

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA**

**EDGAR ALLAN POE E CHARLES BAUDELAIRE:  
TRAJETÓRIAS E MATURIDADE ESTÉTICA E POÉTICA**

**Renata Philippov**

**São Paulo  
2004**



**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA**

**EDGAR ALLAN POE E CHARLES BAUDELAIRE:  
TRAJETÓRIAS E MATURIDADE ESTÉTICA E POÉTICA**

**Renata Philippov**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Língua e Literatura Francesa, do Departamento  
de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Le-  
tras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto**

**São Paulo  
2004**

## DEDICATÓRIA

A minha família, que sempre me apoiou durante esses 16 anos de pesquisa, entre graduação e pós-graduação na Letras- USP.

A meus avós corujas, José e Elvira (in memoriam), que tantas vezes torceram e rezaram por mim, mas que, infelizmente, não puderam acompanhar esse “parto” até o fim.

À memória literária de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, escritores vitais dentro da literatura ocidental.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Cecília Q. M. Pinto, que com muita paciência, dedicação, amizade e profissionalismo, esteve sempre presente, dando-me apoio, lições académicas e de vida inestimáveis, vendo, aos poucos, um constante processo de amadurecimento intelectual. Sem ela, esta tese jamais teria sido concluída.

A todos os membros da banca, pela paciência em ler, arguir, questionar e aumentar meus conhecimentos.

A todos os professores que, durante esses 16 anos, estiveram presentes em meus estudos, dando-me aulas inesgotáveis de teoria e vida académica, acompanhando meus passos na FFLCH-USP.

A todos os amigos, alunos e colegas que acompanharam minha trajetória.

Aos membros da Poe Studies Association e da Edgar Allan Poe Society of Baltimore, pela constante ajuda e pelo convite em participar da 2<sup>nd</sup> International Poe Conference (2001), quando tive a grande oportunidade de aprender o que existe de mais atual em pesquisa sobre a vida e obra de Edgar Allan Poe.

Ao Centre de Recherches en Charles Baudelaire, pertencente à biblioteca da Universidade de Vanderbilt, Nashville, Tennessee, EUA, que gentilmente me abriu as portas em 1998 e muito me ajudou em pesquisa bibliográfica sobre a vida e obra de Charles Baudelaire.

E, last but not least, a minha família, que sempre apoiou meus estudos, preocupou-se em me proporcionar tudo de que precisei para ter tempo, calma e subsídios para elaborar a pesquisa e tese de doutorado.

## RESUMO

Esta tese de doutorado, intitulada “Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética”, teve por objetivo analisar e interpretar, dentro de uma perspectiva comparativa, o percurso feito por Poe e Baudelaire desde suas obras iniciais, até atingirem uma maturidade estética e poética. Tomando por base a visão de Antoine Compagnon em seu *Le Démon de la Théorie* (1998) obra que retoma algumas teorias críticas, como a do círculo hermenêutico proposto por Schleiermacher (2001) e Gadamer (1999), a dos polissistemas e, dentro dela, a da tradução como transcrição e ferramenta ideológica, a da intertextualidade proposta por Kristeva (apud ALLEN, 2000) a partir de suas leituras de Freud e Bakhtin, a da morte do autor único e conseqüente criação de pluralidade de autores-leitores de Barthes (apud ALLEN, 2000) e a de sincronia e diacronia de Saussure, esta tese procurou mostrar, ao longo da análise detalhada de poemas, contos, poemas em prosa, ensaios, resenhas, artigos, anotações, peças teatrais de Poe e Baudelaire, como os mesmos foram elaborando e re-elaborando suas teorias estéticas e poéticas. A comparação entre as obras de ambos permitiu estabelecer trajetórias, teorias críticas, temas, opções formais, posicionamentos semelhantes, portanto, um diálogo entre ambos e dentro da produção individual dos autores aqui estudados. Além disso, um olhar mais detalhado em termos diacrônicos e sincrônicos pôde demonstrar uma preocupação com uma liberação formal, com gradativa busca por um discurso fragmentário (busca essa presente em *Marginalia*, *A Chapter of Suggestions*, *Fifty Suggestions* e *Mon Coeur Mis à Nu*, obras que constituem o corpus desta tese), que pudesse captar um pensamento igualmente fragmentário, precursor, talvez, da estética pós-moderna, em pleno século XIX.

## ABSTRACT

This doctoral dissertation, entitled “Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética”, aimed at both analysing and interpreting, from a comparative point of view, the literary path taken by Poe and Baudelaire, a path initiated in their early works and pursued toward their aesthetic and poetic late works. This dissertation based itself on the view of Antoine Compagnon in his *Le Démon de la Théorie* (1998), a book reviewing some recent critical theories on literature, linguistics and art: Schleiermacher’s and Gadamer’s hermeneutic circle (2001 and 1999 respectively), the theory of polisystems, and within it, that of translation as transcripation and an ideological tool, Kristeva’s theory of intertextuality as a reinterpretation of Freud and Bakhtin (apud ALLEN, 2000), Barthes’ theory of the death of a unique author and consequent generation of a plurality of author-readers (apud ALLEN, 2000), and, finally, Saussure’s diachronic and synchronic readings of language. Therefore, this dissertation attempted at showing, through a detailed analysis of Poe’s and Baudelaire’s poems, tales, prose poems, essays, reviews, articles, notes, and theater plays, how these authors underwent the process of developing their aesthetic and poetic theories, never missing out on the perspective offered by all the theories above mentioned. The comparison of the works of both writers allowed for the perception of a similarity of paths, critical theories, themes, formal options, and perspectives; therefore, it permitted the understanding of the existence of a dialogue built among the works of both authors as well as another one found within the individual collected works of the authors studied in this dissertation. Furthermore, a deeper look into their works, both synchronically and diachronically, demonstrated a preoccupation with a formal liberation, with a progressive search for a fragmentary discourse ( this search may be traced both in *Marginalia, A Chapter of Suggestions, Fifty Suggestions* and *Mon Coeur Mis à Nu*, works forming the corpus of this dissertation), capable of apprehending and expressing thoughts equally fragmentary; thus, this discourse may be regarded, perhaps, as the forerunner of the post-modern aesthetics, in the 19th century.

## RÉSUMÉ

La thèse de doctorat “Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética” a eu comme but d’analyser et interpréter, selon une perspective comparative, le parcours fait par Poe et Baudelaire depuis leurs oeuvres initiales, jusqu’à ce qu’ils atteignent une maturité esthétique et poétique. En employant l’interprétation donnée par Antoine Compagnon dans le livre *Le Démon de la Théorie* (1998) sur des théories telles que celle du cercle herménéutique proposé par Schleiermacher (2001) et Gadamer (1999); celle des polisystèmes et, au dedans de celle-là, celle de la traduction comme transcréation et outil idéologique; celle de l’intertextualité proposée par Kristeva d’après ses lectures de Freud et Bakhtin (apud ALLEN, 2000); celle de la mort de l’auteur proposée par Barthes et la conséquente apparition d’une multiplicité d’auteurs possibles parmi tous les lecteurs de l’oeuvre (apud ALLEN, 2000); et celle de la synchronie et de la diachronie de Saussure - cette thèse a donc essayé de démontrer, au long de l’analyse détaillée des poèmes, contes, poèmes en prose, essais, comptes-rendus, notices, articles, notes, pièces de théâtre de Poe et Baudelaire, comme ils ont élaboré leurs théories esthétiques et poétiques. La comparaison entre les oeuvres des deux auteurs a permis d’établir des trajectoires, des théories critiques, des thèmes, des options formelles, des choix semblables, donc, un dialogue entre les deux et à l’intérieur de leur production individuelle. En plus, une vision plus détaillée en ce qui concerne la diachronie et la synchronie a permis de saisir chez eux une préoccupation concernant une libération formelle, une recherche toujours croissante d’un discours fragmentaire (recherche qui peut être trouvée dans *Marginalia*, *A Chapter of Suggestions*, *Fifty Suggestions* et *Mon Coeur Mis à Nu*) capables de représenter une pensée également fragmentaire, précurseur, peut-être, de l’esthétique post -moderne, en plein XIXème siècle.

## **PALAVRAS- CHAVE**

Poe - Baudelaire - maturidade - estética - poética

## **KEY WORDS**

Poe - Baudelaire – maturity - aesthetics - poetics

## **SUMÁRIO**

- 1- DEDICATÓRIA
- 2- AGRADECIMENTOS
- 3- RESUMO EM PORTUGUÊS
- 4- ABSTRACT
- 5- RÉSUMÉ
- 6- PALAVRAS-CHAVE
- 7- KEY WORDS
- 8- SUMÁRIO
- 9- INDICE
- 10-INTRODUÇÃO
- 11-CAPÍTULO I
- 12-CAPÍTULO II
- 13-CAPÍTULO III
- 14-CAPÍTULO IV
- 15-CAPÍTULO V
- 16-REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## INDICE

	Página
INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I: Pressupostos Teóricos	16
CAPÍTULO II: Visão Diacrônica da Obra	
Estética e Poética de Edgar Allan Poe	31
CAPÍTULO III: Visão Diacrônica da Obra	
Estética e Poética de Charles Baudelaire	59
CAPÍTULO IV: Fragmentação em Poe e	
Baudelaire	83
CAPÍTULO V: Conclusão	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114

## **I INTRODUÇÃO**

Esta tese de doutorado, intitulada “Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética” reflete um longo estudo iniciado em 1988, durante a graduação em Letras (Português / Francês/ Inglês) na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Naquela época, caloura da faculdade, já adorava ler os contos de Edgar Allan Poe e tive o primeiro contato com Charles Baudelaire, quando li em aula o poema em prosa “Enivrez-vous”. Lembro-me do fascínio misturado ao sentido de incompreensão diante de tal texto. Enfim, os anos se passaram, decidi por puro gosto pessoal estudar comparativamente Poe e Baudelaire em meu mestrado, também pela mesma faculdade, sob a orientação da Professora Doutora Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. Defendi a dissertação “Sonhos e Fantástico em Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire” em 1999 e imediatamente decidi continuar estudando a obra de ambos.

Para este doutorado, resolvi ampliar o tema do mestrado e buscar razões mais profundas para um possível cotejo. Além de razões pessoais que justifiquem a escolha do tema, pude constatar o pequeno número de pesquisas feitas no Brasil que estudassem as teorias estéticas e poéticas de Poe e Baudelaire. O que se vê está direcionado para a teoria da tradução e também a aclimação de um ou outro na literatura brasileira ( Poe e Machado, Baudelaire e os simbolistas brasileiros são temas recorrentes); nada foi encontrado durante o levantamento bibliográfico acerca de um possível cotejo entre eles. Quando me deparei com a pequena bibliografia em torno de meu tema de pesquisa e do corpus que pretendia analisar – a biblioteca da faculdade possui apenas uma obra, a de WETHERILL (1962), cuja abordagem renega a importância estética de Poe, precisei viajar e recorrer a centros de pesquisa nos Estados Unidos e França. Surpreendentemente, também lá não encontrei artigos, teses e livros que

fornecessem amplo apoio a minha pesquisa – assim como no Brasil, as pesquisas parecem privilegiar aspectos pontuais, cotejos entre os autores e as literaturas nacionais. Foram longos nove anos e meio de busca árdua, muita leitura, fragmentos de idéias dispersos em vários locais, muitas conversas com minha orientadora, enfim, um processo trabalhoso.

Justificar a escolha do tema significa, portanto, aliar razões extremamente pessoais à ausência de trabalhos críticos de fôlego que discutam comparativamente as teorias estéticas e poéticas dos autores, bem como se debrucem sobre as obras do corpus desta pesquisa. As hipóteses que pretendo provar durante esta tese são as seguintes: é possível tecer um cotejo entre as obras de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire com relação às teorias estéticas e poéticas por eles elaboradas? Percorrem caminhos comuns? Há dissonâncias entre seus escritos? De onde vêm as semelhanças?

Com a finalidade de desenvolver esta pesquisa, pretendo tomar como corpus as obras de maturidade dos autores: *Marginalia, A Chapter of Suggestions e Fifty Suggestions* de Edgar Allan Poe e *Mon Coeur Mis à Nu* de Charles Baudelaire. Em primeiro lugar será preciso analisar tais obras e levantar dados que norteiem o rumo a ser tomado durante a análise e exegese dos mesmos. Em seguida, passar-se-á a um estudo primeiramente diacrônico da obra de cada autor, e depois, sincrônico. Ou seja, primeiro traçaremos a trajetória crítica, estética e poética de cada autor, desde as primeiras obras de juventude até a maturidade; depois, debruçar-nos-emos sobre um aspecto pontual: as obras de maturidade de cada um. Após tais estudos em separado, passaremos ao cotejo propriamente dito, comparando as trajetórias e obras de maturidade dos autores, buscando semelhanças e motivos para que as mesmas ocorram.

Portanto, o primeiro capítulo desta tese dedicar-se-á a estabelecer quais abordagens críticas serão necessárias durante a análise e exegese do corpus. O segundo capítulo será destinado à leitura diacrônica da obra de Edgar Allan Poe. O terceiro capítulo seguirá a mesma linha do anterior, com enfoque na obra de Charles Baudelaire. O quarto capítulo focalizará a questão formal e temática na obra de maturidade dos dois, primeiro em separado, depois em termos

comparativos. O quinto capítulo, a conclusão desta tese, procurará traçar paralelos entre as trajetórias e obras de maturidade de ambos, mostrando semelhanças e confluências e tecendo possíveis hipóteses que fundamentem tais fatos. Uma extensa bibliografia de apoio utilizada para confeccionar este estudo, bem como trazendo sugestões de leituras pertinentes ao assunto seguirá a conclusão.

## II Capítulo 1: Pressupostos Teóricos

Analisar as trajetórias e obras escritas tardiamente por Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, constitutivas de uma fase de maturidade estética e poética sob o prisma da literatura comparada, implicou a escolha de algumas vertentes críticas, sem as quais a leitura comparativa poderia parecer não apenas aleatória, mas também fragmentária e sem embasamento teórico-crítico. Assim, a leitura dos textos do corpus a ser analisado nessa tese de doutorado logo determinou o caminho a ser seguido durante a exegese de tal corpus. Antoine Compagnon em *Le Démon de la Théorie* (1998) retoma, questiona e reelabora algumas das teorias críticas mais representativas do século XX: o círculo hermenêutico de interpretação proposto inicialmente por Schleiermeier (2001) e posteriormente desenvolvido por Gadamer (1999), a teoria da tradução e dos polissistemas literários, a teoria intertextual de análise e interpretação da obra literária, e as leituras sincrônicas e diacrônicas propostas por Saussure para análise da linguagem e aqui aplicadas à leitura do texto literário. Todas essas teorias, assim como foram vistas por Compagnon, constituirão, assim, o viés pelo qual este estudo caminhará. Portanto, faz-se inicialmente necessária uma breve retomada dos principais pontos dessas teorias, antes de se entrar na análise- interpretação do corpus dessa tese.

### 1.1 Da teoria do círculo hermenêutico de interpretação do texto literário

Em *Verdade e Método*, Hans-Georg Gadamer (1999) retoma a teoria hermenêutica proposta por Schleiermacher (2001) e utiliza as propostas de Dilthey, Heidegger e Hegel para esboçar o que denomina círculo hermenêutico de interpretação de uma obra ou autor.

Segundo tal teoria do círculo hermenêutico, a interpretação deve se integrar a um movimento circular partindo do todo rumo às partes e delas novamente rumo ao todo. O leitor formula pré-conceitos ( aqui entendidos como conceitos anteriores à leitura do texto a ser interpretado), parte do todo da obra do autor, ou

do todo da obra em questão, debruça-se sobre a parte a ser interpretada para verificar hipóteses e novamente volta ao todo. Na realidade, os pré-conceitos devem guiar a leitura e obter confirmação na análise do todo e das partes; se tal confirmação não acontecer, deve-se reformular as hipóteses do pré-conceito e recomeçar o círculo hermenêutico.

Cada interpretação engloba um autor, uma obra, um contexto de produção, um horizonte de escrita, um leitor, um contexto de leitura, um horizonte de leitura, segundo a teoria da estética de recepção proposta por Jauss (1982). Para o círculo hermenêutico de interpretação, é de suprema importância o fato de não haver leituras iguais: a cada leitura, mesmo que o autor, o texto e leitor sejam os mesmos, não temos os mesmos contextos e horizontes, o que acarreta olhares diferentes e conclusões diversas sobre os mesmos dados.

Talvez um dos conceitos trabalhados por Gadamer que possam melhor explicar como tais olhares variam seja o do distanciamento temporal, segundo o qual cada interpretação implica diferentes pontos de vista sobre um mesmo texto. Com o passar do tempo, tende-se a alcançar maior consciência e clareza sobre aquilo que se interpreta:

“ [...] o que tem de ser compreendido não é, obviamente, a auto-interpretação reflexiva, mas a intenção inconsciente do autor.” (apud GADAMER, 1999)

E ainda

“ Seguindo Schleiermacher, também outros repetiram sua fórmula no mesmo sentido, por exemplo, August Boeckh, Steinthal e Dilthey: ‘O filólogo entende melhor o orador e o poeta, do que este se entende a si mesmo, e melhor do que o entenderam os que eram simplesmente seus contemporâneos. Pois ele torna claramente consciente o que naquele somente prezava de maneira inconsciente e fática.’” (id. Ibidem.)

Para Schleiermacher, através do distanciamento temporal dever-se-ia alcançar a subjetividade do autor, identificar-se com seus preceitos, com aquilo

que ele próprio desconhece conscientemente. Gadamer, pelo contrário, prefere falar em alcançar a objetividade do texto e do autor, para além da subjetividade do leitor e do autor, para além de seu horizonte de pré-conceitos e contexto. Gadamer analisa longamente a questão lingüística da tradução, por exemplo. Neste caso, o tradutor seria um intérprete também, pois deveria compreender o texto em uma língua diferente da sua; deveria abandonar os conhecimentos e pré-conceitos lingüísticos de sua própria língua se quisesse compreender o texto a ser traduzido.

Entretanto, a conclusão de *Verdade e Método* parece apontar para a utopia do total abandono da subjetividade do leitor, de seu horizonte de leitura e de seu contexto. Fala-se, por outro lado, na fusão equilibrada dos horizontes de autor e leitor durante o processo interpretativo do círculo hermenêutico, uma fusão sempre proporcionando novos olhares, novos pontos de vista de acordo com o distanciamento temporal.

Para Compagnon, de fato, a total apreensão da objetividade do texto não se concretiza, posto que nada é inteiramente objetivo, isento de um olhar subjetivo quando de sua elaboração ou leitura. Assim, a subjetividade enquanto foco permanece dentro do círculo hermenêutico de interpretação, dele dependente e a ele inerente.

## 1.2 Da teoria da tradução dentro da teoria dos polissistemas literários

Falar em tradução significa pensar a trajetória que este termo tomou ao longo de séculos de literatura européia. Em *Précis de Littérature Comparée*, Brunel e Chevrel (1989) dedicam um capítulo a descrever tal trajetória e mostrar como o conceito de tradução foi mudando ao longo dos tempos. Traduzir parece coincidir, segundo tais autores, com o aparecimento da imprensa, já que a Bíblia foi o primeiro livro impresso por Gutenberg e traduzido para diversas línguas. Ainda segundo tais autores, muitos poetas, críticos e dramaturgos europeus se dedicaram a traduzir os clássicos greco-romanos durante a Renascença e os dois séculos que a ela se seguiram, época de apogeu da cultura clássica na Europa.

De fato, surgem tragédias traduzidas e adaptadas em todo o continente. Neste momento, traduzir significava trazer para os mais favorecidos um pouco da alta cultura e mostrar exemplos de caráter e moral a serem seguidos.

Uma simples análise dos títulos e temas de poemas e peças teatrais produzidos neste período, bem como nos séculos que se seguiram, permite perceber uma certa presença greco-latina, uma retomada de topos e, em certos casos, uma mera transposição de fatos para novos contextos, como se as traduções a que muitos escritores dedicaram-se ou, pelo menos, tiveram acesso, tivessem podido de certa forma influenciar os escritos de vários autores, dando-lhes subsídios para suas criações. Neste sentido, a tradução dos clássicos parece ter auxiliado a formação de literaturas nacionais, como na França de Racine, na Inglaterra de Shakespeare e na futura Itália de Boccaccio, autores que teriam se inspirado em tais traduções como forma de obterem topos e argumentos para seus escritos. Vale salientar, portanto, e sempre segundo Brunel e Chevrel, a recorrência de semelhanças entre diversos autores nesse período, como a presença dos mitos de Helena de Tróia, Édipo, Electra, Prometeu e tantos outros direta ou indiretamente recorrentes nas literaturas nacionais européias em formação.

Dentro dessa perspectiva, traduzir significava trazer o conhecimento da língua de origem para a língua alvo, esclarecer e apresentar modelos a serem seguidos, no sentido de diacronicamente tentar resgatar culturas mais avançadas, embora antigas, e tentar influir em culturas em formação, portanto periféricas dentro do polissistema europeu – aqui se entende polissistema enquanto um conjunto de sistemas literários interagindo e travando forças dentro de um mesmo contexto: o alto e o baixo, o principal e o periférico, o majoritário e o minoritário. Ao se pensar em literatura européia como um todo polissistêmico, as várias literaturas existentes no continente seriam sistemas em interação, em contato constante, sendo algumas delas consideradas superiores às outras (como as seguidoras de um modelo greco-romano), ao menos nos séculos XVII e XVIII, períodos áureos para a tradução dos modelos clássicos. Desta forma, os sistemas detentores da alta cultura, ou seja, o das línguas de origem greco-latinas, seriam os

responsáveis pelo esclarecimento e desenvolvimento das línguas alvo. Por bastante tempo, textos foram julgados traduzíveis ou intraduzíveis, uma vez que a tradução foi vista como algo praticamente literal ( afinal, se a tradução deveria trazer conhecimentos novos, nada deveria ser omitido ou alterado). Ao longo do século XIX, entretanto, começa-se a perceber que traduzir deveria significar trazer sentido à literatura alvo, e não apenas significantes traduzidos literalmente. No entanto, essa perspectiva realmente ganhou força no século XX, principalmente na década de 60, com o advento da Estética da Recepção da Escola de Constança. Para tal escola, a recepção de textos traduzidos variaria de acordo com o conceito de horizontes de expectativa- aceitar, recusar, entender e apreciar textos provenientes de outros polissistemas dependeriam de diversos fatores interrelacionados, tais como o gosto particular do leitor, o contexto histórico-social do leitor, o gosto do escritor, o objetivo do autor implícito, o contexto histórico-social do escritor, enfim fatores esses que norteariam, facilitariam ou dificultariam a recepção de outros valores e culturas dentro de um determinado cronotopo ( usando o conceito bakhtiniano que une cronos e topos, tempo e espaço). Assim sendo, o conceito de tradução como “ les belles infidèles”, ou seja, a primazia da beleza poética em detrimento da tradução fiel capaz de captar a essência do texto e traduzi-lo perfeitamente, cai por terra. Não mais parece interessar à teoria da tradução literalmente captar os significantes e utilizar o texto traduzido como modelo literário a ser seguido e mero fornecedor de exemplos de alta literatura. Não mais se pensa em trazer do cânone material literário que servisse a desenvolver a literatura marginal produzida pela língua alvo. Segundo a teoria dos polissistemas literários, traduzir passa a ser um elemento sistêmico a mais, aquele que permite estabelecer contatos com textos diversos e travar relações intertextuais, sempre dependentes de coincidências de horizontes de expectativa entre escritor, tradutor e leitor, ou seja, tais contatos somente se estabeleceriam mediante uma confluência crítica.

Dessa forma, a tradução ganha uma dimensão totalmente nova, aquela que permite acesso a outros textos, a outros pensamentos, a uma pluralidade de visões de mundo ( basta lembrar os conceitos de dialogismo, polifonia e

carnavalização propostos por Mikhail Bakhtin (s/d) em *Problemas da Poética de Dostoiévski* e retomados por Julia Kristeva em “Bakhtin: le mot, le dialogue et le roman”, texto publicado em 1967 na revista *Critique*.- vide definição mais aprofundada desses conceitos no item 1.3 deste capítulo). De acordo com Kristeva, retomando Bakhtin, traduzir um texto significaria lê-lo, ou seja, a tradução nada mais seria do que um diálogo travado entre textos, o eu lendo o outro, a busca do outro e, uma vez que cada texto traria uma pluralidade de vozes em contato, traduzir um texto seria juntar as mais diversas vozes, estabelecer ligações polifônicas com textos diversos, subverter e transcriar o texto de origem, levando-se em conta o universo do tradutor e do leitor, seus horizontes de expectativa e interesses. Desta forma, passa-se, após Kristeva, a considerar o processo tradutório como um ato de transcrição, em vez de mera versão literal dos textos que, eventualmente, pudessem ser traduzidos. A partir de Kristeva, temos o conceito inicialmente proposto pela Estética da Recepção de que tudo pode ser traduzido, uma vez que se submeta a um processo polifônico, intertextual e intersemiótico de transcrição.

Esse processo polifônico de transcrição traria, portanto, as vozes do texto de origem e as do tradutor e seu contexto para dentro da língua alvo, misturando-se e servindo para introduzir conhecimentos novos ou, muitas vezes, reforçar cânones já existentes ou subvertê-los, assim criando paradigmas novos e teorias até então desconhecidas. Assim sendo, é preciso dizer que essa nova perspectiva da tradução trazida pela teoria dos polissistemas literários pode ser estendida a diversas variantes, como se segue:

- Elementos pertencentes ao cânone da língua de origem incorporados e transcritos no cânone da língua alvo;
- Elementos pertencentes ao cânone da língua de origem incorporados e transcritos no sistema periférico da língua alvo, dando-lhe novo status;
- Elementos do sistema periférico da língua de origem incorporados e transcritos no sistema periférico da língua alvo, talvez dando-lhe status, talvez reforçando seu caráter periférico;

- Elementos da periferia da língua de origem incorporados e transcriados no cânone da língua alvo, subvertendo-o muitas vezes e, conseqüentemente, propiciando aos sistemas periféricos da língua alvo uma chance de ascensão ao cânone.

Aqui nos interessa ressaltar que tal contato polissistêmico e intersemiótico pode freqüentemente aproximar polissistemas aparentemente diversos, mas que, na realidade, bastante se aproximam, sem o que tal contato talvez não se realizasse. Tal contigüidade, portanto, geraria o conceito de confluência crítica: a aproximação de sistemas diferentes se daria por uma confluência de ideais e objetivos, apesar de horizontes de expectativa aparentemente diversos. De qualquer forma, tal confluência serviria para colocar sistemas diferentes lado a lado, estabelecendo um diálogo polifônico que poderia confirmar diretrizes afins e reforçar teorias em comum, estabelecendo uma espécie de auxílio na formação da consciência crítica e poética na língua alvo.

A tradução, dessa forma, serviria como confirmação das diretrizes críticas e poéticas tomadas pelo sistema canônico da língua alvo ou pelo sistema periférico almejando se tornar canônico na língua alvo. Tal confirmação dar-se-ia pela introdução de fatores e aspectos provenientes da língua de origem e “transportados” pela tradução, fatores e aspectos esses igualmente presentes discreta ou preponderantemente na produção literária da língua alvo. Desta forma, Compagnon apenas ratifica as concepções acerca da tradução enquanto transcrição e forma de se estabelecer contatos, adquirir conteúdos, reforçar teorias estéticas e poéticas dentro da língua alvo.

### 1.3 Do intertexto

Falar em intertextualidade implica retomar as teorias do signo lingüístico de Saussure, a leitura social que Bakhtin faz do signo lingüístico e da linguagem, a noção de cisão no indivíduo esquizofrênico segundo Freud e, finalmente, Kristeva,

que uniu todas essas teorias em torno da questão de intertextualidade, conceito por ela proposto.

Para Saussure, em seu *Cours de Linguistique Générale* (1931), o signo lingüístico constitui-se de duas partes, significante e significado, partes essas que teriam uma relação arbitrária de significação e, portanto, não-unívoca, incerta, abstrata. Para Saussure, o processo de significação seria, além de arbitrário, também diferencial e seletivo, sujeito sempre a dois eixos, o sintagmático e o paradigmático:

“ For Saussure, the linguistic sign is not simply arbitrary, it is also differential. The sign ‘tree’ has its place in the system of language ( la langue) because of its position with regard to sets of related sounds and words. To write a sentence ‘ The tree is green’ is to select the word ‘tree’ out of a set of related sounds – ‘sea’ or ‘bee’ – and related words – ‘bush’, ‘trunk’, ‘branch’ and all the particular names of trees, like oak or ash. The placing of words together in sentences involves what is termed the syntagmatic ( combinatory) axis of language; the selection of certain words out of sets of possible words involves what is termed the paradigmatic ( selection) axis of language. Any piece of language ( parole) is produced by processes of combination along the syntagmatic axis and of selection along the paradigmatic axis. The meanings we produce and find within language, then are relational.” (apud ALLAN, 2000)

ou ainda

“No sign has a meaning of its own. Signs exist within and produce meaning through their similarity to and difference from other signs.” (Id.ibidem)

Assim sendo, Saussure abriu as portas para toda uma nova forma de se ver a linguagem. Nada seria aleatório dentro da linguagem, tudo dependeria, de acordo com sua teoria, da escolha que dela faz o usuário da linguagem. Entretanto, segundo Mikhail Bakhtin, teórico russo apresentado à crítica francesa por Julia Kristeva em textos como “ The Bounded Text” ou “ Word, Dialogue, Novel” (apud ALLAN, 2000, p. 14.), Saussure não se ateve à realização do signo

lingüístico dentro da fala, pelo falante, e, por extensão, à literatura, mas sim ao signo lingüístico em geral.

Coube a Mikhail Bakhtin, portanto, associar as descobertas de Saussure a um estudo de cunho social. Seus estudos *Problemas da Poética de Dostoiévski* (s/d) e *Marxism and the Philosophy of Language* (apud ALLEN, 2000, p. 17) procuram aliar a teoria saussuriana de signo lingüístico à realização do falante, vendo tal aliança como um fato histórico-social, portanto ideológico e dependente de um contexto, de um diálogo, da negociação de sentido entre o falante e o interlocutor, como forma de se estabelecer o texto. Assim, Bakhtin elabora alguns dos conceitos primordiais para se entender o texto literário, tal como estudado pela crítica do século XX: dialogismo, carnavalização, monologismo, a construção da linguagem em si própria e no devir e a impossibilidade de se congelar o signo dentro de um eixo sincrônico de interpretação e realização. Para Bakhtin

“ Not only the meaning of the utterance but also the very fact of its performance is of historical and social significance, as, in general, is the fact of its realization in the here and now, in given circumstances, at a certain historical moment, under the conditions of the given social situation. The very presence of the utterance is historically and socially significant. “ (apud ALLEN, p. 17)

Segundo Allen,

“ From the simplest utterance to the most complex work of scientific or literary discourse, no utterance exists alone. [...] it may present itself as an independent entity, as monologic (possessing singular meaning and logic), yet it emerges from a complex history of previous works and addresses itself to, seeks for active response from, a complex institutional and social context. [...] All utterances are *dialogic* , their meaning and logic

dependent upon what has previously been said and on how they will be received by others.” (apud ALLEN, p. 19)

Mais adiante, Allen mostra que, para Bakhtin, existiria uma constante luta entre duas forças, centrífuga e centrípeta, no sentido de se manter o dialogismo ou sufocá-lo. Tal luta revelaria, portanto, a existência de diferentes vozes tentando libertar a linguagem ou, pelo contrário, atá-la. Teríamos, assim, a libertação trazida pelo discurso dialógico contrapondo-se à prisão do discurso monológico. Dessa forma, a constante presença do dialogismo poderia ser sufocada dentro de uma visão monológica de linguagem. Daí o conceito de carnavalização proposto por Bakhtin em seu estudo sobre François Rabelais (apud ALLEN, p. 22), em que, diante da constante opressão imposta ao homem medieval pelo clero e pela estrutura feudal de então, havia alguns momentos de liberdade, ou carnavalização, com inversão de papéis e de valores sociais e permissividade dentro da estrutura social da época. Tal conceito ilustraria, portanto, um momento de dialogismo dentro do discurso monológico dominante, em cujo contexto, a construção de sentido no discurso dependeria de troca, de negociação, do confronto de valores opostos, de junção de outros discursos.

