

TÍTULO DO TRABALHO			
ROBERTO SCHWARZ E EDGAR ALLAN POE: REFLEXÕES CRÍTICAS SOBRE A FORMA OBJETIVA DA OBRA LITERÁRIA			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
Fabiana de Lacerda Vilaço	Universidade de São Paulo	USP	Doutoranda
RESUMO (ATÉ 150 PALAVRAS)			
<p>Em seu estudo sobre <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i>, o crítico Roberto Schwarz identifica a definição do ponto de vista como o recurso por meio do qual escritores como Flaubert, Henry James e Dostoievski, além do próprio Machado de Assis, lidam com a “crise de significados comuns”, a qual “concorreu para a objetividade <i>sui generis</i> da forma moderna” (SCHWARZ, 2000, p. 180). À luz de tais ideias, este trabalho investiga a questão: como Edgar Allan Poe se posiciona no desenvolvimento das formas literárias nesse contexto específico do século XIX, principalmente em seus contos de detetive? O objetivo é apresentar uma leitura desses contos de Poe que revele os recursos empregados por ele visando à criação de objetividade — resposta simbólica formal à “crise de significados comuns” — e evidenciando as contribuições críticas, para este estudo, da reflexão sobre o conceito de forma objetiva em Schwarz.</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ 3)			
Edgar Allan Poe; Roberto Schwarz; forma objetiva.			
ABSTRACT (ATÉ 150 PALAVRAS)			
<p>In his study on <i>The Posthumous Memoirs of Brás Cubas</i>, critic Roberto Schwarz identifies the definition of point of view as the resource by means of which writers such as Flaubert, Henry James and Dostoievski, besides Machado de Assis, deal with the “crisis of common meanings”, which “contributed to the <i>sui generis</i> objectivity of modern form”. Based on these ideas, this work investigates the question: what is Edgar Allan Poe’s position in the development of literary forms in this specific context of the 19th century, mainly in his detective fiction? This paper aims at presenting an approach to Poe’s short stories which reveals the resources he made use of to create the necessary objectivity — symbolic formal response to the “crisis of common meanings” — as well as indicating the critical contributions for this study of the concept of objective form in Schwarz.</p>			
KEYWORDS (ATÉ 3)			
Edgar Allan Poe; Roberto Schwarz; objective form.			
EIXO TEMÁTICO			
A luta libertadora da cultura e da arte			

ROBERTO SCHWARZ E EDGAR ALLAN POE
reflexões críticas sobre a forma objetiva da obra literária

Fabiana de Lacerda Vilaço

O estudo da crítica de Roberto Schwarz contribui decisivamente para uma reflexão sobre a obra literária que considere sua interação com a realidade histórica em que ela se originou. O objeto literário não é mera consequência da História, mas parte efetiva dessa História, com um papel dialético de refletir, pôr em discussão, relativizar e dar forma, de maneira criativa e sensível, a conflitos de seu contexto social, cultural e político.

Interpretações literárias como a exercitada por Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000), seu conhecido estudo sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, são possibilitadas pela “leitura moderna, convencida da objetividade da forma, e não dependem da intenção autoral” (Schwarz, 2000, p. 209). É com esse pressuposto em mente que ele analisa as consequências da escolha do narrador volúvel como princípio formal estruturador de *Memórias*. Por isso, a obra crítica de Schwarz tem potência de sustentar e fornecer modelos e categorias de análise para o estudo da obra literária a partir de tais pressupostos.

Este artigo apresenta parte de um trabalho maior. No recorte feito aqui, será realizado um exercício aparentemente ainda não explorado pela crítica produzida sobre Edgar Allan Poe (1809-1849), escritor norte-americano a quem se atribui a criação das histórias de detetive: um olhar analítico sobre sua obra a partir dos pressupostos teóricos da crítica de Roberto Schwarz.

Para orientar o recorte feito, partirei de uma discussão da ideia de forma objetiva sobre a qual Schwarz discorre no trecho abaixo:

Por um paradoxo compreensível, a crise dos significados comuns concorreu para a objetividade *sui generis* da forma moderna. Para enfrentar o primado da desinteligência social, horizonte epistemológico novo, que dificultava o papel do narrador e lhe tornava problemática a desenvoltura opinativa, os romancistas mais consequentes trataram de inventar soluções técnicas a que não se pudesse objetar parcialidade. Fazem parte do quadro o esforço metódico de impessoalidade (Flaubert), a tentativa de dar padrão científico à ficção (Zola), o reconhecimento dos problemas ligados ao ponto de vista (Henry James), a utilização demonstrativa da primeira pessoa do singular — o prisma espontâneo por excelência — em espírito de exposição dela mesma, como se a primeira pessoa fosse a terceira (Dostoiévski nas *Memórias do subsolo*). O denominador comum está no primado do procedimento sobre as opiniões, que ficam seja banidas, seja armadas de

ciência, seja enquadradas por uma regra de rodízio, seja postas à distância. A objetividade do dispositivo técnico permite ao artista saltar por sobre a própria sombra, uma vez que o novo estatuto das opiniões, autorais inclusive, não admite adesão direta. (Schwarz, 2000, p. 180)

Schwarz formula neste trecho seu diagnóstico acerca do obstáculo que surgiu para a criação literária no turbilhão de transformações sociais, econômicas, políticas e técnicas que veio com o século XIX, que é o que ele chama de crise dos significados comuns: em um momento histórico em que concepções antigas são derrubadas ou refeitas ao ponto às vezes da deformação, em que a atmosfera do novo e do progresso se instala de maneira avassaladora e em que os homens se configuram como competidores em escala cada vez mais global, o ambiente não é mais favorável para o partilhar de experiências, pensamentos, posicionamentos e sequer o de sentidos. O desafio histórico está dado: como continuar produzindo literatura em um mundo em que o desenvolvimento técnico e social gerou um contexto marcado por interesses e necessidades alheios à literatura? Schwarz encontra respostas simbólicas para esta contradição em Flaubert, Zola, James e Dostoievski, as quais apresentam um ponto em comum: cada uma delas consiste em uma maneira de lidar com o registro da opinião dentro da obra. É por meio dos mecanismos narrativos que desenvolvem que os autores obtêm sucesso em suas respectivas empreitadas, representando em suas obras o seu diagnóstico sobre a realidade por meio de recursos técnico-literários que lhes permitem não requisitar a adesão direta do leitor, mas envolvê-lo na malha da fabulação e levando-o a uma reflexão de natureza diversa, mais rica em seu potencial de falar da experiência de seu tempo.

