

EDGAR ALLAN POE

OBRA POÉTICA
COMPLETA



Tradução de
Margarida Vale do Gato

Ilustrações de
Filipe Abranches

LISBOA:
TINTA-DA-CHINA
MMIX



© 2009, Edições tinta-da-china, Lda.
Rua João de Freitas Branco, 35A,
1500-627 Lisboa
Têls: 21 726 90 28/9 | Fax: 21 726 90 30
E-mail: tintadachina@netcabo.pt

© 2009, ??????
Ilustrações © ????????

Título: *Obra Poética Completa*
Tradução: Margarida Vale do Gato
Ilustrações: Filipe Abranches
Revisão: Tinta-da-china
Capa e composição: Vera Tavares

1.ª edição: Março de 2009
ISBN 978-972-8955-??-?
Depósito Legal n.º ??????/09

ÍNDICE

INTRODUÇÃO
CRONOLOGIA
POEMAS COLIGIDOS
Tamerlão
Canção
Sonhos
Espírito dos Mortos
Imitação
Vésper
[Estrofes]
Um Sonho
[O Dia Mais Feliz]
O Lago
Soneto— À Ciência
Al Aaraaf
Para...
Para [Elmira]
Para...
Ao Rio [Po]
Introdução
Para Helena
Israfel
A Cidade no Mar
Um Péan
A Adormecida
O Vale do Desassossego
Para Alguém no Paraíso
Hino
O Coliseu
Para F...s S. O...d.
Para F...
Balada Nupcial
Para Zante
O Palácio Assombrado

Soneto— Silêncio
O Verme Triunfante
O País dos Sonhos
Eulalie
O Corvo
Postal de São Valentim
Para M. L. S.
Um Enigma
Para [Marie Louise]
Ulalume— Uma Balada
Os Sinos
Para Helena [Whitman]
Um Sonho Noutro Sonho
Eldorado
Para Annie
À Minha Mãe
Annabe Lee

POEMAS NÃO COLIGIDOS

O Tempora! O Mores!
Para Margaret
Para Octavia
[Para Isaac Lea]
Só
Elizabeth
Acróstico
Uma Sátira de West Point
Hino Latino
Canto Triunfal
Enigma [Shakespeare]
Serenata
Para...
Fanny
Para [Violet Vane]
O Direito Divino dos Reis
Estrofes [Para F. S. O.]

Para Louise Olivia Hunter
Versos Sobre a Cerveja

POLICIANO
A FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO
NOTAS
BIBLIOGRAFIA

INTRODUÇÃO

Poe tem do mundo a visão de um homem com os sentidos perturbados, em ebulição. O mundo é para ele como o espaço para o comedor de ópio. Para o escravo do ópio, o mundo surge ampliado, expande-se para além do ilimitável, acrescentando-se-lhe uma extensão interior, ou uma espécie de alma. Há uma sensação de superabundância no êxtase. E uma dor... Assim, para os olhos de Poe, o louco, o mundo é dilatado, horrível. A sua vida é a de um sonhador.

FERNANDO PESSOA

.I.
A Poesia de Edgar Allan Poe

A EPÍGRAFE encontra-se num dos fragmentos inéditos de Pessoa provavelmente pertencentes a um ensaio incompleto, ou a uma introdução aos vários projectos de tradução de Poe, como os «poemas escolhidos» que o poeta português disse ter prontos para publicação numa carta de 1923. Neste pequeno texto, o «sonho» é considerado o elemento central em Poe, característica que Pessoa julgava também definidora da «poesia moderna», num mundo em que o progresso da ciência tornara exequível qualquer projecto de acção e relegara a quimera para o plano da contemplação.

Enformada quer pela dúvida racionalista quer pelo idealismo neo-platónico, a poesia de Edgar Allan Poe não parece querer resolver a clivagem romântica entre mente e realidade, mas antes afirmar radicalmente a sua separação. Poe, que proclama em vários dos seus poemas de juventude a supremacia do sonho sobre «a vida desperta da parda existência» («Sonhos»), opera uma redução da realidade à imaginação do sujeito, correndo o risco de desembocar num solipsismo em que a própria existência do eu deixa de ser garantida. O impasse é indissociável de um impulso auto-destrutivo, que o poeta Allen Tate, na sua edição de *Complete Poetry and Selected Criticism* de Poe (1968), atribuiu a um desenvolvimento mental e intelectual que parece ter bloqueado na adolescência.

A obstinação com que este órfão, por várias vezes privado de figuras maternas substitutas, se desliga do princípio de realidade tem sem dúvida algo de juvenil, sobretudo na formulação dos seus

primeiro poemas: «Eu não fui, desde a infância / Como outros eram...» («Só»). No entanto, a questão pode ser encarada como evoluindo para uma maturação mais complexa, se traçarmos a evolução de algumas composições. Naquela que na sua versão final se chamaria «Um Sonho Noutro Sonho» vemos que o abismo entre real e sujeito deixa de ser glorificado como a recusa desdenhosa do herói byroniano face ao mundo que o desilude (ver «Imitação»). Cada vez mais o abismo, representado pelo mar que traga e dissolve a areia, se torna sintoma do fracasso de um hipotético acesso a um mundo-outro, dada a consciência de que a fantasia subjectiva é incapaz de o promulgar: «Tudo o que é visto, tudo o que é suposto / É só um sonho noutro sonho posto?» De resto, mesmo na infância, idade representada em alguns poemas como de comunhão simpática com forças cósmicas (à semelhança das *Intimations of Immortality* de Wordsworth), a fantasia distorce o contacto com a natureza: o lago do poema «Introdução» serve apenas para reflectir a imagem do «periquito colorido» do «romance» artificioso.

Ao conceber, no ensaio «The Poetic Principle» (1848-49), a poesia como «um esforço tremendo para atingir a Beleza acima», Poe desvincula-se do mundo cá em baixo. Esta ruptura procede de duas razões principais: i) a imaginação é entendida pelo autor americano como faculdade auto-suficiente, deixando de ter o papel harmonizador entre sensibilidade e entendimento, a que os românticos pós-kantianos a circunscreveram; (ii) a faculdade a que Poe atribui a «familiaridade» com o mundo físico é a paixão, denunciando uma concepção quasi-medievalista do coração como receptor do real/natureza. Desde logo, a realidade filtrada pelo coração torna-se, conforme dramatizado no conto «The Tell-Tale Heart» («O Coração Delator»), um delírio. E em Poe a hipertrofia do sentimento conduz de modo oblíquo a uma hipertrofia da razão. Essa causalidade deve-se à circunstância de os delírios do coração apelarem à capacidade comparativa do intelecto com o fito de associar elementos incongruentes, toldando assim uma harmonia que Poe dizia ser apenas alcançável pela faculdade mística da imaginação. É por isso que nos ensaios estéticos tardios de Poe os «fervores» da paixão são tão estigmati-

zados quanto as operações analógicas conducentes a «fantasias» — as elucubrações subsumíveis ao conceito de *fancy*, como Coleridge o definiu e Poe tornou instrumental na sua concepção de poesia:

A fancy não tem outros trunfos com que jogar senão coisas fixas e definidas. Na verdade, a *fancy* é apenas um modo da Memória, emancipada da ordem do *tempo* e do *espaço*; e agregada e modificada pelos fenómenos empíricos da vontade, que exprimimos pela palavra *escolha*. Mas, tal como a memória vulgar, tem de receber todos os seus materiais já pré-definidos pela lei da associação.

(COLERIDGE, *Biographia Literária*, 1817)

A esta faculdade combinatória das coisas existentes, opôs Coleridge a *imaginação*, vital e unificadora, capaz de criar, ainda que finitamente, em sintonia com a força criadora infinita. Poe aceitou a distinção, mas contestou o seu fundamento, afirmando que ambas estas faculdades operavam por combinação e jamais pela criação, visto que, não podendo a mente humana imaginar nada que não tenha existido, «todas as novas concepções são apenas combinações invulgares» (recensão a Thomas Hood de 1845). A divergência, como sublinha John F. Lynen em *The Design of the Present* (1969), aponta para uma deslocação de ênfase da *criação inspirada do poeta* romântico para a *descoberta laboriosa do poema* modernista.

Poe consagrará, não obstante, a imaginação como única indutora do entusiasmo da alma, via para atingir aquilo que designou por «Beleza superna», distinguindo-se do entusiasmo do coração, induzido pelas paixões terrenas e sensuais, já que «o Céu não traz consolação / Àqueles que ouvem só o eco ao coração.» («Al Aarab»). Como se sugeriu, o coração percebe já uma realidade adulterada. Mas parece ser, por uma qualquer fatal necessidade, um órgão sobredesenvolvido no poeta ao ponto de ameaçar a sua perdição. Sem a hipersensibilidade emocional, porém, talvez ao poeta não fosse dada a urgência de se salvar pelo esforço de alcançar a beleza «do que outros mundos conterão» (cf. poema «[Estrofes]»).

Daí o coração-lira, tenso e vibrátil, percorrendo a obra de Poe, presente até nas «fibras de alaúde» de um anjo habitando lá no «alto firmamento» («Israfel»), e culminando na visão cosmogónica de universos ciclicamente dilatados e contraídos «a cada pulsação do coração divino» em *Eureka*, o «poema-ensaio» que o autor escreveria no fim da vida (1848).

Aquele que avaliava a obra alheia pela sua «emoção desapaixada», visto que «com o coração, [a poesia] nada tem que ver» (recensão a W. C. Bryant, 1846), foi o mesmo que sugeriu o título «My Heart Laid Bare» («O Meu Coração a Nu», que Baudelaire adoptaria para o seu diário) para o livro mais revolucionário da humanidade, ainda que escrevê-lo fosse missão impossível: «o papel seria pulverizado e inflamado a cada toque da pena de fogo» («Marginalia» de Janeiro de 1848). Pese embora o gosto de Poe pela mistificação, bem como a assistematicidade do seu pensamento imposta pela dispersão da actividade jornalística, é difícil não ver nesta contradição um dos grandes dilemas que determina a sua obra. A tentativa de destruir imaginativamente a realidade não logra silenciar o coração que esta dilacera, até porque os delírios fervorosos, em conjugação com as *fancies* do pensamento analógico, acabam por ser os próprios meios usados pelo poeta para subjugar o real às abstracções da idealidade. Assim, o Corvo, elemento do real deliberadamente introduzido no poema narrativo de forma verosímil, torna-se produto de «uma revolução do pensamento, ou do devaneio»¹ de um sujeito que lhe implora em vão: «Não biques mais o meu peito.»

