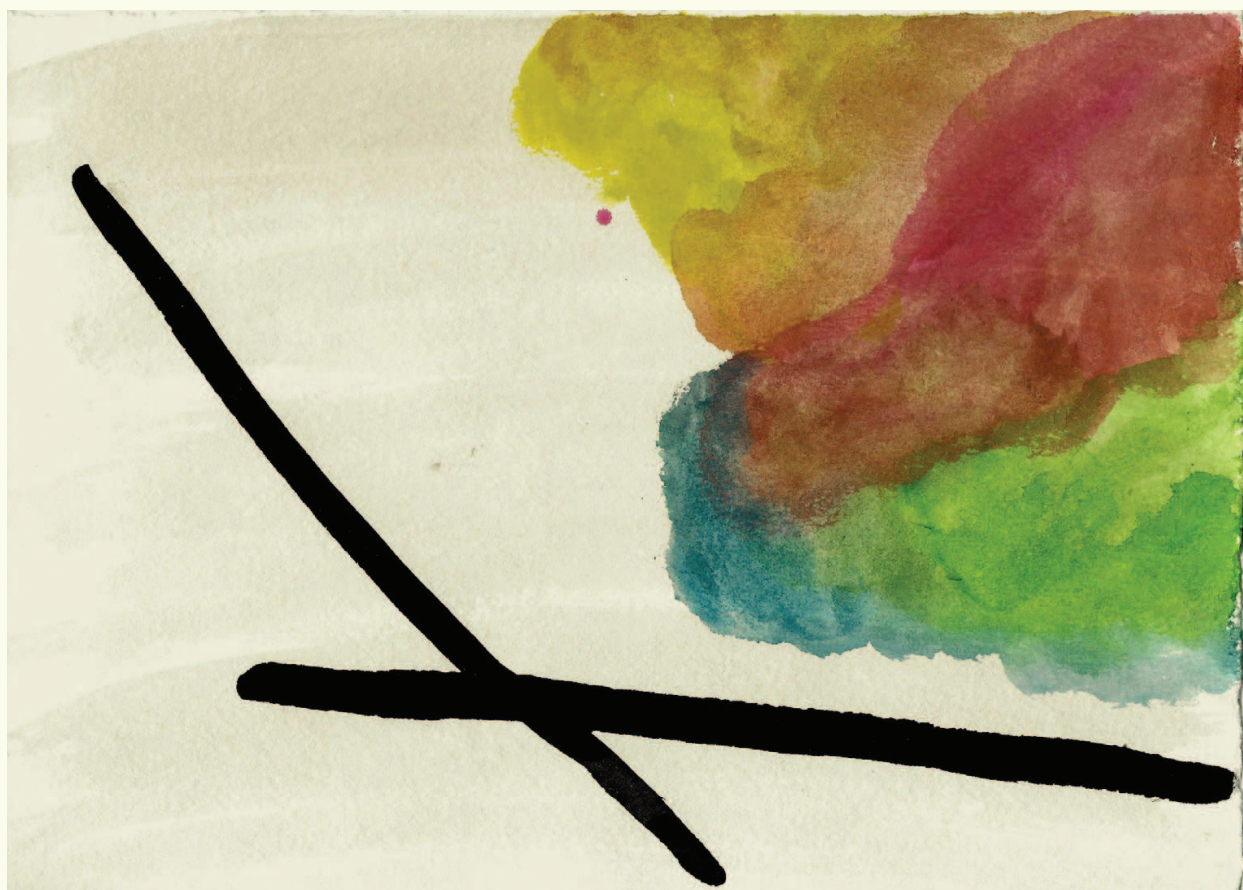




LAVA

Matéria líquida lançada pelos vulcões.
Torrente, enxurrada, curso.



A DINÂMICA DAS FORMAS: A PROSA DE FICÇÃO

Texto de conclusão do curso ministrado no segundo semestre de 2014
e indicados para publicação pela Profª Regina Lucia Pontieri.

O AUTOSSACRIFÍCIO DA FORMA:

“BERENICE”, DE EDGAR ALLAN POE

— WILLIAM AUGUSTO SILVA

RESUMO

Este trabalho analisa o conto “Berenice”, de Edgar Allan Poe. Observa-se na trajetória de seu protagonista a realização da dialética na qual o indivíduo, no intento de se autopreservar, termina por realizar seu próprio sacrifício. A análise prossegue relacionando então esse aspecto da história às características presentes na própria forma, atribuindo o predomínio de elementos abstratos e não narrativos ao sacrifício do material literário envolvido na composição do texto, a fim de se obter a unidade de efeito pretendida pelo autor. Esboça-se ao final uma possibilidade de crítica da forma do conto, tal como Poe a concebe.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe, Berenice, conto, forma, autossacrifício.

