UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

FABIANA DE LACERDA VILAÇO

A figuração da História em um conto de Edgar Allan Poe

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

A figuração da História em um conto de Edgar Allan Poe

Fabiana de Lacerda Vilão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevalco

São Paulo

2012

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTES
TRABALHOS POR MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE
ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Vilaço, Fabiana de Lacerda.

V697f A figuração da História em um conto de Edgar Allan Poe / Fabiana de Lacerda Vilaço ; orientadora Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco. -- São Paulo, 2012.
106 f.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Poe, Edgar Allan, 1809-1849. 2. Literatura norte-americana. 3. Conto policial. 4. Crítica literária. 5. Materialismo histórico. I. Cevasco, Maria Elisa Burgos Pereira da Silva, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Vilaço, Fabiana de Lacerda

Título: A figuração da História em um conto de Edgar Allan Poe

Dissertação de mestrado, pelo Departamento de Letras Modernas,
Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, da
Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Maria
Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Agradeço à professora Maria Elisa Cevasco, por todo o apoio durante a realização desta pesquisa, pelas rápidas respostas e palavras de encorajamento, por todas as recomendações de leitura e conversas em que me ajudou a definir o encaminhamento deste trabalho. Agradeço especialmente por ter me orientado e me incentivado a trilhar o meu próprio caminho, respeitando a minha autonomia e as minhas escolhas.

Ao professor Marcos Soares, pelo apoio desde sua orientação na Iniciação Científica, bem como no início desta pesquisa e na qualificação, em que seus comentários foram essenciais para a conclusão da dissertação. Agradeço também pelos livros emprestados e pelas conversas extraoficiais, que contribuíram de maneira decisiva para o trabalho.

Ao professor Daniel Puglia, que me ensinou muito sobre o fazer do professor e sua responsabilidade com a formação política do aluno. Agradeço pelas importantes observações na qualificação e por cada conversa em que pude aprender tanto, bem como por sugestões de leitura que enriqueceram muito esta pesquisa.

À CAPES, cujo apoio, por meio da bolsa que me foi concedida a partir de 2010, foi essencial para que eu pudesse dedicar mais tempo à pesquisa e realizá-la de maneira mais satisfatória.

Aos funcionários da secretaria do Departamento de Letras Modernas e da biblioteca. Aos professores que tive durante a graduação. Aos professores que participaram de etapas anteriores da minha formação.

Aos grupos de estudo de que fiz ou faço parte, cujas discussões contribuíram definitivamente para a minha formação e me ensinaram muito sobre o estudo da obra de arte com relação ao seu contexto histórico de produção, e sobre o sentido de olhar a arte dessa maneira. Às pessoas e instituições que me deram oportunidade de apresentar e discutir meu trabalho, em palestras, congressos, aulas na graduação e também por meio de publicações, pois cada uma dessas situações me ensinou muito sobre as minhas próprias questões de estudo, bem como sobre a importância do compartilhamento e da difusão da produção acadêmica e do conhecimento.

À minha família, cujo apoio é absolutamente essencial em todas as minhas empreitadas, inclusive nesta. À minha mãe, pois sem o seu amor e seu orgulho nada disso faria sentido. Ao meu pai, que é meu querido, meu velho, meu amigo. À minha irmã, que está sempre perto de mim, por uma dessas razões que a nossa razão desconhece, ainda que haja uma estrada inteira nos separando. A todos os meus tios, primos e meu avô, que formam uma deliciosa e guerreira família pernambucana, cuja história é um dos meus maiores orgulhos. E às minhas avós que, enquanto estiveram ao meu lado, me deram força e incentivo para realizar minhas conquistas.

Aos meus amigos, que são tantos, e que me encorajaram e me ensinaram coisas que eu vou levar para sempre comigo. Não citarei seus nomes porque temo esquecer algum; mesmo assim, quero que eles saibam que eu me lembro de cada conversa, cada texto lido e discutido em conjunto, cada frase de incentivo, cada olhar e gesto que contribuíram para o meu trabalho, para a minha caminhada e para a minha formação.

Aos meus alunos, que também são tantos, com quem eu aprendi ao ensiná-los. Aos meus colegas e instituições em que trabalho ou já trabalhei, por terem me proporcionado situações em que eu pude aprender a ter um olhar crítico sobre a sociedade e meu lugar nela, de um jeito que só conseguimos entender quando sentimos na pele o que é ser um trabalhador.

A todos, agradeço a contribuição e o apoio.

Resumo

VILAÇO, Fabiana de Lacerda. **A figuração da História em um conto de Edgar Allan Poe**. 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

O objetivo deste trabalho é apresentar uma leitura do conto “The Murders in the rue Morgue”, do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), do ponto de vista de sua relação com seu contexto histórico de produção.

Uma parte essencial desta pesquisa foi o estudo da fortuna crítica do escritor, a qual em grande parte ocupa-se em fazer leituras da obra de Poe como objeto de ideologia, destacado de uma realidade sócio-histórica e do lugar do escritor como trabalhador. A discussão feita aqui sobre esta parte de sua fortuna crítica aponta alguns mecanismos por meio dos quais a crítica desvia a atenção da leitura da obra de Poe para questões de ordem puramente formal ou mesmo biográfica. O estudo do contexto histórico em que viveu Poe, bem como de material crítico que estabelece relações entre tal contexto e sua obra, fornece fundamentação importante para a leitura do conto aqui apresentada, a qual visa a evidenciar a configuração de contradições históricas dentro da forma literária.

Posicionando Edgar Allan Poe em seu devido lugar histórico, é possível compreender como a forma do conto de detetive sedimenta tais contradições, revelando os esforços do escritor em lidar com o material sócio-histórico disponível, conforme a leitura de “The Murders in the rue Morgue” feita aqui busca demonstrar.

Palavras-chave:

Edgar Allan Poe conto de detetive crítica literatura artista como trabalhador

Abstract

VILAÇO, Fabiana de Lacerda. **The representation of History in one short story by Edgar Allan Poe.** 2012. 106 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

The objective of this research is to present an analysis of the North American writer Edgar Allan Poe's short story "The Murders in the rue Morgue", from the perspective of its relations with its historical context of production.

A central part of this research was the study of the critical material produced about the author and his work, whose major interest, in general, is to analyze Poe's work as an object of ideology, detached from a social historical reality and from the writer's position as a worker. The discussion presented here about this part of the criticism indicates some mechanisms through which criticism distracts the attention from the reading of Poe's work to questions of merely formal or biographical order. The study of the historical context in which Poe lived, as well as that of critical material which establishes relations between this context and his work, provides important basis for the analysis of the short story presented here, which aims at demonstrating the representation of historical contradictions inside the literary form.

Positioning Edgar Allan Poe in his historical place, it is possible to understand how the form of the detective story is related to these contradictions, revealing the writer's efforts to deal with the social historical content available, as the analysis presented here intends to show.

Keywords:

Edgar Allan Poe detective story criticism literature artist as a worker

Sumário

Introdução.....	11
1. Fortuna crítica e contexto sócio-histórico.....	14
1.1 Comentários sobre a fortuna crítica: levantamento de questões.....	14
1.2 Condições históricas de produção da obra de Edgar Allan Poe: reflexão sobre questões levantadas	25
2. “The Murders in the rue Morgue”: o processo de produção até seu produto final.....	39
2.1 O ponto de vista: o narrador, os jogos, o leitor.....	40
2.2 A polícia.....	47
2.3 Dupin.....	51
2.4 O orangotango.....	71
2.5 Conclusões sobre o conto, ou seus elementos revisitados.....	76
3. Conclusão: comentários sobre a forma conto de detetive.....	92
Referências bibliográficas.....	103

Introdução

Edgar Allan Poe foi um contista, poeta e ensaísta norte-americano que viveu na primeira metade do século XIX (1809-1849). É considerado o criador do conto de detetive na literatura, bem como do próprio conto moderno. Ele escreveu três contos do gênero: “The Murders in the rue Morgue”, publicado em 1841; “The Mystery of Marie Rogêt”, em 1842; e “The Purloined Letter”, em 1844.

Os três contos foram publicados em revistas norte-americanas da época — *Graham's Magazine*, *Snowden's Ladies' Companion* e *The Gift for 1845*, respectivamente. São todos ambientados em Paris. Têm um narrador sem nome, que observa e descreve as investigações do detetive C. Auguste Dupin, que é mostrado nos contos como um personagem possuidor de uma capacidade de raciocínio e uma intuição surpreendentes.

Importantes diferenças formais são encontradas entre os três contos. Mais do que simples mudanças, elas representam verdadeiras experimentações formais, que revelam as tentativas do autor de lidar com o conteúdo que se apresentava diante de seus olhos. O objetivo deste trabalho é realizar um mapeamento desse conteúdo a partir de uma leitura (*close reading*) do primeiro destes contos, “The Murders in the rue Morgue”, buscando evidenciar a configuração de contradições na forma literária, as quais serão estudadas em suas relações com o material histórico disponível para o escritor, o que possibilitará uma leitura do conto de um ponto de vista que considera a forma literária como sedimentação de conteúdo sócio-histórico, de grande relevância para a compreensão da obra de Edgar Allan Poe.

O percurso deste trabalho teve início em 2003, com pesquisa de Iniciação Científica cujo objetivo foi levantar a fortuna crítica brasileira produzida até então sobre Edgar Allan Poe. Na época, encontramos mais de cinquenta textos, entre artigos, capítulos, livros e até comentários em jornal sobre o contista. Os textos foram estudados e divididos em categorias dependendo de sua abordagem crítica. Naquela etapa do trabalho, foi possível perceber que boa parte do material pesquisado tratava da obra de Poe de uma perspectiva formal ou biográfica; ou seja, a maioria dos textos limitava-se a análises formais de obras de Poe, estabelecendo relações entre elementos internos do próprio material analisado, ou então buscava relacionar temas e até mesmo características formais da obra com acontecimentos da conturbada vida pessoal do escritor. A realização da pesquisa de Iniciação Científica

possibilitou um primeiro contato com a fortuna crítica de Poe e, por meio desse contato, o levantamento de questões que permaneceram e se constituem como objeto de reflexão nesta pesquisa de mestrado — mais especificamente, com relação ao tipo de abordagem que os críticos adotam para estudar a obra de Edgar Allan Poe.

Continuamos o levantamento da fortuna crítica de Poe, mas, desta vez, ampliando o escopo da pesquisa para a crítica produzida também fora do Brasil. Foi possível perceber que há uma quantidade muito grande de material crítico produzido sobre Poe e sua obra, o que gerou a necessidade de uma seleção do que seria comentado e aproveitado para a elaboração deste trabalho. Como o objetivo primordial do estudo da fortuna crítica era, além do levantamento de questões de análise, a apreciação da abordagem dos textos encontrados, selecionamos para comentar aqui textos que sejam os melhores representativos de cada linha de análise encontrada.

Foi possível perceber que a fortuna crítica brasileira, estudada na Iniciação Científica, seguia mesma tendência da fortuna crítica internacional de Poe. Uma grande parte do material levantado analisa a obra de Poe de um viés ou formal ou biográfico, embora também tenha sido encontrado um número razoável de textos que procuram estabelecer relações entre a obra e seu contexto de produção, alguns com uma abordagem basicamente mecanicista.

O estudo dessa fortuna crítica e a discussão das questões de análise por ela levantadas são relevantes para a abordagem que buscamos ter aqui da obra de Edgar Allan Poe. Por isso, o primeiro capítulo é dedicado à sua apresentação e discussão.

Para uma melhor compreensão do contexto histórico em que viveu Poe, e que lhe forneceu material para a elaboração de sua obra, fez-se necessário o seu estudo por meio de livros e textos sobre a História dos Estados Unidos. O panorama histórico que tal estudo permitiu delinear forneceu dados que permitiram tanto uma leitura mais profunda do conto quanto uma reavaliação da própria crítica escrita sobre ele e sobre Poe. As consequências desse estudo, portanto, estão presentes por todo este trabalho, inclusive como horizonte na discussão da fortuna crítica apresentada no primeiro capítulo.

Entre as leituras críticas importantes para esta pesquisa, estão os comentários de Walter Benjamin sobre Poe (em *Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* e em “O narrador”), e os livros de Ernest Mandel, Siegfried Kracauer e Terence Whalen. Juntamente

com o restante do material lido durante o percurso desta pesquisa, estes estudos contribuíram de maneira essencial para a leitura feita do conto de detetive estudado aqui.

Esta dissertação se divide em três partes: na primeira, são comentadas seleções de textos críticos sobre a obra de Edgar Allan Poe, e é apresentado um panorama do contexto histórico de produção do conto estudado, na medida em que tal material é considerado relevante para a leitura do conto; na segunda, apresenta-se a análise do conto “The Murders in the rue Morgue”, partindo de um *close reading* do texto para tirar consequências de sua relação com o material sócio-histórico disponível para o autor, especialmente na sua figuração das contradições do artista diante da necessidade de produção para o mercado; na terceira parte, ou conclusão, apontam-se questões que foram levantadas na leitura do conto cuja investigação, que exigirá a análise de outras obras de Poe, será objeto de estudo da pesquisa, à qual pretendemos dar continuidade no Doutorado.

1. Fortuna crítica e contexto sócio-histórico

1.1 Comentários sobre a fortuna crítica: levantamento de questões

Em pesquisa de Iniciação Científica realizada em 2003, fizemos o levantamento da fortuna crítica brasileira de Edgar Allan Poe, o que permitiu detectar que boa parte do que se escreve sobre Poe segue predominantemente certas linhas de análise específicas, como a biográfica e a formalista, além de algumas análises que seguem uma linha mais psicanalítica. Nesta pesquisa de Mestrado, em que as leituras foram estendidas para a fortuna crítica internacional de Poe, é perceptível que o mesmo se observa como uma tendência geral da crítica sobre o escritor. A leitura desse material trouxe ganhos para a pesquisa, especialmente ao apontar direções e questões para análise que poderiam ser exploradas, bem como ao possibilitar uma visão abrangente sobre os temas mais frequentemente comentados pelos críticos da obra de Poe ao longo dos anos. Boa parte dessa crítica não estabelece relações entre a obra e seu contexto sócio-histórico de produção, o que frequentemente limita seu escopo de análise e suas consequências. De certa forma, pode-se dizer que, ao mesmo tempo em que fala de Poe, essa crítica fala de si mesma, e de seu próprio momento histórico, em que o objeto literário é predominantemente visto como autônomo em relação a questões como a da luta de classes e a do desenvolvimento das forças produtivas, tirando dele seu grande potencial cognitivo e crítico.

Neste trabalho, apresentaremos uma leitura de um conto comparativamente pouco comentado por essa crítica, focando no estudo das questões históricas ali mapeadas, a fim de posicionar o escritor da maneira mais honesta possível no processo do desenvolvimento das forças produtivas no momento histórico específico em que viveu. Naturalmente, o presente trabalho não se pretende uma resposta definitiva à crítica produzida até hoje sobre a obra de Poe, mas sim uma contribuição para a fortuna crítica do escritor, na medida em que aponta caminhos de análise ainda pouco explorados e que se mostram tão produtivos na leitura do conto aqui estudado, e que podem também ter consequências importantes na leitura da obra de Poe de maneira mais geral, o que poderá ser apontado em pesquisas a ser realizadas futuramente.

A fim de apresentar uma parte importante do percurso da pesquisa que gerou este trabalho, vamos comentar a seguir uma seleção dos materiais lidos, buscando evidenciar contribuições que eles trouxeram para a pesquisa e questões ou problemas apresentados por eles. Tais comentários serão feitos à luz dos estudos feitos até aqui sobre a obra de Edgar Allan Poe e seu contexto histórico de produção, o que possibilitará uma apreciação produtiva do material crítico bem como uma análise bastante abrangente do conto que é o objeto de estudo deste trabalho.

Críticos que comentaram a obra de Edgar Allan Poe fizeram, ao longo de anos, diferentes e às vezes contraditórias afirmações sobre ela. Um dos temas mais frequentemente tratado por eles é sem dúvida a biografia do escritor, e as relações que ela possivelmente poderia ter com sua obra. Vamos apresentar aqui algumas informações sobre sua biografia, algumas das quais terão relevância na discussão a seguir.

Poe era filho dos atores de teatro itinerante David Poe e Elizabeth Arnold Poe. O pai abandonou a família quando Poe era um bebê, e Elizabeth dividiu-se entre o trabalho no teatro e o cuidado dos três filhos, mas nunca conseguiu sustentá-los confortavelmente. Ela morreu quando Poe tinha menos de três anos de idade, vítima de uma doença e da miséria em que eles viviam — a qual havia se agravado após o sumiço de David.

Poe foi viver com os Allan, que os acolheram e com quem ficou até ir para a universidade, aos 17 anos. Teve uma vida relativamente confortável com eles, embora também tenha vivido momentos de crise financeira. Nunca foi oficialmente adotado. Começou a ter desentendimentos com John Allan durante sua adolescência e, quando este morreu, em 1835, o deserdou, deixando Poe sozinho e na miséria. Poe tentou a carreira militar entre 1827 e 1831, mas acabou desistindo. Foi nessa época que escreveu seus primeiros poemas. Em 1833, ganhou o primeiro prêmio como escritor, com o conto “MS Found in a Bottle”.

Ao longo de sua carreira, Poe trabalhou em diversas revistas, tendo sido as principais *Southern Literary Messenger*, de Richmond, na Virgínia, e a *Graham's Magazine*, da Filadélfia, na Pensilvânia. Todos os seus contos foram publicados em periódicos, e alguns republicados em coletâneas, sendo uma das mais conhecidas *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, de 1839. Suas publicações eram sua única fonte de renda. Escreveu poemas, contos e muitas resenhas e outros textos críticos. A vida de Poe foi marcada pela miséria, tendo emprego fixo em apenas poucos e curtos períodos, como editor de revistas — por

exemplo, na *Southern Literary Messenger*. Tinha o sonho de editar o seu próprio periódico, mas não obteve sucesso¹.

Essas e outras informações da biografia de Poe são mencionadas em diversos textos críticos sobre ele, alguns dos quais comentamos a seguir. Em seu livro *Edgar Allan Poe*, publicado em 1961, o crítico Vincent Buranelli² faz diversas referências a influxos de ideias correntes no contexto cultural e literário em que Poe surgiu — o Romantismo, certas tendências como o orientalismo, cientificismo —, embora mantenha uma tendência de solucionar questões de análise com referências à biografia do escritor. Ele chega a apontar importantes relações entre a obra de Poe e este contexto, mas ele segue um procedimento basicamente mecanicista para estabelecer tais relações, e deixa de empregar as mesmas informações usadas nessa argumentação para tirar consequências mais relevantes sobre o papel de Poe no desenvolvimento das forças produtivas com que ele teve que lidar, deixando, portanto, de chegar a diagnósticos importantes sobre a obra analisada. Diversos dados da vida de Poe mencionados por Buranelli têm um interesse especial. A mãe de Poe viajou em turnês, como atriz, pegando pequenos papéis para sustentar os dois filhos menores — Edgar e Rosalie; é possível aprendermos, com essa informação, que desde muito pequeno Poe vivenciou as dificuldades da vida de artista em seu país. Ele experimentou uma vida financeiramente mais confortável durante o tempo em que viveu com os Allan — mas perdeu tudo quando rompeu com John Allan e foi deserdado. Perdeu o emprego em revistas várias vezes, por ser considerado instável e não confiável. Suas tentativas de organizar e gerenciar a própria revista — a *Penn Magazine* e, mais tarde, a *Stylus* — não foram longe, e mesmo como editor e proprietário da *Broadway Journal* Poe teve que lidar com sérios problemas financeiros, os quais resultaram na sua falência. Essas anotações de Buranelli descrevem dificuldades enfrentadas por Poe que foram circunstâncias de natureza econômica que marcaram sua vida e sua obra: as relações de trabalho em que se inseria o artista naquele contexto histórico específico (mãe e filho estiveram na mesma situação) eram bem conhecidas por Poe. Ele sabia que era preciso vender sua força de trabalho para tentar a sobrevivência naquele país. A terra das oportunidades não oferecia tantas oportunidades quanto obstáculos para a sobrevivência do trabalhador — e é isso que Poe era.

¹ ALLEN, Hervey. Vida e obra de Edgar Allan Poe. In: POE, E. A. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução e organização de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 15-43. Também foram obtidas informações sobre a vida de Poe em <www.eapoe.org>. Acessado em: 05/10/2010.

² BURANELLI, Vincent. **Edgar Allan Poe**. New Haven: Twayne Publishers, 1961.

A seguinte afirmação de Buranelli é bastante relevante para a compreensão de suas teses sobre a obra de Poe:

he would not permit morality to compromise the autonomy of his art. He *would*, except when he *could not*, whether because of his poverty or because his Imp of the Perverse held him in thrall, faithfully fulfill his engagements.³

Esta única afirmação de Buranelli, a bem da verdade, já contém boa parte de seu argumento e de seus pressupostos a respeito da obra de Poe: para ele, sua biografia tumultuada teve de fato importante influência em sua obra; contudo, isso só se deu quando ele conseguiu ser mais forte do que seu “imp of the perverse”, assim mantendo a autonomia de sua obra em relação ao que estava à sua volta — e dentro dele. De certa forma, essa é uma crença de Buranelli a respeito da arte de uma maneira geral — a possibilidade de sua autonomia com relação a elementos que são considerados externos a ela — e é uma tendência ideológica importante da crítica desde o Romantismo.

Comentários semelhantes são feitos por inúmeros outros críticos, que também exploram uma certa curiosidade a respeito da vida de Poe e, das formas mais diversas, buscam tirar consequências de relações que encontram entre seus dados biográficos e sua obra. Citaremos apenas alguns exemplos de críticos que seguiram esse procedimento. Constantino Paleólogo⁴ apóia-se no estudo “Traumatismo do nascimento”, do psicanalista Otto Rank, para definir uma idolatria que ele considera que Poe teria pela mãe morta como desejo de penetrar no túmulo e regressar ao útero materno. Para ele, a análise da biografia juntamente com a da obra é uma forma de fornecer “a chave do enigma” da compreensão da obra literária. Ricardo Araújo⁵, um crítico brasileiro mais contemporâneo, inicia seu livro destacando ser impossível falar de Poe sem mencionar os momentos de sua vida que supostamente condicionaram sua obra, o que segundo ele caracteriza qualquer trabalho sobre o escritor como uma pesquisa biográfica.

Como uma espécie de transição para um outro tipo bastante frequente de abordagem crítica da obra de Edgar Allan Poe, a de tendência formalista, é possível citar a afirmação do poeta e crítico literário inglês T. S. Eliot, segundo o qual à primeira vista a obra de Poe é

³ BURANELLI, op. cit., p. 41. “Ele não permitiria que a moralidade comprometesse a autonomia de sua arte. Ele cumpriria fielmente seus compromissos, exceto quando não pudesse, quer porque sua pobreza ou seu demônio da perversidade o dominassem”. Tradução minha.

⁴ PALEÓLOGO, Constantino. A nostalgia sepulcral de Poe. IN: **Machado, Poe e Dostoievski**. Rio de Janeiro: Revista Branca. 1950, pp. 13-98.

⁵ ARAÚJO, Ricardo. **Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra**. Cotia: Ateliê Cultural, 2002.

resultado de uma escrita ingênua, ruim, pueril, sem suporte em um estudo sistemático formal e, portanto, imatura. Isso teria, segundo ele, relação com o fato de que tal escrita sofria as pressões da necessidade financeira; mas o crítico não desenvolve essa tese. Apesar dessa referência à biografia de Poe, a crítica de Eliot se pauta por uma ênfase no estudo formal da obra, uma tendência bastante comum na fortuna crítica de Edgar Allan Poe.

Eliot indica alguns problemas na obra de Poe, sendo um deles o que ele chama de “an irresponsibility towards the meaning of words”⁶. Em outras palavras, ele acredita que o sentido corrente das palavras era frequentemente sacrificado pelo escritor em nome da manutenção da sonoridade dos versos. Esse tipo de problema na poesia de Poe poderia ter sido uma causa da falta de reconhecimento, por parte de seus contemporâneos, de sua qualidade. Contudo, diz Eliot, olhando sua obra de longe, como um todo, e especialmente quando se considera sua grande influência fora de seu país de origem, é possível perceber sua unidade, que chama bastante a atenção.

Segundo Eliot, Poe não era um cético, pois entregava-se totalmente às ideias que lhe atraíam no momento, e “the effect is, that all of his ideas seem to be entertained rather than believed”⁷. Eliot faz essa afirmação a propósito de sua discussão sobre os escritos críticos de Poe, em especial “The Philosophy of Composition”, em que, segundo Eliot, Poe demonstra imaturidade quando defende que um poema deve ser breve e ter um efeito único. Com essa afirmação, o crítico lança descrédito sobre as ideias de Poe sobre poesia, estética, suas críticas a seus contemporâneos, e até mesmo as suas obras.

Poe fez a escolha por escrever sobre temas que tivessem potencial de gerar interesse no leitor. Tal procedimento relaciona-se com a necessidade de ganhar dinheiro com seu trabalho, inclusive com seus escritos teóricos, que assim também deveriam provocar interesse no leitor. A esse respeito, a professora e crítica Rachel Polonski comenta o fato de que Poe tinha clareza sobre o fato de sua atividade crítica ser um trabalho; sua sobrevivência dependia do sucesso de sua produção junto ao público — de certa forma, de seu sucesso como entretenimento. Essa é a ideia do ensaio de Eliot, segundo o qual as palavras de Poe servem mais para entreter do que para se acreditar nelas. Dessa ideia, Polonski conclui que

⁶ ELIOT, T. S. From Poe to Valéry. In: CARLSON, Eric W. (ed) **The Recognition of Edgar Allan Poe**. Michigan: University Press, 1970, p. 210. “..uma irresponsabilidade quanto ao significado das palavras”. Tradução minha.

⁷ ibidem, p. 213. “...o efeito é que todas as suas ideias parecem mais para ser entretidas do que para se acreditar nelas”. Tradução minha.

If indeed Poe merely entertained ideas, it was also his lot, as a literary journalist engaged in a constant struggle with extreme poverty, to have to “entertain” with his ideas, to please with his principles.⁸

Segundo ela, Baudelaire demonstra ter entendido isso muito bem quando chama Poe de “juggler” (trapaceiro). Para o poeta francês, “The Philosophy of Composition” era um embuste, mas com um propósito muito sério de mostrar às pessoas “the ‘labor demanded by that *objet de luxe* called ‘Poetry’”⁹

As narrativas sobre morte e temas macabros em geral tinham esse potencial na época, e Poe as explorou com frequência e elaboração formal quase inéditas no seu tempo. O rigor formal com que ele definia a escrita literária tinha relação com o desenvolvimento das forças produtivas em seu contexto específico, o qual se regia essencialmente por uma tendência à técnica, ideia a ser mais desenvolvida adiante. Contudo, dentro da argumentação de Eliot, a conclusão de que as ideias de Poe são para ser *entretidas* é consequência de sua afirmação de que o intelecto de Poe é aquele de um adolescente: assim, segundo o raciocínio de Eliot, a obra de Poe tem características que lhe parecem as de um escritor imaturo por uma deficiência essencial sua, como se não fosse importante a relação entre aquilo a que ele denomina imaturidade e o contexto histórico que impunha condições ao fazer artístico para que ele servisse como fonte de renda de seu produtor.

Essa característica não é exclusiva do texto de T. S. Eliot. Diversos acontecimentos importantes da época de Poe e que tiveram impacto sobre a produção de sua obra, como a Crise de 1837 e o acirramento das discussões acerca do problema da escravidão nos Estados Unidos, são absolutamente ignorados por boa parte da crítica produzida sobre Poe — inclusive a de viés predominantemente psicanalítico e biográfico. O crítico e professor norte-americano Robert Regan, formalista, vai mais longe: apesar de pontuar aspectos da posição de Poe dentro do mercado editorial de seu tempo — Regan menciona fatos como a mudança de Poe de Boston para a Filadélfia quando perdeu o emprego na *Southern Literary Messenger*; o grande número de contos que escreveu, apesar de dizer que se considerava um poeta; e associa a recorrência do tema obscuro de boa parte de seus contos ao fato de que esse era o que mais vendia então —, o crítico afirma que a obra de Poe não contém nenhum tipo de

⁸ POLONSKI, Rachel. Poe’s aesthetic theory. In: HAYES, Kevin J. (ed.) **The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe**. Cambridge: University Press, 2002, p. 46. “Se de fato Poe meramente entretinha ideias, também era sua sorte, como um jornalista literário engajado em uma luta constante contra a pobreza extrema, ter que ‘entretêr’ com suas ideias, que agradar com seus princípios”. Tradução minha.

⁹ ibidem. “... o trabalho exigido por aquele objeto de luxo chamado ‘Poesia’”. Tradução minha.

reflexão sobre o seu contexto sócio-histórico, mesmo sobre a questão da escravidão; sendo um *Southerner*, Poe bem poderia ter escrito a respeito em suas histórias — o que Regan afirma que ele jamais fez¹⁰. Na mesma linha, Regan já afirmava, em sua introdução à coletânea *Poe: a collection of critical essays*, de 1967, que o escritor teria lançado os princípios do que se constituiria mais tarde como o *New Criticism* norte-americano, quando afirmava que a crítica literária deveria restringir-se ao comentário sobre arte¹¹.

Essa ideia de que Poe não refletiu em sua obra sobre tais questões tão importantes de seu contexto histórico é falaciosa: personagens negros aparecem em alguns contos de Poe de maneira bastante significativa, assim como referências à escravidão em diversas de suas produções, inclusive em textos críticos, embora de fato seja difícil depreender qual era o posicionamento de Poe nessa questão — o que é amplamente estudado por Terence Whalen, cujo livro é comentado mais adiante. Além disso, afirmar que um escritor não apresenta nenhum tipo de reflexão sobre seu contexto sócio-histórico não revela tanto um problema de sua obra quanto um problema na leitura do próprio crítico que faz tal afirmação.

No momento histórico em que Poe viveu, o tema da escravidão era um dos principais assuntos de qualquer pauta de discussão política nos Estados Unidos. Muito se publicava a respeito, políticos, artistas e outros grupos debatiam o tema com frequência e veemência. Não é possível afirmar que havia consenso nessa discussão entre os estados das regiões norte ou sul. Negros fugiam de seus donos, e muitos se organizavam e exigiam direitos de maior participação política, educação e o fim da discriminação. Movimentos nesse sentido aconteciam inclusive em cidades em que Poe viveu, como Baltimore e Boston, frequentemente com participação de brancos¹². No próprio conto que é analisado neste trabalho, conforme será amplamente discutido, a questão da escravidão e da figuração da posição social do negro na sociedade norte-americana do século XIX aparece de uma maneira bastante interessante. Considerando essas informações, a afirmação de Regan de que Poe não teria refletido sobre seu contexto histórico constitui-se como evidência do procedimento crítico de construir o objeto literário como autônomo em relação à realidade em sua volta, de mesma natureza do efetuado por Vincent Buranelli, conforme comentamos.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.ushistory.org/us/historians/regan.asp>> Acessado em: 10/10/2010.