No ensaio «A Filosofia da Composição», em que «O Corvo» é apresentado como um poema construído segundo a «consideração de um efeito», Poe sugere que pretendia provocar no leitor *fancies* semelhantes às do sujeito poético, e porventura intensificá-las por meio da *sugestividade* de uma «corrente subterrânea de sentido». Ora, sucede que em 1840, numa das suas primeiras tentativas de se demarcar da distinção de Coleridge entre *fancy* e *imagination*, Poe atribuiu à imaginação a exclusividade do *místico*, termo tomado de empréstimo a A. W. Schlegel e aplicado à tal corrente subterrânea de sentido de uma composição, «aquilo a que

vagamente chamamos a *moral* de um sentimento na sua expressão secundária», com a «força poderosa de um acompanhamento musical» e a capacidade de «espiritualizar a concepção fantasista [*fanciful*] e elevá-la ao ideal» (recensão a Thomas Moore). Esboça-se, portanto, na estética de Poe, um problemático conflito entre os conceitos de *fancy* e *imagination*, a que voltaremos ainda.

Note-se, entretanto, que a associação estabelecida por Poe entre possíveis vislumbres do ideal e um ritmo musical sugestivo foi crucial para o desenvolvimento do poema simbolista em França, cujo modelo precursor mais conhecido é o soneto «Correspondências» de Baudelaire, em que se pode ler:

Em prolongados ecos, confusos, ao longe,
 Numa só tenebrosa e profunda unidade,
 Tão vasta como a noite e como a claridade,
 Correspondem-se as cores, os aromas e os sons.
 (tradução de FERNANDO PINTO DO AMARAL, 1992)

Já em Poe, justamente, a sinestesia propiciava uma dimensão mágica, fosse nos odores e cores das flores de «Al Aaraaf» convertendo-se em canto, fosse na justaposição das imagens «a viola, a violeta e a videira» em «A Cidade no Mar», indiciando o êxito de uma transmutação alquímica operada pela imaginação sobre os elementos combinados, até produzir «alguma coisa que não terá nenhuma das qualidades de nenhum deles» (Poe, «Marginalia», Maio de 1849).

Para além da sinestesia, outro meio de operar tal transmutação seria o uso do paradoxo, o tropo por excelência em que se tornam irreconhecíveis as qualidades individuais de dois elementos combinados, como em «vales sem fundo» ou «oceanos sem costas», no poema «O País dos Sonhos». Numa edição dos poemas completos de Poe em 1959, o crítico e poeta Richard Wilbur baseou-se precisamente nesta composição para uma leitura ainda hoje influente do processo poético em Poe: «o poeta começa pelas coisas terrenas (...), subverte-lhes a identidade e procede à sua destruição imaginativa, na suposição de que uma destrui-

ção melodiosa e rítmica do terreno será forçosamente celestial.» A interpretação idealista deste crítico reduz a impressão de terror suscitada por este e muitos outros textos ao transe hipnótico pelo qual se processa a «transcendência destrutiva» da imaginação em busca do ideal. Porém, tal transe, conseguido num estado entre a vigília e o sono como forma mais aproximada de aceder à ambicionada Beleza Superna, gera uma inegável morbidez, progressivamente mais acentuada nos poemas do autor (e. g., «A Adormecida»), de tal forma que, nos seus momentos climáticos, a sedução do impulso (auto-)destrutivo prevalece amiúde sobre qualquer perspectiva de encontro ou reunião com o ideal.

A imagem mais indicadora do estado de semi-consciência em Poe é a do vórtice, a forma espiralada que condensa a um tempo a ideia de uma unidade ciclicamente geradora, e o enclausuramento de um «Éden circunscrito de sonhos» (outra das definições de poesia proposta por Poe, numa recensão de 1836). Com uma extensão impossível de calcular a partir dos seus bordos, a velocidade do redemoinho, uma vez nele imerso, dissolve inexoravelmente todas as categorias, e a matéria jamais chega a ser completamente tragada pela voragem, antes recombinando-se na «queda sem fim» que Bragança de Miranda examinou recentemente num ensaio a partir de «A Descent to the Maelström» (Lisboa, Vega, 2006). Notemos que, quer na prosa quer na poesia, o uso de Poe desta imagem advém da formulação encontrada para experienciar o *sublime* romântico, bem patente no poema «O Lago»:

No veneno da onda havia dolo,
E em seu vórtice um esquite apropriado
A quem aí buscava o consolo
De um espírito, erguendo transviado,
Em seu imaginário isolado,
Um Éden no sombrio e torvo lago.

Transparece aqui a ideia de um prazer estético indissociável do terror, longamente desenvolvida por Edmund Burke em *A Philosophical Enquiry into Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757),

que teria um tremendo impacto na configuração da narrativa gótica praticada por Poe, a qual por seu turno antecipou várias tendências do romance modernista, nomeadamente a tensão entre fluxo e clausura na corrente da consciência.

Se, por um lado, o vórtice intima uma visão panorâmica e permite apreender a assombrosa «unidade» do Universo em cíclica expansão e contracção entrevisto pelo autor de *Eureka*, por outro lado, como se sugere em «O Lago», a perspectiva caleidoscópica é susceptível de transviar o «imaginário isolado» do poeta. Logo, em lugar de elevar a alma, poderá fazê-la presa da ameaça solipsista e sujeitá-la a ser tragada pela voragem de onde, em «A Cidade no Mar», o Inferno «emerge soberano». Esta ambivalência tolhe a possibilidade de uma morte-em-vida, induzida pela entrega ao sono, alcançar a vida além da morte, fazendo-nos regressar à oposição entre *fancy* e *imagination*. Ao descrever o estádio intermédio entre vigília e sonho, Poe designa justamente por *fancies* as visões sugeridas:

Emprego a palavra *fancies* ao acaso, e apenas porque tenho de usar *uma palavra qualquer*; mas a ideia comumente associada a este termo não se aplica sequer remotamente às sombras de sombras em questão. Parecem-me ser psíquicas e não intelectuais. (...) Só me apercebo destas «*fancies*» quando estou mesmo à beira do sono, tendo consciência desse estado. Já me conformei com o facto de esta condição sobrevir apenas por um *ponto* ínfimo de tempo (...)

Contemplo as visões, enquanto emergem, com um assombro, que, em certa medida, modera ou tranquiliza o êxtase — contemplo-as deste modo em virtude de uma convicção (que parece intrínseca ao próprio êxtase) de que este êxtase, em si, é de um carácter superior à Natureza Humana — é um vislumbre do mundo exterior do espírito. (...)

Ora, a minha fé no *poder das palavras* é tão absoluta que houve alturas em que acreditei ser possível materializar até a evanescência de *fancies* como as que tentei descrever. Em experiências com tal fim em vista, já cheguei ao estádio em que, primeiro, consigo controlar (quando me encontro bem de saúde,

física e mental) a existência da condição — isto é, consigo agora ter a certeza que a condição sobrevirá. (...)

Já cheguei ao estádio em que, segundo, consigo não me alienar do *ponto* de que falo — o ponto de fusão entre a vigília e o sono. (...) Não que consiga *continuar* esta condição (...), mas consigo despertar-me deste ponto para a vigília — e assim *transferir o ponto em si para a região da Memória* — transmitir as suas impressões, ou mais propriamente as suas recordações, para uma situação em que (embora ainda por um breve período) consigo examiná-las com um olho analítico.

(«Marginalia», Março de 1846)

A pungência deste texto encontra-se na retórica que procura exprimir o inefável, denunciando porém as limitações dessa quimera de agarrar a Beleza, inerentes à agudização em Poe, da dissociação entre racionalismo e experiência mística. Mesmo acreditando que as *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 elas 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 mística. Impõe-se, insuperável, 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 tem curiosos pontos de contacto com o génio maléfico da dúvida radical cartesiana: poderá ser este o demónio que, no poema «Só», tolda o céu azul do poeta e, dissolvidas as bases materiais para a experiência transcendente, engendra ainda outros delírios em que mergulha o seu duplo, o sujeito que vive a ficção? Poderá ser este o «impulso inato e primitivo» que leva o narrador de «O Demónio da Perversidade» (1845) a substituir uma luz de leitura verdadeira por uma vela venenosa que destrói a sua vítima?

O certo é que a consciência da incompatibilidade entre impressão psíquica e sua articulação discursiva marcou uma subtil viragem

na poesia de Poe: do lirismo subjectivo, evocando a «Beleza Superna», para uma maior ênfase no processo de construção desse estado de espírito, isto é, para a metapoética do poeta que se vê a fazer poemas, mais concentrado no mecanismo sugestionador do efeito do que no fim conseguido. Daí que, em «A Filosofia da Composição», o autor reveja a concepção de «corrente subterrânea de sentido», já não como elemento místico que cabe exclusivamente à imaginação, mas como «requisito, que confere a uma obra de arte tanta dessa riqueza (...) que nos compraz confundir com o *ideal*».

Esta confusão, que não nos oferece qualquer garantia de identidade, é induzida no leitor pela recriação do processo que levou o poeta a conjurar as suas visões, através do encantamento ou transe hipnótico. O sugestionamento deriva de um registo prosódico em que o som comanda amiúde o sentido, aliando-se à *indefinibilidade* característica da música, e decorrente de um sentido de insuficiência das palavras — única maneira de sustentar a esperança de que o destinatário possa preencher o não-dito, superando o hiato entre palavra e ideia. O ritmo, por meio de aliterações, assonâncias, repetições, jogo entre rimas finais e internas e esquemas métricos que favorecem uma arquitectura de reciprocidade (análoga da cosmovisão do poeta em *Eureka*), tende para a melancolia, nas várias acepções em que a palavra é empregue, não só como sinónima de «tristeza», em «A Filosofia da Composição», mas também de «instabilidade de humor» na peça em verso *Policiano*. Os exemplos mais paradigmáticos deste efeito serão talvez o já referido «O País dos Sonhos» e o poema «Ulalume», em que «Weir» e «Auber», apesar de terem referentes externos, são usados enquanto sonoros que servem o entorpecimento do intelecto e favorecem a intuição:

No plúmbeo lago de Auber, perto
Das brumas das terras de Weir...
No húmido estanco de Auber,
Na mata dos *ghouls* de Weir.

Note-se que se em ambos os textos se empreende uma viagem, em ambos também o sentimento predominante é o desta bru-

mosa paralisia. Em «O País dos Sonhos», apesar de descrita como um «verdadeiro Eldorado / para a alma atribulada», a «última Thule» permanece encoberta e assombrada, e, sobretudo, descreditada por via da relação paródica com um outro poema, «O País das Fadas», em que foram introduzidos, de forma hiperbolizada e humorística, muitos dos tropos do poema posterior. Está em causa o poeta capaz de estabelecer «engenhosos paralelos» entre luas e albatrozes amarelos.

