisboa, 1890-1892.

*A Leitura: magazine litterario*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1894-96.

*O Litterario Popular*, Porto, 1849.

*Os Livres: lettras, artes & sciencias*, dir. Amadeu Cunha *et al.*, Porto, Liv. de Sousa Brito, 1890.

*A Mocidade de Hoje: revista semanal scientifica-litteraria*, Porto, J. P. de Queiroz, 1883.

*A Monarchia: folha independente*, Lisboa, Lallement Frères, 1873.

*Mosaico: Semanário de instrucção e recreio*, red. Augusto Malheiro Dias Guimarães e A. R. de Sousa e Silva, Porto, Tip. do Commercio, 1865.

*O Mosaico: folha quinzenal*, Coimbra, Imprensa Academica, 1874-75.

*A Mulher: revista illustrada das familias*, dir. Eliza Caodur, Lisboa, 1883-85.

- O Mundo Elegante: periódico semanal de modas, litteratura, theatros, bellas artes*, red. Camilo Castelo Branco, Porto, V. N. E., 1858-60.
- Noites de insomnia: offerecida a quem nao pôde dormir*, dir. Camilo Castelo Branco, Porto, Tip. António José da Silva, 1874.
- Noites de Vigília: revista de factos contemporaneos*, dir. Silva Pinto, Porto, Liv. Progresso Editora, 1874.
- Noites de Vigília: apontamentos pela vida fora*, dir. Silva Pinto, Lisboa, Libanio da Silva, 1896-1897.
- As Novidades*, Lisboa, Tip. das “Novidades”, 1890-1899.
- O Novo Tempo: jornal da esquerda dynastica*, red. Alberto Osório de Castro, Mangualde, 1889-1890.
- O Occidente: revista illustrada de Portugal e do estrangeiro*, Lisboa, Lallement Frères, 1878-1890.
- A Opinião*, Lisboa, 1856-58.
- O Panorama: jornal litterario e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, Lisboa, Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, 1837-1868.
- O Paiz: jornal do Partido Progressista*, Lisboa, 1875-6.
- O Patriota: periódico, litterario e noticioso*, Lisboa, Tip. Lusitana, 1869.
- O Peregrino: publicação litteraria*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1871.
- O Phosphoro: publicação quinzenal litteraria, noticiosa e critica*, Coimbra, Imprensa Literária, 1860-61
- A Portuguesa*, Porto, M. I. A. Pereira, 1892-93.
- O Povo de Aveiro: folha do povo e para o povo*, Aveiro, 1882.
- O Primeiro de Janeiro: orgão do centro eleitoral portuense*, Porto, Tip. de A. A. Leal, 1869.
- A Renascença: orgão dos trabalhadores da geração moderna*, dir. Joaquim d’Araújo, Porto, 1878-1879.
- O Repórter*, red. Manuel Pinheiro Chagas, Lisboa, J. S., 1887-88.
- A República das Letras: periódico mensal de litteratura*, dir. João Penha, Porto, Tip. António José Silva Teixeira, 1875.

*Revista de Arte e de Critica*, Porto, Tip. Commercio e Industria, 1878-79.

*Revista Contemporanea de Portugal e Brazil*, Lisboa, Tip. do Futuro, 1859-1864.

*Revista Estrangeira: jornal mensal*, Lisboa, Tip. de Castro & Irmao, 1853-1862.

*Revista d'Hoje*, dir. Júlio Brandão e Raul Brandão, Porto, Tip. Occidental, 1894-1896.

*Revista Illustrada*, dir. Luiz. António Gonçalves de Freitas, Lisboa, 1886-89.

*Revista Illustrada*, propr. Mariano Level e António Maria Pereira, Lisboa, 1890-92.

*Revista do Norte*, red. Silva Pinto, Porto, Tip. Occidental, 1880-1885.

*Revista Nova*, dir. Alfredo da Cunha e Trindade Coelho, Lisboa, António Maria Pereira, 1893-1894.

*Revista Nova*, Lisboa, 1901-1902.

*Revista Occidental*, Lisboa, Tip. de Cristovao Augusto Rodrigues, 1875.

*Revista de Portugal*, dir. Eça de Queirós, Porto, Lugan & Genelioux, 1889-1892.

*Revista Scientifica e Litteraria*, Coimbra, Imprensa Académica, 1880-81.

*Revista Universal Lisbonense: jornal dos interesses physicos, moraes, e litterarios*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1841-1859.

*A Revolução de Setembro*, Lisboa, Tip. J. B. da A. Gouveia, 1857, 1869-1871.

*La Revue Indépendante, réimpression de l'édition de Paris*, 1884-1892, Genebra, Slatkine Reprints, 1971.

*Rossi: hebdomadario litterario e scientifico*, Lisboa, 1869.

*O Século*, red. Magalhães Lima, Lisboa, Tip. de J. H. Verde, 1881-1882.

*O Século XIX*, resp. Rodrigo Telles de Menezes, Penafiel, Tip. do Século XIX, 1864-65.

*O Tira-Teimas*, Coimbra, Imprensa do Trovao, 1861.

*O Tribuno Popular*, red. Bento Leao da Cunha Carvalhaes, Coimbra, B. L. C. Carvalhaes, 1890-91.

*O Universo Ilustrado: semanário de instrucção e recreio publicado por uma sociedade*, Lisboa, Tip. de Mattos Moreira, 1877-1887.

*Voz da Beira*, red. Manuel Telles e Luiz Augusto Martins, Oliveira do Hospital, Tip. Oliveirense, 1898-99.

*Voz do Povo*, Porto, Tipografia Civilização, 1878.

## 6. Catálogos de Bibliotecas de Agentes Literários

*Camiliana: Descrição Bibliográfica duma Importante e Valiosa Colecção de Obras do Eminente Escritor Camilo Castelo Branco*, coord. José dos Santos, introd. José V. Ribeiro, Porto, Tip. Da Empresa Literária Tipográfica, 1916.

*Catálogo da Livraria de Antero de Quental, legada à Biblioteca Pública de Ponta Delgada*, Ponta Delgada, Biblioteca Pública e Arquivo, 1993.

*Catálogo da Preciosa Livraria do Eminente Escritor Camilo Castelo Branco*, Lisboa, Tip. de Mattos Moreira e Cardoso, 1883.

*Catálogo de uma Boa Livraria que Pertenceu ao Poeta e Escritor Joaquim de Araújo, que Começará a ser Vendida em Leilão...*, Porto, Of. Gráf. da Soc. de Papelaria, 1933.

*Escrínio Bibliográfico da Importante e Valiosa Livraria que Foi do Distinto Escritor, Jurisconsulto e Bibliófilo Dr. Rodrigo Veloso, redigido por José Santos*, 2 vols., Porto, Tipografia da Emp. Literária e Tipográfica, 1814-16.