¹¹ REGAN, Robert. **Poe: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1967, p. 4.

¹² ZINN, Howard. **A people's history of the United States**. New York: HaperCollins Publishers, 2003.

Muitos outros estudos sobre a obra de Poe contribuem para esse tipo de ideia sobre o texto literário, dentre os quais comentaremos apenas mais dois exemplos. James Gargano¹³ analisa formalmente seis contos de Poe, buscando evidenciar como, por meio da estruturação das narrativas que envolvem seus narradores, é possível verificar que Poe é um escritor todo o tempo maduro e lúcido; ou seja, ao contrário do que muitos críticos afirmam, não é ele que tem uma mente desesperada e demente, mas sim seus narradores, da maneira como ele os constrói dentro da narrativa. Para Gargano, ironia significa distanciamento; especificamente, distanciamento entre o escritor e sua obra, e não sua identificação com ela. O ganho da hipótese de Gargano é que ele consegue demonstrar como, na própria construção estilística e linguística de seus contos, Poe cifra esse distanciamento, construindo a narrativa de maneira a intensificar a desilusão, o medo, a auto-tortura dos narradores, atuando com o seu controle sobre as condições do conto, o que ele só poderia fazer sendo um escritor maduro e coerente:

... indeed, he often designs his tales as to show his narrators' limited comprehension of their own problems and states of mind; the structure of many of Poe's stories clearly reveals an ironical and comprehensive intelligence critically and artistically ordering events so as to establish a vision of life and character which the narrator's very inadequacies help to 'prove'.¹⁴

A necessidade de uma observação crítica dos fatos imposta, segundo Gargano, como um desafio pelos narradores de Poe, é um elemento constitutivo importante da própria caracterização do personagem de Dupin em “The Murders in the rue Morgue”, com consequências para a leitura que se possa fazer do conto. Suas afirmações são interessantes porque derrubam algumas leituras simplistas da obra de Poe como análises de caso clínico. Por outro lado, sua insistência nessa separação empobrece seu argumento, pois ele não dá um passo adiante: ele não chega a demonstrar em que medida tal distanciamento irônico demonstraria um posicionamento histórico do escritor, olhando para as neuroses de seus personagens de maneira crítica, exigindo do leitor o mesmo procedimento, e consequentemente implicando a exigência de uma visão de mundo que necessariamente precisa ser distanciada para poder ser suficientemente crítica.

¹³ GARGANO, James. The question of Poe's narrators. In: REGAN, Robert. **Poe**: a collection of critical essays. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1967, p. 164-171.

¹⁴ ibidem, p. 165. “... de fato, ele frequentemente planeja seus textos de modo a mostrar a compreensão limitada de seus narradores sobre seus próprios problemas e estados da mente; a estrutura de muitas das histórias de Poe claramente revela uma inteligência irônica e abrangente ordenando criticamente e artisticamente os eventos de modo a estabelecer uma visão da vida e do personagem que as próprias inadequações do narrador ajudam a ‘provar’”. Tradução minha.

J. B. Matthews¹⁵, que escreveu especificamente sobre o surgimento do conto de detetive como forma, é um dos estudiosos que consideram que a história dos contos de detetive começa com a publicação de “The Murders in the rue Morgue”, uma obra-prima que segundo ele o próprio autor não conseguiu superar. Ele estabelece relações entre os contos de detetive escritos por Poe e obras de outros escritores que lhe antecederam — *Castle of Otranto*, de Horace Walpole, algumas obras de Ann Radcliffe, *Caleb Williams*, de William Godwin, *Edgar Huntley* de Charles Brockden Brown — levando em consideração os aspectos formais que os diferenciam e enfatizando como Poe fica em posição de destaque na comparação com essas outras obras. Sua comparação, contudo, não relaciona essas diferenças formais a tratamentos diferenciados dados a diferentes conteúdos históricos — certamente a Inglaterra de Ann Radcliffe, em fins do século XVIII e início do XIX, era bastante diferente dos Estados Unidos de Poe. Matthews destaca que essas obras constroem o mistério de maneira pouco habilidosa, amarrando o enredo em torno apenas da curiosidade, e incluindo na narrativa elementos que não necessariamente contribuem para a construção do mistério. Curiosamente, Matthews exclui “The Mystery of Marie Rogêt” da lista de contos de raciocínio — nomenclatura usada por ele — por tratar de um caso real de assassinato. Sem oferecer maiores esclarecimentos, do ponto de vista formal ou qualquer outro, ficam nessa categoria apenas os três contos “Gold Bug”, “The Murders in the rue Morgue” e “The Purloined Letter”. Como se pode perceber, a sua discussão acaba se pautando pelas relações internas entre os elementos da narrativa, e à comparação das obras de Poe comentadas no ensaio com outras obras, produzidas na mesma época ou não, sem problematizar as diferenças apontadas colocando-as em confronto com suas diversas condições históricas de produção.

O mesmo assunto é estudado por Martin Kayman, professor de Crítica Cultural e Literatura Inglesa na Cardiff University, no Reino Unido, que publicou em 2003 o artigo “The short story from Poe to Chesterton”, no qual ele descreve a história da construção do gênero conto de detetive, destacando as importantes mudanças formais que foram acontecendo ao longo do tempo. Para Kayman,

the insistence that the story is dealing with facts also constitutes, in a narratological sense, the fundamental structure of the more classic puzzle-solving ‘detective’ genre, in that the test the story sets itself is that the tale the detective eventually tells

¹⁵ MATTHEWS, J. Brander. (1906) Poe and the detective story. In: CARLSON, E. W. (ed.) **The recognition of Edgar Allan Poe**. University of Michigan, 1970, p. 82-94.

does correspond to the fragmentary ‘facts’ which the narrator has displayed objectively before us as the brute material of the world.¹⁶

Curiosamente, diz Kayman, este procedimento também se dá na história interna do gênero, quando Sherlock Holmes compara-se a Dupin e a Lecoq em *A Study in Scarlet*, como se eles fossem pessoas reais. Embora mantenha em seu texto uma tendência em geral mecanicista, Kayman vai mais além do que Matthews ao estabelecer relações produtivas entre o conto de detetive e seu lugar dentro do mercado editorial: para ele, a história do conto, assim como especificamente a do conto de detetive, relaciona-se diretamente com a publicação de revistas. Dentro do contexto do crescimento das cidades, o qual, aliás, também é tema dos contos de detetive, as revistas tinham, segundo Kayman, o importante papel de divulgar propagandas, cujo objetivo era construir um mercado nacional de bens de consumo. Ao contrário de longos romances, populares na época, que eram publicados em fascículos nas revistas, o conto de detetive era *self-contained*¹⁷, promovendo o que Kayman chama de satisfação narrativa ao mesmo tempo em que gerava desejo pela próxima história do mesmo tipo — prova disso, para ele, foi a tentativa frustrada de Arthur Conan Doyle de “matar” Sherlock Holmes em 1893¹⁸. Kayman também associa o surgimento e o sucesso do conto de detetive à ascensão das profissões intelectuais como repositórios de poder social¹⁹. O “heroísmo do intelectual” era o tema dessas histórias, muito mais do que o heroísmo do policial; e se isso é um fator de apelo desse tipo de história para o seu público, é interessante pensar nas consequências que isso pode ter na leitura do conto estudado neste trabalho, o que será feito no próximo capítulo.

Mais informações sobre o papel de Poe no mercado editorial americano do século XIX são dadas por Sandra Tomc²⁰. Ela mostra como a definição de um perfil do escritor como celebridade polêmica e que vive eventos escandalosos — que Tomc chama de “sensational self” — era usada como recurso para obter a fama e melhorar as vendas. Tomc demonstra como essa era uma tendência na época, detendo-se na descrição de como isso se deu na vida

¹⁶ KAYMAN, Martin A. The short story from Poe to Chesterton. In: PRIESTMAN, Martin (ed). **Cambridge Companion to Crime Fiction**. Cambridge: University Press, 2003, p. 42. “...a insistência de que a história está lidando com fatos também constitui, em um sentido narratológico, a estrutura fundamental do mais clássico gênero de ‘detetive’ solucionador de quebra-cabeças, no qual o teste que a história se aplica é que o conto que o detetive finalmente conta de fato corresponda aos ‘fatos’ fragmentários que o narrador objetivamente nos apresentou como o material bruto do mundo”. Tradução minha.

¹⁷ “contido em si mesmo”.

¹⁸ KAYMAN, op. cit., p. 43.

¹⁹ KAYMAN, op. cit., p. 46.

²⁰ TOMC, Sandra. Poe and his circle. In: HAYES, Kevin J. (ed.) **The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe**. Cambridge: University Press, 2002, p. 21-41.

de Poe e também na de Nathaniel Parker Willis e Rufus W. Griswold, escritores americanos contemporâneos de Poe. Willis, famoso pelos escândalos sexuais, entre outros tipos de confusões sociais em que se envolveu, e Griswold, por sua vez conhecido por ter problemas nervosos e também por ser um “tarefeiro” literário — tendo preparado diversas coletâneas de literatura americana —, compartilharam com Poe a necessidade imposta por esse mercado de se destacar não apenas como escritor, mas também como figura polêmica na sociedade. Tomc mostra como o mercado forçava a construção desse tipo de perfil literário, caso o escritor realmente quisesse atingir o sucesso, ao mesmo tempo em que a atitude dos escritores levava cada vez mais a uma intensificação desse processo. Assim, segundo Tomc, a personalidade abalada de Poe, tão devastada por sua fortuna crítica, é também fruto dessa mesma condição imposta para seu trabalho criativo — circunstância em geral pouco explorada por seus estudiosos.

De acordo com resultados da pesquisa feita sobre a fortuna crítica de Poe, é possível perceber que nos últimos dez anos tem aumentado o número de estudos de sua obra que levem em consideração suas relações com suas condições de produção. A existência desses textos pode ser considerada um avanço, na medida em que parece representar uma curva do interesse crítico na direção de seu estudo como objeto histórico. Ao mesmo tempo, uma questão importante que pode ser levantada aqui é sobre o porquê do surgimento desse novo interesse; conforme já comentado acima, ao falar de um determinado objeto de cultura, mais do que tudo a crítica fala de si mesma. É interessante pensar no tipo de motivação que pode estar levando um certo número de estudiosos de literatura — boa parte deles americanos ou britânicos — a estudarem Poe por um viés até então pouco procurado pelos críticos interessados em sua obra. De maneira geral, ainda é possível afirmar que, com diferentes tipos de abordagem, a crítica em sua grande parte transforma a obra de Poe em um objeto de ideologia, destacado da realidade caótica e representando um mundo aparentemente enraizado apenas no ideal, no máximo com interferências da conturbada vida do artista. Em uma linha crítica com outro propósito, é possível escancarar essa cortina ideológica que a crítica coloca diante da obra de Poe e enxergá-la como o objeto histórico que de fato é, evidenciando as contradições sociais com que o autor precisou lidar e dando-lhe sentido absolutamente novo.

1.2 Condições históricas de produção da obra de Edgar Allan Poe: reflexão sobre questões levantadas

Até este ponto, foram indicadas algumas questões levantadas pelos textos críticos que podem ser produtivamente repensadas ao serem relacionadas com as condições de produção da obra de Poe. Para isso, vamos apresentar nesta seção um estudo do contexto histórico do escritor e das categorias de análise que são relevantes para esta pesquisa. As fontes desse estudo são materiais sobre a História dos Estados Unidos, e também materiais da própria fortuna crítica de Poe e do gênero conto de detetive que se destacam por fornecer elementos consistentes para o conhecimento de tal contexto.

Edgar Allan Poe viveu em um período de grandes transformações econômicas e sociais nos Estados Unidos, marcado por diversos acontecimentos importantes e definidores do seu projeto de nação. A crise de 1837, que foi um desses acontecimentos, e que praticamente não é mencionada por nenhum crítico da obra de Poe, marcou a experiência do escritor, tendo ocorrido em um momento importante de sua carreira literária. Para esta pesquisa, esse momento da História dos Estados Unidos interessa sobremaneira, especialmente porque foi durante a depressão que se seguiu à crise, que durou até 1843, que Poe escreveu “The Murders in the rue Morgue”.

A crise trouxe muitas consequências para a vida das pessoas no período, conforme descrito pelo historiador Howard Zinn:

In Philadelphia, working-class families lived fifty-five to a tenement, usually one room per family, with no garbage removal, no toilets, no fresh air or water. There was fresh water newly pumped from the Schuylkill River, but it was going to the homes of the rich.

In New York you could see the poor lying in the streets with the garbage. There were no sewers in the slums, and filthy water drained into yards and alleys, into the cellars where the poorest of the poor lived, bringing with it a typhoid epidemic in

1837, typhus in 1842. In the cholera epidemic of 1842, the rich fled the city; the poor stayed and died.²¹

Esses habitantes muito pobres das cidades não eram contados como aliados do governo, e sim aqueles que tinham melhores salários, donos de porções de terra ou envolvidos com o crescente comércio. Estes eram, segundo Zinn, os que tinham dinheiro para gastar com lazer, como teatro, esportes, leitura de imprensa barata, do tipo que publicava e se sustentava com muitas propagandas, relatos policiais, histórias de crime e conselhos de etiqueta. Essa informação é relevante aqui, pois traz uma definição do provável público leitor das histórias escritas por Poe, cuja importância para a atividade produtiva do escritor é comentada por Polonski, Tomc e Kayman. O interesse desse público tem relações importantes com o tipo de critério que orientaria a seleção dos editores de periódicos e, mesmo antes deles, as decisões a ser tomadas pelo próprio escritor. Segundo Zinn, essa época foi marcada pela ascensão — inclusive em termos de sua importância política — dessa classe social:

This was the advance guard of a growing class of white-collar workers and professionals in America who would be wooed enough and paid enough to consider themselves members of the bourgeois class, and to give support to that class in times of crisis.²²

A primeira metade do século XIX foi marcada pela grande expansão de negócios que possibilitaram o enriquecimento das elites, como diversos tipos de corporações, estradas de ferro, moinhos (especialmente de algodão) — milionários desses ramos detinham grande parte da riqueza e das terras do país. Enquanto isso, movimentos de trabalhadores organizados e sindicatos promoviam união e discussão sobre o funcionamento da sociedade; uma organização de trabalhadores em Boston, em 1834, chegou a formular em suas reuniões uma pergunta que provavelmente rondava a mente de todo trabalhador americano na época: para quem são afinal os direitos definidos na Declaração da Independência? Revoltas de trabalhadores ocorriam por toda parte. Com a crise de 1837, mais movimentos de trabalhadores surgiram:

²¹ ZINN, op. cit., p. 218. “Na Filadélfia, cinquenta e cinco famílias da classe trabalhadora viviam por cortiço, normalmente um cômodo por família, sem coleta de lixo, banheiros, ar fresco ou água. Havia água fresca bombeada do rio Schuylkill, mas ela estava indo para as casas dos ricos. Em Nova Iorque, você podia ver os pobres deitados na rua com o lixo. Não havia esgotos nas favelas, água suja drenada para dentro de áreas e becos, nos porões onde os mais pobres dos pobres viviam, trazendo consigo uma epidemia de tifoide em 1837, tifo em 1842. Na epidemia de cólera de 1842, os ricos fugiram da cidade; os pobres ficaram e morreram”. Tradução minha.

²² ibidem, p. 218-219. “Essa foi a vanguarda de uma classe crescente de trabalhadores e profissionais de colarinho-branco na América que seriam cortejados o suficiente e pagos o suficiente para considerar-se membros de uma classe burguesa, e para dar apoio àquela classe em tempos de crise”. Tradução minha.

The crisis of 1837 led to rallies and meetings in many cities. The banks had suspended specie payments — refusing to pay hard money for the bank notes they had issued. Prices rose, and working people, already hard-pressed to buy food, found that flour that had sold at \$5.62 a barrel was now \$12 a barrel. Pork went up. Coal went up. In Philadelphia, twenty thousand people assembled [...].

... During the crisis of that year, 50,000 persons (one-third of the working class) were without work in New York City alone, and 200,000 (of a population of 500,000) were living, as one observer put it, “in utter and hopeless distress.”²³

Tendo vivido em grandes cidades em diversos estados da União, Poe também participou dos resultados da experiência dessa crise, o que teve consequências para a sua vida pessoal e para sua produção literária. Segundo Terence Whalen, a produção de contos por Poe durante a depressão, que durou de 1837 a 1843, mais do que dobrou; isso se deve ao fato, principalmente, de que a publicação de contos — uma forma literária surgida então recentemente — estava gerando mais lucros do que a poesia nesse período.

Além disso, o papel da própria indústria editorial nos Estados Unidos no século XIX não é nada desprezível: ela era um dos mais avançados ramos da economia nacional, e em franco desenvolvimento²⁴. A grande difusão de notícias e obras literárias levava à superprodução, que era uma circunstância importantíssima para a própria relação de Poe com o mercado em que atuava, conforme comentaremos a seguir.

O livro de Terence Whalen, professor da Princeton University, *Edgar Allan Poe and the Masses: the political economy of literature in antebellum America*, apresenta um ponto de vista incomparável a qualquer outro estudo crítico produzido sobre Poe, pois tira consequências importantíssimas sobre a relação entre a obra de Poe e o cenário político e econômico dos Estados Unidos do século XIX, posicionando o contista historicamente e fazendo a crítica de muitos artigos e ensaios escritos sobre sua obra. Ele não se detém longamente na análise de nenhuma obra literária de Poe, mas sua abrangente pesquisa revela como os pressupostos das condições de trabalho de Poe e da configuração social em que ele

²³ ZINN, op. cit., p. 224-225. “A crise de 1837 levou a manifestações e reuniões em muitas cidades. Os bancos tinham suspenso pagamentos em espécie — recusando a pagar em dinheiro pelas notas bancárias que haviam emitido. Preços subiram, e os trabalhadores, já pressionados para comprar comida, perceberam que a farinha que tinha sido vendida a \$5.62 o barril estava então \$12 o barril. A carne de porco subiu. O carvão subiu. Na Filadélfia, vinte mil pessoas se reuniram [...]. Durante a crise daquele ano, 50.000 pessoas (um terço da classe trabalhadora) estavam sem trabalho só na cidade de Nova Iorque, e 200.000 (de uma população de 500.000) estavam vivendo, como um observador mencionou, “em absoluto perigo”. Tradução minha.

²⁴ WHALEN, Terence. *Edgar Allan Poe and the Masses: the political economy of literature in antebellum America*. Princeton: University Press, 1999, p. 271.

viveu iluminam diversas questões que perpassam essa obra, as quais ele ilustra ao longo do livro com comentários críticos sobre diversos textos escritos por Poe, não apenas literários.

Comentaremos aqui dois pontos centrais do estudo de Whalen que contribuem de maneira especial para a compreensão do lugar de Poe no mercado editorial do seu tempo: o conceito de *Capital Reader* e a longa discussão a respeito do posicionamento de Poe sobre o problema da escravidão nos Estados Unidos.

Capital Reader é o tipo de leitor que representa o primeiro público da mercadoria literária. É o olhar de quem faz a seleção daquilo que será ou não publicado, levando em consideração critérios de natureza absolutamente mercadológica; ou seja, dando espaço para aquelas mercadorias que garantissem maior lucro. Além disso, segundo Whalen, “the *Capital Reader* need not be construed as a specific biological or legal entity, but instead as a personification of the peculiar logic that accompanied the new publishing industry”²⁵. O conceito é um elemento importante no estabelecimento de relações entre Poe e o mercado editorial que ditava regras para o seu trabalho — cujas demandas, conforme comentadas anteriormente, eram marcadas por determinados elementos que eram considerados como definidores do gosto do leitor da época, como a narrativa sobre crime, feita com vocabulário próximo ao da imprensa sensacionalista.

Poe conhecia de perto essa agência, conforme os comentários de Whalen sobre algumas afirmações do escritor:

Writing to raise money for his magazine project, he claims to have foreseen that “the country from its very constitution, could not fail of affording in a very few years, a larger proportionate amount of readers than any upon the Earth,” and that “the whole energetic, busy spirit of the age tended ... to the Magazine literature — to the curt, the terse, the well-timed, and the readily diffused, in preference to the old forms of the verbose and... the inaccessible.”²⁶

Essas palavras de Poe dizem muito a respeito da consciência que ele tinha das leis do mercado e da força que elas exerciam sobre seu próprio trabalho. É importante lembrar aqui

²⁵ WHALEN, op. cit., p. 10. “...o Leitor Capital não precisa ser constituído como uma entidade biológica ou legal, mas como uma personificação da lógica peculiar que acompanhava a nova indústria editorial”. Tradução minha.

²⁶ WHALEN, op. cit., 7. “Escrevendo para levantar dinheiro para seu projeto de abrir uma revista, ele [Poe] afirma ter previsto que ‘o país, desde sua constituição, não poderia falhar em proporcionar em poucos anos uma maior quantidade de leitores do que qualquer outro na Terra’, e que ‘todo o espírito energético e agitado da era tendia... para a literatura de revista — para o breve, conciso, oportuno e prontamente difundido, em preferência às antigas formas do verboso e... do inacessível.’ Tradução minha.

que em muitos de seus textos críticos, como em “The Philosophy of Composition”, Poe declara que a mais alta das artes é a poesia; contudo, ao longo de sua vida, ele produziu um número muito maior de contos do que de poemas — especialmente no período da crise, conforme já dito anteriormente —, e um número maior ainda de resenhas críticas. Portanto, mesmo gostando mais de poesia, ele precisou se render às “horrid laws of political economy”²⁷, e produzir o tipo de texto literário que mais atrairia leitores para os periódicos de então. O mesmo trecho fornece também elementos para reavaliar a preferência de Poe pelas formas curtas: elas atendem à necessidade do público e do mercado e, além disso, estão em sintonia com a tendência ou o espírito de sua época.

Já a discussão sobre o posicionamento de Poe quanto à escravidão na América é uma questão muito mais complexa, segundo Whalen, do que a maioria dos críticos de sua obra costuma afirmar. O crítico faz um grande estudo de diversas fontes, buscando evidências para sua tese de que as afirmações em geral citadas e comentadas como as principais manifestações do racismo e do antiabolicionismo de Poe em verdade sequer foram escritas por ele. Whalen problematiza essa questão mostrando como era difícil para as revistas literárias da época, especialmente a *Southern Literary Messenger* — para a qual Poe escreveu e na qual chegou a trabalhar como editor — manter um tipo de neutralidade, altamente desejável, tanto na questão da escravidão como em outros assuntos da ordem da política partidária. Isso levou essas revistas a criarem um tipo de postura que Whalen chama de *average racism*, na qual elas tentavam agradar a uma maioria de leitores, ao mesmo tempo em que alegavam uma imparcialidade nessa questão: era objetivo da *Southern* ampliar suas vendas nas colônias do Norte; por isso, expressar uma opinião fortemente pró-escravidão não seria recomendável; ao mesmo tempo, soar pró-abolição espantaria leitores de seu maior público, que era o sulista. Como pode parecer,

Average racism, however, was better said than done. White [proprietário da *Southern*] could safely defend the South from the attacks of Northern “fanatics,” but he was less certain about whether he should represent slavery as a positive good or a necessary evil, or whether he should take a position on African colonization, that is, on plans to deport American blacks to the African colony of Liberia.²⁸

²⁷ WHALEN, op. cit., p. 7. Essas palavras aparecem em uma resenha que Poe escreveu sobre um livro de Charles Dickens, disponível em <<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm41dc01.htm>>. Acessado em 15/12/2011.

²⁸ WHALEN, op. cit., p. 124. “Racismo médio, no entanto, era melhor dito do que feito. White poderia seguramente defender o Sul dos ataques dos ‘fanáticos’ do Norte, mas ele tinha menos certeza sobre se ele

Como pode parecer, há relações profundas entre o conceito de *average racism* e o de *Capital Reader*. Eles marcaram as circunstâncias em que se deu o trabalho de Poe e são muito relevantes as consequências disso tudo nos contos de detetive, como se verá na análise de “The Murders in the rue Morgue” no capítulo a seguir.

O livro de Ernest Mandel, *Delightful Murder: a social history of crime story*, apresenta informações importantes para o estudo do contexto de surgimento do conto de detetive dentro da história da literatura, pautando-se nas relações entre mudanças no gênero e suas motivações históricas. Segundo ele, “the modern detective story stems from popular literature about ‘good bandits’”²⁹, como o tradicional personagem Robin Hood. No entanto, afirma Mandel, houve uma mudança importante na transição de um tipo de história para o outro: “yesterday’s bandit hero has become today’s villain, and yesterday’s villainous representative of authority today’s hero”³⁰. Essa ideia de Mandel aponta para uma questão importante para a leitura de “The Murders in the rue Morgue”: o vilão, ou o assassino do conto, é uma figura das mais problemáticas, e nem de longe se assemelha ao herói bandido de outrora, e se relaciona com conteúdo sócio-histórico de ordem bastante diversa, conforme apontaremos a propósito da análise do conto. Contudo, é quando se pensa no papel da polícia no conto que é possível problematizar a relação entre o conto e a afirmação de Mandel: a autoridade não se configura como herói, especialmente porque nem é a polícia que soluciona o caso. Mesmo o detetive, o qual soluciona o caso e vangloria-se de ter superado a polícia, se por um lado pode ser considerado herói, só o é de um modo bastante problemático, uma vez que o que orienta sua ação não é, em momento algum, o desejo de desempenhar um papel no restabelecimento da ordem na sociedade. Vale lembrar que por “história de detetive moderna” Mandel se refere às narrativas de crime no século XX, e por isso é possível admitir que os contos de Poe estão em outro estágio da história interna do gênero; contudo, é muito interessante pensar em que medida a configuração problemática do herói revela uma contradição formal significativa do conto, com consequências para a compreensão do significado alegórico do personagem e, como se pode imaginar, da narrativa como um todo.

deveria representar a escravidão como um bom positivo ou como um mau necessário, ou se ele deveria tomar uma posição sobre a colonização africana, ou seja, sobre os planos de deportar negros americanos para a colônia africana da Libéria”. Tradução minha.

²⁹ MANDEL, Ernest. *Delightful Murder: a social history of crime story*. Londres: Pluto Press, 1984, p. 1. “A história de detetive moderna se origina na literatura popular dos ‘bons bandidos’”. Tradução minha.

³⁰ ibidem, p. 1. “O bandido de ontem transformou-se no vilão de hoje, e o representante da vilania da autoridade de ontem o herói de hoje”. Tradução minha.

Mandel conta que o século XIX foi marcado por um aumento dramático no número de crimes, e também pela sua maior divulgação na Europa. Estudos realizados para esta pesquisa permitem afirmar o mesmo sobre os Estados Unidos, com seu ritmo acelerado de crescimento econômico e urbano. Contudo, a derrocada do sentido de segurança ocorreu muito antes para os pequenos burgueses e para a classe trabalhadora do que para as classes sociais mais altas. No século XIX, surgiram os primeiros criminosos profissionais. Balzac, naquela época, atribuiu a ascensão do crime em Paris à ascensão do capitalismo e ao aumento do desemprego. Esse já era um momento em que o aumento do crime não podia mais ser abafado, o que a imprensa havia tentado fazer ao longo do século XVIII, ao menos na França. O aumento da liberdade da imprensa tornou esse fato impossível de ser ignorado, e certos setores da burguesia também não queriam que isso acontecesse. Foi nesse contexto que se deu a proliferação, a princípio em Paris, de melodramas envolvendo crimes, assim como dos relatos de assassinatos reais pela imprensa sensacionalista. Ao longo do século XIX, movimento semelhante acontecia também na Inglaterra e nos Estados Unidos. Estruturavam-se, portanto, as condições de existência da base jornalística dos contos “The Murders in the rue Morgue” e “The Mystery of Marie Rogêt” de Poe. Colunas inteiras de jornais eram tomadas pelas descrições detalhadas de crimes e julgamentos. Thomas De Quincey, editor do periódico inglês *Westmoreland Gazette* entre 1818 e 1819, desempenhou um papel importante neste processo, iniciando a relação entre jornalismo popular e escrita sobre assassinato, abrindo caminho para uma série de escritores, como Poe e Doyle. O desenvolvimento da imprensa sensacionalista também influenciou outros escritores do momento, como Dickens, Dumas e Dostoiévski. Sobre isso, na mesma linha de outros críticos já comentados anteriormente, Mandel afirma que:

In part, this gave expression to genuine social concerns and deeper ideological motivations. But there were also material reasons why the novelists turned to crime stories: financial difficulties, the search for a wider audience, the possibility of receiving lush payments from the new popular magazines, the rise of the *feuilleton*...³¹

A literatura popular, afirma Mandel, responde a uma necessidade social de entretenimento, uma distração da racionalização ou padronização do trabalho industrial, da competição, do consumo e da vida na cidade. Isso seria alcançado por meio da “inofensiva

³¹ MANDEL, op. cit., p. 6-7. “Em parte, isso deu expressão a preocupações sociais genuínas e a motivações ideológicas mais profundas. Mas há também as razões materiais pelas quais os romancistas voltaram-se para as histórias de crime: dificuldades financeiras, a busca por públicos maiores, a possibilidade de receber altos pagamentos de novas revistas populares...” Tradução minha.

reintrodução da aventura e do drama na vida diária”³². O *setting* romântico e bucólico das histórias do antigo bandido não tinham mais sentido. Além disso, a literatura de crime também se relaciona a uma ansiedade, como diz Mandel, decorrente de uma contradição entre os impulsos biológicos e os limites impostos pela necessidade da ordem social burguesa, contradição esta que a sociedade não resolveu, e nem poderia. Nesse contexto, o ataque à propriedade privada se torna um ato individualizado e, com a perda de sua motivação social, o rebelde torna-se o criminoso — o ladrão e o assassino. Desta maneira, acontece uma virada do sentido do ataque à propriedade privada: uma vez criminalizado, ele passa a ser um suporte ideológico dela.

Segundo Mandel, essa explicação para o gosto pela literatura popular, quando levado à consideração da história de crime, pode parecer contraditória, mas não é: quando lê esse tipo de história, o leitor de fato procura substituir sua ansiedade e seus medos reais pelo medo inocente causado por uma história que ele sabe ser fictícia, e não ter nada a ver com sua vida — como o viajante que, segundo Walter Benjamin, lê para substituir seu medo da viagem pelo medo fictício. Assim, esse tipo de história também faz parte daquele grupo grande de distrações variadas que alguém pode procurar para escapar das manifestações da monotonia — a qual, citando Erich Fromm, Mandel afirma ser nada mais do que a manifestação de uma ansiedade profunda.