Já a viagem do poema «Para Helena» será uma das raras que relata um (re)encontro com o Ideal, aproximado à comunhão com a Beleza numa mítica Antiguidade: «À glória, que foi Grécia, me trouxeste; / Em Roma, que foi grande, me acolheste». A razão do sucesso da demanda prende-se talvez com o facto de o sujeito basear a sua recriação imaginativa num símbolo estável, consagrado pela tradição (Helena, ou a Musa). Ora, o que geralmente sucede é que os narradores de Poe atingem um ponto em que, desconfiados sempre de uma ausência de significado na realidade, estabelecem com ela uma relação linguística conforme aos seus desejos flutuantes (em «Ulalume», não se sabe se Astarte é Vénus ou um planeta ilusório, ou a lua fazendo de Vénus), e os símbolos, tornando-se auto-referenciais, perdem a sua capacidade de reformulação do mundo e geram alucinações em vez de visões. Note-se, pois, que apesar de Poe partilhar com os transcendentalistas americanos contemporâneos, designadamente Ralph Waldo Emerson, a crença na sugestão simbólica para alargar a capacidade de percepção, distancia-se destes ao recusar à natureza qualquer legitimidade de ancoragem, abdicando da perspectivação, e desdenhando a intervenção ética viabilizada por uma validação positiva do símbolo. Assim, o crítico Glen Omans sintetiza, no ensaio «Poe's «Ulalume»: Drama of the Solipsistic Self» (1972): «Em alguns (poucos) poemas e contos, Poe deixa os seus sujeitos narradores evadirem-se da prisão-casa-túmulo-vórtice e concretizarem o 'esforço tremendo de atingir a Beleza acima'. Mas estas poucas obras são ensombradas pela força e poder daquelas que terminam junto 'à estela de um túmulo'.»

Vale a pena indagar, no entanto, o que seriam, para Poe, as glórias além do túmulo. Descrente de um imaginário cristão e de um Deus à imagem do homem, Poe apresenta-nos um «Aidenn», derivado do Áden islâmico e testemunhando o fascínio orientalista característico de algum romantismo, em que é difícil descortinar qualquer ideia de redenção ou recompensa moral. Não temos, na verdade, muitas indicações sobre a configuração deste Aidenn, mas o limbo de «Al Aaraaf», em vez de ser um estádio inferior e de transição relativamente àquele, parece constituir-se, senão como um dos seus avatares, pelo menos como um refúgio de prazer estético para quem o «escolhe» em detrimento «[d]aquela felicidade tranquila e constante, que [os homens] supõem ser característica da alegria celeste». Isto é o que Poe nos diz numa das notas ao poema, indiciando que para ele talvez só o «Al Aaraaf» fosse credível, um mundo onde a nossa identidade cessasse, tal como reconhecida na terra, e se dissolvesse no «não-ser»:

Doce era sua morte: para eles, morrer
Era a graça final de uma vida plena...
(Não eram imortais além desse prazer,
Tão só os encobria o sono do «não ser»)
E aí minha alma possa, oh, viver sem pena!...
Além do Eterno Céu, mas bem longe do Inferno!

A dificuldade em admitir uma existência imortal, pelo menos enquanto preservação de entidade individual, terá contribuído muito para o anátema com que a obra de Poe foi recebida pelos seus contemporâneos, conforme sugerido em 1860 pela poetisa Helen Whitman (que esteve noiva do poeta), numa leitura da cosmogonia de *Eureka* em que o substrato orientalista sofre uma inflexão para o bramanismo indiano:

Mas aqueles que seguirem pacientemente o vasto alcance desse poema sublime do «Universo», virão a descobrir que ele [Poe] chega a uma forma de descrença muito mais aterradora do que a expressa pelo sombrio panteísmo da Índia, ao partir do princípio

de que a Alma central e criativa não só se encontra *difundida* como, alternadamente, se funde e *perde* no universo, e o universo nela.

(*Edgar Poe and His Critics*)

Também o crítico contemporâneo Daniel Hoffman, em *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe* de 1972, argumenta convincentemente que a visão cosmogónica de Poe, traduzindo-se quer no limbo estético em que evanescentes serafins se comprazem em especulações ininteligíveis, quer «num mundo de átomos (...) em que o homem só alcança uma pálida ideia da unidade de Deus através de um pensamento incorpóreo», seria pouco sedutora para o sentimento religioso dominante, enformado pelo puritanismo. Assim se explicam as difamações do Reverendo Rufus Griswold, que, escolhido por Poe para seu executor literário, acabou por assegurar ao poeta uma reputação tanto maior quanto mais controversa.

A ideia de uma entrega «ao sono do não-ser» terá sido alimentada pelo autor até ao fim da vida, podendo corresponder-se com as crenças últimas expressas em *Eureka*. Este texto é, porém, um quebra-cabeças: nele, Fernando Pessoa viria a encontrar um «materialismo absoluto» (*Textos Filosóficos*); no entanto, *Eureka* defende igualmente «a aniquilação claramente inevitável, pelo menos do Universo material», dando azo tanto a interpretações idealistas como a leituras materialistas da mente do autor americano.² Apresentando-se como uma exposição da verdade última que rejeita métodos de indução ou dedução, *Eureka* proclama a força da intuição poética, mas ao mesmo tempo enreda-nos num raciocínio analítico cada vez mais intrincado que, fazendo uso das teorias físicas e cosmológicas de Humboldt a Laplace, passando por Newton, parece arrogar-se de autoridade científica. Vale a pena, porém, ainda que de modo simplista, tentar uma síntese das ideias oferecidas em *Eureka* «aos sonhadores e àqueles que acreditam nos sonhos como as únicas realidades», nem que seja porque a sua classificação como «poema», sugerida por Poe, talvez justificasse inseri-lo numa edição da sua *Poesia Completa*.³

Neste ensaio, Deus é pensado como uma espécie de unidade solipsita — talvez puro espírito, talvez «matéria sem partículas»

(para usar uma expressão do conto «Mesmeric Revelation» — cujo impulso criador foi apenas inicial, no sentido de uma necessária dissociação. A partir do momento em que Deus se dividiu, passou a existir uma matéria particularizada em átomos, regidos pelas leis físicas da atracção e repulsa, correspondendo à gravidade e electricidade. Este universo de átomos tende para a auto-destruição porque, atingindo o seu máximo ponto de difusão e caos, haverá tantos átomos que o espaço entre eles forçosamente se contrairá, até que a força de atracção resulte numa implosão, permitindo o retorno à unidade inicial. A lógica ciclicidade deste processo não está isenta da perversidade que subjaz à ideia de universos constantemente criados para serem destruídos, levando Maria Helena Vallêra a destacar em *Eureka* uma ruptura com outras cosmologias românticas, patente na reversibilidade entre o tudo e o nada, e no pessimismo decorrente da «concepção de um Universo criado ex-nihilo por um Deus-matéria e hostil» («A Importância da Cosmologia de Poe para a Compreensão da Sua Obra», 1973). Porém, Poe vê também neste Universo uma orientação escatológica, segundo a qual todas as criaturas perderão gradualmente a consciência da identidade individual, ao passo que se tornarão cada vez mais conscientes da identidade com o divino: «o homem, por exemplo, deixando imperfeitamente de se perceber como homem, acabará por alcançar essa época tremendamente triunfal em que reconhecerá a sua existência como a de Jeová.» Note-se que a relação com o divino não é de participação mas de identidade: o homem é Deus individuado em matéria, e os seus pensamentos resultam de uma substância etérea, que é Deus rarefeito separando os átomos.

Desdenhando um Deus à semelhança do homem, Poe chega à concepção de um homem que é Deus mas que esqueceu essa identidade. Esta cisão é a matriz da dualidade das forças antagónicas que governam o Universo, justificando a recorrência na obra de Poe do tema do duplo e daquilo que William Goldhurst («Poe-esque Themes», 1972) designou por dialéctica de *yin e yang*. No entanto, ao passo que o conceito oriental revitalizado por Carl Jung pressupõe uma polaridade complementar, parece incontestável que em Poe o impulso da destruição domina o mais das vezes o instinto

de sobrevivência. As personagens e sujeitos líricos de Poe, depois de destruída a realidade em favor de uma visão psíquica que desesperadamente procura recuperar a sintonia com a divindade, estacam paralisados pela revelação do mistério enunciado no conto «O Demónio da Perversidade»: «Hoje envergo estas correntes e estou aqui. Amanhã estarei desagrilhado — mas onde?»

Com efeito, o «demónio da perversidade», na sua faceta de advogado racionalista do diabo, usurpa o mais das vezes o papel de Deus na projecção do duplo. Por outras palavras, se o estratagemma do duplo é usado como forma de dramatizar a cisão com a identidade divina e reencontrá-la, tal efeito é pervertido: aquilo que geralmente confronta o sujeito é antes um demónio que coloca em causa a ficção do homem que é Deus e de si se separou, denunciando a sua tautologia. O Corvo preto, vindo do «cais onde Plutão mora», é porventura um dos mais impressionantes exemplos, negando o reencontro com a amada idealizada e sugerindo que esta é, tal como a sua própria distorção de ave em «demo», pura fabricação de um poeta que se crê e cria Deus. Assim, como notou Edward Davidson, o momento ínfimo em que a perspectiva simbólica se expande — esse instante em que o Corvo representa para a imaginação uma percepção acrescida do carácter ilusório da realidade, mas, ao mesmo tempo, a dolorosa tomada de consciência de não haver nada do «outro lado» da realidade — marca, pela sua cessação abrupta, «uma crise histórica na criação artística romântica» (Poe: *A Critical Study*, 1957). «Nunca mais» poderá a alma ser elevada, pela imaginação, «dessa sombra que soçobra ainda agora», e que é a ruína ou mistificação de um segredo último. Nunca mais poderá o Além ser garantido para aquele que, como o «dúbio mascarado» de Sá-Carneiro, tentou sair de si e não conseguiu, suspeitando radicalmente da permanência aquém.

Conforme tematizado no poema «Eldorado», o poeta, progressivamente mais inseguro quanto à natureza e existência de uma Beleza ideal, ocupar-se-á preferencialmente com a Beleza dessa demanda — o que corresponde, como já se disse a uma inflexão para o processo de construção do poema. Este tenderá mais e mais para «a lógica e precisão de um problema matemáti-

co» defendidas em «A Filosofia da Composição», para uma *unidade de efeito* que, obedecendo a uma orquestração pré-determinada de incidentes e palavras, simule a eliminação do acaso (daí o conceito de uma intriga autotélica e do *poema per se*, crucial para os defensores da «arte pela arte»). O que é irónico é que esta aplicação do raciocínio analítico se substitui de modo extremamente eficaz à prerrogativa da Imaginação: isto é, a prossecução de uma «reciprocidade entre causa e efeito» que, em rigor, diz-nos Poe numa das suas «Marginalia» de 1844, será apanágio exclusivo do divino (de onde o famoso *dictum* «o Universo é uma Intriga de Deus», que ecoa em *Eureka*). No entanto, Poe não deixa de apontar, na mesma nota, o risco que reside em considerar tal «mutualidade de adaptação» como traço distintivo do divino, dada «a sua aparente tendência de subverter a ideia de *causa* em geral — consequentemente de uma Primeira Causa — de Deus.» O que Poe não consegue dizer é por que esta tendência é «aparente», deixando em suspenso a questão irresolúvel de saber se o poeta, engenheiro de universos fictícios cuja Beleza resulta proporcional ao seu grau de consistência, pode reencontrar Deus, ser Deus, ou, à falta de Deus, reclamar-se como seu simulacro.

.2.