*Sala Fialho de Almeida : catálogo geral da livraria legada pelo Notável Escritor José Valentim Fialho de Almeida à Biblioteca Nacional de Lisboa*, Coimbra / Lisboa, Imp. da Universidade / B. N. L., 1913.



## ÍNDICE ONOMÁSTICO

*Por desnecessário, omite-se a indicação de todas as menções a Edgar Allan Poe, optando-se, antes, por listar, debaixo da entrada do seu nome, as suas obras referidas ao longo da dissertação, oferecendo assim uma ideia gráfica daquelas que terão tido mais acolhimento nas literaturas estudadas. Por razões de automatização dos comandos informáticos para a criação deste índice, os contos e poemas tiveram de ser notados sem aspas. Já a vertente ensaística, constituída em grande parte por recensões com títulos não uniformes e difíceis de cruzar, acha-se bastante incompleta sob a entrada do nome do autor. Para saber onde vêm citados os estudos de Poe sobre os seus congéneres, alguns deles constituindo também importantes obras de poética (como as recensões a Longfellow ou a Hawthorne), dever-se-á procurar os nomes desses autores no índice geral.*

### A

Abrams, Meyer H., 96, 97, 104, 114, 118, 121, 124, 757  
Abranches, Filipe, 7  
Aça, Zacarias d', 368  
Agostinho, José, 608  
Alexander, Jean, 67, 184, 201, 202, 203, 228, 231, 232, 233, 446, 762  
Alighieri, Dante, 226, 397, 406, 445, 446, 502, 503, 739, 750  
Allan, Frances, 68  
Allan, John, 68, 100, 787  
Almeida, Diana Vieira de Campos de, 7, 8  
Almeida, Fialho de, 285, 356, 595-602, 642, 704, 747, 772, 774, 785  
Alves, José, 428  
Alves, Maria Teresa Ferreira de Almeida, 5, 48, 49  
Andrade, Adriano da Guerra, 337  
Andrade, Anselmo, 459  
Araújo, Hamilton de, 578  
Arnim, Achim von, 355, 406  
Arnould, Arthur, 183, 227, 228  
Arriaga, Manuel de, 398  
Arriaga, Miguel Street de, 161, 397, 398, 714, 748  
Arroyo, António, 446, 463  
Artaud, Antonin, 59, 277, 529  
Aurevilly, Jules Barbey d', 203, 228, 229, 231-233, 683  
Austin, Lloyd James, 235  
Azevedo, Guilherme, 404, 405, 414, 417, 432, 437, 557, 568  
Azevedo, Maximiliano de, 393, 713

### B

Bachinger, Katrina, 269, 372  
Bakhtine, Mikhail, 99

Balakian, Anna, 235, 553, 565, 758, 766, 771  
Ballard, Michel, 189, 190, 768  
Bandy, W. T., 165, 166, 171, 174, 200, 203  
Banville, Théodore, 288, 355, 414  
Barbas, Helena, 598, 615  
Barreira, João, 583  
Barrento, João, 61  
Barros, Alexandra Assis Rosa Queirós de, 7, 50, 754  
Barthes, Roland, 35, 36, 279  
Bassnett, Susan, 41, 42  
Batalha, Ladislau, 542, 770  
Baubeta, Patricia Odber, 6, 571, 770  
Baudelaire, Charles, 1, 10, 19, 32, 39, 45, 46, 49, 59, 66, 118, 124, 128, 155, 156, 157, 165, 166, 168, 173, 174, 175, 177-233, 236, 237, 238, 239, 240, 243, 244, 245, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 257, 258, 259, 262, 269, 278, 283, 287, 292, 293, 295, 297, 299, 303, 311, 318, 320, 321, 324, 326, 330, 338, 340, 341, 343, 354, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 379, 380, 383, 384, 395, 396, 406, 407, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 417, 419, 424, 425, 426, 427, 441, 442, 449, 453, 454, 455, 458, 459, 460, 461, 464, 470, 473, 478, 482, 483, 484, 486, 487, 493, 494, 495, 496, 501, 502, 504, 506, 518, 527, 539, 546, 553, 554, 555, 558, 565, 573, 578, 579, 581, 582, 583, 586, 588, 593, 594, 598, 600, 606, 607, 608, 615, 616, 619, 625, 629, 633, 634, 636, 639, 662, 665, 667, 682, 683, 686, 687, 688, 694, 695, 701, 714, 718, 746, 754, 767, 768, 769, 770, 771, 774, 776, 777, 779  
Begg, Ean, 537  
Beirante, Rute, 7  
Belanger, Claude, 227  
Bellow, Saul, 160  
Bénichou, Paul, 221, 229  
Benjamin, Walter, 77, 167, 170, 175, 190, 215, 217, 218, 222, 283, 321, 397, 600, 679, 754, 767, 769  
Benton, Richard P., 90, 110  
Béranger, Pierre-Jean, 440  
Bercovitch, Sacvan, 81

Bergerac, Cyrano de, 88  
 Bernstein, Susan, 198  
 Berretti, Jany, 260  
 Bierce, Ambrose, 97  
 Biester, Ernesto, 343, 355, 412, 713  
 Blanchot, Maurice, 419  
 Bliss, Elam, 78, 745  
 Bloom, Harold, 36, 38, 53, 54, 58, 80, 81, 98, 99,  
 179, 207, 226, 681, 706, 758, 761  
 Booth, Wayne C., 61, 158, 374  
 Botelho, Luís, 608, 609, 610, 611, 614  
 Bourdieu, Pierre, 20, 21, 22, 82, 83, 87, 88, 175  
 Bowra, C. Maurice, 93, 122, 327  
 Bradbury, Malcolm, 153, 154  
 Braga, Alberto, 559  
 Braga, Teófilo, 356, 360-365, 372, 401, 402, 419,  
 426, 487, 494, 498, 535, 544, 568, 580, 705, 711,  
 747, 751, 770, 781  
 Brandão, Júlio, 266, 543, 555, 561, 595, 597, 598,  
 618-620, 656, 662-663, 675, 698, 718, 747, 749,  
 776, 784  
 Brandão, Raul, 561, 595-597, 774, 776, 784  
 Breton, André, 277  
 Brooks, Cleanth, 157, 158  
 Brown, Charles Brockden, 97  
 Brunet, Gustave, 174, 175  
 Bruno, Sampaio (pseud. José Pereira de Sampaio),  
 341, 375, 401, 580, 715  
 Bryant, William Cullen, 56, 96, 152, 153  
 Buescu, Helena Carvalhão, 358, 363, 449, 772  
 Bulwer-Lytton, Edward George Earle, 78  
 Bürger, Gottfried August, 543  
 Burke, Edmund, 143  
 Byron, George Gordon, 92, 94-97, 105, 109-111,  
 129, 169, 175, 214, 269, 341, 365, 372, 377, 391,  
 395, 399, 400, 408, 410, 429, 446, 487, 542, 554,  
 559, 612, 751, 761, 772