“[...] language for the individual consciousness lies on the borderline between oneself and the other. The word in language is half someone else’s. The word becomes one’s own through an act of ‘appropriation’, which means that it is never wholly one’s own, is always already permeated with traces of other words, other uses.” (apud ALLEN, p. 28)

Daí para a criação do conceito de intertextualidade proposto por Kristeva teríamos uma passagem plenamente compreensível: o dialogismo, a construção dual, quando não plural de sentidos e a reversão das forças monológicas seriam realizados dentro do discurso literário através de intertextos, de retomada de contextos, conceitos e valores sócio-históricos bastante marcados. Outro elemento que Kristeva também teria utilizado para esboçar sua teoria da intertextualidade foi o aprofundamento do conceito freudiano de cisão da consciência, conceito esse

elaborado durante os estudos de Freud acerca de seus pacientes esquizofrênicos.

Para Freud, seus pacientes sofreriam de uma cisão na personalidade, de um dualismo de consciência, de uma incapacidade de manter uma unidade psíquica. Tal dualidade levaria a uma constante luta dialógica dentro do indivíduo patologicamente doente. Assim, em vez de dialogismo apenas entre indivíduos diferentes, tal como visto por Bakhtin, teríamos o dialogismo também como fator interno, inerente à cisão da consciência. O caráter dual dos analisandos de Freud permitiria, portanto, expandir o conceito de dialogismo, de intertexto, de negociação de sentidos dentro do discurso de cada indivíduo, muitas vezes revelado em sonhos, estados de vigília ou de alucinação. Se para Freud, tal fenômeno se restringia ao doente esquizofrênico, para outros psicanalistas a ele posteriores, tais como Jung e Lacan, todos os indivíduos possuem uma cisão, um dialogismo interno, o “double-voiced discourse”, como descrito por Allen. (p. 28-29)

Kristeva (1969) alia todos os estudos acima descritos para elaborar o conceito de intertextualidade. Segundo ela e no entender de Allen,

“ [she] refers here to our tendency to presume that texts possess a meaning unique to themselves. Such an appearance of unity is illusory, however. The text’s appearance of unity and independent existence is, in fact, part of its momentary arrangement of words and utterances which have complex social significance ‘outside’ the text in question. Kristeva’s semiotic approach seeks to study the text as a textual arrangement of elements which possess a double meaning: a meaning in the text itself and a meaning in what she calls ‘ the historical and social text’. [...] A text’s meaning is understood as its temporary rearrangement of elements with socially pre-existent meanings. “ (apud ALLEN, p. 37)

Como consequência dessa visão semiótica do texto, Kristeva elabora o que vem a ser o conceito de intertextualidade:

“the concept of intertextuality is meant to designate a kind of language which, because of its embodiment of otherness, is against, beyond and resistant to (mono)logic. Such language is socially disruptive, revolutionary even. Intertextuality encompasses that aspect of literary and other kinds of texts which struggles against and subverts reason, the belief in unity of meaning or of the human subject, and which is therefore subversive to all ideas of the logical and the unquestionable”. (apud ALLEN, p. 45);

ou ainda,

“ Intertextuality has to do, for Kristeva, with desire and with the psychological drives of the split subject. For Kristeva, the subject is split between the conscious and the unconscious, reason and desire, the rational and the irrational, the social and the presocial, the communicable and the incommunicable.” (apud ALLEN, p. 47)

Roland Barthes, teórico com quem Kristeva manteve forte relação crítica na França dos anos 60, parece concordar com ela:

“The theory of the text, therefore, involves a theory of intertextuality, since the text not only sets going a plurality of meanings but is also woven out of numerous discourses and spun from already existent meaning.” (apud ALLEN, p. 67).

Dessa visão de Barthes, deriva o conceito de morte do autor. Para Barthes, não existiria verdade, unidade de significação por parte do autor do texto, mas sim, pluralidade de significação, de sentidos atribuídos pelo leitor. Esse último, em vez de mero receptáculo do texto concebido pelo autor enquanto texto contendo um sentido único, exerceria papel fundamental para a continuidade do texto, a ele atribuindo sentidos de acordo com sua vivência de leitor, de sua bagagem prévia de sentidos e do momento que estivesse vivendo. Assim, teríamos tantos autores quantas fossem as leituras e leitores do texto, em vez de um só autor, monologicamente detentor do sentido do texto. Dessa forma, o autor único desapareceria, seria apagado do continuum autor-----texto-----leitor, pois cada

leitor, ao atribuir sentidos diversos ao texto, tornar-se-ia autor do mesmo. Conseqüentemente, o dialogismo estabelecido entre os diversos autores garantiria intertextualidade, negociação de sentido, vida para o texto. A teoria da morte do autor implicaria, assim, a morte do autor único e não a morte da figura do autor abstratamente tida pela crítica de até então como figura ideologicamente superior ao seu público leitor – autor como detentor do saber - , a entidade máxima da criação textual.

Segundo Compagnon, entretanto, não há morte ou apagamento do autor, posto que uma objetividade máxima na figura do texto enquanto entidade autônoma ou dependente única e exclusivamente do leitor seria impossível, irrealizável. Compagnon defende, outrossim, a figura do autor como integrante do processo interpretativo, contrapondo-se, portanto, à teoria bartesiana. De fato, Compagnon alerta para o fato de o texto restringir a interpretação proposta pelo leitor; ou seja, não se pode livremente atribuir sentidos aleatórios ao texto. O leitor, outrossim, está condicionado, segundo Compagnon, ao texto e, portanto, à intenção do autor:

“Les grandes oeuvres sont inépuisables; chaque génération les comprend à sa manière: cela veut dire que les lecteurs y trouvent de quoi éclairer un aspect de leur expérience. Mais si une oeuvre est inépuisable, cela ne veut pas dire qu’elle n’ait pas de sens originel, ni que l’intention de l’auteur ne soit pas le critère de ce sens originel. Ce qui est inépuisable, c’est sa signification, sa pertinence hors de son contexte d’apparition.” (COMPAGNON, 1998, p. 91).

Ou ainda,

“L’intention de l’auteur qui a écrit une oeuvre est logiquement équivalente à ce qu’il voulait dire par les énoncés qui constituent le texte. Et son projet, ses motivations, la cohérence du texte pour une interprétation donnée, ce sont après tout des indices de cette intention.” (id.ib. p. 95)

#### 1.4 Dos movimentos sincrônicos e diacrônicos na linguagem

Resta-nos brevemente mencionar a aplicação na análise e interpretação de Poe e Baudelaire dos dois movimentos lingüísticos propostos por Saussure e seus seguidores: a sincronia e diacronia. Como os próprios nomes indicam, sincronia implica sincronicidade, simultaneidade temporal, ao passo que diacronia refere-se ao não-sincrônico, ao temporalmente díspar.

Dentro da teoria saussuriana e da filologia, ao se estudar a linguagem, pode-se recorrer a duas visões opostas. Pode-se analisar diferentes linguagens de forma comparativa, porém simultânea, contrapondo-se formas diversas dentro de uma mesma perspectiva norteadas por um espaço e tempo pontuais – movimento sincrônico de análise- ou, por outro lado, analisar uma mesma linguagem ao longo do tempo, estabelecendo paralelos e possíveis evoluções – movimento diacrônico de análise.

Partindo-se de tais concepções para a análise da linguagem, procura-se, no caso presente, além das teorias e conceitos já mencionados, também aplicar leituras sincrônicas e diacrônicas ao corpus escolhido. Ao se analisar a produção estética e poética de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire em separado, porém ao longo do tempo, optou-se, portanto, por uma leitura diacrônica. Entretanto, ao se compararem as obras de maturidade de ambos os autores, optou-se por uma leitura sincrônica ( embora tenham escrito com certo distanciamento temporal, veremos no corpo da análise e interpretação que temos confluência crítica e semelhança cronotópica).

Uma vez introduzidos os principais conceitos e teorias subjacentes a esta análise e interpretação, ou seja a do círculo hermenêutico de interpretação proposto inicialmente por Schleiermeier e posteriormente desenvolvido por Gadamer, da teoria da tradução e dos polissistemas literários, da teoria intertextual de análise e interpretação da obra literária, e das leituras sincrônicas e diacrônicas propostas por Saussure para análise da linguagem, passar-se-á à leitura diacrônica das obras de Edgar Allan Poe, seguida pela de Charles

Baudelaire, para, em seguida, abordar-se em uma leitura sincrônica comparativa as obras principais de maturidade dos dois autores, *Marginalia* e *Mon Coeur Mis à Nu*, respectivamente.

Dessa forma, as teorias de Saussure, Kristeva, Bakhtin, Barthes, dos polissistemas, assim como revistas e ampliadas por Compagnon, constituem a base de nossa focalização crítica. A análise saussuriana da linguagem enquanto movimento diacrônico e sincrônico será transposta para a análise diacrônica e sincrônica das obras de Poe e Baudelaire; a questão da tradução enquanto transcrição e confirmação será verificada ao se falar das traduções de Baudelaire dos contos, ensaios e poemas de Poe; a morte do autor único, segundo Barthes e Compagnon, será útil para se estudar o movimento dialógico, polifônico e intertextual (teoria bakhtiniana) nas obras de Poe e Baudelaire; os polissistemas serão vistos nas obras dos dois autores, enquanto teoria capaz de descrever o apoio buscado por Baudelaire na obra de Poe, apoio esse em termos de confirmação de sua própria teoria estética e poética. Assim, o embasamento teórico descrito nesse capítulo será retomado explícita ou implicitamente, conforme se faça necessário.

### III CAPÍTULO 2: VISÃO DIACRÔNICA DA OBRA ESTÉTICA E POÉTICA DE EDGAR ALLAN POE

*“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 -...”*  
( versos 1 a 4 do poema “Alone” –  
Poe, 1829)

Pensar a obra estética e poética de Edgar Allan Poe tem sido o objetivo de diversos críticos e biógrafos seus contemporâneos (donos das revistas literárias que editou – *Southern Literary Messenger*, *Graham’s Magazine*, *Godley’s Ladies’ Magazine* – ou para as quais contribuiu – *Democratic Review*; poetas e jornalistas com os quais travou amizade e, também, longas batalhas literárias (Sarah Whitman, Willis, Longfellow, Hawthorne) ou posteriores a ele, tais como Buranelli (1961), Mages (1995), Peeples (1998), Dayan (1987)... A relação é bastante extensa, mas o tema não parece estar esgotado. Se, por um lado, vários artigos, teses e livros têm sido constantemente publicados, parece ainda haver espaço para múltiplas abordagens – dentre as quais, as de cunho biográfico, estilístico, existencialista, estruturalista, desconstrucionista, para citar apenas algumas. Mas, em primeiro lugar, valeria a pena rever tais trabalhos, ou seja, estabelecer uma certa cronologia de sua vida e obra poética, estética e crítica, antes de fazer uma leitura mais aprofundada de *Marginalia*, obra de maturidade de Poe.

Em linhas gerais, a biografia de Edgar Allan Poe tem sido traçada de forma laudatória ou, pelo contrário, negativa. Vários críticos, como Peeples (1998), têm se atido a momentos importantes para a análise da obra de Poe. Outros, entretanto, parecem ter-se aproveitado do momento oportuno para se vingarem de Poe, alinhando falsos argumentos e injúrias sobre ele, caso de Griswald, seu sucessor como editor em uma revista e escolhido pelo escritor para redigir seu obituário e testamento crítico. Dessa forma, a leitura das diversas biografias

implica um olhar bastante profundo e cauteloso, de modo a evitar falsas impressões e a apreensão de dados incorretos.

Passar-se-á, então, a um breve sumário dos principais pontos da biografia de Poe, relevantes para esta discussão, sumário esse apoiado em Arthur Quinn (1988) e Scott Peeples. Edgar Poe nasceu em Boston, Massachussets, em 1809, filho de uma renomada atriz teatral e de um aspirante a ator, cuja carreira se deu de forma meteórica. Logo após o nascimento de sua irmã mais nova – Edgar tinha, então, quase três anos de idade-, a mãe, Elizabeth Poe, morreu de tuberculose, deixando três filhos pequenos à mercê da caridade de comerciantes e familiares ( o pai já havia abandonado a família previamente, desaparecendo por completo – alguns biógrafos levantam também a possibilidade de morte por tuberculose). Edgar foi acolhido por uma rica família de comerciantes em Richmond, Virginia, os Allan, mas nunca oficialmente adotado.

Após uma infância tranqüila e abastada, o que inclui um período na Inglaterra, onde estudou em internato por algum tempo, Poe, então, Edgar Allan Poe, passou por uma adolescência mais conturbada: dívidas, constantes atritos com o pai adotivo, indefinições quanto à carreira que queria seguir, a de poeta. Em 1824, Poe decide escrever seus primeiros poemas. É o ano da primeira decepção amorosa – a mãe de um colega, pela qual se sentia atraído, morre. No ano seguinte, comprometeu-se com uma vizinha, mas o namoro foi proibido.

Em 1826, Poe começou a freqüentar a University of Virginia, então em início de funcionamento e palco de constantes carteados, brigas e bebedeiras. No final do ano, após ter acumulado mais dívidas, foi forçado pelo pai a largar os estudos e a se alistar no exército em Boston. Permaneceu em serviço militar por dois anos, o que lhe valeu a possibilidade de publicar o primeiro livro de poemas, *Tamerlane and Other Poems* ( 1827), com recursos coletados entre os recrutas e oficiais. De fato, parece ter apresentado um forte senso de humor e de crítica em seus poemas satíricos lidos no quartel, o que o tornou famoso a ponto de convencer seus colegas a contribuírem para tal publicação. Em 1829, após mais desavenças com o pai e a morte da mãe, deixa o exército e volta para casa.

Nesse ano, publica seu segundo livro de poemas, *Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems*.

Em 1830, momento de aparente paz doméstica e reconciliação, volta ao exército, entrando para a Academia de West Point com apoio do pai. Entretanto, após o novo casamento deste, Poe decide se insubordinar com relação às ordens dos oficiais, forçando uma corte marcial em 1831, ano em que publica *Poems: Second Edition*. Muda-se, então, para Baltimore e passa a viver com a tia, Maria Clemm, a prima, Virginia, e o irmão, William, que morre no mesmo ano. Segue-se, um longo período de pobreza, viagens em busca de emprego, incertezas e várias publicações em revistas. Diante das exigências do mercado editorial e leitor da época, abandona por muito tempo o sonho de escrever e publicar coletâneas de poemas. Tenta, assim, o romance folhetim, o diário imaginário, a crítica literária, a resenha de publicações ficcionais ou não, enfim, formas diversas de agradar leitor e editor; formas de sobrevivência.

A partir de 1832, dedica-se constantemente ao conto, narrativa breve que pudesse ser publicada rapidamente, lida em pouco tempo e apreciada por sua intensidade narrativa. Envia diversos contos a revistas da época, participa de concursos literários e começa a ganhar fama e algum dinheiro. Alguns dos contos mais famosos de Poe datam do período 1832-1842, década de altos e baixos na produção, publicação e aceitação de suas idéias. Em 1835, por exemplo, publica “Berenice”, “Morella” e “The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaall”. Em 1836, casa-se com Virginia, então com treze anos de idade, o que causa assombro na sociedade puritana e fechada da época. Em 1837, surgem os primeiros capítulos em folhetim de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. Em 1838, publica “Ligeia” e *Pym* em versão integral. Em 1839 publica a primeira coletânea de contos, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, com vinte e cinco contos, dentro os quais, “William Wilson”, “The Fall of the House of Usher”, bem como os anteriormente publicados em revistas e jornais. Em 1840, saem os seis primeiros capítulos do inacabado *The Journal of Julius Rodman* – inacabado porque rompe com o editor da revista, a *Burton’s Magazine*. Entretanto, continua contribuindo para essa e outras revistas: criptogramas e contos renomados, como “The Man of

the Crowd”. Em 1841, surgem outros contos importantes: “The Murders in the Rue Morgue” e “Descent into the Maëlstrom”. Em 1842, publica a resenha para o livro de Hawthorne, *Twice-Told Tales*, resenha essa fundamental para se entender sua teoria estética, como se verá mais adiante. Nesse mesmo ano, surgem “The Masque of the Red Death” e “The Pit and the Pendulum”.

Se a década de 1832-1842 pode ser vista como momento de ascensão gradual de Poe no mercado editorial, 1842 parece simbolizar o início de seu declínio editorial e físico, com os primeiros sinais de tuberculose em Virginia. De fato, a penúria de seu cotidiano, a falta constante de emprego, a figura assertiva e, por vezes, ousada do Poe crítico podem ser consideradas como causas de sua decadência sócio-econômica e aceleração na doença de sua mulher. Começa, então, uma luta desenfreada e, por vezes, inútil, no sentido de conseguir mais prestígio, dinheiro e emprego: afinal, sua carreira e a vida de Virginia estavam em jogo e Poe parecia ter clara consciência do fato. Em 1843, tenta, em vão, emprego no governo em Washington, mas consegue se lançar enquanto leitor de sua própria obra: as leituras de obras literárias feitas em voz alta pelos autores eram bastante concorridas na sociedade letrada das grandes cidades norte-americanas no século XIX. Na primeira leitura, empresta sua voz a “The Poets and Poetry of America”, texto crítico em que analisa a biografia e obra de alguns contemporâneos. O conto “The Gold Bug” lhe garante um prêmio em concurso literário organizado pelo *Dollar Newspaper* de Filadélfia. Data desse mesmo ano, 1843, a publicação de “The Tell-Tale Heart” e “The Black Cat”.

Sempre tentando publicar e editar, muda-se para Nova York em 1844, ano em que saem o primeiro capítulo de *Marginalia* na *Democratic Review* e onze contos, dentre os quais “A Tale of the Ragged Mountain”, “The Premature Burial” e “The Purloined Letter”, em diversos periódicos. Em 1845, surge seu poema mais famoso, “The Raven”, retomando o antigo sonho de se dedicar à poesia enquanto gênero mais nobre dentro da literatura. Tal poema é amplamente difundido e apreciado, trazendo fama a Poe, talvez pela primeira vez. Nesse ano, inicia uma longa batalha literária contra Longfellow, o poeta mais renomado de seu tempo. Acusa-o de plágio, de inferioridade estética, talvez para se defender e realçar seus

princípios estéticos e poéticos; afinal, nada melhor, no entender de Poe, segundo diversos contemporâneos, do que atacar o cânone para se proteger e promover, polemizar para atrair a atenção para sua obra. Também em 1845, publica duas coletâneas, *Tales* e *The Raven and Other Poems*, além de contos como “The System of Doctor Tarr and Professor Fether” e “The Imp of the Perverse”.

Em 1846, após período de doença e piora no quadro de Virginia, muda-se para os arredores de Nova York, levando sua família para Fordham, onde se estabelecem em um chalé precário e frio. Nesse ano, surgem “The Cask of Amontillado” e seu renomado estudo *a posteriori* sobre “The Raven”, “The Philosophy of Composition”. Virginia morre em 1847, o que acarreta um longo período de depressão e doenças para Poe e poucas publicações, como “The Domain of Arnheim” e o poema “Ulalume”. Em 1848, tentando retomar sua carreira e sua vida, tenta se casar novamente, de forma descrita por vários amigos e biógrafos como desesperada, em busca de uma “tábua de salvação”: flerta com diversas mulheres, entre elas sua primeira namorada, agora viúva e a poeta Sarah Whitman, fato que lhe rende os poemas de amor “Annie” e “To Helen”, além do famoso poema “The Bells”. Em 1848 publica *Eureka*, poema em prosa, tratado de cosmogonia sob a luz da teoria atomista, ensaio sobre o processo de escritura, considerado pelo próprio autor como importantíssimo, ponto máximo dentro de sua produção estética e poética, a ponto de ter escrito a sua tia, Maria Clemm, que nada mais poderia redigir ou lançar depois de *Eureka*.

Em 1849, ano de sua morte, ainda acalentando o velho sonho de ter a sua própria revista literária, viaja a Philadelphia, Richmond e tenta chegar a Boston, no sentido de fazer outras leituras em voz alta e de solicitar assinaturas para uma futura revista. Diante da real possibilidade de se casar novamente, viaja uma vez mais, mas misteriosamente é encontrado em uma sarjeta em Baltimore em 3 de outubro, praticamente inconsciente, em estado alucinatório, sem documentos nem pertences e vestido com roupas que não as suas. Levado ao hospital, morre em 7 de outubro. Suas últimas publicações foram “Hop Frog”, “Landor’s Cottage”, os poemas “For Annie” e “Eldorado” e, postumamente, “Annabel Lee”. As circunstâncias envolvendo sua morte permanecem bastante nebulosas para a

crítica. Inicialmente, talvez por influência do obituário difamatório de Griswold, pensou-se em alcoolismo exagerado, ou seja, *delirium tremens*. De fato, diversos críticos apoiaram tal hipótese por muito tempo. Também se aventou a ligação com ópio, na medida em que diversos narradores e personagens de seus contos aparecem sob influência dessa droga durante as narrativas. A ausência de documentos do hospital e a entrevista concedida pelo médico que cuidou de Poe durante seus últimos momentos de vida não esclarecem muito. Mais recentemente, aventaram-se outras possibilidades: por ter havido um provável surto de hidrofobia nos arredores de Baltimore, alguns biógrafos sugeriram que essa pudesse ser a *causa mortis*. Cartas de contemporâneos amigos de Poe, como Sarah Whitman, argumentam que Poe era alérgico a álcool e, portanto, incapaz de se embriagar. Outros mencionaram envenenamento, hipótese estudada recentemente por um grupo de médicos e pesquisadores da Johns Hopkins University. O resultado dessa pesquisa, publicado em 2003 e veiculado pelo Discovery Health Channel nos EUA no mesmo ano, relata que a análise laboratorial de fios de cabelo de Poe e Virginia atesta a presença, sim, de substâncias químicas venenosas liberadas pelo constante uso de lampiões como única forma de iluminação na primeira metade do século XIX. Segundo esse estudo, o acúmulo lento de tais substâncias poderia ter levado à estranha patologia que matou Edgar Allan Poe.

Após essa breve introdução aos pontos mais importantes da biografia de Poe, pontos esses relevantes para o estudo aqui proposto, passar-se-á a uma análise mais detalhada das obras do autor americano, principalmente aquelas fundamentais para ilustrar sua teoria estética e poética. Uma leitura diacrônica, ou seja, desde os primeiros escritos de juventude até as obras de maturidade, póstumas ou não, permite algumas constatações bastante reveladoras.

Os primeiros escritos do autor americano foram poemas. De fato, aos 22 anos de idade já havia publicado três volumes de poemas: *Tamerlane and Other Poems* (1827), *Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems* (1829) e *Poems- Second Edition* (1831). A razão de ter-se dedicado primeiramente a poemas parece residir

no fato de se ver, nessa época, como primordialmente poeta. Segundo Peebles (1998, p. 1),

“ Indeed, in this first phase of his career he saw himself strictly as a poet; in his poems as well as his correspondence he insists that he has a calling not just to write poetry but to be a poet.”

Ser poeta seria, assim, sua única e verdadeira vocação, um sentimento de ter o poder de criar mundos diversos daquele do qual se sentia excluído. Não conseguia ver sentido em uma realidade mercantil, marcada pela superficialidade de relações e de sentimentos. Para Poe, fazia-se necessário buscar outras realidades, outros mundos. De fato, desde seus primeiros poemas percebe-se uma temática voltada para o ideal, para o etéreo, o mundo dos sentimentos e da beleza suprema. Partindo de uma estética romântica, segundo a qual o poeta deveria se isolar do mundo real e capitalista em que vivia, mundo esse alienante e desencantador, e buscar outras formas de expressão para sua percepção artística, tentando, assim, reencantar o mundo através do ideal, do onírico, da arte. Dentro de uma visão sociológica marxista, Löwy & Sayre (1995, p. 51) analisam profundamente a luta do romantismo contra o mundo moderno capitalista:

“ É possível considerar o romantismo como sendo, em larga medida, uma reação do ‘entusiasmo cavalheiresco’ contra a ‘ água glacial’ do cálculo racional e contra o *Entzauberung der Welt* [desencantamento do mundo, segundo Goethe o mote do movimento Tempestade e Ímpeto, origem do pré-romantismo alemão] – conduzindo a uma tentativa, quase sempre desesperada, de reencontrar o mundo.”

Segundo Löwy e Sayre, haveria três formas principais de se buscar o reencantamento do mundo: o caminho da religião, a exaltação da noite e a recriação do mito. A religião seria uma forma ascética de se buscar a divindade e, assim, fugir ao mercantil, ao estéril, ao dinheiro, à materialidade do mundo. A noite, por sua vez, remeteria ao etéreo, ao misterioso, ao oculto, a uma dimensão fora da realidade. Quanto ao mito, segundo tais autores, não se trataria de se

recriar mitos antigos de cunho greco-romano, mas sim de se buscar o mito da modernidade, do mundo atual em sua dimensão mais cósmica e ideal. De fato, uma breve leitura de diversos contos, poemas e romances ditos românticos na Alemanha, Inglaterra e França, países em que a visão de mundo romântica se destacou enquanto vanguarda e movimento universal de revolta no início do século XIX, permite a constatação de que tais vertentes – religião, busca da noite e recriação do mito- podem ser verificadas em diversos autores, tais como os pré-românticos alemães ( Schiller, Schlegel, Goethe), os poetas da Lake School inglesa ( Wordsworth, Coleridge) e Nerval e Victor Hugo, poeta máximo do romantismo francês. No entanto, a euforia inicial de se buscar saídas contra a modernidade, ou melhor, o mundo moderno e sua ideologia mercantil, euforia essa marcada pela era das grandes revoluções européias, tais como a francesa e o sentimento geral de utopia e de quebra de valores, logo deu lugar a uma sensação de tédio, de novo desencanto, de impossibilidade de se alcançar o ideal. O homem romântico logo se depara com a impossibilidade de iconoclasticamente quebrar todos os valores materiais mercantis e viver em atmosfera de plena idealidade. Sobram apenas mais desencantamento, mais tédio, mais insatisfação, mais descrédito com relação à realidade.

O poeta americano percebe ser impossível escapar ao real. De fato, a leitura diacrônica de seus primeiros poemas demonstra uma temática bastante recorrente: à busca de uma idealidade, de uma beleza ascética, de uma felicidade eterna e etérea, sucede uma sensação de estranhamento, de tédio, de desencanto, de impossibilidade de se alcançar o objetivo ao qual o eu-poético se propõe nos diversos poemas. Em “Tamerlane”, por exemplo, temos a tentativa inútil de se alcançar o amor e a glória ao mesmo tempo: o eu-poético, aqui representado por um jovem cavaleiro e futuro rei, abandona a mulher amada para alcançar glórias militares, riqueza e prestígio. Ao voltar a seu reino, é advertido de que sua amada havia morrido e que sua busca por riquezas tinha sido em vão, restando-lhe, apenas, a sensação de tempo perdido: em vez de riquezas a ele exteriores, deveria ter-se atido à riqueza do amor. Portanto, nesse poema temos a temática da sensação de profundo tédio, do vazio diante da morte inexorável

mesmo para aquele que possui toda a glória material: o sonho de unir o material e o ideal, a riqueza e o amor não se realiza nesse poema, nem nos outros da mesma coletânea. Como diz Peeples, (p. 6)

“The other poems in *Tamerlane* also contemplate the distance between the dreamlike realms of the imagination and the mundane world that seemed intolerable to young romantics of the early nineteenth century [...] the dreamworld can hardly be called an escape. Rather, it is an intrusion, a ‘vision’ perhaps, that overcomes the Poe-esque speaker/ poet, marking him as a poet even as it disturbs or haunts him.”

Assim sendo, se o mundo real não serve para o poeta, o mundo ideal ou onírico não pode ser atingido. Segundo Ketterer (apud PEEPLES, 1998, p. 7-8) embora vários, se não quase todos os poemas dessa primeira coletânea, carreguem em si uma atmosfera de idealidade, de indefinição, de ausência de clareza como possível forma de se alcançar o ideal, o sonho, o etéreo, rejeitando-se, até, o real, o concreto, o material, tal projeto não se realiza:

“The very lack of clarity in ‘Dreams’, ‘Tamerlane’, and most of the other poems in the first volume reflects Poe’s project, which is not merely to escape from ‘dull reality’ but to make contact with some ‘higher’ or more meaningful realm. Getting there involves rejecting our normal way of seeing – spurning logic and clarity in favor of what David Ketterer calls ‘arabesque reality’, which can be seen only with ‘half-closing eye’ that fuses and distorts ordinary perception. Poe’s poetry has often been called ‘visionary’; it might also be referred to as ‘abstract’ in that he sought not to make things clear but to make them ‘blurry’.

No entender de Peeples, de fato, os poemas de *Tamerlane* tenderiam a uma escolha consciente de se buscar o ideal pelo “embaçamento” da realidade. No entanto, a visualização de tal universo de idealidade ocorreria, quando muito, de forma indireta e com os olhos entreabertos, assim metaforicamente simbolizando a impossibilidade de se alcançar o ideal e abandonar completamente

o real. Mesmo ao quebrar as barreiras normais da percepção e privilegiar os instantes de idealidade, de devaneio, de sonho, o eu-poético acaba na desilusão de não ver seu objetivo supremo alcançado eternamente: a mulher amada nos diversos poemas ou morre, ou vê seu amado morrer; o sonho se transforma em pesadelo, o ideal não é obtido. Assim, a felicidade nunca é plena nos poemas de Poe, mas sim aparece como lembrança de algo perdido, não alcançado, não realizado.

Na segunda coletânea, *Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems* (1829), dois poemas principais merecem ser mencionados com mais cautela: “Sonnet – to Science” e “Al Aaraaf”. O primeiro logo traz o tema da luta entre o científico e o poético, entre o lógico e o ilógico, o comprovável e o intangível – logo no sentido de antecipadamente com relação a escritos seus posteriores, em que retoma e analisa tal questão de forma mais aprofundada, como em alguns contos e *Eureka*. Em “Sonnet – to Science”, temos a celebração da vitória do poder da imaginação do poeta frente à Ciência, aqui simbolicamente representada por um urubu, ave de rapina normalmente associada à morte, à destruição. Ou seja, diante do poder aniquilador do urubu, ou melhor, da Ciência, cabe ao poeta ser superior e vencê-la. Aqui ainda persiste um certo tom de otimismo, pois o poeta vence a batalha.