ABSTRACT

This paper analyzes the Edgar Allan Poe's short story "Berenice". We observe in the trajectory of its protagonist the realization of the dialectic in which the individual with the intent to preserve itself, ends up performing his own sacrifice. The analysis then continues relating this aspect of the story to features of form and attributing the predominance of abstract elements and not narrative to the sacrifice of literary material involved in text composition in order to get the unity of impression intended by the author. At the end we outlined the possibility of criticizing the way Poe conceives the form of the short story.

Keywords: Edgar Allan Poe; Berenice; short-story, form, self-sacrifice

I

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos

de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A idéia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir. (POE, 2011, p.338-339)

Na segunda resenha que Poe dedica a *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne, já se anunciava o princípio que poucos anos mais tarde ganharia formulação lapidar no famoso, influente e polêmico “*The Philosophy of Composition*”. O conhecido ensaio de Poe foi publicado pela primeira vez em 1846. A resenha do livro de Hawthorne, quatro anos antes, em 1842. Mas a noção de *unidade de efeito*, conquanto só tenha se aprimorado e mostrado toda sua força nesses dois textos, parece já acompanhar o autor desde um período mais remoto de sua carreira literária. O que nas resenhas e ensaios ganha clara e precisa formulação já se insinuava de forma surpreendente e cheia de consequências em ao menos em um de seus primeiros contos.

Em 1835 o *Southern Literary Messenger* de Richmond publicou o conto “Berenice”. A história de um protagonista desequilibrado que equivocadamente enterra sua noiva ainda com vida e depois lhe extrai os dentes movido por um impulso irracional de preservar sua presença não teve boa acolhida do público, o que levou o autor à própria autocensura nas publicações posteriores do texto, suprimindo alguns trechos considerados excessivamente grotescos. O autor, contudo, a julgar pela correspondência trocada com seu editor, fizera uma aposta arriscada no gosto do público da época: “*The history of all Magazines shows plainly that those which have attained celebrity were indebted for it to articles similar in nature to Berenice. [...] To be appreciated you must be read, and these things are invariably sought after with avidity*” (POE, apud FORCLAZ, 1968, p. 25).

Ainda quanto ao contexto em que “Berenice” foi escrito, é de se mencionar também que o conto não apenas visava a atender ao gosto do público (ávido por determinados gêneros bastante populares na época, como histórias góticas ou contos de vampiros), como também parecia estar em certa sintonia com sua realidade cotidiana. Observou-se que uma das possíveis fontes de inspiração do conto foi uma notícia publicada num jornal local a respeito de ladrões que assaltavam túmulos em busca de dentes para dentistas (FORCLAZ, idem, p. 25).

Mas esse lastreamento no contexto sócio-histórico da época que tornou possível a escrita de “Berenice” sofre um minucioso processo de apagamento quando da elaboração do conto. O trabalho de seu autor, acreditamos, consistiu em transfigurar totalmente as referências ao mundo histórico e material de onde o conto foi gerido. Purgar o material que o constitui de toda e qualquer *mácula* de historicidade: precisamente nessa tentativa residem as peculiaridades que permitem problematizar a teoria do conto tal como proposta por Poe.

Do contrário, como interpretar, por exemplo, o fato de que o autor tenha resolvido buscar num autor árabe do século II a citação em latim¹ que serve como epígrafe de seu conto, ao invés da notícia de jornal na qual se baseou para desenvolver seu argumento, ou os vários contos de vampiro tão em voga naquela época? Seu modelo, pretende dizer-nos o autor, não está nas páginas dos jornais ou nos livros ordinários que qualquer um lê por aí. É como se tudo devesse girar em torno de um material livresco e erudito, assinalando que o único universo possível da literatura são os livros, a biblioteca. Nesse sentido, o próprio protagonista do conto assume a imagem do autor. Vê-lo como um *alter ego* de Poe não deve causar nenhuma objeção daqueles que conhecem sua vida. Os elementos autobiográficos presentes no conto são bastante evidentes: a morte da mãe do personagem quando ainda criança, a doença da prima noiva que aos poucos a vai consumindo, etc². O desejo de querer situar-se fora da história e dentro do universo estritamente literário é um dos motivos mais recorrentes do conto. O uso de citações e referências eruditas que pipocam aqui e ali ao longo da leitura fornece significativo testemunho dessa intenção (e Jorge Luis Borges, que um século mais tarde reescreverá esse conto de Poe, fará uma apropriação paródica desse procedimento, levando-o à irrisão). O modo como o protagonista descreve a si mesmo é suficientemente claro a esse respeito:

Nesse lugar [a biblioteca da família] nasci. Desse modo despertando da longa noite do que parecia, mas não era, a não existência, subitamente mergulhado nas veras regiões do país das fadas — num palácio de imaginação — nos ermos domínios do pensamento e erudição monásticos — não causa espécie que eu contemplasse em torno de mim com um olhar espantado e ardente — que eu consumisse minha infância nos livros, e dissipasse minha juventude em devaneios; mas é de estranhar que, com o decorrer dos anos, e com o apogeu da virilidade colhendo-me ainda na mansão de meus pais — é extraordinário o modo como a estagnação se apossou de minhas fontes vitais — extraordinária a completa inversão que se operou na natureza de meus pensamentos

[1] A citação traduzida segundo a edição que utilizamos: “Diziam meus companheiros que visitando o túmulo de minha amiga encontraria alívio para meus pesares. Ebn Zaiat” (Poe, 2013, p. 191).

[2] A crítica de fato já associou o tema da morte da mulher, em geral bela, a eventos da vida do próprio autor: “Doubtless, Poe lost an unusual number of beautiful, relatively young, nurturing females in his lifetime: his mother, Eliza Poe; his foster mother, Fanny Allan; the mother of one of his friends, Jane Stanard; and his own wife, Virginia Clemm. Poe witnessed his mother’s death before he turned three, and this traumatic event caused him not only to seek desperately for replacement caregivers but to re-enact this bereavement in his poetry and prose.” (WEEKS, 2004, p. 149)

mais comuns. As realidades do mundo pareciam-me visões, e não mais do que apenas visões, ao passo que as fantásticas ideações do país dos sonhos tornaram-se, por sua vez — não a matéria mesma de minha existência cotidiana — mas completa e unicamente a própria existência em si. (POE, 2013, p. 192)

Essa tentativa de se localizar fora da história é explorada ostensivamente na caracterização do personagem, tornado-se tema da obra. Sua vida opera uma inversão entre realidade e ficção: recluso na mansão de seus pais, o personagem quase não tem contato com a realidade empírica exterior e vive a realidade fantástica dos livros como a sua verdadeira realidade. As “realidades do mundo” são “visões”, enquanto que a literatura, o “país dos sonhos”, se tornou “completa e unicamente a própria existência em si”. Essa vida de reclusão é aquilo que motiva o comportamento obsessivo do personagem, que comentaremos logo à frente. Por não ter olhos para vida empírica em tudo o que ela pode ter de variado, mas apenas para os objetos limitados de uma pequena e reclusa realidade, essa atenção só pode se comportar com os objetos de um modo exclusivo, que leva à obsessão.

Preso à literatura por um lado, Egeu – assim se chama o protagonista – também está preso à mitologia por outro. É possível compreender seu nome como uma clara referência a seu ilustre antecessor mitológico. Assim como o Egeu da mitologia, que se atira ao mar por acreditar erroneamente que seu filho Teseu havia morrido no confronto com o Minotauro, também o protagonista é levado a cometer um equívoco brutal em razão de sua leitura errada da realidade, arrancando os dentes de Berenice ainda viva. O Egeu de Poe tende a aproximar-se de um herói trágico, não tanto por seu caráter, mas pelas circunstâncias de seu erro. Mais especificamente o herói trágico sofocliano, aquele que é injustamente vitimado pelo destino. A queixa com que o narrador abre o conto “A miséria é múltipla. A desgraça do mundo é multiforme” (POE, idem, p. 191) é o grito de *pathos* que o herói grego externa diante da catástrofe – aqui reproduzido logo no início do conto e antecipando todo o sentido do equívoco que só será revelado no fim: a permutabilidade entre vida e morte. A aproximação ao trágico, mais do que caracterizar o protagonista como uma vítima do destino, pretende também situá-lo fora da história. Significa uma condenação à eterna repetição do mito, reencenando num caso particular o modelo arquetípico do equívoco que o protagonista encarna: “Mas é simplesmente ocioso dizer que eu não vivera antes — que a alma não possui existência prévia” (POE, idem, p. 191).