## C

Caballer, Mercedes, 359  
 Cal, Ernesto Guerra da, 473, 484, 485  
 Caldeira, Isabel, 25, 755  
 Calinescu, Matei, 396  
 Callot, Jacques, 406  
 Cambiaire, Célestin Pierre, 171, 172, 173, 175, 272,  
 276, 278, 279, 282, 287, 288, 290, 300, 312, 313  
 Camões, Luís Vaz, 371, 506, 539, 568-572, 575, 578,  
 714, 732, 739, 752, 773  
 Campbell, Killis, 66, 86, 87, 745  
 Campos, Haroldo, 246, 481, 553, 649, 650, 702, 749,  
 775  
 Carlson, Eric W., 56, 67, 75, 80, 90, 115, 116, 131,  
 135, 150, 152, 154, 155, 156, 157, 166, 180, 182,  
 226, 613, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 769  
 Carreiro, Bruno, 357, 431  
 Carrilho, António Maria Pereira, 354, 711  
 Carvalhal, Álvaro do, 2, 356, 372-378, 393, 405, 410,  
 426, 487, 498, 539, 544, 705, 711, 712, 715, 779  
 Carvalho, Amorim de, 383, 436, 752  
 Carvalho, Xavier de, 235, 554, 578, 643  
 Casanova, Pascale, 683, 684  
 Cash, Wilbur Joseph, 85, 86  
 Castanheira, Maria Zulmira, 336, 771  
 Castelo Branco, Camilo, 266, 343, 347, 355, 370,  
 605, 616, 617, 631, 715, 752, 783, 785

Castilho, António Feliciano de, 342, 355, 377, 378,  
 433, 439, 473, 553, 669, 673, 749, 753, 781  
 Castro, Alberto Osório de, 3, 276, 347, 388, 543, 550,  
 555, 556, 597, 617, 618, 619, 627, 630-641, 643,  
 646, 647, 649, 651, 652, 653, 716, 718, 729, 783  
 Castro, Eugénio de, 235, 286, 303, 304, 307, 309,  
 314, 345, 347, 382, 553, 554, 555, 561, 566, 575,  
 576, 578, 583, 589, 618, 620-630, 635, 636, 645,  
 647, 717, 718, 748, 771, 775, 780  
 Castro, Lyon, 346  
 Cavell, Stanley, 102, 134, 135  
 Cazalis, Henri, 240, 241, 243, 244, 246, 251, 255,  
 259, 263, 552  
 Chadwick, Charles, 254  
 Chagas, Manuel Pinheiro, 343, 377, 393, 461, 715,  
 781, 783  
 Champfleury (Jules-François-Felix Husson), 409, 493  
 Charle, Christophe, 227  
 Chasles, Philarète, 202  
 Chast, Denyse, 235, 626  
 Chateaubriand, François-René de, 202  
 Chatterton, Thomas, 175, 202  
 Chaucer, Geoffrey, 80, 88  
 Chiari, Joseph, 181, 220, 221, 222, 278  
 Childs, Elsa Maurício, 7  
 Childs, Jeffrey Scott, 7, 81  
 Chupeau, Jacques, 287, 746  
 Cid, Maria Teresa, 6  
 Cintra, Luís Filipe Lindley, 671  
 Cioran, E. M., 241, 318, 319  
 Clarke, Graham, 67, 91, 764, 765  
 Cláudio, Mário, 236, 650, 651, 730, 749  
 Clayton, Jay, 34, 36, 755, 756  
 Coelho, Jacinto do Prado, 235, 482, 582, 702, 749,  
 758  
 Coelho, Maria Teresa Pinto, 567, 674  
 Coelho, Trindade, 566, 663, 784  
 Coleridge, Samuel Taylor, 71, 72, 79, 80, 82, 87, 93,  
 95, 111, 112, 114, 118, 121, 122, 123, 124, 125,  
 126, 131, 159, 222, 223, 428, 759  
 Cooper, James Fenimore, 56, 71, 342, 343, 400  
 Corbière, Tristan, 181, 278  
 Cordeiro, Luciano, 401, 408, 410, 411, 412, 712, 748  
 Corneille, Pierre, 406  
 Corrêa, Manuel Tânger, 262  
 Correia, Maria Helena Paiva, 7, 25, 43  
 Correia, Teresa Soares, 494  
 Corvo, Andrade, 397, 569  
 Costa, Fernanda Gil, 358  
 Costa, Lucília Verdelho da, 601, 772  
 Crane, Hart, 161  
 Crane, Ronald Salomon, 158  
 Crébillon, Claude, 406  
 Crespo, António Cândido Gonçalves, 390, 414  
 Culler, Jonathan, 36, 194  
 Cunha, Xavier da, 397, 423, 714  
 Cutler, Edward S., 32, 170, 218

## D

Davidson, Edward, 92, 93, 144, 160  
 Dayan, Joan, 76, 87, 100, 130, 145, 269, 372, 538  
 De l'Isle-Adam, Villiers, 45, 237, 239, 245, 286-293,  
 298, 303, 311, 312, 517, 518, 537, 553, 689, 718,  
 746, 770  
 De Maistre, Joseph, 197  
 De Man, Paul, 121, 123, 124, 215

Debussy, Claude, 313  
Delille, Maria Manuela Gouveia, 40, 60, 61, 338,  
340, 358, 361, 374, 384, 385, 406, 409, 410, 433,  
434, 483, 497, 543, 544, 636, 662, 666  
Derrida, Jacques, 53, 764  
Deus (Ramos), João de, 337, 343, 439, 605, 628, 629,  
630, 644, 645  
Dias, Augusto da Costa, 490, 566, 633, 640, 658  
Dias, José Simões, 377, 378, 604, 781  
Dickens, Charles, 72, 351, 559  
Diderot, Denis, 409  
Dierx, Léon, 244  
Drayton, William, 103  
Duarte, João Ferreira, 7, 262, 758, 779  
Duarte, Noélia, 581, 755  
Ducasse, Isadore (Conde de Lautréamont), 278  
Dujardin, Edouard, 295  
Dumas, Alexandre, 354, 355  
Duquette, Elizabeth, 217  
Duro, José, 487, 562, 585-591, 594, 698, 718, 733  
Duyckinck, Evert, 56, 57, 153, 154, 171

## E

Eliot, T. S., 32, 45, 80, 115, 116, 155, 156, 157, 159,  
179, 180, 181, 182, 236, 238, 277, 278, 324, 330,  
613, 679, 682, 683, 687, 751, 759, 763, 769  
Ellison, Ralph, 89, 160, 588  
Elmer, Jonathan, 169, 170  
Emerson, Ralph Waldo, 25, 54, 78, 81, 99, 102, 118,  
127, 129, 152, 153, 160, 359, 665, 755, 757, 761,  
763, 779  
Emmanuel, Pierre, 211  
Englekirk, John Eugene, 359, 376, 409, 620  
Even-Zohar, Itamar, 16, 17, 171, 177, 188, 189, 191