Essas afirmações de Mandel ajudam a entender a relação entre os conflitos surgidos da expansão econômica — a exploração do trabalho, o crescimento da população das cidades e do crime no ambiente urbano — e o interesse das pessoas por narrativas de crime, grande o suficiente para esse tipo de narrativa ter se tornado um promissor nicho de mercado a ser explorado pelos editores de periódicos no século XIX, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa. O estudo do livro de Mandel contribui, assim, para a compreensão do contexto histórico que forneceu as condições necessárias para a produção da obra de Poe. Para uma melhor definição deste quadro, o próprio livro de Terence Whalen, já citado anteriormente, tem como um de seus principais objetos o estudo do desenvolvimento do mercado editorial especificamente nos Estados Unidos no século XIX.

Além do mercado, Whalen destaca outras forças do contexto histórico de Poe que tiveram impacto em sua obra:

³² MANDEL, op. cit., p. 8.

... Poe's writing was regulated not only by the market *per se*, but also by the instability in the publishing industry, the national investment in a capitalist future, and the rise of information as an economic good, all of which tended to undermine traditional standards of literary value by stressing the growing complicity between capitalism and signification.³³

Depois da publicação do conto “Berenice”, e diante de algumas reclamações recebidas pela revista, Poe escreveu uma carta para Thomas White — editor da *Southern Literary Messenger* — dizendo que mais do que atender ao gosto dos leitores, sua preocupação deveria ser com a circulação da revista. “To be appreciated, you must be *read*”³⁴, ele diz na carta. Poe mostra, nesse texto, ter uma consciência muito grande do funcionamento da economia no mercado editorial e de seu papel nesse contexto. Tal comportamento pode soar no mínimo surpreendente, vindo de um escritor sobre quem muitas vezes se diz que não estava em sintonia com seu tempo — ou, como diz Eliot, cuja escrita é basicamente ingênua e imatura. Nessa carta, Poe deixa claro que sabe falar na língua que o capitalista (White) conseguiria entender, e evidencia também uma diferença clara entre sua postura e a de seu contemporâneo Lucian Minor³⁵:

Forsaking the opportunity ‘to diffuse light and to do good,’ Poe adopted a calculating, aggressive stance toward his craft and toward the mass audience whose ‘taste’ would henceforth be measured by gross acts of purchase.³⁶

A obra de Poe, portanto, nasce dentro desse contexto, e por isso mesmo, segundo Whalen, não pode ser considerada simplesmente o resultado do trabalho de uma mente doente, como alguns críticos chegam a afirmar. Sua persistência na escrita de contos, embora considerasse a poesia a melhor das formas literárias, é consequência justamente das forças econômicas em atuação no seu tempo; o próprio estabelecimento do conto como nova forma

³³ WHALEN, op. cit., p. 7. “A escrita de Poe era regulada não apenas pelo mercado *per se*, mas também pela instabilidade a indústria de publicação, pelo investimento nacional em um futuro capitalista, e pela ascensão da informação como um bem econômico, sendo que todos estes tendiam a enfraquecer os padrões tradicionais de valor literário ao enfatizar a crescente complicidade entre capitalismo e significação”. Tradução minha.

³⁴ ibidem, p. 8. “Para ser apreciado, você tem que ser lido”. Tradução minha.

³⁵ Lucian Minor, escritor norte-americano contemporâneo de Poe, de quem Whalen fala no primeiro capítulo de seu livro. Minor era um escritor engajado em projetos reformistas, que trabalhava como procurador público e publicava textos sobre uma diversidade de temas sociais da época, desde educação pública até a questão da colonização africana. Chegou a ser editor da *Southern Literary Messenger* por um brevíssimo tempo, em 1835, antes de Poe ser contratado para o cargo. Ele distinguia seu trabalho assalariado (como procurador) de suas “doações literárias para o bem público” (WHALEN, op. cit., p. 4-5).

³⁶ WHALEN, op. cit., p. 8. “Abandonando a oportunidade de ‘difundir luz e fazer o bem’, Poe adotou uma postura calculada e agressiva em relação ao seu trabalho e ao seu público, cujo ‘gosto’ seria dali em diante medido por um mero ato de compra”. Tradução minha.

literária relaciona-se com tal contexto, marcado, mais especificamente, pelo período de crise que durou de 1837 a 1843 nos Estados Unidos, também chamado de Pânico de 1837.

Em 1836, ao ter negada a publicação de seus contos em livro pela firma nova-iorquina Harper&Brothers, Poe entra em contato de maneira definitiva com o *Capital Reader*, instância essencial do mercado editorial. O *Capital Reader*, que, como já mencionamos, não precisa ser identificado como uma pessoa específica, dá concretude ao olho que seleciona o material a ser publicado segundo o critério de sua possibilidade de ser vendido. Usando um trecho de Karl Marx para definir o conceito, Whalen afirma que o *Capital Reader* representa o capital personificado e dotado de consciência e vontade. Considerar o conceito na análise da obra de Poe se torna de suma importância especialmente porque, segundo Whalen, “the Capital Reader had come to regulate not only the rough movements of the publishing industry, but also the more delicate ventures of the imagination itself.”³⁷

Em seus estudos sobre Baudelaire, Walter Benjamin também faz diversos comentários sobre obras de Edgar Allan Poe que são de grande importância para o estudo realizado aqui. Segundo Benjamin, a história de detetive surge como um gênero literário que se ocupava dos elementos inquietadores e ameaçadores da vida urbana. A esta forma ficcional “pouco lhe importa a determinação de tipos; ocupa-se, antes, com as funções próprias da massa na cidade grande”, num momento em que “a massa desponta como o asilo que protege o anti-social contra os seus perseguidores”³⁸. Além disso, “o conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande”³⁹. Com estes apontamentos, Benjamin radicaliza a relação entre o conto de detetive e a sociedade em que ele surgiu, pois a configuração desta sociedade — a multidão, a urbanidade — é o seu próprio conteúdo. A “supressão dos vestígios do indivíduo” é essencial no conto aqui analisado, mas as circunstâncias em que ele se dá nos demais contos de detetive de Poe são diversas, revelando assim a variedade dos modos de atuação da multidão, ou da massa, na realidade da metrópole, especialmente em “The Purloined Letter”: o que dizer sobre esse conto em que a pergunta central é “onde?” e não “quem?”, ou seja, em que a massa não esconde a identidade de ninguém?

³⁷ WHALEN, op. cit., p. 11. “o Leitor Capital tinha vindo para regular não apenas os movimentos rudes da indústria editorial, mas também as mais delicadas empreitadas da própria imaginação”. Tradução minha.

³⁸ BENJAMIN, Walter. (1938) trad. José Carlos Martins Barbosa. In: **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas vol. III. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 38.

³⁹ ibidem, p. 41.

Contudo, a principal contribuição que acreditamos que o trabalho de Benjamin traz para a leitura da obra de Poe é seu estudo sobre os conceitos de experiência e vivência dentro do contexto da urbanidade, pois, se a experiência do escritor tem algum efeito sobre o que constitui sua obra, é de fato no momento em que esta assimila — e dialeticamente também constrói — a experiência social, coletiva, em transformação na modernidade. Essa ideia traz consequências importantes para a compreensão da relação entre o escritor, seu lugar histórico e sua obra.

Analizando a obra de Baudelaire, Benjamin afirma que “se as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência”⁴⁰. Essa mudança seria a inexorável perda de espaço de *Erfahrung* — a **experiência** que agrega sentido — para *Erlebnis* — a **vivência** frenética, característica da vida na cidade grande; nas palavras de Benjamin, “a experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala”⁴¹.

Essa vivência, semelhante àquela na qual Poe estava mergulhado, com o rápido crescimento urbano nos Estados Unidos e no desempenho de seu papel de trabalhador das letras, é sedimentada em sua obra especialmente na forma que ele desenvolveu: o próprio surgimento do conto moderno é uma tentativa de resposta do artista a essa transformação da experiência, e todo o rigor técnico que Poe coloca como essencial para a forma, bem como aquele que pratica em sua própria obra, representam a solução estética que ele consegue dar para a contradição do sujeito inserido na massa e em uma realidade ininteligível, e também para a sua carência de formas expressivas para essa realidade. As consequências dessa hipótese são inúmeras, como bem se pode entrever, e o seu estudo é um dos objetivos desta pesquisa.

Como gênero essencialmente da modernidade, o conto de detetive surge e se desenvolve ao longo da história da literatura ligado à cidade de maneira inescapável. Só a urbanidade ofereceu as condições de existência do detetive, personagem que sedimenta o conhecimento de que a realidade complexa diante de seus olhos apresenta um desafio para sua figurabilidade; desafio que esta nova forma surgiu como uma tentativa de abarcar.

⁴⁰ BENJAMIN, op. cit., p. 104.

⁴¹ ibidem, p. 105.

Em “O narrador”, Walter Benjamin observa a cada vez maior distância entre o narrador e o seu público, o que revela que a arte de narrar pode estar perto de seu fim. É muito importante um esclarecimento a respeito do que Benjamin chama de narrador em seu texto, o que pode ser depreendido de seus próprios termos. Ele não se refere apenas à figura interna ao texto narrativo, distinta do escritor, que define o estabelecimento do ponto de vista na narrativa. O narrador de Benjamin não está só dentro do texto no papel, mas também fora dele: seu narrador é o próprio contador de histórias — mas não de qualquer história. Benjamin faz uma distinção entre narrativa e romance, como se não considerasse o romance também uma narrativa⁴². Com essa palavra, ele designa as narrativas de tradição oral, do tipo que se origina na experiência do próprio narrador-contador e naquela de outras pessoas, que ele incorpora à sua história. Portanto, um primeiro problema que se apresenta é sobre se é possível chamar o conto de narrativa, no sentido em que Benjamin emprega a palavra. Mais significativo ainda é o fato de que ele conclui seu texto dizendo que Poe é um narrador. O conto analisado aqui favorece uma problematização dessa avaliação de Benjamin, a qual, portanto, se constitui em uma importante questão de análise.

O que está envolvido no processo do fim da narrativa mencionado por Benjamin é uma progressiva decadência de *Erfahrung*⁴³ com a consequente perda da capacidade de trocar experiências, por sua vez relacionada ao empobrecimento da experiência comunicável: “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo”⁴⁴. Esse problema moderno se liga à decadência da capacidade de narrar porque “a experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”⁴⁵. Os narradores realmente capazes de compartilhar experiências, para Benjamin, dividem-se em dois grupos: o viajante comerciante — o que veio de longe, viu muitas coisas e tem muito o que contar — e o camponês sedentário — que conhece profundamente as tradições e histórias de seu país. Embora sejam aceitáveis como dois modelos distintos de

⁴² Este contraste aparece em muitos momentos do texto; a título de exemplo, veja: “O primeiro indicio da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance”; “... a epopéia propriamente dita contém em si, por uma espécie de indiferenciação, a narrativa e o romance”. BENJAMIN, W. (1936) O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, p. 201 e 211.

⁴³ Benjamin empreende um profundo estudo dos fenômenos envolvidos nos conceitos de *Erfahrung* e *Erlebnis* em sua obra, em especial em **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. A definição de cada conceito se dá de maneira dialética, como é de se esperar em Benjamin. Contudo, a fim de esclarecimento neste contexto específico, pode-se citar a formulação benjaminiana de que *Erfahrung* “forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória”; portanto, é a própria experiência do narrador-contador de histórias, que é descrita por ele em “O narrador”.

⁴⁴ BENJAMIN (1936), p. 198.

⁴⁵ *ibidem*, p. 198.

narrador, é importante considerar, diz Benjamin, a interpenetração de suas características: “no sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”⁴⁶.

Esse tema da transformação do caráter da experiência é também tratado em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, em que Benjamin tira consequências das idéias de Freud para a análise do conceito proustiano de memória da inteligência, a partir de um texto do psicanalista sobre uma correlação que identificara entre a memória (como memória involuntária) e o consciente. Para Freud, algo jamais pode ser incorporado à memória involuntária se tiver sido vivenciado conscientemente pelo indivíduo; em outras palavras, aquilo que pertence ao campo de *Erlebnis* não pode se agregar ao campo de *Erfahrung*. Outros sistemas, que não a consciência, tratariam da internalização pelo indivíduo de traços gerados por estímulos externos. Portanto, para Freud, o consciente não registra dados mnemônicos, e teria, muito pelo contrário, a função de proteger o indivíduo contra os estímulos, proteção essa crucial para a preservação dos processos de conversão interna de energia do indivíduo. Se tivéssemos reações — por exemplo, sobressaltos — a cada estímulo externo recebido, certamente gastaríamos boa parte de nossa energia nessas reações, e ficaríamos com menos reserva para as atividades vitais, estas sim essenciais. “A ameaça destas energias [externas] se faz sentir através de choques. Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático”⁴⁷.

Estas reflexões de Benjamin a partir da obra de Freud relacionam-se diretamente à sua afirmação, em “O Narrador”, de que “nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica”⁴⁸. Essa memorização, essencial para o trabalho do narrador, é consequência da não atuação do consciente na relação com a narrativa; o que, portanto, evita a assimilação dessa narrativa por *Erlebnis*. Contudo, em um contexto em que a experiência do choque e a alienação do trabalho se colocam como mecanismos sociais quase que inelutáveis, o consciente trabalha intensamente protegendo o ser humano dos choques externos, impedindo que ele se aproprie de sua experiência e favorecendo assim a predominância da vivência — *Erlebnis*, em oposição a *Erfahrung* — na sua relação com o mundo. Assim, o narrador encontra uma dificuldade: sua narrativa se torna mais um estímulo externo, hierarquicamente igual a outros estímulos, que não é assimilado

⁴⁶ BENJAMIN (1936), p. 199.

⁴⁷ BENJAMIN (1938), p. 109.

⁴⁸ BENJAMIN (1936), p. 204.

pelo ouvinte como experiência, o que também impede que o próprio narrador possa assimilar a experiência desse ouvinte. São colocados, portanto, obstáculos definitivos aos princípios essenciais para a existência da narrativa tal qual definida por Benjamin. Ao mesmo tempo, Benjamin conclui seu texto “O Narrador” afirmando que Poe é exatamente isso, um narrador. Isso dá a entender que, no contexto da modernidade, a transformação da experiência envolve mais do que apenas o fim de *Erfahrung*, mostrando então que essa transformação não consiste na morte da narrativa, mas em sua transformação formal no novo contexto sócio-histórico que se tornava, ao longo do século XIX, o material disponível para o artista para a realização de seu trabalho. É essa formulação da ideia da transformação da experiência que interessa para a análise do conto feita aqui.

Esse panorama de elementos históricos e literários tem consequências importantíssimas para a leitura de “The Murders in the rue Morgue” feita neste trabalho, conforme se verá no próximo capítulo.

2. “The Murders in the rue Morgue”: o processo de produção até seu produto final

O conto “The Murders in the rue Morgue” foi publicado em abril de 1841 na *Graham’s Magazine*, revista da Filadélfia na qual Poe também chegou a trabalhar como editor entre 1841 e 1842. O conto passou por alterações e apareceu em diversas outras publicações. A epígrafe, uma citação da obra *Hidriotaphia, Urn Burial* de Sir Thomas Browne⁴⁹ (1605-1682), foi incluída em 1843, em um pequeno volume chamado *The Prose Romances of Edgar Allan Poe*, publicado pelo irmão do proprietário da *Graham’s Magazine*, George Rex Graham.

A versão do conto utilizada para o presente trabalho é a última revisada por Poe, publicada pela primeira vez em 1845 na coletânea *Tales*, organizada pelo editor e biógrafo americano Evert A. Duyckinck. Mais tarde, foi incluída em *Works*, a primeira grande coletânea de trabalhos diversos de Poe, organizada por Rufus W. Griswold e publicada postumamente entre 1850 e 1856. A versão foi escolhida tanto por ter sido resultado da última revisão feita por Poe de seu original, quanto por ser a mais difundida de todas as versões do conto, publicada em coletâneas as mais diversas e base para traduções da obra por todo o mundo — inclusive para as traduções que Charles Baudelaire fez, a partir de 1856, de grande parte da obra de Poe para o francês⁵⁰.

Esse foi o primeiro conto de detetive escrito por Poe. Por meio de sua estrutura narrativa, de seus temas e demais aspectos formais peculiares, diferencia-se dos outros que já havia escrito. Walter Benjamin define quatro elementos essenciais do gênero: a vítima e o local do crime, o assassino, a massa e a identificação com o detetive. Ele fala desses elementos a propósito da discussão das influências da obra de Poe em Baudelaire; diz que o poeta francês mostrou, em sua poesia, conhecer todos esses elementos, menos a identificação

⁴⁹ Disponível em: <<http://penelope.uchicago.edu/hydrioframes/hydrio5.html#b6>> Acessado em: 05/03/2011. O livro é sobre a descoberta de urnas fúnebres romanas em escavações próximas a Norfolk, por volta de 1650. No capítulo V, o mais comumente citado, e de onde Poe tira a citação, Browne passa a uma discussão de tom filosófico e religioso sobre a luta humana contra a mortalidade, sobre as incertezas da vida — desta e de uma após a morte — e as mudanças que acontecem com a passagem do tempo. A obra é considerada uma das melhores do barroco inglês, com um uso da linguagem muito elogiado pela beleza, embora tenha sentido quase impenetrável em diversas passagens.

⁵⁰ Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/info/pt030.htm>> Acessado em: 10/02/2011.

com o detetive, devido à impulsividade de seu caráter. Com isso, o filósofo alemão dá uma pista importante sobre o significado do personagem do detetive nesse conto. Quando ele menciona a identificação com o detetive como elemento estrutural desse tipo de conto, deixa entrever um significado do personagem Dupin em um nível alegórico de leitura, o que tem consequências importantes para a compreensão do tipo de conteúdo social que se sedimenta na criação desse personagem e que é tema da análise feita neste capítulo.

Se considerarmos uma estrutura de enredo comum para esse gênero de narrativa, conforme se pode depreender da obra de Poe e de outros escritores que se dedicaram posteriormente ao gênero, podemos adicionar à lista de Benjamin outros elementos que também o caracterizam: um crime, um mistério a ser desvendado — em geral, a identidade do criminoso —, o detetive, a investigação, os suspeitos e a solução do mistério. Postos todos juntos pela primeira vez por Edgar Allan Poe em “The Murders in the rue Morgue”, os elementos citados se articulam e constituem a nova forma literária, o conto de detetive.

O conto se inicia com uma discussão teórica do narrador a respeito das habilidades mentais humanas, a qual antecipa uma série de elementos importantes do enredo. Por outro lado, define-se ali também o método do conto policial criado por Poe, na medida em que a própria atuação de Dupin é antecipada nessas observações iniciais.

Na leitura que se fará aqui, serão evidenciadas relações entre esses comentários iniciais do narrador e os elementos estruturais da narrativa que os seguem, mostrando como tais relações ajudam a delinear as contradições sociais figuradas por Poe e, nesse processo, fornecer sua chave alegórica.

2.1 O ponto de vista: o narrador, os jogos, o leitor

O ponto de vista é provavelmente o elemento do conto que desempenha papel mais decisivo na sua construção. Ele atua na seleção dos eventos narrados e salta aos olhos o fato de que todos eles são organizados de maneira a evidenciar o sucesso da empreitada de Dupin.

A construção do próprio personagem do detetive é um elemento essencial da narrativa, e ela se faz de um ponto de vista que destaca seu sucesso e, simultaneamente, também revela as contradições intrínsecas a esse personagem.

Dada sua importância estrutural na narrativa, o estudo do ponto de vista vai perpassar toda a leitura feita do conto neste capítulo. Nesta seção específica, a fim de estabelecer um ponto de partida para tal estudo, são feitos comentários sobre dois procedimentos do narrador que revelam a atuação do ponto de vista na narrativa: primeiro, seus comentários sobre os jogos na introdução do conto; em seguida, o papel que ele desempenha ao representar textualmente um tipo de expectador da performance de Dupin.

A introdução do conto se constitui de comentários do narrador sobre a capacidade de cálculo e de raciocínio lógico necessária para os jogos de xadrez, damas e *whist*⁵¹. O narrador afirma que essas são apenas observações aleatórias, e não um tratado sobre o assunto. Segundo ele, tais observações têm o único objetivo de introduzir a narrativa que virá a seguir. Como podemos supor, em vez de oferecer um guia de leitura, essa afirmação evidencia a interferência do narrador, pelo menos no processo da seleção de tais observações; com isso, o leitor aprende, logo no início, que o narrador sugere uma manipulação da narrativa que constrói. Assim, é o leitor que fica com a tarefa de estabelecer as relações entre essas observações, supostamente aleatórias, e a narrativa que se segue.

As primeiras frases do conto, que introduzem os comentários do narrador sobre os jogos de xadrez, damas e *whist*, definem alguns elementos importantes do conto:

The mental features discoursed of as the analytical, are, in themselves, but little susceptible of analysis. We appreciate them only in their effects. We know of them, among other things, that they are always to their possessor, when inordinately possessed, a source of the liveliest enjoyment.⁵² (p. 246)

⁵¹ O *whist* surgiu na Inglaterra no século XVIII, e foi o jogo de cartas mais popular do mundo nos séculos XVIII e XIX. Foi levado para os Estados Unidos no século XIX, e tornou-se muito popular lá também. Torneios de *whist* eram disputados em toda a Grã-Bretanha. O *whist* foi tão importante que se tornou o primeiro jogo para o qual se criou um livro de regras, escrito em 1742 por Edmond Hoyle, que Poe cita no conto. Disponível em: <<http://www.bateleur.kit.net/pvaza/whist.htm>> e em <<http://www.jogosdecartas.com.br/default.asp?area=61&id=31&nome=Whist>>. Acessados em 25/02/2011.

⁵² Todos os trechos dos contos citados neste trabalho foram tirados do original em inglês publicado em: POE, Edgar Allan. **Selected Works**. New York: Gramercy Books, 1985. As traduções dos trechos citados são tiradas de: POE, E. A. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução e organização de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Daqui em diante, todas as indicações de páginas referentes ao original em inglês aparecerão entre parênteses após a citação, e todas as citações farão referência a notas de rodapé contendo sua respectiva tradução e o número da página da edição em português de onde foram tiradas. “As faculdades do

O trecho revela uma determinada noção de habilidades mentais que será central no próprio desenvolvimento da narrativa. Das palavras do narrador, é possível depreender que tais habilidades constituem um tipo de processo que permanece não sendo passível de análise em si mesmo, só podendo ser apreciado em seu efeito. O objeto que por definição corporifica esse tipo de relação, dentro do sistema capitalista, é a mercadoria: ela é o efeito, ou o resultado, de um certo processo de produção que permanece inacessível para quem a observa e para quem a consome. Assim, o início do conto revela a mercantilização que marca a representação da atividade mental, a qual é um elemento importante do próprio enredo — pois é essencial ao trabalho do detetive. As consequências disso são estruturantes na narrativa, como se verá nas seções seguintes.

Ainda no parágrafo inicial do conto, o narrador afirma: “the faculty of resolution is possibly much invigorated by mathematical study”⁵³ (p. 246). Se considerarmos a faculdade de resolução uma habilidade humana, e o estudo matemático como o aprendizado de determinada técnica e de procedimentos que permitem alcançar resultados, podemos entender que essa sentença defende a tese de que o emprego de técnicas formais e racionais pode proporcionar um avanço, uma melhora qualitativa na produção. Essa tese é pista da maneira como a atividade humana é figurada no conto, e antecipa a visão sobre a posição do homem frente ao desenvolvimento das forças produtivas que é tema da própria narrativa.

Embora afirme não estar elaborando um tratado, o narrador defende a seguinte ideia:

... the higher powers of the reflective intellect are more decidedly and more usefully tasked by the unostentatious game of draughts than by all the elaborate frivolity of chess. (p. 246)⁵⁴

Segundo ele, a sofisticação das regras do xadrez abre mais espaço para o erro, e também faz com que na maioria das vezes o jogador mais concentrado, e não necessariamente o mais perspicaz, seja o vencedor. Já no jogo de damas, a jogada mais bem pensada e planejada é a que ganha o jogo. Há algo de muito relevante na comparação do jogo de xadrez com o de damas que precisa ser melhor apreciada. Na comparação entre os dois jogos, o narrador estabelece diversas dicotomias, explicitando o que para ele são as diferenças entre

espírito, denominadas analíticas, são, em si mesmas, bem pouco suscetíveis de análise. Apreciamo-las somente em seus efeitos. O que delas sabemos, entre outras coisas, é que são sempre, para quem as possui em grau extraordinário, fonte do mais intenso prazer”. (p. 65).

⁵³ “Essa faculdade de resolução é, talvez, bastante revigorada pelo estudo da matemática” (p. 65).

⁵⁴ “... os mais altos poderes do intelecto reflexivo se põem mais decidida e mais utilmente à prova no modesto jogo de damas do que em todas as complicadas frivolidades do xadrez”. (p. 65)

eles. A cada jogo, ele associa as seguintes ideias, respectivamente: concentração X perspicácia, frivolidade X não ostentação, complexidade X profundidade, movimentos muito variados X movimentos pouco variados. E o narrador afirma que é no jogo de damas que “os mais altos poderes do intelecto reflexivo” são desafiados. É possível levantarmos a hipótese de que essa afirmação é irônica. O jogo de damas parece tão simples, como ele desafia os poderes do intelecto em maior grau do que o xadrez? A tese da superioridade do jogo de damas soa esquisita, talvez até falaciosa. Por outro lado, também pode representar um esforço do narrador em exaltar um tipo de simplicidade de procedimentos que parece estar perdendo espaço no contexto de desenvolvimento industrial e complexificação das relações de trabalho. É importante, portanto, colocar essa tese sob avaliação diante de outros elementos do conto, o que será feito nas seções posteriores.

O narrador defende que, no jogo de damas, a vitória é alcançada principalmente por meio do emprego de um procedimento em especial:

Deprived of ordinary resources, the analyst throws himself into the spirit of his opponent, **identifies** himself therewith, and not unfrequently sees thus, at a glance, the sole methods (sometimes indeed absurdly simple ones) by which he may seduce into error or hurry into miscalculation. (p. 246, grifo meu)⁵⁵

Nessa afirmação, estão mencionados dois dos elementos mais importantes do conto: o procedimento de identificação do analista com seu oponente e a provável simplicidade dos métodos por meio dos quais esse oponente pode incorrer em erro. A propósito, chamar um jogador de analista, nesse caso, é no mínimo revelador do significado implícito desses comentários sobre os jogos.

O procedimento descrito acima aparece na investigação do crime realizada por Dupin; ao mesmo tempo, essa mesma investigação ganha um outro sentido quando se sabe quem é o “assassino” das L’Espanaye: um orangotango, ou seja, um animal irracional, privado assim do tipo de capacidade ou intelecto de que o narrador e, mais tarde, Dupin falam. Além disso, é importante considerar que Dupin realiza esse procedimento com outros personagens do conto, o que tem implicações importantes. Essa questão será retomada a propósito da análise do personagem do detetive.

⁵⁵ “Privado dos recursos habituais, o analista coloca-se no lugar de seu adversário, identifica-se com ele, e não poucas vezes descobre, num simples relance de vista, o único meio — às vezes absurdamente simples — de induzi-lo a um erro, ou precipitá-lo num cálculo errado”. (p. 66)

O xadrez, jogo de origem controversa — há pesquisadores que afirmam que ele provavelmente surgiu na Índia por volta do século VI d.C., enquanto outros acreditam que ele surgiu quase um milênio antes, na China —, se transformou em um dos passatempos preferidos da aristocracia européia durante a Idade Média, tendo sido sua prática proibida para os pobres no período⁵⁶. É possível que nos tempos de Poe o jogo ainda conservasse ao menos parte dessa aura de atividade própria das classes privilegiadas. De qualquer forma, interessa destacar que o narrador critica o jogo e assim o constrói, na narrativa, como uma atividade em declínio, um jogo antigo sofrendo uma perda de prestígio semelhante àquela a que está sujeita a antiga classe privilegiada que representava. Essa relação é materializada na própria figura de Dupin — o último descendente de uma decadente família aristocrática.

Segundo o narrador, é o jogo de *whist* que permite o melhor exercício do poder de cálculo dos homens de maior intelecto:

The best chess-player in Christendom may be little more than the best player of chess; but proficiency in whist implies a capacity for success in all these more important undertakings where mind struggles with mind” (p. 247)⁵⁷

No *whist*, segundo o narrador, o analista (mais uma vez esta palavra sendo utilizada para referir-se a um jogador) desempenha a habilidade de observação; mas, nesse jogo, mais do que o ato de observar, o narrador destaca a importância de saber *o que* observar. Nisso está implícito um princípio de seleção, de um tipo bastante consciente; portanto, de natureza semelhante àquele exercido pelo próprio narrador ao delinear essa introdução para, em seguida, passar à narração dos fatos.

Os personagens e seus respectivos papéis na narrativa se relacionam de certa forma a essa explanação teórica do narrador. Isso revela sua importância na definição do próprio ponto de vista da narrativa. Conforme se verá adiante, a maneira como Dupin se envolve com a investigação, como o narrador se relaciona com o detetive e como este se refere à polícia está cifrada nessas observações iniciais — que, assim, se revelam nada aleatórias.

Ao longo do conto, o narrador, que é também um personagem importante, mostra que observa o amigo, e tenta compreender o que ele não diz por meio de leituras de suas atitudes e

⁵⁶ Disponível em: <http://www.clubedexadrez.com.br/portal/cxtoledo/hist_xadrez.htm> e em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/xadrez/historia-do-xadrez-4.php>> Acessados em 13/02/2011.

⁵⁷ “O melhor jogador de xadrez da cristandade não passa de ser o melhor enxadrista; mas o jogador proficiente de whist tem capacidade de êxito em todas as especulações de bem maior importância, em que o espírito luta com o espírito”. (p. 66)

reações externas. Por exemplo, no trecho em que Dupin parece adivinhar os pensamentos do amigo em uma de suas caminhadas noturnas, o narrador comenta: “There was not a particle of *charlatanerie* about Dupin” (p. 250)⁵⁸. Em seguida, depois que souberam das mortes de Mme. L’Espanaye e sua filha, o narrador faz o seguinte comentário:

Dupin seemed singularly interested in the progress of this affair — at least so I judged from his manner, for he made no comments. (p. 255)⁵⁹

Siegfried Kracauer apresenta uma ideia que contribui para avaliar o papel importante desempenhado pelos narradores de contos de detetive. Os companheiros dos detetives nas narrativas, que ele classifica como estereotipados — como Watson nas histórias sobre Sherlock Holmes — não servem para levar o detetive para a agitação social. Segundo Kracauer, tais companheiros são necessários aos leitores, uma vez lhes possibilitam acessar as deduções, das quais, sem eles, os leitores só conheceriam os resultados. Em outras palavras, o detetive sozinho seria incapaz de fazer suas confidências autobiográficas ao leitor.⁶⁰ Isso tem relação com o comportamento do narrador descrito no trecho acima. Nem sempre o detetive deixava claro no que estava pensando. Esses comentários do narrador, feitos por quem observa de fora o que está acontecendo com o detetive, são a única fonte de informação do próprio leitor sobre isso. O leitor também não tem acesso ao que pensa o detetive, conforme diz Kracauer — e não teria, a menos que isso fosse descrito textualmente no conto. Ao se posicionar como um observador externo de Dupin, para depois comentar o que vê e ser o intermediário entre o detetive e o leitor, o narrador faz o papel de mimetizar na narrativa o mesmo movimento desse leitor, este sim um legítimo observador externo, e que só tem acesso àquilo que é contado no texto. Essa função do narrador fica ainda mais evidente nos longos trechos que reproduzem falas de Dupin em que ele explica sua linha de raciocínio: tais falas são intercaladas com comentários do narrador, e frequentemente por interjeições suas, que parecem mimetizar o mesmo tipo de reação que o leitor, surpreso, teria ao ler aquelas linhas. Observemos alguns trechos em que isso acontece.