Mas se Egeu personifica a negação da história pretendida por seu autor, será em contrapartida em Berenice que ela se manifestará – sob a forma do furor destrutivo do tempo. É Berenice quem se revela mais sujeita ao tempo. É nela que o tempo promoverá sua ação corruptora. E o que ele modifica é sua própria identidade, ou seja, justamente aquele aspecto de continuidade da experiência temporal, que se opõe à experiência desintegradora da sucessão:

A doença — uma doença fatal — se abateu como um simum sobre seu corpo, e, diante de meus próprios olhos, o espírito da mudança desceu sobre ela, permeando sua mente, seus hábitos e seu caráter, e, da maneira mais sutil e terrível, perturbando até mesmo a identidade de sua pessoa! Ai de mim! o destruidor veio e partiu, e a vítima — onde estava ela? Eu não a conhecia — ou não mais a conhecia como Berenice. (POE, idem, p. 193)

Berenice deixa de ser a mesma. O que o tempo corrompe é sobretudo sua natureza física, em especial sua beleza. Em sua caracterização como alguém sujeita à catalepsia também fica sugerida a ideia de alguém que está o tempo todo transitando pelos limites cada vez mais incertos ao longo do conto entre vida e morte. No entanto, Egeu nunca se interessou por Berenice e sua beleza. A ideia de casar-se com sua prima só lhe ocorre diante da possibilidade de sua morte. O que o passa a atrair, parece, é o efeito do tempo, a corrupção. É esse estado de decadência que lhe chama a atenção quando a encontra em sua biblioteca. A passagem do tempo adquire presença no corpo doente de Berenice. E é isso o que interessa a Egeu, paradoxalmente.

Enquanto Berenice entra em “transe” e, de certa forma, se desliga do mundo, Egeu desenvolve a sua “doença” que consiste, ao contrário, numa atenção extrema a determinados objetos:

Cismar por longas infatigáveis horas com a atenção cravada nalgum frívolo motivo à margem, ou na tipografia, de um livro; deixar-me absorver pela maior parte de um dia de verão numa esquisita sombra caindo obliquamente sobre a tapeçaria, ou sobre o soalho; abandonar-me durante toda uma noite observando a chama firme de uma lamparina, ou as brasas de um fogo; sonhar por dias a fio com o perfume de uma flor; repetir monotonamente alguma palavra comum, até que o som, à força da frequente repetição, cesse de transmitir qualquer ideia à mente; perder toda sensação de movimento ou existência física, por meio da absoluta placidez corporal longa e obstinadamente mantida: – tais

eram alguns dos mais comuns e perniciosos caprichos induzidos por uma condição das faculdades mentais, não, decerto, inteiramente sem paralelo, mas definitivamente desafiando toda análise ou explicação. (POE, idem, p. 193-194)

Enquanto a primeira vai aos poucos se desligando do mundo, o segundo, ao contrário, se liga mais a ele, ainda que parcialmente. O efeito do tempo sobre ambos é distinto: em Berenice, é o efeito da corrupção e da dissolução; em Egeu, é o efeito da preservação, embora aquilo que se preserve termine fragmentado: “repetir monotonamente alguma palavra comum, até que o som, à força da freqüente repetição, cesse de transmitir qualquer ideia à mente”. O paralelismo desse processo talvez seja motivado pela doença de Berenice. Quanto mais Egeu nota os efeitos destruidores do tempo, tanto mais ele procura se preservar: sua fixação nos objetos é sua maneira de tentar não sofrer a passagem do tempo, recolhendo-se em si.

A reclusão de Egeu (dentro de si, dentro de biblioteca, dentro do mito) exprime seu desejo de fuga do tempo que conduz à morte, “o voo silencioso das horas com suas asas de corvo” (POE, idem, p. 192). Mas em meio à destruição, ele encontra uma possibilidade de estabilidade nos objetos pelos quais se enlouquece. Em meio à morte que avança sobre Berenice, transformando-a, seus dentes surgem como uma imagem do incorruptível. Egeu se fixa neles como se fixa em qualquer outro objeto banal que encontra, mas com o objetivo de se furtar à passagem do tempo, evitando o que ele tem de contingente. Esse comportamento parece ser uma forma de não se perder aquilo que o objeto representa: os dentes são Berenice. Eles substituem, por contiguidade, o objeto prestes a se perder. Na desfigurada imagem de sua prima noiva, os dentes são o último refúgio de sua integridade, pois essas figuras espectrais, em razão de sua natureza inorgânica, estão imunes à morte e à decomposição. Eles adquirem, então, um caráter imaterial. São idéias:

De Mad'selle Sallé bem já se disse, “*que tous ses pas étaient des sentiments*”, e de Berenice eu acreditava muito seriamente que “*tous ses dents étaient des idées. Des idées!*” — ah, eis aí o pensamento estúpido que me destruiu! “*Des idées!*” — ah, era por isso que eu os cobiçava tão loucamente! Sentia que sua posse era a única coisa que me devolveria a paz, ao restituir-me à razão. (POE, idem, p. 197-198).