“Al Aaraaf”, como diz Elizabeth Phillips (apud CARLSON, 1996, p. 75), quer dizer “dos árabes”, ou seja, o Alcorão, e nomeia uma estrela que vagueia pelo cosmos em espaço e tempo após a destruição imaginária da Terra. Poe refere-se a uma estrela que teria aparecido repentinamente em 1572, teria adquirido mais brilho que o planeta Júpiter e teria subitamente desaparecido no céu. Assim, Phillips considera que o reino estelar deveria, portanto, ser tão imaginário quanto o poema. Ainda de acordo com Poe, tal estrela seria habitada por espíritos que não apreciariam a imortalidade, mas que, após uma segunda reincarnação, teriam caído em esquecimento e morte. Segundo Phillips, (apud CARLSON, p. 76)

“The principal figures in the poem are personifications of perceptive modes: the maiden Goddess Nesace is associated with the perception of beauty, seen here as a religious devotion; her handmaiden Ligeia [ outra Ligeia, que não aquela do famoso conto], keeps watch over the divine spirit of harmonious correspondence in the music of

Nature; the angel lanthe and her seraph-lover Angelo (Michelangelo), the goodly spirit who half-wished to be again of men, are creatures of passion.”

De fato, parece que esse poema já anteciparia a tríplice preocupação do poeta: a busca da Beleza suprema, o uso da música aliada à poesia e a questão da paixão. Segundo Stovall, (apud CARLSON, p. 76) haveria uma apresentação alegórica da teoria do poema, tal como concebida por Poe mais adiante:

“ [...]the presentation ‘allegorically’ of Poe’s theory of poetry, based on the ‘desire to apprehend supernal beauty’ beheld by the poet in ‘visions’. ‘Al Aaraaf is the realm of beauty, and the spirits who dwell there are artists, lovers of beauty, whose duty it is to reveal to men the true nature of God.”

Entretanto, assim como na teoria do poema presente em “The Poetic Principle”, segundo a qual a paixão humana aniquila a busca da beleza suprema e os desígnios de Deus, o poema em questão tem tal temática. Richard (apud CARLSON, p. 77) é da mesma opinião:

“the cadence of a living heart deafens the poet who can no longer perceive the sublime ‘echoes’ which are the soul of true poetry.”

Ou ainda, segundo Silverman, (1991)

“ Death permeates ‘ Al Aaraaf’ as well as other early poems and invades their language and imagery.”

Assim, “Al Aaraaf”, considerado, talvez, o poema mais enigmático e incompreendido de Poe, seja visto como aquele em que o poeta antecipa toda a sua teoria estética: a busca da beleza, a superação da realidade, a música enquanto instância suprema e forma de se alcançar instâncias etéreas, a morte da mulher amada, a desilusão do poeta, a criação e o poder da imaginação como

superiores ao real, elementos fundamentais e recorrentes em toda a teoria estética e produção poética em Poe.

Outro poema fortemente ligado à questão do etéreo, do desejo incontido de um reencontro com a mulher amada, de uma busca infrutífera pelo amor perdido para a morte, é “Annabel Lee”; trata-se de uma balada póstuma escrita sob a forma de dípticos, marcada por forte repetição sonora, fônica, rítmica e semântica. Nesse poema, o eu-poético senta-se à beira do mar e chora a morte da mulher amada. A forte repetição sonora e semântica, aliada à recorrência de metáforas e imagens circulares permite antever como que uma armadilha cercando o eu-poético, proibindo o reencontro. Assim, temos nesse poema outro exemplo da temática e estética do autor.

Entretanto, se até aqui temos a presença de fortes amarras formais nesse e noutros poemas de juventude de Poe ( preocupação com esquemas rítmicos e rítmicos precisos, aliterações e assonâncias ligadas ao conteúdo temático dos poemas, repetições de imagens e palavras ligadas ao ideal, ao sonho, ao imaginário), podemos perceber em um deles, “Alone”, uma abertura na esfera formal, com o uso de medidas irregulares, travessões retóricos e ausência de freio proporcionado por dípticos rimados ( como nos outros poemas dessa mesma coletânea). De fato, escrito em um álbum de autógrafos para uma amiga de infância e apenas postumamente publicado, temos nesse poema um exercício poético de liberação das amarras formais comuns aos poemas românticos da época, bem como aos demais poemas escritos por Poe. Como diz Carlson, (p. 79)

“The poem runs freely along in irregular measures – punctuated by the rhetorical dashes and almost never slowed by the rhymed couplets. “

Para Hoffman, (1972)

“ it transcends the conventions of the time.”

De fato, o uso de travessões retóricos e de esquema de medidas irregulares lembra poetas do final do século XIX e início do XX, tais como Emily Dickinson, Mallarmé, Laforgue. Retornaremos a essa questão mais adiante.

A terceira coletânea de Poe, *Poems- Second Edition*, traz, além de poemas fundamentais para se entender sua teoria estética, um primeiro ensaio crítico intitulado “ Letter to B –“. Nesse ensaio já temos algumas das concepções acerca do poema, concepções essas claramente definidas e posteriormente retomadas em seus ensaios de maior fôlego, como “The Philosophy of Composition”, “ The Poetic Principle” e “The Rationale of Verse”. Em “ Letter to B –“, Poe se pergunta qual seria o sentido maior da existência e chega à conclusão de que seria a felicidade, outro nome para prazer, aqui o prazer estético. Como diz Carlson, (p. 79)

“The letter, at last, gives a teleological definition of poetry. In contrast to the object of a work of science, which is truth, the immediate aim of both romance and poetry is pleasure: but romance has as its object a definite, and poetry an indefinite, pleasure attained by the difference between ‘perceptible images with definite and indefinite sensations’, respectively. Music is the means of creating indefinite sensations. Therefore: ‘ Music, when combined with a pleasurable idea, is poetry.’”

Vários críticos vêem nesse ensaio um embrião da teoria estética de Poe, teoria essa desenvolvida com maior fôlego nos contos, resenhas e textos críticos que escreveu e publicou alguns anos depois. Nessa coletânea temos, portanto, além desse ensaio, alguns poemas que retomam e aprofundam a temática dos livros anteriores, tais como a morte da bela mulher amada como tema fundamental para a poesia (“The Sleeper”), a busca da beleza ideal ou espiritual (“To Helen”), o reino privilegiado da poesia da idealidade (“Israfel”), o encantamento pela musicalidade do poema e a sensação de terror proporcionada pelo movimento constante do homem (“The Valley of Unrest”), o domínio da morte e da aniquilação gerando tédio e imobilidade espaço-temporal (“The Doomed City” e “The City in the Sea”) e, a destruição inexorável do espaço e da realidade (“The Coliseum”).

Com relação a esse último poema, “The Coliseum”, vale salientar que o trecho onde é narrada a destruição da construção surge em versos brancos, outra inovação na poesia de Poe. Mais uma vez, as amarras formais dos poemas anteriores aparecem, aqui, fragmentadas, quebradas pelo poeta. Seria uma forma de representar a destruição do Coliseu através da própria forma do poema? Retornaremos a essa questão.

Em 1835, Poe publica sua única tentativa no teatro, o drama inacabado “Politian”. Em versos, essa peça foi concebida como um libreto de ópera italiana, com ação sediada em um palácio romano, seu jardim e o Coliseu, mais uma vez. De fato, Poe teria adaptado o poema “The Coliseum” nessa peça, mostrando, novamente, o tema da destruição, da aniquilação, do terror, da desolação:

“The sense of ruin and abandonment, of glories lost, of empty and pervasive desolation – all signify the hero’s mood; the spirit of the place oppresses him, but the awareness of the mystery of the cold stones gives him strength for retribution.” (apud CARLSON, p. 86)

Embora Poe tenha sempre se considerado um poeta, sua poesia sempre encontrou indiferença e críticas negativas por parte de seus contemporâneos e vários estudiosos de sua obra, à exceção, talvez de “The Raven”. Como afirmou Dwayne Thorpe (apud CARLSON, 1987, p. 90), o contraste entre a paixão de Poe pela poesia e a recepção pouco amistosa nos Estados Unidos poderia se explicado de diversas maneiras:

“ Critics have neglected Poe’s poetry partly because he wrote so little of it; partly because his best fiction is very good, indeed; partly because the poetry has primarily influenced non-English poets; but chiefly because it runs against the stream. This is most obvious in his insistent musicality. Poe defined poetry as ‘the rhythmical creation of beauty’ even as Emerson was laying down a new law that ‘it is not metres, but a metre-making argument that makes a poem’; and twentieth-century American poets have built on the image, not the musical phrase... But critics have usually attended only to meaning...”

Assim, no entender não apenas de Thorpe, mas da crítica mais recente de Poe, esse teria tido baixa receptividade devido a não ter deliberadamente seguido os demais poetas de seu cronotopo<sup>1</sup> e, portanto, do cânone estabelecido pelo transcendentalismo de Emerson e do círculo literário de Boston. Pelo contrário, ao inovar poeticamente, correu o risco da incompreensão, do ostracismo. Segundo Thorpe, (apud CARLSON, p. 91) ao citar o próprio Poe,

“ An immortal instinct, deep within the spirit of man, ... a sense of the Beautiful, .... a thirst unquenchable.... It is no mere appreciation of the Beauty before us – but a wild effort to reach the Beauty above... and thus.. through a certain, petulant sorrow at our inability to grasp now, wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys, of which through the poem, or through the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses.”

ou ainda,

“ Poe’s poems turn repeatedly on three major concepts: art as a pursuit of the ideal; the destructive power of time; and the inherent connection of beauty with melancholy.”

Após 1839, Poe continuou escrevendo alguns poemas, porém os mesmos foram incluídos em seus contos, tais como “ The Haunted Palace”, “ The Conqueror Worm” ou ganharam destaque individual, caso de “ The Raven”. Poe passa a privilegiar a produção de contos e resenhas, com a finalidade de agradar o mercado editorial crescente e ser publicado em revistas e jornais da época. Tal decisão de praticamente pôr de lado a poesia tem sido relacionada pela crítica mais recente sobre ele com problemas financeiros, em vez de ter sido uma decisão por gosto pessoal. Poe teria sofrido a pressão editorial de seu tempo, vendo-se obrigado a publicar o que poderia vender: folhetins, artigos em jornais

em vez de coletâneas de poemas em uma sociedade sedenta de romances, suspense, ação. De fato, segundo Hayes (2000), temos a formação de um público leitor bastante influente, de uma burguesia exigente, fato comum no século XIX norte-americano, europeu, e mesmo brasileiro.

Fato é que a partir de 1839 e até sua morte em 1849, surgiram vários contos que lhe deram renome junto à crítica, o que dificilmente aconteceu durante a produção poética do autor<sup>2</sup>. Vale salientar que diversos contos retomam a temática fundamental de seus poemas: a morte da mulher amada, a musicalidade como forma de expressar a idealidade, a desilusão e o desencantamento diante do mundo real, o onírico, o terror. Entretanto, temos mais claramente a busca da expressão da interioridade do autor, do narrador, do autor implícito, da personagem do conto. Em vez de busca na idealidade enquanto esfera externa ao poeta, temos aqui o mergulho na interioridade, no eu como forma de se expressar a alma humana. Em vez da busca da idealidade em reinos distantes, no horizonte à beira-mar, temos a busca interna, o questionamento de quem seria o eu dentro da narrativa, de que características teria a personagem em questão.

Em minha dissertação de mestrado (PHILIPPOV, 1999), discuti com certo fôlego a presença do onírico e do fantástico nos contos de Edgar Allan Poe. A seguir, retomo alguns pontos importantes para essa tese de doutorado, sem, entretanto, reproduzir passo à passo tal dissertação.

Buranelli (1961, p. 26-27) analisa longamente a questão dos sonhos em Poe. Para tal crítico,

“One of his fundamental convictions concerned a peculiar and indubitable knowledge attainable only in dreams... He meant those wakeful moments which approximate dreams because the individual drifts off into a private world of his own making where the senses cease to bear on mundane reality and the reason ceases to criticize. It

---

<sup>1</sup> Conceito cunhado por Bakhtin para descrever a conjunção de espaço e tempo dentro da obra literária. Ou seja, a cada espaço unido a um tempo, surgiriam características a ele inerentes e, portanto, diferentes das de outro cronotopo. (apud BAKHTIN, s/d)

<sup>2</sup> De fato, os poemas que mais agradavam eram os satíricos. Os demais recebiam profundas críticas de editores e poetas a quem Poe enviava seus poemas.

is the world of reveries, daydreams, trances, hypnotic states, enen attacks of drunkenness and hallucination... In their grey visions they obtain glimpses of reality.

Poe appraised these dreams without sleep very highly. Approaching them with a curiosity compounded of poetry and science he was determined to wrest their secrets from them.”

Ou ainda,

“ From his subconscious Poe evoked half-dreams of a unique significance.”

Pois, sempre segundo Buranelli (p. 47)

“the subconscious sorts and arranges the data, finds resemblances, analogies, incompatibilities, hints; and finally “sees” the unifying or explanatory principle, all this so deeply hidden beneath the threshold of consciousness that even the genius of analysis often cannot explain why it is that the solution will in a moment of awareness flash into his mind.”

Outro fator que já estudei anteriormente (PHILIPPOV, 1999) refere-se à teoria do fantástico. Sem retomar tudo o que já foi dito em tal dissertação, vale a pena salientar a importância de tal teoria para os contos de Poe e citar Malrieu, crítico do fantástico na literatura ( 1999, p. 12):

“ C’est celui qu’on pourrait appeler le genre FANTASTIQUE, où l’imagination s’abandonne à toute l’irrégularité de ses caprices et à toutes les combinaisons des scènes les plus bizarres et les plus burlesques”

De fato, a presença do fantástico enquanto gênero pode ser traçada na obra de Poe com certa facilidade: vários de seus contos recorrem ao bizarro, ao sobrenatural, ao burlesco, ao estranho de forma recorrente até. Trata-se do caso de contos como “The Fall of the House of Usher” , “ Ligeia”, “Morella”, “ The Black Cat” , “Never Bet the Devil your Head”, dentre tantos outros. O fantástico em Poe costuma ser descrito pela crítica como forma de se alcançar a idealidade e de se

explicar a presença do fenômeno dentro da própria realidade objetiva: são personagens inquietantes, situações inexplicáveis racionalmente, porém aceitas como normais dentro do contexto em que aparecem. Afinal, ninguém questiona a presença do fenômeno, nem o narrador, nem as personagens expostas ao fenômeno fantástico. Apenas temos a total suspensão espaço-temporal com relação à realidade objetiva, mas toda a ação se passa como se pertencesse a essa realidade. Por exemplo, em “The Black Cat”, temos um narrador embriagado acometido pelo súbito desejo de tortura (arrancar o olho) e enforcar seu gato de estimação. Logo em seguida, surge um novo gato diametralmente igual ao primeiro, sem olho, na casa. O animal se afeiçoa ao dono, mas esse se irrita com a presença de um gato que o faz constantemente lembrar o crime cometido. Em fúria logo após sua casa ter misteriosamente incendiado, tenta matar o novo gato, mas sua esposa interfere, sendo assassinada brutalmente. O marido, aparentando calma inquietante, cava uma cova na parede do porão, ou do que restou dele depois do incêndio, e oculta ali o cadáver da mulher. O gato desaparece, para seu alívio. Após alguns dias, a polícia vem interrogá-lo pelo sumiço da esposa. Plenamente confiante e acometido por novo surto de perversidade, mostra a casa, inclusive o local de ocultação do cadáver. Ao bater na parede em que enterrara a mulher, todos sofrem um sobressalto, um horror incontável ao ouvirem o grito estridente do gato vindo de dentro da parede. A polícia ordena a imediata abertura da mesma e encontra o cadáver e o gato, completamente enlouquecido. Pois bem, a presença de um duplo do gato, da tentativa de homicídio sem razão, do enlouquecimento do narrador, do isolamento social da família, são fatores que causam estranhamento no leitor, indicando atmosfera e enredo irrealistas. Todos os fatos são tidos como aceitáveis e relatados pelo próprio narrador, seu primeiro leitor, já na prisão.

Outro exemplo de fantástico localizado em plena atmosfera de realidade pode ser visto em “William Wilson”, conto cuja temática gira em torno do duplo do narrador. Nesse caso, temos um internato descrito de forma sóbria, isolado do mundo. Nessa escola estuda um menino de índole perversa que é subitamente surpreendido pela chegada de um outro estudante cuja função, dentro da economia

da narrativa, será a de exercer a consciência do perverso, acusando-o constantemente. De fato, ambos os meninos são descritos como idênticos, o que não causa estranhamento em mais ninguém, a não ser no narrador. Exercendo a função de duplo, de consciência moral, o segundo garoto passa a ser perseguido pelo narrador à exaustão, até o dia em que mata o mesmo. Surge, aí, o elemento mais extraordinário da narrativa: a morte do duplo acarreta a destruição do narrador, como se fossem uma só pessoa.

Em Poe, a solução encontrada para descrever o fenômeno fantástico passa, além da questão do duplo e do perverso irracional, pela presença do gótico enquanto cenário ideal para a narrativa onírica e fantástica em toda a sua plenitude. Assim, a personagem estará preparada para aceitar o fenômeno e com ele conviver sem questionamentos. Surgem, então, fortificações, castelos, palácios, poços, como nos contos “Metzgerstein”, “The Pit and the Pendulum”, “The Tell-tale Heart”, “The Oval Portrait” e “The Fall of the House of Usher”, cujas ambientações completamente isoladas do mundo real propiciam a livre presença do fenômeno fantástico em toda sua plenitude.

Ainda segundo a teoria de Malrieu (1999), em essência, o gênero requer dois elementos constitutivos : uma personagem e um elemento perturbador ( um fantasma, um morto-vivo, uma estátua, um duplo...) de origem sobrenatural ou não e que se caracterize por manifestações de loucura, alucinação, aberrações que possam desestabilizar profundamente o equilíbrio da personagem e do leitor, conseqüentemente.

A personagem deve pertencer a um universo real a fim de facilitar o processo de identificação do leitor para com ela e ancorar o fenômeno dentro da ordem natural das coisas. Muitas vezes, a personagem, antes do fenômeno, não apresenta nada de anormal, sendo vista com bons olhos pela alta sociedade a que geralmente pertence- geralmente o fantástico ocorre dentro das camadas mais elevadas da sociedade, atingindo personagens que vivem em castelos e mansões isoladas. Assim, tudo o que disser ou fizer será verossímil. Se tal fato não ocorrer, o narrador deverá assegurar a credibilidade. A personagem deverá ser, portanto, dupla e, assim, submetida à cisão freudiana – estabelecendo um diálogo interno

consigo mesma sem, no entanto, chegar a um consenso: tal duplicidade implica estar, por um lado, acima de suspeitas por ser "normal" e, concomitantemente, predisposta a fenômenos estranhos por ser sozinha, embora socialmente cercada por outras pessoas – isolamento afetivo, intelectual ou social é fator essencial dentro da narrativa fantástica.

Diante do fato estranho, a personagem deverá, no início, apoiar-se em convenções racionais. Progressivamente, tal racionalidade cede lugar à aceitação do ocorrido como algo real. Com a revelação do fenômeno fantástico, a personagem se isola totalmente em seu mundo : resta-lhe a loucura, a morte, a queda, a perda da identidade, a cisão psíquica, a desintegração psicológica. Às vezes, entretanto, o resultado da aparição do fato inesperado pode ser benéfico à personagem, dando-lhe consciência de ser humana e de se descobrir. Exemplos do primeiro caso incluem "Morella", "Berenice" e os demais contos em torno da figura feminina. Exemplos do segundo, mais raros, incluem "The Pit and the Pendulum".

Quanto ao fenômeno fantástico, pode-se dizer que tende a se aproximar de aspecto usual e não sobrenatural e monstruoso, diferentemente das personagens de outros autores do mesmo ciclo, tais como Stevenson, Mary Shelley ou Bram Stoker. No entanto, é igualmente inquietante para a personagem por ter comportamento real e cotidiano. Pode, de vez em quando, apresentar caráter externo à personagem. Na maior parte do tempo, mostra-se enquanto inerente à personagem como o duplo de si mesma, como uma outra personalidade esquizofrênica, revelando seus aspectos interiores mais doentios. Desta forma, o estranho pertence à personagem, dando-lhe um caráter de total duplicidade emocional e psíquica.

O fenômeno representa as aspirações, fantasmas e angústias da personagem, a qual tenta resolver um conflito interior contra o qual as leis humanas nada podem. Segundo Freud (1985) em "L'Inquiétant Étrange", o estranho é paradoxalmente algo de familiar escondido pelo inconsciente e que reaparece para perseguir o ser humano. Pode revelar a culpa da personagem ou até mesmo a hipocrisia monstruosa de todo um grupo ( "le non-humain c'est nous", apud

FREUD, p. 95). Possui caráter vagamente estranho, inquietante e grandioso, contra o qual a personagem dificilmente consegue lutar, e nem mesmo nomear ( nomear uma realidade totalmente diversa é difícil) ou dele fugir ( como fugir de algo interno a si mesmo ?). De fato, parece haver uma dupla força de atração e repulsão, amor e ódio, interesse e medo, vítima e carrasco na relação fenômeno / personagem. Trata-se de uma situação de castigo imposto à personagem, em consequência de atos anteriores à narrativa. Parece que, diversas vezes, a personagem aparenta desejo de auto-destruição.

Quanto ao espaço, apesar da possibilidade de se recorrer a referências góticas ( castelos, fossos, cemitérios, locais mal-assombrados), em geral a narração costuma acontecer em locais bastante comuns, o que reforça a questão da presença do fantástico em meio ao real. Embora costumeiramente isolado e escondido, o espaço do fantástico pode ser de fácil acesso a qualquer um : grandes cidades e propriedades rurais podem ser a ambientação ideal para a narrativa de gênero fantástico.

Quanto ao tempo, o momento da narrativa costuma ser recente e historicamente datado com relação ao momento da narração. No entanto, como já mencionado anteriormente, a personagem do gênero fantástico é desenraizada, sem ligação com seu espaço e tempo. Desta forma, a duplicidade da personagem se reflete na duplicidade da categoria espaço- temporal : o espaço e o tempo, considerados comuns e próximos ao momento da narração, são vistos como suspensos e irrealis, o que reforça a presença do irreal dentro do real. Este espaço e tempo do irreal podem representar momentos de transição mítica entre a vida e a morte, entre o devir e o vivido. Marcam, portanto, dentro da degenerescência, da decomposição e da transitoriedade modernas, uma busca de perenidade; permanência e garantia de segurança que apenas o passado já vivido pode garantir (vide “Morella”, “Ligeia” e “Berenice”, três contos em que o narrador prefere a presença da mulher amada à morte). Assim, a personagem fantástica prefere viver suspensa e alienada do seu tempo. O fenômeno, cuja origem costuma ser incerta, tende a aparecer repentinamente, como um mito. A passagem do tempo parece não surtir efeito sobre ele, posto que o presente e o tempo do devir não

existem. Tudo se passa como em uma turbilhão temporal que acarreta a repetição cíclica dos acontecimentos, ao contrário da linearidade do tempo histórico. Estamos, pois, no tempo mítico, marcado por permanência dos fatos, como que em suspensão com relação à realidade: em meio ao tempo histórico real, acontecimentos ligados ao acontecimento aparecem ausentes de linearidade temporal e, portanto, semelhantes a uma ambientação mítica e onírica buscando "l'arrêt du temps"(apud MALRIEU, p. 123)O tempo que não pára e é avassalador por trazer a morte e a destruição precisa ser suspenso, segundo a teoria do fantástico. Ou ainda,

"le temps du personnage est infiniment plus important que notre temps objectif mesurable. L'expérience fantastique est une tentative d'échapper au temps humain. C'est ainsi que le personnage n'indique presque jamais une date précise, mais son âge. Il situe l'événement dans son propre passé individuel et non par rapport à un point de référence historique. Les marques temporelles du récit sont étrangement nombreuses lorsqu'il est question de l'expérience du personnage face au phénomène; elles sont rares avant et après, et ne permettent de dater l'action que par divers recoupements."(apud MALRIEU, p. 125-126)

Com relação ao espaço, privilegia-se o interior e subjetivo, criado pela personagem, em vez de um exterior e objetivo. Este espaço interior auxilia a personagem na busca de sua própria identidade, de seu passado e da história vivida pelo local em que vive.

No entanto, tal dimensão fora do tempo e do espaço reais está fadada a ser utópica, posto que o fenômeno e a personagem que o vive e dele sofre têm destino certo: a destruição.

Ainda segundo Malrieu (1999), a narrativa do gênero fantástico costuma acontecer em primeira pessoa por ser mais subjetiva e permitir a livre expressão dos fatos. Entretanto, parece sujeita ao fracasso pela incredulidade do interlocutor do narrador, o leitor. Seu objetivo é mostrar a realidade do problema, embora nem o narrador-personagem tenha certeza do acontecido: o uso de interrogações e modais traz indícios disto. Apesar de o narrador já ter consciência do ocorrido (o

que acontece quando entra em contato com o acontecido), resta-lhe se endereçar a seu interlocutor buscando compreensão e transmissão deste estado de consciência, embora a razão profunda por trás dos fatos permaneça incerta. É como se quisesse com isso que alguém lhe explicasse como e porque tudo aconteceu.

Quando a narração ocorre em terceira pessoa, Malrieu defende a tendência de se fazer uma narrativa alegórica ( de cunho fabulesco ou moral), o que aconteceu com freqüência entre 1830 e 1845, no final do século passado com escritores simbolistas e decadentes e, principalmente, na literatura fantástica nos Estados Unidos. Desta forma, o narrador procura contar os fatos com certa objetividade, muitas vezes transmitindo a voz do autor. Ao fazê-lo, estabelece um ponto de vista como qualquer outro, uma voz dentre as outras vozes que compõem a narrativa ( o que remete ao conceito de polifonia segundo Mikhail Bakhtin –apud BAKHTIN, s/d) : a objetividade almejada pela narrativa cede lugar a mais uma subjetividade dentre tantas outras, na medida em que um *eu*, que não a personagem fantástica, relata os acontecimentos sem a pretendida distância da terceira pessoa. Afinal, tal narrador também sofre as conseqüências do contato com os acontecimentos relatados. Ao não poder dizer *eu*, -prônimo utilizado pela personagem fantástica que, assim, relataria os fatos como os mesmos teriam-na atingido enquanto personagem principal sujeita ao fenômeno fantástico, - restringe-se ao *e/le*, o que lhe dá menos consciência do fenômeno - *e/le* é a não-pessoa, segundo Benveniste (1974), aquela que não executa nenhuma ação dentro da linguagem, sendo apenas referida quando da conversa entre o *eu* e o *tu*.

Talvez o único elemento capaz de compreender o fenômeno seja o leitor, já que tanto a personagem quanto o narrador aparecem comprometidos em sua visão dos fatos. O leitor consegue perceber a profundidade da situação : todos somos monstros e, portanto, sujeitos ao fenômeno fantástico. A busca do questionamento interior da natureza humana chega a uma conclusão bastante negativa : o estranho não se encontra exterior a nós, mas sim dentro de nós. Todos os fatores negativos da alma humana vêm à tona nesta busca em espiral para dentro de nós mesmos. Portanto, em vez de mero relato fantasioso e sobrenatural,

como seria o caso do maravilhoso (segundo as categorias criadas por Todorov, 1975), a narrativa fantástica demonstra por vezes conscientemente por parte do autor um objetivo muito mais profundo e estarrecedor.

A obra de Poe, contemporânea aos românticos norte-americanos, de fato também procurou a liberação da imaginação criativa através da expressão dos conteúdos latentes no inconsciente. Entretanto, temos em seus contos e poemas a forte presença de uma racionalidade, de uma objetividade, de um distanciamento crítico do narrador ou eu-poético (mais veementes do que nos outros românticos) que procura conscientemente esboçar o inconsciente, assim unindo real a irreal, lógico a ilógico, concreto a imaginário, vivido a sonhado. Tal racionalidade parece estar plenamente de acordo com a teoria estética de Poe. Esta preconizava o raciocínio lógico-matemático para garantir um efeito almejado, além do culto da Beleza suprema, da valorização da musicalidade e sonoridade, da brevidade da obra para impor o impacto do efeito sobre o leitor, do combate ao didatismo na arte, do domínio do tédio como estado de alma fundamental para mostrar a Beleza, enfim, da união do etéreo e do racional. Tal união vai além dos preceitos da estética romântica e faz de Poe um escritor singular com relação a seus contemporâneos e, portanto, fadado à incompreensão e desprezo. Segundo Mages (1995), Poe se afasta de seus contemporâneos norte-americanos ao buscar mais aprofundadamente razões para as pulsões que governariam os atos do homem, além da mera investigação de sintomas de tédio existencial e pesar à qual os românticos se dedicavam, o que permite aventar para a antecipação dos estudos freudianos sobre as pulsões humanas.

Em muitos dos contos e poemas de Edgar Allan Poe, o título, a ambientação, os fenômenos descritos, o campo lexical remetem ao onírico e fantástico. Nestes casos, temos a presença de fatos a serem compreendidos se desvinculados da realidade objetiva: aparições demoníacas (“Hop-Frog”), volta do além-túmulo (“The Fall of the House of Usher” e “Ligeia”), a duplicidade da personalidade (“William Wilson”), a morbidez e perversidade inatas (“The Black

Cat” e “The Cask of Amontillado”) e, portanto, sem razão aparente, a hipnose, o mesmerismo (“Mesmeric Revelation”).

Parece ocorrer uma duplicidade de movimentos dentro da obra de Poe. Por vezes, temos indícios de uma busca de infinito por meio da elevação da alma, do etéreo, do bem; por vezes, temos a presença do maligno, da queda, da perversidade, da morte. Tal elevação poderia caracterizar um desejo de ascese, enquanto a queda aponta para a destruição, a morte, a degenerescência. De fato, ascese e queda se alternam em sua obra, com predomínio desta sobre aquela: na maioria dos contos e poemas, a personagem fantástica é destruída pelos acontecimentos, caso de “The Fall of the House of Usher”, “The Black Cat”, “The Cask of Amontillado”, “William Wilson”, “Ligeia”, “The Oval Portrait” e *The Narrative of A. Gordon Pym*. Em todos eles, o efeito desejado é garantido pelo uso de imagens do inconsciente que remetem à destruição: calabouço, turbilhão, naufrágio, desmoronamento, emparedamento, catalepsia, enterro de vivos, tortura são exemplos destas imagens de queda.

Os poucos contos e poemas em que ocorre a queda que não é fatal acarretam, pelo menos, um rito de passagem que tem como consequência o envelhecimento precoce da personagem (“The Tale of the Ragged Mountain” e “A Descent into the Maëlstrom”), a perda de identidade e da ocupação, a sensação de passagem do tempo.

A ascese pode ser vista em contos como “Landor’s Cottage”, “The Domain of Arnheim” ou “The Adventures of One Hans Pfaall”, em que o tom jocoso ou puramente idílico garantem a elevação e a presença de uma ambientação onírica e fantástica.