Cronologicamente, Poe é um pouco anterior aos importantes escritores citados por Schwarz. Reconhecidamente, ele trabalhou de forma muito consequente com a forma literária, tendo produzido obras de diversos gêneros e também elaborado reflexões muito relevantes sobre o fazer literário. Assim, a leitura do parágrafo acima de Schwarz abre espaço para o seguinte questionamento: como Poe entraria nessa cronologia das formas literárias vigentes no século XIX? Esta é a pergunta que será investigada a seguir.

A obra de Edgar Allan Poe tem grande relevância na história da literatura moderna, especialmente porque nela se consolidaram gêneros muito importantes e muito populares desde então. Um deles é o próprio conto breve moderno, que Poe dizia que deveria ser lido “em uma sentada”, e cuja forma seria determinada pelo corolário da unidade de enredo e de efeito, segundo o qual nenhuma palavra sequer poderia constar no conto se não contribuísse direta ou indiretamente para a construção do efeito desejado (Poe, 1985, p. 572). Esse tipo de rigor formal é índice de uma grande racionalização da produção literária, a qual era decisiva na maneira de Poe conceber a obra literária. Esse rigor aparece em sua própria obra, como demonstração, mas também em suas

resenhas críticas, nas quais frequentemente Poe desabonava a obra de escritores seus contemporâneos por estes falharem, em sua avaliação, no respeito àqueles princípios que lhe eram tão caros. É muito comum encontrar nas resenhas de Poe a análise detalhada de trechos ou mesmo de poemas inteiros, demonstrando o olhar minucioso que para ele era necessário para se escrever uma obra literária de qualidade — e foi com base nesse procedimento que muitas vezes ele acusou escritores de serem ruins, medíocres, desonestos e também de plagiarem-se uns aos outros, e até mesmo de plagiarem obras suas, o que lhe rendeu muitas desavenças com escritores seus contemporâneos.

É quando se considera a centralidade do princípio do rigor formal preconizado por Poe que se pode avaliar a importância de seus contos de detetive. Estes são contos em que tal rigor ressoa em todos os níveis estruturais e interpretativos — tanto na forma dos contos quanto no enredo em si, uma vez que é por meio de um método rigoroso de observação, reflexão e análise que o detetive amador Dupin consegue decifrar os mistérios que se apresentam para ele. Nesses contos, é possível observar um esforço enorme de representação do processo investigativo de modo que, na hora que o detetive chega a suas conclusões, não haja qualquer suspeita de que ele possa estar errado. É interessante pensar que este princípio tão básico tem a mesma importância até hoje em narrativas do gênero. Assim, pode-se considerar que os contos de detetive são a maior realização do princípio do rigor formal na obra de Edgar Allan Poe, e por isso mesmo constituem provavelmente a resposta mais consequente que ele deu aos conflitos de natureza sócio-histórica que se colocavam para ele: um ambiente em que a crise de significados de que fala Schwarz estava se consolidando e se expandindo.

Interessa, portanto, refletir sobre o recurso narrativo que pode constituir, nos contos de detetive de Edgar Allan Poe, a resposta formal à “crise dos significados comuns” de que fala Schwarz: a racionalização dos procedimentos narrativos. É ela que propicia formalmente a criação da objetividade e que também consiste, como os recursos que Schwarz identifica na obra dos outros autores, em um tratamento da representação da opinião. Vejamos como tal racionalização é construída em cada um dos contos.

Entre 1841 e 1844, Edgar Allan Poe publicou “The Murders in the Rue Morgue” (“Os Assassinatos na Rua Morgue”), “The Mystery of Marie Rogêt” (“O Mistério de Marie Rogêt”) e “The Purloined Letter” (“A Carta Furtada”). Esses três contos apresentam o Chevalier C. Auguste Dupin, que é considerado o primeiro detetive da história da literatura. Casos misteriosos — crimes de morte nos dois primeiros, um roubo no último — são resolvidos por ele de uma maneira narrada como genial. O narrador em todos os contos é um amigo de Dupin, uma personagem não nomeada. Além deles, a personagem do chefe de polícia, G, também está presente nos três contos.

Crime e enigmas já chamavam a atenção de Poe desde muito tempo, conforme se pode ver em seus artigos sobre a resolução de criptogramas e narrativas misteriosas, como aquele sobre o *Barnaby Rudge* de Dickens. E foi com a escrita de “The Murders in the Rue Morgue”, um tipo completamente novo de história, que Poe conseguiu pôr ambos juntos: uma história com um crime brutal e com um herói que agia por raciocínio e lógica. Esta foi a primeira história de detetive do mundo, nas palavras do estudioso do gênero Howard Haycraft (1984, p. 4).

Poe costumava categorizar “The Murders in the Rue Morgue”, bem como seus outros dois contos de detetive, como conto de raciocínio. O conto narra a história da investigação pelo Monsieur C. Auguste Dupin do cruel e intrigante assassinato de duas mulheres, mãe e filha, realizada por ele paralelamente ao trabalho da polícia. Dupin não é oficialmente um detetive; não trabalha para a polícia e também não é um detetive particular profissional. Mesmo no presente trabalho — assim como provavelmente na crítica em geral sobre os contos com Dupin — só o chamo de “detetive” por absoluta falta de um epíteto melhor, dada a natureza da sua atividade na história. Ele nunca é contratado para contribuir na investigação e só o faz por puro interesse e curiosidade próprios. O conto é narrado da perspectiva de um amigo de Dupin, um narrador-personagem não nomeado — como aliás é bem comum na obra de Poe — que o conheceu por acaso em uma biblioteca em Paris. Dupin é descendente de uma família que uma vez fora rica, mas que então encontra-se em estado de absoluta ruína. No entanto, resta a Dupin, por uma improvável clemência de seus devedores, alguma renda de suas propriedades que estes lhe deixaram. Depois de todo um processo investigativo que passa pela leitura de jornais — por meio dos quais os personagens ficam sabendo do crime, então assunto predominante nas conversas pela cidade —, por pesquisas e leituras em diferentes materiais, por uma visita ao local do crime e por uma longa reflexão sobre todas as pistas levantadas, Dupin chega à absolutamente inesperada resposta do mistério: mãe e filha foram assassinadas por um orangotango trazido para Paris por um marinheiro e que conseguira fugir de seu cativeiro. A revelação do mistério leva Dupin a sobrepujar a polícia, personificada no chefe de polícia G—, e a sentir-se muito superior a ela, como se pode ver no trecho a seguir, do parágrafo que encerra o conto:

“Let them 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.*'" (Poe, 1985, p. 268)¹

O aspecto formal desse conto que é central para nossos objetivos aqui é a ênfase na racionalização dos processos. O trabalho investigativo é basicamente de natureza intelectual: Dupin lê sobre o caso em jornais, pesquisa em livros de história natural, visita e observa minuciosamente a cena do crime e, principalmente, pensa muito sobre tudo isso, relacionando evidências, circunstâncias, informações, levantando hipóteses. A narrativa desses passos toma a maior parte do conto, recebendo formal e linguisticamente uma elaboração muito específica que parece buscar dar ênfase à grande inteligência de Dupin. É por meio desse processo que ele soluciona o caso. A presença desse alto grau de racionalização, em função de um objetivo único e claro — desvendar o mistério — representa na forma literária um dos mecanismos mais característicos do próprio capitalismo, que aliás tinha sido a base do desenvolvimento político, social, econômico e cultural dos Estados Unidos desde o início da colonização no século XVII. Segundo Max Weber, as operações peculiares à ação econômica capitalista são essencialmente racionais, calculadas: “na medida em que as operações são racionais, toda ação individual das partes é baseada em cálculo” (Weber, 2001, p. 5). A tese de Weber em seu *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (2001) gira em torno do princípio básico da racionalização dos processos de produção, o qual tem impactos na racionalização de toda a vida objetiva individual e coletiva, em uma relação dialética com o desenvolvimento e a adoção de valores religiosos protestantes. Esses valores também são importantes pelo fato de que as religiões protestantes são, do ponto de vista cultural e do pensamento, a principal via por meio da qual as reflexões iluministas, originariamente europeias, e a conseqüente valorização da razão, fundamental nos contos de detetive, chegaram aos Estados Unidos e a Poe.

Em contos mais antigos escritos por Poe, já era possível perceber a gênese desse princípio da racionalização. Em “How to write a Blackwood article” (“Como escrever um artigo à moda

¹ 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.

– 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)”. (Poe, 1997, p. 91)

Blackwood”), de 1838, a viagem de Psyche Zenobia para aprender com Mr. Blackwood o passo a passo sobre como escrever um artigo à moda de sua revista é evidência disso, bem como a exposição dos diversos procedimentos ensinados a ela pelo editor. Em “MS Found in a Bottle” (“Manuscrito encontrado em uma garrafa”), de 1833, a capacidade do narrador-personagem de pensar e escrever sobre as agonias por que passava no *Discovery* nada mais é do que manifestação do mesmo esforço de racionalizar a experiência. Mas talvez as resenhas de Poe, nas quais, conforme já comentei, ele procura analisar o processo do fazer poético dos artistas que critica e também propor o que ele considera ser correto, sejam os espaços mais privilegiados para verbalizar esse mesmo esforço. Ou pelo menos eram, até o aparecimento dos contos de detetive, os quais não apenas exibiam o esforço de racionalização como também o transformaram, finalmente, em um princípio formal de grande consequência.

“The Mystery of Marie Rogêt”, publicado entre novembro e dezembro de 1842 e fevereiro de 1843, é o segundo conto de detetive de Edgar Allan Poe. Foi escrito com base em um caso real de assassinato, ocorrido em Nova York em junho de 1842. Mary Rogers, uma jovem que trabalhava em uma conhecida tabacaria da cidade, foi encontrada morta às margens do rio Hudson. Muita investigação foi feita para desvendar a autoria do crime. Diversas hipóteses foram levantadas. Os jornais da época focaram durante muitas semanas na publicação de todo novo lance relacionado ao caso, e a comoção pública foi grande. No entanto, o crime nunca foi solucionado. Por sua vez, “The Mystery of Marie Rogêt” — que é ambientado na França — narra os acontecimentos relacionados ao brutal assassinato de uma jovem parisiense chamada Marie Rogêt e a investigação encaminhada pelo detetive Dupin e seu amigo, o narrador-personagem. Curiosamente, diferente do que acontece no primeiro conto de detetive de Poe, neste segundo a narrativa é interrompida antes da efetiva identificação do assassino.

Esta é, para muitos críticos, a menos interessante das histórias de detetive de Poe. Entre eles, Howard Haycraft, para quem “The Mystery of Marie Rogêt” assemelha-se muito mais a um ensaio. Ele afirma que Poe tinha interesse em intervir diretamente no debate sobre a investigação sendo feita pela polícia:

Se devemos acreditar em comentários contemporâneos, a polícia confundiu miseravelmente a investigação. Poe desdenhou francamente de seus esforços, e mais do que sugeriu que escreveu “The Mystery of Marie Rogêt” para expor sua inaptidão. Por conveniência ele situou sua cena em Paris e pôs seus pensamentos na boca de Dupin. (Haycraft, 1984, p. 16. Tradução minha.)

Boa parte da extensão do conto é ocupada pela investigação de Dupin, a qual por sua vez consiste basicamente na leitura e análise de artigos publicados nos jornais sobre o caso.

Absolutamente todos os elementos que embasam sua reflexão são provenientes das notícias de jornal. Para apoiar a análise, vejamos alguns aspectos importantes do processo de pesquisa e reflexão sobre o material encontrado na investigação de Dupin.

Os jornais *L'Étoile*, *Le Moniteur* e *Le Commercial* são as primeiras fontes de informação pesquisadas sobre o caso. O jornal *L'Étoile* defende a tese de que o corpo que foi encontrado boiando no rio Sena e identificado como aquele de Marie na verdade não era dela; segundo o jornal, um corpo jogado na água afundaria, e só viria à superfície no mínimo seis dias depois; tendo sido encontrado apenas três dias depois do sumiço de Marie, aquele corpo, portanto, não poderia ser dela. Ao ler e comentar a notícia desse jornal, Dupin afirma que esse argumento é falacioso, porque não há nada que prove que um cadáver precise de tantos dias para emergir e, portanto, aquele corpo poderia perfeitamente ser o da vítima.