A Reputação do Poeta

Terá sido o esforço da obra de Poe encontrar as combinações mais susceptíveis de «extrair as inexprimíveis *fancies*, relutantes e meio formadas (...) ou dar origem a um sentimento ou instinto universal embrionário» de forma que o leitor sinta como sua a descoberta original do escritor: «Os dois, cisma [o leitor], só eles, de entre todos os homens do mundo, pensaram assim» (recensão a Hawthorne de 1847). Charles Baudelaire foi o mais emblemático desses interlocutores, e o encontro com Poe parece ser uma ilustração perfeita da teoria de Harold Bloom de reciprocidade na «ansiedade da influência», na medida em que se revelou tão decisivo para a sua carreira como para a do seu precursor. Baudelaire

passou dezasseis anos da vida a fazer versões da prosa literária do autor americano que, acompanhadas por prefácios de encómio e divulgação, produziram um dos casos mais notáveis de «transmutação alquímica», no sentido poesco, na história da tradução.

Em Poe, Baudelaire admirou o génio que, não deixando os seus créditos às mãos alheias da inspiração, organizava o poema de forma deliberada; em Poe, terá *reconhecido*, como vimos, o germen das correspondências do simbolismo francês; mas, sobretudo, em Poe encontrou, através de uma dessas curiosas tresleituras que tendem para a justiça poética, uma «alma-gêmea» em que pôde projectar as inquietações da sua. Poe seria o homem torturado pela ideia de mal numa época de intensa crise de valores, de detrito religioso e de reformulação do capital simbólico, que Baudelaire transportou para o *spleen* do estilo de vida urbano florescente em Paris nos meados do séc. XIX.

Baudelaire, ao divulgar a ideia poética de uma arte autónoma da ciência e da instrução moral, não só abriu caminho à atitude esteticista do *dandy* decadente, como reforçou a voga do satanismo, de certo modo uma anti-religião também moralmente ilustrativa, para castigar os valores da burguesia ascendente que repugnava à «aristocracia» do seu espírito e ao dandismo do seu gosto. Neste aspecto, como considera Fernando Pinto do Amaral no prefácio à tradução de *Flores do Mal*, «o ponto de vista de Baudelaire nunca deixou de equivaler ao de um romântico, associando a personagem do poeta a um ser único e por isso inadaptado, (...) [que] não consegue caminhar como os outros homens ou mulheres.» Assim, Baudelaire irmanar-se-á com Poe sobretudo na imagem do poeta maldito, deus caído e tentado pelas forças sobrenaturais que invoca, forçado, pelo seu sentimento de exclusão e compaixão relativamente a uma sociedade humana que o não pode compreender, ao refúgio nos «paraísos artificiais» do álcool e do ópio:

para Poe, os Estados Unidos não eram mais do que uma imensa prisão em que vagueava com a inquietude febril de alguém que nasceu para respirar o ar de um mundo mais puro — um pesadelo bárbaro e monstruoso iluminado a gás — , e a sua vida

espiritual interior, como poeta e mesmo como alcoólico, não foi senão um esforço para se evadir da influência do seu meio hostil.

(BAUDELAIRE, pref. ao 1º vol. de *Histoires Extraordinaires* de Poe, 1856)

Tomando a cargo a reabilitação europeia de um grande escritor vilipendiado por um país inculto e obcecado com o desenvolvimento material, Baudelaire joga inteligentemente com o anti-americanismo face ao mercantilismo do novo continente, para criar um clima de aceitação numa audiência predominantemente burguesa.

A mesma estratégia seria seguida por Stéphane Mallarmé:

Toda esta geração, desde o instante em que o grande Baudelaire deu a conhecer os seus *Contos* inesquecíveis, até ao presente momento em que lerá os seus *Poemas*, sonhou com Poe, de tal forma que não será descabido, mesmo para os compatriotas do sonhador americano, afirmar que aqui a flor brilhante e nítida do seu pensamento, desde logo desenraizada nesse país, encontra um solo autêntico.

Isto disse o poeta francês, em 1888, na sua tradução em prosa dos *Poemas* de Edgar Allan Poe, culminando um projecto que já vinha de 1875, quando publicara a luxuosa edição de *Le Corbeau*. Esta acolheu as inovadoras ilustrações de Edouard Monet, constituindo um marco incontornável na pluridisciplinaridade artística suscitada pela obra de Poe, a que cedo se associaram nomes como Gustave Doré ou Audrey Beardsley e, na música, Claude Debussy e Sergey Rachmaninoff, bem como D. W. Griffith e Jean Epstein no cinema.

Reclamando o projecto de Baudelaire como um legado e continuando-o onde este se inibira (na tradução dos poemas), Mallarmé foi agente de uma progressiva mudança de enfoque, na recepção de Poe, do poeta para a poesia, percurso que Paul Valéry faria culminar numa ênfase na poética e na metapoesia. Se

Baudelaire tomou a noção de *poema per se* como arma iconoclasta, Mallarmé erigiu o conceito em bastião de uma poesia autotélica, antecipando o estruturalismo e a nova crítica ao propor a *palavra essencial* como definidora da poesia, por oposição à palavra bruta, ou imediata, usada para comunicar. De Poe, derivaria ainda a ideia do poema orientado para o efeito, construído como *charme* para manipular e elevar a alma do leitor, e cujo carácter evocativo legitimava o simbolismo que Mallarmé perfilhou e tornou deliberadamente obscuro e precioso — corolário da utopia de alcançar «o isolamento da palavra, negando (...) o acaso inerente aos termos, apesar do artifício de serem alternadamente temperados pelo sentido e pela sonoridade» (*Variations sur un sujet*, 1895). Progressivamente, Mallarmé concentrará os seus esforços de tornar necessária a palavra essencial não só na conjugação de sonoridades significativas mas também no sugestionamento visual, fazendo uso das possibilidades gráficas e de espacialização viabilizadas pelas novas tecnologias tipográficas, e lançando assim, no poema ironicamente intitulado *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso* (1905), as bases de uma vanguarda concretista.

A utopia universalista de uma linguagem «verbi-voco-visual», universalmente inteligível e reformuladora, lançada em meados do século xx pela escola de São Paulo em que pontificou Haroldo de Campos porém, jamais poderia ter sido abraçada pelo directo sucessor de Mallarmé, Paul Valéry. Neste, a autonomia da palavra literária concordava com uma crescente demarcação dos restantes campos da actividade humana, lendo-se num seu artigo de 1924: «Poe compreendeu que a poesia moderna se devia conformar à tendência de uma era em que todos os campos foram precisamente isolados, e que podia assim orientar-se para a fabricação do seu próprio objecto, alcançando, de algum modo, o seu *estado puro*.» A tautologia que ameaçava uma tal *poesia pura*, absorvida no seu processo de fabricação independente foi bem compreendida por T. S. Eliot: «este progresso da reflexividade, a consciência extrema e preocupação com a linguagem (...) é algo que no limite tem de soçobrar, devido a uma tensão crescente contra a qual a mente e os nervos humanos se revoltarão» («From Poe to Valéry»,

1948). Em França, a revolta foi protagonizada pelo movimento surrealista que, em detrimento da literatura, quis religar a poesia à vida, revolucionando ambas para destruir um mundo fabricado e falsificado, e penetrar a realidade última dos visionários. Mas Poe, começámos por dizê-lo, foi também e acima de tudo um visionário, e os sonhos de *Eureka* eram para ele as «únicas realidades». E portanto, também André Breton, no seu *Manifesto Surrealista* de 1924 reconhecerá uma dívida a Poe, declarando-o um «surrealista na aventura», sendo que a poesia encantatória de Poe se pode corresponder com certos experimentalismos visando a abolição da linguagem-discurso.

O facto de o autor ser reclamado por tendências tão díspares não espantará tanto assim se pensarmos que Baudelaire o foi igualmente, e que, tal como Mallarmé e Valéry, também Arthur Rimbaud, o mais óbvio precursor dos surrealistas, professou admiração a Poe. Vibram, pois, os ecos de Poe na onírica viagem por entre os «Maelstroms febris» do mar da poesia em *O Barco Bébedo* (1871) — ecos esses que, à semelhança do que pode ter acontecido ao herói de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, mergulhando num vértice do globo, parecem reemergir nas antípodas e circular por toda a parte, fazendo de Poe património da literatura mundial, desde Jorge Luís Borges, Rubén Darío e Haroldo de Campos na América Latina, até Dostoevsky e Turguenev na Rússia, passando pelo asiático Edogawa Rampo (pseudónimo inspirado na pronúncia japonesa de Edgar Allan Poe), impulsionador do género do mistério importado do ocidente.

.3. Intertextualidades com a Literatura Portuguesa

Poe chegou traduzido a Portugal em 1857 por via interposta de Baudelaire, com a versão do jornalista António Maria Pereira Carrilho, no diário lisboeta *A Opinião*, do conto de ficção científica «Hans Pfaall», a partir do francês de *Histórias Extraordinárias*. Explorando

o domínio da ficção científica que só depois de Poe se tornaria um género, a escolha deste conto inscreve auspiciosamente o autor americano entre nós numa tradição de modernidade e técnica, já que a publicação serial do folhetim acompanhou a digressão pelo nosso país do casal Louise e Eugéne Poitevin, organizando demonstrações num balão dirigido, e assinalando a primeira vez em que um português, que não Bartolomeu de Gusmão, terá voado pelos ares: D. João de Menezes, a 16 de Setembro de 1957, a crer na fonte da *Aeronáutica Portuguesa* de J. Diniz Ferreira (1961).

As copiosas traduções de Poe que continuaram a ser feitas com base em Baudelaire atestam obviamente o domínio cultural francófono prevaemente até à inflexão para a anglofilia, que, promovida na literatura por Pessoa, só se tornou declarada em Portugal no último quartel do séc. xx. Por outro lado, e mais relevante para a recepção de Poe entre nós, estas traduções são também testemunho da considerável divulgação que os volumes de Baudelaire terão tido, fazendo com que a imagem do autor americano fosse em grande medida assimilada também à modernidade do poeta francês, como ressalta do ensaio de 1865 de Eça de Queirós, «Poetas do Mal». Neste texto, Eça, invocando embora algumas imagens que estão presentes na poesia de Poe (designadamente «os orvalhos caídos das frias esterilidades da lua», que se podem encontrar em «Vésper» ou «A Adormecida»), refere-se sobretudo ao Poe dos contos, portanto ao Poe de Baudelaire, e, especificamente, ao Poe do «demónio da perversidade». É este que se torna também semeador de «todas as flores do mal esplêndidas e negras», vitimado, tal como o seu irmão transatlântico, pela doença do tédio dos «espíritos que não podem respirar o ar moderno pesado de materialismos».