O que prevalece, entretanto, é a queda destruidora, a morte, o aniquilamento total. Para tal, a imaginação deveria ser liberada e expressa pelo inconsciente. Entretanto, por trás da expressão deste inconsciente permanece um trabalho bastante consciente do contista, visando garantir o efeito almejado. A imaginação parece sempre vir acompanhada pelo raciocínio, mesmo nos contos ditos de raciocínio, como “The Murders in the Rue de Morgue” (aqui a ambientação inicial na casa da personagem principal, o detetive Dupin, parece indicar uma

atmosfera onírica). Portanto, a imaginação para Poe deveria ser trabalhada conscientemente, o que o caracteriza como um “*rêveur actif*”, segundo Richer (1978). Tal trabalho racional estabelece a união de imaginação e razão, de sonho e lógica, de paixão e cálculo, de fantástico e matemática, o que parece visar a recobrar a unidade perdida, uma dimensão em que o homem estaria em plena comunhão com o universo, busca, portanto, neoplatônica dentro da estética romântica: busca-se a totalidade perdida, a origem primordial do homem e do universo, o que remete à estética grega.

Assim, a imaginação deveria ser liberada pelo inconsciente e este pelos instantes de sonho e sonolência ( *dreams and reveries*) para se retratar a alma humana em toda sua plenitude. Daí seu poema em prosa, *Eureka*, por ele considerado sua obra-prima, ter sido dedicado a “ the dreamers and those who put faith in dreams as in the only realities “.

Portanto, uma leitura possível da obra em prosa de Poe, bem como daquela escrita em versos passa pela teoria junguiana dos sonhos e pela teoria do fantástico, tal como proposta por Malrieu. Entretanto, há outros caminhos possíveis, como, por exemplo, uma leitura bakhtiniana de sua obra, ou seja, através do conceito de dialogismo. De fato, ao se analisarem os poemas e contos de Poe, pode-se perceber uma certa retomada de temas e aspectos formais, o que nos leva a pensar em uma obra que estaria travando um diálogo interno consigo mesma, constantemente remetendo ao escrito anteriormente, bem como antecipando o que viria mais tarde dentro de conjunto de sua obra, assim como um diálogo com a estética grega e os românticos norte-americanos, principalmente Melville e Hawthorne, a quem, aliás, Poe consagra sua admiração ao escrever o “Review of Twice-Told Tales”, no qual reforça suas concepções acerca da importância da unidade dentro do texto.

Partindo da obra teórica de Poe, tal como ele a publicou em seus ensaios e resenhas, principalmente de 1839 a 1849, temos bastante clara a questão da presença fundamental de uma unidade de significação no corpo de cada conto, de cada poema. Sem tal unidade, o leitor não poderia captar o efeito almejado pelo autor, nem dar-lhe sentido, segundo Kristeva e Barthes. Se para Poe deveria haver

uma unidade interna em cada obra, por que não se pensar em uma unidade interna na obra como um todo, um conjunto de características formais e temáticas recorrentes, conjunto esse capaz de dar sentido à obra como um todo, em sua totalidade. Aliás, sempre foi de fundamental importância para Poe a questão da busca romântica da totalidade perdida.

O poema em prosa *Eureka*, tido como tratado cosmogônico acerca da origem do universo (e, portanto, retomando o atomismo do período grego arcaico), na visão de Poe, pode ser analisado pelo mesmo prisma. Nesse poema, dedicado aos sonhadores, Poe retoma e desconstrói as diversas teorias acerca da origem do universo. Segundo o atomismo e, talvez, Poe, a natureza, incluindo o homem e sua alma, seria formada por átomos. De fato, a matéria seria constituída por dois movimentos fundamentais, a atração e a repulsão de tais átomos. Assim, após a divisão molecular inicial – o que teria dado início ao universo e, que vários cientistas do século XX viram como a antecipação da teoria do BIG BANG- os átomos passariam por constantes subdivisões e dariam “vida” aos corpos celestes, à matéria, ao ser humano. No entanto, a repulsão dos átomos gerando criação seria, um dia, inevitavelmente seguida de uma fase de atração, segundo o qual a matéria seria aniquilada pela colisão atômica. Pois bem, dentro desse estudo pretensamente astrofísico, Poe menciona a semelhança entre tais movimentos e a criação estético-poética. Ou seja, o autor daria vida constante a sua obra, mas, um dia, a mesma estaria fadada à destruição: o retorno à unidade inicial, à totalidade perdida geraria a aniquilação de tal unidade. Assim, a destruição, tema do poema “The Coliseum”, estaria aqui desenvolvida plenamente: o universo estético-poético um dia também estaria fadado à destruição, à ruína. Tal união pode ser vista inclusive em *Eureka*, cujo tom monológico se contrapõe ao dialogismo estabelecido com “The Coliseum” e o atomismo grego.

Na medida em que um dos temas fundamentais nos poemas e contos de Poe é justamente a aniquilação, a busca neoplatônica da totalidade e da idealidade, temos mais uma vez a retomada da unidade de sentido dentro da obra do autor americano. Faz-se necessário mencionar que, em vez de tratado cosmogológico, Poe preferiu chamar *Eureka* de poema em prosa: assim, o autor do

tratado estaria dando livre curso a sua imaginação criadora ao comparar o processo de surgimento atômico da matéria à criação estética. Ao terminar esse poema em prosa, Poe, segundo vários biógrafos, teria dito à tia, Maria Clemm, não mais poder escrever, pois teria atingido o ponto máximo dentro de sua estética. Assim, pode-se afirmar que Eureka retomaria e resumiria toda a teoria estética e poética de Edgar Allan Poe, segundo o autor bem como uma análise temática e formal do texto.

A crítica sobre Poe tem analisado sua obra sob outros prismas, além da questão do onírico e do fantástico. Vários têm procurado verificar na obra detalhes da biografia do autor, tais como Peeples, Silverman, Quinn. Outros têm se dedicado à psicanálise, tais como Lacan, Derrida, Marie Bonaparte. De fato, a obra de Poe constitui um universo riquíssimo de aspectos a serem analisados, como a figura do narrador, a questão do universo feminino em sua obra (McGill, 2002), o racismo (Kennedy, 2001:b) o anti-semitismo (Dayan, junho de 1994), conceitos de física, a desconstrução anunciada *avant-la-lettre*. Todas essas leituras possíveis passam pela análise parcial de algum aspecto da obra do autor, tais como aquelas centradas apenas em seus poemas, ou até mesmo, centradas em poemas de um certo período, aquelas centradas em um só conto ou conjunto de contos. Entretanto, é difícil encontrar uma análise diacrônica mais abrangente seguindo uma linha mais específica. Esse foi o intuito desse capítulo: seguindo o círculo hermenêutico de interpretação e o conjunto da obra de Poe, procurou-se verificar as constantes do texto, ou seja, em que medida temas e forma são retomados ao longo da trajetória do autor.

Portanto, pode-se afirmar que temas, movimentos duais de ascese e queda, destruição inexorável, busca da totalidade perdida permeiam toda a obra de Poe (desde os primeiros poemas de juventude até Eureka), travando, assim, um diálogo de sua teoria estética e de sua produção poética com outros autores, teorias, publicações e, principalmente, entre si. O tom monológico e assertivo nos ensaios, Eureka, críticas e resenhas se insere em uma busca dialógica no corpo de sua produção teórica, poética, ensaística e prosaica, formando, desta forma, um todo indivisível, embora disposto e escrito de forma fragmentária.

### III CAPÍTULO 3: VISÃO DIACRÔNICA DA OBRA DE CHARLES

#### BAUDELAIRE

Assim como no capítulo anterior, no qual inicialmente relataram-se de forma sumária os principais momentos da biografia de Edgar Allan Poe, momentos esses importantes para se entender a teoria estética e poética do autor, passar-se-á aqui a fazer o mesmo em relação à biografia de Charles Baudelaire. O autor francês nasce em 9 de abril de 1821, filho do segundo casamento de um pintor amador com uma mulher bem mais nova do que o marido. Em 1827, seu pai morre, o que marcaria profundamente a infância e adolescência de Baudelaire. Em 1828, um ano após ter ficado viúva, sua mãe casa-se novamente, fato esse jamais bem aceito pelo escritor francês. Do ambiente ligado às artes e à livre expressão de sentimentos, passa-se, então, à austeridade militar. De fato, o padrasto, General Aupick, sempre teria uma relação conflituosa com Baudelaire: sua austeridade militar e sua objetividade não combinavam com a liberdade de espírito artístico livre do enteado, estabelecendo-se, assim, um eterno conflito de mentalidades.

A infância e adolescência de Baudelaire presenciam a publicação de algumas obras futuramente fundamentais para se entender sua estética, tais como *Confessions of an Opium-Eater* de Thomas de Quincey, romântico inglês, a tradução livre dessa obra pelo poeta francês Musset, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* de Sainte-Beuve, a tradução francesa dos contos de E.T.A Hoffmann, obras marcadas por um profundo sentido de irrealidade, de liberdade total de expressão e criação, de sonhos e devaneios tendendo à alucinação.

Desde cedo Baudelaire demonstra marcante criatividade poética, personalidade forte e incompatibilidade com normas previamente estabelecidas. Após ser considerado aluno exemplar e ter obtido um segundo lugar em concurso de versos latinos, é expulso da escola por ter-se negado a delatar um colega, e, ao final do mesmo ano, é reprovado no exame do *baccalauréat*. O primeiro poema de que se tem notícia escrito pelo jovem Baudelaire é “Incompatibilité” (

1838), futuramente publicado em *Les Fleurs du Mal*. Tal poema pode ser interpretado como fruto de discussões com o padrasto. Vale salientar que tal leitura parte de Ruff (Baudelaire, 1968), na medida em que as obras completas do autor publicadas pela Pléiade não trazem tal título ao poema.

De 1840 a 1841, começa a freqüentar o círculo de intelectuais parisienses e conhece Gérard de Nerval, Balzac, Le Vavas seur e outros escritores. Logo se envolve em dívidas, o que inquieta sua mãe e o padrasto, principalmente por serem geradas pelo convívio com atrizes e dançarinas famosas. Porém, do convívio com essas artistas surgem os primeiros poemas dedicados à figura feminina e que podem ser agrupados em ciclos dedicados a mulheres diferentes ( Madame Sabatier, Jeanne Duval, Marie Daubrun), tais como “Tu mettrais l’univers entier dans ta ruelle”, “À celle qui est trop gaie”, ou ainda “La Chevelure”, futuramente incluídos em *Les Fleurs du Mal e Poésies Diverses*. Temerosos pelo destino do poeta, seus pais o enviam a uma viagem à Índia em 1841, viagem essa que é interrompida na África, devido ao mau tempo em alto-mar. Entretanto, se tal viagem lhe proporciona o encontro com uma dama que inspiraria “ À une dame créole” e lhe forneceria um conjunto temático voltado para o exotismo futuramente aproveitado em “La Chevelure” e “Parfum Éxotique”. De volta à França no início de 1842, atinge a maioridade legal no mesmo ano e toma posse da herança paterna, que logo começa a gastar. De fato, deixa o lar materno e inicia uma longa série de mudanças de endereço: hospeda-se em edifícios luxuosos, gasta em mobília requintada, roupas caras, obras de arte, presentes a diversas damas e amigos e noitadas sem fim, no intuito de parecer um dândi, figura que incorpora física e moralmente. A figura do dândi rende-lhe inspiração para vários poemas, tais como “À une passante” e à série de crepúsculos – ciclo notoriamente analisado por Walter Benjamin (1989) em seu célebre ensaio *Um poeta lírico no auge do capitalismo*. Data dessa mesma época o começo de um longo e turbulento relacionamento amoroso com Jeanne Duval, musa de diversos poemas e a quem se dedicaria até a morte.

Baudelaire inicia entre 1843 e 1844 uma fase profícua em que escreve diversos poemas e textos e tenta enviá-los a vários periódicos, que, muitas vezes,

os rejeitam, caso da novela *Fanfarlo*, cuja temática será analisada mais adiante. Em 1844 é fundado o periódico *Corsaire-Satan*, com o qual Baudelaire contribuiria anônima ou declaradamente entre 1845 e 1848. Em 21 de setembro do mesmo ano, tendo gasto praticamente metade da fortuna herdada do pai, o que logo o levaria à beira da falência, sua mãe decide obter o bloqueio judicial de seus bens e a nomeação de um tutor para gerar suas despesas, Ancelle, a quem Baudelaire recorreria e a cujo controle fiscal e monetário obedeceria até a morte. Em sua correspondência, Baudelaire (apud RUFF, 1968, p. 26) exprime toda a revolta por ver o súbito cerceamento de sua liberdade de utilizar o dinheiro como lhe bem aprofvesse:

“Je repousse avec fureur tout ce qui est attentatoire à ma liberté.”

Ainda em 1845, conhece o vizinho Fernand Boissard de Boisdenier, pintor e músico que promove noitadas “regadas” a haxixe e que funda o famoso Clube des Haschischins, lugar de encontro de diversos intelectuais da época, inclusive Baudelaire. Entre declamações de poemas e audições musicais, os freqüentadores desse clube se inebriam de absinto, ópio e haxixe. Em abril do mesmo ano o poeta publica o *Salon de 1845*, primeiro de uma série de artigos dedicados às artes plásticas, em que defende calorosamente seus ideais estéticos e ataca profundamente tudo aquilo que não lhe agrada e que foge ao que considera arte moderna. Vale salientar que Baudelaire aproveitou tais artigos para defender seus próprios conceitos e poemas, bem como o conjunto de sua teoria estética, contrapondo-os a tudo o que não seguisse seus ideais. Adota, portanto, tom monológico e feroz (como o fez Poe também). Defende, por exemplo, Delacroix, que idolatraria com pintor máximo por vários anos. Em maio de 1845, publica “À une dame créole”, o poema que havia composto durante sua viagem à África.

Diante de dívidas vultosas e da rigidez de Ancelle em liberar recursos, tenta o suicídio em 1845, mas os ferimentos são muito superficiais. De volta ao lar materno por alguns meses, rompe definitivamente com o padrasto no final do ano.

Tal rompimento é sucedido pelo ressurgimento de sua criatividade, há algum tempo bloqueada por preocupações materiais. Anuncia-se “para logo” a publicação de *Les Lesbiennes*, primeiro título para sua coletânea de poemas, posteriormente renomeada *Les Fleurs du Mal*. Data desse mesmo ano o primeiro lançamento de um conto de Edgar Allan Poe em francês, “Le Scarabée D’Or”, tradução anonimamente publicada na *Révue Britannique*. Outros dois contos serão logo a seguir traduzidos por outro escritor e publicados em *Quotidienne* e *Révue Britannique*, periódicos da época. Baudelaire passa a se interessar pelo autor americano e retoma seus estudos de inglês, tentando, inclusive adquirir cópias dos exemplares das revistas trazendo os contos de Poe no original, principalmente *The Southern Literary Messenger*.

O ano seguinte, 1846, é bastante profícuo para Baudelaire, tendo lançado artigos como “ Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle”, “Le Jeune Enchanteur”, “ Choix de Maximes consolantes sur l’amour” e “Conseils aux jeunes littérateurs”. O tom irônico, sarcástico e cáustico não deixa dúvidas de que, mais uma vez, o poeta francês utiliza seus artigos como forma de expressar sua estética. Em abril surgem nos Estados Unidos não apenas “The Raven”, mas também “Philosophy of Composition” de Edgar Allan Poe, obras que o autor francês traduziria mais tarde. Em maio surge *Le Salon de 1846*, continuando a tendência de estabelecer uma crítica bastante direta, nos moldes daquela feita em 1845. Entretanto, se no artigo de 1845 opta por um viés mais direto e voltado para os artistas de forma individual, no artigo de 1846 privilegia uma análise agrupada em função de gêneros artísticos, tais como pintura, escultura ou desenho.

Finalmente consegue publicar *Fanfarlo* em 1847 no *Bulletin de la Société des gens de lettres*, novela em que uma dançarina, La Fanfarlo, teria um caso amoroso com um burguês abastado e casado. O narrador, convicto dândi e mulherengo, encontra a mulher do burguês, sente piedade dela e, ao mesmo tempo, decide impressioná-la. Promete afastar a dançarina do burguês. Do encontro de Fanfarlo e do narrador surge um forte caso de paixão e interesses. Samuel Cramer, o narrador, de conquistador passa a conquistado. Haveria alguma semelhança com a biografia de Baudelaire, com relação a seu caso com

Jeanne Duval? Seria tal novela uma recriação baseada em fatos biográficos, uma releitura irônica do amor romântico ou a mera constatação da inutilidade da vida, da degradação de toda uma sociedade? Ainda em 1847 Baudelaire conhece Marie Daubrun, famosa atriz de teatro, a quem dedicaria alguns poemas. Novas traduções da obra de Poe surgem no periódico *Démocratie Pacifique*, que chamam a atenção de Baudelaire.

Em 1848, uma revolução burguesa sacode a França, lançando bases anti-monárquicas, que levam muitos jovens, líderes sindicais, camponeses e pequenos burgueses às ruas e às armas, lutando por ou contra a ascensão de uma classe burguesa ao poder. Baudelaire participa ativamente dos combates e barricadas da revolução, pegando, inclusive em armas, além de publicar diversos artigos revolucionários no *Corsaire-Satan* e no *Salut Public*, periódicos revolucionários que funda e edita juntamente com Champfleury e Toubin, e com os quais Baudelaire contribui. O fracasso de tal revolução e suas conseqüências sócio-econômico-políticas marcariam profundamente todos os que se engajaram em tais batalhas de rua, inclusive Baudelaire, que é até mesmo preso por 72 horas no dia 14 de setembro por ter faltado a seu turno de guarda. Como o objetivo desse estudo não é o de analisar profundamente o papel da política na obra de Baudelaire, optou-se por indicar os diversos estudos de Dolf Oehler constantes na bibliografia final dessa tese para maiores detalhes sobre o movimento político conhecido como Les Journées de 1848. Vale mencionar, apenas, o profundo senso de desencantamento pós-revolução em cartas e fragmentos de pensamentos deixados por Baudelaire, que, mesmo durante o redemoinho de ações revolucionárias, artigos inflamados nos jornais, participações em barricadas, não perdeu de vista seu trabalho estético e poético, tendo publicado em julho desse mesmo ano a primeira de uma série de traduções dos contos de Edgar Allan Poe, “Révélacion Magnétique”, bem como “Le Vin de l’Assassin”.

Em 1850 volta a anunciar uma coletânea de poemas, dessa vez denominados *Les Limbes*. Nesse mesmo ano, surge o “Poetic Principle” de Edgar Allan Poe, publicação póstuma do autor americano, morto em 1849. Tal ensaio seria bastante aproveitado pelo próprio Baudelaire mais tarde, quando redige

diversos ensaios sobre a obra de Poe, como prefácios às traduções feitas por ele. Ainda em 1850 é apresentado à Madame Sabatier, também conhecida como La Présidente, famosa por estar à frente de seu tempo e exercer forte influência sobre os intelectuais e políticos da época. Baudelaire passa a freqüentar o círculo de amigos de Sabatier e se apaixona platonicamente por ela, ou antes, pela sua imagem, a ponto de lhe dedicar alguns poemas e enviar cartas anônimas. Tais poemas integrarão mais adiante o ciclo de Madame Sabatier, conjunto de poemas amorosos publicados em *Les Fleurs du Mal* alguns anos depois.

Mil oitocentos e cinqüenta e um é o ano do ensaio “Du vin et du hachish [sic] comparés comme moyens de multiplications de l’individualité” que sai no periódico *Messenger de l’Assemblée*, e onze poemas de Baudelaire sob o título de *Les Limbes*. Temos, portanto, pela primeira vez, uma coletânea de poemas que acaba por se tornar realidade e não fica como projeto, forma de atrair a atenção e de obter recursos. Ainda em 1851, segundo Ruff (1968, p. 27), o golpe de estado de Louis Napoléon provocaria no escritor francês raiva e nova desilusão política:

“Ma fureur au coup d’État. Combien j’ai essuyé de coups de fusil.”,

o que, de certo modo, levaria à desilusão e profundo repúdio pelas obras que o Barão de Hausmann implantou em Paris. De fato, os grandes bulevares, a destruição de velhas habitações no centro da cidade, o exílio dos pobres e miseráveis, obrigados a viverem nos confins da capital, tudo causa profundo estranhamento e pesar em Baudelaire. Exemplo do reflexo de tais fatos na obra do poeta é o poema “Le Cygne” publicado em 1860:

“Comme je traversais le nouveau Carrousel.  
Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville  
Change plus vite, hélas! Que le coeur d’un mortel)”

De fato, esse lado político, de engajamento contra as decisões burguesa e à favor da aristocracia é bastante discutido por dois críticos ligados à vertente marxista da teoria literária: Dolf Oehler (1997;1999) e Walter Benjamin (1989).

Ambos apontam para uma luta baudelaireana contra os ideais burgueses permeada por profunda sensação de pesar e desencanto contra seu tempo, o mercado editorial, o público leitor. Tal sensação pode ser vista na figura do cisne, símbolo do ideal estético deslocado de sentido dentro de um contexto de modernização e revolução técnica. Baudelaire, segundo tais autores e seus próprios escritos sobre Poe (discutidos adiante no corpo desta tese), demonstra uma raiva anti-burguesa aliada a um sentimento de impotência diante da extrema rapidez das transformações do mundo urbano parisiense. Afinal, onde está o poeta diante de tais transformações? Qual seu destino, seu papel? Essas são questões vistas em vários poemas e poemas em prosa do período 1848-1860.

Em 1852 surgem “L’École Païenne”, “Le Crépuscule du matin” e “Le Crépuscule du soir” no *La Semaine théâtrale*. Entre março e abril desse ano surge o primeiro dos ensaios dedicados a Poe: “Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages” na *Révue de Paris*. Um breve cotejo entre esse ensaio e “The Poetic Principle” de Edgar Allan Poe permite afirmar que diversos trechos do ensaio em francês parecem ser meras traduções de trechos inteiros do poeta americano. Além disso, temos um discurso laudatório e, por vezes, exagerado de Poe. Tratado como “guignon” de sua sociedade insensível, como mártir inesgotável do afã mercantil americano, como vítima do mercado editorial que o despreza, como gênio incompreendido, Poe é visto por Baudelaire sob um ângulo fortemente biográfico. De fato, são poucas as menções destinadas a suas obras. Temos, outrossim, um discurso parcial, uma leitura contaminada e pouco isenta da obra do escritor americano. Continua, portanto, um longo período iniciado já em 1848, em que Baudelaire teria acesso a vários outros poemas e escritos teóricos de Poe, a quem se dedicaria com afinco enquanto tradutor e defensor até 1856, estabelecendo traduções que formariam *Histoires Extraordinaires*, primeiro volume de Poe em francês. A dedicação pouco imparcial de Baudelaire chega ao ponto de o mesmo considerar-se o único e autêntico introdutor de Poe na França, quando, na verdade, já havia uma série de traduções anteriores às suas. Baudelaire age, portanto, como um defensor de Poe na França, como seu mais fiel tradutor e seu único representante.

Em 1853 publica sua tradução para o poema “The Raven”, ou “Le Corbeau”, no periódico *L’Artiste*. Em abril publica “Morale de Joujou” e durante o restante do ano dedica-se a verter três contos de Poe para o francês. De fato, a tradução de “The Imp of Perverseness” como “Le Démon de la Perversité” é publicada em setembro de 1854, juntamente com outros dez contos de Poe e de uma carta dedicada a Maria Clemm, tia e sogra de Poe ( “Lettre Dédicace à Maria Clemm”), que serve de introdução à publicação de tais contos.

Em 1855, entre 21 de janeiro e 14 de março, saem outros dezessete contos de Poe em francês, o que indica intenso trabalho de Baudelaire com a obra do escritor americano. Em 17 de abril surge, pela primeira vez na imprensa, o título de *Les Fleurs du Mal*, em carta ao secretário da *Révue des Deux Mondes*, importante periódico da época. Tal fato demonstra que Baudelaire continua se dedicando simultaneamente a diversos projetos de vulto, Poe, seus próprios poemas e poemas em prosa e suas críticas estéticas. Além disso, publica em *Fontainebleau- Hommage à Denecourt* seus poemas “*Crépuscule du Matin*” e “*Crépuscule du Soir*”, bem como seus dois primeiros poemas em prosa<sup>3</sup>, “*Le Crépuscule du Soir*” e “*Solitude*”, e uma carta à guisa de prefácio, endereçada a Fernand Desnoyers. Nela repudia o culto da natureza como nova religião (apud RUFF, 1968, p. 27), o que o difere de Poe, para quem a natureza era um refúgio (“*Landor’s Cottage*”).

“ religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour tout être spirituel, je ne sais quoi de shocking.”

O ano de 1855 é, portanto, bastante profícuo, tanto em termos de publicações, quanto em avanços estéticos: Baudelaire passa a utilizar formas variadas, rompendo com a estrutura clássica do soneto em versos alexandrinos, forma essa recorrente em seus primeiros poemas. A temática, entretanto, permanece em geral inalterada. Persiste a preocupação com questões filosófico-psicológicas ligadas à morte, ao tédio, à destruição, à desilusão do ser humano. Temos

---

<sup>3</sup> Gênero surgido em 1842 na França, com a publicação póstuma de *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand.

igualmente o artigo “Exposition Universelle” de 1855, publicado no periódico *Pays*, além da tão esperada e anunciada publicação dos primeiros dezoito poemas de *Les Fleurs du Mal* enquanto coletânea. Em julho publica “De l’Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques” no periódico *Portefeuille*. Prepara, ainda em 1855, um artigo cujo título seria “Puisque réalisme il y a”, em que exporia seus argumentos contra a escola e a estética realistas ( contra, portanto, a representação mimética da realidade objetiva na obra de arte). Começa, por fim, a tomar nota de pensamentos e planos visando à publicação futura de *Mon Coeur Mis à Nu*, título emprestado de um fragmento de *Marginalia* de Edgar Allan Poe, em que o autor americano esboça o desejo irrealizável e frenético, de abrir seu coração ao leitor ( “my heart laid bare”). Tal livro seria uma obra máxima, o ápice de sua criação estético-poética, obra em que desnudaria sua alma criadora, sem freios nem barreiras. Baudelaire propor-se-ia, portanto, a dar um passo além de Poe, tomando para si a responsabilidade de efetivamente expor seus pensamentos sem rodeios nem atenuações. Enquanto Poe menciona a impossibilidade prática de desenvolver tal projeto em *Marginalia*, Baudelaire lança-se a tal tarefa, esboçando trechos, fazendo anotações, desenvolvendo por vezes pensamentos de forma coesa.

No ano seguinte, 1856, escreve uma carta a Alphonse Toussenel. Nela defende novamente sua teoria das analogias e das correspondências entre as artes. Segundo Ruff (p. 28),

“Baudelaire affirme une fois de plus sa croyance en l’analogie universelle, ou ce qu’une religion mystique appelle la correspondance.”

Na realidade, a questão das analogias remete em primeira análise a E.T.A.Hoffman, cujos contos fantásticos já traziam a questão da correspondência das artes, principalmente em relação à música e literatura. Em seus contos, não apenas temos a presença de tal correspondência, mas também a teorização inicial sobre o assunto, sob o prisma literário. Antes de Hoffman, coube aos iluministas franceses, como Rousseau (1948) e Saint-Martin, a elaboração do conceito

filosófico das correspondências, dentro de uma perspectiva de enaltecimento da subjetividade. Assim, Baudelaire não foi o introdutor de tal conceito, mas aquele a quem os simbolistas referir-se-iam com frequência a esse respeito. É justamente no soneto “Correspondences”( BAUDELAIRE, 1968, p. 46) aqui citado quanto aos trechos mais relevantes sob tal prisma, que temos a clara referência à correspondência das artes:

“La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisser parfois sortir de confuses paroles;  
L’homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. [...]”

Se Hoffman foi o primeiro a efetiva e conscientemente empregar literariamente as correspondências entre a música e a literatura, parece ter cabido a Baudelaire a extensão de tal correspondência a outras artes, como se vê nesse soneto. Aliás, o gosto por outras artes também se reflete no ensaio dedicado à ópera de Wagner. Vale salientar que, nesse ensaio intitulado “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”, Baudelaire novamente discute a importância da correspondência entre as artes como forma de provocar estados de devaneio e liberar a imaginação criadora pelo poder da sugestão:

“Aucun musicien n’excelle, comme Wagner, à peindre l’espace et la profondeur, matériels et spirituels. C’est une remarque que plusieurs esprits, et des meilleurs, n’ont pu s’empêcher de faire en plusieurs occasions. Il possède l’art de traduire, par des gradations subtiles, tout ce qu’il y a d’excessif, d’immense, d’ambitieux, dans l’homme spirituel et naturel. Il semble parfois, en écoutant cette musique ardente et despotique, qu’on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré para la rêverie, les vertigineuses conceptions de l’opium.” (Baudelaire, 1968:514)

Em 12 de março de 1856 publica suas *Histoires Extraordinaires* juntamente com o prefácio “Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres”. Trata-se de coletânea dos contos por ele traduzidos há bastante tempo. Nesse mesmo ano, vende os direitos de *Les Fleurs du Mal* a Poulet Malassis, editor com quem teria profunda amizade praticamente até o fim da vida.

Em 1857, publica o segundo tomo de suas traduções dos contos de Poe, *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, com um prefácio intitulado, “ Notes Nouvelles sur Edgar Poe”. Faz-se necessário reiterar aqui que os prefácios acompanhando cada tomo das traduções da obra de Poe serviam como estudos estéticos e análises críticas, não apenas da obra por ele traduzida, mas também de sua própria concepção estético-poética. De fato, isso pode ser verificado nos diversos artigos e ensaios que publicou sobre Delacroix, Victor Hugo, os artistas plásticos participantes dos salões de arte e os inventores presentes às exposições universais que resenhou. Em geral, Baudelaire parece tomar a iniciativa de utilizar o outro, ou seja, os artistas, inventores e poetas que enfocava apenas como mero pretexto para falar de si mesmo: criticava neles o que considerava irrelevante ou errado enquanto estética a ser seguida; enaltecia o que queria demonstrar ou praticar.<sup>4</sup>

É preciso mencionar, retomando a questão dos prefácios dedicados a Poe, que, se o primeiro deles parece ter sido fortemente marcado por “The Poetic Principle”, a ponto de Baudelaire ter simplesmente traduzido e plagiado diversos pontos do ensaio do escritor americano<sup>5</sup> e ter, também adquirido um tom bastante laudatório e parcial com relação a Poe e negativo com relação a seu cronotopo.<sup>6</sup> Baudelaire vê a difícil aceitação da obra de Poe pela crítica de seu tempo devido à sociedade capitalista, pragmática e superficial em que esse escritor teria

---

<sup>4</sup> Em “Le Peintre de la Vie Moderne”, por exemplo, a escolha e o enaltecimento de Constantin Guys, então relegado a segundo plano enquanto desenhista – e até hoje considerado menor pela crítica- seriam, assim, justificados enquanto pretexto para esboçar sua própria teoria estética.

<sup>5</sup> Um simples cotejo textual permite verificar a grande incidência de mera tradução e, até mesmo, plágio.