O jornal *Le Moniteur*, ao tentar enfraquecer o argumento do *L'Étoile*, descreveu casos de corpos que foram jogados na água e emergiram em menos tempo do que o apontado por aquele jornal. Embora vá na direção do que defende o detetive, para ele a estratégia argumentativa do jornal é absolutamente ineficaz, já que apenas apresenta casos que podem constituir meras exceções à regra defendida pelo *L'Étoile*; ou seja, não apresenta nada que de fato ataque essa regra e a prove equivocada em si.

Dupin evidencia mais uma falácia no artigo do *L'Étoile*: para apoiar a própria argumentação, o jornal teria adulterado o conteúdo da fala do homem que identificou o corpo encontrado no rio. Segundo o jornal, M. Beauvais teria reconhecido o corpo com base em sua observação de que havia cabelo nos braços da vítima — o que seria uma evidência muito fraca. O que Dupin afirma sobre isso é que provavelmente M. Beauvais referiu-se a alguma peculiaridade desse cabelo: a cor, a quantidade, a forma, enfim, algo que caracterizasse aquele como o braço de Marie. E o jornal teria adulterado sua fala, simplificando-a, para parecer que o reconhecimento do cadáver poderia ser questionado.

Esse mesmo jornal afirma que os objetos e demais características em que se baseou Beauvais para identificar o corpo (roupa, sapato, flores no chapéu) são gerais demais, e por isso não são evidências suficientemente confiáveis. Contra isso, Dupin afirma que não é a presença de cada objeto individualmente que permitiu seu reconhecimento como sendo seguramente de Marie, mas a presença de todos ao mesmo tempo, o que os torna evidências incontestáveis.

O jornal *Le Commercial* afirma que teria sido impossível uma pessoa tão conhecida como Marie andar mais do que três quadras sem ser reconhecida por alguém, no dia do seu desaparecimento. Segundo Dupin, Marie poderia perfeitamente caminhar pela cidade sem encontrar nenhum conhecido; a falha do editor desse periódico teria sido basear-se na suposição equivocada

de que os caminhos e a rotina de Marie seriam tão regulares quanto os seus próprios e a quantidade de pessoas que a conheciam tão grande quanto a de pessoas que o conheciam.

Em certo momento de sua apreciação das notícias, Dupin afirma que o objetivo dos periódicos seria acima de tudo o de criar uma sensação². O diagnóstico expresso nestas palavras de Dupin é o da impossibilidade de narrar provocada por uma transformação na experiência. Esse é o fenômeno identificado por Walter Benjamin como “atrofia da experiência” (Benjamin, 2000a, p. 107), que se manifesta na transformação da forma de comunicação predominante ao longo da História, que consiste na substituição da narração pela informação e desta pela sensação. Este é um dos processos que possivelmente está entre as causas da crise de significados de que fala Roberto Schwarz no trecho citado no início deste trabalho. O que acontece na passagem de uma forma para a outra é um processo de gradual enfraquecimento da relação entre o narrador e o fato narrado, o qual cada vez menos se integra à experiência de quem o conta. Segundo Benjamin,

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (BENJAMIN, 2000b, p. 204)

A falta de integração do fato narrado com a experiência do narrador leva a uma atrofia da própria narrativa, que se transforma em algo muito mais fugaz, que é a notícia, a qual cada vez mais vale pela sensação que possa manter os leitores interessados no caso do que propriamente pela sua função inicial de informar as pessoas. Isso explicaria, ao menos em parte, a grande quantidade de problemas na argumentação dos periódicos mencionados no conto, a linguagem sensacionalista empregada e também a ausência de qualquer esforço em falar no assunto com algum nível de imparcialidade.

Essa conjuntura também tem impacto na caracterização do tipo de experiência do próprio detetive, o que se revela especialmente pelo fato de que ele não se envolve na investigação para além do seu contato com os jornais. Ele não ouve o chefe de polícia G— quando este o visita para pedir seu auxílio no caso (Dupin dorme durante a maior parte da visita do policial, escondido atrás de um par de óculos escuros), não interroga nenhuma testemunha do caso, e sequer visita a cena do crime — é interessante notar que no primeiro conto de detetive de Poe, “The Murders in the Rue Morgue”, Dupin vai ao local dos assassinatos e entrevista o dono do orangotango, e tais

² No original: “We should bear in mind that, in general, it is the object of our newspapers rather to create a sensation — to make a point — than to further the cause of truth” (Poe, 1985, p. 321).

procedimentos são cruciais para o seu desvendamento do caso. Essa diferença entre os modos de investigação de cada conto é índice, portanto, de uma atrofia da experiência do próprio detetive.

Na exposição dos artigos dos periódicos e das observações de Dupin sobre eles, fica claro que o esforço do detetive ao analisá-los foi o de evidenciar as teses que eles defendiam e indicar o ponto fraco da argumentação de cada um deles. O principal problema, segundo ele, seria a intenção dos jornais de criar sensações, mais do que descrever a realidade. Após o levantamento e a avaliação do que tem sido discutido sobre o crime, Dupin parte para a elaboração de suas próprias hipóteses. Para isso, ele segue o mesmo procedimento de relacionar dados e ideias a fim de levantar hipóteses fundamentadas e irrefutáveis, num esforço de racionalização surpreendente. Vejamos as principais ideias discutidas pelo personagem e o raciocínio que o levou a elas.

Como já foi dito, o jornal *L'Étoile* afirma que o corpo encontrado não é o de Marie porque, caso ele realmente tivesse sido jogado no rio, ainda estaria submerso, pois não se haviam passado dias suficientes para que ele emergisse. Com isso, o jornal propõe que Marie pode ainda estar viva, apenas escondida ou desaparecida. Para atacar essa tese, Dupin discute longamente o tempo necessário para o corpo boiar, e afirma que isso poderia ter acontecido a qualquer momento após ter sido jogado na água pois, segundo Dupin, ele de fato jamais chegaria a afundar.