Na mesma situação citada acima, em que Dupin parece “ler” o pensamento do amigo, este afirma:

⁵⁸ “Não havia em Dupin uma partícula sequer de charlatanice”. (p. 70)

⁵⁹ “Dupin parecia mostrar-se excepcionalmente interessado pelo curso do processo; pelo menos assim deduzia eu de seus modos, pois nenhum comentário ele fazia”. (p. 75)

⁶⁰ KRACAUER, Siegfried. **Le roman policier**. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1971, p. 91.

“Tell me, for Heaven's sake,” I exclaimed, “the method — if method there is — by which you have been enabled to fathom my soul in this matter.” In fact, I was even more startled than I would have been willing to express. (p. 249)⁶¹

Ao longo da exposição de Dupin sobre suas reflexões acerca dos supostos assassinatos, o narrador faz diversas asserções semelhantes:

I stared at the speaker in mute astonishment. (p. 257)⁶²

At these words a vague and half-formed conception of the meaning of Dupin flitted over in my mind. I seemed to be upon the verge of comprehension, without power to comprehend — as men, at times, find themselves upon the brink of remembrance, without being able, in the end, to remember. (p. 261)⁶³

“Dupin!” I said, completely unnerved; “this hair is most unusual — this is no human hair.” (p. 263)⁶⁴

Ouvindo o detetive em outros momentos, o narrador também faz comentários de natureza semelhante. Quando Dupin diz que visitar a cena do crime poderia proporcionar-lhes algum “amusement”⁶⁵, o narrador afirma que achou o termo estranho para o contexto, mas não comentou nada (p. 256). Logo em seguida, já visitando a cena do crime, ele descreve a inspeção que Dupin faz no prédio onde viviam as vítimas da seguinte forma:

Before going in we walked up the street, turned down an alley, and then, again turning, passed in the rear of the building — Dupin, meanwhile, examining the whole neighborhood, as well as the house, with a minuteness of attention for which I could see no possible object. (p. 256)⁶⁶

É possível concluir que esses comentários do narrador representam diferentes maneiras de reagir à constatação da existência de uma relação entre determinados resultados e seus respectivos processos: no primeiro trecho citado, é possível perceber a curiosidade do narrador em conhecer um processo cujo efeito ele já conhece — Dupin tinha acabado de

⁶¹ “— Diga-me, pelo amor de Deus — exclamei —, qual foi o processo... se é que há algum... que o capacitou a sondar o íntimo da minha alma.

Eu estava, na verdade, mais surpreso do que desejava parecer”. (p. 69)

⁶² “Contemplei meu interlocutor, emudecido de espanto”. (p. 78)

⁶³ “A estas palavras se formou na minha mente uma ideia vaga e semi-informe do que queria Dupin dar a entender. Pareceu-me achar-me à borda da compreensão, sem poder, no entanto, compreender como se encontram, às vezes, os homens à beira da lembrança, sem que consigam afinal recordar.” (p. 83)

⁶⁴ “— Dupin! — disse eu, completamente transtornado. — Este cabelo é o mais extraordinário possível, não é cabelo humano.” (p. 85)

⁶⁵ “entretenimento” (p. 76)

⁶⁶ “Antes de entrar, andamos pela rua, demos volta por uma passagem, e depois, dando outra volta, passamos por trás do edifício. Enquanto isso, ia Dupin examinando toda a vizinhança, bem como a casa, com minudentíssima atenção, para a qual não encontrava eu possível objetivo”. (p. 76)

“adivinhar” seu pensamento, e o amigo fica muito curioso para saber *como* ele conseguiu fazer isso. Nos seguintes, percebe-se a surpresa dele ao acompanhar a exposição de etapas do processo de investigação. No último, especificamente, seu comentário remete à impossibilidade de acessar tal processo apenas por meio da observação do acontecimento que se passa.

2.2 A polícia

A fala do narrador sobre a suposta frivolidade das regras do xadrez, por causa de sua complexidade e seu grau de convencionalidade, relaciona-se a um dos elementos mais importantes do conto: a atuação da polícia na investigação das mortes das L’Espanaye. A instituição, ali representada mais fortemente no personagem do *Prefect G.*, atua conforme padrões estabelecidos e regulamentados, seguindo uma técnica que, da maneira que a narrativa é construída, não parece dar conta da realidade que se apresenta a ela, uma vez que não é a polícia que resolve o mistério; além disso, G. manifesta despeito diante do fato de Dupin ter resolvido o caso, sendo ele um *outsider* em relação à polícia instituída e responsável por essa função.

A polícia não pede ajuda a Dupin; é a divulgação do assassinato nos jornais que chama sua atenção para o fato. Os jornais divulgam detalhes minuciosos da cena do crime, do estado em que foram encontrados os corpos, e dos passos da investigação policial, no levantamento de informações das testemunhas. Só depois de muitas leituras, e da apresentação textual, no conto, de trechos de vários jornais, Dupin chega a se manifestar criticamente sobre o que tem lido, tecendo os seguintes comentários a respeito do trabalho da polícia até então:

“We must not judge of the means,” said Dupin, “by this shell of an examination. The Parisian police, so much extolled for acumen, are cunning, but no more. There is no method in their proceedings, beyond the method of the moment. They make a vast parade of measures; but, not infrequently, these are so ill-adapted to the objects proposed, as to put us in mind of Monsieur Jourdain's calling for his *robe-de-*

chambre — pour mieux entendre la musique. The results attained by them are not unfrequently surprising, but for the most part, are brought about by simple diligence and activity. When these qualities are unavailing, their schemes fail. (...)” (p. 255-6)⁶⁷

Sua fala continua, ainda fazendo ao trabalho de Vidocq⁶⁸ a mesma crítica que faz ao da polícia: “He impaired his vision by holding the object too close” (p. 256)⁶⁹. A falta de método da polícia — bem como a dos detetives particulares de então, presentes no conto por meio da citação a Vidocq — e a inadequação de seus procedimentos ao caso estudado, apontadas por Dupin no trecho acima como grandes deficiências de seu trabalho, são as críticas mais importantes que ele lhe faz. O detetive diz ainda: “Truth is not always in a well. In fact, as regards the more important knowledge, I do believe that she is invariably superficial. [...] By undue profundity we perplex and enfeeble thought; [...]” (p. 256)⁷⁰. Essas frases relacionam-se diretamente às afirmações do narrador sobre o xadrez: para ele, é por meio da simplicidade, e não da frivolidade do excesso de regras, que se chega à verdade.

Ao longo do texto, Dupin acusa a polícia de não realizar seu trabalho a contento por fazer uso de procedimentos ineficazes, observando e analisando o problema de um ângulo pouco favorável, fazendo com que suas avaliações frequentemente fossem insuficientes, só dando certo por grande diligência ou insistência. No entanto, uma afirmação feita no parágrafo citado anteriormente revela a verdadeira crítica de Dupin ao trabalho da polícia: “The Parisian police, so much extolled for acumen, are cunning, but no more.” Embora elogiada pela perspicácia, a polícia parisiense é basicamente *cunning*: essa palavra refere-se a

⁶⁷ “Não devemos julgar os meios — disse Dupin — por esse arcabouço de interrogatório. A polícia de Paris, tão enaltecida pela *sagacidade*, é apenas astuta e nada mais. Não há método em seus processos, além do método do momento. Faz vasta exibição de medidas, mas, não raras vezes, estas se adaptam tão mal aos objetivos propostos, que nos vem à memória M. Jourdain pedindo *sa robe de chambre... pour mieux entendre la musique*. Os resultados a que chega são surpreendentes, em geral, mas, na maior parte, são devidos à simples diligência e atividade. Quando estas qualidades são inúteis, seus planos falham.” (p. 75).

⁶⁸ Importante figura policial parisiense na primeira metade do século XIX, Vidocq era um ex-criminoso; a polícia acreditava que ele poderia resolver os casos devido ao seu conhecimento empírico. Vidocq é considerado um dos primeiros detetives privados da história e fundador da criminologia moderna. Foi o primeiro chefe da *Brigade de la Sûreté*, transformada depois por decreto de Napoleão Bonaparte na *Sûreté National*, uma força policial de Estado. Em 1833, fundou *Le bureau des renseignements*, considerada a primeira agência de detetives moderna. Em 1828, escreveu sua autobiografia — duvidosa, segundo Ernest Mandel —, *Mémoires*, que ajudou a consolidar sua fama de maior detetive da época. Em: ARAÚJO, Ricardo. **Edgar Allan Poe**: um homem em sua sombra. Cotia: Ateliê Cultural, 2002. MANDEL, Ernest. **Delightful murder**: a social history of the crime story. Londres: Pluto Press, 1984, p. 12. Também disponível em: <<http://www.vidocq.org/vidocq.html>> Acessado em: 10/03/2011.

⁶⁹ “Enfraquecia sua visão, por aproximar demasiado o objeto”. (p. 75)

⁷⁰ “A verdade não está sempre dentro dum poço. Acredito mesmo, no que concerne aos conhecimentos mais importantes, que ela se encontra invariavelmente na superfície. (...) Graças a uma profundidade indevida, confundimos e enfraquecemos o pensamento”. (p. 76)

alguém que age com esperteza, mas não exatamente do tipo que a princípio se espera da polícia. O mesmo vocábulo reaparece em um outro momento, comentado a seguir, em que Dupin retoma essas críticas, cujo caráter então fica ainda mais evidente.

Após as asserções acima, Dupin decide visitar o local do crime, em favor de Le Bon, recentemente preso pela polícia como suspeito do crime, e também em busca de *amusement* — palavra que o narrador comenta considerar estranha para o caso. Para tal, é necessário para Dupin valer-se do fato de que conhece G., o chefe de polícia, para obter com facilidade a permissão para entrar no local. O leitor não é informado sobre como Dupin conheceu G.

Dupin realiza sua busca no local do crime, testa suas hipóteses, e a polícia só aparece novamente na conclusão do conto. O narrador conta a reação de G. quando este recebeu as notícias sobre a investigação de Dupin e suas descobertas:

[...] Le Bon was instantly released, upon our narration of the circumstances (with some comments from Dupin) at the bureau of the Prefect of Police. This functionary, however well disposed to my friend, could not altogether conceal his chagrin at the turn which affairs had taken, and was fain to indulge in a sarcasm or two about the propriety of every person minding his own business.

“Let him talk,” said Dupin, who had not thought it necessary to reply. “Let him discourse; it will ease his conscience. I am satisfied with having defeated him in his own castle. Nevertheless, that he failed in the solution of this mystery, is by no means that matter for wonder which he supposes it; for, in truth, our friend the Prefect is somewhat too cunning to be profound. In his wisdom is no stamen. It is all head and no body, like the pictures of the Goddess Laverna — or, at best, all head and shoulders, like a codfish. But he is a good creature after all. I like him especially for one master stroke of cant, by which he has attained his reputation for ingenuity. I mean the way he has ‘*de nier ce qui est, et d’expliquer ce qui n’est pas.*’” (p. 268)⁷¹

⁷¹ “Le Bon foi imediatamente solto, após nossa narrativa das circunstâncias (com alguns comentários de Dupin), no gabinete do chefe de polícia. Este funcionário, apesar de sua boa disposição para com meu amigo, não podia ocultar de todo seu desgosto pelo rumo que o caso havia tomado, e de bom grado se entregava a um ou dois sarcasmos, a respeito da conveniência de cada qual tratar de seus próprios negócios.

— Deixemo-lo falar — disse Dupin, que achou melhor não replicar. — Deixemo-lo discursar. Aliviar-lhe-á a consciência. Estou satisfeito por havê-lo derrotado no seu próprio castelo. Não obstante o fato de não haver ele logrado êxito na solução deste mistério, não é, de modo algum, coisa de tanto espanto, como ele acredita, porque, na verdade, nosso amigo chefe de polícia é um tanto sagaz demais para ser profundo. Falta suporte à sua ciência. É toda cabeça e não corpo, como os retratos da Deusa Laverna, ou, no melhor dos casos, toda cabeça e ombros, como um bacalhau. Mas apesar de tudo é uma boa criatura. Gosto dele, especialmente pela sua magistral impostura, graças à qual alcançou fama de engenhoso, quero dizer, o jeito que ele tem *de nier ce qui est, et d’expliquer ce qui n’est pas* (Negar o que é, e explicar o que não é)”. (p. 91)

Alguns elementos importantes dessa crítica de Dupin ao trabalho da polícia merecem destaque. Segundo ele, o discurso é tudo o que resta ao *Prefect*, após ser ultrapassado por um *outsider* em sua própria missão. E essa saída é para Dupin uma solução rebaixada, pois o que realmente importa é apenas a derrota da polícia, a qual ele mesmo já havia previsto (“that he failed in the solution of this mystery, is by no means that matter for wonder which he supposes it”). Além disso, Dupin já o sabia “too cunning to be profound”. E o significado da palavra *cunning* interessa sobremaneira nessa afirmação. Ela designa um tipo de esperteza que é empregada para enganar pessoas, para induzi-las a fazer algo que se queira. Portanto, da perspectiva de Dupin, há algo de falso, de enganador, na postura do chefe de polícia. Assim como na crítica que Dupin fez anteriormente à polícia (“The Parisian police, so much extolled for acumen, are cunning, but no more”), depois de solucionado o caso da morte das L’Espanaye, a conclusão a que Dupin chega sobre a polícia é que ela não incorre em erro apenas por incompetência, mas também por ser mal-intencionada.

Ainda admitindo que G. seja uma “boa criatura”, apesar de tudo, Dupin não deixa de apontar que gosta dele por um “stroke of **cant**”: essa palavra reitera a ideia de engodo, pois se refere a um tipo de discurso lisonjeiro, mas falso, insincero. Nesse caso, o *cant* que faz com que Dupin goste de G. é seu hábito de negar o que é, e de explicar o que não é. Assim, é possível perceber que a principal característica do trabalho de G. que Dupin trata de destacar é a enganação, ou o ato de desmentir uma verdade e de criar discursivamente uma outra que não existe. Em outras palavras, um esforço em criar um discurso que não corresponde à realidade que pretensamente descreve. O uso das palavras *cunning* e *cant*⁷² mostra que para Dupin esse não é um equívoco inocente de G., e sim um procedimento consciente e interessado de não dar conta da realidade que está diante de si — mas tentando parecer que dá. Não fica claro no conto qual seria a motivação da polícia para agir assim, mas essa acusação de Dupin contra ela fica clara em suas palavras, e é corroborada pela ironia com que ele se refere a ela.

Essas observações trazem elementos para reconsiderar a afirmação de Ernest Mandel comentada no capítulo anterior, na qual ele afirma que “yesterday’s bandit hero has become today’s villain, and yesterday’s villainous representative of authority today’s hero”⁷³. Há impedimentos bastante concretos no nível da narrativa para a polícia não ser identificada com

⁷² O significado das palavras foi pesquisado no **Longman Dictionary of Contemporary English**. Pearson Education, 2003.

⁷³ MANDEL, p. 1. “O bandido de ontem transformou-se no vilão de hoje, e o representante da vilania da autoridade de ontem o herói de hoje”. Tradução minha.

a figura do herói nesse conto — pelo menos o fato de que não é ela que soluciona o caso. A arrogância de G. ao receber a notícia de que Dupin havia solucionado o caso parece ter um significado histórico muito relevante no conto: o policial não admite ter sido ultrapassado pelo detetive amador. A solução do caso por Dupin pode revelar a incapacidade da polícia em solucionar o caso, mas também põe um ponto final ao desfile de técnicas e à própria centralidade da polícia no caso investigado; tira-lhe seu mérito. A polícia, em “The Murders in the rue Morgue”, não representa o herói no conto, pois representa a instância social instituída que, tendo o aparato do estado — as leis — ao seu lado, tem em suas mãos um poder de controle social — no mínimo no nível da seleção do que seria divulgado sobre o crime — que o detetive, indivíduo que prova sua superioridade sobre ela resolvendo o caso, disputa e põe em risco. Ao mesmo tempo, considerar Dupin o herói do conto também não é algo que se faz automaticamente. O próprio personagem do detetive é desenhado na narrativa incorporando contradições importantes, as quais são discutidas na seção a seguir.

Por um lado, conforme propõe Kracauer, o detetive e a polícia não combatem com armas iguais: mesmo que ela empregue recursos racionais, ela não pode fazê-lo livremente como o detetive. Uma vez que a polícia é uma instituição pública, cujo trabalho acima de tudo deve ser o de afirmar o legal, este impõe os limites de sua atuação — limites esses que a atuação do detetive desconhece.⁷⁴ Por outro lado, a julgar pelo uso do vocabulário cuidadosamente escolhido para falar de sua atuação no conto (*cunning*), é possível dizer que a polícia em “The Murders in the rue Morgue” tenha algum outro tipo de interesse que não o de restabelecer a ordem — o qual, no entanto, nos limites da narrativa, nunca fica claro.

2.3 Dupin

Dupin é apresentado como o último descendente de uma família rica, mas decadente, cujos últimos bens, que lhe garantiam a sobrevivência, lhe foram deixados pela benevolência de seus próprios credores. Os livros eram seu único luxo. O favor, como esse que lhe é feito

⁷⁴ KRACAUER, op. cit., p. 123.

pelos credores — um tipo, aliás, totalmente inesperado de favor — volta a aparecer na história como uma alegada motivação para Dupin se envolver na investigação da morte das L’Espanaye. A existência no conto desse mecanismo social tão peculiar, e sendo ligado a elementos tão essenciais do enredo, chama a atenção: o favor é uma das formas por meio das quais se estabelecem relações de produção dentro do sistema capitalista; no entanto, o tipo de relação representada pelo favor é justamente de um tipo incompleto, residual de épocas anteriores ao capitalismo, e interessa pensar de que maneira a figuração desse tipo de relação burguesa incompleta sedimenta, no conto, um tipo de conteúdo sócio-histórico. Interessa também pensar no fato de que essa relação é mencionada de maneira tão tangencial no conto: Dupin menciona quase de passagem que é grato a Le Bon por algo que este lhe fez, e o narrador não chega exatamente a dar destaque à libertação do suspeito, ao final do conto, como consequência da resolução do caso por Dupin.

A frase de Dupin “I am satisfied with having defeated him in his own castle”, citada anteriormente, é reveladora de seu papel no conto. Não lhe bastava resolver o mistério e divertir-se com o exercício das suas habilidades mentais; seu objetivo sequer foi o de ganhar dinheiro com o trabalho que teve — afinal de contas ele não é pago por isso, nem recebe uma recompensa pela contribuição para a investigação. Mais do que isso, Dupin queria sobrepujar a polícia, mostrar ser melhor naquilo que é trabalho dela: derrotá-la em seu próprio castelo.

Para melhor compreender o sentido desse desejo de Dupin de sobrepujar a polícia, é importante considerar o papel do detetive no conto. Para começar, uma questão importante, mas que, pela leitura da fortuna crítica do conto, parece ter passado despercebida para boa parte dos leitores de “The Murders in the rue Morgue”: por que Dupin se interessa em investigar esse caso? Consideremos o fato importante de que, a rigor, Dupin não é um detetive profissional. Ele nada mais é do que um leitor curioso de jornais, que entra na investigação da morte das L’Espanaye paralelamente à polícia, realiza-a à sua maneira e enfim soluciona o caso. Mesmo neste trabalho, quando nos referimos a Dupin como “o detetive”, o fazemos muito mais por uma questão de comodidade linguística, sustentada por uma fidelidade ao enredo da narrativa, no qual as atividades que ele desempenha são próprias da função de um detetive; no entanto, essas atividades não se constituem como sua profissão. Tendo em mente esse dado importante, a questão que fizemos anteriormente pode ser reformulada nas seguintes palavras: já que não era seu papel, como trabalhador, fazer isso — já que esse não era seu dever —, que justificativa é dada, no nível do enredo, para tornar plausível o envolvimento do personagem nessa investigação?

A primeira de todas as justificativas em que se poderia pensar, considerando-se como as atividades produtivas em geral se realizam no modo de produção capitalista, seria um pagamento em dinheiro. No entanto, como já dissemos, um fato importante desse conto é que Dupin não recebe qualquer tipo de pagamento pelo trabalho de investigação que realiza. Mesmo quando lhe é oferecida uma recompensa — pelo dono do orangotango —, sua resposta é categórica:

“Well,” replied my friend, “that is all very fair, to be sure. Let me think! — what should I have? Oh! I will tell you. My reward shall be this. You shall give me all the information in your power about these murders in the Rue Morgue.” (p. 266)⁷⁵

Se o único pagamento que ele pede é informação, a pergunta sobre sua motivação para envolver-se na investigação — até o ponto em que pede essa informação quase ao final do conto — permanece sem resposta. Uma justificativa é dada, curiosamente, da maneira mais *en passant* que se poderia imaginar:

“As for these murders, let us enter into some examinations for ourselves, before we make up an opinion respecting them. An inquiry will afford us amusement,” (I thought this an odd term, so applied, but said nothing) “and besides, *Le Bon* once rendered me a service for which I am not ungrateful. We will go and see the premises with our own eyes. I know G—, the Prefect of Police, and shall have no difficulty in obtaining the necessary permission.” (p. 256, grifo meu)⁷⁶

É verdade que se pode admitir, por um lado, que a curiosidade de Dupin já havia sido estimulada pela própria leitura sobre o crime nos jornais, mesmo antes de o nome de *Le Bon* ser citado entre os suspeitos. Contudo, além da curiosidade — da busca por *amusement* — e da vontade de vencer a polícia, surge na afirmação acima um elemento de importância: o detetive sentia-se devedor de um favor a *Le Bon*, ao qual é dado bem pouco destaque no enunciado acima, sendo introduzido por *besides*. O mesmo acontece com a prisão de *Le Bon*, que é divulgada apenas em um *postscript* do jornal.

Conforme podemos ver no trecho citado, Dupin só consegue visitar a cena do crime também por conta de um favor: ele se vale do fato de que conhece o chefe de polícia para

⁷⁵ “Está bem — replicou meu amigo —, tudo isso é muito justo, na verdade. Deixe-me pensar... Que pedirei? Oh! Vou dizer-lhe! Minha recompensa será esta: o senhor me dará todas as informações que conhece a respeito daqueles crimes da Rua Morgue”. (p. 88)

⁷⁶ “Quanto a estes crimes, examinemo-los nós mesmos, antes de formular uma opinião a seu respeito. Uma investigação nos servirá de entretenimento (achei esse termo, assim aplicado, um tanto estranho, mas nada disse) e, além disso, *Le Bon* certa vez me prestou um obséquio, pelo que lhe sou grato. Iremos ver o local dos crimes com nossos próprios olhos. Conheço G., o chefe de polícia, e não teremos dificuldade em obter a necessária permissão”. (p. 76)

obter a permissão para ir ao local. Essa importante etapa da investigação de Dupin só acontece devido a essa vantagem que ele tem.

A relação de favor está ligada a três circunstâncias muito importantes do conto: Dupin vive do que lhe restou das propriedades de sua família decadente, um favor de seus credores; sua entrada na investigação se justifica como a retribuição de um favor a Le Bon; e a inspeção do local do crime acontece porque Dupin tem contatos privilegiados com G. Mais do que isso: Le Bon é libertado após a solução do mistério por Dupin. O detetive não recebe pagamento em dinheiro pela investigação; mas alguém a quem ele devia um favor é libertado — o que significa que de alguma forma ele obtém algo em troca pelo trabalho que realizou. De certa forma, a relação de troca de favores que se estabelece entre Le Bon e Dupin pode remeter a um possível caráter capitalista da atuação do detetive, mas esta é uma relação primordialmente antimoderna e, acima de tudo, não é marcada pela presença do dinheiro. Portanto, mais do que solucionar o problema do envolvimento de Dupin com a investigação, a relação de favor materializa no conto uma importante contradição: só a partir da existência da troca é possível chamar a atuação de Dupin de trabalho no sentido que é atribuído a esta palavra sob o capital; no entanto, a troca que se faz aqui é de favores, e não proporciona obtenção de renda para o detetive.

O favor não cria uma classe de agregados no conto de Edgar Allan Poe, ao contrário do que acontece no contexto brasileiro, segundo descrito por Roberto Schwarz⁷⁷. Mas cria Dupin, um personagem que é emancipado da necessidade de trabalhar, pois sobrevive de renda, e assim é livre para dedicar-se a uma atividade na qual se interesse, ainda que esta não lhe gere renda. O favor estabelece, assim, uma espécie de relação de trabalho, ainda que problemática, o que tem consequência na forma como o personagem de Dupin é caracterizado no conto. Contudo, o fato de que essa relação não recebe destaque do ponto de vista da linguagem na narrativa também é significativo. Possivelmente, o favor aparece apenas para ajudar a construir a impressão de verdade do conto, para justificar esses fatos que de outra maneira soariam excessivamente inverossímeis para os leitores conseguirem aceitar: de que viveria Dupin, já que não trabalha? Por que se intrometeria na investigação do assassinato de completas desconhecidas? E como consegue ter acesso à cena do crime?

⁷⁷ SCHWARZ, Roberto. As ideias fora de lugar. In: **Ao vencedor, as batatas**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, pp. 9-31.

Quanto à questão de sua subsistência, a necessidade de justificar de onde vem o dinheiro do qual ele vive, ainda que este seja pouco, revela a impossibilidade de figurar um enredo sem a instância do trabalho ou da produção de riqueza. Tal impossibilidade, de certa forma, vale tanto para o escritor quando para o público para o qual ele escrevia. Como falar a um público acostumado ao trabalho e ao empreendedorismo, e passando pelos pesados efeitos de uma grave crise econômica, por meio de um personagem que nem é trabalhador e nem empreendedor, e mesmo assim vive, come, mora, lê, etc.? O dinheiro não aparece magicamente para um homem que vive sob o capitalismo; ele vem de alguma atividade que vise à produção de riqueza.

Diante da necessidade de tal justificativa, a opção feita na narrativa é a de apontar a fonte de subsistência de Dupin não com o trabalho, mas com a renda advinda de propriedades, as poucas que lhe restaram após a bancarrota de sua família. Essa opção é bastante significativa, e teria pelo menos três possibilidades de leitura do ponto de vista histórico: Dupin era um homem das classes altas, e a narrativa é construída de forma a não deixar dúvidas sobre isso; Dupin representa uma liberdade ou emancipação (falsa ou não) da necessidade de trabalhar para viver; ou ele é uma figura que ironiza ou ridiculariza o trabalho sob o capital. Como se pode perceber, essas leituras não necessariamente se excluem mutuamente, e sua validade será melhor avaliada diante de outros importantes elementos do conto apreciados a seguir.

Por outro lado, a principal motivação de Dupin para entrar na investigação é mostrar-se superior à polícia. Dupin não é caracterizado como um justiceiro, libertar Le Bon não aparece na narrativa como seu objetivo final. De certa forma, sua dívida com o suspeito da polícia e a conseqüente libertação deste ao final da investigação se tornam a justificativa do envolvimento de Dupin que é requerida por um certo tipo de público que exige uma explicação para a invasão, por Dupin, de um espaço e de uma função que não são dele. O mesmo mecanismo justificaria, para esse mesmo público, o acesso privilegiado dele à cena do crime. Além disso, a libertação de Le Bon se constitui em um tipo de contrapartida necessária para caracterizar o trabalho de Dupin como tal.

O personagem do narrador, desde o momento em que primeiro trava conhecimento com Dupin, demonstra grande interesse e admiração por sua maneira de entender as coisas, sentimento que ele diz comunicar ao amigo. Esses sentimentos chegam ao ponto da estupefação no episódio em que Dupin praticamente “lê” o seu pensamento, com base em

uma profunda e seletiva observação e de sua intuição. Durante todo o processo de investigação, o ponto de vista da narrativa vai construindo Dupin como um personagem absolutamente diferente da polícia, com métodos de investigação e análise que misturam intuição com conhecimentos formais, científicos — é fazendo uma pesquisa em um livro de história natural que ele confirma sua hipótese de que as mãos que enforcaram as L’Espanaye não eram as de um humano —, procedimentos convencionais de investigação — como a visita ao local do crime —, levando-o a levantar hipóteses acertadas e chegando a elucidar o crime que assustava toda uma sociedade e com o qual a polícia não estava conseguindo lidar. Essa combinação de procedimentos de natureza tão diversa é significativa.

As afirmações teóricas do narrador no início do conto, já mencionadas, têm um interesse especial na antecipação do modo de atuar do protagonista. Nesse sentido, as primeiras frases do conto, comentadas anteriormente, configuram um tipo de tese que se relaciona com os feitos do detetive, que são narrados ao longo do conto.

O longo trecho do conto em que Dupin explica ao narrador o que está pensando sobre o caso — quando, na verdade, já tem uma explicação para o fato plenamente elaborada — apresenta uma possibilidade de solução para o problema da dificuldade de acesso aos processos mentais. O leitor, juntamente com o narrador, fica sabendo de todo o processo de raciocínio e elaboração de hipóteses do detetive ainda antes de ser apresentada a resolução do mistério — se considerarmos que o “efeito” de uma investigação é a solução de um mistério, em contraposição à investigação, que é por sua vez o processo por meio do qual se chega a esse “efeito”. Por isso, pode-se dizer que no nível do enredo o discurso do detetive revela um esforço de não apenas revelar o resultado a que chegou após toda a sua reflexão, mas também expor todo o processo que o levou a tal resultado: suas observações na cena do crime, as hipóteses que já tinha antes dessa visita e as conjecturas que elabora depois. Tal esforço é um elemento muito importante da própria constituição do conto e de sua forma. Embora seja enunciada, no início do conto, a possibilidade de o trabalho do detetive só poder ser apreciado por meio de seu resultado, o que de fato acontece na narrativa dos fatos ocorridos é diferente: é a exposição de um processo só então seguido pela apresentação da conclusão a que se chega ao seu fim. A descrição de tal processo, aliás bastante longa e detalhada, é um objetivo importante da narrativa. Contudo, é importante pensar sobre o efeito causado no leitor e na própria narrativa pela revelação da solução do crime: considerando que toda a expectativa que se constrói no conto de mistério é em torno dessa solução, de que maneira a narrativa do processo ganha ou perde o sentido depois de tal revelação?