<sup>6</sup> Conceito de Mikhail Bakhtin que alia tempo e espaço, ou seja, o momento histórico em que Poe, no caso, teria vivido e escrito e que poderia ser utilizado para se entender semelhanças entre autores de um mesmo contexto espaço-temporal.

vivido.<sup>7</sup>De fato, a teoria baudelariana parece se justificar na medida em que Poe realmente teve dificuldades de publicar seus poemas e contos e de ser compreendido por seus contemporâneos, inclusive por outros poetas e críticos. Estamos em pleno transcendentalismo, vertente norte-americana do romantismo europeu, cuja forte inclinação para o etéreo, o religioso, o ascendente pouco tinha em comum com a obra de Poe. Fato é que, apesar de o escritor americano ter tido dificuldades reais de publicação, Baudelaire recorre ao exagero ao tratá-lo de vítima (“guignon”) dos carrascos mercantilistas norte-americanos, de irmão de torturas e incompreensão.

O distanciamento necessário para uma melhor compreensão da obra de Poe só ocorreria a partir do segundo ensaio, no qual o exagero cede espaço para um discurso mais imparcial e cuidadoso. Se os argumentos por vezes se repetem nos diversos ensaios, a focalização utilizada varia, o que levaria a mudanças no tom do discurso exegético.

Entretanto, se, por um lado, 1857 é marcado pela vitória em ver um longo trabalho de tradução finalmente publicado e bem aceito pela crítica, o mesmo ano marca o início da batalha judicial que leva Baudelaire a ser multado e ter que alterar *Les Fleurs du Mal*, recém-publicado, acusado de conter poemas imorais e ultrajantes para o público. Apesar do apelo de amigos escritores como Asselineau e Barbey d’Aurevilly, o livro não escapa à condenação e censura e alguns de seus poemas precisam ser suprimidos ou reescritos, como “Les Lesbiennes”. Em agosto, todavia, surge a primeira publicação em coletânea de seis poemas em prosa seus, sob o título de *Poèmes Nocturnes*. Além disso, a longa paixão platônica por Madame Sabatier chega ao fim quando Baudelaire resolve, finalmente, revelar a identidade das cartas e poemas a ela dedicados e consumir sua paixão para, logo a seguir, rejeitá-la. O fim desse caso tem sido visto pela crítica baudelairiana como sintomático de um interesse meramente estético, como se Sabatier fosse apenas musa inspiradora, nos moldes da antigüidade clássica. Uma vez revelada, portanto, a paixão teria deixado de ter sentido para Baudelaire:

---

<sup>7</sup> Cedo adotado por um próspero comerciante sulista, Poe teria sido sempre cercado por uma mentalidade fortemente marcada por utilitarismo e mercantilismo.

de musa Sabatier passa a mulher. Segundo carta do próprio poeta a ela endereçada (apud RUFF, 1968, p. 68):

“ Il y a quelques jours, tu étais divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, si inviolable. Te voilà femme maintenant.”

Ainda em 1857 publica “Quelques caricaturistes étrangers” e uma resenha de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, curiosamente também alvo da justiça, acusado de imoralidade; entretanto, Flaubert foi inocentado, talvez por influência de amigos e da Princesse Bonaparte, como dizem alguns críticos.

Em 1858 publica sua tradução de *The Adventures of Arthur Gordon Pym*, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, único romance escrito por Poe. A única outra publicação nesse mesmo ano é “Le Poëme du haschisch” pertencente ao *Paradis Artificiels*.

Em 1859 surgem algumas obras bastante significativas para se entender sua poética e estética: a resenha de *Double Vie*, de Charles Asselineau, um estudo sobre Théophile Gautier, seus poemas “Le Voyage”, “Sisina” e “L'Albatros”, bem como a tradução de “Philosophy of Composition” de Poe, sob o título de “Génèse d'un poëme”, e do poema a ela referente, “Le Corbeau” (“The Raven”). Em todas elas temas como o escapismo, o duplo, o duplo movimento de ascese e queda, do poeta incompreendido e maldito anunciados tanto por Poe quanto pelos poemas, poemas em prosa e textos críticos anteriores de Baudelaire. Entre junho e julho desse mesmo ano, surge *Le Salon de 1859* e, em outubro, parte da tradução de *Eureka*, de Poe. Tal análise do Salão de 1859 pode ser vista como a mais lúcida e veemente crítica estética escrita por Baudelaire, aquela na qual primeiro define a posição do artista moderno perante a sociedade de seu tempo, comparando, por exemplo, o papel e a estética de Delacroix e David. Também analisa a percepção do público moderno frente à fotografia e a pintura (BAUDELAIRE, 1968, p. 395):

“Chez nous le peintre naturel, comme le poëte naturel, est presque un monstre. Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications)

opprime ici et étouffe le goût du Beau. Où il faudrait ne voir que le Beau (je suppose une belle peinture, et l'on peut aisément deviner celle que je me figure), notre public ne cherche que le Vrai. Il n'est pas artiste, naturellement artiste; philosophe peut-être, moraliste, ingénieur, amateur d'anecdotes instructives, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste. Il sent ou plutôt il juge successivement, analytiquement. D'autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement."

Ainda nesse ensaio, antecipa e discute outras questões fundamentais para se entender sua estética, tais como a do belo e da imaginação como rainha das faculdades, tema, aliás, caro ao autor:

"Le désir d'étonner et d'être étonné est très-légitime.[...] Toute la question est [...] de savoir par quels procédés vous voulez créer ou sentir l'étonnement. Parce que le Beau est toujours étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau. Or notre public, qui est singulièrement impuissant à sentir le bonheur de la rêverie ou de l'admiration (signe de petites âmes), veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût; ils veulent le frapper, le surprendre, le stupéfier par des stratagèmes indignes, parce qu'ils le savent incapable de s'extasier devant la tactique naturelle de l'art véritable." (p. 395)

Baudelaire defende aqui a representação artística anti-natural, ou seja, não mimética. Temos o contraponto entre a função e essência da arte e o gosto popular. A verdade na representação, a cópia exata, a fotografia seriam, segundo o poeta, simplificações abomináveis, posto que não dariam espaço à imaginação criadora, à criação artística, ao belo. Surprender, assustar, chamar a atenção ao inesperado seriam, outrossim, a função do verdadeiro artista moderno.

"De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit." (p. 396)

A mera cópia da realidade objetiva não seria arte para Baudelaire, pois não daria chance à expressão da subjetividade do artista. Simplificar a realidade objetiva, mimetizá-la livremente seria abominável, no entender do poeta francês.

Assim, a função da imaginação criadora é fundamental para se entender a estética proposta por Baudelaire:

“Copiez la nature; ne copiez que la nature. Et cette doctrine, ennemie de l’art, prétendait être appliquée non-seulement à la peinture, mais à tous les arts, même au roman, même à la poésie. Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive.” (p. 396)

ou ainda,

“Mystérieuse faculté que cette reine des facultés! Elle touche à toutes les autres; elles les excite, elle les envoie au combat.[...] Elle est la sensibilité, et pourtant il y a des personnes très-sensibles, trop sensibles peut-être, qui en sont privées. C’est l’imagination qui a enseigné à l’homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l’analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l’origine que dans le plus profond de l’âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. [...] Elle est positivement apparentée avec l’infini.” (p. 397)

E, para melhor definir a importância fundamental da imaginação, Baudelaire recorre a Delacroix, segundo o qual

“ La nature n’est qu’un dictionnaire. On y cherche le sens des mots, la génération des mots, l’étymologie des mots; enfin on en extrait tous les éléments qui composent une phrase et un récit; mais personne n’a jamais considéré le dictionnaire comme une composition dans le sens poétique du mot. Les peintres qui obéissent à l’imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s’accordent à leur

conception; encore, en les ajustant avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. “ (p. 398)

Ou seja,

“ Tout l’univers visible n’est qu’un magasin d’images et de signes auxquels l’imagination donnera une place et une valeur relative; c’est une espèce de pâture que l’imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l’âme humaine doivent être subordonnées à l’imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois.” (p. 399)

Em 1860 Baudelaire assina novo contrato com Poulet Malassis, visando a segunda edição de *Les Fleurs du Mal*, *Les Paradis Artificiels* e dois outros volumes, *Opinions Littéraires* e *Curiosités Esthétiques* – esse último reuniria o conjunto de estudos de crítica literária e artística publicados em diversos periódicos e jornais, o que só viria a acontecer postumamente, na edição de 1868-1870. Baudelaire sofre uma primeira crise convulsiva, embora passageira, renunciando longos problemas de saúde. Em janeiro desse mesmo ano, edita a segunda parte de *Paradis Artificiels*, intitulada “Le Mangeur d’Opium”, tradução do original de Thomas de Quincey, na *Révue Contemporaine*. Nesse artigo descrevem-se os efeitos positivos e negativos do ópio sobre a criação artística. Baudelaire redige, também nesse ano, cartas elogiosas a Richard Wagner, após ter assistido a óperas tais como “Tannhäuser”. *Paradis Artificiels* em formato de livro data de 1860.

Em 1861 surge a segunda edição de *Les Fleurs du Mal*, bem como os ensaios “Richard Wagner et Tannhäuser”, “Réflexions sur quelques-uns de mœurs contemporains” e “Peintures murales d’Eugène Delacroix à Saint-Sulpice”. Baudelaire publica também nove poemas em prosa sob o título de *Poèmes en Prose*. No final do ano, candidata-se, em vão, à Academia Francesa.

Em 1862, após ter inicialmente pensado no título *La Lueur et la Fumée*, opta por *Petits Poèmes en Prose*, título de vinte poemas em prosa no total, acrescidos de notas e da famosa carta dedicatória a Arsène Houssaye, em que

descreve os poemas em prosa enquanto forma ideal para se captar as ondulações da alma em toda sua plenitude, sem amarras formais impostas pelo soneto, porém mantendo musicalidade e ritmo e abrindo portas para a poesia moderna (p. 196):

“Quel est celui de nous qui n’a pas rêvé une prose particulière et poétique pour traduire les mouvements lyriques de l’esprit, les ondulations de la rêverie, et les soubresauts de la conscience?”

O poema em prosa serve, em função de seu caráter de menor fechamento e de uma forma mais próxima da narrativa, apesar da musicalidade poética, a maior fluidez do texto, à liberação formal e expressão do tema proposto pelo eu poético.

Em 1863, Baudelaire menciona, pela primeira vez, seu desejo de deixar a França. Com a morte de Delacroix, publica um longo ensaio sobre sua obra, “L’Oeuvre et la Vie d’Eugène Delacroix”. Com a falência e prisão de Poulet Malassis, Baudelaire vende os direitos de suas traduções de Poe, incluindo *Eureka*, a Michel Lévy, sob cuja organização editorial surgem *Histoires Grottesques et Sérieuses*, já em 1865. Ainda em 1863, Baudelaire lança outros nove poemas em prosa, assim como o ensaio “Le Peintre de la Vie Moderne”, crucial para se entender sua estética e marco para a modernidade. Nesse ensaio, Baudelaire dedica-se, através do amplo elogio aos desenhos de Constantin Guys, a descrever alguns de seus próprios princípios estéticos, como o romantismo enquanto arte moderna, a necessidade da união do transitório e do eterno, o elogio da maquiagem enquanto artificialismo, o gosto do negativo, a recusa da natureza, a crítica do industrialismo e da mecanização. É nesse ensaio, aliás, que Baudelaire cunha o termo “modernité”. Se é aqui que se encontram alguns dos pilares de sua teoria estética e sua produção poética, por outro lado, vários trechos parecem apenas retomar dialogicamente seus próprios ensaios, artigos anteriores e, até mesmo, poemas e poemas em prosa. É o caso, porém de forma por vezes embrionária e resumida, de poemas como “Le Cygne”, “Rêve Parisien” e “Correspondences”, em poemas em prosa como “Le Voyage”, “La Double

Chambre” e “Laquelle est la Vraie?”, ensaios como Le Salon de 1845 e Le Salon de 1859 e escritos dedicados às traduções de Edgar Allan Poe.

Em 1864, o escritor viaja à Bélgica, onde pretende concretizar diversos projetos e fazer ciclos de conferências. Entretanto, tais conferências não são bem aceitas pelo público, o que causa profundo pesar em Baudelaire. Decide, então, tomar notas visando à futura publicação de um volume contra a Bélgica e os belgas- seus hábitos, sua arquitetura, sua estética, seu caráter. Durante o ano, publica outros poemas em prosa, dessa vez inicialmente sob o título de *Spleen de Paris* para, mais adiante retomar o título de *Petits Poèmes en Prose*, que escolhe de forma definitiva para compilar seus poemas em prosa.

Ao mesmo tempo em que se sente vítima dos que não compreendem suas obras e sua estética, uma nova geração de poetas começa a despontar e apreciar seus versos e imitá-lo a partir de 1865, tais como Mallarmé, Verlaine e Catulle Mendès. É justamente essa geração que, em artigos, há de defender a obra de Baudelaire em Paris.

Em 1866, publica-se *Les Épaves*, coletânea de versos. O editor é Poulet Malassis, que havia sido libertado e ido para a Bélgica também, buscando refúgio contra os credores. Em março, Baudelaire sofre um primeiro ataque de hemiplegia dentro da igreja de Saint-Loup de Namur, Bélgica, patologia logo seguida de afasia e problemas cerebrais.

Seus poemas, entretanto, continuam saindo em diversas revistas literárias na França, enquanto ele sofre profunda crise depressiva, sentindo-se progressivamente incapaz de se locomover e se comunicar. Assim, os planos futuros de edições tanto na Bélgica quanto na França caem por terra. Endividado, doente, deprimido, pode contar com alguns poucos amigos, admiradores e sua mãe. Em julho, é transferido para Paris, para tratamento contra a doença, então bastante agravada. Falece em 31 de agosto de 1867. Suas obras completas saem entre 1868 e 1870. Nessa edição de Michel Lévy incluem-se, também, trechos inéditos e incompletos sob o título de *Mon Coeur Mis à Nu*, trechos aos quais dedicar-nos-emos no próximo capítulo dessa tese.

À guisa de conclusão para esse terceiro capítulo, faz-se necessário retomar algumas questões presentes ao longo da trajetória poético-estética de Baudelaire. A leitura diacrônica de sua obra permite perceber que tudo parece girar em torno de alguns pontos fundamentais: a independência da arte em relação à realidade objetiva, a recusa da natureza enquanto fonte de beleza a ser descrita mimeticamente (preferindo o artificial), sendo apenas fornecedora retórica, como em um dicionário, de imagens e elementos para sua obra, a correspondência entre divino e terreno e entre os sentidos e as artes, o profundo caráter sugestivo e inquietante (aliando contrários como o bem e o mal, o alto e o baixo, o concreto eo imaginário, o tédio e o ideal, temas fundamentais em *Les Fleurs du Mal*, nos poemas em prosa, nos ensaios sobre Poe e Wagner, nos salões, em “Le Peintre de La Vie Moderne”), a importância de uma expressão do moderno, a imaginação enquanto rainha das faculdades, porém aliada à forma cuidadosamente elaborada, a alternância entre queda e ascese, a duplicidade da alma humana na qual o mal parece prevalecer, o privilégio da sugestão em detrimento da nomeação e a utilização de temas noturnos e anormais ( a estética do feio) para retratar toda a angústia do ser humano diante de tantas transformações políticas, sociais e psicológicas vividas pelo França do século XIX. Entre elas podemos citar as consequências da Revolução Francesa, a era napoleônica, o retorno da Monarquia ao poder francês, a ditadura de Napoleão III, as reformas urbanas de Hausmann, a industrialização, o sentimento de mal-estar realçado pelo romantismo, a crise de identidade do homem moderno que já não reconhece seu lugar na sociedade burguesa em ascensão e questiona tantas oscilações.

Diante de um momento histórico tão conturbado, Baudelaire elabora uma estética bastante comprometida com seu tempo, retratando toda a angústia diante de tantas mudanças. Entretanto, seu comprometimento não implica adesão a didatismo, discurso ideologicamente marcado, tom inflamado politicamente, pregação de alterações urgentes ou mesmo antecipação de retórica marxista. Seu comprometimento diz respeito a uma busca mais subjetiva de mudanças, de um retrato da alma humana em conflito com seu tempo e consigo mesma. Embora tenha participado das barricadas durante a fracassada Revolução de 1848, logo se

desinteressou por uma ação direta, preferindo utilizar as armas literárias de que dispunha para mostrar o tédio e o mal dela decorrente, frutos da desilusão do homem moderno e da incapacidade de o poeta continuar tendo sua auréola, sua posição de bardo (Benjamin, 1989).

Surgem daí diversas características bastante peculiares a Baudelaire, destacando-o de boa parcela dos escritores de seu tempo, que privilegiavam discursos inflamados e participação político-partidária – caso de Victor Hugo, por exemplo. Baudelaire preferiu, entretanto, utilizar seu momento histórico e psicológico para criar uma nova dimensão onírica e fantástica, calcada na subjetividade, na busca de si mesmo, na sugestão de novas formas de pensar e agir, chegando até mesmo a reelaborar vários avanços românticos – para além da união dos contrários, da busca da totalidade perdida, do tédio desmesurado, do panfletarianismo, do etéreo típicos do romantismo francês.

Para ele, antes de mais nada, deveria haver uma rede de correspondências sinestésicas. Tal rede visaria explorar a natureza, aqui vista como um dicionário a ser decifrado pelo poeta, em vez de retratada mimética e bucolicamente. Uma vez decifrada, ofereceria ao artista a possibilidade maior de chegar a uma universalidade, uma totalidade perdida – reflexão já antecipada pelos românticos ingleses, tais como Coleridge e Wordsworth, e os alemães, como Schlegel e Schiller,<sup>8</sup> embora estes não tenham teorizado tão explicitamente sobre as correspondências sinestésicas, mas apenas as correspondências entre o divino e o terreno. Swedenborg, por exemplo, assim define a necessidade de tal relação:

“If man has a knowledge of correspondences he would understand the Word in its spiritual sense and would obtain a knowledge of hidden truths of which he sees nothing in the sense of the letter. For in the Word there is a literal sense and there is a spiritual sense. The literal sense insists on such things as are in the world, but the spiritual sense of such things as are in heaven; and since the union of heaven with the world is effected by

---

<sup>8</sup> Para uma maior análise das diferenças entre os românticos ingleses e alemães quanto à busca da totalidade, ver BEER, John. (1995). Segundo tal autor, a crença utópica de que a totalidade poderia ser recuperada, defendida pelos ingleses, não teria respaldo nos alemães, para quem a totalidade estaria para sempre perdida.

correspondences, therefore a Word was provided in which everything down to the minutest detail has its correspondence”(apud BALAKIAN, 1967, p. 13-14).

Desta forma, as correspondências entre divino e terreno, segundo a concepção adotada pelos românticos, a partir de Swedenborg, limitavam-se a buscar sentidos metafóricos para as palavras, assim tentando chegar a uma universalidade. Baudelaire deu, portanto, um passo bastante significativo além, ao retomar Hoffmann em seu *Salon de 1846* (apud BAUDELAIRE, p. 232):

“Ce n’est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c’est encore éveillé, lorsque j’entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes les choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu’elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. L’odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j’entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois.”

Para Baudelaire, fica clara a necessidade da correspondência entre as artes como forma de criar o devaneio e, conseqüentemente chegar à universalidade; o poema “Correspondences”, pertencente a *Les Fleurs du Mal*, deixa clara esta necessidade: “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”, retomando quase textualmente Hoffmann. Como conseqüência imediata da correspondência entre as artes temos a liberação da imaginação criadora do poeta, fundamental para decifrar a natureza, comunicar-se através de símbolos, produzir efeitos inesperados, trilhar caminhos novos rumo à totalidade.

Entretanto, é preciso salientar que, ao contrário dos românticos adeptos da imaginação desenfreada e impetuosa, Baudelaire prefere liberá-la e, ao mesmo tempo, restringi-la através de uma racionalidade lógico-matemática. Ao analisar diversos artistas em seu *Salon de 1846*, aborda a necessidade do uso do cálculo na forma, de uma organização que impõe regras à imaginação. Se as imagens e símbolos utilizados pelo poeta devem surgir a partir da liberação da imaginação criadora, a forma para expressar o conteúdo inconsciente latente no poeta deve ser

cuidadosamente elaborada. O cálculo matemático já havia sido empregado por Coleridge, Novalis, poeta e crítico romântico alemão, e por Poe. A beleza baudelairiana deve ser fruto da razão e do cálculo, ( *Le Peintre de la Vie Moderne*) em vez de livre expressão desenfreada da imaginação, motivo pelo qual muitos dos poemas de *Les Fleurs du Mal* seguirem as formas clássicas de soneto, métrica e prosódia.

Baudelaire privilegia o uso da sugestão em detrimento da nomeação, sugestão esta servindo para evocar estados de alma marcados por tédio e devaneio. A "sorcellerie évocatoire" provem desta exigência de sugerir, assim libertando a imaginação do poeta e do leitor, tecendo correspondências e estados de devaneio e torpor, quer seja pela repetição de sons, pela utilização de imagens inesperadas, pela intromissão de valores díspares em suas obras.

Por valores díspares devemos entender a duplicidade de elementos opostos lado a lado, em contraposição e juxtaposição. O próprio título *Les Fleurs du Mal* emprega um oxímoro, figura de linguagem que une opostos: aqui temos a singeleza da flor, representando a beleza, ao lado do mal, ou da dor. De fato, a primeira parte desse livro de poesias, "Spleen et Idéal", retoma de forma bastante clara tal dicotomia vista como essencial na concepção estética de Baudelaire: a duplicidade da alma humana em constante conflito interior, dividida entre o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o alto e o baixo, a ascese e a queda. Aliás, é de Baudelaire a expressão *homo duplex* que explica da seguinte forma (p. 632):

"Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulacions simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre."

Em *Spleen et Idéal*, após uma série de poemas remetendo à ascese ou elevação rumo ao ideal ( "Benédiction" e "Elévation" são exemplos desta vertente), temos uma maioria significativa de poemas que obedecem a uma vertente de queda, de tédio, de angústia, de desencanto, tom que permeará o resto do livro. Assim, Baudelaire, como Poe, não vê saída para a desolação e até mesmo a

perversidade da alma humana, a não ser a morte, tema da última parte desta coletânea de poemas.

Como forma de captar a queda, temos vários poemas que mostram o noturno, o negativo, o anormal, o repugnante – sem qualquer intenção de meramente desagradar o leitor, julgamento comum em vários manuais de literatura e uma das causas da condenação de seu livro. Do negativo, do feio, da lama Baudelaire pretende extrair a beleza, a elevação e, portanto, o novo:

“J’ai pétri de la boue et j’en ai fait de l’or”

ou ainda

“ Nous voulons ... plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe? Au fond de l’inconnu pour trouver du nouveau! ”

citação com que termina o poema “Le Voyage”, último de *Les Fleurs du Mal*. De fato, ascese ou queda parecem servir a um mesmo objetivo em Baudelaire, procurar o novo, o diferente em termos estéticos, embora a queda predomine em sua obra. À infinitude do abismo corresponde a infinitude do cosmos, do universal e da alma humana. Como diz Milner em “La Poétique de la Chute” (apud Bandy, 1970, p. 104 e 107) :

“Cette inversion de la descente en ascension, de l’enfouissement dans la matière en libération de l’esprit , a pour condition une sorte de pacte infernal avec la pesanteur, d’abandon sacrificiel au mouvement descendant de la temporalité et du péché, qui nous place au coeur même de l’expérience baudelairienne de la chute, et qui nous permet de comprendre que, si Baudelaire a cultivé son hystérie avec terreur, ce n’est pas parce que les fatalités de son psychisme le condamnaient à des attitudes masochistes, mais parce que seule la politique du pire qu’il a pratiquée dans sa vie lui permettait de retrouver l’équivalent de l’unité perdue et d’entrevoir, grâce à l’incantation poétique, ‘ les splendeurs situées derrière le tombeau”

ou ainda,

“Alors l’infini de la profondeur reflète l’infini de la hauteur et, de la distance infinie des contraires, jaillit le pressentiment d’un monde où l’unité primordiale sera restaurée.”

Outra questão fundamental para essa tese de doutorado é a mudança formal dentro da estética baudelairiana. Se os primeiros poemas e escritos pregam a necessidade de uma forma controladora da livre imaginação, ou seja, de uma forma capaz de dar contorno rigoroso ao conteúdo dos escritos de Baudelaire (sonetos, cálculo matemático, equilíbrio formal), passamos a ver, ao longo da trajetória do poeta uma crescente liberação formal. Se temos, por um lado, a forma como fundamento estético em *Les Fleurs du Mal*, passamos à liberação, por outro, em *Petits Poèmes en Prose*, coletânea em que a forma rígida é deixada de lado em prol da livre expressão da alma em toda sua subjetividade e explosão criativa. Se tal liberação formal e fragmentação de regras pode ser percebida na produção poética de Baudelaire, podemos ver tais avanços também em seus ensaios críticos e estudos estéticos: se, no início, temos em Baudelaire profundo defensor da forma e do controle aliados à expressão plástica e à imaginação criadora, temos, ao longo de sua trajetória estética a mesma liberação e enaltecimento daqueles que alcançaram tal liberação, como Edgar Allan Poe, por exemplo.

#### IV CAPÍTULO 4: FRAGMENTAÇÃO EM POE E BAUDELAIRE

Como já mencionado, a questão formal é fundamental dentro das teorias estéticas de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire. Basta lembrar a busca dos dois autores por uma forma capaz de captar e expressar sua imaginação criadora, as ondulações de suas almas e as constantes mudanças de sentimento poético; tal forma deveria, segundo eles, manter uma consonância com o tema abordado e prender a atenção do leitor. De importância, portanto, crucial para se entender os escritos e as teorias de Poe e Baudelaire, a forma merece especial análise no corpo deste trabalho.

Relembrando a teoria descrita por Poe em seus ensaios (“The Poetic Principle”, “Review of Twice-Told Tales de Hawthorne”, “The Rationale of Verse” e “Philosophy of Composition”, principalmente), temos a questão da forma como elemento de unificação dentro do texto, como uma “amarra” à qual o poeta estaria submetido, visando, assim, ao efeito por ele proposto desde o início do conto ou do poema. Dessa maneira, a forma seria de fundamental relevância, dando unidade de sentido e de intenção poética. Nada que não extremamente ligado ao efeito desejado deveria ser incluído; tudo deveria culminar no efeito previamente estabelecido pelo autor, o que somente uma forma bastante rígida poderia garantir. Entretanto, se os contos e poemas de Poe parecem realmente ratificar suas teorias estéticas, temos, por outro lado, escritos que parecem não seguir tais preceitos, tendo, outrossim, um caráter de inacabamento, de fluidez, de segmentação, de fragmentação textual, como veremos mais adiante nesse capítulo, ao analisarmos *Marginalia*, *A Chapter of Suggestions* e *Fifty Suggestions*.

Ao relembrarmos, assim como em Poe, a obra poética e ensaística de Baudelaire, podemos perceber, no início, forte rigidez formal, com o uso constante de versos alexandrinos, sonetos, construções planejadas visando ao tema e caráter da obra, e busca de soluções estéticas clássicas, em resumo. Entretanto, se tal fato aparece de forma cristalina em *Les Fleurs du Mal*, o mesmo não pode ser dito de *Petits Poèmes en Prose*, coletânea de poemas em prosa cujo prefácio

já anuncia uma busca formal diversa daquela utilizada anteriormente: como assinalado antes, temos aqui a libertação das amarras formais como maneira de se captar a “*sorcellerie évocatoire*”, as ondulações da alma do poeta, ondulações essas que formas poéticas fixas não poderiam expressar a contento. Nessa coletânea temos, portanto, a utilização de uma forma nova, porém não completamente inédita: o poema em prosa. Concebido por Aloysius Bertrand enquanto forma livre, o poema em prosa baudelaireano assume um caráter bastante peculiar ao servir sua ironia, sua crítica social, sua sagacidade e, ao mesmo tempo, retomar vários temas abordados nos poemas de *Les Fleurs du Mal*. No entanto, ainda temos uma certa rigidez formal, e assim, podemos analisar os poemas em prosa enquanto narrativas curtas, muitas vezes com começo, meio e fim, com coesão e coerência textuais e, principalmente, continuidade de sentido. Será apenas em *Mon Coeur Mis à Nu*<sup>9</sup> que Baudelaire poderá se libertar de todos os entraves formais aos quais se submeteu quando escreveu suas outras obras, e, assim, dar livre curso à sua imaginação. Temos aqui, assim como em *Marginalia, A Chapter of Suggestions* e *Fifty Suggestions* o uso sistemático da fragmentação textual, de juxtaposição de trechos sem continuidade de sentido, de pensamentos lançados e interrompidos rápida e repentinamente – Poe utiliza o termo *scribbled*, que significa rabiscados -, de críticas pontuais e apontamentos sobre obras e autores contemporâneos ou greco-latinos, embriões de trechos referentes a suas teorias estéticas e que teriam sido desenvolvidos e re-elaborados em seus ensaios sobre arte e seus poemas em prosa ou permanecido em estado de latência, aguardando futuras publicações. Retornaremos a tal fato mais adiante.

O caso é que faz-se necessário analisar o porquê do uso do fragmento dentro da estética de Poe e Baudelaire e verificar se sua ocorrência teria sido aleatória, ou, muito pelo contrário, planejada e justificada dentro de suas estéticas. Entretanto, antes de se abordar o fragmento em ambos os autores, será importante

---

<sup>9</sup> Nome adotado por Ruff (1968) com o intuito de respeitar o desejo de Baudelaire para denominar o conjunto de fragmentos de texto esparsos entregues a Poulet Malassis quando da morte da mãe do autor. Na realidade, a primeira edição póstuma das obras de Baudelaire por Jacques Crépet trazia o nome de *Journaux Intimes*. O nome escolhido por Ruff também parece mais apropriado por retomar *my heart laid bare*, título que Poe gostaria de ter dado para o livro, se o tivesse escrito.

uma breve análise da fragmentação enquanto estética literária no século XIX, bem como suas origens no romantismo inglês e alemão.

#### 4.1 Do fragmento no romantismo: origens e justificativas

O termo fragmento remonta em sua etimologia ao Renascimento enquanto sinônimo de pedaço, resquício de algo que se quebrou. Em arqueologia, por exemplo, encontrar fragmentos de objetos maiores significa encontrar ruínas do que, um dia, já constituiu um todo inalterável. Assim, a primeira acepção do termo refere-se a uma parte de um todo destruído, a uma porção de algo que já não existe. Em literatura, foi o romantismo que deu grande importância ao uso do fragmento enquanto símbolo de decadência e destruição, contrapondo-se, portanto, à estética clássica. Segundo Compagnon,

“C’est l’oeuvre classique, aux sens courant, que caractérisent *integritas, consonantia et claritas*, et c’est l’expérience de l’oeuvre classique que décrivent l’unité, la complexité et l’intensité. En revanche, l’oeuvre moderne a mis en cause l’unité, elle a privilégié les organisations fragmentaires et déstructurées, ou suivant un autre cheminement, elle a battu en brèche la complexité.” (COMPAGNON, 1998, p. 267-268).

De fato, o romantismo enquanto estética literária remonta, em suas origens, ao romance gótico do século XVIII, gênero em que a atmosfera de horror e sobrenatural era reforçada pela presença de castelos e fortalezas em ruínas, ou melhor, em fragmentos. A própria ambientação em tais romances encontrava-se fragmentada com relação à sociedade, posto que isolada do real.