Sobre o envolvimento de M. Beauvais na investigação da polícia, o detetive supõe que ele tinha interesse em Marie e que ela lhe dera esperanças. Por isso, e também devido à sua grande sentimentalidade, ele poderia ter tido algum comportamento que levou o jornal a suspeitar dele. A linguagem do trecho em que Dupin discute esse ponto é enfática e, por isso, interessante:

“The suspicious circumstances which invest him, will be found to tally much better with my hypothesis of *romantic busy-bodyism*, than with the reasoner's suggestion of guilt. [...] It seems to me unquestionable that Beauvais was a suitor of Marie's; that she coquetted with him; and that he was ambitious of being thought to enjoy her fullest intimacy and confidence. I shall say nothing more upon this point; [...]”³
(Poe, 1985, p. 327-328)

Na continuação de sua reflexão sobre o caso, Dupin comenta sua leitura da notícia de um jornal que afirma que Marie já havia desaparecido uma vez, poucos anos antes, e que se sabia que, naquela ocasião, ela havia fugido com um oficial da marinha e uma semana depois retornado para casa. Baseado nisso, Dupin supõe que a vítima teria mais uma vez fugido com um homem,

³ As circunstâncias suspeitas que o cercam acham-se muito mais condizentes com minha hipótese de *enxerimento romântico* do que com a sugestão de culpa do raciocinador. [...] Parece-me fora de questão que Beauvais era apaixonado por Maria, que ela o namorava; que sua ambição era fazer crer que gozava da mais completa intimidade e confiança dela. Não direi mais coisa alguma a respeito deste ponto [...]. (Poe, 1997, p. 112).

provavelmente com o mesmo. Para Dupin, essa hipótese é plausível pelo fato de já ter acontecido antes.

A investigação de Dupin é a parte mais importante do conto, o que pode ser constatado por meio da complexidade e do nível de detalhamento da descrição de cada passo do seu raciocínio, tanto na leitura e crítica das notícias quanto no seu levantamento de hipóteses. A análise e a manipulação dos dados por Dupin são feitas com base no confronto de ideias e suposições, construindo assim sua própria argumentação segundo uma lógica marcada por profunda racionalização. A mesma racionalização marca a linguagem do conto, a qual destaca a importância da narrativa do percurso investigativo de Dupin e constrói as hipóteses do detetive — conforme se pode observar nas palavras da citação anterior — com uma espécie de retórica da certeza, impregnando sua fala de um teor de verdade que não admite refutação.

Especialmente se consideramos o fato de que a investigação se encerra com o levantamento de hipóteses e a indicação de um suspeito, mas não com a identificação certa do culpado, é quase desnecessário dizer que a própria narrativa nos diz que o que mais importa no conto não é o desvendamento do mistério, mas a exposição do percurso do raciocínio de Dupin. Nesse conto, ele basicamente apenas lê e pensa.

A falta da solução do mistério tem consequências muito interessantes. Em “The Murders in the Rue Morgue”, por mais que a hipótese levantada pelo detetive parecesse disparatada — a de que o assassino de mãe e filha não era um humano, e sim um animal de força colossal —, a apresentação da conclusão, que confirma aquela hipótese, desempenha o papel também de confirmar o talento do detetive, o sucesso de sua perspicácia, sua esperteza. Em “The Mystery of Marie Rogêt”, a falta da solução impede tal confirmação. A crença na eficácia do detetive fica toda a cargo da descrição de seu processo de trabalho, que não por acaso é feita em tintas mais carregadas — com maior ênfase na racionalização dos procedimentos do detetive — no segundo conto.

Em “The Purloined Letter”, o terceiro conto de detetive de Poe, publicado em 1844, o chefe de polícia G— mais uma vez procura por Dupin, pedindo-lhe auxílio sobre um caso que não está conseguindo resolver: uma carta de conteúdo comprometedor fora roubada dos aposentos reais e tem sido usada para chantagear sua dona. O roubo ocorreu diante da vítima; porém, para evitar que uma terceira personagem, presente no momento do roubo, tomasse conhecimento da existência da carta, ela não pôde fazer nenhum gesto para evitá-lo. Portanto, a identidade do ladrão é conhecida: ele é o Ministro D, “who dares all things”⁴ (Poe, 1985, p. 467). Dupin, embora a princípio não mostre muita disposição em ajudar o policial, é quem consegue recuperar a carta. Esse fato ocorre

⁴ “que ousa tudo” (Poe, 1997, p. 173).

no meio do conto e, por isso, acaba gerando um novo mistério: como Dupin teria conseguido fazê-lo? As respostas para essa nova indagação são tema de uma segunda, e maior, parte do conto.

Depois de uma primeira parte em que reina uma organização mais dialógica e dinâmica das falas e ações, há uma segunda parte em que o detetive expõe seu modo de atuação para localizar a carta que estava perdida. Todas as explicações de Dupin são organizadas textualmente de uma maneira muito peculiar: elas começam estabelecendo relações com um contexto mais amplo e profundo, em afirmações que chegam a dar a impressão de que o detetive está tergiversando, mas ao longo do discurso elas são arrematadas com uma tese relacionada ao caso. Vejamos como isso acontece no trecho abaixo, em que Dupin começa comentando uma reação de G—, na sua primeira visita para falar do roubo da carta:

“[...] You will remember, perhaps, how desperately the Prefect laughed when I suggested, upon our first interview, that it was just possible this mystery troubled him so much on account of its being so very self-evident.”

“Yes,” said I, “I remember his merriment well. I really thought he would have fallen into convulsions.”

“The material world,” continued Dupin, “abounds with very strict analogies to the immaterial; and thus some color of truth has been given to the rhetorical dogma, that metaphor, or simile, may be made to strengthen an argument, as well as to embellish a description. The principle of the *vis inertiae*, for example, seems to be identical in physics and metaphysics. It is not more true in the former, that a large body is with more difficulty set in motion than a smaller one, and that its subsequent *momentum* is commensurate with this difficulty, than it is, in the latter, that intellects of the vaster capacity, while more forcible, more constant, and more eventful in their movements than those of inferior grade, are yet the less readily moved, and more embarrassed and full of hesitation in the first few steps of their progress. Again: have you ever noticed which of the street signs, over the shop doors, are the most attractive of attention?”⁵ (Poe, 1985, p. 474-475)

⁵ – [...] Você se lembrará talvez, de como o Chefe de Polícia riu, desbandeiradamente de quando eu sugeri, em nossa primeira entrevista, que era bem que esse mistério o perturbasse tanto por causa de ser *tão* claro.

– Sim – disse eu. – Lembro-me perfeitamente de sua hilaridade. Realmente pensei que ele ia cair em contorções de riso.