A estes dois génios do mal, Eça aduziria o nome de Flaubert. Teófilo Braga, Antero de Quental, Luciano Cordeiro ou Ramalho Ortigão acrescentariam ainda outros: Heinrich Heine e Nerval, ou Byron e Esprocenda. Daqui se pode depreender que a imagem de Poe não se formou isoladamente para a Geração de 70, mas antes como parte de um imaginário ligado a um romantismo exacerbado até ao esgotamento, que reflecte a crise da entrada na modernida-

de, «tempos de laboração e de anarquia, de emancipação e transição», como se diz num folhetim de 1869 n' *A Revolução de Setembro* relativamente a Fradique Mendes — esse «satânico virtual» cuja fria dissecação do sentimento foi explicitamente associada a Poe por Jaime Batalha Reis:

O nosso plano era considerável e terrível (...) uma poesia, toda uma literatura especial, que o Anthero de Quental, o Eça de Queiroz e eu, nos propúnhamos construir a frio, applicando os processos relevados pelas analyses da Critica moderna, desmontando e armando a emoção e o sentimento, como se fossem machinas materiaes conhecidas e reproduzíveis. (...) era indispensavel crear-lhe uma tradição, uma Eschola, que se podesse suppôr admirada algures, nos venerados paizes estrangeiros. Além de que, nós projectavamos crear no mais intimo e phantastico absurdo, no mais extremo contradictorio, nas regiões mais irracionaes e insensatas do Espirito, mais longe, mais fundo que Poë, que Nerval, que Beaudelaire [sic].

(JAIME BATALHA REIS, «Annos de Lisboa: Algumas Lembranças», 1896)

Note-se que, apesar de Poe lamentar o progresso científico e civilizacional (designadamente no «Soneto-À Ciência») e tematizar o papel singular do artista entre as massas da sociedade moderna (e. g., o conto «O Homem da Multidão»), o seu papel precursor de uma obra como os *Poemas do Macadam* atribuídos a Fradique Mendes é questionável. Dificilmente encontraremos, na poesia desta «escola satânica» de que Gomes Leal foi o discípulo mais brilhante, contaminando o sublime de grotesco e conjugando o lirismo com o realismo cáustico dos despojos urbanos, referências inequívocas à poesia de Poe⁴, embora decerto haja nela difusos ecos de Baudelaire repercutindo Poe. É também difícil de isolar a essencialidade da presença do autor americano em escritores portugueses que terão preferido acentuar outras parcelas desta herança compósita e fragmentária mediada pela França. De entre estes, salientam-se os poetas finisseculares José Duro e Roberto

de Mesquita, mencionados por Maria Leonor Machado de Sousa no ensaio «Poe in Portugal» (in *Poe Abroad*, 1999) como atraídos, na sua ideia de Poe, pela visão pessimista, as atmosferas lúgubres e a intrusão inibidora do passado, ou ainda, antes deles, o contista Álvaro de Carvalho, cuja insistência num fantástico macabro corroído pelo sarcasmo suspende o pacto de leitura e torna problemático o seu enquadramento no ultra-romantismo português, conforme esmiuçado por Alexandre Manuel Pinto na sua dissertação de 2001 *Edgar Allan Poe e Álvaro de Carvalho*.

Sendo evidente que a figura e a obra de Poe foram sujeitas a várias deformações, fazendo com que fossem reclamadas por tendências literárias diversas e nem sempre compatíveis, é igualmente certo que tais deformações foram extremamente produtivas para o percurso da moderna literatura portuguesa. Os contornos desse percurso poderão, pois, ser melhor elucidados se não tomarmos a leitura de Poe apenas como prova material para um inquérito detectivesco de influências demarcadas, mas sobretudo como elo inultrapassável (mas não necessariamente o primeiro, já que Poe também foi influenciado por Byron, Shelley e Coleridge) de uma cadeia de frutíferas intertextualidades transatlânticas e intra-europeias.

Esta advertência é tão ou mais premente para a consideração daquele que, de acordo com a documentação existente, foi o nosso primeiro grande escritor de vulto a contactar mais profundamente com a obra de Poe: Antero de Quental. Em 1864, na sua tradução do conto «The Assination» («A Entrevista»), Antero foi o primeiro a verter para português um poema de Poe, «Para Alguém no Paraíso», que mais tarde incluiu nas suas *Primaveras Românticas* de 1872 com o título «Do Inglês de Edgar Poe». Esta tradução, curiosamente, não foi feita nem a partir do inglês, que Antero dominava, nem a partir de Baudelaire, mas de uma outra tradução francesa, a de William Hughes, no volume *Contes Inédits d'Edgar Poe* (1862) que incluía também a tradução em prosa de poemas escolhidos — facto que indicia não só que Antero terá tido um contacto precoce com a poesia de Poe, mas também que esta, embora em menor escala que os contos traduzidos por Baudelaire,

estaria acessível a alguns leitores portugueses. Mais tarde, Antero terá adquirido o grosso da obra literária de Poe em inglês, como atestam os volumes *The Poetical Works of Edgar Allan Poe* e *Tales of Mystery, Imagination and Humour* existentes na sua biblioteca preservada em Ponta Delgada; para além disso, pelo menos uma carta (a A. A. Castelo Branco em Julho de 1875) manifesta familiaridade com a obra ensaística do autor americano.⁵ É preciso ter em conta, porém, as afinidades de um temperamento neurasténico e depressivo e de um pensamento que terá bebido das mesmas fontes de Poe — o romantismo inglês e alemão, o idealismo conjugado com a concepção oriental do *não-ser*, o interesse pela astronomia e pelas novas teorias cosmogónicas do séc. XIX, a mesma intensidade psíquica e uma semelhante incapacidade de abdicar do racionalismo. Assim, é difícil descortinar se os paralelismos existentes entre Poe e Quental resultam de uma influência directa ou da fabulosa coincidência de Poe ter escrito trinta anos antes alguns dos pensamentos de Antero, como acontecera com Baudelaire. No entanto, tais paralelismos não deixam de iluminar a obra de um e outro, bem como toda uma ideia de poesia concebida como busca, pouco gratificante mas imperativa, do Belo Ideal de realidade incerta. Assim, se o sujeito de demanda de Poe estaca ante «o portão dourado dos sonhos / franqueado» (poema «Para [Marie Louise]»), paralisado pela natureza inominável de Além, o cavaleiro de Antero, em «Palácio da Ventura», assumindo o testemunho do «galhardo e galante» cavaleiro de «Eldorado», aproxima-se inelutavelmente de uma pessimista derrota:

Abrem-se as portas d'ouro com fragor...
Mas dentro encontro só, cheio de dor,
Silêncio e escuridão — e nada mais!»

É verdade que as ideias de intervenção social do jovem Antero, que inspiraram as célebres *Conferências Democráticas* do Casino, não podiam distar mais do modelo solipsista do poeta Poe e do anti-didactismo por este preconizado; Antero acreditou dolorosamente num racionalismo tendente a uma sociedade mais justa, e na mis-

são da poesia de proporcionar aos homens a liberdade moral de um socialismo utópico. No entanto, tal como os seus contemporâneos, também Antero, profundamente amargo no fim da vida, viria a equacionar a desesperança do ideal poético, e o divórcio entre este e a sociedade, com a irreversível degenerescência do progresso. Então, curiosamente, tal como Baudelaire, Antero projectaria em parte as causas dessa decadência na energia emergente do Novo Mundo, reforçando a imagem de Poe como o seu profeta enjeitado:

(...) 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 [por via de Heine, Baudelaire e Poe], na segunda metade do século XIX, anunciou ao mundo, a seu modo, praticamente, poeticamente, a sua próxima extinção.

E o mundo ouviu e não compreendeu. — Mas passou e esqueceu: era o que bastava.

(ANTERO DE QUENTAL, «A Poesia na Actualidade», 1881)

A consciência de um afastamento, tido como irrevogável, entre poesia e mundo levou ao altivo refúgio intra-muros do esteticismo decadentista. A entrega aos excessos de tal corrente foi sempre problemática entre nós, dada a contradição com o impulso afirmativo, desde a «ideia nova» de 70 de combate à «decadência» portuguesa, embora não tenham faltado sinais de desesperança de tal missão, mesmo antes do fatal ferimento no ânimo nacional infligido pelo *Ultimatum* inglês de 1890. Caso curioso a contra-corrente é o do poeta menor Narciso de Lacerda, em que são notórios quer o exercício formal dos parnasianos quer a atmosfera crepuscular dos «decadistas», e que foi também tradutor de Poe, mais especificamente do poema «Ulalume» em 1881. Este texto, apresentado na sua publicação original em 1847 como um exemplo de «epicurismo» na poesia e um «exercício estranhamente delicioso e hábil de raridade e beleza de linguagem», seria obviamente suscetível

de apelar aos cultores do hermetismo simbólico associado a uma linguagem preciosa. Por seu turno, na poesia autoral de Lacerda, cujo primeiro volume (*Cânticos da Aurora*, 1880) suscitou justamente alguma controvérsia devido ao culto da arte pela arte minando a espontaneidade lírica, perpassam ecos poescos não apenas na escolha temática (recorrentes poemas dedicados a mulheres mortas, ou celebrando a breve febre do sonho em detrimento do «foco da verdade»), mas também num apuramento prosódico em que o som propicia o sentido, como no poema inevitavelmente intitulado «O Mal» (in *Poesia do Mistério*, 1882):

Elle estava sentado ao fim do dia,
Sobre as ruínas de velhas tradições,
Soltando ao largo as trovas da Agonia
Entre um côro de eternas maldições.

(...)

Porquê, ó Mal? — E o Mal, sombrio e tórvo,
Fitou em mim o seu olhar de côrvo...

Do aproveitamento de Poe durante o nosso simbolismo, nascente na viragem da década de 90, encontramos um exemplo curioso logo no segundo número da revista de afirmação geracional *Boémia Nova*, em 1889. É aí que Alberto Osório de Castro, um dos poetas mais consistentes que então se destaca, publica o poema «Nocturno», baseado n' «O Corvo» de Poe, mas onde se verifica uma recusa da verosimilhança preconizada para o poema pelo americano, já que o Corvo é substituído por uma Borboleta puramente alegórica. Se este poeta, que adoptou esporadicamente o pseudónimo «Ulalume», dá mostras de ter lido Poe na língua inglesa (usando-a para citar o poeta em epígrafes), não devemos novamente descurar as associações que o americano entretanto assumira no desenvolvimento das estéticas decadentista e simbolista em França. É assim que a «Clepsidra», de Camilo Pessanha, ao remeter para o verso baudelaireano «A clepsidra esvazia-se e tem sede o abismo» estabelece também elos intertextuais com «os grãos da areia dourada... / Tão escassos!»

que se escoam para o fundo do mar em «Um Sonho noutro Sonho» de Poe. Outrossim, em *Oaristos* de Eugénio de Castro, que em 1890 pretendeu lançar a nova sensibilidade trazida de França pelo «expresso da originalidade», é possível notar a refração da estética da sugestão poética. No célebre poema XI desse livro, onde se acciona ostensivamente a engrenagem evocativa do ritmo, a música estelar provocada por aquilo a que E. de Castro chamou um «desconhecido processo da aliteração» é comparável ao efeito sinestésico da cintilação das estrelas anunciada pelos címbalos de prata em «Os Sinos» de Poe:

As estrelas em seus halos
 Brilham com brilhos sinistros...
 Cornamusas e crotalos,
 Cítoas, cítaras, sistros,
 Soam suaves, sonolentos,
 Sonolentos e suaves,
 Em suaves,
 Suaves, lentos lamentos
 De acentos
 Graves,
 Suaves...