No início do conto, é feita a afirmação de que o exercício das habilidades mentais é fonte de prazer para quem as possui de maneira extraordinária. Em outro momento da narrativa, encontramos um trecho em que o narrador descreve a relação de Dupin com o exercício de suas habilidades mentais, e isso traz elementos que contribuem para pensar na questão que formulamos acima:

At such times I could not help remarking and admiring (although from his rich ideality I had been prepared to expect it) a peculiar analytic ability in Dupin. He seemed, too, to take an eager *delight* in its exercise — if not exactly in its display — and did not hesitate to confess the *pleasure* thus derived.⁷⁸ (p. 249, grifo meu)

A narrativa de seus processos proporciona ao próprio Dupin um prazer que parece também mimetizar, no conto, uma expectativa sobre a reação do leitor. É como se o objetivo fosse incutir no leitor o mesmo prazer por entender os meandros do pensamento do detetive, e levá-lo a admirar-se com ele. Contudo, toda a descrição de tais processos, que como já dissemos é longa e minuciosa, só ajuda a aumentar a ansiedade do leitor sobre como tudo iria terminar. Isso gera um problema no conto, pois todo o texto é em certo sentido degradado como mero caminho para o “prêmio” no final — o que é um índice de reificação da narrativa, com consequências importantíssimas para o significado da própria forma do conto. Para refletir sobre isso, interessa considerar que permanece a pergunta, portanto, sobre o sentido que o leitor consegue atribuir a toda essa narrativa depois de estar de posse da solução do mistério ali criado.

Além disso, pensar na atividade de investigação como uma atividade que gera prazer a Dupin remete à ideia de trabalho não-alienado, especialmente se considerarmos que Dupin não estranha o resultado de sua investigação. A seguinte passagem de Karl Marx parece descrever a própria atuação de Dupin em “The Murders in the rue Morgue”:

Let us suppose that we had carried out production as human beings. Each of us would have *in two ways affirmed* himself and the other person. 1) In my *production* I would have objectified my *individuality, its specific character*, and therefore enjoyed not only an individual *manifestation of my life* during the activity, but also when looking at the object I would have the individual pleasure of knowing my personality to be *objective, visible to the senses* and hence a power *beyond all doubt*. 2) In your enjoyment or use of my product I would have the *direct* enjoyment

⁷⁸ “Em tais ocasiões, não podia deixar eu de notar e de admirar em Dupin (embora a rica idealidade de que era ele dotado a isso me conduzisse, como era de esperar) certa habilidade analítica peculiar. Parecia, também, sentir acre prazer no exercitá-la, senão mais exatamente em exibi-la, e não hesitava em confessar a satisfação que disso lhe provinha”. (p. 68)

both of being conscious of having satisfied a *human* need by my work, that is, of having objectified *man's* essential nature, and of having thus created an object corresponding to the need of another *man's* essential nature. 3) I would have been for you the *mediator* between you and the species, and therefore would become recognised and felt by you yourself as a completion of your own essential nature and as a necessary part of yourself, and consequently would know myself to be confirmed both in your thought and your love. 4) In the individual expression of my life I would have directly created your expression of your life, and therefore in my individual activity I would have directly *confirmed* and *realised* my true nature, my *human* nature, my *communal* nature.⁷⁹

A ideia de sentir materializados, no produto do próprio trabalho, sua própria individualidade e caráter, e de obter prazer em tal materialização, é exatamente oposta à ideia do trabalho como ele predominantemente se dá no modo de produção de capitalista, do qual o estranhamento do trabalhador diante desse produto e a necessidade desse trabalho para sua sobrevivência são traços essenciais⁸⁰. Dessa maneira, apesar de o envolvimento de Dupin na investigação guardar relações com a ideia de trabalho, ao mesmo tempo o tipo de trabalho que ele configura é de um tipo bastante problemático quando colocado em confronto com o trabalho como ele se dá sob o capitalismo. Essa contradição, da qual também faz parte o elemento do favor apresentado anteriormente, é essencial na própria definição do personagem do detetive e de seu significado na narrativa.

Dupin também é descrito como um personagem que gosta de enigmas, hieróglifos, e todo tipo de desafio em que possa exercitar seu talento de raciocínio e decifração — ele é o

⁷⁹ MARX, Karl. Comments on James Mill *Éléments d'économie politique*, 1844. Disponível em: <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/james-mill/index.htm#081>>. Acessado em: 23/11/2011. “Vamos supor que tenhamos realizado nossa produção como seres humanos. Cada um de nós teríamos de duas maneiras afirmado a si mesmo e ao outro. 1) Em minha produção eu teria objetificado minha individualidade, seu caráter específico e, portanto, apreciado não apenas uma manifestação individual da minha vida durante a atividade, mas também quando olhando para o objeto eu teria o prazer individual de saber a minha personalidade objetiva, visível aos sentidos e daí um poder além de qualquer dúvida. 2) Em sua apreciação ou uso do meu produto, eu teria a apreciação direta tanto de ser consciente de ter satisfeito uma necessidade humana quanto de ter assim criado um objeto correspondendo à necessidade da natureza essencial de outro homem. 3) Eu teria sido para você o mediador entre você e a espécie, e portanto me tornaria reconhecido e sentido por você mesmo como um complemento de sua própria natureza essencial e como uma parte necessária de você mesmo, e consequentemente eu saberia que fui confirmado tanto em seu pensamento quanto em seu amor. 4) Na expressão individual da minha vida eu teria criado diretamente sua expressão de sua vida e, portanto, em minha atividade individual eu teria confirmado e realizado diretamente minha natureza verdadeira, minha natureza humana, minha natureza comunal”. Tradução minha.

⁸⁰ Cf. MARX, K., loc. cit.

personagem que incorpora no conto a própria razão⁸¹. Contudo, a seguinte proposição do narrador problematiza esses procedimentos de Dupin:

His results, brought about by the very soul and essence of method, have, in truth, the whole air of intuition.⁸² (p. 246)

O par *método* vs. *intuição* constitui um problema para a leitura de todo o procedimento investigativo de Dupin. O trecho acima, ainda do começo do conto, defende que os resultados do analista são derivados da utilização de um *método*, mas na verdade têm ar de *intuição*. Seus resultados, em outras palavras, podem parecer consequência de intuição, mas são fruto da aplicação de um método. Se relacionarmos essa afirmação àquela que abre o conto, fica posta então uma questão: se as habilidades mentais analíticas são pouco suscetíveis à análise, isso significa dizer que o processo por meio do qual Dupin chega a seus resultados, por mais metódico que seja, escapa à análise — apesar de todo seu esforço em explicá-lo? Consequentemente, vale a pena avaliar se tal dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de explicar tem constituição histórica, o que teria consequências interessantes para a leitura alegórica do conto.

Voltando à reflexão sobre os comentários iniciais do narrador sobre os jogos, é possível encontrar elementos que esclarecem um pouco mais essa questão — especialmente em seus comentários sobre o *whist*.

Nesse jogo, diz o narrador, o intelecto pode realizar seu máximo exercício. O *whist* oferece o maior desafio para a capacidade humana de análise, e o homem que conhece o *whist* é também capaz de se sair bem nas mais complexas situações em que a mente humana é desafiada. Esse é um jogo no qual “to observe attentively is to remember distinctly”⁸³ (p. 247), e no qual o bom jogador faz deduções baseando-se em elementos externos, como a expressão facial dos oponentes, sua maneira de pegar uma carta, ou descartá-la, seus mínimos movimentos. Tudo isso fornece ao analista — à sua “apparently intuitive perception”⁸⁴ (p. 247) — informações sobre o estado do jogo.

De posse dessas informações, é possível retornar à avaliação da atividade de Dupin como intuitiva ou como regida por método. Essas afirmações no início do conto antecipam

⁸¹ KRACAUER, op. cit., p. 79 : “Comme Dieu crée l’homme à son image, ainsi la *ratio* s’engendre elle-même en l’ombre abstraite du détective”.

⁸² “Seus resultados, alcançados apenas pela própria alma e essência do método, tem, na verdade, ares de intuição”. (p. 65)

⁸³ “Observar atentamente equivale a recordar com clareza”. (p. 66)

⁸⁴ “percepção aparentemente intuitiva” (p. 67)

um possível problema na leitura da investigação de Dupin, que poderia levar o leitor a entender seu processo como puramente intuitivo; entretanto, a longa explanação sobre como o bom jogador procede para obter sucesso no jogo evidencia a grande complexidade de seus procedimentos, muitos dos quais são absolutamente racionais, conscientes e planejados. O bom jogador, também chamado de analista nesse trecho do conto, precisa seguir um método para atingir seus resultados — ou seus efeitos. Estabelecendo relações entre essas observações e a atuação de Dupin, que é o que temos feito até aqui, depreende-se que, mais do que um poder inconsciente ou místico, o trabalho investigativo de Dupin, como qualquer trabalho, é orientado segundo uma série de procedimentos concretos, que levam a resultados observáveis — ainda que o processo por meio do qual se chegue a tais efeitos permaneça ininteligível a quem os observa de fora.

O problema dessa tese que a narrativa constrói é que ela passa por cima do fato de que há elementos da atuação de Dupin que não são rigorosamente passíveis de análise. Parte dos procedimentos — tanto os do jogador quando os do detetive — podem ser atribuídos ao campo da intuição, como o levantamento de hipóteses, a seleção sobre o que observar. Esses poderiam ser, na medida em que a narrativa permite tal distinção, os procedimentos que seriam mais fugidios à análise. Por exemplo, como explicar a hipótese levantada por Dupin de que as L’Espanaye não foram assassinadas por um homem? As marcas muito grandes e fortes nos corpos das vítimas o fez pensar nisso, mas por que tais marcas não poderiam ter sido feitas por um homem forte e de mãos grandes? Em outras palavras, por que ele levantou tal hipótese e não outra? Assim, se configura mais uma contradição importante no conto, e uma reflexão sobre ela necessariamente leva a uma reconsideração do papel do ponto de vista na narrativa, especialmente na sua atuação na construção do personagem de Dupin.

A descrição dos procedimentos investigativos e sua problematização com a questão da dicotomia intuição X método são elementos essenciais do conto. Em “The Murders in the rue Morgue”, se inicia, na obra de Edgar Allan Poe, uma reflexão justamente sobre a opção de expor o processo por meio do qual se obtêm certos resultados. A questão é delineada nos três contos de detetive escritos por Poe, e o ato de fazer essa opção entre o “contar o fim” e o “contar como”, com as possíveis gradações mapeadas pelo escritor, vai se revelando não ser nada inocente do ponto de vista ideológico.

Passemos à apreciação do processo da investigação encaminhada por Dupin, a qual poderá jogar luz sobre essa discussão e, especialmente, explicitar as respectivas contradições

sociais que ela configura. Para isso, é tão importante considerar o conteúdo da narrativa sobre tal processo quanto sua forma. É notável o destaque dado a essa narrativa, por meio de recursos linguísticos e retóricos variados, que acabam por revelar o papel central que a descrição dos passos seguidos por Dupin na investigação desempenha no conto. Essa descrição ocupa um grande espaço. Além disso, é feito o emprego de vocabulário de impacto, de perguntas retóricas (como quem convida o ouvinte a refletir sobre as teses apresentadas), descrições detalhadas das possibilidades consideradas por Dupin, e há ainda a descrição das reações do narrador, surpreso, como se mimetizasse as reações do próprio leitor ao ouvir as hipóteses do detetive.

Dentre os procedimentos seguidos por Dupin na investigação, comecemos considerando a maneira como ele fica sabendo da morte das L’Espanaye. O acontecimento que chocou Paris, e que provavelmente seria comentado a todo momento pelas pessoas nas ruas, não chega a Dupin e seu amigo por meio do contato com essas pessoas, e sim por meio da leitura dos jornais. Na modernidade e na cidade cada vez mais populosa, o distanciamento entre as pessoas e a mudança nas relações de trabalho impostas pelo avanço do modo de produção capitalista têm como consequências mudanças no tipo de experiência vivida pelos habitantes dessa cidade. O conto é narrado de um ponto de vista que já toma como algo natural o fato de que a experiência não passa de pessoa para pessoa; ela é divulgada no jornal. Esse é o fenômeno que Walter Benjamin identifica como “atrofia da experiência”, em que a notícia tem apenas o papel de transmitir um acontecimento, e nada mais, não exigindo, para isso, uma assimilação de tal acontecimento à vida do narrador, para daí ser passada para o ouvinte como experiência⁸⁵. É assim que Dupin fica sabendo do crime; ele não ouviu falar na rua, na fofoca das pessoas assustadas com a história. Essa relação indireta com a coletividade é evidência de uma mudança na experiência social, que passa a ser marcada pela predominância de *Erlebnis*, a vivência frenética da urbanidade.

Esse dado importante do enredo do conto constitui uma contradição quando consideramos o fato de Dupin conhecer o principal suspeito do crime, bem como ao chefe de polícia. A coexistência dos dois tipos de experiência tem relação com o mesmo tipo de conteúdo que se sedimenta na existência da relação de favor no conto. Essa contradição será considerada mais adiante.

⁸⁵ BENJAMIN (1938), p. 107.

Esse ponto de vista adere ao modo de vida de Dupin e seu amigo, que vivem reclusos em uma velha casa deteriorada em uma rua afastada da região central. Eles fecham as janelas ao amanhecer, e saem para caminhar apenas à noite, pela qual Dupin era enamorado. O narrador então conclui que “We existed within ourselves alone”⁸⁶ (p. 248). Vivendo dessa forma, eles separavam-se do mundo, afastavam-se de um tipo de experiência que não lhes era acolhedora. Tal afastamento é o contexto em que se dá o desenvolvimento das incríveis habilidades de Dupin.

A linguagem utilizada no texto dos jornais para descrever a cena da morte e o estado em que foram encontrados os corpos é de uma elaboração bastante específica. O vocabulário é forte, chocante; as mortes e a impressão que elas causaram são referidas com palavras como: *extraordinary murders*, *terrific shrieks*, *horror*, *astonishment*⁸⁷; antes de dizer onde o corpo da Mlle. L’Espanaye foi encontrado, o texto traz entre parênteses a exclamação *horrible to relate*; além disso, as observações do médico legista sobre o estado dos corpos são descritas com detalhes, com o uso de palavras como *excoriated*, *horribly mutilated*, *fearfully discolored*, *dreadfully bruised*⁸⁸. A seleção das informações publicadas e o emprego de tal vocabulário dão ao texto um caráter inegavelmente apelativo e sensacionalista. Certamente isso não é à toa. O fato de o conto incluir o texto das reportagens que teriam sido lidas por Dupin permite ilustrar uma maneira comum de se divulgar esse tipo de notícia já na época de Poe, em que a publicação de notícias sensacionalistas era uma técnica comumente usada para atrair leitores: a linguagem agressiva, especialmente quando as histórias contadas envolviam negros escravos como suspeitos — tanto as ficcionais quanto as que reportavam fatos ocorridos —, predominava nas narrativas de crimes na época⁸⁹.

A morte das L’Espanaye é, portanto, transformada nos jornais em verdadeiro espetáculo; uma consequência disso é que uma multidão permanece diante da casa, horas depois do acontecido, como a platéia que aguarda o próximo ato do espetáculo que se desenrola diante de si. Essa circunstância tem uma relação com o comportamento comum da mídia na época da escrita do conto, mas também tem consequências relacionadas a ele mesmo, como a mercadoria que é: afinal, o conto também era uma narrativa de crime (semelhante às reportagens) que precisaria ser vendida, e Poe compartilhava com os jornais da

⁸⁶ “Vivíamos, pois, sozinhos os dois”. (p. 68)

⁸⁷ assassinatos extraordinários, gritos horríveis, horror, espanto.

⁸⁸ escoriados, horivelmente mutilados, assustadoramente pálidos, terrivelmente machucado.

⁸⁹ GODDU, Teresa A. Poe, sensationalism, and slavery. In: HAYES, Kevin J. (org.) **The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe**. Cambridge: University Press, 2002, p. 92-112.

época o mesmo objetivo de atrair leitores e obter vendagem. Daí a opção em fazer uso no conto da mesma linguagem que era comum na mídia da época.

Lendo os jornais, Dupin fica sabendo sobre as mortes, sobre os depoimentos levantados pela polícia, e formula suas hipóteses. Em seguida, ele visita a cena do crime. A busca que o detetive efetua ali é de certa maneira tendenciosa: ele já tinha suspeitas baseadas nos depoimentos que havia lido nos jornais, especialmente nas informações sobre as vozes ouvidas pelas testemunhas. Quando foi perscrutar a casa, já tinha em mente ao menos uma hipótese, e já foi com o olhar dirigido para certos elementos da cena. É isso que ele revela no trecho abaixo:

What the suspicion is, however, I will not say just yet. I merely wish you to bear in mind that, with myself, it was sufficiently forcible to give a definite form — a certain tendency — to my inquiries in the chamber. (p. 259)⁹⁰

Entretanto, nós leitores só ficamos sabendo qual suspeita é essa mais tarde, juntamente com o narrador, quando Dupin lhe explica a solução do caso.

Nessa explicação, mais um importante procedimento é empregado por Dupin para elucidar o caso: a identificação do analista com seu oponente, que é um princípio essencial do seu método. O procedimento é primeiramente enunciado no trecho introdutório do conto, já citado anteriormente, em que o narrador afirma, sobre o jogador/analista:

Deprived of ordinary resources, the analyst throws himself into the spirit of his opponent, identifies himself therewith, and not unfrequently sees thus, at a glance, the sole methods (sometimes indeed absurdly simple ones) by which he may seduce into error or hurry into miscalculation. (p. 246)⁹¹

Identificar-se com o oponente, segundo é possível depreender da explicação acima, significa ser capaz de reconstituir sua linha de pensamento de modo a poder imaginar os meios pelos quais ele incorreria em erro. Nesse processo, é possível ao analista fazer deduções a respeito das decisões tomadas pelo seu oponente. A palavra *analista* então parece ser de fato a mais adequada para o contexto: o jogador que realiza tal procedimento justamente analisa o jogo e o seu oponente. Como já é possível deduzir aqui, o detetive,

⁹⁰ “Qual seja essa suspeita, porém, não direi não o direi ainda. Desejo apenas que você concorde comigo que ela foi suficientemente forte para dar uma forma definida, uma tendência positiva às investigações a que procedi no quarto”. (p. 80)

⁹¹ “Privado dos recursos habituais, o analista coloca-se no lugar de seu adversário, identifica-se com ele, e não poucas vezes descobre, num simples relance de vista, o único meio — às vezes absurdamente simples — de induzi-lo a um erro, ou precipitá-lo num cálculo errado”. (p. 66)

fazendo uso do mesmo procedimento, analisa o crime, as evidências, as hipóteses, localiza os erros cometidos por seus oponentes e chega a uma conclusão para o mistério.

No conto, Dupin realiza esse procedimento de três formas, identificando-se com três oponentes diferentes: a polícia, o suposto assassino e o dono do orangotango. Nem todos esses oponentes são necessariamente seus adversários: eles representam alguém que está do outro lado que não o dele, a quem ele precisa analisar para compreender o que de fato aconteceu na noite do crime; e, no caso especial da polícia, lhe interessa acima de tudo identificar os pontos da investigação em que ela errou e o porquê de seus erros. Esse é apenas um dos sinais de que a polícia é o único desses oponentes que se constitui realmente como um adversário de Dupin, com consequências importantes para o significado do conto.

Enquanto espera a chegada do marinheiro, que Dupin supõe ser o dono do animal que matou as L'Espanaye, ele faz o seguinte comentário:

“He will reason thus:—‘I am innocent; I am poor; my Ourang-Outang is of great value — to one in my circumstances a fortune of itself — why should I lose it through idle apprehensions of danger? Here it is, within my grasp. It was found in the Bois de Boulogne — at a vast distance from the scene of that butchery. How can it ever be suspected that a brute beast should have done the deed? The police are at fault — they have failed to procure the slightest clew. Should they even trace the animal, it would be impossible to prove me cognizant of the murder, or to implicate me in guilt on account of that cognizance. Above all, *I am known*. The advertiser designates me as the possessor of the beast. I am not sure to what limit his knowledge may extend. Should I avoid claiming a property of so great value, which is known that I possess, I will render the animal at least, liable to suspicion. It is not my policy to attract attention either to myself or to the beast. I will answer the advertisement, get the Ourang-Outang, and keep it close until this matter has blown over.’” (p. 265, grifo do original)⁹²

⁹² “Raciocinará desta forma: ‘Estou inocente. Sou pobre. Meu orangotango vale muito. Para alguém na minha situação é uma verdadeira fortuna. Por que hei de perdê-lo por causa de tolas apreensões de perigo? Ele está aqui, ao meu alcance. Foi encontrado no Bosque de Bolonha, a bem grande distância do teatro daquela carnificina. Como se poderá suspeitar que um animal feroz tenha sido o autor do fato? A polícia anda às cegas. Não consegui encontrar o menor indício. Ainda mesmo que descobrisse a pista do animal, seria impossível provar que eu tenho conhecimento do crime, ou inculpar-me por causa desse conhecimento. E acima de tudo, *já sou conhecido*. O anunciante me designa como possuidor do animal. Não tenho certeza até onde pode chegar o limite de seu conhecimento. Se desistir de reclamar uma propriedade de tão grande valor, atrairei, afinal, suspeitas sobre o bicho. Não seria de boa política atrair a atenção nem sobre mim nem sobre o animal. Responderei ao anúncio, reaverei o orangotango e conservá-lo-ei preso até que esse caso fique liquidado”. (p. 87)

No trecho acima, que é uma fala de Dupin em conversa com o narrador, ele levanta hipóteses colocando-se no lugar do marinheiro dono do animal, supondo toda uma linha de pensamento que ele seguiria para decidir se atenderia ou não ao anúncio no jornal. Como se pode perceber, Dupin exercita a *identificação* com o marinheiro inclusive no nível da *linguagem*, fazendo uso dos pronomes da primeira pessoa ao descrever os pensamentos que supõe que o homem teria — tais suposições, como se pode imaginar, são absolutamente intuitivas.

Nessa mesma conversa com o narrador, mas em trecho anterior, Dupin tenta reconstituir o raciocínio do suposto assassino. A essa altura, ele ainda não revelou ao amigo sua suspeita sobre a autoria do crime; portanto, a fala abaixo ainda supõe o assassino um ser humano:

“You will see,” he said, “that I have shifted the question from the mode of egress to that of ingress. It was my design to convey the idea that both were effected in the same manner, at the same point. Let us now revert to the interior of the room. Let us survey the appearances here. The drawers of the bureau, it is said, had been rifled, although many articles of apparel still remained within them. The conclusion here is absurd. It is a mere guess — a very silly one — and no more. How are we to know that the articles found in the drawers were not all these drawers had originally contained? Madame L’Espanaye and her daughter lived an exceedingly retired life — saw no company — seldom went out — had little use for the numerous changes of habiliment. Those found were at least of as good quality as any likely to be possessed by these ladies. *If a thief had taken any, why did he not take the best — why did he not take all? In a word, why did he abandon four thousand francs in gold to encumber himself with a bundle of linen?* [...] But, under the real circumstances of the case, if we are to suppose gold the motive of this outrage, *we must also imagine the perpetrator so vacillating an idiot as to have abandoned his gold and his motive altogether.* (p. 261-2, grifo meu)⁹³

⁹³ “Você está vendo que passei da questão do modo de saída para o modo de entrada. Era minha intenção sugerir a ideia de que ambas foram realizadas da mesma maneira e pelo mesmo lugar. Voltemos agora ao interior do quarto. Examinemos todas as particularidades ali. Segundo disseram, as gavetas da cômoda foram saqueadas, embora muitas peças de roupa ainda permanecessem dentro delas. A conclusão aqui é absurda. É uma simples conjectura, muito tola aliás, e só isto. Como haveremos de saber que as peças encontradas nas gavetas não eram todas as que se continham antes nas gavetas? A Sra. L’Espanaye e sua filha viviam uma vida excessivamente retirada, não recebiam visitas, raramente saíam, não precisando, portanto, de mudar muitas vezes de roupa. As que foram encontradas eram pelo menos de tão boa qualidade como quaisquer outras que aquelas senhoras provavelmente possuíam. *Se um ladrão tivesse tirado algumas, por que não levou as melhores, por que não levou todas? Numa palavra: por que abandonou quatro mil francos em ouro, para embarçar-se com uma trouxa de roupa?* [...] Mas, nas circunstâncias reais do caso, se tivermos de supor que o ouro foi o móvel do ataque, *devemos imaginar também que esse assassino não passa dum maluco indeciso, que abandona ao mesmo tempo seu ouro e seu interesse*”. (p. 83-84, grifo meu)

Nas frases destacadas, diferentemente do que fez quando reconstituiu a linha de pensamento do marinheiro, Dupin não marcou na linguagem a identificação que realiza com o assassino. Contudo, ele tenta atacar as hipóteses levantadas pela polícia tentando colocar-se no lugar do criminoso: por que ele roubaria roupas das vítimas e não roubaria o ouro? Além disso, se a hipótese levantada pela polícia sobre a motivação do crime estiver certa, então é possível fazer uma suposição sobre esse criminoso: a de que ele seria de um tipo de oponente muito fraco, de intelecto inferior.

Já no trecho citado acima, é possível ver sinais de que as falas de Dupin são montadas como um esforço de evidenciar a fragilidade da atuação da polícia. Ainda como parte desse esforço, o detetive também realizou o mesmo procedimento de identificação com a polícia. Conforme já mencionado, o narrador destaca no início do conto que esse procedimento permite, entre outras coisas, compreender por quais meios o oponente cometerá erros. Na narração de suas hipóteses para o amigo, Dupin deixa claro mais de uma vez que conseguiu prever em que pontos da investigação a polícia falhou, ficando assim impossibilitada de solucionar o caso. Vejamos algumas dessas observações de Dupin:

“There are two windows in the chamber. One of them is unobstructed by furniture, and is wholly visible. The lower portion of the other is hidden from view by the head of the unwieldy bedstead which is thrust close up against it. The former was found securely fastened from within. It resisted the utmost force of those who endeavor to raise it. A large gimlet-hole had been pierced in its frame to the left, and a very stout nail was found fitted therein, nearly to the head. Upon examining the other window, a similar nail was seen similarly fitted in it; and a vigorous attempt to raise this sash failed also. *The police were now entirely satisfied that egress had not been in these directions. And, therefore, it was thought a matter of supererogation to withdraw the nails and open the windows.*

“*My own examination was somewhat more particular, and was so for the reason I have just given — because here it was, I knew, that all apparent impossibilities must be proved to be not such in reality.*” (p. 259, grifo meu)⁹⁴

⁹⁴ “Há duas janelas no quarto. Diante de uma delas não há móveis que a obstruam e está plenamente visível. A parte inferior da outra está oculta pela cabeceira da pesada armação da cama que se acha encostada à parede. Achou-se a primeira janela solidamente fechada por dentro. Resistiu aos maiores esforços dos que tentaram erguê-la. À esquerda de seu caixilho, haviam furado um grande buraco com verruma e nele meteram um grosso prego, quase até a cabeça. Examinando-se a outra janela, encontrou-se prego igual e de igual maneira enfiado. Não teve êxito tampouco a vigorosa tentativa de levantar esse caixilho. *A polícia estava, pois, inteiramente certa de que a evasão não se dera naquela direção. E, em consequência, achou que era desnecessário retirar os pregos e abrir as janelas. / Meu exame foi um tanto mais minucioso e isto pela razão que já expus, isto é, porque sabia que era ali que se devia provar que todas as aparentes impossibilidades não eram realmente ‘impossíveis’.*” (p. 80-81, grifo meu)

This riddle, so far, was now unriddled. The assassin had escaped through the window which looked upon the bed. Dropping of its own accord upon his exit (or perhaps purposely closed), it had become fastened by the spring; *and it was the retention of this spring which had been mistaken by the police for that of the nail, — farther inquiry being thus considered unnecessary.* (p. 260, grifo meu)⁹⁵

The gold was abandoned. Nearly the whole sum mentioned by Monsieur Mignaud, the banker, was discovered, in bags, upon the floor. *I wish you therefore, to discard from your thoughts the blundering idea of motive, engendered in the brains of the police by that portion of the evidence which speaks of money delivered at the door of the house.* (p. 262, grifo meu)⁹⁶

Em cada um dos trechos citados da conversa entre Dupin e o narrador, o detetive indica uma falha na investigação realizada pela polícia: ela não entendia o modo de entrada e saída do assassino porque não analisou com o rigor necessário as janelas do quarto das vítimas (nos dois primeiros trechos); levantou uma hipótese errada de motivação para o crime com base em evidência insuficiente (último trecho). É importante notar que foi devido a essa hipótese equivocada que a polícia prendeu Le Bon, pois ele foi o funcionário do banco que acompanhou Mme. L’Espanaye de volta para casa após o saque de uma grande quantia em dinheiro — dinheiro esse que estava no quarto quando elas foram assassinadas, não tendo sido levado pelo assassino. É importante notar a arrogância que em geral marca essas referências de Dupin ao trabalho da polícia (“*blundering idea of motive*”), a qual fica ainda mais clara no parágrafo final, em que ele fala de sua satisfação em tê-la derrotado. Essa arrogância é um elemento importante da caracterização de Dupin, com consequências para a leitura alegórica do conto.

O procedimento de jogar-se “into the spirit of his opponent” constitui-se, como podemos verificar, na tentativa de Dupin de ler as situações, em estabelecer nexos entre as circunstâncias que se apresentam: “It is only left for us to prove that these apparent 'impossibilities' are, in reality, not such”. O primeiro momento do conto em que ele exibe tal capacidade é logo depois que conhece o narrador, e ele praticamente “lê” a mente do amigo em um de seus passeios noturnos. O que Dupin faz então, que é o mesmo que ele faz durante

⁹⁵ “Este enigma estava até aqui resolvido. O assassino escapara pela janela que se abria sobre a cama. Quer aquela se tivesse fechado por si mesma, após a saída dele (ou talvez fechada de propósito), havia ficado segura pela mola. *E foi a retenção desta mola que a polícia tomara, por engano, como sendo a do prego, considerando dessa forma desnecessária qualquer investigação ulterior*”. (p. 82, grifo meu)

⁹⁶ “O dinheiro foi abandonado. Quase toda a soma mencionada pelo Sr. Mignaud, o banqueiro, foi descoberta em bolsas jogadas no chão. *Faço, pois, empenho de afastar de seu pensamento a disparatada ideia do ‘interesse’, engendrada nos miolos da polícia, por aquela parte dos depoimentos que fala do dinheiro entregue à porta da casa*”. (p. 83, grifo meu)

a investigação do crime, é levantar suposições com base em elementos observáveis e no seu conhecimento prévio sobre a situação e os envolvidos; ou seja, uma observação cuidadosa e seletiva, do mesmo tipo que o narrador diz ser própria do jogador de *whist*. Importante lembrar que, embora fundadas nesses aspectos tão concretos, e apresentadas no conto como as corretas, tais suposições ainda são do campo da intuição; os mesmos dados observados poderiam levar a hipóteses as mais diversas. Para nós, leitores, a pergunta que fica não deve ser sobre a plausibilidade ou não de tal procedimento, ou de sua verossimilhança. A pergunta certa seria sobre o porquê de se criar esse personagem, nesse conto, com quem tudo dá certo, cujas suposições são sempre certas, mesmo as que podem parecer mais absurdas — será que algum leitor, em toda a história da recepção desse conto, chegou a supor que o assassino não seria um humano, antes de saber o fim do conto? A impressão de verdade é criada ao se colocarem juntas tantas evidências nas mãos de um personagem que infalivelmente soluciona o caso.