Após fixar-se nos dentes da personagem, o narrador relata a passagem de dois dias, nos quais passou absorvido pela imagem. A marcação

temporal nesse momento é bastante acentuada e se contrapõe à marcação da continuidade da fixação de Egeu. A imutabilidade da imagem dos dentes se opõe às mudanças de luzes da passagem temporal. Mas ela culminará, finalmente, na morte de Berenice. “Eu teria dado mundos para fugir – para escapar da pernicioso influência da mortalidade – para respirar uma vez mais o puro ar dos céus eternos” (POE, *idem*, p. 200). Essa frase resume bem o comportamento de Egeu (e na verdade todo o conto). Pois, de fato, é o que ele faz ao longo do conto: tentar escapar ao confronto com a morte. Mas a morte de Berenice, ou o que ele acredita ser sua morte, enfim não pode ser contornada.

II

“Escapar da pernicioso influência da mortalidade”. O narrador não poupa recursos para este fim. E é isso o que confere a “Berenice” o seu maior interesse, quando nos voltamos para sua forma. Considerando agora o próprio material verbal que o conto mobiliza, pode-se mesmo dizer que a recusa do mundo material é um dado observável diretamente na fatura do conto. Isso explica o incômodo que toma o leitor logo em suas primeiras linhas. O tedioso palavreado que se arrasta durante toda a primeira parte do texto deve-se ao predomínio marcante de um certo tom meditativo, abstratizante, que tende a atrofiar a ação:

A miséria é múltipla. A desgraça do mundo é multiforme. Cingindo o vasto horizonte como o arco-íris, suas colorações são tão variadas quanto as colorações do fenômeno — e também tão distintas, e contudo tão intimamente combinadas. Cingindo o vasto horizonte como o arco-íris! Como pode ser que da beleza derivei um tipo de desencanto? — da aliança da paz um símile da tristeza? Mas assim como, em ética, o mal é consequência do bem, igualmente, com efeito, da alegria nasce a tristeza. Ou a lembrança de uma felicidade passada é a angústia do hoje, ou as agonias existentes têm sua origem nos êxtases que poderiam ter existido. (POE, *idem*, p. 191).

Como nos melhores contos do autor, esse começo é representativo de todo o conjunto, pois antecipa, submerso no discurso especulativo, o sentido final do conto. Notamos aqui o predomínio total de considerações abstratas de ordem geral, caracterizadas pelo uso do tempo verbal no presente e por substantivos que se referem a conceitos genéricos, não a coisas ou situações particulares. Menciona-se *a desgraça*, *a miséria*, sem nenhuma

forma de determinação que as vincule ao infortúnio que o personagem sofreu. Essa universalização também pode ser notada no emprego das conjunções comparativas “como”, que são duas no parágrafo. A princípio, parecem se limitar à mera função ilustrativa, explicativa. Mas, na verdade, e considerando o contexto em que ocorrem, elas apontam para uma ideia de similaridade que é quase uma continuidade entre as coisas comparadas. O primeiro “como” relaciona conceitos abstratos a fenômenos naturais, sugerindo uma identidade entre ambos e desfazendo o antagonismo entre aquilo que é da ordem da cultura e o que é da ordem da natureza. O segundo, com função semelhante, procura vincular a teoria da ética ao particular do parágrafo, isto é, àquilo que está sendo comentado. Procura-se aplicar os princípios da ética à compreensão da alegria/tristeza, generalizando-os ao campo da psicologia. A experiência particular do narrador dilui-se, assim, na generalidade das formas gramaticais empregadas.

Vemos, portanto, que neste primeiro parágrafo a narrativa propriamente dita ainda não começou, embora a produção de sentidos sim: a continuidade aqui sugerida é a célula abstrata da imbricação entre vida e morte, que o texto ruminará continuamente. Mas este começo, de fato, ainda não narra, apenas se limita à reflexão, de modo que não estamos diante de *narração*. Seus elementos, para falar com a terminologia do estruturalismo, são antes *índices* que *funções*.³ Ainda que contribuam para o *sentido*, nenhuma função desempenham na *ação*, que permanece inerte. Logo, o conto começa, mas a narrativa não. Pode-se dizer que há um efeito de retardamento da narrativa, efeito esse que não coloca o tempo em marcha, mas na verdade o suspende.