No seu estudo sobre as relações entre Edgar Allan Poe e Fernando Pessoa (in *Fernando Pessoa and Nineteenth-Century Anglo-American Culture*, 2000), George Monteiro faz ainda corresponder os efeitos sonoros de «Os Sinos» com o poema «Ô Sino da Minha Aldeia» de 1914 que, juntamente com «Paúis», deu a conhecer o futuro modernista nas páginas da *Renascença*. É curioso notar que se o lirismo aparentemente simples do primeiro poema deve algo ao saudosismo preconizado por Teixeira de Pascoaes, já o segundo testemunha o refinamento simbolista do «paúlismo» inventado por Pessoa como extremação do vago, do complexo, do subtil, na confusão entre subjectivo e objectivo, e no vocabulário expressivo do tédio como sintoma de ansiar por «outra coisa». Ora, o estado psíquico de estagnação outonal invocado no poema que começa

«Paúis de roçarem ânsias pela minh'alma em ouro» pode relacionar-se produtivamente com a paisagem de «folhas de um louro mortal / (...) / Na média região 'spectral— / perto do pego sombrio» da tradução de «Ulalume» por Fernando Pessoa em 1924, iluminando porventura as razões da sua selecção entre o cânone poético de Poe, para as quais terão contribuído também uma certa aura de obscurantismo iniciático e as alusões astrológicas.

De resto, os outros dois poemas de Poe que Pessoa verteu para português na mesma data na revista *Athena* também podem ser considerados instrumentais para o projecto plural do modernismo pessoano. Assim, «Annabel Lee», nas suas variações da balada popular, bem como no tom reminiscente da lenda oral associa-se à matriz lírica que suporta a metafísica do *Cancioneiro* de Pessoa. Para mais, a estratégia de Pessoa de eliminar todas as referências estrangeiras (consentânea com o privilégio da fluência numa tradição translatória portuguesa que vinha do século XIX), faz com que o idílico «reino à beira-mar» nos soe a um tempo familiar e «saudoso», tal como é saudosa a inocência infantil da «Purinha» de António Nobre, apontando para a quimera de «um reino, lá em baixo, ao pé do mar», o que nos transporta para o ideário do neo-romantismo lusitanista. Já «O Corvo» é um poema que, nas suas *Páginas de Estética*, Pessoa quis desdenhar («poema não muito notável, diga-se de passagem»), assim como a «célebre auto-ilusão» da crítica «falsa» em «A Filosofia da Composição». Nesta tentativa de distanciação depreciativa do precursor, Pessoa não deixa porém de elogiar «as suas admiráveis capacidades de raciocínio», enaltecidas também em outros textos e particularmente no tocante aos «contos de raciocínio» detectivescos que ele próprio tentou imitar, como em «A Porta» e «Um Jantar Muito Original» do semi-heterónimo Alexander Search. É, portanto, bem possível que o «poeta-fingidor» Pessoa tenha sido atraído pel'«O Corvo» justamente devido à análise racional do processo poético contrafeita em «A Filosofia da Composição» pelo «histrião literário» Edgar Poe. Mas não só: há n'«O Corvo» outros elementos susceptíveis de apelar às diversas sensibilidades de Pessoa, desde a busca desesperançada da beleza além, já presente na poesia inglesa (e Pessoa leu Poe na língua origi-

nal desde pelo menos 1903, quando ganhou num concurso escolar *The Choice Works of Edgar Allan Poe*), à idealização da amada morta cristalizando um amor que procura abstrair-se da paixão, passando pela acuidade neurasténica do Álvaro de Campos de «Opiário», ou pelas aliterações do verso longo com que o sensacionista conjurava uma multiplicidade de impressões.

Pessoa tinha projectado, como se referiu, traduzir outros poemas de Poe, designadamente «A Cidade no Mar», «O Palácio Assombrado», «Israfel» e «Para Annie». Nestes se encontrarão de certo mais temas em comum com a sua obra autoral, onde se podem ainda discernir outros tantos motivos associados aos contos e ensaios do autor americano; a título de exemplos, a vocação perversa de Campos para adiar projectos, ou o possível paralelismo entre o panteísmo sensual de Caeiro e a cosmogonia materialista de *Eureka*. Na verdade, como indicia George Monteiro no ensaio atrás referido, para o modernista terá havido tantos Poes como Pessoas, e as fascinantes conexões entre estes não podem todas ser aqui destrinchadas, merecendo sem dúvida um estudo à parte. Neste, haveria ainda que considerar o relevo que Poe teve em todo o primeiro modernismo português, uma vez que foi igualmente uma referência importante para Sá-Carneiro, e não apenas na demanda poética de um sujeito dividido, mas também na temática dos seus contos de mistério e raciocínio, bem como para outros poetas do *Orpheu*, designadamente o escritor menor Augusto Ferreira Gomes que assinou sob o pseudónimo de Carlos Sequeira traduções de histórias de Poe prefaciadas por Pessoa.

A questão da presença de Poe no modernismo português, potencialmente elucidativa da legitimidade da imagem do autor como arauto do modernismo em geral, defendida pelos seus aficionados, foi polemizada por dois influentes nomes da geração da *Presença*: João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro. O primeiro, na peça jornalística de 1958 «A doutrinação poética da geração da *Presença*», louvou a poética de Poe como fundamental para que os modernos críticos portugueses penetrassem no terreno da poesia, nomeadamente pelo «culto da composição breve, o repúdio da eloquência, a renúncia a toda a espécie de *ensinamento*, a guerra à discursividade

de anedótica, o gosto por tudo quanto fosse jogo e gratuidade na elaboração lírica». Dias depois, Casais Monteiro insurgir-se-ia, no *Jornal do Brasil*, contra esta perspectiva, declarando Poe o «falso precursor da poesia moderna» e afirmando que este só incidentalmente teria contribuído para o *sentido* da poesia moderna ao destrinçar a poesia da moral, mas que os seus processos se opunham radicalmente ao fazer dessa poesia. Ademais, qualquer associação entre Poe e Baudelaire no domínio da racionalização poética seria fruto de um grosseiro malentendido, já que para o francês, esse sim o «primeiro dos poetas modernos», a poesia fora uma maneira de viver e não, como para Valéry (sendo ele e o seu admirador Gaspar Simões os verdadeiros visados do ataque de Casais Monteiro) a «estética do artifício» em que alguns, por um grosseiro malentendido, queriam assentar o eixo de uma época que, pelo contrário, recusara a submissão da poesia a processos intelectuais, radicando-a no inconsciente. No argumento de Casais Monteiro podem isolar-se duas concepções de poesia cujo confronto determinou, em última análise, a dissolução da *Presença* — a arte pela arte de um esteticismo que pretendia demarcar-se da sociedade burguesa, ou a arte pela revolução dessa mesma sociedade, defendida pelas vanguardas surrealistas. No entanto, não só estas duas concepções são necessariamente dependentes, visto que a proposta de uma nova *praxis* social só pôde emergir depois do divórcio radical com uma *praxis* degradada, como, pelo que já foi dito, o tremendo impacto da obra de Poe resulta precisamente de exprimir a tensão entre o histriónico artista racional e o profeta visionário que procurava conjurar as *fancies* do subconsciente. Assim, tal como os franceses, também os surrealistas portugueses lhe prestaram tributo, desde Mário Cesariny («a edgar allan pöe», 1957) a Alexandre O'Neill («Estela», 1982), até ao seu herdeiro mais místico e obscuro, Herberto Helder, cujo «Israfel» (1997), via Antonin Artaud sobre Mallarmé, é um perfeito exemplo de uma mudança para português onde se transmuta a multifacetada herança poética que parte de Allan Poe.

A dupla valência de Poe como artífice e sonhador e a sua instrumentalidade nas múltiplas equações de uma complexa tradição criam, na verdade, um Poe-prisma que continua a refractar-se em

toda a literatura portuguesa do século xx, em projectos tão díspares como a ameaça latente (geralmente associada à cidade americana) dos contos de José Rodrigues Miguéis, as invenções de fonovocábulos por Jorge de Sena, o jogo pós-modernista de reflexões entre arte e vida da peça *Poe ou o Corvo* (1979) de Fiama Hasse Pais Brandão, ou o lirismo crítico e produtor do real em *A Nau dos Corvos* (1973) de Ruy Belo. Significativamente, a ironia deste último título, resultante não só de um equívoco político transposto para fatalidade geográfica, como do perverso jugo da herança literária, sujeitou-se há pouco tempo (em Abril de 2004 na revista *Inimigo Rumor*) à actualização do tradutor e poeta Manuel Resende:

ah pensar localmente e agir globalmente
 realmente não há como esses corvos
 não os simbólicos que vêm nas noites negras
 dizer nunca mais sobre a cabeça de pallas
 nem sequer o heckle and jeckle que por acaso são pegadas
 (...)
 sim sim os corvos os não palradores
 os que se abrigam ali para o lado sul
 os que são pouca coisa o que podem
 é preciso talvez fazer esse poema
 mas para lá chegar há que esculpir com as palavras
 com as palavras ir desbastando
 até que ele surja bruto e radioso
 (...)

(«Divagações sobre o poema
 “Nau dos Corvos” de Ruy Belo»)

.4. Sobre a Presente Edição

Edgar Allan Poe é o autor americano mais traduzido no nosso país; mas, paradoxalmente, foram poucos os poemas vertidos para português continental. Na verdade, o único volume editado em Portu-

gal de (dezoito) poemas de Poe — com o título pouco apelativo de *O Verme Vencedor e Outros Poemas* na «Biblioteca Mocho» de Roussado Pinto em 1957 — consiste num plágio quase integral das traduções do brasileiro Milton Amado para a edição de *Poesia e Prosa* de Poe publicada pela primeira vez pela editora Globo em 1943. Houve, claro, para além de Fernando Pessoa, tradutores importantes como Luiz Cardim, A. Herculano de Carvalho, Cabral do Nascimento ou o já referido Herberto Helder que apresentaram, em antologias ou revistas literárias, versões de poemas isolados. Contudo, a sua selecção foi pouco diversificada, restringindo-se praticamente a «Annabel Lee» (o mais traduzido), «O Corvo», «Ulalume», «Os Sinos», «Soneto — à Ciência» e «Israfel» (grupo a que se podem acrescentar os poemas «Para Alguém no Paraíso», «O Verme Triunfante» e «O Palácio Assombrado», traduzidos nos contos em que se inserem).