## F

Feidelson, Charles Jr., 160  
Feijó, António, 388, 391, 463, 468, 550, 551, 560,  
561, 578, 579, 615, 616, 644, 647, 648, 668, 715,  
716, 727  
Fernandes, Annie Gisele, 650  
Fernandes, Isabel, 7  
Ferraz, Joaquim Simões da Silva, 341  
Ferraz, Maria de Lourdes, 25, 108, 341  
Ferreira, José Maria de Andrade, 354, 355, 364, 711  
Fiedler, Leslie, 98  
Fielding, Henry, 189  
Figueiredo, Antero, 583  
Figueiredo, Cândido, 604  
Figueiredo, Fidelino de, 336, 604, 781  
Filippakopoulou, Maria, 6, 116, 157, 182, 198, 206  
Flaubert, Gustave, 33, 364, 365, 407, 408, 409, 410,  
436, 470, 473, 476, 493, 504, 695  
Flor, João de Almeida, 5, 358, 421, 504, 542, 772  
Fondane, Benjamin, 283  
Fonseca, Martinho A., 337  
Forgues, Émile Daurand, 172, 176-179, 182, 183,  
184, 185, 190, 227  
Fowler, Alastair, 25, 39  
Fraise, Armand, 185  
Franc, Anne-Marie, 253  
França, José Augusto, 346  
Freire, Francisco de Castro, 430  
Freire, Luísa, 7, 467, 700  
Freud, Sigmund, 101, 102, 151, 166, 207, 324, 751

Friedman, Susan Stanford, 34  
Fuller, Margaret, 56  
Fumaroli, Marc, 293, 298, 746

## G

Gaio, Manuel da Silva, 339  
Galhoz, Maria Aliete, 671  
Gambier, Yves, 176  
Gautier, Théophile, 175, 240, 343, 367, 414, 458,  
487, 624, 745  
Genette, Gérard, 117, 642  
Gide, André, 319, 324, 326  
Ginsberg, Allen, 160  
Glasgow, Ellen, 86, 167, 309, 750, 759  
Gleize, Jean-Marie, 281  
Godwin, William, 65  
Goethe, Johann Wolfgang, 124, 359, 405, 411, 461,  
476, 543, 695  
Goldhurst, William, 143  
Golding, Alan C., 152, 153  
Gomes, Augusto Ferreira, 5  
Gomes, Francisco Casado, 670, 773  
Gomes, Maria de Lurdes Alexandre Coelho, 572  
Goncourt, Edmond e Jules, 231, 232, 233, 766  
Gosse, Edmund, 255  
Goulart, Rosa Maria, 581  
Goya, Francisco de, 127, 599  
Gray, Richard, 83, 84, 86, 88, 100, 101, 601  
Greimas, Algirdas Julien, 530  
Griswold, Rufus Wilmut, 66, 67, 149, 150, 151, 200,  
219, 233  
Gubrodt, Fritz, 217  
Guillén, Claudio, 16  
Guimarães, Fernando, 21, 347, 517, 555, 561, 564,  
567, 577, 592, 596, 597, 601, 611, 618, 622, 640,  
642, 654, 747  
Gumbrecht, Hans Ulrich, 25, 60, 62

## H

Hallberg, Robert von, 80, 152, 760  
Halliburton, David, 166  
Hammond, Alexander, 67  
Hartmann, Eduard, 428, 512, 513  
Hawthorne, Nathaniel, 25, 56, 63, 65, 67, 80, 82, 97,  
102, 103, 108, 160, 169, 178, 359, 505, 714, 755,  
757, 760, 763, 779, 787  
Hegel, Friedrich, 359, 428, 438, 451, 476  
Heine, Heinrich, 40, 42, 43, 60, 61, 198, 338, 340,  
341, 358, 359, 360, 361, 374, 384, 406, 409, 410,  
411, 412, 417, 434, 438, 459, 461, 464, 476, 483,  
497, 504, 506, 615, 624, 714, 754, 772  
Heistein, Josef, 285  
Hensen, Thomas Svend, 55, 764  
Hermans, Theo, 15, 27, 176, 189, 191, 200, 757, 767  
Hess, Rainer, 40, 43, 338, 340, 354, 359, 373, 374,  
409, 418, 419, 437, 459, 466, 496, 700  
Hirsch, David, 156  
Hoffman, E. T. A., 106, 147, 148, 149, 199, 560, 767  
Holmes, Oliver Wendell, 152  
Hood, Thomas, 126, 574  
Hoof, Henri van, 177  
Hourcade, Pierre, 367, 390, 420, 476  
Howells, William Dean, 153  
Hughes, Terence McMohan, 752

Hughes, William L., 66, 236, 239, 259, 272, 357,  
360, 368, 375, 383, 404, 423, 424, 429, 431, 433,  
434, 435, 445, 449, 468, 571, 572, 612, 613, 773  
Hugo, Victor, 43, 359, 396, 406, 412, 416, 438, 442,  
476, 554, 695  
Humboldt, Alexander von, 76, 160, 465  
Huret, Jules, 258, 270, 303  
Huxley, Aldous, 116, 182  
Huysmans, Joris-Karl, 247, 274, 275, 293-298, 302,  
491, 517, 518, 554, 609, 704

## I

Immerwahr, Raymond, 105  
Irving, Washington, 97, 168, 342, 343  
Iser, Wolfgang, 22, 61, 119  
Izambard, Georges, 271, 281

## J

Jacobs, Robert D., 76  
Jakobson, Roman, 115, 583  
James, Henry, 82, 154, 155  
Jameson, Fredric, 83  
Jarrety, Michel, 315, 318, 319, 325  
Jauss, Hans Robert, 16, 30, 54, 59, 61  
Jefferson, Thomas, 68  
Johnson, Barbara, 112  
Júdice, Nuno, 438, 750  
Junqueiro, Guerra, 413, 414, 417, 436, 460, 561, 568,  
578, 597, 674, 713, 752

## K

Kant, Immanuel, 71, 87, 93, 489, 606  
Kardec, Allan, 517, 607  
Keating, Maria Eduarda, 262  
Keats, John, 76, 222  
Kennedy, J. Gerald, 56  
Kepler, Johannes, 76  
Kermode, Frank, 118, 156, 751  
Kristeva, Julia, 35, 36  
Kronick, Joseph G., 119, 120  
Krutch, J. W., 53, 151  
Kuhn, Thomas, 16