Esses aspectos, no entanto, não se limitam ao primeiro parágrafo, ainda que nele sejam mais exemplares e próximos da “pureza”. A primeira parte do conto é, em grande medida, atravancada por reflexões, por tempos verbais no presente, estados mentais da personagem, etc., que em nada contribuem para a ação. As marcações do tempo quando enfim aparecem são sumarizadas, porém, não com a finalidade de relatar grande período de tempo transcorrido, pois elas aparecem praticamente isoladas e únicas: “As memórias de meus anos mais tenros estão ligadas a esse lugar, e a seus tomos — dos quais nada mais direi. Ali morreu minha mãe. Ali nasci” (POE, *idem*, p. 191). Parecem na verdade tentar limitar pelo laconismo a menção à passagem do tempo.

O que notamos, então, é que o começo paradoxalmente posterga e antecipa o fim: posterga do ponto de vista da ação, que praticamente não acontece (ali não encontramos nenhum “núcleo” que desempenhe função dinâmica nos acontecimentos do conto); antecipa, porém, do ponto de vista do sentido global do conto, que é sugerido em várias de suas partes.

[3] Ao contrário das *funções*, que atuam no nível da ação, regidas por uma relação de causa e consequência, os *índices* remetem “não a um ato complementar e consequente, mas a um conceito mais ou menos difuso, necessário entretanto ao sentido da história: índices caracteriais concernentes aos personagens, informações relativas à sua identidade, notações das ‘atmosferas’, etc.” (BARTHES, 1972, p. 31).

A recusa do tempo, uma característica do protagonista, como vimos, está sendo também desde o começo realizada na própria forma, na ausência de elementos propriamente narrativos. O que predominam são *índices* que não participam da ação, apenas do sentido, do significado final do conjunto. Mesmo quando não há narração, há algo sendo dito, de modo que não se pode dizer que se trata de uma recusa ou incapacidade do narrador de narrar o desfecho catastrófico de sua história.

Da primeira parte para o final, a ação começa finalmente a ser narrada, porém com o predomínio quase que total de “sumários narrativos” e diluída em especulações filosóficas e outros procedimentos não propriamente narrativos, como citações e comparações. Mesmo alguns momentos importantes do ponto de vista da ação surgem como que rebaixados e imperceptíveis na medida em aparecem inseridos na narração sumarizada que predomina até a metade do conto. O primeiro núcleo da narrativa, isto é, o primeiro acontecimento com função no desenvolvimento da história, é o surgimento da doença de Berenice. Esse acontecimento, contudo, ocorre dentro de um sumário narrativo e é quase que um detalhe a concluir o lapso temporal narrado. Outros momentos importantes do conto também são tratados de forma semelhante, como por exemplo, quando o personagem fala do surgimento de sua “doença”, ou da proposta de casamento feita a Berenice. Em todos esses momentos, a narração ocorre de forma sumarizada, o que significa dizer que as ações são narradas da forma mais abstrata o possível, da forma mais depurada de detalhes, descrições e outros elementos que lhes confira concretude.

Mas se as considerações abstratas, os enunciados de caráter geral e os sumários narrativos diluem e enfraquecem a ação, esses momentos não são os únicos. Ainda que no conto predomine um tratamento sumarizado do material narrativo, ele também contém cenas, que são três: o encontro de Egeu com Berenice na biblioteca, sua visita ao cadáver de Berenice, e a cena final no quarto de Egeu. Vale a pena nos determos na análise da primeira:

E enfim o período de nossas núpcias se aproximava, quando, em certa tarde no inverno desse ano — um desses dias extemporaneamente quentes, calmos, brumosos que são a ama da linda Alcyone —, sentava-me eu (e sentava, assim pensei, sozinho) no gabinete interno da biblioteca. Mas, erguendo os olhos, vi Berenice diante de mim.

Era minha imaginação exaltada — ou a influência nebulosa da atmosfera — ou a vaga luz crepuscular do aposento — ou os cinzentos tecidos que caíam em torno de sua figura — que lhe emprestava um

contorno de tal modo indeciso e indistinto? Não posso afirmar. Ela não disse palavra, e eu — nem por minha vida teria proferido uma sílaba que fosse. Um calafrio gelado percorria meu corpo; uma sensação de insuportável angústia me oprimia; uma curiosidade devoradora tomou conta de minha alma; e, afundando de volta na poltrona, permaneci por algum tempo imóvel e com a respiração suspensa, os olhos cravados em sua pessoa. Ai de mim! Sua emaciação era excessiva e nem um único vestígio do antigo ser espreitava em uma linha sequer de seu contorno. Até que meus olhares ardentes enfim pousaram em seu rosto.