Assim, os romantismos inglês e alemão remetem, desde o início, ao romance gótico em toda sua amplitude, buscando referências em imagens, temas, personagens, enredos. Portanto, o uso estético de fragmentos passou a ser visto como inevitável, ou até mesmo, desejável. Entretanto, segundo Beer (1996), os diversos romantismos europeus se distinguiram com relação ao uso do fragmento. Enquanto o romantismo inglês da Lake School privilegiou a busca incessante da totalidade perdida, do uso do fragmento enquanto símbolo de um todo que já não

existe, mas que ainda se almeja reconstituir concreta ou mentalmente, o romantismo alemão de Schlegel e Schiller preferiu ver no fragmento um todo, uma unidade de sentido em si própria. Se o romantismo inglês de Coleridge e Wordsworth remete ao fragmento enquanto resto de ruína, parcela de uma totalidade perdida, o romantismo alemão identifica tal fragmento com algo completo em si mesmo. Assim, os ingleses se restringiram a mencionar castelos em estado de destruição, relações sociais dilaceradas, tempo estagnado, ao passo que os alemães desenvolveram uma verdadeira estética do fragmento, publicando pensamentos sob tal forma em revistas literárias tais como *Athenäum*. Segundo Beer, o romantismo inglês seria mais subjetivo, uma vez que o sentimento de perda da unidade estaria constantemente à frente de seus escritos. O romantismo alemão, por outro lado, ter-se-ia dedicado muito mais a uma certa cientificidade, buscando uma justificativa filosófica e estética para o fragmento. Como diz Beer (p. 239):

“In thinking about the fragment as a literary form it is helpful to turn to the work of Marjorie Levinson [...]. From her point of view the Romantic Fragment Poem can be viewed in its English manifestation from the end of the 18th century onward as a new mode, with common identifiable features. The reason for its emergence during the Romantic period, in her view, was the recognition by poets of their marginalized status in a mechanically dominated society, where they were expected to produce poems that were completed objects, to be consumed as such [...]. She is not suggesting, of course, that the fragment began its existence as a literary form in the 1790's. [...] It began with the ruins that presented their fragmentary forms everywhere in the landscape. The fragment, in this version, remained a part of that to which it had formerly belonged”.

Dentro dessa visão do fragmento enquanto parte de um todo, ruína em decomposição, Beer remete à posição do poeta em fins do século XVIII e, principalmente, durante o século XIX. Diante da era das grandes revoluções políticas, sociais e econômicas, sobretudo a da Revolução Industrial, surgem fenômenos econômicos até então desconhecidos, como compartimentação do trabalho, alienação do indivíduo diante de seu contexto social, mecanização,

exploração do trabalho e inchaço dos grandes centros urbanos aliado a êxodo rural acentuado. Beer realiza, assim, uma leitura marxista do capitalismo emergente: ao levantar as profundas conseqüências deste para a sociedade, analisa o olhar do artista diante de tais fatos e a transformação estética decorrente de tal olhar. Na realidade, em um mundo fragmentado e conturbado em relação a tantas mudanças e conflitos sociais, o artista vê seu papel questionado. Para muitos, dentre os quais Baudelaire, tal mundo já não teria lugar para eles e sua imaginação criadora – tema do poema em prosa “Perte de l’Auréole”, base igualmente da análise de outro marxista, Walter Benjamin (1989). Assim, o fragmento iria, pouco a pouco, adquirir função fundamental de resistência, de recusa a tal processo, em vez de continuar a ser o mero *locus* do tédio, do sentimento, de algo perdido para sempre, como nos românticos ingleses da Lake School. De um sentimento de saudade do passado pleno de totalidade, passa-se a um sentimento da necessidade de se afirmar a importância do artista, de buscar novas formas de expressão, tais como a sugestão, a invocação, a imaginação:

“What is discovered from a study of actual fragments in the literature of the late 18th century is the emergence of a form seemingly fortuitous in its inception but subsequently acquiring a validity of its own by answering to the current fascination for the resonant incident or experience where observation breaks off, leaving space for the operation of imagination.” (BEER, p. 241)

Assim, após início não muito consciente da importância formal do fragmento enquanto resistência e veículo de libertação da imaginação criadora, passa-se a um processo bastante objetivo de usar o fragmento na literatura para facilitar a sugestão, a subjetividade, o sentimento, objetivos do romantismo enquanto estética. Os escritores lançam, então, um número crescente de contos e poemas em revistas, com capítulos semanais, e em folhetins, o que contribui para atrair um público leitor burguês cada vez maior. Assim, além de transmitir seus conceitos estéticos, podem também garantir sobrevivência em um mercado editorial acirrado. Entretanto, o cunho de tais publicações não era dogmático ou didático, mas sim

sugestivo e indireto. Através dos poemas e contos, os leitores deveriam compreender as intenções do autor. Portanto, segundo Beer (p. 239):

“The aim of most fragments in the magazines was to explain little, but to suggest much.”

Portanto, o uso recorrente de fragmentos como forma literária pode ser traçado, primeiramente, no romance gótico inglês. Porém, a consciência do fragmento enquanto unidade mínima indivisível provém dos alemães Novalis, Schlegel e Schiller, principalmente. É de Schlegel, por exemplo, o seguinte fragmento publicado na revista *Athenäum* em 1798:

“Many of the works of the ancients have become fragments; many of the works of the moderns are fragments in their arising.” (apud BEER, p. 246)

O termo “arising” implica o devir romântico, o sentido de futuro e infinitude. Assim, para Schlegel, o fragmento teria um sentido de completude em si mesmo e, ao mesmo tempo, de indefinição, de futuro incerto. Haveria um momento de plenitude, de recobrada da totalidade perdida, ainda que no futuro? Eis a indagação de Schlegel, para quem

“The Romantic kind of poetry is still in the state of becoming; that, in fact, is its real essence: that it should forever be becoming and never be perfected. It can be exhausted by no theory and only a divinatory criticism would dare try to characterize its ideal.” (apud BEER, p. 246)

Beer alerta para o caráter paradoxal do uso do fragmento: o artista romântico estaria buscando uma totalidade perdida e, ao mesmo tempo, ciente de que o fragmento bastaria a si mesmo. Nos dizeres de Schlegel, mais uma vez:

“A fragment, like a miniature work of art, has to be ‘entirely isolated from the surrounding world’ and be complete in itself like a porcupine.” (apud BEER, p. 246)

Assim, os românticos ingleses e pré-românticos alemães, tais como Coleridge, Wordsworth, Keats, Novalis, Schlegel e Schiller, logo perceberam a importância do fragmento enquanto objeto estético representativo de seu período. Conseqüentemente nos legaram poemas e fragmentos filosóficos significativos da constatação de que a alma humana em sua percepção é profundamente marcada por incompletude, indefinição e caos, legado esse que perpassou todo o século XIX e chegou ao século XX sem qualquer otimismo ou utopia:

“As writers of the twentieth century, lacking the optimism of their predecessors, have come to see less and less unity in their culture, the fragmentary, the sign of a dislocatory force subsisting below the surface of all human aims and aspirations, has achieved more momentous status. [...] Awareness of the contradictions that lurk in the Western culture has led to a study of language and other such phenomena in terms not only of fractures and displacements but of a more radical discontinuity, regarded by some twentieth-century writers as inherent in all literature” (BEER, p. 248)

Dessa forma, filósofos do século XX criaram a corrente denominada “desconstrução”, cujo objetivo, segundo Derrida, seu fundador, seria o de desconstruir a cultura para encontrar novas formas. Segundo Houaiss (2001), tal movimento pode ser definido como:

“movimento intelectual que procura desfazer a interpretação tradicional dos textos literários e filosóficos na cultura ocidental, desestruturando simultaneamente os valores e "verdades" vinculados a esta tradição, tendo como fundamento uma concepção pluralista e polissêmica do processo significacional; desconstrução [Surgido no decênio de 1960, foi concebido pelo filósofo contemporâneo Jacques Derrida (1930-) e propalado por uma série de epígonos, esp. nos E.U.A.]”

Ao ser chamado de niilista, Derrida se defende, mas Beer constata a impossibilidade de se recobrar algo desconstruído, conclusão de Poe em *Eureka*:

“Although Derrida has defended his own positions against charges of nihilism, maintaining that he deconstructs only in order to reconstruct, it is less clear how the second process is to be carried out. If one is cultivating an organic view of art, certainly, it is natural to believe that the logical end of deconstructive process will be death.” (BEER, p. 250)

Portanto, o fragmento enquanto objeto estético surgiu na filosofia e literatura do final do século XVIII e se estendeu pelo romantismo alemão e inglês do século XIX, chegando, finalmente ao século XX enquanto símbolo de percepção de um mundo caótico apreendido, em última análise, pelo desconstrucionismo. Pode-se afirmar, assim, que Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire não poderiam ter passado incólumes diante desse movimento fragmentário, dessa forma compartimentada de se retratar a maneira de ver a existência humana e de representá-la esteticamente. Questões como a duplicidade da alma humana, a alteridade desejada e paradoxalmente repudiada, a ausência de clareza analítica e perceptiva, questões essas inerentes ao romantismo, podem também ser vistas em Poe e Baudelaire. Afinal, segundo Beer,

“[ the true issue to be faced is] whether the true Romantic fragmentation does not lie rather in the relationship between human beings and the world of their perception.” (BEER, p. 260)

Passar-se-á, então, a uma análise mais detalhada da fragmentação na estética dos dois autores.

#### 4.2 Fragmentação em Poe: *A Chapter of Suggestions, Fifty Suggestions e Marginalia*

Como já visto, a questão formal para Edgar Allan Poe é de suprema importância. Enquanto a ampla maioria dos românticos norte-americanos e ingleses, nos quais Poe poderia ter-se baseado, dão livre curso à imaginação

criadora e à subjetividade, Poe prefere direcionar sua criatividade pela forma com o emprego da razão. Assim, tanto seus primeiros poemas, quanto os contos e ensaios críticos chamam a atenção para o fato de que sempre deveria predominar uma unidade de sentido e de efeito racionalmente controladas e antecipadamente planejadas. Para tal, segundo o próprio autor, todos os acontecimentos narrados, todas as imagens e metáforas, o campo lexical utilizado, a temática escolhida, enfim, todos os elementos constitutivos da prosa e poesia deveriam ser cuidadosamente criados visando a um efeito final. Portanto, nada que não fosse extremamente relevante poderia aparecer no texto.

Assim é o caso de sua produção poética e narrativa, embora, já na época de maturidade estética e poética, ao compor *Eureka*, poema em prosa também visto como tratado de cosmogonia, tal primazia da unidade de efeito via rigidez formal tenha começado a se desintegrar. *Eureka* discute longamente a formação do universo a partir de uma explosão inicial – teoria que físicos e astrônomos do século XX aproximaram do BIG BANG, ou seja, a criação do universo teria sido iniciada por uma explosão atômica, originando moléculas infinitas que se reagrupariam formando novos átomos, novos corpos estelares em escala. Segundo Poe, o universo estaria em constante expansão atômica, fruto de tal explosão inicial, pela qual os átomos se reagrupariam pelo processo de atração e repulsão. No entanto, Poe alerta para o futuro do cosmos: após infinitos rearranjos das partículas, haveria, um dia, o processo oposto, ou seja, o da tentativa de voltar à unidade pré-explosão. Assim, os infinitos fragmentos tenderiam a voltar ao estágio inicial; entretanto, o processo de volta à totalidade acarretaria destruição atômica. O universo, portanto, estaria fadado ao desaparecimento, à aniquilação total e irremediável.

Visto pela crítica contemporânea como mero tratado de cosmogonia, *Eureka* não recebeu elogios. Poe, no entanto, ao término da elaboração desse texto, por ele considerado poema em prosa, iria considerá-lo o ponto máximo de sua poética e sentir-se incapaz de quaisquer outras obras. O autor tomou tal poema em prosa como resumo de toda sua teoria estética e produção poética, como ponto máximo de sua imaginação criadora. De fato, tratou *Eureka* como um sonho, dedicando-o

“[to] the dreamers and those who put faith in dreams as in the only realities.”

Assim, pode-se considerar *Eureka* como um poema em prosa metalingüístico: em vez de mero tratado cosmogônico, temos um discurso sobre o ato de criar. Assim como o universo teria sido originado a partir de uma totalidade, a produção literária surge a partir do autor. Suas idéias se expandem pelo “cosmos”, ou seja, em meio ao público leitor. O movimento de volta ao uno, no entanto, desencadeia aniquilação. Uma vez criada, a obra não mais pode retornar a sua origem. O mais importante, porém, para o presente estudo refere-se à visão da fragmentação como parte inerente à criação poética. O universo se divide em fragmentos sucessivos que se reagrupam de acordo com a necessidade. O retorno do múltiplo rumo ao uno, entretanto, está fadado à destruição.

Vale salientar que, embora Poe tenha efetivamente dado importância à unidade de sentido, ao uno, ao indivisível, ao controle total sobre os elementos ou fragmentos, percebe, no auge de sua maturidade crítica e poética, a utopia de tal controle. O que outros românticos, como Novalis, Schlegel e Coleridge, mostraram em seus poemas e fragmentos estéticos, Poe preferiu mostrar em nova forma: o poema em prosa. Assim, a própria escolha formal remete à temática da fragmentação discutida em *Eureka*. O poema em prosa enquanto forma implica mistura de gêneros: a musicalidade e imagética próprias do poema e a liberdade da narrativa. Entretanto, ainda assim temos um controle formal, em menor escala do que nos outros escritos do poeta, é verdade: com começo, meio e fim, coesão e coerência textuais, o poema em prosa ainda mantém sobre si controle racional. No entanto, temos um controle formal aliado à temática da destruição, da fragmentação inexorável, fenômeno antecipado em alguns poemas de juventude, como “The Haunted Palace”, “Conqueror Worm” e “The Coliseum”, poemas cuja temática também remete à aniquilação final, mas cuja forma apresenta sólido controle da forma.

Assim, ao analisarmos diacronicamente a obra de Poe, podemos afirmar que a busca de rigidez formal perpassa a grande maioria de seus escritos. Uma

grande exceção pode ser vista em *A Chapter of Suggestions, Fifty Suggestions e Marginalia*, conjunto de textos publicados mensalmente entre 1844 e 1849, fase final de sua produção. Neles, Poe se dedica a tecer análises críticas acerca de vários escritores contemporâneos, bem como a reiterar seus critérios estéticos e poéticos.

*A Chapter of Suggestions*, fragmento publicado em 1845 em *The Opal*, além de tecer comentários críticos e irônicos sobre a sociedade de seu tempo e escritores contemporâneos, analisa brevemente três questões fundamentais para se entender a estética de Poe: o efeito final na narrativa, a imaginação e a musicalidade. Embora tenha aprofundado o conteúdo de tais fragmentos em ensaios de fôlego como “The Poetic Principle” e “Philosophy of Composition”, aqui lança, com verdadeira precisão cirúrgica, comentários sobre tais questões. Com relação à imaginação, define-a enquanto instância captadora dos segredos etéreos e sobrenaturais:

“That the imagination has not been unjustly ranked as supreme among the mental faculties, appears from the intense consciousness, on the part of the imaginative man, that the faculty in question brings his soul often to a glimpse of things supernal and eternal — to the very verge of the *great secrets*. There are moments, indeed, in which he perceives the faint perfumes, and hears the melodies of a happier world. Some of the most profound knowledge — perhaps all very profound knowledge — has originated from a highly stimulated imagination. Great intellects *guess* well. The laws of Kepler were, professedly, *guesses*.”

Com relação à teoria do efeito, fundamental para Poe no sentido de dar unidade ao texto e manter a atenção do leitor, diz:

“An excellent magazine paper might be written upon the subject of the progressive steps by which any great work of art — especially of literary art — attained completion. How vast a dissimilarity always exists between the germ and the fruit — between the work and its original conception ! Sometimes the original conception is abandoned, or left out of sight altogether. Most authors sit down to write with *no fixed design*, trusting to the

inspiration of the moment; it is not, therefore, to be wondered at, that *most* books are valueless. Pen should never touch paper, until at least a well-digested *general* purpose be established. In fiction, the *denouement* — in all other composition the intended *effect*, should be definitely considered and arranged, before writing the first word; and *no* word should be then written which does not tend, or form a part of a sentence which tends to the development of the *denouement*, or to the strengthening of the effect. Where *plot* forms a portion of the contemplated interest, too much preconsideration cannot be had. *Plot* is very imperfectly understood, and has never been rightly defined. Many persons regard it as mere complexity of incident. In its most rigorous acceptation, it is *that from which no component atom can be removed, and in which none of the component atoms can be displaced, without pain to the whole*; and although a sufficiently good plot may be constructed, without attention to the whole rigor of this definition, still it is the definition which the true artist should always keep in view, and always endeavor to consummate in his works. Some authors appear, however, to be totally deficient in constructiveness, and thus, even with plentiful invention, fail signally in plot. Dickens belongs to this class. His "Barnaby Rudge" shows not the least ability to *adapt*. Godwin and Bulwer are the best constructors of plot in English literature. The former has left a preface to his "Caleb Williams," in which he says that the novel was *written backwards*; the author first completing the second volume, in which the hero is involved in a maze of difficulties, and then casting about him for sufficiently probable cause of these difficulties, out of which to concoct volume the first. This mode cannot surely be recommended, but evinces the idiosyncrasy of Godwin's mind. Bulwer's "Pompeii" is an instance of admirably managed plot. His "Night and Morning," sacrifices to *mere* plot interests of far higher value."

E ainda, com relação à importância da música para a poesia, presente igualmente em muitos de seus poemas, como "The Raven", "The Bells" e "Annabel Lee":

"The great variety of melodious expression which is given out from the keys of a piano, might be made, in proper hands, the basis of an excellent fairy-tale. Let the poet press his finger steadily upon each key, keeping it down, and Imagine each prolonged series of undulations the history, of joy or of sorrow, related by a good or evil spirit imprisoned within. There are some of the notes which almost tell, of their own accord, true and intelligible histories. "

*Fifty Suggestions*, cujo título já anuncia, consiste em cinquenta pequenos fragmentos publicados em maio e junho de 1849 na *Graham's Magazine*. Dentre os diversos fragmentos acerca de escritores e editores contemporâneos, críticas sarcásticas e irônicas da mentalidade de seu tempo, Poe, assim como em *A Chapter of Suggestions*, também menciona aspectos de sua teoria estética como o papel do gosto, o gênio incompreendido e o caráter cíclico do pensamento:

“That poets (using the word comprehensively, as including artists in general) are a *genus irritabile*, is well understood; but the ruby, seems not to be commonly seen. An artist is an artist only by dint of his exquisite sense of Beauty — a sense affording him rapturous enjoyment, but at the same time implying, or involving, an equally exquisite sense of Deformity or disproportion. Thus a wrong — an injustice — done a poet who is really a poet, excites him to a degree which, to ordinary apprehension, appears disproportionate with the wrong. Poets see injustice — *never* where it does not exist — but very often where the unpoetical see no injustice whatever. Thus the poetical irritability has no reference to "temper" in the vulgar sense, but merely to a more than usual clear-sightedness in respect to Wrong: — this clear-sightedness being nothing more than a corollary from the vivid perception of Right — of justice — of proportion — in a word, of xxxxxx [Greek text]. But one thing is clear — that the man who is *not* "irritable," (to the ordinary apprehension, ) is *no poet*. “(fragmento 22 apud [www.eapoe.org](http://www.eapoe.org))

Ou ainda,

“The taste manifested by our transcendental poets, is to be treated "reverentially," beyond doubt, as one of Mr. Emerson's friends suggests — for the fact is, it is Taste on her death-bed — Taste kicking *in articulo mortis*. “ (fragmento 26)

E também:

“There are few thinkers who will not be surprised to find, upon retrospect of the world of thought, how *very* frequently the first, or intuitive, impressions have been the true ones. A poem, for example, enraptures us in our childhood. In adolescence, we perceive it

to be full of fault. In the first years of manhood, we utterly despise and condemn it; and it is not until mature age has given tone to our feelings, enlarged our knowledge, and perfected our understanding, that we recur to our original sentiment and primitive admiration, with the additional pleasure which is always deduced from knowing how it was that we once were pleased and why it is that we still admire. “

Mas é *Marginalia* o conjunto de fragmentos mais conhecidos e relevantes neste estudo. Trata-se de um conjunto de vinte e sete partes de texto, algumas mais desenvolvidas e prontas para serem publicadas, outras apenas em formato de notas esparsas lançadas em periódicos norte-americanos como *US Magazine and Democratic Review*, *Godey's Lady's Book*, *Broadway Journal*, *Graham's Magazine*, *Democratic Review* e *Southern Literary Messenger*, que ele edita e para os quais contribui intensamente no final da vida. Vale lembrar que a gama de periódicos se deve não apenas a uma vida incerta enquanto editor e escritor, mas também a um mercado editorial dinâmico e tênue, em que revistas são lançadas e logo desaparecem por motivos financeiros.

Enfim, temos nesses fragmentos de *Fifty Suggestions*, *A Chapter of Suggestions* e *Marginalia* profícuo material dedicado a breves comentários sobre livros e escritores, análises mais detalhadas de aspectos literários, considerações acerca do mercado editorial, sátiras de problemas pessoais. A maioria, entretanto, não nos serve nesse estudo, por ser extremamente pontual e, por vezes, enigmática e descontextualizada. Alguns, porém, apresentam rico conteúdo que ratifica o que já foi dito sobre a estética e poética do autor.

Para fins de análise aqui, selecionaram-se os fragmentos de *Marginalia* que pudessem corroborar o presente trabalho por conterem textos mais claros e importantes dentro da produção do autor. Assim, clareza e relevância nortearam a escolha dos seguintes fragmentos de *Marginalia* : *Democratic Review* (Nov. 1844), *Democratic Review* (Dec. 1844), *Godey's Lady's Book* (Sept. 1845), *Broadway Journal* (Oct. 4, 1845), *Graham's Magazine* (March, 1846), *Democratic Review* (April, 1846), *Graham's Magazine* (Jan. 1848), *Southern Literary Messenger* (April, 1849 e June 1849).

O termo *marginalia*, cuja origem remonta ao Latim vulgar como plural de *marginalis*, significa aquilo que foi escrito à margem de um texto, anotações críticas, objetivas e subjetivas acerca do que está impresso. O próprio Poe justifica a escolha do nome no primeiro fragmento aqui escolhido:

“In getting my books, I have been always solicitous of an ample margin; this not so much through any love of the thing in itself, however agreeable, as for the facility it affords me of pencilling suggested thoughts, agreements, and differences of opinion, or brief critical comments in general. Where what I have to say is too much to be included within the narrow limits of a margin, I commit it to a slip of paper, and deposit it between the leaves; taking care to secure it by an imperceptible portion of gum tragacanth paste[...] The marginalia are deliberately pencilled, because the mind of the reader wishes to unburthen itself of a thought; -however flippant- however silly – however trivial- still a thought indeed, not merely a thing that might have been a thought in time, and under more favorable circumstances. In the marginalia, too, we talk only to ourselves; we therefore talk freshly – boldly – originally – with abandonnemnt – without conceit [...]” (POE, 1844).

Mais adiante no mesmo fragmento, descreve como transformar anotações desconexas e pessoais em textos inteligíveis passíveis de publicação, o que realmente fez de 1844 a 1849:

“There might be something even in my scribblings which, for the mere sake of scribblings would have interest for others. The main difficulty respected the mode of transferring the notes from the volumes – the context from the text – without detriment to that exceedingly frail fabric of intelligibility in which the context was imbedded[...] I concluded, at length, to put extensive faith in the acumen and imagination of the reader: this as a general rule. But, in some instances, where even faith would not remove mountains, there seemed no safer plan than so to re-model the note as to convey at least the ghost of a conception as to what it was all about”. (POE, 1844).

Portanto, o próprio autor demonstra consciência da dificuldade de se compreender fragmentos soltos, descontextualizados, distantes dos motivos de sua concepção. Poe decide, então, retornar a certa rigidez formal para garantir

entendimento por parte de seu leitor, apesar de, ao mesmo tempo, almejar a uma livre interpretação criativa, à liberdade da imaginação.

O segundo fragmento escolhido, publicado em dezembro de 1844, reitera a profunda ligação entre música e poesia dentro da estética do autor, ligação essa já abordada ao se tratar de ensaios como “The Poetic Principle”, “The Philosophy of Composition” e aplicada em poemas como “The Raven”, “The Bells” e “Annabel Lee”:

“I know that indefinitiveness is an element of the true music – I mean of the true musical expression. Give to it any undue decision – imbue it with any very determinate tone – and you deprive it at once of its ethereal, its ideal, its intrinsic and essential character. You dispel its luxury of dream. You dissolve the atmosphere of the mystic upon which it floats. You exhaust it of its breath of fiery. It now becomes a tangible and easily [sic] idea – a thing of the earth, earthy.” (POE, 1844)

O terceiro fragmento analisa uma questão fundamental dentro da literatura norte-americana, então em formação após a independência política, econômica e social da Inglaterra (1776): a literatura nacional. Poe defende uma literatura própria para seu país, sem, entretanto, restringir os temas ao local. Além disso, em época de discussão acerca de direitos autorais<sup>10</sup>, Poe ataca críticos ingleses que desprezam autores norte-americanos por sua nacionalidade. Outro ponto importante nesse fragmento refere-se à ausência de uma crítica própria a seu país e à constante subserviência intelectual ao cânone inglês. Não significa, entretanto, que o autor odiasse ou repudiasse a produção inglesa. Pelo contrário, Poe nos lega resenhas positivas sobre Dickens e se diz fã dos poemas de Coleridge<sup>11</sup>. Luta, portanto, pela valorização do autor norte-americano e sua originalidade.

---

<sup>10</sup> Segundo HAYES (2000), os Estados Unidos passam nessa época por crise editorial, na medida em que livros pirateados da Inglaterra custam menos que as publicações nacionais. Além disso, os autores não recebem direitos autorais sobre o que escrevem, bem como sobre eventuais traduções feitas de suas obras.

<sup>11</sup> De fato, um dos episódios de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, em que, após o naufrágio, Pym avista uma fragata povoada de cadáveres em decomposição e gaivotas famintas lembra “The Rhymer of the Ancient Mariner”, poema de Coleridge em que fato semelhante ocorre.

O quarto fragmento retoma a importância do material onírico como fundamental para a imaginação criadora. Poe diz como captar os conteúdos provenientes de momentos de sonolência e sonhos e torná-los interessantes e proveitosos para sua estética<sup>12</sup>. Além disso, afirma a impossibilidade da palavra escrita conseguir captar e transmitir perfeitamente tais conteúdos do inconsciente:

“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.” ( POE, 1846).

O quinto fragmento parece-nos fundamental, não apenas dentro da teoria estética do autor, mas também dentro da argumentação deste trabalho: o autor se reitera, retoma o já dito, pensa de forma cíclica e não linear, porém caminhando rumo à maturidade crítica. Segundo Poe,

“Thus, as individuals, we think in cycles, and may, from the frequency , or infrequency of our revolutions about the various thought-centres, form an accurate estimate of the advance of our thought toward maturity. It is really wonderful to observe how closely, in all the essentials of truth, the child- opinion coincides with that of the man proper- of the man at his best.” (POE, 1846).<sup>13</sup>

O sexto fragmento parece ser o mais importante dentre os aqui selecionados, pois é nele que o autor utiliza a expressão *my heart laid bare* para sugerir o título de um livro impossível, segundo ele, de ser escrito. Ao querer notoriedade e tentar revolucionar “the universal world of human thought”, qualquer autor que se lançasse em tal projeto estaria fadado à destruição de seu texto, o que, em última análise, remete ao paradoxo da poética da modernidade: a impossibilidade da palavra e do dizer em contraponto ao dizer da impossibilidade. Vale salientar que, anos depois, Baudelaire seria o primeiro a ousar escrever tal livro e, assim, revolucionar seu tempo.

---

<sup>12</sup> A esse respeito, foi feito um estudo em meu mestrado (PHILIPPOV, 1999), que, posteriormente, tornou-se objeto de ensaio publicado na Revista de Língua e Literatura Francesa- UNESP de Araraquara (PHILIPPOV, 2000) baseado nas teorias de Jung (1961).

<sup>13</sup> Citação semelhante ao fragmento publicado em *Fifty Suggestions* ( 1849).

O último fragmento, publicado em junho de 1849, sugere um texto autobiográfico. Ao analisar o futuro de um escritor genial, porém isolado e fadado à incompreensão em seu cronotopo, Poe parece estar falando de si mesmo. Vale a pena citá-lo integralmente, à guisa de conclusão biográfica e estética sobre a obra do autor norte-americano:

“I have sometimes amused myself by endeavoring to fancy what would be the fate of any individual gifted, or rather accursed, with an intellect very far superior to that of his race. Of course, he would be conscious of his superiority; nor could he (if otherwise constituted as man is) help manifesting his consciousness. Thus he would make himself enemies at all points. And since his opinions and speculations would widely differ from those of all mankind - that he would be considered a madman, is evident. How horribly painful such a condition! Hell could invent no greater torture than that of being charged with abnormal weakness on account of being abnormally strong. In like manner, nothing can be clearer than that a very generous spirit – truly feeling what all merely profess – must inevitably find itself misconceived in every direction – its motives misinterpreted. Just as extremeness of intelligence would be thought fatuity, so excess of chivalry could not fail of being looked upon as meanness in its last degree – and so on with other virtues. This subject is a painful one indeed. That individuals have so soared above the plane of their race, is scarcely to be questioned; but, in looking back through history for traces of their existence, we should pass over all biographies of “the good and the great”, while we search carefully the slight records of wretches who died in prison, in Bedlam, or upon the gallows.” (POE, 1849).<sup>14</sup>

É importante aqui retomar a relevância do fragmento dentro da estética de Poe. Embora ainda sob o controle da razão, trazendo completude interna, os fragmentos aqui estudados brevemente atestam a preocupação do autor em estabelecer parâmetros estéticos a serem seguidos visando atingir o público leitor. Entretanto, o próprio Poe demonstra estar ciente da recepção desfavorável por parte da crítica, bem como do escárnio e isolamento a que estaria fadado, como menciona claramente nesse último fragmento. Sabe que suas teorias divergiam do

---

<sup>14</sup> O termo *guignon*, com o qual Baudelaire chamaria Poe em seus ensaios-prefácios a traduções feitas, pode ter origem neste fragmento.

cânone norte-americano, muito mais preocupado com a busca da natureza, de uma poesia orgânica (BEER, 1999), do transcendental religioso, da liberdade subjetiva, do patriotismo exacerbado. Poe, no entanto, prefere o oculto, o negativo, o conflituoso, o difuso da percepção da alma humana. Daí a importância do fragmento nesse autor, pois a alma humana é igualmente fragmentária. Portanto, embora não tenha chegado à total dissolução textual, Poe lega fragmentos em *Marginalia* juxtapostos sem maiores considerações, saltando de um tema a outro livre, caótica, talvez tão fragmentariamente quanto seu raciocínio. Se a forma, portanto, ainda resiste, está fadada à destruição anunciada em *Eureka*.