## L

Lacan, Jacques, 53, 162, 764  
Lacerda, Narciso de, 3, 391, 556, 560, 561, 570, 575,  
576, 591, 592, 603-615, 698, 714, 715, 726, 775  
Laforgue, Jules, 181, 267, 278, 311  
Lamartine, Alphonse de, 42, 417, 430, 440, 670  
Lambert, José, 27, 151, 175, 176, 177, 189, 199, 756,  
767  
Lape, Noreen Groover, 88  
Laplace, Charles de (Marquês), 76, 145, 178, 182,  
465  
Larousse, Pierre, 232, 251, 252, 253, 766  
Lawler, James, 171, 263, 316, 318, 329, 747  
Lawrence, David Herbert, 19, 157, 159, 262, 679,  
759  
Leal, (Antônio Duarte) Gomes, 2, 10, 37, 235, 266,  
286, 288, 310, 344, 356, 361, 383, 385, 386, 387,  
388, 389, 392, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407,  
408, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 417, 423, 424,

426, 450, 460, 487, 491-552, 556, 561, 562, 568,  
576, 578, 583, 585, 598, 603, 606, 607, 616, 619,  
631, 633, 634, 640, 641, 643, 656, 691, 692, 697,  
698, 705, 712, 714, 715, 717, 718, 734, 770, 771,  
773, 774, 775, 777, 778, 781

Lefébure, Eugène, 247  
Lefevere, André, 15, 17, 18, 20, 21, 23, 35, 38, 42,  
177, 189, 200, 756, 767  
Lemonnier, Léon, 165, 171, 172, 173, 185, 194, 229,  
230, 233, 239, 258, 261, 269, 272, 274, 276, 278,  
279, 299, 300, 301, 305, 307, 309, 310, 313, 420  
Léon, Fernando Gonzalez, 359  
Leopardi, Giacomo, 451  
Leverenz, David, 88, 89, 91, 100  
Levin, Harry, 56, 71, 96, 160  
Levine, Stuart, 56, 71  
Levy, Deborah, 528  
Lima, Sebastião de Magalhães, 395-399, 401, 412,  
423, 498, 578, 713, 784  
Lind, Georg Rudolf, 702, 749  
Lisboa, Eugénio, 337  
Lisle, Leconte de, 244, 409, 563, 564  
Lobo, Eduardo Barros, 608, 609  
Longfellow, Henry Wadsworth, 54, 112, 115, 152,  
153, 219, 397, 447, 629, 714, 748, 787  
Loos, Anita, 89  
Lopes, Alexandra, 42  
Lopes, Óscar, 390, 420, 480  
Lopes, Teresa Rita, 7, 312  
Lousada, Isabel, 6, 336, 400  
Lovejoy, Arthur O., 118  
Lowell, James Russell, 56, 74, 140, 151, 152, 244  
Lugné-Poe, Aurélien, 238, 313, 314, 767  
Lynen, John F., 126

## M

Mabbott, Thomas Olive, 10, 11, 69, 110, 141, 168,  
169, 439, 446, 745  
Machado, Álvaro Manuel, 340, 353, 401, 402, 410,  
427, 431, 442, 470, 494, 595, 774  
Machado, Júlio César, 355, 356, 370, 705, 711  
Madison, James, 34, 95, 755, 756, 765  
Maeterlinck, Maurice, 238, 312-313, 626  
Magalhães, José Calvet de, 336, 397, 774  
Mahler, Gustav, 87  
Maia, Mariano Augusto de Machado Faria e, 465  
Mallarmé, Stéphane, 1, 10, 45, 66, 118, 128, 180,  
181, 220, 222, 223, 230, 234, 235, 236, 237, 239-  
264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 274, 278, 282,  
287, 289, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 303,  
306, 307, 310, 311, 312, 318, 319, 321, 323, 325,  
326, 329, 330, 459, 464, 467, 491, 509, 516, 519,  
552, 554, 577, 582, 592, 593, 613, 620, 622, 625,  
626, 631, 635, 661, 662, 701, 766, 767, 768, 769,  
771, 778, 779  
Mamet, David, 89  
Manning, Susan, 6, 24, 29, 30, 32, 38, 39  
Marchal, Bertrand, 45, 234, 239, 241, 247, 249, 257,  
258, 261, 264, 267, 306, 746  
Marecos, Ernesto, 404  
Marinho, Maria José, 7, 377, 379, 381, 724  
Marques, Teresa Martins, 494  
Martin, John, 127  
Martins, Ana Maria Almeida, 7, 357, 359, 429, 434,  
446, 747, 750, 774  
Martins, António Coimbra, 521, 542

Martins, Isabel Oliveira, 474  
 Martins, J. P. de Oliveira, 401, 416, 417, 453, 459, 674, 714  
 Martins, José Tomás de Sousa, 428  
 Mateus, Isabel Cristina de Brito Pinto, 599  
 Mathews, Cornelius, 56, 73  
 Mathiessen, F. O., 156  
 McGann, Jerome, 97  
 McGill, Meredith, 56  
 McKeon, Richard, 158  
 McLuhan, Marshall, 86, 119, 764  
 Meireles, Germano Vieira de, 357, 438, 630  
 Melo, Greenfield de, 7, 388, 393, 630, 638, 643, 713, 718  
 Melville, Herman, 67, 89, 97, 102, 103, 160, 760  
 Mendes, Carlos Fradique, 378-385, 389, 391, 392, 405, 406, 409, 411, 417, 426, 437, 442, 454-459, 460, 470, 471, 473, 474, 477, 496, 497, 498, 500, 518, 530, 593, 691, 692, 693, 712, 724, 753, 777  
 Mendonça, António Pedro Lopes de, 343, 395, 557, 675, 716  
 Méry, Joseph, 355  
 Meschonnic, Henri, 53  
 Mesquita, Carlos de, 298, 633  
 Mesquita, Roberto de, 556  
 Méssac, Reigis, 183  
 Meunier, Isabelle, 173, 185  
 Meyers, Jeffrey, 67, 127, 226  
 Michaud, Régis, 44, 45, 188, 211, 223, 267, 299, 302, 303, 304, 306, 307  
 Michelet, 43, 359, 438, 441, 442, 451, 452, 476  
 Milton, John, 79, 80, 82, 399, 410, 445, 513, 612  
 Mingocho, Maria Teresa, 338  
 Miraglia, Gianluca, 361, 373, 376, 402, 405, 408, 748  
 Montalvão, Justino de, 561, 594, 617, 671, 674  
 Monteiro, Adolfo Casais, 701, 779  
 Montesquiou-Fezensac, Robert de, 298, 299, 517, 518, 770  
 Moore, Thomas, 109, 110, 111, 175, 429, 751  
 Morão, Paula, 300, 650, 654, 656, 660, 662, 671, 771, 772, 775, 777  
 Morna, Fátima Freitas, 440, 605, 669, 671  
 Morrison, Toni, 160  
 Mounin, Georges, 189  
 Moura, João Lobo de, 449  
 Murray, Bill, 123, 136, 751  
 Musset, Alfred, 354, 365, 391, 395, 411, 416