Sua frente estava alta, e muito pálida, e singularmente plácida; e os cabelos outrora negros como azeviche caíam parcialmente sobre a testa, e toldavam as têmporas encovadas com inumeráveis anéis agora de um vívido amarelo, e em chocante discordância, por seu caráter fantástico, com a melancolia preponderante de seu semblante. Os olhos estavam sem vida, e sem brilho, e como que sem pupilas, e me encolhi involuntariamente ante aquele olhar vidrado e contemplei os lábios finos e enrugados. Eles se entreabriram; e num sorriso de peculiar expressão os dentes da transformada Berenice revelaram-se vagarosamente à minha visão. Quisera Deus que jamais os houvesse contemplado ou que, uma vez o tendo feito, houvera eu morrido! (POE, *idem*, p. 196-197).

Esta cena se caracteriza por uma dificuldade de narrar, em alguma medida. Observe-se a imprecisão na figura de Berenice, imprecisão essa que o narrador não sabe bem explicar a origem (“ou...ou...ou...”). A ação é mínima e se reduz a pequenos espasmos, retraimentos, sensações. Não há diálogo, e o próprio narrador faz notar esse aspecto — que, aliás, caracteriza significativamente o conto inteiro. Na falta de ação vigorosa, a cena se concentra, por um lado, nas sensações do narrador e, por outro, na descrição de Berenice. A vívida descrição de sua decadência física corresponde à imagem da morte com a qual se confronta o protagonista, e que deve ser trazida em sua integridade apenas para melhor mimetizá-la. Parece que esta cena *também paralisa o tempo*, como tendem a fazer outros momentos do conto, pois não há marcações precisas de sua duração, embora haja uma breve menção ao transcurso do tempo. As principais ações que a cena narra transmitem a ideia de recolhimento e paralisia.

Mas nesse ambiente de imobilidade, o narrador nota o aspecto transformado de Berenice, índice do tempo que transcorre, da morte

que se aproxima, a despeito de toda tentativa de evitá-lo. Em meio à petrificação dos personagens que nada dizem e permanecem parados, surge a imagem do tempo na Berenice descaracterizada pela doença. A paralisia e a retração de Egeu correspondem ao medo diante dessa imagem. Nela se cifra a ameaça da morte, da qual o protagonista corre o tempo todo. Mas agora, contra a ameaça feita imagem em sua frente, o primitivo comportamento mimético de Egeu é despertado e ele procura fugir do perigo pela paralisia. Ele se finge de morto para escapar à morte: “A proteção pelo susto é uma forma de mimetismo. Essas reações de contração no homem são esquemas arcaicos da autoconservação: a vida paga tributo de sua sobrevivência assimilando-se ao que é morto”. (ADORNO e HORKHEIMER, p.1985, p. 168.)

Egeu regride então para um estado arcaico anterior ao próprio mito, revelando a verdadeira natureza de sua relação com a mitologia: seu autossacrifício reencena o suicídio de seu antecessor mítico. As aporias do processo de individuação se consubstanciam na personagem de modo paradigmático. Buscando a autoconservação pela renúncia ao tempo em seu caráter de indeterminação e risco, o sujeito se anula enquanto tal. Egeu enfrenta a morte na figura de Berenice, a *portadora da vitória* – mas da vitória alheia. E sai vitorioso do confronto, tanto quanto Ulisses sai do embate com seus inimigos míticos: às custas de sua própria vida, mutilado. “Quem pratica a renúncia dá mais de sua vida do que lhe é restituído, mais do que a vida que ele defende” (ADORNO e HORKHEIMER, idem, p. 61.). A vida de Egeu aparece desde o início ligada à morte: “Ali morreu minha mãe. Ali nasci” (POE, idem, p. 191). O entrelaçamento entre vida e morte, que o conto trabalha incessantemente, adquire finalmente a imagem da identificação de Egeu com o cadáver de sua noiva:

Ergui brandamente os drapeamentos negros dos cortinados. Deixando que tornassem a descer sobre meus ombros, e desse modo me isolando dos vivos, encerrei-me na mais estrita comunhão com a falecida. A mera atmosfera tresandava a morte. O odor peculiar do caixão me nauseou; e imaginei que um cheiro deletério já exalava do cadáver. Eu teria dado mundos para fugir — para escapar da pernicioso influência da mortalidade — para respirar uma vez mais o puro ar dos céus eternos. Mas não estava mais em mim a capacidade de me mover — meus joelhos tremiam sob mim — e permaneci plantado no lugar, contemplando o corpo rígido em todo seu pavoroso comprimento que ali jazia estendido no caixão escuro sem tampa. (POE, idem, p. 199).