É possível que os exercícios virtuosos de Fernando Pessoa em 1924 tenham sido factor de inibição para projectos mais abrangentes de antologias dos poemas de Poe como a que Pessoa tinha em mente. A presente tradução e edição crítica da poesia completa de Poe, na altura em que se comemoram os duzentos anos do seu nascimento, é um trabalho que vem colmatar uma lacuna, e que se acredita importante para a perspectivação da nossa própria história literária, tanto mais que a presença de Poe em Portugal, como em França, é sobretudo conspícua na poesia. Saliente-se que este projecto só pôde ser tentado, por um lado, com a rede de uma investigação no decurso de um doutoramento sobre a recepção portuguesa de Poe, apoiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, e, por outro, com a cumplicidade que o fez tornar-se empresa partilhada, por via do diálogo com as ilustrações de Filipe Abranches, ao longo de vários anos e dois takes, com a transformação da imagem aplicando ligeiras rotações às palavras e talvez vice-versa.

Quanto à estratégia matricial para esta tradução, procede directamente de Fernando Pessoa no tocante à conformidade rítmica com o original, que o poeta justificou do seguinte modo:

Um poema é uma impressão intelectualizada, ou uma ideia convertida em emoção, comunicada a outros por meio de um

ritmo. Este ritmo é duplo num só, como os aspectos côncavos e convexos do mesmo arco: é constituído por um ritmo verbal ou musical e por um ritmo visual ou de imagem que lhe corresponde internamente. A tradução de um poema deve, portanto, conformar-se de um modo absoluto (1) à ideia ou emoção que o constitui, (2) ao ritmo verbal em que essa ideia ou emoção é expressa; deve conformar-se de um modo relativo ao ritmo interno ou visual, aderindo às próprias imagens quando pode, mas aderindo sempre ao tipo de imagem.

Foi baseado neste critério que fiz as minhas traduções portuguesas de «*Annabel Lee*» e «*Ulalume*» de Poe, que traduzi, não pelo grande valor intrínseco que possuam, mas por serem um repto permanente aos tradutores.

(*Páginas de Estética*)

O texto aponta para a essencialidade de uma noção de ritmo sem o qual a ideia/emoção deixa de ser comunicável. O ritmo é expressão verbal indissociável e determinante da «imagem interna» do que é dito, ou, parafraseando Henri Meschonnic muitos anos depois (*Poétique du Traduire*, 1997), o ritmo é elemento constitutivo do discurso, liberto da sua redução à forma mutável de um sentido hipoteticamente estável.

Há, porém, é mais que certo, nesta definição de ritmo algo que aponta para uma desesperante intraduzibilidade, a qual, em rigor, subjaz a toda a comunicação, quer em transacções interlinguísticas ou intra-linguísticas, conforme apontado pelas teorias da interpretação. No entanto, é na quimérica tentativa de transpor esse hiato que se joga o «repto permanente» à tradução, repto que sobretudo não se pode ignorar ao verter o autor que, em «*The Poetic Principle*», definiu poesia como «a criação rítmica da Beleza», ressaltando a sua associação íntima com a música. Para mais, tendo Poe reflectido tão aturadamente, em numerosas recensões e no longo ensaio «*The Rationale of Verse*» (1848), sobre as questões técnicas decorrentes daquilo que Pessoa designa por «ritmo verbal» — metro, ritma, aliterações, assonâncias, gradações — considerou-se que o mais produtivo seria começar por determinar

tal ritmo. Assim, procurou-se aproximar tanto quanto possível os jogos sonoros, e o esquema rimático e métrico do original (mau grado a diferença entre pés e sílabas que inviabiliza, desde logo, uma equivalência estrita), e resistindo, por outro lado, à tentação de «embelezar» falhas ou quebras, notórias sobretudo em alguns poemas de juventude ou de circunstância. O metro é, portanto, regular sempre que essa regularidade existe no texto de partida, e varia também de acordo com este; para tanto, recorre-se por vezes aos normais mecanismos de contracção silábica, mas não se julgou produtivo marcar graficamente tais reduções para não perturbar a leitura, cuja fluência se espera indicar só por si esses momentos (apenas na peça *Policiano* as contracções são assinaladas, visto servirem também o registo predominantemente oral das interacções entre as personagens).

Pretendeu-se ainda, como sugere Pessoa num outro fragmento relativo à sua tradução de Poe, que o ritmo verbal talhasse ou precipitasse as imagens internas ou visuais, mas seguindo o texto original de um modo menos «relativo» do que o praticado pelo modernista português. Isto é, foi também preocupação desta tradução efectuar aquilo que no jargão tradutório se chama um *estranhamento* — isto é, a manutenção de traços peculiares da língua e cultura de partida, bem como do idiolecto do autor, de forma a que a diferença do Outro resista a uma tentativa colonizadora de apropriação. De resto, esta estratégia — pautando-se pela preservação das referências estrangeiras (como «*Auber*», «*Weir*» ou «*Annabel Lee*», nomes omitidos por Pessoa) bem como das alusões culturais provenientes de diversas fontes lendárias, bíblicas, mitológicas ou eruditas — contribui, por feliz sintonia, para a «estranheza» que Poe considerava essencial ao deleite da Beleza («*Marginalia*», Março de 1846).

As traduções apresentadas neste volume baseiam-se substancialmente nas últimas versões dos poemas pelo autor, resultantes muitas vezes de profundas revisões a textos anteriormente publicados. Poe eu a lume quatro colectâneas de poemas, três delas na juventude — *Tamerlane and Other Poems* (1827), *Al Aaraaf, Tamerlane and Other Poems* (1829) e *Poems* (1831) — e uma aos trinta e seis

anos (*The Raven and Other Poems*, 1845); a estas acresce a antologia póstuma *Poems*, publicada por Rufus Griswold no segundo volume dos seus *Works*, com base por vezes em alterações manuscritas do autor. Há poemas que surgem em todos estes livros consideravelmente mudados. Nas notas individuais a cada poema indicam-se as datas das principais variantes, mas, no geral, não se julgou produtivo traduzir primeiras ou segundas versões, visto que uma tradução é também forçosamente mais uma destas versões (e porque, dado o esforço de harmonizar ritmos verbais e internos, por vezes se preferiu substituir palavras ou expressões do último texto revisto por outras de primeiras composições). Por outro lado, devido às características gráficas do volume, optou-se por não reproduzir os textos em inglês — lacuna que o leitor pode facilmente suprir com uma pesquisa na Internet, designadamente no endereço www.eapoe.org/works/poems/index.htm, onde aliás encontrará mais do que uma versão de muitas das composições.

Para a ordenação e fixação dos poemas recorreu-se preferencialmente ao primeiro volume, *Poems*, da edição de referência *Collected Works of Edgar Allan Poe*, organizada por Thomas Olive Mabbott (1969), mas também a anteriores edições, como as de Floyd Stovall (1965) e de Killis Campbell (1917). Consideram-se «coligidos» os poemas que Poe apresentou ou preparou para publicação nas cinco antologias acima citadas, e «não coligidos» os que foram sendo encontrados pelos investigadores em periódicos, espólios ou colecções pessoais. Destes, publicam-se aqui todos os poemas inquestionavelmente compostos por Poe (excepção feita ao último texto, «Versos Sobre a Cerveja», cuja atribuição a Poe não pode ser provada, mas que se inclui por contribuir para a «lenda» do poeta alcoólico), bem como, em apêndice, a peça inacabada *Policiano* que, composta em verso, foi parcialmente incluída por Poe no seu último livro de poemas.

Foram utilizadas, para elucidar e complementar questões de interpretação, a tradução parcial de Milton Amado na edição brasileira *Edgar Allan Poe: Ficção Completa, Poesia e Ensaios* (ed. aumentada, 1965) bem como as versões em castelhano de Maria Condor e Gustavo Falaquera (*Edgar Allan Poe: Poesia Completa*, 2000), e

em francês no volume *Edgar Allan Poe: Contes Essais, Poèmes* (1989), com notas particularmente esclarecedoras de Claude Richard. No final, inclui-se uma lista bibliográfica com as referências completas a estas e outras obras consultadas.

LISBOA, 19 de Janeiro de 2009

NOTAS

- 1 «Devaneio» é tradução de *fancy*, no original «The Philosophy of Composition». Na língua inglesa, o termo *fancy*, empregue como substantivo e como verbo, é tão corrente quanto esquivo, podendo significar qualquer coisa desde uma simples «impressão» a uma arrojada fantasia, ou mesmo «imaginação» no sentido genérico, passando por um «gosto» ou «moda». Seria decerto impossível para Poe, alertando embora para a diferença entre o emprego de Coleridge e o uso comum, utilizar sempre de forma consistente este produtivo vocábulo. De qualquer forma, quando presente nos poemas, optou-se, na tradução, por empregar termos como «devaneio», «fantasia», «delírio» ou «cisma», mas nunca «imaginação».
- 2 A divergência entre interpretações idealistas (sugeridas não só por Richard Wilbur, mas também por Floyd Stovall, Eric W. Carlson e Claude Richard) e materialistas (de que *Fables of Mind*, de Joan Dayan, em 1987, é o exemplo mais paradigmático) radica nas contradições e ambiguidades do autor, mas é também sintoma da sua produtividade. Podem-se ainda aduzir outras leituras que, não sendo mutuamente exclusivas, apontam para orientações diversas, desde o psicologismo freudiano da princesa Marie de Bonaparte (*Edgar Poe: Sa Vie, son Oeuvre*, 1933), à psicanálise linguística de Lacan, que serviu os estudos desconstrucionistas de Derrida e outros (reunidos no volume *The Purloined Poe*, 1988), ou ainda à abordagem fenomenológica de David Halliburton (*Edgar Allan Poe*, 1973) que aponta para um humanismo existencialista.
- 3 De resto, nenhuma outra edição de poesia completa o inclui, o que se explica não só pela extensão do tratado como por a sua eventual

«poesia» ser de ideias mas não de linguagem, enredando a obra num difícil hibridismo genológico. Saúde-se, porém, a recente publicação em Portugal, por Jorge Pinheiro, da primeira tradução portuguesa de *Eureka* (Queluz, Coisas de Ler, 2004).

- 4 Para Gomes Leal, no entanto, Poe virá a ser produtivamente reclamado, e porventura com mais decisivas correspondências, numa fase da sua carreira já coetânea do simbolismo, sendo que a reunião com a amada morta vence o cepticismo do «Corvo» numa dramatização da «estética do Mistério», constitutiva da obra *A Mulher de Luto* (ver, a propósito, o prefácio de J. C. Seabra Pereira à mais recente edição deste título, em 2001).
- 5 Assinale-se que a faceta de crítico de Poe só foi fragmentariamente acolhida entre nós e, à excepção de «The Philosophy of Composition», os seus mais importantes ensaios ficaram por traduzir em Portugal até ao ano de 2004 em que foram vertidos com rigor e tratamento crítico por Helena Barbas, numa edição da Fundação Calouste Gulbenkian.

CRONOLOGIA

1809 : Edgar Poe nasce a 19 de Janeiro, em Boston, segundo filho de três do casal de actores David e Elizabeth Arnold Poe.

1810: David Poe sucumbe ao alcoolismo e abandona a família, presumindo-se que tenha morrido pouco depois.