## N

Nabokov, Vladimir, 160  
 Nazaré, (José Júlio dos) Santos, 408, 409, 492, 493  
 Neal, John, 151  
 Nemésio, Vitorino, 480, 491, 497, 500, 527, 561, 775  
 Nerval, Gérard, 176, 202, 358, 360, 379, 395, 459, 483  
 Newton, Isaac, 76, 145  
 Nobre, António, 3, 11, 235, 266, 300, 347, 543, 553, 555, 557, 561, 562, 594, 616, 618, 619, 620, 623, 627, 636, 639, 643, 647, 649-666, 669, 670, 671, 673, 674, 698, 718, 730, 771, 772, 773, 775, 776, 777  
 Nodier, Charles, 175, 395  
 Norris, Christopher, 25, 28, 29  
 North, Marcy L., 174

## O

Oliveira, Alberto de, 489, 490, 555, 563, 565, 584, 587, 617, 643, 666, 676, 686, 715, 718  
 Olson, Elder, 158  
 Omans, Glen A., 141, 142  
 Ortigão, Ramalho, 367, 377, 400, 411, 415, 456, 475, 527, 695, 713, 781

## P

Papança, António Macedo de, 578  
 Pascoaes, Teixeira de, 386, 387, 390, 573, 617, 665, 749  
 Passos, António Soares dos, 543  
 Pato, Raimundo António Bulhão, 343, 355  
 Paulding, James Kirke, 103  
 Paulhan, Jean, 317  
 Pearson, Roger, 256  
 Peeples, Scott, 150, 152, 158  
 Penha, João, 267, 377, 390, 473, 783  
 Pereira, José Carlos Seabra, 5, 10, 40, 44, 223, 234, 235, 276, 340, 346, 347, 348, 410, 419, 472, 487, 493, 497, 503, 507, 508, 509, 511, 515, 516, 517, 522, 528, 531, 536, 537, 540, 541, 544, 549, 563, 566, 567, 578, 581, 585, 589, 595, 618, 621, 623, 624, 631, 634, 635, 644, 647, 652, 653, 660, 663, 664, 665, 668, 697, 729, 731, 734, 748, 749, 752  
 Pessanha, Camilo, 266, 347, 467, 616, 617, 631  
 Pessoa, Fernando, 5, 32, 59, 262, 312, 316, 326, 383, 387, 432, 467, 564, 620, 669, 670, 671, 673, 700, 702, 703, 705, 706, 721, 758, 772, 773, 778, 779  
 Petit, Lucette, 476  
 Peylet, Gérard, 277, 285, 286, 294, 298  
 Pichot, Amédée, 175, 176  
 Pimpão, Álvaro da Costa, 454, 599, 747  
 Pinheiro, Alberto, 583  
 Pinheiro, Rafael Bordalo, 343, 377, 393, 461, 662, 715, 748, 780, 781, 783  
 Pinto, Alexandre da Conceição, 7, 373, 375, 377, 378  
 Pinto, António José da Silva, 3, 343, 356, 412, 413, 414, 415, 416, 456, 464, 474, 498, 560, 603-608, 698, 713, 714, 715, 783, 784  
 Pires, António Machado, 441, 775  
 Pires, Maria da Natividade, 340, 441, 777  
 Place, Joseph, 227, 768  
 Poe, David, 68  
 Poe, Edgar Allan  
   Al Araaf, 69, 122, 123, 128, 131, 133, 140, 144, 327, 444, 445, 513, 530, 610  
   Alone, 92  
   Angel of the Odd, The, 149, 327  
   Annabel Lee, 116, 125, 160, 236, 384, 540, 574, 614, 659, 662, 669, 702  
   Assignment, The, 109, 110, 357, 403, 405, 429, 433, 434, 761  
   Bargain Lost, The, 69  
   Bells, The, 87, 116, 125, 271, 479, 484, 593, 594, 621, 622, 662, 670, 671, 672, 673, 674, 766  
   Berenice, 105, 361, 407, 716  
   Black Cat, The, 101, 102, 185, 186, 187, 192, 193, 194, 212, 226, 272, 355, 367, 403, 406, 413, 421, 425, 475, 557, 608  
   Business-Man, The, 89  
   Cask of Amontillado, The, 100, 422, 425, 521  
   City in the Sea, The, 96, 236, 444, 445  
   Coliseum, The, 192, 533, 586