Esse procedimento de identificação com o oponente pode ser problematizado juntamente com a questão do ponto de vista, pois o conto parece zombar desse princípio. O assassino que comete o crime brutal que apavora toda uma cidade e desafia a inteligência de todos é um orangotango, um animal irracional. Como pode o detetive, ou qualquer pessoa, identificar-se com ele? Contudo, como a análise acima pode esclarecer, Dupin vai fazendo suas suposições de uma maneira que ele vai eliminando as possibilidades de o assassino ser um humano, só apresentando a hipótese do orangotango ao final dessa longa conversa com o amigo. Assim, ele não chega a procurar identificação com o “pensamento” do macaco. Em outras palavras, é justamente através da impossibilidade da identificação com o assassino que Dupin deduz que ele não pode ser humano. Justamente onde o mistério parece ser mais opaco reside a chave da investigação e de seu sucesso. Essa contradição ideológica, que se relaciona com a possibilidade de compreensão da realidade, tem consequências importantíssimas para a interpretação desse conto.

Mesmo com um caso envolvendo um crime assustador e misterioso e um “criminoso” dos mais improváveis, tudo dá certo na investigação de Dupin, revelando uma manipulação dos diversos recursos criadores de sentido do conto para que isso acontecesse. O enredo do conto é criado de uma perspectiva que se ocupa de definir o personagem do detetive, e a narrativa é montada em torno dele, de forma a mostrar que tudo o que ele conclui está certo. Essa condição interna da narrativa, a do controle pelo ponto de vista, é compartilhada pela

própria criação literária, que é controlada pelo escritor. Voltaremos a esta questão mais adiante.

Dupin seguiu outros procedimentos na investigação, trazendo outros elementos que constituem o significado desse personagem no conto. Podemos resumir os passos que ele seguiu da seguinte maneira: eliminar as hipóteses improváveis; examinar todas as possibilidades de entrada e saída da casa; concentrar-se no estudo das janelas; considerar o método de descida do assassino, para fugir da casa; justapor a força em tese necessária para efetuar os assassinatos à voz estridente ouvida pelas testemunhas na noite do crime; considerar isso tudo à luz do assassinato e sua anormal crueldade. O narrador, seu amigo, o acompanha em visita à cena do crime, mas, assim como o leitor, só tem mais informações sobre o que e como Dupin observou no local *a posteriori*, quando este lhe conta o que pensa sobre o que viu.

Depois de investigar o local do crime, Dupin chega à conclusão de que o caráter incomum dos assassinatos é justamente o próprio caminho para a sua verdade. O detetive concorda que não é à toa que todos estão tão surpresos com o ocorrido, mas é aí onde a razão das pessoas estaca — bem como a da polícia — que se revela o que parece estar tão escondido. Segundo ele, as pessoas confundem o incomum com o imperscrutável, o que lhes impede de avaliar corretamente uma situação. Essas ideias de Dupin contêm uma formulação de uma certa ideologia da genialidade, em que o gênio é capaz de atingir um tipo de compreensão, ou a Verdade, onde a razão dos outros estaca. Essa formulação é a mesma que definiria a visão romântica de artista, na qual, segundo Raymond Williams, “while in one sense the market was specializing the artist, artists themselves were seeking to generalize their skills into the common property of imaginative truth”⁹⁷. A identificação desse traço na caracterização de Dupin é essencial para fundamentar a leitura alegórica do conto, que será mais explorada na seção seguinte.

Ao fazer esses comentários, Dupin mostra já ter um ideia de como solucionar o caso. Isso fica mais evidente quando ele afirma que a pergunta certa para essa investigação não é “o que aconteceu?” e sim “o que aconteceu que nunca tinha acontecido antes?”. Nessa mesma conversa, ele ainda fala de sua suspeita sobre o envolvimento de uma pessoa que, embora não fosse culpada pelo crime, poderia estar de certa maneira envolvida no acontecido. Antes

⁹⁷ WILLIAMS, Raymond. The Romantic Artist. In: **Culture and Society**. New York, Harper & Row, 1958, p. 40. “Enquanto em um sentido o mercado estava especializando o artista, os próprios artistas estavam procurando generalizar suas habilidades como a propriedade comum da verdade imaginativa”. Tradução minha.

disso, ainda no caminho de volta para casa, ele havia parado no escritório de um jornal, o *Le Monde*, supostamente muito lido por marinheiros, para fazer algo que o narrador não sabia então o que era. Ele estava fazendo publicar um anúncio sobre o orangotango para atrair a atenção de seu dono.

Expondo ao seu amigo o caminho de seus raciocínios, Dupin diz ter considerado a hipótese de assassinato seguido de suicídio apenas como uma questão de método. Era óbvio para ele que isso não seria possível. Seu esforço em considerar uma hipótese que, embora improvável, não poderia ser simplesmente descartada, é evidência do uso de seu método: eliminar como falsa uma hipótese sem sequer considerar o porquê de ela ser equivocada poderia permitir que sua investigação fosse falha. Portanto, esse esforço não é em vão, pois tem o objetivo de aumentar a plausibilidade de suas conclusões e procedimentos.

Chama a atenção de Dupin o fato de que as testemunhas não reconheciam a língua em que falava a *shrill voice* ouvida na noite do crime, que a todos soava estrangeira. A busca que o detetive efetuou na cena do crime já foi guiada por suas suspeitas, baseadas nos depoimentos que havia lido nos jornais, especialmente nas informações sobre a tal voz; seu olhar se dirigiu para certos elementos da cena, segundo ele mesmo afirma em trecho já comentado. Isso também era parte de seu método. Mais uma vez, a opacidade, desta vez a da linguagem, é um elemento importante para o levantamento de hipóteses pelo detetive — as quais, como já se sabe, estarão certas.

Dupin descobriu, em uma simples tentativa, que o prego que aparentemente travava a segunda janela do quarto em que morreram as L'Espanaye estava quebrado. Assim, quando se soltava a mola (*spring*), a folha da janela podia ser levantada, e levava consigo a metade do prego, deixando o restante no orifício da moldura da janela em que aparentemente ele a mantinha presa. A *aparência* de que o prego travava a janela enganou a polícia. Esta, *olhando diretamente para o objeto*, observando-o excessivamente de perto, também não conseguiu enxergar que os espaços entre as venezianas eram suficientes para uma mão se apoiar para adentrar o quarto.

A análise do cabelo encontrado nas mãos da Madame L'Espanaye, o desenho das marcas no pescoço da vítima e uma consulta à obra de Cuvier⁹⁸ foram as pistas finais que,

⁹⁸ Georges Cuvier (1769-1832), importante e controverso biólogo francês. Uma de suas principais contribuições para a ciência foi a defesa da ideia da extinção das espécies como um fato com base em seus estudos sobre os fósseis, o que não era aceito na época. Também escreveu sobre as etnias humanas, e considerava a raça branca

após a efetivação de todos os passos do método descrito acima, levaram o detetive à sua conclusão sobre a autoria do crime.

Enquanto expõe suas conclusões em conversa com o narrador, Dupin afirma que estas são suposições (*guesses*). Listando as possibilidades de desdobramento da situação — enquanto espera se o marinheiro virá ou não — ele elabora suas frases fazendo uso das expressões “se eu estiver errado...”, “se eu estiver certo...”. De certa maneira, ele parece não ter a intenção de apresentar suas respostas como definitivas ou infalíveis. Contudo, o simples fato de que antecipa possibilidades opostas revela tanto um exercício de sua capacidade analítica, bem do tipo que ele gosta de exhibir, quanto mais um esforço narrativo para expor as etapas de seu processo de investigação. E é por meio da descrição desse processo que se constrói, na narrativa, o seu método como mais eficiente do que o da polícia instituída, permitindo que Dupin tenha sucesso em sua investigação, sobrepujando-a ao final do conto.

2.4 O orangotango

Até esse ponto da conversa entre Dupin e o narrador, o que se apresenta é um esforço do detetive de expor todo o trabalho que realizou, seus passos (procedimentos práticos) e seu raciocínio, até conseguir chegar às hipóteses a que chegou. De fato, a solução do mistério virá logo a seguir, com a visita do verdadeiro dono do orangotango, que virá à casa deles respondendo ao anúncio que Dupin publicou, trazendo todas as explicações que vão confirmar as suspeitas do detetive. Assim, a solução do mistério, e nesse caso a conclusão do conto, não surgiria como uma surpresa, nem para o leitor e nem para o narrador. O processo que levou à descoberta da autoria do crime foi todo exposto, e tal descoberta aparece no conto como o seu produto ou consequência natural. Entretanto, as mortes foram provocadas por um orangotango, a princípio uma possibilidade totalmente fora do horizonte. De certa forma, toda a exposição desse processo vai aos poucos preparando o leitor para a descoberta da autoria do crime; contudo, tal descoberta é tão fora do comum que uma sensação de estranhamento, ou

superior às demais — sendo a negra a mais inferior. Disponível em: <<http://www.ucmp.berkeley.edu/history/cuvier.html>> Acessado em 02/03/2011.

pelo menos um incômodo, chega a ser praticamente inevitável. A rigor, se considerarmos que as vítimas foram mortas por um animal irracional, não há crime em “The Murders in the rue Morgue”. Isso gera um problema para a leitura do conto.

Duas informações importantes sobre o orangotango abrem espaço para uma reflexão sobre essa escolha de Poe. O animal não é, na verdade, nem tão grande e nem tão forte para cometer assassinatos tão brutais; além disso, também não tem um controle ou coordenação motora para tal. O orangotango — *Pongo pygmaeus* — pesa em média 75 kg, embora alguns machos mais fortes possam chegar a 100 kg. Tem os braços mais fortes do que as pernas, e pode ser perigoso se provocado. Mede até 1,50 m. É originário do sudeste asiático, das ilhas Sumatra, da Indonésia e de Bornéu (uma grande ilha asiática dividida entre a Indonésia, a Malásia e Brunei)⁹⁹, informação que chega a ser mencionada no conto. A maneira como ele é descrito no conto — como um monstro, de mãos enormes, força descomunal — relaciona-se antes com uma concepção corrente na época sobre povos de regiões consideradas selvagens, não civilizadas. Também tem relação com a descrição do animal na obra¹⁰⁰ de Cuvier, consultada por Dupin no conto — e possivelmente também por Poe —, mas mesmo na obra do biólogo a descrição não chega a ser tão exagerada.

Se apenas alguém possuidor de uma força extraordinária poderia ter colocado o corpo de Mademoiselle L’Espanaye na chaminé, e ter ferido as vítimas tão severamente, isso torna ainda mais absurdo o fato de o assassino ser um orangotango. Até mesmo para adentrar o quarto — e depois para sair dele — seria necessária uma força e uma agilidade claramente além das capacidades de um orangotango.

Outro ponto que problematiza a opção pelo orangotango é um dado que aparece em fala do narrador que resume sucintamente o que o marinheiro contou sobre a noite das mortes: atribui-se ao macaco a inteligência e a capacidade de imitar gestos humanos. Cuvier chega a citar em sua obra que o orangotango pode imitar ações humanas, mas não dá maiores detalhes a respeito dos limites de tal capacidade. No conto, enquanto fugia, o animal parava para olhar para trás, a fim de verificar se seu perseguidor estava próximo. Na narrativa que faz do momento do crime, o marinheiro descreve como a própria reação da vítima tornou o

⁹⁹ Informações disponíveis em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/animais/orangotango.php>>, <http://www.webciencia.com/14_macaco.htm> e em <<http://www.ecologiaonline.com/orangotango-nome-cientifico-pongo-pygmaeus/>>. Páginas acessadas em: 29/08/2010.

¹⁰⁰ MCMURTRIE, H. (org.) **Cuvier’s Animal Kingdom**, arranged according to its organization / translated from the French, and abridged for the use of students. Londres: Orr and Smith, s/d, p. 54. Disponível em: <<http://www.archive.org/stream/cuviersanimalkin00cuv/#page/55/mode/1up>> Acessado em 22/04/2011.

orangotango mais violento. Mlle. L'Espanaye estava desmaiada; o animal a enforcou assim. Nesse ato, seu olhar perdido então fixou-se no do dono, “counscious of having deserved punishment”¹⁰¹ (p. 268). Essa personificação do orangotango, ou essa atribuição de características e habilidades humanas ao animal, revela de certa forma a possibilidade de ele ter algum referencial concreto, ou seja, de que o orangotango tenha sido uma escolha de Poe que reflete sua relação com debates correntes no contexto sócio-histórico em que ele viveu e produziu sua obra. “Macaco” era uma palavra comumente usada para referir-se aos negros¹⁰². Conforme apresentado no capítulo 1, a questão da escravidão praticamente dominava os debates na sociedade norte-americana na época, com consequências nada irrelevantes tanto no campo político quanto no econômico, inclusive no mercado editorial nacional — no qual se inseria Poe. A figuração do “assassino” das L'Espanaye como um orangotango, se por um lado desqualifica o resultado do trabalho do detetive — tanta elaboração intelectual para descobrir que sequer se pode dizer que houve um crime —, também é uma opção que condensa um tratamento muito específico do tema da escravidão na América em que Poe viveu.

Muitos críticos, ao longo dos anos, se dedicaram a estudar o posicionamento de Poe na questão da escravidão nos Estados Unidos. Foram realizadas inúmeras buscas em sua obra por evidências de algum tipo de opinião, e a grande maioria dos críticos tem chegado à conclusão de que Poe seria pró-escravidão. Terence Whalen¹⁰³, que parece ser o crítico que fez a pesquisa mais abrangente até hoje sobre esse tema em Poe, faz uma grande revisão da discussão e chega a conclusões muito interessantes. Em seu estudo, é possível perceber que os críticos de Poe fizeram, ao longo da história, muitas más leituras de sua obra; além disso, ao citarem-se uns aos outros, seus equívocos se multiplicaram. Whalen mostra como tais equívocos criaram e perpetuaram avaliações injustas da obra de Poe, e na verdade desviaram o foco da discussão da posição de Poe no desenvolvimento das forças produtivas — no mercado editorial norte-americano do século XIX — para uma simples querela do tipo “será que ele é contra ou a favor da escravidão?”. Para Whalen, um problema sério dessa persistente discussão sobre o racismo em Poe é a sua não-historicização, como se o racismo

¹⁰¹ “Cônscio de haver merecido castigo...” (p. 90)

¹⁰² Sobre o conto “*How to write a Blackwood article*”, Teresa A. Goddu afirma: “The author’s representation as a ‘baboon’ denotes the author’s enslavement, given the racial association between monkeys and ‘blackness’ in the nineteenth century.” Em: GODDU, T. A. Poe, sensationalism and slavery. In: HAYES, K. J. (org.) **The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe**, p. 97.

¹⁰³ GODDU, op cit.

fosse mais um pecado pessoal do que uma condição gerada e sustentada por forças políticas e econômicas. Segundo ele,

In keeping with this personalizing tendency, most interpretations of Poe's racism share some common assumptions: that he chose his racial attitudes freely or at least knowingly; that his attitudes could be expressed without constraint; and, by extension, that his expressions constitute a "true" record of his thoughts and or feelings.¹⁰⁴

Whalen comenta longamente, por exemplo, a chamada resenha Paulding-Drayton, na qual é expressa uma opinião muito claramente a favor da escravidão, caracterizando-a, por exemplo, como um bem positivo (em oposição a uma ideia de “mal necessário”), e justificando a subordinação racial como vontade divina. Ela foi publicada anonimamente na revista *Southern Literary Messenger*, para a qual Poe contribuiu até 1836. Diversos críticos atribuíram a escrita dessa resenha a Poe, com base em comparações de seu estilo linguístico ao do texto; contudo, em carta escrita a Nathaniel Beverley Tucker, conhecido intelectual, literato e jurista pró-escravidão, Poe já se refere a um texto escrito por Tucker exatamente com as mesmas características daquele que é atribuído a ele mesmo. Além disso, por meio da análise do vocabulário, das estratégias de argumentação e de idiossincrasias do texto e de sua comparação com outras obras de Tucker, Whalen demonstra que o texto de fato só poderia ter sido escrito por ele, e não por Poe. Portanto, parte das acusações que já foram feitas a Poe são, de fato, fundadas em um texto que ao que tudo indica sequer foi escrito por ele. A partir daí, Whalen faz uma leitura atenta de vários textos críticos sobre o assunto, revelando problemas e falácias, e reposicionando Poe historicamente. A conclusão a que chega Whalen é que é simplesmente impossível afirmar a posição de Poe nesse debate dado o seu esforço — e sua necessidade — em cumprir com alguns procedimentos estabelecidos pelo mercado para maquiar posicionamentos ideológicos fortes a fim de evitar a perda de leitores.

Além disso, ele ressalta que por volta de 1830, período em que Poe produziu boa parte de suas obras, havia uma variedade enorme de posicionamentos sobre esta questão, não havendo unanimidade nem no norte e nem no sul. Para Whalen, a relação entre a questão do racismo nos EUA e a literatura necessariamente passa pelas pressões do nacionalismo literário e do mercado literário nacional, as quais levaram à formação do *average racism*, já

¹⁰⁴ WHALEN, op. cit. p. 122. “Ao manter essa tendência à personalização, a maioria das interpretações do racismo de Poe compartilham alguns pressupostos comuns: que ele escolheu suas atitudes raciais livremente, ou no mínimo conscientemente; que suas atitudes poderiam ser expressas sem constrangimentos; e, por extensão, que suas expressões constituem um relato ‘verdadeiro’ de seus pensamentos ou sentimentos”. Tradução minha.

mencionado, que consistia em uma forma de racismo que fosse aceitável ao maior número possível de leitores brancos, considerando que, para atingir seu principal objetivo, que era o aumento das vendas, era necessário não opor-se radicalmente a nenhum dos posicionamentos sobre a questão. Whalen amplia as consequências do procedimento do *average racism* apontando para o fato de que ele tem relações também com o nacionalismo, tanto com a definição da cultura nacional pré-guerra quanto com a ideia de reforçar mais as semelhanças do que as diferenças entre o sul e o norte — “his attempt to construct or exploit an average racism was in many ways a deliberate strategy designed to unify sections divided by slavery”¹⁰⁵. A tendência da crítica em identificar manifestações racistas na obra de escritores, o que não acontece apenas com a obra de Poe, consiste em algo que Whalen chama de “character assassination”, e revela algo importante sobre um procedimento de abordagens críticas baseadas em análises a-históricas do racismo:

... the fervent hunt for some blatant racist utterance reveals less about antebellum literature than about the contemporary practice of endlessly unmasking racism as a scandal, as an unsurpassable and perversely cathartic spectacle.¹⁰⁶

Assim, pode-se dizer que o orangotango representa uma tentativa de figuração do negro americano no conto de Poe, ao mesmo tempo em que, não sendo um homem, mas um animal cujo nome ele sabia que remetia ao negro, mascara essa referência. Por isso, pode ser lido como um procedimento do escritor, consciente ou não, na linha do *average racism*. O fato de o macaco figurar o assassino sedimenta um conteúdo importante do contexto sócio-histórico de Poe; ao mesmo tempo, representa uma opção do escritor em tentar atender a dois tipos absolutamente diferentes de público leitor: por um lado, ele representou em seu conto o inimigo por meio de uma imagem que remete à representação de um inimigo para uma certa coletividade numerosa de seu tempo — a dos americanos racistas; ao mesmo tempo, como o assassino não é exatamente um negro, mas um animal, seu conto não ofenderia ou indignaria os leitores de tendência oposta. Se por um lado reflete uma conformação de Poe a uma tendência simultaneamente editorial e nacionalista, também revela sua necessidade de apelar a alguma demanda do público para que sua obra fosse vendável.

¹⁰⁵ WHALEN, op. cit., p. 140. “Sua tentativa de construir ou explorar um racismo médio foi de muitas formas uma estratégia deliberada planejada para unificar seções divididas pela escravidão”. Tradução minha.

¹⁰⁶ WHALEN, op. cit., p. 139. “... a caça fervorosa por algum enunciado claramente racist revela menos sobre a literatura pré-guerra do que sobre a prática contemporânea de ininterruptamente desmascarar o racismo como um escândalo, como um espetáculo perversamente catártico e impossível de ser superado”. Tradução minha.

2.5 Conclusões sobre o conto, ou seus elementos revisitados

Considerando as observações feitas neste capítulo sobre os procedimentos investigativos de Dupin, é possível verificar que o jogo de *whist* — descrito no início do conto como sendo aquele que permite o exercício do mais alto intelecto — se relaciona com o próprio modo de atuar de Dupin, o investigador informal que age paralelamente e sobrepuja a polícia, satisfazendo-se com o sucesso de sua empreitada: “I am satisfied with having defeated him in his own castle”. Com essa derrota da polícia, Dupin prova que seu trabalho foi mais eficiente do que o dela; e melhor também do que o trabalho dos detetives particulares, já que ele cita Vidocq na mesma crítica que faz à instituição. Contudo, é de suma importância considerar que a ordem social permanece a mesma: Dupin não é e nunca chega a ser um policial, ou a revolucionar a instituição e seus métodos. Ela não deixa de existir e não deixa de ser a responsável por investigar crimes e manter a ordem. Ainda que o ponto de vista defina uma narrativa sobre o sucesso do detetive autônomo sobre a instituição — à qual Dupin chega a se referir como “the government agents” (p. 257) —, essa circunstância constitui um problema na narrativa de tal vitória.

A leitura do conto feita até aqui evidencia relações entre diversas esferas do trabalho social que ele configura. O trabalho específico tematizado, no nível do enredo, é o trabalho de *investigação*, o qual é realizado pela polícia e por Dupin. O leitor fica sabendo dos procedimentos seguidos pelo detetive até a sua solução do mistério, o que remete à figuração de um processo com o objetivo de se chegar a um produto final; portanto, remete a uma ideia de trabalho. No entanto, como apontamos nas seções anteriores, Dupin o realiza como atividade não remunerada, prazerosa, valendo-se de favores e ainda com a grande satisfação em sobrepujar os policiais, os quais seriam os trabalhadores pagos para realizar este trabalho oficialmente — circunstâncias que se afastam da definição de trabalho como ele se dá sob o capital. Essas escolhas não podem ser vistas como aleatórias. As mortes violentas, a necessidade de esclarecimento, a busca por respostas são elementos que se materializam no conto como tratamento, por parte do escritor, de conteúdos sociais dos mais interessantes. Falam, portanto, das transformações na realidade em que ele viveu: o avanço assustador do

capitalismo nas diversas esferas da ainda jovem sociedade norte-americana: a cidade, a urbanidade, o desenvolvimento industrial e comercial, o aumento dos crimes, a ameaça à propriedade privada e o medo generalizado dessa ameaça. O grande crescimento econômico gerou algumas crises durante o período de vida de Edgar Allan Poe, tendo sido o mais significativo o período da depressão que se seguiu à crise de 1837, a qual, conforme descrito no capítulo 1, agravou a pobreza e enfatizou ainda mais as diferenças sociais já existentes na sociedade norte-americana de então.

Na primeira metade do século XIX nos Estados Unidos, a invenção e a chegada de máquinas aumentavam a produção agrícola e a produção de riqueza, e mais linhas ferroviárias ligavam as partes mais distantes do país. Em quarenta anos, a população aumentou de 7,25 milhões para 25 milhões¹⁰⁷. No entanto, contradições provocadas pelos conflitos regionais, como a questão da escravidão, provocariam a Guerra Civil, entre 1861 e 1865. As origens desta, que datam praticamente do início da constituição dos Estados Unidos como nação, estão ligadas a contradições geradas pelo convívio, dentro dos limites do mesmo país, da manutenção do modo de produção escravista no sul e do desenvolvimento capitalista, com base no trabalho assalariado, no norte — embora a disputa pela abolição da escravidão nos Estados Unidos não tenha sido exatamente a principal motivação da guerra, ao contrário do que alguns historiadores chegam a defender¹⁰⁸.

O historiador John Ashworth¹⁰⁹ explica uma circunstância muito importante do caráter do trabalho no novo contexto do capital. Historicamente, o trabalho assalariado sempre foi considerado um tipo de submissão — isso desde a Grécia antiga¹¹⁰. Ao longo do século XIX, contudo, transformações econômicas aceleradas provocaram uma mudança profunda nessa

¹⁰⁷ GRAY, Wood & HOFSTADTER, Richard. **Panorama da História dos Estados Unidos**. Departamento Cultural da Embaixada dos Estados Unidos, s/d, p. 85.

¹⁰⁸ Em um artigo publicado em outubro de 1861 no jornal austro-húngaro *Die Presse*, Karl Marx define com as seguintes palavras as causas da Guerra Civil americana, então em curso: “Todo o movimento foi e é baseado, como se vê, na *questão da escravidão*. Não no sentido de questionar se os escravos dentro dos estados escravistas existentes deveriam ser emancipados imediatamente ou não, mas se os 20 milhões de homens livres do norte devem continuar se submetendo a uma oligarquia de 300 mil senhores de escravos; se os vastos Territórios da república devem ser berços de estados livres ou de escravidão; finalmente, se a política nacional da União deve tomar a expansão armada da escravidão no México, na América Central e na América do Sul como seu instrumento.” Tradução minha. Disponível em: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/Marx_Engels_Writings_on_the_North_American_Civil_War.pdf> Acessado em: 15/10/2011.

¹⁰⁹ ASHWORTH, J. **Slavery, Capitalism and Politics in the Antebellum Republic**. Vol. 1: Commerce and compromise, 1820-1850. Cambridge: University Press, 1995.

¹¹⁰ O historiador cita uma frase muito significativa a esse respeito da obra **Política**, de Aristóteles: “no man can practise virtue who is living the life of a mechanic or a labourer” (ASHWORTH, ibidem, p. 10). “Nenhum homem que viva a vida de um mecânico ou trabalhador pode praticar a virtude”. Tradução minha.

concepção, o que demonstra o quão avassaladoras foram as transformações sociais e ideológicas provocadas pelo avanço do capitalismo. Segundo Ashworth, nesse período, o trabalho assalariado deixou pouco a pouco de ser visto como incompatível com a democracia e passou a ser visto como indispensável a ela e à sociedade livre. O ponto crucial dessa mudança de mentalidade, para ele, foi a década de 1850, com a ascensão do Partido Republicano, tendo sido a Guerra Civil, na década seguinte, o levante político e social que marcou essa transição e mudou tradições de mais de dois mil anos. Apesar de revelar uma perspectiva talvez excessivamente nacionalista, essa tese de Ashworth fornece elementos para avaliarmos a intensidade das mudanças sócio-econômicas ocorridas na época. Entretanto, ainda segundo Ashworth, o trabalho assalariado não é uma forma de exploração mais leve do que a escravidão. As contradições geradas nesse processo geraram os conflitos de classe¹¹¹ que marcaram o século XIX norte-americano — alguns dos quais citamos no capítulo 1, como os movimentos operários e as revoltas de escravos —, e é nesses termos que as origens da Guerra Civil precisam ser entendidas.

As relações de trabalho eram um tema central na pauta da sociedade norte-americana naquele período, e sua tematização em “The Murders in the rue Morgue” não pode ser vista como uma opção aleatória, mas como evidência do tratamento de contradições sociais. Nesse ponto interessa pensar na própria experiência de Edgar Allan Poe como trabalhador da escrita literária.

Tendo sempre trabalhado com a escrita, mesmo no período em que serviu o exército em West Point, Poe se posiciona na luta pelos meios de produção no contexto em que viveu como um artista que via se impor cada vez mais a necessidade e a dificuldade de vender sua força de trabalho para poder garantir a própria sobrevivência. Portanto, essa era a experiência de trabalho que se colocava para ele, e é ela que se sedimenta em sua obra.

As ideias apresentadas na seção sobre o ponto de vista são de grande relevância para a compreensão do significado alegórico do conto. A análise dos trechos citados permite depreender um tema importantíssimo da narrativa, que é a possibilidade de figuração de processos de produção. Esse problema se relaciona com a própria posição do escritor no desenvolvimento das forças produtivas de seu tempo, como um artista que para sobreviver

¹¹¹ Ashworth considera a resistência dos negros à escravidão (cuja existência chega até a ser negada por muitos historiadores norte-americanos) um conflito de classe, e qualquer atitude deles que resultasse do ressentimento de sua condição é exemplo dessa resistência. O mesmo tipo de ressentimento podia surgir no trabalhador assalariado, cuja condição de livre não corresponde à realidade das circunstâncias que organizavam sua vida sob o capital.

depende da venda de sua obra, a qual é efeito de um determinado processo de produção que permanece inacessível para o grande público consumidor. Essa é a experiência sócio-histórica sedimentada em “The Murders in the rue Morgue”, bem como nos demais contos de detetive. Ao longo da leitura de “The Murders in the rue Morgue” feita até aqui, procuramos evidenciar elementos que mostram de que forma as relações entre os diversos elementos do conto contribuem para a construção da alegoria que representa, dentro do texto literário, a tentativa de figuração das contradições do artista que vive essa experiência do modo de produção capitalista, bem como os limites e os problemas materializados em tal tentativa.

Conforme procuramos demonstrar nos comentários sobre a capacidade de Dupin de enxergar a verdade onde a razão dos demais estaca, representando essa razão imaginativa, que é a mesma tarefa atribuída ao artista romântico, fica evidente que na construção da alegoria de “The Murders in the rue Morgue” Dupin representa o artista como trabalhador, e é nesse sentido que deve ser entendida a identificação com o detetive definida por Benjamin e mencionada no início deste capítulo; contudo, de acordo com a análise feita até aqui de sua postura, especialmente com relação à polícia, sabe-se que ele é construído no conto como personagem que se considera superior aos outros. A admiração e até as exclamações do narrador diante do desfile da habilidade do detetive também contribuem para a construção dessa imagem. Assim, a proposta que Dupin personifica no conto não é pela liberdade do artista em relação ao sistema. Dupin joga dentro das regras do sistema posto, da mesma forma que Poe fez na execução de sua atividade. O que ele propõe, na verdade, é uma prevalência do artista sobre os seus opositores reais, que podemos identificar como os críticos e os poetas que ele considera menores.