– O mundo material – continuou Dupin – é abundante em analogias muito estreitas com o imaterial e, assim, certa coloração de verdade foi dada ao dogma retórico de que a metáfora ou o sorriso podem servir tão bem para fortalecer um argumento como para embelezar uma descrição. O princípio de *vis inertiae*, por exemplo, parece ser idêntico na física e na metafísica. Não verdade é, na primeira, que um corpo grande se põe com maior dificuldade em movimento do que um menor e que seu menor subsequente está em proporção com essa dificuldade, do que o é, na segunda, que às inteligências de maior capacidade, se unem e mais poderosas, mais constantes e mais cheias de acontecimentos em seus movimentos, do que as de grau inferior, são, contudo, as que se movem menos prontamente, com mais embaraço e cheias de hesitação, nos primeiros poucos passos de seu progresso. E mais: já observou você quais dos letreiros de rua, nas das lojas, mais atraem a atenção? (Poe, 1997, p. 183)

O início da fala com a frase “The material world abounds with very strict analogies to the immaterial” parece não se conectar de forma alguma com o comentário anterior sobre a risada do policial diante da afirmação sobre a simplicidade do caso. Temos a impressão de que Dupin literalmente mudou de assunto. Na sequência, ele então associa esta frase a uma semelhança entre a dificuldade de mover um corpo pesado e a de promover uma reflexão nova em uma inteligência superior. A pergunta com que ele encerra seu turno soa como uma nova mudança de assunto. O que essa pergunta sobre as placas de rua tem a ver com a analogia que acabou de fazer? Na continuação, seu amigo responde: “I have never given the matter a thought”⁶ (Poe, 1985, p. 475). A isso, responde Dupin:

“There is a game of puzzles,” he resumed, “which is played upon a map. One party playing requires another to find a given word — the name of town, river, state or empire — any word, in short, upon the motley and perplexed surface of the chart. A novice in the game generally seeks to embarrass his opponents by giving them the most minutely lettered names; but the adept selects such words as stretch, in large characters, from one end of the chart to the other. These, like the over-largely lettered signs and placards of the street, escape observation by dint of being excessively obvious; and here the physical oversight is precisely analogous with the moral inapprehension by which the intellect suffers to pass unnoticed those considerations which are too obtrusively and too palpably self-evident. But this is a point, it appears, somewhat above or beneath the understanding of the Prefect. He never once thought it probable, or possible, that the Minister had deposited the letter immediately beneath the nose of the whole world, by way of best preventing any portion of that world from perceiving it.”⁷ (Poe, 1985, p. 475)

A frase “There is a game of puzzles which is played upon a map” parece mais uma fuga do assunto. Afinal, o que tem esse jogo a ver com a pergunta com que se encerrou a fala anterior? E com aquela reação de G— diante da possibilidade de o caso ser difícil por ser muito simples e

⁶ – Nunca cogitei disso – disse eu. (Poe, 1997, p. 183).

⁷ – Há um jogo de adivinhação – continuou ele – que se exerce sobre um mapa. Um parceiro, que joga, pede ao outro para descobrir uma dada palavra, um nome de cidade, rio, estado ou império; qualquer palavra, em suma, sobre a matizada e intrincada superfície do mapa. Um novato no jogo procura, geralmente, embaraçar seus parceiros dando-lhes os nomes de letras mais miúdas, veterano escolhe palavras de grandes caracteres que se estendem de uma extremidade a outra do mapa. Estes, como os letreiros e tabuletas de rua, com grandes letras, escapam à observação pelo de serem excessivamente evidentes, e aqui a inadvertência física é precisamente análoga à inapreensão moral por meio da qual o intelecto deixa passar inadvertidas aquelas considerações, que são demasiado importunamente e demasiado palpavelmente evidentes. Mas este é um ponto, ao que parece, um tanto acima ou um tanto abaixo da compreensão do Chefe de Polícia. Ele, nem uma vez sequer julgou provável ou possível que o ministro tivesse depositado a carta bem por baixo do nariz de todo mundo, com o fim de melhor impedir que qualquer porção desse mundo a percebesse. (Poe, 1997, p. 183-184).

autoevidente? Aliás, sobre essa ideia, um pequeno mas relevante parêntese: é muito interessante que dez anos antes, em “Bon-bon”, Poe já estava refletindo precisamente sobre esse princípio; lembremos da frase “It was, I think, on account of their self-evidency that many persons were led to consider them abstruse”⁸ (Poe, 1985, p. 64), dita a propósito da descrição das ideias do intelectual picareta de seu conto de 1833. A diferença é que em “The Purloined Letter” esse mesmo princípio aparece como recurso para caracterizar seu novo e principal intelectual, Dupin, como superiormente genial.

Voltando à análise da conversa entre o detetive e seu amigo: na continuação, Dupin surpreende relacionando o tal jogo do mapa e a questão sobre as placas de rua — os nomes maiores e mais óbvios são os que mais passam despercebidos para o observador — e, meio inesperadamente, associa essa observação ao trabalho do policial: ele falhou ao jamais ter pensado que a carta poderia estar em um lugar óbvio, “debaixo do nariz do mundo inteiro”. Dupin arremata esse raciocínio no parágrafo seguinte, afirmando “But the more I reflected upon the daring, dashing, and discriminating ingenuity of D— [...] the more satisfied I became that, to conceal this letter, the Minister had resorted to the comprehensive and sagacious expedient of not attempting to conceal it at all” (Poe, 1985, p. 475)⁹.

Esse trecho da conversa entre Dupin e seu amigo que citei e comentei aqui é representativo do procedimento utilizado em toda a explanação do detetive. Essa organização da linguagem, essa complexa estrutura argumentativa, em que se parte de uma ideia abrangente demais para gradualmente se aproximar de uma conclusão que ajudou na solução do mistério, é uma estratégia que gera uma valorização da atuação do detetive, uma vez que exerce a função de ilustrar a genialidade de Dupin justamente pela sua habilidade em encadear argumentos e em conseguir chegar a conclusões inesperadas e originais — e com elas encontrar a carta, é importante lembrar, pois é esse efeito prático que valida afinal sua técnica. Portanto, além de um alto grau de racionalização dos procedimentos de Dupin, o que esta passagem mostra é uma profunda racionalização da maneira de se configurar a forma literária e a linguagem para apresentar tais procedimentos. Como de fato a conclusão a que Dupin chega ao final dessa reflexão é a que o leva a localizar a carta, o enredo do conto acaba garantindo a construção dele como um gênio.

⁸ “Por causa, creio eu, de sua própria evidência é que muitas pessoas eram levadas a considerá-las abstrusas”. (Poe, 1997, p. 444).