Se neste capítulo privilegiou-se uma análise de alguns fragmentos de *Marginalia*, e não de *Fifty Suggestions* e *A Chapter of Suggestions*, deve-se ao fato de o primeiro fornecer material mais significativo para se entender a fragmentação enquanto forma e conteúdo dentro da estética de Poe. Os outros dois volumes de fragmentos não parecem fornecer elementos de maior relevância, à exceção de um ou outro tema, a não ser pelo fato de Baudelaire ter-se espelhado neles enquanto forma para desenvolver *Mon Coeur Mis à Nu*, segundo Ruff no prefácio ao livro (In: BAUDELAIRE, 1968, p. 622):

“Le titre et la conception de cette oeuvre [*Mon Coeur Mis à Nu*] sont empruntés à un passage des *Marginalia* d’Edgar Poe, ainsi que Jacques Crépet l’a signalé. Poe déclare qu’un tel livre serait d’un intérêt prodigieux s’il était fidèle à son titre, mais que nul n’osera jamais l’écrire, ni ne pourrait le faire même s’il en avait l’audace. Le papier ne résisterait pas à cette plume de feu. C’est bien d’un tel livre que “rêve” Baudelaire lorsqu’il écrit à sa mère: ‘Ah! Si jamais celui-là voit le jour, les Confessions de J.-J. paraîtront pâles.’ *Suggestions et Soixante-six suggestions* sont aussi des formules empruntées à Poe, qui avait publié dans deux périodiques en 1845 *Cinquante Suggestions et Un Chapitre de suggestions* (très bref).” [as datas corretas, na realidade, são 1849 e 1845, respectivamente]

Portanto, se Baudelaire se baseou em Poe para elaborar seu último livro, utilizando não apenas o mesmo título, mas também o mesmo projeto e a mesma

forma fragmentária, faz-se necessária uma análise mais detalhada de *Mon Coeur Mis à Nu*.

#### 4.3 Fragmentação em Baudelaire: *Mon Coeur Mis à Nu*

Uma primeira questão a ser levantada aqui refere-se à data de criação dos fragmentos de *Mon Coeur Mis à Nu*. Logo após a morte do autor e de sua mãe, um pacote de manuscritos inacabados e desorganizados foi entregue a Poulet-Malassis, amigo e editor de Baudelaire, e, posteriormente, a Asselineau, outro amigo. Este o confiou indiretamente a Jacques Crépet que, em 1887, preparava uma edição definitiva das obras completas do autor francês. A desordem dos originais, aliada à falta de datação precisa e à diversidade de títulos provocou discussão e acarretou, por fim, uma divisão de certo modo aleatória dos escritos. Além disso, Crépet escolheu um novo título, *Journaux Intimes*, contra a vontade do autor, para quem *Mon Coeur Mis à Nu* seria o título mais apropriado e definitivo, além de se adequar ao projeto inicial concebido por Poe.

Na edição organizada por Ruff (1968), na qual este estudo se baseou, o título sonhado por Baudelaire foi mantido. A obra consiste de setenta fragmentos de texto sob subtítulos como *Fusées, Suggestions, Hygiène, Mon Coeur Mis à Nu, Soixante-six Suggestions, Projets, Conduite, Morale, Méthode*, enfim, uma gama que remete ao fato de Baudelaire sempre ter tido dificuldades na escolha imediata e eficaz de títulos para suas obras – vide os diversos títulos para *Les Fleurs du Mal* e *Petits Poèmes en Prose*.

A grande maioria dos fragmentos encontra-se sob forma incompleta, muitas vezes constituída de frases soltas ou mesmo itens a serem futuramente ampliados, portanto seguindo um esquema menos articulado do que Poe o fez em *Marginalia* ( afinal, o autor norte-americano organizou suas anotações para publicação, ao contrário de Baudelaire). De fato, até o fim da vida o autor vivia a utopia de publicar novos livros, o que pode ser visto em alguns desses fragmentos:

“Histoire de ma traduction d’Edgar Poe.

Histoire des Fleurs du Mal, humiliation par le malentendu, et mon procès.  
Histoire de mes rapports avec tous les hommes célèbres de ce temps.  
Jolis portraits de quelques imbéciles:  
    Clément de Ris.  
    Castagnary.  
Portraits de magistrats, de fonctionnaires, de directeurs de journaux, etc.  
Portrait de l'artiste, en général [...]” (fragmento 30)

E ainda:

“Un chapitre sur l'indestructible, éternelle, universelle et ingénieuse férocité humaine.

De l'amour du sang.

De l'ivresse du sang.

De l'ivresse des foules.

De l'ivresse du supplicié (Damiens).” (fragmento 41)

Também constam anotações à guisa de lembretes: escrever cartas, pagar dívidas, negociar planos, vender futuras publicações, discutir obras, criticar inimigos literários, saudar escritores semelhantes em ideais, rezar por seu pai, sua babá e Poe <sup>15</sup>.

Passa-se, a seguir, a um levantamento de temas e imagens importantes para se entender a poética e estética de Baudelaire presentes em vários fragmentos de *Mon Coeur Mis à Nu*.

Logo no primeiro fragmento de “Fusées” temos temas importantes, como o amor como prostituição ou caridade religiosa, o prazer de estar na multidão (retomando o poema em prosa “Les Foules” e o conto “The Man in the Crowd” de Poe); o fragmento 2 traz a dicotomia entre o uno e o múltiplo, como um turbilhão que envolve o poeta. O prazer de fazer o mal, da perversidade inerente ao homem

---

<sup>15</sup> De fato, dois fragmentos lhe servem de lembrete no sentido de rezar pela proteção de Poe, que te-lo-ia ensinado a pensar. Tal fato revela, mais uma vez, um exagero na idolatria do autor, seu irmão de inspiração, de sofrimento e tédio.

– tema recorrente em poemas em prosa como “Le Mauvais Vitrier” ou “Assomons les Pauvres” ou nos contos de Poe como “The Cask of Amontillado”, “The Black Cat” ou “Imp of Perverseness” – também aparece no fragmento 3:

“Moi, je dis: la volupté unique et suprême de l’amour gît dans la certitude de faire le mal. – Et l’homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté.”

O tema da perversidade é retomado no fragmento 4, que também menciona a importância do sonho como liberação da criatividade, influência do místico Swedenborg. Outro fragmento relevante é o 8 por retomar a questão da perversidade e também a viagem, trazendo a imagem do navio como forma de se chegar ao infinito, tema de poemas de *Les Fleurs du Mal* e *Petits Poèmes en Prose*. No fragmento 10 discute a questão do belo e do inesperado, recorrente em vários de seus escritos.

Fragmento bastante desenvolvido e, talvez, pronto a ser publicado como ensaio, o 11 discute longamente a “sorcellerie évocatoire”, função fundamental da imaginação, símbolo de resistência do poeta face à perda de seu lugar na modernidade. Seria esse fragmento germe do poema em prosa “Perte de l’Auréole”?

Se fragmentos de “Fusées” chamam a atenção do leitor por retomar vários aspectos fundamentais dentro da teoria estética de Baudelaire, é em *Mon Coeur Mis à Nu* que o poeta realmente toca o cerne de seu pensamento e produção. O fragmento 16 discute a postulação dual do homem, dividido entre alto e baixo, bem e mal, fragmentação e concretização do eu:

“De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là. [...] Il serait peut-être doux d’être alternativement victime et bourreau.”

Questões como o horror ao natural através da crítica à mulher e a defesa da figura do dândi, o ressentimento e a desilusão provocados pela Revolução de 1848, a utilidade como abominável surgem nos fragmentos 18, 20 e 21,

respectivamente. Além disso, a incompreensão por parte de seus contemporâneos, da crítica, do público leitor e a sensação inexorável de solidão aparecem no fragmento 22:

“J’ai quelques convictions, dans un sens plus élevé, et qui ne peut pas être compris par les gens de mon temps”.

A dualidade do homem reaparece no fragmento 26, claramente discutida:

“ Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan. L’invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre.”

Ou ainda, no fragmento 35:

“Qu’est-ce que la chute? Si c’est l’unité devenue dualité, c’est Dieu qui a chuté. En d’autres termes, la création ne serait-elle pas la chute de Dieu?”

No fragmento 36, temos a retomada da questão do homem das multidões, dialogando com o fragmento 1, com o conto de Poe e o poema em prosa de Baudelaire:

“ L’homme aime tant l’homme que quand il fuit la ville, c’est encore pour chercher la foule, c’est-à-dire pour refaire la ville à la campagne”.

O fragmento 45 dialoga com o poema e poema em prosa “L’Invitation au Voyage” e “Le Voyage” com relação ao infinito, à sugestão de infinitude proporcionada pela viagem. O fragmento 53 é fundamental para se entender o tema do culto das imagens, tão importante dentro da estética baudelairiana:

“ Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)”

O tema da queda reaparece no fragmento 64, de “Fusées”:

“Au moral comme au physique, j’ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l’action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. J’ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant j’ai toujours le vertige”.

Menciona Poe e De Maistre como mestres no fragmento 65:

“ De Maistre et Edgar Poe m’ont appris à raisonner”.

É nos fragmentos 66 e 69 de “Fusées” que Baudelaire consolida o papel do sonho e do poeta na sua estética:

“ Sois toujours poète, même en prose” ou ainda “ Il faut vouloir rêver et savoir rêver. Évocation de l’inspiration. Art magique”.

Dentre os setenta fragmentos, poucos são os realmente reveladores, mas a pouca quantidade é compensada pela profundidade na análise, tais como os fragmentos 10, 11 e 15 (BAUDELAIRE, p. 626-630). De fato, considerá-los fragmentos pode soar um tanto estranho, na medida em que podem ser vistos como textos deveras desenvolvidos e prontos a serem futuramente publicados. Em todos eles, temos a recorrência e longa retomada de temas caros ao autor: a beleza, o tédio, a morte, a destruição, o desinteresse da burguesia, o enaltecimento político da monarquia, o dandismo, o estranhamento enquanto prazer, o satanismo, a duplicidade entre alto e baixo, as incertezas quanto ao futuro, enfim temas já mencionados neste estudo. Entretanto, vale salientar o caráter fragmentário de grande parte dos fragmentos de cunho estético, juxtapostos, isolados, descontextualizados e repetitivos: além da repetição no conjunto de fragmentos de alguns temas e imagens, temos também o fato de o autor mencionar reiteradamente nomes e fatos sem maiores detalhes, o que dificulta a compreensão do leitor e torna o texto ainda mais enigmático e entrecortado.

O movimento de fragmentação na obra de Baudelaire começou, na realidade, bem antes da publicação desses pequenos textos e notas. Em *Petits Poèmes en Prose*, a escolha de uma prosa poética já revela a busca da liberação formal como maneira apropriada de se tratar temas como destruição, sátira, mal, queda, tédio, desespero e isolamento, tão constantes nos diversos escritos baudelairianos. Os ensaios analíticos dos salões de arte e das exposições universais revelam, igualmente, certa fragmentação pelo recorte de comentários acerca de elementos e artistas díspares colocados lado a lado no texto. Entretanto, é em *Mon Coeur Mis à Nu* que Baudelaire consegue atingir o objetivo inicial de abrir seu coração ao leitor e expor toda sua angústia, insatisfação, revolta e desejo de mudança, sentimentos que percorrem suas obras, mas que, aqui, podem ser mostrados em toda sua totalidade, ou melhor, fragmentação, já que fragmentada é também a alma humana, sua percepção, sua experiência, sua consciência, cercadas por um mundo igualmente fragmentário e fadado à destruição, no entender de Poe e Baudelaire.

Portanto, os fragmentos aqui mencionados dialogam entre si e com os poemas, poemas em prosa e ensaios críticos do autor e seu colega norte-americano, estabelecendo, assim certa união dentro da dissolução formal, um conjunto na fragmentação.

#### 4.4 Cotejo: Poe e Baudelaire: estética, poética e forma na maturidade

Este capítulo pode demonstrar, portanto, uma convergência formal e temática entre Poe e Baudelaire no que tange suas obras de maturidade. Ambos privilegiam o fragmento enquanto forma capaz de transmitir raciocínio rápido e, muitas vezes, telegráfico, até. Afinal, a livre expressão da alma, a liberdade total de expor sentimentos, ideais, conceitos, só poderia ocorrer com o auxílio de uma forma igualmente livre. O projeto jamais concretizado de Poe no sentido de criar um livro capaz de expressar completa e desimpedidamente tudo o que o artista quisesse – *my heart laid bare*- e assim revolucionar o mundo das idéias dependeria de uma forma capaz de acompanhar a velocidade alucinante de pensamentos

caóticos provenientes de nosso inconsciente, forma essa que o fragmento poderia fornecer a contento. De fato, ao tomar para si tal projeto e nos legar escritos nesse sentido, Baudelaire escolhe tal forma e lança fragmentos, mostrando todos os projetos, sonhos, conceitos estéticos, julgamentos morais que povoavam sua mente criadora e, assim, dialogando com o conjunto de sua obra poética e estética. Entretanto, a grande maioria de tais fragmentos se apresenta sob a forma de frases ou fragmentos de frase por vezes desconexas e meramente juxtapostas de forma aleatória. Aliás, o próprio Baudelaire o diz no fragmento 16 de *Mon Coeur Mis à Nu*:

“ Je peux commencer *Mon Coeur Mis à Nu* n'importe où, n'importe comment, et le continuer au jour le jour, suivant l'inspiration du jour et de la circonstance, pourvu que l'inspiration soit vive”.

Às vezes, tais fragmentos apresentam-se agrupados formando pequenos parágrafos, contudo mesmo assim temos fragmentação, pois os parágrafos surgem sem interligação: o poeta “salta” de um tema a outro sem marcas claras de transição ou continuidade, continuidade essa vista com relação a outros fragmentos, mas não dentro dos mesmos. Assim, poucos são os fragmentos mais elaborados e praticamente prontos a serem publicados na íntegra enquanto ensaios. Em vários momentos Baudelaire menciona o plano de elaborar capítulos do futuro livro *Mon Coeur Mis à Nu*, jamais publicado. Poe, por outro lado, teve tempo de organizar suas notas marginais, dando a *Marginalia* um caráter de acabamento.

Assim sendo, o cotejo entre as obras de maturidade de ambos permite perceber além da escolha semelhante quanto à forma fragmentária, recorrência de temas e imagens que percorrem toda a obra deles, como a questão do belo, do tédio, da imaginação, da razão, do sonho, bem como convergência temática, estética e crítica entre Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire.

Portanto, a análise dos fragmentos de *Marginalia* e *Mon Coeur Mis à Nu* permite perceber o dialogismo formal e temático dentro da obra de cada um (os fragmentos dialogam com os outros textos dos autores) e em relação entre ambos

(nota-se o diálogo entre a teoria estética e poética de Baudelaire e Poe a partir de tais fragmentos e demais textos poéticos e críticos).

Desta forma, o esfacelamento formal do texto de *Marginalia* e *Mon Coeur Mis à Nu* remete à mimese do esfacelamento do mundo, da desintegração da consciência do eu poético, da aniquilação de seu mundo, da destruição causada pela modernidade e aceleração do tempo, temas caros aos diversos escritos de Poe e Baudelaire.

## V CAPÍTULO 5: CONCLUSÃO

Como já mencionado no corpo desta tese de doutorado, ambos os autores se integram em um turbilhão de renovações sociais, políticas e culturais denominados romantismos, mas não se integram perfeitamente ao movimento romântico em seus países, integram-se ao momento do romantismo estabelecendo diálogos de aceitação e recusa ao cânone romântico de seu tempo e espaço literários. Embora sejam diversos os romantismos, de acordo com as especificidades de cada local, cultura, momento histórico e social, algumas características do movimento repetem-se de forma unívoca: a ênfase no sentimento em detrimento da razão, a subjetividade, a busca de auto-afirmação e da cor local, o gosto pelo histórico, político e social, enfim, traços que, de certa forma, atravessam mares e fronteiras e atingem a produção artística de todo um período.

Assim, os resultados do cotejo entre as trajetórias críticas, estéticas e poéticas de Poe e Baudelaire, desde seus primeiros escritos até a maturidade revelam várias semelhanças estéticas e poéticas que poderiam ser justificados pela escola literária a que pertencem. Entretanto, por nos parecer muito simplista e conflitante, tal explicação foi aqui deixada de lado, privilegiando-se, então, o texto de ambos, suas origens e projetos. Assim, uma análise diacrônica mostrando a evolução temática e formal em cada autor, de forma isolada, a princípio, seguida de um olhar sincrônico e comparativo intertextual entre ambos permitiu levantar dados mais conclusivos do porquê de tais semelhanças.

Primeiramente em relação à forma, o que se percebe, portanto, é um movimento inicialmente paralelo e, depois, convergente, até certo ponto, partindo de um rigor formal e chegando à fragmentação textual. Entretanto, nota-se, também, que Baudelaire foi mais além, distanciando-se mais da rigidez da forma, ousando uma fragmentação maior. Partindo do soneto alexandrino, buscando o poema em prosa, chegou ao fragmento, inclusive a ponto de ousar escrever *Mon Coeur Mis à Nu*, projeto inicialmente concebido por Poe, porém jamais executado. O autor apropria-se da forma utilizada pelo norte-americano em *Fifty Suggestions* e

do título proposto por ele, aproximadamente traduzido para o francês no fragmento 50. Se Poe tentou buscar a liberdade formal, manteve-se, ainda, deveras preso: a maioria de seus fragmentos são, na realidade, extensos e bem elaborados textos prontos para serem publicados como ensaios.

Em termos temáticos, podemos afirmar mais semelhanças ainda do que quando comparamos a forma. Ambos utilizam temas análogos – a busca da beleza, a expressão da melancolia, o sentimento de destruição, a dualidade paradoxal do ser humano (homo duplex), o conflito entre religião e satanismo- , demonstram preocupações e veias críticas semelhantes -atacam escritores abertamente, sempre que entrarem em desacordo estético e quiserem tecer comentários em seu próprio benefício -, defendem ideais comuns –o sentimento deve ser controlado pela razão, a subjetividade deve se aliar à objetividade visando atingir uma totalidade possível- , lutam por verdades absolutas parecidas - a arte deve estar acima de quaisquer interesses morais ou apreciativos. Assim, alguns temas contradizem a estética romântica no que tange ao sentimento exacerbado, à subjetividade desenfreada dos primeiros românticos franceses (Musset) e norte-americanos (Longfellow). Enfim, convergem criticamente de forma surpreendente até para o próprio Baudelaire. Em carta endereçada a Théophile Thoré ( junho de 1864), demonstra irritação por ser constantemente questionado sobre a razão de ter-se dedicado tantos anos a traduzir Poe para o francês e de ter, até mesmo, sido acusado de plágio e falta de originalidade. Ao defender-se, afirma:

“Savez-vous pourquoi j’ai si patiemment traduit Poe? Parce qu’il me ressemblait. 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, écrites par moi vingt ans auparavant”. (BAUDELAIRE, 1973)

O autor também utiliza o fragmento 65 de *Mon Coeur Mis à Nu* para mencionar a importância do autor norte-americano em sua estética:

“De Maistre et Edgar Poe m’ont appris à raisonner.”

Na continuação da carta a Thoré (1864), menciona que temas e frases já existiam em sua obra, antes do contato com Poe. Defende-se da acusação de plágio, mas dá crédito ao raciocínio presente nas obras de Poe, segundo Baudelaire, um autor que lhe ensinou a raciocinar.

A acusação de plágio pode, aliás, ser refutada através de um simples cotejo de datas de publicação, embora o autor francês tenha efetivamente utilizado trechos de “The Poetic Principle” ao escrever o primeiro ensaio sobre Poe. O que nos parece é ter havido realmente muito mais uma relação intertextual: Baudelaire começa a ler os contos e poemas de Poe quando várias de suas teorias e obras já haviam sido editadas e lançadas, como ele mesmo afirma na carta a Thoré. Podemos, portanto, pensar muito mais em confluência crítica, convergência de ideais estéticos por opção individual e também influência do cronotopo em que escrevem. Assim, as questões da fragmentação e da escolha temática podem ser explicadas pela presença de tais fenômenos e tópicos na literatura romântica européia nesse período, como justifica BEER (1999). Porém, se Poe e Baudelaire refletem seu cronotopo e os ideais estéticos de todo um período, é preciso ressaltar que jamais aderem cegamente a preceitos. Tudo na obra deles é reflexo de cálculo matemático, raciocínio lógico, ponderação. A subjetividade romântica desenfreada cede lugar ao controle, à objetividade, o que corrobora a decisão aqui tomada de não se aderir plenamente à explicação mais simplista para tantas semelhanças entre Poe e Baudelaire: influência do movimento literário a que pertencem. Parece-nos, pelo contrário, uma decisão individual, porém convergente, no sentido de se manter a razão acima da emoção desmedida, provavelmente para que os objetivos estéticos e poéticos a que ambos se propuseram desde o início de suas carreiras pudessem ser atingidos.

Ao mesmo tempo, também convergem rumo à fragmentação e à multifacetação do eu poético e estético: assim como o homem na modernidade é fragmentário, deslocado de seu papel histórico-social, assim também a forma é fragmentária. Tal processo de fragmentação permeia, portanto, de forma constante e definitiva as trajetórias estéticas e poéticas de Edgar Allan Poe e Charles

Baudelaire, que dialogam entre si e estabelecem diálogo no corpo e conjunto de suas obras, um diálogo que, aos poucos, se esfacela, se dilui na incompletude, na fragmentação textual dialogicamente confrontada por uma continuidade temático-crítica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Actes du Troisième Colloque International de Science-Fiction de Nice: Edgar Poe et la raison visionnaire.(Janvier 1988). *Nice: Université de Nice, Faculté de Lettres et Sciences Humaines.*
- ADATTE, Emmanuel. (1986). *Les Fleurs du Mal et le Spleen de Paris.* Paris: Librairie Jose Corti.
- ALLEN, Graham.(2000). *Intertextuality.* London: Routledge.
- ALVAREZ, A. (1999). *O Deus Selvagem: um estudo do suicídio.* Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras.
- AMARAL, Glória Carneiro.(1996). “Situando Baudelaire” in *Aclimatando Baudelaire.* São Paulo: Anna Blume.
- ARAÚJO, Ricardo. (2002). *Edgar Allan Poe: um homem e sua sombra.* São Paulo: Ateliê Editorial.
- ARNOLD, Paul.(1947) *Le Dieu de Baudelaire.* Paris: Savel.
- AUERBACH, Erich. (maio 2000) “As Flores do Mal e o sublime” in *Inimigo Rumor*, 8. Rio de Janeiro: 7 Letras..
- \_\_\_\_\_.(1973). “The Aesthetic Dignity of the ‘Fleurs du Mal’ in *Scenes from the Drama of European Literature.* Gloucester, MA: Peter Smith.
- AUSTIN, Lloyd James. (1956). *L’Univers Poétique de Baudelaire: Symbolisme et Symbolique.* Paris: Mercure de France.
- AVICE, Robert. (15 Nov. 1977) *Le Rêve et L’Imaginaire: L’Imagination chez Baudelaire ou le rêve créatif.* Paris: L’École des Lettres, no. 5
- BACHELARD, Gaston. (1971). *On Poetic Imagination and Reverie.* Dallas: Spring

Publications.

BACHELARD, Gaston. (1960). *The Poetics of Reverie: Childhood, Language and the Cosmos*. Boston: Beacon Press.

BAKHTIN, Mikhail. *S/d.Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

BALAKIAN, Anna. (1967). *The Symbolist Movement*. New York: Random House.

BANDY, William T. (1962). *The Influence and Reputation of Edgar Allan Poe in Europe*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society of Baltimore.

\_\_\_\_\_. (1970). *Regards sur Baudelaire: Actes du Colloque de London* (Canada). Paris: Lettres Modernes Minard.

BARBOSA, João Alexandre. (1986). *As Ilusões da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva.

BARBOT, Marion. (1996). *Baudelaire, traducteur d'Edgar Poe: pour l'étude de détail*. Mémoire pour l'obtention de la maîtrise de lettres modernes. Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III).

BARJON, Louis S.J. (1962). *De Baudelaire a Mauriac: L'Inquiétude Contemporaine*. Paris: Casterman.

BARKO, Ivan. (1987). "Baudelaire and the Dialogical Imagination" in *Antipodische Aufklärungen/ Antipodean Enlightenments*. Frankfurt: Peter Lang.

BATAILLE, Georges. (1957). *La Littérature et le Mal*. Paris: Gallimard.

BAUDELAIRE, Charles. (1973). *Correspondence*. Paris: Pléiade/Gallimard.

\_\_\_\_\_. (1968). *Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil.

BEER, John. (ed.). (1995) *Questioning Romanticism*. Baltimore: Johns Hopkins University.

- BEGUIN, Albert. (1939). *L'Âme Romantique et le Rêve*. Paris: Librairie Jose Corti.
- BENNETT, Joseph. (1944). *Baudelaire: A Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- BENJAMIN, Andrew. (1989). *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*. London: Routledge.
- BENJAMIN, Walter. (1989). *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- BENTON, Richard. (1979). *Bedlam Patterns: Love and the Idea of Madness in Poe's Fiction*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society.
- BENVENISTE, Émile. (1974). "Structure de la langue et structure de la société". In: *Problèmes de Linguistique Générale*, vol. II. Paris: Gallimard.
- BERCOT, Martine. s/d. "Baudelaire, le Diable et le Fou" in *La Culpabilité dans la Littérature Française*. Paris: Diffusion Klincksieck.
- \_\_\_\_\_. (1988) "Baudelaire et l'idée de Modernité" in *Littérature Moderne. no. 1: Avant-Garde et Modernité*. Paris: Champion- Slatkine..
- \_\_\_\_\_. (1989). "Nerval et Baudelaire: deux poétiques de l'illusion" in *Nerval: une poétique du rêve*. Actes du Colloque de Bâle, Mulhouse et Fribourg. Paris: Champion – Slatkine.
- \_\_\_\_\_. ( nov. déc. 1984). "La Seconde Esthétique de Baudelaire" in *L'Information Littéraire*. 36e. année, no. 5.
- BEREGI, Théodore. (1986). *Sur le Chemin de l'Immortalité, tome 1: Littérature et Art en France*. Art & Poésie.
- BERNARD, Suzanne. (1994). *Le Poème en Prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet.

- BERRIO, Antonio García & Teresa Hernández Fernández. (2000). *Poética: tradição e modernidade*. Trad. Denise Radanovic Vieira. São Paulo: Litteramundi.
- BERSANI, Leo. (1981). *Baudelaire et Freud*. Paris: Seuil.
- BIANCHI, Ruggero. (1978). E.A. *Poe dal Gotico alla Fantascienza*. Milano: Mursia.
- BLIN, Georges.(1948).. *Le Sadisme de Baudelaire*. Paris: Librairie Jose Corti.
- BLOOM, Clive.(1988). *Reading Poe, Reading Freud: The Romantic Imagination in Crisis*. London: The Macmillan Press..
- BLOOM, Harold .(1987). *Charles Baudelaire: Modern Critical Views*. New York: Chelsea House.
- \_\_\_\_\_.(1985).*Edgar Allan Poe: Modern Critical Views*. New York: Chelsea House.
- \_\_\_\_\_. (1987). *The Tales of Poe: Modern Critical Interpretations*. New York: Chelsea House..
- BONARDEL, Françoise. (1996). *L'Irrationnel*. Collection Que Sais-je? Paris: PUF.
- BONAPARTE, Marie.(1971). *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation*. New York: Humanities Press..
- BONDURANT, Agnes M.(1999). *Poe's Richmond*. Richmond, Va: The Edgar Allan Poe Museum.
- BONNER, Thomas Jr. (2001).*The Epistolary Poe*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society.
- BONZON, Alfred. (1962).*L'Enfer et le Ciel dans Les Fleurs du Mal*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- BORGES, Jorge Luis. (2002). *Curso de Literatura Inglesa*. Trad. Eduardo Brandão.

- São Paulo: Martins Fontes.
- BRADDY, Haldeen. (1973). *Three Dimensional Poe*. El Paso: Texas University Press.
- BROOKNER, Anita. (2000). *Romanticism and its discontents*. London: Penguin Books.
- BROWN, Carolyn. (1987). *The Tall Tale in American Folklore and Literature*. Knoxville: The University of Tennessee Press.
- BROWN, Marshall. (2000). *The Cambridge History of Literary Criticism: volume V Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRUNEL, Pierre & Yves Chevrel. (1989). « Le Texte Étranger : la Littérature Traduite » in *Précis de Littérature Comparée*. Paris : PUF.
- BURANELLI, Vincent. (1961). *Edgar Allan Poe*. New Haven: College & University Press.
- BURDOCK, Michael L. (1992). *Grim Phantasms: Fear in Poe's Short Fiction*. New York: Garland Publishing.
- BUTOR, Michel. (1960). *Essais sur les Modernes*. Paris: Gallimard.
- \_\_\_\_\_. (1961). *Histoire Extraordinaire: essai sur un rêve de Baudelaire*. Paris: Gallimard.
- CALASSO, Roberto. (2004). *A Literatura e os Deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAMBIAIRE, Célestin Pierre. (1927). *The Influence of Edgar Allan Poe in France*. New York: G.E. Stechert & CO.
- CAMPOS, Haroldo. (1976). "O Texto-Espelho ( Poe, Engenheiro dos Avessos)" in *A\_Operação do Texto*. São Paulo: Perspectiva.

- CARLSON, Eric. (1987). *Critical Essays on Edgar Allan Poe*. Boston: G.K. Hall.
- \_\_\_\_\_. (1966). *The Recognition of Edgar Allan Poe*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- \_\_\_\_\_. (1976). "William Wilson: The Double as Primal Self" in *Topic 30: A Journal of the Liberal Arts*. Washington, PA: Washington and Jefferson College.
- CASSOU-YAGER, Hélène. (1979). *La Polyvalence du thème de la mort dans Les fleurs du Mal de Baudelaire*. Paris: Librairie A.G. Nizet.
- CASTEX, Pierre-Georges. (1951). *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Librairie Jose Corti.
- The Centennial Celebration of Baudelaire's Les Fleurs du Mal*. Austin: University Of Texas Press, 1958.
- "Charles Baudelaire", dossier in *Magazine Littéraire*. no.273, Janvier 1990.
- CHAI, Leon. (1987). *The Romantic Foundations of the American Renaissance*. Ithaca: Cornell University Press.
- CHIAMPI, Irlemar. (1991). *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática.
- CIXOUS, Hélène. (1974). *Prénoms de Personne*. Paris: Seuil.
- CLACK, Randall A. (2000). *The Marriage of Heaven and Hell: alchemical regeneration in the Works of Taylor, Poe, Hawthorne, and Fuller*. Westport, CO: Greenwood Press.
- CLARKE, Graham, ed. (1991). *Edgar Allan Poe: Critical Assessments*, vol IV, London: Helm Information.
- CLEMAN, John. (Dec 1991) "Irresistible Impulses: Edgar Allan Poe and the Insanity Defense" in *American Literature*, vol. 63, no. 4..