Colloquy of Monos and Una, The, 63, 74, 145, 635  
 Conqueror Worm, The, 63, 127, 224, 236, 534  
 Conversation of Eiros and Charmion, The, 63, 144, 425  
 Decided Loss, A, 69  
 Descent into the Maelström, A, 279  
 Devil in the Belfry, The, 193, 362, 367  
 Diddling Considered as One of the Exact Sciences, 89  
 Dream within a Dream, A, 93, 236, 585, 594  
 Dream, A, 69, 93, 236, 585, 594  
 Dream-Land, 58, 64, 86, 132, 133, 448, 452, 624  
 Eldorado, 64, 306, 371, 466, 467, 468, 469, 535, 555, 556, 619, 620, 644, 646, 656, 778  
 Eleonora, 288, 425, 594, 666, 667, 668  
 Enigma, An, 439  
 Eulalie, 116  
 Eureka, 11, 63, 76, 81, 103, 107, 112, 132, 138, 139, 140, 145, 146, 147, 148, 149, 156, 178, 180, 244, 245, 263, 290, 310, 318, 319, 329, 465, 477, 511, 513, 598, 635, 689, 769  
 Facts in the Case of M. Valdemar, The, 558, 635, 715  
 Fall of the House of Usher, The, 64, 84, 101, 102, 114, 161, 226, 280, 291, 309, 425, 454, 521, 534, 538, 541, 542  
 Few Words on Secret Writing, A, 78  
 For Annie, 236, 424  
 Gold-Bug, The, 84, 86, 175, 425  
 Happiest Day, The, 661  
 Haunted Palace, The, 64, 236, 305, 306, 534, 535, 549, 551, 561, 574, 659  
 Hop-Frog, 100, 269, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 422, 425, 558, 626, 713, 715, 716, 761  
 How to Write a Blackwood Article, 72, 90, 136, 143  
 Imitation, 93  
 Imp of the Perverse, The, 19, 103, 135, 143, 193, 194, 196, 205, 240, 294, 367, 450, 460, 494  
 Irene, or The Sleeper, 32, 81, 96, 758, 760  
 Island of the Fay, The, 63, 114  
 Israfel, 130, 272, 277, 290, 440, 529  
*Journal of Julius Rodman, The, 56*  
 King Pest. A Tale Containing an Allegory, 137, 574  
 Lake, The, 137, 143, 280  
 Lenore, 236, 254, 540, 548, 549, 574, 616, 668, 721  
 Letter to B –, 1, 66, 70, 72, 74, 77, 79, 81, 85, 87, 94, 105, 106, 107  
 Ligeia, 64, 135, 209, 210, 236, 288, 290, 320, 361, 425, 457, 538, 639  
 Lionizing, 90  
 Literary Life of Thingum Bob, Esq., The, 72  
*Living Writers of America, The, 57, 745*  
 Maelzel's Chess Player, 75  
 Man of the Crowd, The, 77, 168, 217, 283, 362, 388, 422, 425, 599, 713  
*Marginalia, 76, 80, 113, 119, 120, 129, 133, 135, 220, 324, 325, 331, 524, 558, 563, 571, 584, 715, 747*  
 Mesmeric Revelation, 72, 140, 144, 220, 221, 244, 323  
 Metzengerstein, 69, 136, 371, 450  
 Morella, 135, 288, 407, 501, 538, 544, 549, 625, 639  
 Ms. Found in a Bottle, 117, 137, 279, 319, 320, 631, 632  
 Murders in the Rue Morgue, The, 170, 171, 216, 278, 369, 422, 425, 557  
*Narrative of Arthur Gordon Pym, The, 11, 67, 75, 107, 137, 147, 154, 279, 295, 402, 403, 508, 509, 530, 554, 632, 633*  
 Oh, Tempora! Oh, Mores!, 89  
 Paean, A, 673  
 Philosophy of Composition, The, 31, 64, 65, 114, 117, 119, 130, 158, 181, 183, 245, 249, 252, 257, 262, 265, 267, 268, 275, 304, 317, 318, 328, 379, 382, 386, 389, 390, 393, 426, 447, 456, 458, 462, 484, 489, 528, 529, 531, 532, 536, 543, 555, 558, 577, 615, 637, 638, 643, 649  
 Philosophy of Furniture, The, 137, 224, 298, 587, 588  
 Pit and the Pendulum, The, 133, 292, 475  
 Poetic Principle, The, 65, 80, 93, 111, 112, 129, 133, 218, 219, 275, 289, 485, 523, 574, 585, 588, 628, 629  
*Politian, 264, 265*  
 Power of Words, The, 63, 131, 144, 145, 247, 328, 558, 626  
 Premature Burial, The, 300  
 Purloined Letter, The, 53, 77, 162, 217, 227, 764  
 Rationale of Verse, The, 113, 276, 439, 484  
*Raven and Other Poems, The, 57, 62*  
 Raven, The, 2, 31, 57, 62, 64, 81, 101, 114, 115, 137, 140, 144, 181, 212, 223, 226, 233, 236, 252, 253, 254, 255, 260, 262, 272, 288, 294, 299, 301, 309, 349, 378, 379, 381, 383, 384, 385, 388, 389, 404, 424, 432, 451, 458, 461, 462, 479, 480, 484, 487, 488, 540, 545, 546, 548, 550, 557, 563, 570, 572, 574, 575, 583, 586, 591, 593, 594, 615, 619, 638, 641, 646, 649, 650, 651, 652, 655, 665, 681, 696, 712, 715, 716, 721, 779  
 Shadow – a Parable, 258, 301, 469, 580, 581, 603, 657  
 Silence – A Fable, 63, 258, 581  
 Sleeper, The, 236, 324, 540, 625, 627  
 Some Secrets of the Magazine Prison-House, 56  
 Some Words with a Mummy, 57, 368, 370, 422, 425, 555, 558  
 Sonnet – Silence, 439  
 Sonnet – To Science, 74, 243  
 Spirits of the Dead, 478  
 Tale of Jerusalem, A, 69  
 Tale of the Ragged Mountains, A, 135, 558  
*Tales of the Grotesque and the Arabesque, 51, 342*  
 Tamerlane, 64, 69, 94, 95, 530  
*Tamerlane and Other Poems, 69*  
 Tell-Tale Heart, The, 86, 355, 415, 421, 425  
 The Domain of Arnheim, 91, 587, 588  
 The Doomed City, ou The City in the Sea, 96  
 The Oval Potrait, 137, 558, 581, 601, 603  
 To Helen [Whitman], 208, 236, 311, 453, 546, 556, 616, 627, 636, 667  
 To One in Paradise, 357, 434, 461, 661  
 To the River – Po, 168, 280  
 Ulalume, 86, 125, 142, 158, 236, 246, 247, 259, 263, 272, 297, 346, 482, 483, 540, 557, 592, 593, 603, 611, 612, 614, 617, 618, 624, 626, 627, 653, 655, 702, 714, 764, 779

Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall, The, 205, 353, 425, 530  
 Valley of Unrest, The, 236, 659  
 Visionary, The ou Assignment, The, 430  
 William Wilson, 30, 68, 136, 165, 166, 167, 168, 169, 191, 226, 361, 415, 425, 449, 713, 716, 761  
 X-ing a Paragrab, 72  
 Poe, Elizabeth Arnold, 68  
 Poe, Maria Clemm, 69, 151, 214, 239  
 Poe, Virginia, 69, 100, 112, 151, 763, 765  
 Poe, William Henry, 69  
 Poliziano, Angelo, 435  
 Pollin, Burton R., 55, 57, 574, 745  
 Pontmartin, Armand de, 233, 683  
 Pope, 111  
 Portela, Manuel, 71, 73  
 Pound, Ezra, 155, 156  
 Proudhon, Pierre-Joseph, 33, 43, 359, 416, 438, 442, 451, 476, 502  
 Proust, Marcel, 262, 298

## Q

Queirós, Eça de, 2, 235, 265, 267, 268, 339, 344, 354, 356, 359, 364, 365, 366, 367, 378, 379, 381, 384, 385, 388, 392, 400, 401, 402, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 414, 415, 424, 426, 427, 436, 437, 447, 456, 459-481, 483-488, 491, 493, 497, 499, 500, 501, 502, 518, 519, 527, 580, 589, 594, 695, 705, 711, 713, 718, 749, 750, 753, 771, 774, 775, 776, 777, 781, 784  
 Quental, Antero de, 2, 11, 243, 344, 345, 346, 357, 359, 360, 377, 378, 379, 380, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 391, 392, 400, 401, 402, 404, 408, 409, 412, 414, 417, 421-469, 473, 474, 476, 477, 485, 486, 487, 491, 493, 494, 497, 498, 500, 519, 535, 539, 556, 559, 560, 568, 576, 578, 580, 583, 606, 607, 608, 609, 613, 619, 620, 646, 656, 657, 661, 663, 696, 698, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 718, 733, 747, 750, 753, 770, 771, 774, 775, 776, 777, 778, 785  
 Quinn, Arthur Hobson, 67  
 Quinn, Patrick F., 11, 181, 182, 183, 193, 225, 745