1811: Morte de Elizabeth Arnold Poe, vítima de tuberculose, em Richmond. Edgar Poe é adoptado pelo casal Frances e John Allan, um próspero comerciante de tabaco de Richmond. A irmã mais nova, Rosalie Poe, fica à guarda de um casal da mesma cidade, ao passo que William Henry irá viver com a família paterna em Baltimore.

1815: Edgar parte com os Allan para a Escócia e depois para Londres, onde o pai adoptivo tenciona estabelecer uma sucursal da sua firma.

1816-1819 Estudos primários em Chelsea, seguidos, em 1818, de internato na Manor House School nos subúrbios de Londres.

1820-1825 Regresso, em Julho de 1820, da família Allan a Richmond, depois de uma estada londrina decepcionante no plano dos negócios. Edgar frequenta as melhores escolas privadas de Richmond. Começa a escrever versos satíricos («O Tempora! O Mores!»). Tem uma paixão platónica pela mãe de um dos seus colegas, Jane Stanard, que vem a morrer tuberculosa em 1824. Degrada-se a convivência com John Allan. Corteja Elmira Royster, apesar de ambas as famílias se oporem à relação.

- 1826: Frequenta a Universidade de Virgínia em Charlottesville, e distingue-se nas disciplinas de línguas modernas e antigas. Não querendo suportar as despesas correntes do filho adoptivo, bem como as dívidas ao jogo por ele incorridas, John Allan não o reinscreve no segundo semestre. Edgar regressa e descobre que Elmira Royster está noiva de outro pretendente.
- 1827: Desavindo com John Allan, parte em Março para Boston, onde faz imprimir o seu primeiro livro de poemas, *Tamerlane and Other Poems*, simplesmente assinado «um bostoniano». Em Maio alistase no Exército, dizendo ter vinte e dois anos e chamar-se Edgar A. Perry
- 1828: Apesar da rápida promoção a primeiro-sargento, cansa-se da vida militar e tenta reconciliar-se com John Allan para que ele autorize a sua demissão, sem resultado.
- 1829: Morte de Frances Allan a 28 de Fevereiro e reaproximação de John Allan e Edgar, desligando-se este do exército a 15 de Abril com a perspectiva de vir a ingressar na Academia de West Point. Aguardando o resultado da candidatura, vive com vários familiares paternos em Baltimore. Publica, sob o seu nome, o livro *Al Aaraaf, Tamerlane and Other Poems*.
- 1830: Ingressa na Academia de West Point em Maio, onde se destaca nas disciplinas de línguas e se torna uma figura popular devido aos seus versos satíricos aos oficiais. John Allan contrai segundas núpcias e corta relações com Edgar a pretexto de uma carta insultuosa da sua parte.
- 1831: De novo decepcionado com a vida militar, Poe incorre em desobediências intencionais com vista à expulsão da academia em Janeiro. Todavia, os cadetes contribuem generosamente para a publicação do seu terceiro volume de poemas, *Poems*, que sai em Abril. Depois de uma curta estada em Nova Iorque, vive em Baltimore com a tia Maria Clemm, a prima Virginia e o irmão William Henry, que

- morrerá, tuberculoso e alcoólico, em Agosto. Concorre com cinco contos a um concurso literário; nenhum ganha, mas todos serão publicados no *Saturday Courier* de Filadélfia.
- 1832-1833: Vivendo em Baltimore, procura singrar na vida literária, dedicando-se também à educação da prima Virginia. Concorre com o conto «Ms. Found in a Bottle» («Manuscrito Encontrado numa Garrafa»), a um concurso e ganha o primeiro prémio em Outubro de 1833, valendo-lhe a amizade de um dos membros do júri, o romancista John P. Kennedy.
- 1834-1836: Publica pela primeira vez num jornal de grande circulação, *Godey's Lady Book*. John Allan morre em Março de 1834, ignorando-o no seu testamento. Graças à intercessão de John P. Kennedy, Poe começa a trabalhar no *Southern Literary Messenger* de Thomas W. White, em Março de 1835, contribuindo com contos fantásticos e recensões. A sua vocação polemista faz aumentar rapidamente a tiragem do jornal, e White contrata-o para director-adjunto, advertindo-o porém que o seu emprego é incompatível com as perturbações alcoólicas de que o escritor começa a sofrer. Muda-se para Richmond, onde se lhe juntarão Maria Clemm e Virginia, de treze anos, com quem se casará em Maio de 1836.
- 1837-1838: As divergências com White levam-no a abandonar o *Southern Literary Messenger* e a mudar-se com a família para tentar a sorte em Nova Iorque. Trabalha como *free-lancer* para alguns periódicos, mas terá de ser Maria Clemm a garantir o sustento dos três, que acabarão por mudar-se para Filadélfia onde Poe continua a colaborar na imprensa, embora cada vez com maiores dificuldades financeiras. Em Julho de 1838, sai o seu único romance completo, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*.
- 1839: Cheio de dívidas, concorda em aparecer como autor do manual de conquiologia *The Conchologist's First Book*, o que lhe valerá a acusação de plagiador. Em Junho, consegue lugar como redactor do periódico *Burton's Gentleman's Magazine* de Filadélfia. Em Dezembro,

- a editora Carey and Lea publica uma antologia dos seus contos em dois volumes, com o título *Tales of the Grotesque and Arabesque*.
- 1840: Em Junho, abandona o periódico *Burton's Gentleman's Magazine*, planeando fundar a sua própria revista, *The Penn Magazine*, mas não consegue reunir o capital necessário.
- 1841: Torna-se editor da *Graham's Magazine*, de George Graham, revista resultante da fusão de *The Casket*, do mesmo proprietário, e de *Burton's Gentleman's Magazine*, entretanto comprada por ele. Nesta, Poe auferia pela primeira vez de um salário confortável, bem como de independência de expressão, publicando alguns dos seus melhores contos, poemas, recensões e uma série de artigos sobre caligrafia e criptografia.
- 1842: Em Janeiro, Virginia adoece gravemente, devido a uma ruptura de um vaso sanguíneo enquanto cantava para os amigos. Edgar Poe conhece Charles Dickens. Continua a publicar contos e críticas na *Graham's Magazine*, até deixar a revista. Retoma o projecto de fundar uma revista própria, desta vez intitulada *The Stylus*.
- 1843: O poeta James Russell Lowell propõe-lhe uma colaboração regular na nova revista *The Pioneer*, mas esta só dura três meses. Desloca-se a Washington para uma entrevista relativa a um cargo nas alfândegas da administração Tyler, porém embriaga-se e arruína as hipóteses. Em Junho, o seu conto «The Gold-Bug» («O Escaravelho de Ouro») ganha o primeiro prémio de \$100 no *Dollar Newspaper* e granjeia-lhe grande popularidade. Sai em Julho o primeiro (e único) fascículo de uma série intitulada *The Prose Romances of Edgar A. Poe*. Em Novembro, começa a fazer um circuito de conferências subordinadas ao tema «Poets and Poetry of America».
- 1844: Muda-se para Nova Iorque, na esperança de que o sucesso da mistificação «The Balloon-Hoax» («A Balela do Balão») lhe valha uma situação melhor, e continua a projectar *The Stylus*. Começa a trabalhar num volume ensaístico, *Critical History of American*

- Literature*, que deixou incompleto. Em Outubro, aceita um lugar subalterno na redacção do *Evening Mirror* de Nova Iorque. Por outro lado, começa a publicar as *Marginalia*, notas sobre livros e pensamentos avulsos na *Democratic Review*. Primeira tradução de um conto seu em França, numa adaptação muito livre de «William Wilson» sem menção de Poe e assinada G. B. (Gustave Brunnet) em *La Quotidienne*.
- 1845: A publicação em Janeiro de «The Raven» consagra-o como poeta. É acolhido pela sociedade literária nova-iorquina e publica em Julho o volume *Tales* na reputada editora Wiley and Putnam que, entusiasmada pelo sucesso deste, faz sair a antologia de poemas *The Raven and Other Poems* em Novembro. Entretanto, Poe escreve para *The Broadway Journal*, e torna-se rapidamente seu editor e proprietário com dinheiro emprestado. Na *American Whig Review* publica um longo ensaio sobre o drama americano. Corteja literariamente a poetisa Frances Sargent Osgood. Lança a tristemente famosa «guerra a Longfellow», acusando de plágio o reputado poeta, o que lhe valerá o afastamento de amigos como Lowell. Em Novembro, o público de Boston recebe mal a sua leitura pública do poema «Al Aaraaf».
- 1846: Assolado pelas dívidas e pela depressão, fecha o *Broadway Journal* em Janeiro. Devido ao estado de saúde de Virginia, muda a família para um vivenda em Fordham, nos arredores de Nova Iorque, onde são socorridos por Marie Louise Shew. É objecto de apelos à caridade em diversos jornais de Nova Iorque e Pensilvânia. Embora também Poe se encontre doente, continua a publicar contos e as notas de «Marginalia», bem como o ensaio «The Philosophy of Composition» e uma série de *sketches* satíricos sobre os «literatos de Nova Iorque». Surgem mais traduções dos seus contos em França, por Émile Forgues, e uma recensão a *Tales* em *La Revue des Deux Mondes*.
- 1847: Virginia morre tuberculosa a 30 de Janeiro. Poe adoece gravemente, e é assistido pela tia e por Marie Louise Shew. Embarca no projecto

de *Eureka*. Uma série de quatro contos, traduzidos em França por Isabelle Meunier em *La Démocratie pacifique*, suscitam o interesse de Baudelaire.

1848: Em Junho, sai *Eureka*, pela Wiley and Putnam. Rodeia-se de amizades femininas: a poetisa Sarah A. Lewis que o apoiará financeiramente, Nancy Locke-Richmond que se tornará sua confidente (será a «Annie» dos últimos poemas), e a poetisa Sarah Helen Whitman que se tornará sua noiva mas quebrará o compromisso devido aos seus excessos alcoólicos. Em Novembro, quase que morre devido a uma dose excessiva de láudano. Em Dezembro, lê «The Poetic Principle» numa conferência em Providence. Entretanto, em França, Baudelaire publica em Julho a sua primeira tradução de Poe, o conto «Mesmeric Revelation» («Revelação Magnética») em *La Liberté de penser*.

1849: Activo como escritor e conferencista, colabora preferencialmente com o semanário de Boston *Flag of Our Union*. Passa o Verão em Richmond, visita a irmã Rosalie, e propõe noivado à sua namorada de infância, Elmira Royster Shelton, agora viúva. Tencionando possivelmente ir buscar Maria Clemm a Nova Iorque para o casamento em Richmond, parte para Baltimore onde, uma semana depois da chegada, é encontrado semi-consciente à porta de uma secção de voto. Morre, no hospital, a 7 de Outubro, de «congestão cerebral», segundo a certidão de óbito. Um obituário difamatório de Rufus Griswold, cujos termos são desenvolvidos no ano seguinte aquando da edição de *Works*, tem um impacto decisivo na sua reputação de «maldito».

POEMAS COLIGIDOS