⁹ – Mas quanto mais refleti sobre a habilidade atrevida, ousada inteligente de D-, [...] tanto mais convencido fiquei de que, para ocultar a carta, o ministro tinha apelado para o expediente compreensível e sagaz de não tentar ocultá-la absolutamente. (Poe, 1997, p. 184)

Como se pode perceber, os contos se constroem de uma maneira tal que faz com que a racionalização dos procedimentos do detetive tenha importância central para o desenvolvimento da história; o mesmo ocorre com a própria estrutura das narrativas, cuja linguagem e cujo enredo organizam-se de uma maneira profundamente lógica e racional, como se cada um de seus elementos fosse um tijolo necessário para a construção de um muro que ruiria sem ele. Assim, o que é o tema da história — a racionalização dos procedimentos do detetive — é também a sua forma — a racionalização de sua estrutura e linguagem. É essa reiteração da obsessão pela logicidade e pela racionalização que se constitui como o mecanismo formal significativo nesses contos. Uma questão proposta pelo estudioso David Van Leer aponta para um caminho instigante a perseguir nessa reflexão: “Que tipos de crenças alguém deveria ter para imaginar uma narrativa na qual histórias possuem soluções ou um mundo no qual detecção passasse por conhecimento? Detecção em Poe é menos um tipo de enredo do que uma forma de verdade, menos um jeito de contar uma história do que um meio de conhecer o mundo” (Van Leer, 1993, p. 66-67. Tradução minha.).

De fato, as narrativas organizam-se de modo que a realidade, nos limites em que ela é retratada nos contos, é plenamente explicada e justificada nas deduções de Dupin. Trata-se apenas de juntar os dados certos para apresentar uma visão de mundo inequívoca. Desde que, é claro, isso seja feito por quem tem a habilidade peculiar para fazer isso, tal como Dupin. No caminho de fazer suas reflexões sobre os casos, o detetive expressa críticas aos jornais de grande circulação, à polícia, à opinião pública. E o faz sustentando o que diz com sua atuação descrita como brilhante e de sucesso.

É assim que se vê que esse procedimento de Dupin contém um trabalho de representação de opiniões, voltando agora para o argumento de Schwarz sobre a crise de significados. A presença do mistério como elemento disparador, e por isso essencial, do enredo em todas as histórias é evidência inequívoca da crise de significados: afinal, nos três contos a realidade é apresentada como um enigma que ninguém, a não ser Dupin, consegue solucionar. Nenhuma outra personagem, nem mesmo seu amigo fiel, compartilha da capacidade dele de realizar duas atividades cruciais em todos os contos: primeiro, estabelecer e evidenciar os nexos entre as informações levantadas para assim atribuir sentido à realidade; e, segundo, apontar os erros que outros cometem ao tentar fazer o mesmo — como o chefe de polícia e os jornais em “The Mystery of Marie Rogêt”. Tudo isso é feito numa estrutura organizada em torno de uma dialética do mostrar e do esconder, em que mesmo os sinais evidentes parecem estar como que escondidos para a polícia e demais agentes sociais de forma que só Dupin, com seu talento especial, é capaz de enxergar tais evidências e com elas solucionar o mistério em questão.

A título de ilustração, vejamos duas situações em que esta circunstância é decisiva nos contos. Em “The Murders in the Rue Morgue”, Dupin visita a cena do crime e observa que a janela

do quarto em que estavam as vítimas tinha um pino quebrado, mas a fissura não era aparente — ao olhá-lo, era possível imaginar que o pino estava inteiro, e realizando bem sua função de travar a janela; isso levou a polícia à conclusão de que o assassino não poderia ter escapado pela janela, uma vez que seria impossível fazê-lo e conseguir fechar a janela por fora. Dupin faz mais do que observar: ele mexe na janela, tenta abri-la, pega o pino e o examina; e assim consegue concluir, o que é decisivo, que o assassino fugiu exatamente por aquela janela. Em “The Purloined Letter”, princípio semelhante sustenta uma das circunstâncias mais conhecidas do conto, e de forma ainda mais categórica: a carta roubada está “escondida” no lugar mais óbvio possível, uma espécie de suporte porta-cartas pregado numa parede da sala de visitas. O envelope estava ao avesso, meio amassado, radicalmente diferente da descrição que se tinha inicialmente da carta desaparecida. Foi justamente essa aparência que chamou a atenção de Dupin e o fez deduzir que aquela era a tal carta. Antes dele, a polícia já havia feito duas minuciosíssimas buscas no local, sem sucesso. Em ambos os casos, como se pode ver, trata-se de um jogo em que o óbvio está inacessível para os observadores em geral, o que sustenta o mistério dos contos, e acessível apenas a Dupin.

A realidade em si é apresentada como um mistério. Os três contos de detetive de Poe mostram diferentes agentes da sociedade em embate intenso com as pistas levantadas sobre os crimes, todos eles — exceto Dupin — dando passos em falso, como se andassem no escuro. Nas suas críticas à ineficácia dessas personagens que parecem não compreender a realidade, Dupin dá corpo a uma crítica a quem quer que esteja tentando fazer o trabalho de detecção sem ser capaz de realizá-lo. Essa crítica pode tanto ter como pressuposto um objetivo didático, o de compartilhar procedimentos eficazes que possam permitir que mais pessoas consigam lidar melhor com a realidade, quanto o objetivo mero e simples de humilhar toda a humanidade enquanto Dupin ascende como o super-leitor da realidade. Mais do que decidir qual desses projetos estariam de fato sob a escrita desses contos, é importante ter os olhos abertos para o fato de que ambos denunciam a necessidade de uma capacidade intelectual superior para dar uma explicação à sociedade; e denunciam também que tal explicação, na forma da resolução de um mistério fundamental, se constitui como a compreensão do mundo possível figurada nos contos.

Uma vez que a crise se figura justamente na inacessibilidade do sentido da realidade para todos — como a multidão em “The Murders in the Rue Morgue”, que é confundida pelos grunhidos do orangotango e assim acaba também induzindo a polícia a erro — e a solução para ela é dada na pessoa única de uma personagem dotada de capacidade especial, figura-se precisamente aí o modo de lidar com a representação da opinião a que se refere Schwarz. Mas resta ainda uma pergunta: se a verdadeira essência da verdade só é acessada pelo detetive nesses contos, qual seria o significado alegórico desse personagem tão peculiar na história da literatura?