- CLEMENTS, Patricia. (1985). *Baudelaire and the English Tradition*. Princeton: Princeton University Press.
- COHEN, Hennig. (1982). *Landmarks of American Writing*. Voice of America, Forum Series.
- COMPAGNON, Antoine. (1998). *Le Démon de la Théorie: littérature et sens commun*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CORTAZAR, Julio. (1974). "Poe: o poeta, o narrador e o crítico" in *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva.
- COUTY, Daniel. (1986). *Le Fantastique*, collection Les Thèmes Littéraires. Paris: Bordas.
- COVEN, Jeffrey. (1993). *The Poet and his Painters: an exhibition organized by the Heckscher Museum*. Boston: Bulfinch Press Book.
- DAMERON, J. Lasley. (1980). *Popular Literature: Poe's Not-so-soon forgotten Lore*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society.
- DARÍO, Rubén. (1973). *El Mundo de los Sueños*. Puerto Rico: Editorial Universitaria.
- DARWICHE, Zahida. (1985). *Le Thème de l'ailleurs dans la poésie de Baudelaire*, actes du Colloque International de Lyon: Exotisme et Création. Lyon: Hermès.
- DAVIDSON, Edward H. (1957). *Poe: A Critical Study*. Cambridge: The Belknap Press of the Harvard University Press.
- DAYAN, Joan. (June 1994). "Amorous Bondage: Poe, Ladies and Slaves" in

- American Literature*, vol. 66, no. 2.
- \_\_\_\_\_. (1987). *Fables of Mind: an Inquiry into Poe's Fiction*. New York: Oxford University Press.
- DELABROY Jean & Yves Charnet, eds. (1995). *Baudelaire: Nouveaux Chantiers*. Lille: Université Charles de Gaulle, Lille III/ Diffusion Septentrion Presses Universitaires.
- DELLESALLE, Jean-François. (Avril 1973) "Edgar Poe et les Petits Poèmes en Prose" in *Bulletin Baudelairien*, tome 8, no. 2.
- DESSONS, Gérard. (2000) *.Introduction à la Poétique*. Paris, Nathan.
- \_\_\_\_\_. (2004). *L'Art et La Manière: Art, littérature, langage*. Paris: Honoré Champion.
- DONEUX, Guy. (1972). "Le Sentiment du Mal chez Baudelaire" in *Revue Nationale XLIV*, p. 129-133.
- DUBOS, Charles. (1948). "Introduction à Mon Coeur Mis a Nu" in *Approximations (4e et 5e. séries)*. Paris: Corrêa.
- DUCREU-PETIT, Maryse. (1995). *Edgar Allan Poe ou Le Livre des Bords*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- DUCROT, Oswald et alii. (1968) *.Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris, Éditions du Seuil.
- DUROZOI, Gérard & B. Lecherbonnier. (1972). *O Surrealismo*. Coimbra: Livraria Almedina.
- EDDINGS, Dennis W. (1983) *.The Naiad Voice: Essays on Poe's Satiric Hoaxing*. New York: Associated Faculty Press.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Poe's Tell-Tale Clocks*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society of Baltimore.

- \_\_\_\_\_. (1982). "Poe, Dupin and The Reader" in *Poe-Pourri: Edgar Allan Poe Issue*, The University of Mississippi Studies in English, New Series, vol III.
- "Edgar Poe". Dossier in *Europe*. No. 868-869. Août- Septembre 2001.
- EIGELDINGER, Marc. (1986). "Baudelaire et la Problématique du Progrès" in *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewusstsein im Europa des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- \_\_\_\_\_. (1977). "Baudelaire et le Rêve Maîtrisé" in *Romantisme*, no. 15.
- \_\_\_\_\_. (1971). *Le Dynamisme de L'image dans la Poésie Française du Romantisme a nos jours*. Genève: Slatkine Reprints.
- \_\_\_\_\_. (1988). "L'Image du crépuscule chez Baudelaire" in Milner, Max . *Du Visible a l'Invisible*. Paris: Jose Corti.
- ELIOT, T.S. (Feb. 1943). " A Dream within a Dream" in *The Listener*, XXIX.
- \_\_\_\_\_. (1949). "Baudelaire in our Time". *Essays Ancient and Modern*. London: Faber and Faber.
- ELKINS, William. (sept. 1968). *The Dream World and The Dream Vision: Meaning and Structure in Poe's Art*. Emporia, Ka: The Emporia State Research Studies, vol. XVII, , no. 1.
- EMMANUEL, Pierre. (1982). *Baudelaire: la femme et Dieu*. Paris: Seuil.
- FERRAN, André. (1933). *L'Esthétique de Baudelaire*. Paris: Hachette.
- FEIDELSON, Charles Jr. (1953). *Symbolism and American Literature*. Chicago: The University of Chicago Press.
- FEINBERG, Larry J. ( Summer 1988). "Symbolism and the Romantic Tradition" in

- Allen Memorial Art Museum Bulletin*, XLIII, no.I.
- FISHER, Benjamin F. IV.(1987). *Myths and Reality: The Mysterious Mr.Poe*.  
Baltimore: The Edgar Allen Poe Society.
- \_\_\_\_\_. (1990).*Poe and His Times: The Artist and his Milieu*.  
Baltimore: The Edgar Allen Poe Society.
- FONDANE, Benjamin. (1994). *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. Collection Le  
Regard Littéraire. Paris: Editions Complexe.
- FORCLAZ, Roger. (June 1988). "Poe in Europe: Recent German Criticism" in *Poe  
Studies*, vol. 21, no. 1..
- FRANK, Luanne, ed. (1977).*Literature and the Occult: Essays in comparative  
Literature*. Arlington, TX: The University of Texas at Arlington.
- FRENZ, Horst. (1961).« *The Art of Translation* » in STALLKNECHT, N. & Horst  
Frenz. *Comparative Literature : Method and Perspective*. Carbondale :  
*Southern Illinois University Press*.
- FREUD, Sigmund. (1985) .*L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*. Paris:  
Gallimard.
- \_\_\_\_\_.(1974) .*Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XXI.
- \_\_\_\_\_. (1976). "Sonhos" in *Conferências Introdutórias sobre  
Psicanálise* (partes 1 e 2). Rio de Janeiro: Imago, vol. XV.
- FRIEDRICH, Hugo. (1991) .*Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas  
Cidades.
- FROIDEVAUX, Gérald. (1989). *Baudelaire: représentation et modernité*. Paris:  
Jose Corti.
- FUMET, Stanislas. (1967). *La Poésie au Rendez-vous*. Paris: Desclée de Bouver.

- GADAMER, Hans-Georg. (1999) .*Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 3<sup>a</sup> edição.
- GALAND, René. (Spring 1972). “La Vision de L’Inconscient chez Baudelaire” in *Symposium*, vol. 26.
- GARBER, Frederick. (1982). “Centers of Nostalgia” in *The Autonomy of the Self from Richardson to Huysmans*. Princeton: Princeton University Press.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. (1991) .*Introdução à Metapsicologia Freudiana*, vol. 2, A Interpretação do Sonho, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- GARGANO, James W. (1977).*The Masquerade Vision in Poe’s Short Stories*. Baltimore: The Edgar Allen Poe Society.
- GARRETT, Peter K. (2003). *Gothic Reflections: narrative force in nineteenth-century fiction*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- GAUTIER, Théophile. (2001).*Baudelaire*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo.
- GOMES, Alvaro Cardoso. (1997). *A Santidade do Alquimista: ensaios sobre Poe e Baudelaire*. São Paulo: Unimarco Editora.
- GRAVA, Arnolds. (1976).*L’Aspect Métaphysique du Mal dans l’oeuvre littéraire de Charles Baudelaire et d’Edgar Allan Poe*. Genève: Slatkine Reprints.
- GUERLAC, Suzanne. (1990).*The Impersonal Sublime: Hugo, Baudelaire, Lautréamont*. Stanford: Stanford University Press.
- GUINSBURG, J. (1978).*O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva.
- HABERMAS, Jürgen.(1988). *Le Discours Philosophique de la Modernité: douze conférences*. Trad. Christian Bouchindhomme e Rainer Rochlitz. Paris: Gallimard.

- HARLAND, Richard.( 1999). *Literary Theory from Plato to Barthes: an introductory history*. London: Macmillan Press.
- HART, Richard. (1936). *The Supernatural in Edgar Allan Poe*, an address delivered at Westminster Church, Baltimore, jan 19, 1936, for the fourteenth annual commemoration of the Edgar Allen Poe Society. Baltimore: Enoch Pratt Free Library.
- HAYES, Kevin J. (2000).*Poe and the Printed Word*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAZARD, Paul. (1940). "Solitude de Baudelaire" in *Quatre Études*. New York: Oxford University Press.
- HELLO, Ernest. (Oct. 1958). "Du Genre Fantastique" in *Revue Française*, vol. 15.
- HENRY, Freeman G. ( Aut.-hiver 1979-1980). "Les Fleurs du Mal and the Exotic: The Escapist Psychology of a Visionary Poet" in *NCFS*, vol. VIII, 1-2.
- HIDDLESTON, M.J.A. (Mai 1989). "Baudelaire et le Temps du Grotesque" in *Les Niveaux de Langue: Musique et Littérature jusqu'au XVIII siècle – Baudelaire*. Cahiers de L 'Association Internationale des Études Françaises, no. 41.
- HIGH, Peter. (1986). *An Outline of American Literature*. London: Longman.
- HOFFMAN, Daniel. (1972).*Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. New York: Doubleday & Co.
- HOFFMANN, Gerhard.(June 1979). "Space and Symbol in the Tales of Edgar Allan Poe" in *Poe Studies*, vol.12, no. 1.
- HORTON, Rod W. (1974). *Backgrounds of American Literary Thought*. Englewood Cliffs: Prentice- Hall.

- HOUAISS, Antônio.(2001). *Houaiss: Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*.São Paulo: Editora Objetiva.
- HUGO, Victor. (1963). “Préface de Cromwell”. *Théâtre Complet*. Tome I. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- HYSLOP, Lois Boe. (1992).*Charles Baudelaire Revisited*. New York: Twayne Publishers.
- INGEBRETSEN, Edward J. (1996). *Maps of Heaven, Maps of Hell: Religious Terror as Memory from the Puritans to Stephen King*. New York: M.E. Sharpe.
- INOUE, Teruo. (1977). *Une Poétique de l’Ivresse chez Charles Baudelaire: essai d’analyse d’après Les Paradis Artificiels et Les Fleurs du Mal*. Tokyo: Librairie- Éditions France-Tosho.
- IRWIN, John T. (1994).*The Mistery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- JACKSON, John E. & Claude Pichois. (1996). *L’Année Baudelaire 2*. Paris: Klincksieck.
- JAKOBSON, Roman. (1963). “Linguistique et Poétique”, *Essais de Linguistique Générale*. Paris, Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. (1973). “Les Chats de Charles Baudelaire”. *Questions de Poétique*. Paris, Seuil,
- JAUSS, H.R. (1982). “The Poetic Text within the Change of Horizons of Reading. The Example of Baudelaire’s ‘Spleen II’” in *Toward an Aesthetic of Reception*. Minnesota: University of Minnesota.
- JOHANSEN, Ib. (June 1989). “The Madness of the Text: Deconstruction of Narrative Logic in Usher, Berenice and Doctor Tarr and Professor Fether” in

- Poe Studies*, vol. 22, no.1.
- JOHNSON, Diane. (July 1991). "Dreams of E.A.Poe". In: *New York Review*, pag.7-10.
- JOUVE, Pierre Jean et alii. (1967). *Baudelaire*. Paris: Armand Colin.
- JUNG, Carl-Gustav. (1961). *Essai d'Exploration de l'Inconscient*. Genève : Slatkine.
- KAYSER, Wolfgang. (1986). *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva.
- KEMPF, Roger. (1977) .*Dandies : Baudelaire et Cie*. Paris: Seuil.
- KENNEDY, J. Gerald. ( 2001). *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. New York: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ (2001 b) (ed.) *Romancing the Shadow: Poe and Race*. New York: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_ . (2002). *The American Turn of Edgar Allan Poe*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society.
- KIRSCH, Gaby Friess. (1998). Poética da Tradução e Recepção Estética : Nove, Novena na França e na Alemanha. *Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada- FFLCH- USP*.
- KRISTEVA, Julia. (1969). « Le mot, le dialogue et le roman ». In : *Semeiotiké : Recherches pour une Sémanalyse*. Paris : Seuil.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe & Jean-Luc Nancy. (1978) .*L'Absolu Littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris : Seuil.
- LAUDE, Patrick. (Spring 1990). "L'Esthétique Baudelairienne: entre l'un et le multiple" in *Symposium*, vol XLVIII, no. 1.
- LAUNAY, Claude. (1995).*Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire*. Collection

- Folio. Paris: Gallimard.
- LAUVRIÈRE, Émile. (1935). *Le Génie Morbide d'Edgar Poe*. Paris: Desclée de Brouwer & Cie.
- LAWLER, James. (Autumn 1987). "Daemons of the Intellect: The Symbolists and Poe" in *Critical Inquiry*, vol. XIV, no. 1.
- \_\_\_\_\_. (Sept-Dec 1995). "Destiny and the Poet: Spleen et Idéal" LXV-LXXXV. in *Australian Journal of French Studies*. vol. XXXII, no. 3.
- \_\_\_\_\_. (1989). *Edgar Poe et les Poètes Français*. Paris: Julliard.
- LAWRENCE, D.H. (1977) "Edgar Allan Poe" in *Studies in Classic American Literature*, New York: Penguin..
- LEHAN, Richard. (1998). *The City in Literature: an intellectual and cultural history*. Berkeley, CA: The University of California Press.
- LEMAITRE, Henri. (1965). *La Poésie depuis Baudelaire*. Paris: Armand Colin.
- LEMMONIER, Leon. (1932). *Edgar Poe et les Poètes Français*. Paris: Éditions de La Nouvelle Critique.
- LEVIN, Harry. (1958). *The Power of Blackness*. Athens: Ohio University Press.
- LEVINE, Stuart. (1972). *Edgar Poe: Seer and Craftsman*. Deland, FL: Everett/Eduards.
- \_\_\_\_\_. (1990). *The Short Fiction of Edgar Allan Poe: an annotated edition*. Chicago: University of Illinois Press.
- LÉVY-BERTHERAT, Ann Déborah. (1994). *L'Artifice Romantique de Byron à Baudelaire*. Paris: Klincksieck.
- LEYMARIE, Jean. (1969). *Qui Était Baudelaire?* Genève: Skira.
- LLOYD, Rosemary. (Avril 1984). "La vérité sur le cas de M. Valdemar" in *Bulletin*

- Baudelairien*, tome 19, no. 1.
- \_\_\_\_\_. (hiver 1976) "Sur Hoffmann, Poe et Baudelaire" in *Bulletin Baudelairien*, tome II, no. 2.
- LINCOLN, Jerry Joseph. *The Dream as a Metaphor for Altered States of Consciousness in the Fiction of Poe, Hawthorne and Melville*. dissertation submitted to the faculty of the division of the Humanities in candidacy for a degree of doctor of philosophy. Chicago: University of Chicago, Ill. dec 1977.
- LOBO, Luíza. (1987). *Teorias Poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Mercado Aberto.
- LÖWY, Michael & Robert Sayre. (1995). *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da Modernidade*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes.
- MAGES, Michael J. (1995). *The Dark Stain: The Role of Innate Depravity in American Literature 1620- 1940*. Bethesda, MD: Austin & Winfield.
- MALRIEU, Joël. (1992). *Le Fantastique*. Paris: Hachette.
- de MAN, Paul. (1993). *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and other Papers*. Baltimore: the Johns Hopkins University Press.
- MARDER, Elissa. (2001). *Dead Time: temporal disorders in the wake of modernity ( Baudelaire and Flaubert)*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- MARION, Denis. (1952). *La Méthode Intellectuelle de Poe*. Paris: éditions de Minuit.
- MARQUES, Reinaldo & Gilda Neves Bittencourt ( org.). (1998). *Limiares Críticos: Ensaio de literatura comparada*. Belo Horizonte, Autêntica.
- MATHIAS, Paul. (1977). *La Beauté dans les Fleurs du Mal*. Grenoble: Presses

Universitaires de Grenoble.

- MAUCLAIR, Camille. (1925). *Le Génie d'Edgar Poe*. Paris: Albin Michel.
- MAURON, Charles. (1986). *Le Dernier Baudelaire*. Paris: Jose Corti.
- MAZUREK, Ray. (Dec 1979) " Art, Ambiguity and the Artist in Poe's 'The Man of the Crowd' in *Poe Studies*, vol. 12, no. 2..
- McGILL, Meredith. (2002). *American Literature and the Culture of Reprinting: 1834-1853*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MELLO, Ana Maria Lisboa. (2002) *.Poesia e Imaginário*. Coleção Memória das Letras, 11. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- MENEZES, Philadelpho. (1994) *.A Crise do Passado: Modernidade, Vanguarda e Metamodernidade*. São Paulo: Experimento.
- MERIVALE, Patricia & Susan Elizabeth Sweeney. (1999).*Detecting Texts: the Metaphysical Detective story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.
- MESSAC, Régis. (1929).*Influences Françaises dans L'oeuvre d'Edgar Poe*. Paris: Picart.
- MEYERS, Jeffrey. (2002).*Edgar Allan Poe : his life and legacy*. New York: Cooper Square Press.
- MILNER, Max. (2000). *L'Imaginaire des Drogues: de Thomas de Quincey à Henri Michaux*. Collection Connaissance de L'Inconscient. Paris: Gallimard..
- MINOIS, Georges. (2003). *História do Riso e do Escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP.
- MONCEL, Christian. (1993). *Baudelaire et la Réalité du Mal*. Paris: Christian Moncel.

- MORE, Paul Elmer. (1963). "A Note on Poe's Method" in *Shelburne Essays on American Literature*. New York: Harcourt, Brace & World.
- MOUROT, Jean. (1989). *Baudelaire: Les Fleurs du Mal*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- MUCHEMBLED, Robert. (2001). *Uma História do Diabo: séculos XII-XX*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto.
- MUCHNIC, Helen. (1967). *The Unhappy Consciousness: Gogol, Poe and Baudelaire*. Baltimore: Smith College.
- MULLER, John P. & William J. Richardson (ed). (1988). *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Baltimore: the Johns Hopkins University Press.
- NESTROVSKY, Arthur. (1986). *Debussy e Poe*. Porto Alegre: L & PM Editora.
- NITRINI, Sandra M. (1996). *Literatura Comparada ( história, teoria e crítica)*. Livro inédito apresentado para concurso de Livre-Docência junto ao Departamento de Teoria Literária, área de Literatura Comparada, FFLCH-USP.
- OEHLER, Dolf. (1999). *O Velho Mundo Desce aos Infernos: auto-análise da Modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (1997). *Quadros Parisienses: estética antiburguesa 1830-1848*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Terrenos Vulcânicos*. Trad. Samuel Titan Jr. et alii. São Paulo: Cosac & Naify.
- \_\_\_\_\_. (1998). "Um socialista hermético: sobre a polêmica baudelairiana

- entre Benjamin e Brecht". *Praga: estudos marxistas*, nº 5. São Paulo: Ed. Hucitec.
- OLIVERO, Federico. (1932). *Edgar Allan Poe*. Torino: Edizioni de l'Erma.
- OMANS, Glen Allan. (1986). *Passion in Poe: The Development of a Critical Term*. Baltimore: the Edgar Allan Poe Society.
- ORLIAC, Antoine. (1933) .*La Cathédrale Symboliste: Délivrance du Rêve*. Paris: Mercure de France.
- OSTROM, John. (1967) .*The Letters of POE: Quest and Answer*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society.
- OXLEY, William. ( Sept 1983). "The Sanity of Evil: Charles Baudelaire" in *Iron*, no. 41.
- PAHL, Dennis. (1989).*Architects of the Abyss: the indeterminate fictions of Poe, Hawthorne and Melville*. Columbia: University of Missouri Press.
- PATTY, James S. (fourth quarter of 1955). "Baudelaire's View of America" in *Kentucky Foreign Language Quarterly*, vol. II, no. 4.
- PEEPLER, Scott. (1998).*Edgar Allan Poe Revisited*. New York: Twayne.
- PEYRE, Henri. (1951). *Connaissance de Baudelaire*. Paris: Jose Corti..
- \_\_\_\_\_. (1951). *Pensées de Baudelaire*. Paris: Jose Corti.
- \_\_\_\_\_. (1971). *Qu'est-ce que le Romantisme?* Paris: Presses Universitaires de France.
- \_\_\_\_\_. (1974) .*Qu'est-ce que le Symbolisme?* Paris: Presses Universitaires de France.
- PHILIPPOV, Renata. (1999). *Sonho e Fantástico em Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire*. Dissertação de Mestrado apresentada para obtenção de título

de mestrado junto ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas- USP.

\_\_\_\_\_ (2000). "Sonho e Fantástico em Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire". *Revista de Língua e Literatura Francesa – UNESP*. Araraquara: Editora Unesp.

PIA, Pascal. (1995). *Baudelaire*. Paris: Seuil.

PICHOIS, Claude & Jean-Paul Avicé. (1994). *Baudelaire- Paris*. Paris: Éditions Paris- Musées.

PICHOIS, Claude. (1967). *Baudelaire: Études et Témoignages*. Neuchatel: À la Baconnière.

PICHOIS, Claude & Jean Ziegler. (1996). *Charles Baudelaire*. Paris: Fayard.

PIERROT, Jean. (1972). *Le Rêve*. Paris: Bordas.

PIGNATARI, Décio. (1974). " As decifrações semióticas" in *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva.

PLANT, John Frederick. (1967). *Charles Baudelaire et la Pensée Littéraire d'Edgar Allan Poe*. thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree on Master of Arts in the Department of French. British Columbia: University of British Columbia.

POE, Edgar Allan. (1975). *Complete Tales and Poems*. New York: Vintage Books/ Random House.

\_\_\_\_\_. (1984). *Essays and Reviews*. New York: Library of America.

POLLIN, Burton R. (1974). *POE, Creator of Words*. Baltimore: the Enoch Pratt Free Library.

PORCHÉ, F. (1944). *Baudelaire*. Paris: Flammarion.

- PRAZ, Mario. (1996). *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*.  
Campinas: Editora da UNICAMP.
- PRENDERGAST, Christopher. s/d. *Nineteenth-century French Poetry: introductions to close reading*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PROUST, Marcel. (1994). "A Propósito de Baudelaire" in: *Nas Trilhas da Crítica*.  
São Paulo, Edusp / Imaginário.
- QUINN, Arthur Hobson. (1988). *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. Baltimore:  
Johns Hopkins University Press.
- \_\_\_\_\_. (1957). *The French Face of Edgar Poe*.  
Carbondale: Southern Illinois University Press.
- RAYMOND, Marcel. (1997) *.De Baudelaire ao Surrealismo*. Trad. Fulvia M.L.  
Moretto & Guacira M. Machado. São Paulo: EDUSP.
- REED, Arden. (1983). *Romantic Weather: the Climates of Coleridge and  
Baudelaire*. London: University Press of New England.
- REGAN, Robert. (1967). *Poe: A collection of Critical Essays*. Englewood: Prentice-  
Hall.
- 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). *Beneath the American Renaissance: the Subversive  
Imagination in the Age of Emerson and Melville*. Cambridge, MA:  
Harvard University Press.
- RICHARD, Claude et alii. (1969). *Edgar Allan Poe*. Paris, Lettres Modernes  
Minard.
- RICHARD, Jean- Pierre. (1970) *.Études Sur le Romantisme*. Paris: Seuil.

- \_\_\_\_\_. (1955). "Profondeur de Baudelaire" in *Poésie et Profondeur*. Paris: Seuil.
- RICHER, Jean. (1978). "Les Romantiques français rêvent: rêveurs passifs et rêveurs actifs" in *French Studies in South Africa*, no. 9.
- RINCÉ, Dominique. (1984). *Baudelaire et la Modernité Poétique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ROBERT, Bernard-Paul. (1988). *Antécédants du Surréalisme*. Ottawa: Les Presses Universitaires d'Ottawa.
- ROLLINS, Yvonne B. (1978). *Baudelaire et le Grottesque*. Washington, D.C. : University Press of America.
- ROSENHEIM, Shawn & Stephen Rachman. (1995). *The American Face of Edgar Allan Poe*. Baltimore: the Johns Hopkins University Press.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. (1948). *Les Réveries du Promeneur Solitaire*. Lille: Librairie Giard.
- RUFF, Marcel. (1955). *L'Ésprit du Mal et l'Esthétique Baudelairienne*. Paris: Armand Colin.
- SALIBA, David R. (1980) .*A Psychology of Fear: The Nightmare Formula of Edgar Allan Poe*. Lanham: The University Press of America.
- SALVAN, Jacques. (Dec. 1960). " Le sens de la chute dans l'oeuvre de Baudelaire" in *The French Review*.vol. XXXIV, no. 2.
- SARTRE, Jean Paul. (1950). *Baudelaire*. trad. Martin Turnell. New York: New Directions.
- SAUCERMAN, James R. (Aug. 1976). " Two aspects of Romanticism: the beauty and the terror" in *The Northwest Missouri State University Studies*.

- Maryville, Mi: The Northwest Missouri State University , vol. XXXVI, no. 3..
- SAUSSURE, Ferdinand de. (1931). *Cours de Linguistique Générale*. Paris: Payot.
- SAVY, Nicole. (1992). “ Charles Baudelaire ou l’espoir d’autre chose”. In: *Regards d’Écrivains au Musée d’Orsay*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- SCHLEGEL, Friedrich. (1992). *O Dialeto dos Fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras.
- SCHLEIERMACHER, F.D.E. (2001). *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. Petrópolis: Vozes, 3ª edição.
- SCHNEIDER, Michel. (1994). *Baudelaire: les années profondes*. Paris: Seuil.
- SHEON, Aaron. (1981). “Courbet, French Realism, and the Discovery of the Unconscious” in *Arts Magazine*, vol. 55.
- SILVA, Jorge Anthonio e. (2003). *Fragmento e Síntese: a educação estética do homem*. São Paulo: Perspectiva.
- SILVERMAN, Kenneth. (1985). *New Essays on Poe’s Major Tales*. Cambridge: CUP.
- SIMON, P. Max. (1888). *Le Monde des Rêves*. Paris: Librairie J.B, Baillière et Fils.
- SPILLER et alii. (1948). “Edgar Allan Poe” in *Literary History of the United States*. New York: The Macmillan Co..
- SRIVASTAVA, Santosh K. (1988). *Symbolism in the Poetry of Poe and Whitman*. New Delhi: National Book Organization.
- STAROBINSKI, Jean. (1999). *Action et Réaction*. Paris: Seuil.
- \_\_\_\_\_. S/d. “Cadavres Interpellés: fiction, mortalité, épreuve du temps chez Baudelaire”.
- \_\_\_\_\_. S/d. “Les Cheminées et les clochers” .

- \_\_\_\_\_. (1989) .*La Mélancolie au Miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard/Collège de France.
- \_\_\_\_\_.(1984). "Rêve et Immortalité chez Baudelaire" in *Quaderni di San Giorgi: I Linguaggi del Sogno*. Firenze: Sansoni Editore.
- \_\_\_\_\_. ( mars, 1981). " Rousseau et Baudelaire: les enfants effrayés" in *La Nouvelle Revue Française*. no. 338, pag. 37-50.
- STAUFFER, Donald. (1982) .*The Merry Mood: Poe's uses of humor*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society.
- SWIRSKI, Peter. (2000).*Between Literature and Science: Poe, Lem, and Explorations in Aesthetics, Cognitive Science, and Literary Knowledge*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- THOMPSON, G. Richard. (1984).*Circumscribed Eden of Dreams: Dreamvision and Nightmare in Poe's Early Poetry*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society.
- \_\_\_\_\_. (1973) .*Poe's Fiction: romantic irony in the gothic tales*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- TODOROV, Tzvetan. (1981). *Introduction to Poetics*. Trad. Richard Howard. Minneapolis: The University of Minnesota.
- \_\_\_\_\_. (1975). *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castilho. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (1980). "Os limites de Edgar Poe" in *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Martins Fontes.
- TORRANCE, Robert M. (1987) .*Ideal and Spleen: the crisis of transcendent vision in Romantic, Symbolist and Modern Poetry*. New York: Garland Publishing.

- TOUMAYAN, Alain. (1987). *La Littérature et la Hantise du Mal: lectures de Barbey d'Aurevilly, Huysmans et Baudelaire*. Lexington: French Forum.
- TREAT, Ariss. (1959). *A Study of the Influence of Edgar Allan Poe on the Critical Thinking of Charles Baudelaire*. a thesis presented to the faculty of the Department of English -San Diego State College, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. San Diego: SDSU.
- TURQUET-MILNES, G. s/d. *The Influence of Baudelaire in France and England*. New York: E.P. Dutton and Co..
- VALERY, Paul. (1991). "Situação de Baudelaire" in *Varietades*. trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras.
- \_\_\_\_\_. (1924). "Au sujet d'Eureka" in *Variété*. Paris: Gallimard.
- VAX, Louis. (1965). *La Séduction de l'étrange*. Paris: Quadrige/ Presses Universitaires de France.
- VELASQUÉZ, Friedericke. (Spring 1979) "Moral Struggle and Imagination in Les Fleurs du Mal" in *Les Bonnes Feuilles*, vol. VIII, no. 2, , The Pennsylvania State University.
- VINES, Lois Davis. (1999) .*Poe Abroad: influence, reputation, affinities*. Iowa City: The University of Iowa Press.
- VIVIER, Robert. (1965). *L'Originalité de Baudelaire*. Bruxelles: Palais des Académies.
- VOLLER, Jack G. (1994). *The Supernatural Sublime: the metaphysics of terror in Anglo- American Romanticism*. Dekalb: Northern Illinois University Press.
- VOUGA, Daniel. (1957). *Baudelaire et Joseph de Maistre*. Paris: Jose Corti.
- WALTER, Georges. (1991) *Edgar Allan Poe*. Paris: Flammarion..

- WARDROP, Daneen. (2002) .*Word, Birth, and Culture: the poetry of Poe, Whitman, and Dickinson*. Westport, CO: Greenwood Press.
- WERNER, Craig. (1995).*Gold Bugs and the Powers of Blackness: re-reading Poe*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society.
- WETHERILL, Peter Michael. (1962).*Charles Baudelaire et la Poésie d'Edgar Allan Poe*. Paris: Nizet.
- WHALEN, Terence. (1999).*Edgar Allan Poe and the Masses: the political economy of Literature in antebellum America*. Princeton: Princeton University Press.
- WILBUR, Richard. (1969). "Les poèmes d'Edgar Allan Poe: une introduction" in *Edgar\_Allan Poe: configuration critique no. 12*. Paris: Lettres Modernes Minard.
- WILLIAMS, Richard René. (1992) .*The Fourth Point: Representation of nineteenth century electromagnetic phenomena from Edgar Allan Poe to Stéphane Mallarmé*. Ann Arbor: UMI.
- WILLIAMS, Roger L. (1980). *The Horror of Life*. Chicago: The University of Chicago Press.
- WILSON, Edmund. (2004).*O Castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo, Cia. das Letras.
- WOHLFARTH, Marc E. (1996) .*Modernity, Ennui and Violence: Modern Literature And the Quest for Intensity*. Columbia: Columbia University.
- WINTERS, Yvor. (1947). "Edgar Allan Poe: a crisis in the History of American Obscurantism" in *In Defense of Reason*. New York: The Swallow Press.
- WOODSON, Thomas. (1969). *The Fall of the House of Usher: a collection of critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

WRIGHT, Elizabeth. (1998). *Psychoanalytic Criticism: a reappraisal*. New York:  
Routledge. Second Edition.

Sites:

[www.eapoe.org](http://www.eapoe.org)