Contudo, é muito importante lembrar que Dupin não é Poe, ele não é uma versão literária direta de seu criador. E a primeira grande diferença entre eles é o fato de Dupin viver de renda: tendo sua subsistência garantida pelo favor de seus credores, ele pode dedicar-se à atividade que melhor lhe aprez, ao contrário do que faz Poe — que precisa ser cada vez menos poeta e cada vez mais contista e crítico para sobreviver no mercado editorial. Nesse sentido, o significado que o personagem de Dupin, um novo tipo de personagem em seu momento histórico, condensa e representa no conto é muito mais o de um desejo, uma projeção, ou no mínimo uma proposta compensatória, de emancipação — de um tipo bastante problemático, conforme apontado no parágrafo anterior — diante dos limites impostos pelo sistema, o qual se materializa, na experiência do escritor, nas pessoas de seus opositores.

Podemos encontrar maiores evidências que podem sustentar essa hipótese ao analisarmos alguns textos escritos por Poe em que ele expôs sua opinião sobre algumas personalidades de sua época que representariam um tipo de oposição a ele. É marca constante de seu texto — especialmente o de sua crítica — uma arrogância, do mesmo tipo daquela de Dupin falando da polícia. Isso também é índice de algo importante sobre a experiência social de Poe: ele é um escritor que não consegue figurar uma possibilidade para o artista fora desse sistema. É como se esse sistema já se apresentasse a ele como um dado de realidade, uma segunda natureza, e assim só lhe restasse como forma de expressar seu ressentimento sobrepor-se aos seus concorrentes mostrando-se melhor do que eles. Esse tipo de postura pode ser identificado como o pressuposto, por exemplo, de boa parte da obra crítica escrita por Poe. Vejamos alguns trechos de suas resenhas em que podemos observar isso.

No trecho de uma resenha intitulada “Our Amateur Poets”, é possível apreender que sua tese é a de que existe um conhecimento sobre o que é poesia, do qual o escritor W. E. Channing não partilha. Esse fato por si só desqualifica toda e qualquer produção sua, que assim, para Poe, não deveria ser chamada de “poesia”. Em outras palavras, sua hipótese é de que o conhecimento sobre a verdadeira poesia é da posse de poucos — mas entre esses poucos, obviamente, na posição de enunciador de tal fato, Poe já se inclui:

In speaking of Mr. William Ellery Channing, who has just published a very neat little volume of poems, we feel the necessity of employing the indefinite rather than the definite article. He is a, and by no means the, William Ellery Channing. [...] His book contains about sixty-three things, which he calls poems, and which he no doubt seriously supposes so to be. They are full of all kinds of mistakes, of which the most important is that of their having been printed at all. They are not precisely English — nor will we insult a great nation by calling them Kickapoo; perhaps they are Channingese. [...] for we presume we are right (are we not?) in taking it for granted that the author of “Sam Patch” is the very worst of all the wretched poets that ever existed upon earth.¹¹²

¹¹² POE, E. A. Our amateur poets. In: **Grahams’s Magazine**, Agosto de 1843. Disponível em: <www.eapoe.org> Acessado em: 21/09/2010. “Ao falar do Sr. William Ellery Channing, que acabou de publicar um pequeno volume muito asseado de poemas, sentimos a necessidade de empregar o artigo indefinido em vez do definido. Ele é um, e de forma alguma o, William Ellery Channing. [...] Seu livro contém cerca de sessenta e três coisas, que ele chama de poemas, e os quais ele sem dúvida seriamente acredita que eles sejam. Eles estão cheios de todo tipo de erro, dos quais o mais importante é aquele de algum dia terem sido publicados. Eles não estão precisamente em inglês — nem insultaríamos uma grande nação dizendo que estão em kickapoo; talvez eles estejam em channinguês. [...] pois nós presumimos que estamos certos (não estamos?) em assumir que o autor de ‘Sam Patch’ é o pior de todos os poetas que já existiram sobre a Terra”. (Tradução minha)

A dificuldade de Poe em visualizar uma saída do sistema, ou uma verdadeira libertação do artista das amarras deste sistema, é materializada na postura de Dupin de menosprezar a inteligência da polícia e dos detetives particulares — assim como o narrador menospreza o jogo de xadrez, e assim como Poe menospreza, no trecho citado, a poesia de um contemporâneo seu. Sobrepujar um opositor, derrotando-o em seu fazer e apontando suas debilidades, é uma atitude que representa um desejo de mostrar-se superior aos demais competidores sem, contudo, questionar o sistema que produz tal competição, e por isso mesmo é que chamamos a vitória representada por esse ato de problemática.

Em outro texto crítico, Poe fala da corrupção que era a regra no funcionamento do mercado editorial americano do século XIX:

The corrupt character of our ordinary criticism has become notorious. Its powers have been prostrated by its own arm. The intercourse between critic and publisher, as it now almost universally stands, is comprised either in the paying and pocketing of black-mail, as the price of a simple forbearance, or in a direct system of petty and contemptible bribery, properly so called — a system even more injurious than the former to the true interest of the public, and more degrading to the buyers and sellers of good opinion, on account of the more positive character of the service here rendered, for the consideration received.¹¹³

Os círculos sociais criavam o que ele chama de “pseudo-public opinion by wholesale”. Nesse contexto, só uma postura seria aceitável de um escritor:

It has become, indeed, the plain duty of each individual connected with the press, heartily to give whatever influence he possesses, to the good cause of integrity, and the Truth.¹¹⁴

Essa era a experiência que Poe vivia no exercício de sua atividade, e que se materializa em sua obra. O mercado contra o qual ele brigava era uma verdadeira selva; e em

¹¹³ E. A. POE, In: American Poetry. **Aristidean**, Novembro de 1845, 1:373-382. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/essays/a451101.htm>> Acessado em: 25/09/2010. “O caráter corrupto da nossa crítica corrente tornou-se notório. Seus poderes foram prostrados pelo seu próprio braço. A relação entre critic e editor, como é hoje quase universalmente, dá-se ou no pagamento de chantagens, como o preço de uma simples indulgência, ou em um sistema direto de propinas, propriamente assim chamadas — um sistema ainda mais prejudicial do que o anterior ao verdadeiro interesse do público, e mais degradante aos compradores e vendedores de boa opinião, com relação ao caráter mais positivo do serviço aqui prestado, pela consideração recebida”. (Tradução minha)

¹¹⁴ POE, op. cit. “De fato, tornou-se o dever de cada indivíduo conectado com a imprensa, sinceramente prestar qualquer influência que possua, para a boa causa da integridade e da Verdade”. Tradução minha.

“The Murders in the rue Morgue”, o primeiro de seus contos de detetive, é possível perceber que Poe consegue fazer um diagnóstico sobre a conjuntura sócio-econômica que conheceu.

Na materialidade do conto, é possível ver que o primeiro parágrafo, cuja tese foi comentada no início deste capítulo, figura alegoricamente a mercantilização do trabalho do artista, cuja obra será comercializada, sendo já produzida para esse fim: ao público, ela parece ser só mais uma mercadoria, cujo processo de produção é tão escondido quanto o funcionamento das funções analíticas mentais, o qual é o processo de produção por meio do qual o detetive produz sua “mercadoria”, que seria a solução do mistério. O trabalho do artista também só é observável em seus efeitos — no produto de seu trabalho (seu conto, poema, ou resenha crítica, no caso de Poe). E o que o narrador chama de “mental features discoursed of as the analytical” refere-se justamente ao trabalho do escritor: seu processo é de fato bem pouco suscetível à análise, já que acontece às escondidas do leitor, em sua mesa de escrever. Poe fala sobre esse caráter do trabalho do escritor em “The Philosophy of Composition” (1846), e vai mais longe em sua proposição: o poeta romântico, segundo ele, esforça-se mais ainda para esconder o seu trabalho, pois quer que seu poema — sua mercadoria — pareça resultado de “fine frenzy”¹¹⁵.

Em “The Murders in the rue Morgue”, a intuição — comentada anteriormente em sua oposição à aplicação de um método — aparece como um paralelo da ideia de inspiração no ensaio sobre o processo de escrita de “O Corvo”. No ensaio, Poe desmascara a escrita literária como trabalho — e não fruto de uma inspiração ou transe místico. No conto, a tese que parece ser defendida o tempo todo é a de que a investigação é necessariamente guiada por método, e não só por intuição; no entanto, conforme já demonstramos, a intuição é parte indissociável dos procedimentos investigativos de Dupin. O conto é anterior ao ensaio, e ao poema também. É possível entender o ensaio como um avanço na reflexão de Poe sobre a figuração dos processos de trabalho, como um espaço em que ele tenha aproveitado a oportunidade para falar literal ou diretamente sobre a tese que já havia delineado em seus contos de detetive. Em todos esses textos, ele fala do trabalho do escritor, ou seja, da escrita literária como trabalho.

Contudo, é importante ressaltar o quão idealizado, na verdade, é esse empreendimento de Poe. Não seria fácil para o poeta romântico produzir uma poesia que fosse totalmente livre das consequências da economia de mercado, e Poe sabia disso. Ainda que, ao expor a

¹¹⁵ POE, E. A. The Philosophy of Composition. In: LEITCH, Vincent B. (ed.) **The Northon Anthology of Theory and Criticism**. New York & London: W. W. Norton & Company, 1993, p. 743.

produção literária como uma produção de mercadoria, ele estivesse contribuindo para desmistificá-la, e assim de certa forma conseguindo materializar nela uma defesa da Verdade — que ele afirma ser necessária no trecho do texto crítico citado acima —, ele continuava precisando jogar as regras impostas por aquele mesmo mercado que ele duramente critica porque dependia dele para obter renda. Ou seja, ainda que conseguisse de certa forma obter sucesso em seu empreendimento dentro da sua obra literária, precisava construí-la como objeto vendável, ou passaria fome. Essa contradição aparece no conto no trecho que diz que os livros são a única luxúria de Dupin: os livros aí representam a cultura como possibilidade de experiência que lhe ofereceria uma alternativa à realidade em que suas condições materiais decadentes lhe colocavam.

Essa alegoria é delineada ao longo de toda a primeira parte do conto, em que o narrador destaca o trabalho intelectual, a importância da capacidade analítica, e é ilustrada ou corroborada nas partes seguintes, que narram a atuação de Dupin. É importante destacar que a atividade de Dupin é informal e não remunerada — ele produz de modo “desinteressado” — e sua relação de trabalho tem o importante componente do favor. Em “The Murders in the rue Morgue”, Dupin não é um trabalhador como qualquer outro — basicamente porque ele não precisa trabalhar: uma renda que lhe possibilita sobreviver já lhe é garantida pelo que seus credores lhe deixaram de toda a riqueza de sua família, ainda que lhe seja necessário fazer muita economia.

Por um lado, podemos dizer que ele materializa um tipo de vitória do trabalhador sobre o sistema, pois não precisa se submeter a ele: ele pode optar por trabalhar ou não, o sistema não lhe obriga a isso, diferentemente do que acontece a qualquer trabalhador normal, que depende da venda de sua própria força de trabalho para se sustentar. No entanto, a maneira como isso se dá com Dupin é, como já se falou, problemática: ele é o último filho de uma família rica, porém arruinada; o que lhe restou das propriedades de sua família, ainda que não seja muito, é o que lhe permite não precisar trabalhar. E isso só se dá por meio de um favor de seus credores. Assim, aquela “vitória” só lhe é possível devido à sua origem e a um favor bem pouco provável dos capitalistas. Ele vence por meios que não estão disponíveis para a quase totalidade dos trabalhadores do mundo.

Isso problematiza o significado de Dupin no conto: por um lado, ele materializa o próprio desejo do trabalhador que sonha com sua emancipação em relação ao capital, para ser livre e exercitar suas capacidades (mentais, analíticas, intelectuais, ou quaisquer outras) sem a

necessidade de ganhar dinheiro em troca para poder sobreviver; desejo este ainda mais agudo em tempos de grave crise, como o momento em que o conto foi escrito. Por outro lado, ele representa uma impossibilidade de figurar uma superação do sistema, uma saída para além dele, onde o trabalhador poderia finalmente realizar esse sonho. Na dificuldade de imaginar uma saída desse sistema, a situação material da vida de Dupin, que é a solução dada pelo conto para a contradição entre o desejo do trabalhador e a realidade social, é falha, inverossímil, chega a ser elitista, e, ao final, é possível dizer que não cumpre seu papel: com Dupin, o artista trabalhador não alcança sua emancipação efetiva.

Ao mesmo tempo, considerando que a atividade realizada por Dupin envolve a capacidade de compreender o mundo, é possível analisar alegoricamente o conto como a representação de tipos de leitores, diferentes entre si pela sua capacidade de compreensão que têm das informações que se apresentam a eles. Dupin, sendo o personagem que faz a leitura das evidências que o leva a solucionar o caso, representa o leitor ideal; o narrador seria o leitor menos idealizado, na medida em que acompanha a investigação de Dupin, compreende e aceita sua solução depois que este dá suas explicações, mas não é capaz ele mesmo de enxergá-la sozinho, mesmo tendo acompanhado Dupin em suas leituras de jornal e na visita ao local do crime; já a polícia representa o leitor alienado, que não é capaz de estabelecer os nexos entre as informações recebidas, presa que é a uma técnica instituída, e que ainda menospreza a interpretação que lhe é apresentada dos fatos. Essa leitura alegórica contribui para a compreensão de Dupin como alegoria do artista, no sentido em que ele representa uma visão ideológica do artista como o homem capaz de acessar a Verdade, de fazer a leitura que decodifica o mundo de uma maneira que as outras pessoas não conseguem fazer. Joseph Conrad, no prefácio a sua obra de 1897, consegue colocar em palavras a missão que Poe, décadas antes, já considerava ser a missão do artista:

My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel—it is, before all, to make you *see*. That—and no more, and it is everything. If I succeed, you shall find there according to your deserts: encouragement, consolation, fear, charm—all you demand—and, perhaps, also that glimpse of truth for which you have forgotten to ask.¹¹⁶

¹¹⁶ CONRAD, Joseph. Preface. In: **The nigger of the Narcissus**. Londres, J. M. Dent, 1967. “Minha tarefa que eu estou tentando realizar é, pelo poder da palavra escrita fazê-los ouvir, fazê-los sentir — ou seja, antes de tudo, fazê-los *ver*. Isso — e nada mais, e isso é tudo. Se eu tiver sucesso, vocês encontrarão, de acordo com suas necessidades: encorajamento, consolação, medo, encanto — tudo o que exigirem — e, talvez, também aquele vislumbre da verdade pelo qual esqueceram de pedir”. Tradução minha.

Essa é justamente a ideia de artista romântico descrita por Raymond Williams. Em um contexto novo de produção para o mercado, no Romantismo surge uma nova e específica especialização para o papel do artista, que ele define a partir de uma citação de Adam Smith:

In opulent and commercial societies to think or to reason comes to be, like every other employment, a particular business, which is carried on by a very few people, who furnish the public with all the thought and reason possessed by the vast multitudes that labor.¹¹⁷

Segundo Williams, esse trecho de Smith descreve muito bem uma classe de pessoas que, a partir da década de 1820, passaram a ser chamadas de “intelectuais”¹¹⁸ — o surgimento dos trabalhadores intelectuais no período, comentado por Kayman, já foi acompanhado também por uma visão ideológica deles como detentores de poder social¹¹⁹. O trecho descreve também o novo contexto de especialização do artista, cujo trabalho, bem como o conhecimento, passa a ser comprado, como qualquer outra mercadoria. Tal especialização é resultado direto do estabelecimento do mercado editorial comercial — instância que Edgar Allan Poe conhecia bem. Segundo Williams, é nesse contexto que surge o romance, como uma mercadoria. Podemos adicionar à sua observação que o surgimento do conto na América no século XIX se dá da mesma maneira, embora com uma especificidade importante: a extensão do conto, especialmente conforme preconizada por Poe, atende à necessidade do consumo rápido, que por sua vez serve a um interesse do mercado e atende a uma nova experiência social do público leitor, cada vez mais impregnada pela vivência dinâmica da urbanidade. Assim, o conto se estabelece como uma mercadoria que, embora assim como o romance sirva aos interesses do mercado, marca um tipo de especialização ainda mais específica do escritor.

Os impactos dessa mudança não foram menos severos sobre a poesia: juntamente com a rejeição da popularidade como critério de avaliação, aumentava a insatisfação com o fato de a literatura ter se tornado um comércio, com a consequente diminuição do padrão (“lowering of standard”) que, para poetas da época, era consequência justamente do aumento do público (“the circle of judges”)¹²⁰. Williams ainda menciona que Tom Moore distingue “mob” de

¹¹⁷ WILLIAMS, op. cit., p. 34. “Em sociedades opulentas e comerciais pensar ou raciocinar vem a ser, como qualquer outro emprego, um negócio particular, que é realizado por muito poucas pessoas, que fornecem ao público todo o pensamento e razão possuídos pelas vastas multidões que trabalham”. Tradução minha.

¹¹⁸ Aspas de Williams.

¹¹⁹ KAYMAN, op. cit., p. 43.

¹²⁰ Williams faz tais observações com base em citações de Sir Egerton Brydges e Tom Moore, de onde as expressões entre parênteses foram tiradas.

“cultivated few”, argumento que contribui para a construção do conceito de Cultura e para a contraposição desta ao mercado. Esse novo tipo de relação entre o escritor e seu público é central na atividade literária a partir do século XIX.

Como consequência da nova forma de pensar a arte, surgem duas mudanças importantíssimas também comentadas por Williams:

first, an emphasis on the special nature of art-activity as a means to “imaginative truth,” and, second, an emphasis on the artist as a special kind of person.¹²¹

A essa altura da análise de “The Murders in the rue Morgue”, fica claro que Dupin é o personagem que materializa no conto exatamente essa visão de artista, o qual, por meio de sua capacidade excepcional de explicar a realidade, representa essa capacidade que se esperava que o artista romântico tivesse de acessar capacidades que os humanos em geral não conseguem. De certa forma, é possível compreender a contradição intrínseca ao tipo de emancipação proposta na figura de Dupin como um problema da própria visão romântica de artista e, portanto, a impossibilidade de figuração de uma realidade fora das amarras impostas aos trabalhadores pelo modo de produção capitalista se constitui como uma dificuldade constituída historicamente, e não como um defeito peculiar à obra de Edgar Allan Poe. Pelo contrário, o que se pode observar em “The Murders in the rue Morgue” é a narrativização de um material em um contexto que aparentemente não se prestava mais à narrativização, conforme explica Walter Benjamin em sua discussão da transformação da experiência — à qual voltaremos mais adiante.

A essa emancipação problemática do artista representada pelo detetive, soma-se o fato de que todo o emprego de sua técnica leva Dupin a descobrir que o assassino era um orangotango, e é tal descoberta que se constitui como o resultado, ou efeito, de seu trabalho. Essa opção, além de ser uma referência ao debate sobre a escravidão na América, à questão do nacionalismo literário e à necessidade do escritor de atender a certas expectativas do público, também pode ser, ao mesmo tempo, a forma que Poe encontrou para zombar do produto do trabalho do poeta que se dobra irracionalmente aos desígnios do capital: poesia sem sentido, tanto quanto o crime cometido por um assassino que sequer pode ser responsabilizado pelos seus atos, não sendo dotado de consciência. Isso constitui uma dialética entre o processo, cuja descrição é muito valorizada no conto, e o produto, que é ironizado. O que Dupin descobre é que, a rigor, não é possível dizer que há um culpado pelos

¹²¹ WILLIAMS, op. cit., p. 36.

crimes narrados em “The Murders in the rue Morgue”; aliás, as terríveis mortes das L’Espanaye sequer são crimes em senso estrito. O trabalho de Dupin, que é um trabalho sem sentido no contexto do capital, porque desligado da necessidade material, produz um resultado igualmente sem sentido.

Dentro dessa alegoria, ganha especial sentido a polícia, que efetua o trabalho seguindo as regras estabelecidas por um sistema, “the method of the moment”, cujos resultados frequentemente são insuficientes. Ora, o inimigo que o escritor precisa sobrepujar é o próprio sistema, que impõe a ele um ritmo que é estranho ao trabalho criativo, e além de tudo transforma em mercadoria o fruto de seu trabalho — bem como sua própria força de trabalho. A obra de Edgar Allan Poe, inclusive o conto analisado nesta dissertação, é em certo sentido uma reação, ou um tipo de resposta do escritor a essa contradição. E na experiência de Poe, a instância social que materializava a força desse sistema era a própria indústria cultural literária do século XIX norte-americano, cujo discurso se elaborava especificamente no trabalho dos críticos literários da época, os quais empenhavam-se em publicar coletâneas e mais coletâneas com o que consideravam o melhor da produção literária do país, buscando estabelecer o cânone nacional e, por meio dele, definir um sentido de unidade nacional por meio da cultura — unidade essa ameaçada pelas contradições geradas em torno da questão da escravidão no país. A atitude *cunning* da polícia no conto, a qual, conforme já comentado, refere-se a um tipo de atitude enganadora, concretiza, dentro do conto, o mesmo mecanismo corrupto que marcava as relações entre editores, organizadores de coletâneas e poetas da época. Portanto, é possível concluir que a falsidade ideológica construída pelo discurso dessa crítica comprada entra na construção alegórica do conto justamente na constituição da polícia como instituição incompetente e mal-intencionada. Embora seja derrotada no conto, a polícia continua existindo, com o mesmo papel que tinha antes. É também nesse sentido que podemos dizer que a proposta contida no personagem de Dupin não é exatamente uma solução, porque não propõe uma reorganização social que pudesse definitivamente eliminar a polícia e tudo o que ela representa. O mercado é um dado de realidade para Poe, e ele não conseguia imaginar o que haveria fora disso. A vitória de Dupin é apenas uma vitória individual e pontual.

A impossibilidade de fuga do sistema corresponde também à impossibilidade de impedir que a padronização industrial alcance o terreno da poesia. Essa é uma contradição central do poeta romântico: o gênio que, segundo Raymond Williams, quer afastar da poesia a existência de um conjunto de regras a ser seguidas, vai ter que ver sua obra sofrer a regulação

de diversas forças, desde sua sensibilidade poética — a qual não é independente do inconsciente político de sua época — até as forças do mercado, cujas regras o artista precisa obedecer. No jogo de *whist*, segundo descrito no conto, o jogador passa pela mesma experiência. Um jogo é um jogo, e se suas regras não são obedecidas, ele não é possível. Além disso, como diz o narrador, o bom jogador precisa observar atentamente seu oponente, selecionar adequadamente o que observar, e assim essa técnica também se constitui em uma regra a ser seguida. Ou seja, o gênio do jogo não consegue escapar da existência de regras e da necessidade de jogar por elas, assim como o poeta romântico. Nem mesmo Dupin escapa de algum nível de padronização de seus procedimentos, na medida em que ele segue determinados procedimentos que, ainda que tenham sido pensados por ele, são o método que ele adota, e que se diferencia daquele empregado pela polícia. Essa é mais uma forma por meio da qual ele personifica a contradição do poeta romântico.

Quando o narrador diz que Dupin o faz pensar na antiga filosofia da *Bi-Part Soul*, ele afirma que se diverte imaginando que o detetive poderia ser um duplo: o criativo e o *resolvent*¹²². Podemos entender esse criativo como o gênio criador, o artista, que pode ser o guardião e porta-voz dos valores que estão sendo destruídos pela modernidade — em concordância com a definição de artista romântico discutida anteriormente. Associa-se aos conceitos de *imagination* e de *analytical power*, ambos mencionados no conto. Já o *resolvent*, ao contrário, é aquele que não se afasta da concretude da realidade, entra no embate com ela e com suas contradições na tentativa de resolvê-las. Associa-se, por sua vez, aos conceitos de *fancy* e de *simple ingenuity*, sobre os quais o narrador manifesta uma opinião de desaprovação. A contradição dessas duas posturas se refere à maneira de o artista se relacionar com a realidade e lidar com o material disponível para ele: criar uma realidade pura em sua arte ou lidar de maneira mais direta com ela. Ambas são posturas que inescapavelmente falam da realidade, mas são posturas que o modo de pensamento do século XIX já identificava como opostas: segundo Williams, uma era vista como a do poeta e a outra, a do sociólogo.

Nesse conto, o foco é na construção do personagem do detetive. De maneira significativa, essa construção segue alguns passos importantes, que vão somando-se uns aos outros e construindo a coerência interna do conto, quase como em uma sequência lógica: a descrição dos jogos, na qual se fala sobre a habilidade analítica; a narração do encontro entre

¹²² Traduzido como *analista* por Oscar Mendes (p. 69). O termo não nos parece ser a melhor tradução; por isso adotamos nessa discussão o termo em inglês.

o narrador e Dupin, o grande analista, que personifica as habilidades exaltadas pelo narrador no primeiro momento; a tomada de conhecimento do crime, lendo os jornais; a investigação de Dupin, pesquisando, levantando hipóteses; o encontro com o dono do macaco, o que permite resolver o caso; Dupin sobrepujando a polícia. Nesse esquema, o trabalho de Dupin termina tão reificado quanto o do poeta que trabalha sob o capital: o conto termina com a entrega da solução do mistério, com o resultado da investigação; seu processo já não necessariamente desperta curiosidade depois que já se conhece seu *efeito*. Em outras palavras: em “The Murders in the rue Morgue”, o processo interessa mais em função do resultado, ou na medida em que contribui para chegar nele, que é o verdadeiro objetivo da leitura¹²³. Nem mesmo o crime em si interessa tanto em um conto de detetive como este. Segundo afirma Ernest Mandel,

The original detective stories, then, were highly formalized and far removed from realism and literary naturalism. But more than that, they were not really concerned with crime as such. The crime was a framework for a problem to be solved, a puzzle to be put together.¹²⁴

O rigor formal do conto, mencionado na passagem de Mandel, e princípio importante segundo o próprio Edgar Allan Poe, acaba também por constituir o trabalho do detetive em mais uma mercadoria, algo a ser consumido na forma da resolução do problema, ao final da narrativa. Segundo Ernest Mandel, esse processo é uma marca importante das histórias de crime¹²⁵.

Assim, a forma do conto, estruturada em torno da apresentação de um produto final, a um só tempo reflete e é reflexo dos processos de produção da vida objetiva, revelando o caráter de mercadoria tanto do trabalho do detetive quanto do trabalho do próprio escritor.

¹²³ Fredric Jameson afirma o mesmo sobre a história de detetive, a qual para ele é algo que se lê pelo seu final, o qual também se torna absolutamente insignificante, já que é, antes mais de nada, fictício (JAMESON, Fredric. *Reification and Utopia in Mass Culture*. In: **Signatures of the visible**. Nova Iorque: Routledge, 1992, p. 132.). Essa insignificância da resolução do mistério é ainda mais gritante em “The Murders in the rue Morgue”, em que, como já dissemos, o “assassino” cuja identidade é tão ansiada é, afinal, um orangotango.

¹²⁴ MANDEL, op. cit., p. 15.

¹²⁵ MANDEL, op. cit., p. 17. Embora usem palavras diferentes para expressar essa opinião, os críticos que se ocuparam de estudar as histórias de detetive apontam esta característica como o seu principal problema formal. O próprio Ernest Mandel, que realizou um dos estudos mais sérios sobre o assunto, começa seu livro quase pedindo desculpas ao afirmar que gosta desse gênero de literatura. No presente trabalho, como esperamos que já tenha ficado claro, uma avaliação depreciativa do gênero por conta de sua forma reificada não é interessante, simplesmente porque desta maneira não se historiciza a forma literária, o que é um objetivo central desta pesquisa.

A leitura de “The Murders in the rue Morgue” nessa chave alegórica impõe, como se deve imaginar, desafios para a leitura dos outros dois contos de detetive escritos por Poe. Afinal, a continuidade de seu trabalho com essa forma indica a continuidade de um projeto, em que o conteúdo social ali representado passa por diferentes tentativas de tratamento. Os contos que se seguiram não mantiveram intacta a forma do primeiro. As mudanças, que se constituíram como verdadeiras experimentações formais, revelam diferentes tratamentos desse conteúdo social e, portanto, evidenciam o fato de que o resultado obtido em “The Murders in the rue Morgue” não abarcou suficientemente as contradições sociais que se apresentavam para o escritor: como produzir arte além dos limites do capital? Como emancipar-se com relação a ele? Como representar, na arte, o valor humano da liberdade em um momento histórico que assiste exatamente à derrota desse e de outros valores humanos? Fora isso, ainda há o problema que se coloca de maneira muito concreta na obra de Poe, que é a abstração do poeta e da poesia em relação à realidade em que vive¹²⁶. A saída encontrada por ele incorre na superioridade do artista, e caracteriza todo o empreendimento de Poe como essencialmente romântico.

Como escritor inserido no mercado literário norte-americano do século XIX, Poe sentia na pele que as leis do mercado, que se impunham definitivamente ao seu trabalho, como a todos os outros que se desempenhavam em seu país, não seriam tão facilmente sobrepujadas. Ele poderia humilhar críticos literários e poetas de seu tempo em suas resenhas, mas todo o seu esforço não produziria mais do que meros arranhões no sistema. A dificuldade de Poe em figurar a relação de Dupin com a polícia, resolvendo seu conflito apenas no nível individual, mostra os limites das possibilidades que se apresentavam em seu horizonte. Talvez a história do detetive-herói, conforme desenvolvida nesse conto, não conseguisse abarcar a complexidade da situação do escritor na realidade social e econômica em que o conto foi produzido. Por pelo menos uma razão isso pode ser verdade: como já dito anteriormente, o resultado do trabalho de Dupin permanece tão mercantilizado e jogando as regras do sistema quanto o do poeta que entrega seu poema para ser publicado. Nós conhecemos melhor o processo seguido por Dupin, é verdade, do que o do poeta. Mas todo esse processo só importa porque leva a uma solução — e é ela que importa: o produto final de toda a investigação de Dupin é o real interesse, tanto dele, quanto do personagem do narrador, da polícia, de toda a sociedade parisiense que aparece no conto. E o do leitor também.

¹²⁶ WILLIAMS, op. cit., p. 47.

O conto “The Murders in the rue Morgue” já representa uma diferenciação se comparado à forma do conto moderno, então já desenvolvido por Poe e outros escritores seus contemporâneos, revelando novas tentativas de lidar com o conteúdo sócio-histórico do século XIX norte-americano e suas contradições. As mudanças subsequentes que Poe efetua na forma do conto de detetive, e que aparecem nos contos seguintes, implicam, portanto, em mudanças no tratamento dessa contradição específica.