## R

Rabelais, François, 88, 99, 754  
 Rachman, Stephen, 56, 88, 112, 162, 763, 764  
 Racine, Jean, 406  
 Radcliffe, Ann, 107  
 Raitt, Alain William, 287, 288, 290  
 Rancière, Jacques, 242, 250  
 Randolph, John, 84  
 Raynaud, Ernest, 234, 284, 285, 308  
 Régio, José, 491, 492  
 Reis, Carlos, 45, 223, 234, 340, 359, 441, 472, 475, 498, 559, 776, 777  
 Reis, Jaime Batalha, 2, 364, 366-384, 386, 387, 389, 390, 391, 392, 400, 401, 406, 409, 423, 426, 447, 456, 459, 470, 477, 480, 481, 487, 497, 499, 500, 551, 691, 692, 712, 724, 750  
 Renaud, Armand, 236, 272  
 Reynolds, David S., 91, 147, 400  
 Richard, Claude, 70, 110, 111, 144, 200, 331, 407, 745  
 Rifatterre, Michael, 36

Rimbaud, Arthur, 1, 45, 181, 237, 250, 265, 266, 269, 270, 271, 276-283, 295, 633, 689, 766, 767  
 Robyns, Clem, 189  
 Rodenbach, Georges, 299  
 Rodrigues, António Augusto Gonçalves, 303, 337, 338, 341, 343, 351, 369, 374, 376, 414, 558, 561, 581, 711, 714, 715, 716, 717, 718, 780, 781, 784  
 Rollinat, Maurice, 236, 237, 299-302, 491, 517, 518, 554, 627, 636, 768  
 Rosenheim, Shawn, 56, 88, 112, 162, 763, 764  
 Rosenthal, Bernard, 103  
 Rossetti, Dante Gabriel, 226  
 Rothstein, Eric, 34, 36, 755, 756  
 Royster, Elmira, 68, 151, 408  
 Ruland, Richard, 153, 154, 158, 759

## S

Sá, Maria das Graças Moreira de, 777  
 Sá-Carneiro, Mário, 700, 702, 774  
 Sacramento, Mário, 473  
 Sainte-Beuve, Charles Augustin, 185, 199, 200, 202, 209, 217, 222, 227, 228, 317, 425  
 Samain, Albert, 299  
 Santayana, George, 153  
 Santos, Maria do Rosário dos, 340, 367, 417, 426  
 Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa, 32, 81  
 Savoy, Eric, 97, 98, 102, 760, 761  
 Schiller, Friedrich, 42, 71, 338, 341, 670, 772  
 Schiller, Johann C. Friedrich, 42, 71, 338, 341, 670, 772  
 Schlegel, August Wilhelm, 71, 446  
 Schlegel, Friedrich, 71  
 Schneider, Marcel, 287, 365, 705  
 Schopenhauer, Arthur, 191, 386  
 Semichon, Laurent, 193, 194, 216, 225  
 Sérgio, António, 434, 442, 451, 453, 455, 465, 750  
 Serrão, Joel, 380, 381, 385, 388, 392, 453, 454, 455, 457, 459, 477, 498, 753  
 Seylaz, Louis, 171, 275  
 Shakespeare, William, 78, 80, 399, 400, 406, 421, 650, 662, 663, 772  
 Shelley, Percy Bysshe, 72, 76, 93, 96, 108, 169, 222, 479, 556, 665  
 Silva, Francisco Inocência da, 337, 777  
 Silva, Luís Augusto Rebelo da, 343, 355  
 Silva, Vítor Manuel Aguiar e, 419, 582  
 Silverman, Kenneth, 67, 147, 299  
 Simões, João Gaspar, 316, 341, 377, 378, 604, 701, 750, 781  
 Sousa, Maria Leonor Machado de, 6, 94, 335, 337, 352, 354, 363, 571, 574, 700  
 Souvestre, Émile, 355  
 Spenser, Edmund, 80  
 Staël, Germaine de, 66, 163, 177  
 Stedman, Edmund Clarence, 150, 153  
 Steiner, George, 191  
 Sterne, Lawrence, 88, 189, 406  
 Stevens, Wallace, 81, 571, 752, 764  
 Stovall, Floyd, 87, 95, 112, 114, 125  
 Stowe, Harriett Beecher, 178  
 Swedenborg, Emanuel, 166, 220, 221, 361  
 Swift, Jonathan, 88, 406  
 Swinburne, Algernon Charles, 226

## T

Talvart, Hector, 176, 227  
Tate, Allen, 67, 92, 131, 144, 159, 192, 250  
Tengarrinha, José, 340  
Tennyson, Alfred, 311, 412  
Terenas, Gabriela Gândara, 336, 340, 341  
Thompson, G. R., 11, 66, 95, 104, 105, 106, 107,  
109, 110, 200, 225, 745  
Thoré, Théophile, 178, 187  
Tieghem, Philippe van, 177  
Todorov, Tzvetan, 356, 357, 375  
Torres, Mário Jorge, 7  
Tourey, Gideon, 16, 18, 27, 37, 38, 39, 171, 336, 679,  
680  
Twain, Mark, 89, 154

## V

Vale de Gato, Margarida, 7, 83, 216, 645  
Valente, António Lopes dos Santos, 498  
Valéry, Paul, 2, 32, 45, 59, 80, 116, 118, 155, 171,  
174, 179, 180, 181, 182, 236, 238, 241, 314-331,  
577, 578, 582, 613, 620, 632, 682, 689, 701, 747,  
751, 767, 768, 769, 779  
Vasconcelos, Alberto Osório, 370  
Vasconcelos, António Augusto Teixeira de, 355, 782  
Veeder, William, 98  
Verde, Cesário, 414, 453, 569, 578, 753  
Verlaine, Paul, 1, 45, 237, 246, 260, 265-278, 281,  
282, 283, 293, 307, 311, 402, 491, 517, 554, 645,  
682, 689  
Verne, Jules, 279  
Vieira, Célia Sousa, 579  
Vigny, Alfred de, 365

## W

Wagenknecht, Edward, 61, 62  
Walpole, Horace, 108  
Warren, Robert Penn, 158, 755  
Washington, George, 97, 168, 184, 322, 342, 343,  
371, 745, 762, 768  
Weightman, John, 242  
Weiskel, Thomas, 136  
Wellek, René, 322, 553, 561, 564, 577  
Wetherhill, Peter M., 183, 192, 224  
Whitman, Helen, 148, 149, 151, 246  
Whitman, Walt, 32, 152, 153, 154, 160, 236, 310,  
700, 778  
Whistler, James McNeill, 213  
Whittier, John Greenleaf, 152, 153  
Wilbur, Richard, 63, 64, 66, 74, 75, 93, 130, 132,  
133, 139, 140, 141, 148, 159, 533, 759  
Williams, William Carlos, 157, 182, 679  
Willis, Nathaniel Parker, 151  
Wilmer, Lambert, 151  
Wilson, Edmund, 157, 182, 286, 308, 309  
Winters, Yvor, 115  
Wordsworth, William, 79, 80, 93, 96, 106, 111, 112,  
120, 763

## Y

Young, Edward, 28, 56, 57, 151, 406, 503, 756

## Z

Zenith, Richard, 706, 752