A mencionada dialética do mostrar e do esconder, que é um mecanismo estrutural nos três contos de detetive, pode ser interpretada como a própria lei do trabalho do escritor: escondido em um lugar ele trabalha, e todo o seu esforço, todas as suas ações de escrever, apagar, reescrever, revisar, desistir, retomar, rasgar, enfim, todo o seu trabalho só é conhecido pelo seu efeito, pelo seu resultado final: a obra publicada. Nela, como em qualquer mercadoria, estão apagados os sinais de sua realização. Nas palavras de Karl Marx,

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. (Marx, 2013, p. 147)

A obra só se revela para o público em sua forma já acabada, assim como qualquer mercadoria, conforme afirmou e demonstrou Marx. Esse mecanismo tem importância porque é ele que fornece o contexto para o surgimento da ideologia romântica do artista como um tipo especial de pessoa. Segundo Raymond Williams, este é um fenômeno que marca profundamente a experiência do artista romântico: com o estabelecimento do mercado literário no século XIX, ele passou a escrever para uma multidão de desconhecidos. Se por um lado ele se livrou da dependência e dos caprichos de um pequeno círculo de leitores, por outro passou a ter que se render às regras do novo mercado para obter o sucesso editorial e, com ele, independência e status social — tornando-se assim um “fully-fledged professional man”¹⁰ (Williams, 1958, p. 32). A concepção do artista como um gênio, como um homem diferente dos demais, era parte importante da ideologia romântica que influenciou Poe. No entanto, isso não se tratava apenas de uma mudança no valor do artista, mas no tipo de conteúdo que se esperava que a arte passasse a ter. Nas palavras de Raymond Williams,

Certamente, nos documentos, há alguns elementos óbvios de compensação: em um tempo em que o artista está sendo descrito meramente como mais um produtor de mercadoria para o mercado, ele está descrevendo a si mesmo como uma pessoa especialmente dotada, a luz que guia a vida comum. Contudo, sem dúvida, isso é simplificar o assunto, pois a resposta não é uma meramente profissional. Ela também é (e isso tem sido da maior importância subsequente) uma ênfase na incorporação, na arte, de certos valores humanos, capacidades, energias, que se

¹⁰ “Profissional plenamente desenvolvido, amadurecido”. Tradução minha.

sentia que o desenvolvimento da sociedade em direção à civilização industrial estava ameaçando ou mesmo destruindo. O elemento de protesto profissional está lá sem dúvida, mas o tema mais amplo é a oposição em termos humanos mais gerais ao tipo de civilização que estava sendo inaugurado. (Williams, 1958, p. 36. Tradução minha.)

Nas palavras de Williams citadas acima: o artista romântico via-se como “a luz que guia a vida comum”. Uma metáfora bonita que expressa precisamente o papel de Dupin nos três contos de detetive de Poe. A personagem é marcada pelos valores descritos por Williams, acima de tudo a superioridade perante os outros homens. Esta leitura permite compreender a configuração do detetive em um sentido alegórico caro ao Romantismo: o do artista dando aos perigos presentes uma resposta superior à que outros homens pudessem dar. A dialética do esconder e do mostrar, portanto, está nos contos de detetive de Poe, talvez de forma mais especial em “The Purloined Letter”, a serviço da figuração desse conflito específico: ela é o recurso que estrutura a narrativa em torno de uma figuração alegórica do trabalho do escritor em condições adversas no mundo da produção que caminha para a massificação. Eis aí a contradição histórica que se configura nos contos.

Em “The Murders in the Rue Morgue”, vemos uma afirmação que joga luz especialmente sobre isso:

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.¹¹ (Poe, 1985, p. 246)

O trabalho do artista é análogo a esta situação descrita em “The Murders in the Rue Morgue”. Todos os fazeres próprios à criação literária são apagados da vista do leitor, e seu efeito, ou seja, a própria obra literária, é tudo a que temos acesso. Ao artista romântico interessa especialmente esconder a esfera da produção de sua obra, simplesmente porque não lhe interessa fazer sua obra parecer mais do que o resultado da pura inspiração de uma mente superior. Assim, pode-se concluir que a dialética do esconder e do mostrar é peculiar ao fazer do artista, e esta é a maior evidência de que Dupin é o personagem que, dentro da obra de Poe, é a própria alegoria do artista.

¹¹ “As faculdades do espírito, denominadas analíticas, são, em si mesmas, bem pouco suscetíveis de análise. Apreciamos-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”. (Poe, 1997, p. 65).

Considerações finais

Vimos que a maneira como Poe lida com a figuração das opiniões em seus contos de detetive, ou seja, a solução simbólica que ele dá à crise de significados, contradição imposta ao escritor do século XIX segundo Schwarz, é a racionalização radical, presente no tema e na forma dos contos. A genialidade do detetive, cuja performance é marcada precisamente por esta racionalização, se configura nos contos por meio da estrutura rigorosa de sua exposição argumentativa e, de maneira mais ampla, na dialética do mostrar e do esconder, na qual somente ele tem a habilidade de atribuir sentido aos dados da realidade. Essa racionalização é o mecanismo por meio do qual opiniões são figuradas na forma objetiva dos contos de detetive de Poe. É assim, portanto, que podemos inseri-lo na cronologia dos grandes autores do século XIX — Flaubert, Zola, Dostoievski — citados por Schwarz em seu livro, além do próprio Machado de Assis.

Na adoção de tal procedimento na obra de Poe também ocorreram falhas, tais como contradições observáveis no raciocínio de Dupin — mas estas estão além do escopo do presente trabalho. Elas são significativas, no mínimo como denúncia do desajuste de tal discurso diante da realidade daquele momento histórico. Esse aspecto está sendo estudado em pesquisa em andamento. Por ora, espero ter conseguido demonstrar como uma reflexão sobre o objeto literário apoiada nas ideias de Roberto Schwarz, importante crítico da tradição marxista brasileira, contribui para uma avaliação mais precisa do lugar que a obra de Poe ocupa na literatura mundial.

Referências

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

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

HAYCRAFT, Howard. **Murder for pleasure: the life and times of the detective story**. New York: Carroll & Graff, 1984.

POE, Edgar Allan. **Ficção Completa, Poesia e Ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. **Essays and Reviews**. Org. G. R. Thompson. New York: The Library of America, 1984.

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

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas cidades & Editora 34, 2000.

VAN LEER, David. Detecting truth: the world of the Dupin tales. In: SILVERMAN, Kenneth. **New Essays on Poe's Major Tales**. Cambridge: University Press, 1993.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001.

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