A chave alegórica do conto parece estar perdida para o leitor de hoje devido à derrota histórica da luta que a gerou, a qual consiste na experiência do artista que não aceita pacífica e irrefletidamente o sistema que o oprime. A tendência predominante na sociedade de hoje é a de que o artista já tem a venda de seu trabalho como uma segunda natureza, como um dado de sua existência, e assim não é mais algo contra o que seja tão comum enxergar uma postura de luta — embora de fato ela exista, no trabalho de diversos grupos de artistas engajados. Poe ainda se assustava com esta realidade, pois ela ainda estava sendo construída, bem diante de seus olhos.

3. Conclusão: comentários sobre a forma conto de detetive

O conto de detetive é uma forma literária que, surgida no século XIX norte-americano, apresenta um tratamento muito produtivo, do ponto de vista cognitivo, do conteúdo sócio-histórico disponível para o escritor. Com base na análise de “The Murders in the rue Morgue” feita no capítulo anterior, buscaremos aqui apontar algumas consequências da leitura feita aqui posta em relação com material crítico específico.

A forma conto de detetive se estabeleceu com a sua continuação e reaparecimento em outros contos, pelo próprio escritor e por diversos outros depois dele. Segundo Terence Whalen¹²⁷, uma nova forma literária só pode ser considerada como tal retrospectivamente, diante de sua repetição e desdobramentos em obras posteriores. Neste trabalho, damos por conhecida essa repetição — e especialmente os seus desdobramentos — da forma conto de detetive, e por isso temos por pressuposta a ideia de que ele realmente representa uma especialização da forma do conto moderno, já definido por Edgar Allan Poe em suas produções anteriores e também em alguns de seus textos críticos. É famosa a passagem da resenha de *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne, em que Poe caracteriza o conto por um grande rigor formal:

A skillful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents: but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If this very initial sentence tends not to be outbrining of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to be the one preestablished design. (...) and this is an end unattainable by the novel. Undue brevity is just as exceptionable here as in the poem; but undue length is yet more to be avoided.¹²⁸

¹²⁷ WHALEN, op. cit., p. 236.

¹²⁸ POE, E. A. Review of Hawthorne's *Twice-told tales*. **Graham's Magazine**, Maio de 1842, pp. 298-300. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>> Acessado em: 20/04/2010. “Um habilidoso artista literário construiu um conto. Se sábio, ele não modelou seus pensamentos para acomodarem seus incidentes: mas tendo concebido, com cuidado deliberado, um certo *efeito* único e singular a ser construído, ele então inventa tais incidentes — ele então combina tais eventos de modo a ajudá-lo a estabelecer seu efeito pré-concebido. Se essa sentença inicial não tende a criar tal efeito, então ele falhou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não seja o plano previamente estabelecido. (...) e isso não pode ser obtido pelo romance. Brevidade indevida é tão censurável aqui quanto no poema; mas extensão indevida deve ainda mais ser evitada”. Tradução minha.

Em “The Murders in the rue Morgue”, essa fórmula é levada às últimas consequências: cada evento do enredo do conto contribui para a investigação de Dupin, que é o personagem capaz de atribuir nexos ao conjunto desses eventos e assim solucionar o caso. Toda a maquinaria mobilizada ao longo da narrativa tem sentido porque leva a essa solução, que “amarra” toda essa estrutura.

A afirmação de Ernest Mandel, citada anteriormente, de que o conto de detetive está distante do realismo, ajuda a refletir justamente sobre essa maneira de estruturar o conto: que tipo de esforços são necessários para se montar uma narrativa cujos elementos constitutivos possam se somar e possibilitar a construção do personagem de Dupin, o homem idealizado, capaz dessa leitura de situação tão peculiar? E a que tipo de contradição histórica tais esforços respondem?

O mercado editorial em que atuou Poe, conforme mencionamos, estava em plena expansão, e o número de publicações, bem como sua circulação, aumentava rapidamente¹²⁹. Poe tinha conhecimento desse fato e manifestou em mais de uma ocasião uma opinião bastante desaprovadora sobre isso¹³⁰. Segundo ele, o excesso de informação era um obstáculo para o verdadeiro conhecimento — o que por si só já representa uma posição ideológica de Poe segundo a qual só esse verdadeiro conhecimento poderia proporcionar a elevação do ser humano. Não por acaso, o conto de detetive dá um tratamento bastante significativo a essa ideia. Nas palavras de Terence Whalen:

The detective story responds to this predicament by creating a general climate of mystery where information is scarce and where the truth arises less from some “well-digested” quantity of thinking material than from the rare and inalienable skill of a thinking being.¹³¹

O enredo do conto estrutura-se basicamente pela busca de informações por Dupin e seu amigo, a análise de tais informações pelo detetive e sua chegada a uma conclusão. Com base na afirmação de Whalen, é possível compreender isso como um tipo de contrapartida dialética da própria situação histórica em que o escritor viveu, marcado pela superprodução de informação. A atrofia da experiência, identificada por Walter Benjamin e associada à

¹²⁹ Kayman menciona o fato de que as revistas da época eram cheias de anúncios, cuja divulgação era um dos objetivos mais importantes da imprensa, assim contribuindo para o desenvolvimento de um mercado nacional de bens de consumo (KAYMAN, op. cit., p. 44).

¹³⁰ WHALEN, op. cit., p. 235.

¹³¹ WHALEN, op. cit. “A história de detetive responde a isso criando um clima geral de mistério onde a informação é escassa e onde a verdade surge menos de alguma “bem-digerida” quantidade de material reflexivo do que da rara e inalienável habilidade de um ser que pensa”. Tradução minha.

competição entre diferentes formas narrativas, com a consequente perda de espaço da narração para a informação, é, portanto, uma característica importante do contexto histórico em que viveu Edgar Allan Poe. No conto, ela é representada por meio do fato já comentado de que Dupin fica sabendo do crime pelos jornais, e não pela interação com outras pessoas; em outro nível, essa mesma atrofia também se relaciona com o fato de que toda a busca de Dupin leva-o a descobrir que o “criminoso” é um animal que, como tal, sequer pode ser responsabilizado por seu “crime” — todo o conhecimento que foi possível produzir no conto por meio do processo de investigação de um crime ironiza esse mesmo processo ao levar à identificação de um não-criminoso. Esse procedimento de Poe é um tipo de reação à própria indústria cultural que se estabelecia no seu tempo. De acordo com Whalen,

The detective story therefore represents Poe's most profound response to the transformation of the publishing industry and the birth of a vaguely ominous mass audience. Stories like “The Murders in the rue Morgue” attempt to outwit the crisis of overproduction in the literary market by imagining the reverse situation — a social crisis caused by a scarcity of information. This scarcity of information enables intellectuals like Dupin to overcome the power of capital and to escape artistic annihilation at the hands of the anonymous urban masses.¹³²

Essa superação do poder do capital, neste primeiro conto de detetive escrito por Poe, é obtida pela possibilidade que Dupin tem de viver de renda — além da ajuda financeira que também lhe proporciona o personagem do narrador, depois que eles se conhecem e vão morar na mesma casa. Já a aniquilação artística seria resultado da submissão de sua obra à avaliação da massa de leitores, o que é sinal da mudança da relação entre o autor e seu público no contexto do Romantismo, estudada por Raymond Williams.

Esta superação do poder do capital se dá também em outro sentido. Em “The Murders in the rue Morgue”, um pressuposto importante da investigação é que a verdade pode ser revelada por meio da observação cuidadosa de dados observáveis, superficiais. É essa a mensagem da epígrafe que abre o conto, segundo a qual mesmo grandes mistérios são possíveis de ser compreendidos:

¹³² WHALEN, op. cit., p. 247-8. “A história de detetive, portanto, representa a resposta mais profunda de Poe à transformação da indústria editorial e ao nascimento de um público em massa vagamente sinistro. Histórias como “The Murders in the rue Morgue” tentam superar a crise da superprodução no mercado literário imaginando a situação reversa — uma crise social causada pela escassez de informação. Essa escassez de informação possibilita a intelectuais como Dupin que superem o poder do capital e escapem da aniquilação artística nas mãos das massas urbanas anônimas”. Tradução minha.

What song the Syrens sang, or what name Achilles assumed when he hid himself among women, although puzzling questions, are not beyond all conjecture. (p. 246)¹³³

Já comentamos anteriormente, por exemplo, a passagem em que o personagem do detetive comenta com seu amigo: “Truth is not always in a well. In fact, as regards the more important knowledge, I do believe that she is invariably superficial.” (p. 256)¹³⁴. É o mesmo procedimento que o detetive adota para deduzir o pensamento do amigo, no início do conto. Terence Whalen chama esse procedimento de *culture of surfaces*, que funciona, na opinião do crítico, como uma resposta ao mercado editorial que em pleno século XIX se desenvolvia com base na multiplicação tanto da informação quando de trabalhadores intelectuais. Tal resposta segue dois caminhos complementares: primeiro, ela desvaloriza a ideia de significado profundo em benefício de um conhecimento vindo da superfície, e depois faz desse conhecimento sobre a superfície o domínio do escritor de gênio, que assim tornava-se superior ao escritor industrioso, diligente. O significado da obra literária então passava para o que Whalen chama de a superfície da cultura. Esse movimento de rejeitar a antiga valorização do conhecimento profundo foi motivado pela própria ascensão da informação como forma dominante de significado¹³⁵. Dessa forma, o conto de detetive ganha um significado ideológico muito interessante, que é o de um empreendimento utópico, que só poderia vir de um escritor que vive e conhece por dentro o mercado editorial americano no século XIX:

If we understand capital as both the industrial base of the publishing industry and the rapidly accumulating supply of thinking material, and if we understand “labor” as both the “poor devil authors” Poe competed with and the anonymous mass audience he so mistrusted, then the culture of surfaces appears not as an attempt to resolve the structural antagonism between capital and labor in favor of one class or another, but instead as a symbolic attempt to abolish capitalist production altogether by establishing a signifying environment where writers assume material dominion over all.¹³⁶

¹³³ “Que canção cantavam as sereias? Que nome tomara Aquiles quando se ocultou entre as mulheres? Perguntas são estas de embaraçosa resposta, é certo, mas que não estão fora de possíveis conjunturas”. (p. 65)

¹³⁴ “A verdade não está sempre dentro dum poço. Acredito mesmo, no que concerne aos conhecimentos mais importantes, que ela se encontra invariavelmente na superfície”. (p. 76)

¹³⁵ WHALEN, op. cit., p. 272.

¹³⁶ ibidem, p. 245. “Se nós entendemos o capital tanto como a base industrial da indústria editorial e o suprimento rapidamente acumulado de material para o pensamento, e se nós entendemos ‘trabalho’ tanto como os ‘pobres diabos escritores’ com quem Poe competia e a massa anônima do público em quem tão pouco ele confiava, então a cultura das superfícies aparece não como uma tentativa de resolver o antagonismo estrutural entre capital e trabalho em favor de uma classe ou de outra, e sim como uma tentativa simbólica de tentar abolir

O descontentamento de Poe com as relações de produção prevalentes em seu período aparece, por exemplo, no trecho que comentamos anteriormente em que ele critica a corrupção típica do mercado editorial; outra mostra disso ele dá em sua insistência na necessidade de definição de um acordo de *copyright* internacional¹³⁷. Esse domínio material dos escritores, segundo Whalen, seria a sua liberdade para ignorar os desígnios do *Capital Reader*¹³⁸.

O raciocínio, junto com a busca de informações, é também um elemento importante de construção de sentido do conto. Para uma avaliação coerente desse elemento, primeiramente é necessário considerar um fato que, ainda que pareça óbvio, muitas vezes é deixado de lado por leitores ou mesmo por críticos desse tipo de história: que o conto de detetive é concebido, antes de tudo, na mente de um escritor, que é quem engendra todos os elementos do conto de forma a tornar herói o personagem que ele designa para tal — especialmente no caso de Poe, para quem um bom conto deveria ser escrito a partir de seu fim. As próprias palavras de Poe, em carta de 1846 a Phillip P. Cooke, apontam este fato de maneira bastante enfática:

These tales of ratiocination owe most of their popularity to being something in a new key. I do not mean to say that they are not ingenious — but people think them more ingenious than they are — on account of their method and air of method. In the “Murders in the Rue Morgue”, for instance, where is the ingenuity of unravelling a web which you yourself (the author) have woven for the express purpose of unravelling? The reader is made to confound the ingenuity of the supposititious Dupin with that of the writer of the story.¹³⁹

Ernest Mandel comenta esse fato sobre a história de detetive de uma maneira bastante crítica:

It is not fair play, but fake play under the guise of fair play. It is a game with loaded dice. Bourgeois rationality is a cheater’s rationality.¹⁴⁰

a produção capitalista completamente estabelecendo um ambiente de significado onde escritores assumem o domínio material sobre tudo”. Tradução minha.

¹³⁷ Comentado por WHALEN, op. cit.

¹³⁸ WHALEN, op. cit., p. 268.

¹³⁹ Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/letters/p4608090.htm>> Acessado em: 20/10/2011. “Esses contos de raciocínio devem a maior parte de sua popularidade ao fato de serem algo em uma nova chave. Eu não quero dizer que eles não sejam engenhosos — mas as pessoas pensam que eles são mais engenhosos do que são — devido ao seu método ou ar de método. Em “Murders in the Rue Morgue”, por exemplo, onde está a engenhosidade em desemaranhar uma rede que você mesmo (o autor) trançou com o propósito expresso de desemaranhar? O leitor é levado a confundir a engenhosidade do fingido Dupin pela do escritor da história”. Tradução minha.

¹⁴⁰ MANDEL, op. cit., p. 48. “Não é jogo justo, mas jogo falso sob o disfarce de jogo justo. É um jogo com dado viciado. Racionalidade burguesa é racionalidade de um trapaceiro”. Tradução minha.

O “disfarce de jogo justo”, ou a impressão de realidade, é construída exatamente pelo esforço na criação de um enredo como um punhado de peças de quebra-cabeça, que se juntam no final de maneira absolutamente coerente. Esse objetivo da narrativa, ou seu efeito, é certamente relacionado ao tipo de experiência sócio-histórica que encontra figuração na forma do conto de detetive desenvolvido por Poe. O estudo de alguns comentários de Walter Benjamin sobre Poe, a propósito de seu estudo sobre Baudelaire, traz elementos para pensar essa questão.

Ao longo de seu estudo sobre Baudelaire, embora inconcluso, todo o caminho que Benjamin perfaz tem por objetivo mapear o tipo de experiência específica que marca a obra do poeta francês, assim contribuindo para a grande teoria benjaminiana sobre o século XIX — objetivo final de seu *Passages-Werk*. Para Benjamin, Baudelaire dedicou seu primeiro poema de *As Flores do Mal* ao seu leitor porque “as condições de receptividade da poesia lírica se tenham tornado mais desfavoráveis”¹⁴¹. Essas condições de receptividade são justamente aquelas configuradas pela industrialização e pela nova rotina de trabalho imposta por ela. Concretamente, era com esta realidade que o trabalhador tinha que se deparar todos os dias, sem falar em outras circunstâncias também relacionadas a essa situação, como o desemprego, a pobreza e o aumento da criminalidade. Mesmo o capitalista, que detém os meios de produção e emprega a força de trabalho alheia para produzir sua riqueza, também tem o olhar endurecido pela busca de geração de lucro e expansão dos negócios: diante de seus olhos, se destacam as oportunidades de ganho. A questão que se colocava para Baudelaire, como poeta lírico, era justamente como encontrar uma maneira de falar com esse leitor — objetivo que, segundo a leitura que Benjamin faz do poema de abertura de *As flores do mal*, Baudelaire sabia que perseguia.

Sobre esse fato, Benjamin afirma que “se as condições de receptividade de obras líricas se tornaram menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isso poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência”¹⁴²; essa mudança, conforme já comentamos, seria a inexorável perda de espaço de *Erfahrung* para *Erlebnis*. É da discussão dessa mudança que surge a conseqüente interrogação de Benjamin: “de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma? Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a idéia de um plano atuante

¹⁴¹ BENJAMIN (1938), op. cit., p. 104.

¹⁴² ibidem, p. 104.

em sua composição”¹⁴³. A idéia de um “plano atuante” na composição poética pressupõe que o poeta entende o predomínio da experiência vivenciada por seu público e compõe sua obra como histórica. Nesse procedimento, afirma Benjamin, Baudelaire se assemelha a Poe, e a ele se assemelharia mais tarde Valéry. Daí sua conclusão: “Sua obra não só se permite caracterizar como histórica, da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal”¹⁴⁴. O próprio ato de fazer poesia em uma época caracterizada por *Erlebnis* já é um ato político e historicamente motivado, comum a Baudelaire e a Poe.

Este é um ponto importante dentre todos os comentários já feitos por Benjamin especificamente sobre Poe. Segundo ele, Poe tinha consciência sobre o tipo de experiência que marcava seus leitores, e que, portanto, pretendia sua obra como histórica. Já mencionamos que Poe empreendia uma briga com o mercado editorial de seu tempo, que escreveu poesia mesmo não sendo sempre bem recebido pela crítica, que precisou escrever mais contos do que poesia — sua forma artística preferida — pois estes vendiam mais. Além disso, seus contos de detetive consistiam em uma tentativa de reorganizar esteticamente uma realidade que não era passível de reorganização: vide a luta quixotesca de Poe contra a crítica americana de seu tempo. A partir da afirmação de Benjamin, é possível concluir que, se Poe tinha alguma consciência da inexorabilidade das transformações econômico-sociais que marcavam aquele período histórico em que viveu — o que parece ter ficado claro até aqui —, então seus contos de detetive podem ter sido sua mais alta realização dentre todas as suas tentativas de lidar com este conteúdo que se apresentava a ele — o da realidade hostil ao poeta — e com a experiência de seu leitor — que ele sabia não ser afeito à poesia como ele a concebia.

Para pensar essa questão, é interessante considerar como Benjamin resume a atuação do consciente na atenuação do efeito do choque: “quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à **experiência** [*Erfahrung*] e tanto mais corresponderão ao conceito de **vivência** [*Erlebnis*]”¹⁴⁵. Se houvesse falha no sistema de resistência ao choque, o susto (agradável ou não) sempre se daria.

¹⁴³ BENJAMIN (1938), p. 110.

¹⁴⁴ BENJAMIN, op. cit.

¹⁴⁵ BENJAMIN, ibidem, p. 111.

Poe, conhecedor da perda de sentido da experiência na sociedade moderna, figurou em “The Murders in the rue Morgue” a contradição do artista como trabalhador: o desejo de emancipação do sistema que surge diante da necessidade de entregar o produto de seu trabalho em troca de dinheiro. O choque que marca a experiência de Poe é o choque da produção contínua, exigida para obtenção de renda, que impõe ao homem um ritmo absolutamente estranho de trabalho. Em outras palavras, o choque que marca a experiência de Poe é o do trabalho sob o capital.

A necessidade que Dupin tem de sobrepujar a polícia é a mesma necessidade que Poe tem de desmascarar e derrubar a indústria cultural corrupta de seu tempo. Isso fica bastante evidente nos trechos de textos críticos escritos por Poe que comentamos no capítulo anterior, em que é possível perceber uma crítica àquela indústria cultural usando linguagem e estratégias muito semelhantes às que aparecem no conto, na crítica de Dupin à polícia. Na ficção, foi possível Dupin vencer. O mesmo não ocorreu para Poe, que não conseguiu sobrepujar seu principal opositor, que era a necessidade de vender o objeto de seu trabalho criativo para viver: seu inimigo era o próprio modo de produção capitalista.

Ao mesmo tempo, é importante considerar a ideia de plano atuante mencionada por Benjamin, junto à sua decisão de considerar Poe um narrador, quando afirma que a realidade da modernidade não se presta mais à narrativização — simplesmente porque o narrador ideal para Benjamin, o marinheiro ou o camponês, não é mais possível. Na medida em que admitimos que Poe foi de fato capaz de dar forma narrativa a sua experiência de trabalhador, vemos que ele conseguiu atribuir um sentido a essa experiência moderna e assim torná-la tema de narrativa: em outras palavras, em sua obra, *Erlebnis* transforma-se novamente em *Erfahrung*, ou em uma nova *Erfahrung*; a experiência rebaixada a que ele está submetido é narrativizada como a experiência moderna. É no mínimo por essa razão que a obra de Edgar Allan Poe é grande, e seu estudo importante e necessário.

“The Murders in the rue Morgue” oferece uma formulação simbólica da aspiração do artista em ver o trabalho poético e intelectual vencer as imposições da produção em massa e da mecanização. Esse é o empreendimento utópico em que consiste o significado desse primeiro conto de detetive de Edgar Allan Poe.

A experiência histórica que marcou Poe e que se materializou em sua obra é a experiência da exploração do trabalho, da necessidade de venda da própria força de trabalho para a sobrevivência. Portanto, a experiência de um sistema contra o qual não se pode lutar

individualmente: Dupin sobrepuja, mas não destrói, a polícia, ainda que comemore tão entusiasticamente a própria vitória individual. Dessa forma, seja esse o projeto do escritor ou não, o resultado de toda essa construção tão elaborada é um tipo de literatura que contribui para a manutenção da lei e da ordem burguesas. Nas palavras de Ernest Mandel,

People don't read crime novels to improve their intellect or to contemplate the nature of society or the human condition, but simply for relaxation. It is thus perfectly possible for socially critical and even socially revolutionary readers to enjoy detective stories without altering their views. But the *mass* of readers will not be led to seek to change the social status quo by reading crime stories, even though these stories portray conflicts between individuals and society.¹⁴⁶

Essa é a função da própria literatura popular, segundo Mandel. Esse pressuposto importante da história de detetive é ele também relacionado ao seu contexto histórico de produção: tendo sido escrito em um período de grande turbulência econômica, que levou à eclosão de diversos movimentos dos mais diferentes grupos sociais desfavorecidos, o discurso antirrevolucionário pela manutenção da ordem burguesa então predominante estava no ar, e a proliferação de um tipo de literatura que contribuísse para isso — especialmente por seu mecanismo, citado por Benjamin e por Mandel, de permitir ao leitor a substituição de sua ansiedade real pela de uma história que ele sabe ser fictícia — só podia ser no mínimo desejável. A habilidade de Edgar Allan Poe aparece quando ele mostra agir como os poetas que, como diz Walter Benjamin, “encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto histórico”¹⁴⁷, ou como concluímos anteriormente, transformam a vivência dinâmica da cidade grande na experiência moderna, e a cristalizam em forma literária.

Não se pode dizer que é por amor ou sequer por respeito à legalidade ou à ordem que Dupin se envolve na investigação da morte das L'Espanaye — e o mesmo se observa nos outros contos em que o detetive aparece.¹⁴⁸ De fato, Dupin nunca aparece como um justiceiro, ou sequer como o herói cuja ação vai restabelecer a ordem na coletividade. Pelo contrário, o que motiva o detetive a decifrar o enigma é o amor pelo processo de decifração.¹⁴⁹ Contudo,

¹⁴⁶ MANDEL, op. cit., p. 10: “As pessoas não leem romances de crime para melhorar seu intelecto ou para contemplar a natureza da sociedade ou da condição humana, mas simplesmente para relaxar. É portanto perfeitamente possível que os leitores socialmente críticos e mesmo socialmente revolucionários apreciem as histórias de detetive sem alterar suas opiniões. Mas a *massa* de leitores não será levada a procurar mudar o *status quo* social ao ler histórias de crime, ainda que essas histórias retratem conflitos entre indivíduos e sociedade”. Tradução minha.

¹⁴⁷ BENJAMIN (1938), p. 78.

¹⁴⁸ KRACAUER, op. cit., p. 79.

¹⁴⁹ *ibidem*, p. 121.

embora esse mesmo motor seja perceptível nos outros dois contos em que o detetive aparece, há diferenças formais e de enredo muito importantes entre eles. Essas diferenças não são desprezíveis. Comentaremos aqui algumas.

Em “The Mystery of Marie Rogêt”, o chefe de polícia G. pede ajuda a Dupin para solucionar o caso do sumiço da *perfumery girl*. Diante da resistência do detetive em aceitar o caso, G. lhe faz uma proposta, cujo teor o narrador diz que não vai revelar por não ser interessante para os objetivos da narrativa. Ao final da investigação — que é descrito de maneira diferente de “The Murders in the rue Morgue” —, Dupin vai à polícia dizer-lhes como solucionar o caso, mas tal solução não aparece no conto. O leitor nunca fica sabendo quem matou Marie Rogêt.

Já em “The Purloined Letter”, o crime, se é que pode ser chamado assim, não é um assassinato, mas o furto de uma carta. G. novamente pede a ajuda de Dupin, mas desta vez diz precisar apenas de seus conselhos. A identidade do criminoso é conhecida de antemão. A pergunta deste conto não é “quem?”, e sim “onde?”. Dupin entrega a carta ao policial no meio do conto, sem antes ter sido descrito o seu processo de investigação. Com a entrega da carta — diante da exigência de um pagamento — permanece a pergunta: “como ele conseguiu encontrá-la?”.

Como se pode perceber, há pelo menos dois grupos de transformações efetuadas por Poe na forma original do conto de detetive: um, relacionado à realização do pagamento a Dupin; outro, sobre a apresentação do resultado e do processo de sua investigação.

Esses elementos foram longamente discutidos a propósito da análise feita aqui de “The Murders in the rue Morgue”, pois foram considerados de suma importância na própria definição da forma do conto e na delimitação de suas relações com seu contexto histórico de produção. Portanto, essas mudanças realizadas na forma do conto, observadas naqueles que o seguiram, nos permitem formular algumas perguntas: o que essas mudanças representam sobre o tratamento dado por Poe ao conteúdo sócio-histórico disponível para ele? A quais novas contradições tais mudanças se referem? E, de uma maneira mais global, como as mudanças na forma dos três contos representam tentativas de figurar essas contradições? Essas questões são de suma importância para uma leitura da obra de Edgar Allan Poe, e abrem espaço para a continuação desta pesquisa, em que o estudo de outras partes de sua obra possam contribuir para a compreensão do significado histórico da continuação do trabalho do

escritor com esta forma, posicionando-o da maneira mais honesta possível no contexto da história da literatura.

As transformações por que passa o personagem de Dupin a cada conto representam, juntamente com outros personagens de Edgar Allan Poe — como os anjos em “The Power of Words” e “Shadow – a Parable” e a entidade que ele identifica como o “*hyperproficient reader*” em uma de suas resenhas —, diferentes estágios da sua relação com as transformações na experiência, com as ideias de conhecimento e informação — em sentido amplo, com as “horrid laws of political economy” —, e por isso seu estudo interessa dentro do contexto da obra de Poe como um todo.

Referências bibliográficas

ALLEN, Hervey. Vida e obra de Edgar Allan Poe. In: POE, E. A. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução e organização de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 15-43.

ARAÚJO, Ricardo. **Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra**. Cotia: Ateliê Cultural, 2002.

ASHWORTH, J. **Slavery, Capitalism and Politics in the Antebellum Republic**. Vol. 1: Commerce and compromise, 1820-1850. Cambridge: University Press, 1995.

BENJAMIN, Walter. (1938) **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas vol. III. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. (1936) O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas vol. I. São Paulo: Brasiliense, 2000.

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

CAUGHEY, John W. & MAY, Ernest R. **A History of the United States**. Chicago: Rand McNally and Company, (s/d).

GARGANO, James. The question of Poe's narrators. In: REGAN, Robert. **Poe: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1967, p. 164-171.

GODDU, Teresa A. Poe, sensationalism, and slavery. In: HAYES, Kevin J. (org.) **The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe**. Cambridge: University Press, 2002, p. 92-112.

GRAY, Wood & HOFSTADTER, Richard. **Panorama da História dos Estados Unidos**. Departamento Cultural da Embaixada dos Estados Unidos, s/d.

JAMESON, Fredric. Reification and Utopia in Mass Culture. In: **Signatures of the visible**. New York: Routledge, 1992.

KAYMAN, Martin A. The short story from Poe to Chesterton. In: PRIESTMAN, Martin (ed). **Cambridge Companion to Crime Fiction**. Cambridge: University Press, 2003, p. 41-58.

KRAKAUER, Siegfried. **Le roman policier**: un traité philosophique. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1971.

LUKÁCS, Georg. O fenômeno da reificação. In: **História e Consciência de Classe**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MANDEL, Ernest. **Delightful Murder**: A Social History of the Crime Story. Londres: Pluto Press, 1985.

MARX, Karl. Comments on James Mill *Éléments d'économie politique*, 1844. Disponível em: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/james-mill/index.htm#081>. Acessado em: 23/11/2011.

_____. The North American Civil War. **Die Presse**. No. 293, 25 de outubro de 1861. Disponível em: http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/Marx_Engels_Writings_on_the_North_American_Civil_War.pdf Acessado em: 15/10/2011.

MATTHEWS, J. Brander. (1906) Poe and the detective story. In: CARLSON, E. W. (ed.) **The recognition of Edgar Allan Poe**. University of Michigan, 1970, p. 82-94.

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

NEVINS, Allan & COMMAGER, Henry Steele. **História dos Estados Unidos**. Trad. Henrique C. de Sá e Benevides. Rio de Janeiro: Bloch, 1967.

PALEÓLOGO, Constantino. A nostalgia sepulcral de Poe. In: **Machado, Poe e Dostoiévski**. Rio de Janeiro, Revista Branca. 1950, pp. 13-98.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução e organização de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. The Philosophy of Composition. In: LEITCH, Vincent B. (ed.) **The Northon Anthology of Theory and Criticism**. New York & London: W. W. Norton & Company, 1993, pp. 742-750.

_____. **Selected Works**. New York: Gramercy Books, 1985.

POLONSKI, Rachel. Poe's aesthetic theory. In: HAYES, Kevin J. (ed.) **The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe**. Cambridge University Press, 2002, p. 41-56.

PRIESTMAN, Martin (ed.). **Cambridge Companion to Crime Fiction**. Cambridge, University Press, 2003.

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

SILVERMAN, K. **New essays on Poe's major tales**. Cambridge University Press, 1993.

TOMC, Sandra. Poe and his circle. In: HAYES, Kevin J. (ed.) **The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe**. Cambridge University Press, 2002, p. 21-41.

WHALEN, Terence. **Edgar Allan Poe and the Masses**: the political economy of literature in antebellum America. Princeton, University Press, 1999.

WILLIAMS, Raymond. The Romantic Artist. In: **Culture and Society**. New York: Harper & Row, 1958, p. 30-48.

ZINN, Howard. **A People's History of the United States**. New York: HarperCollins, 2005.

Sites consultados:

<www.archive.org/stream/cuversanimalkin00cui/page/55/mode/1up>. Acessado em 22/04/2011.

<www.eapoe.org>. Acessado em diversas datas, citadas ao longo do trabalho.

<www.marxists.org>. Acessado em diversas datas, citadas ao longo do trabalho.

<www.ucmp.berkeley.edu/history/cuvier.html>. Acessado em 02/03/2011.