III

Ao notar a parcela rarefeita que a ação ocupa na cena em que Egeu encontra Berenice na biblioteca, fomos levados pela análise da forma à conclusão de que o protagonista realiza o que tem sido o trágico destino do indivíduo moderno, cuja necessidade de autoconservação converte-se autossacrifício. Analisávamos alguns aspectos formais do conto e novamente nos vimos enredados em aspectos relativos ao conteúdo. Mas gostaríamos de propor que nada há de acidental nessa passagem da análise da forma para uma análise do conteúdo da obra. Acreditamos que a autoconservação do protagonista é na verdade um dado da própria forma. Seu conteúdo, as vicissitudes da história de Egeu, pode ser lido, na verdade, como uma metáfora da própria obra de arte autônoma, em todas suas ambivalências.

As exigências de autonomia e coerência que as obras de arte modernas se impõem parecem de alguma forma ecoar as contradições do indivíduo autodeterminado. Observando a questão da necessidade de coerência interna das obras de arte, Adorno escreve:

A obrigação de as obras de arte se identificarem consigo mesmas, a tensão em que caem e que as liga ao substrato do seu contrato imanente e, por fim, a ideia tradicional da homeostase a conseguir precisam do princípio de consequência lógica: tal é o aspecto racional das obras de arte. Sem a sua obrigação imanente, nenhuma seria objetivada. (ADORNO, 2008, p.209)

É precisamente essa coerência interna, no intento de estabelecer e preservar sua autonomia, que se revela não apenas a virtude, mas também e a fraqueza de toda obra de arte:

Tal é, porém, a melancolia da forma, sobretudo nos artistas em que predomina. Ela limita sempre o que é formado; de outro modo, o seu conceito perderia a sua diferença específica relativamente ao formado. Isto confirma o trabalho artístico do formar que incessantemente seleciona, amputa e renuncia: nenhuma forma sem recusa. (ADORNO, idem, p.221)

Esse aspecto contraditório da necessidade de coerência interna também está presente na obra de Poe. O próprio Adorno reconhece o escritor norte-americano, ao lado de Baudelaire, como um dos primeiros artistas a lidar com essa contradição:

Os arautos da modernidade, Baudelaire, Poe, foram como artistas os primeiros tecnocratas da arte. Sem a adição do veneno, virtualmente a negação do vivo, o protesto da arte contra a opressão da civilização seria uma consolação impotente. (ADORNO, idem, p.205)

“*The Philosophy of Composition*”, que reúne os princípios gerais da estética de Poe (e não apenas da lírica), talvez seja o melhor texto para pensar como o autor concebe as questões relativas ao problema da coerência interna das obras de arte. Neste ensaio, como sabemos, o autor pretende nos convencer de seu controle absoluto sobre os elementos envolvidos na composição de seu famoso poema “*The Raven*”:

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência de um problema matemático. (POE, 2009, p. 115).

Será puro exagero retórico ou força de expressão quando o autor diz *nenhum ponto*? Borges certa vez ponderou que obter um texto completamente isento da contribuição do acaso seria prerrogativa exclusiva da divindade, a “inteligência infinita” que redigiu as sagradas escrituras das quais tanto se ocupam os cabalistas. O texto dos homens não seria assim. O texto da comunicação cotidiana, como uma notícia de jornal, por exemplo, está repleto de acasos; o texto dos poetas, apenas modifica o lugar onde o acaso se manifesta: não na forma, mas no conteúdo. O texto do “escritor intelectual”, contudo, seria o que mais se aproxima desse propósito, em sua tentativa de limitar o arbitrário:

Este, seja em seu manejo da prosa (Valéry, De Quincey), seja no do verso, certamente não eliminou o acaso, mas o recusou na medida do possível, e restringiu sua aliança incalculável. Remotamente se aproxima do Senhor, para Quem o vago conceito de acaso não tem nenhum sentido. (BORGES, 2011, p. 491, tradução minha).

Digamos, então, que aquilo que Poe mente no factual, revela-se verdadeiro no que se refere às suas intenções. Ainda que inalcançável, é ambição mesmo do poeta uma composição em que tudo esteja absolutamente determinado. Ao lidar com a impossibilidade incontornável do controle realmente absoluto, só caberia a esses escritores essa espécie de *tour de force* que os levaria à tentativa de reduzir ao máximo a contingência da forma, sendo o conto poeano, no âmbito da narrativa em prosa, o melhor caminho para isso.

Para tanto, Poe estabelece alguns princípios. O mais célebre é o sempre citado trecho do segundo parágrafo do ensaio:

Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao epílogo, antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o epílogo constantemente em vista, podemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção. (POE, idem, p.113)

Poe estabelece aqui o princípio que amarra ou prende toda a obra, aquilo que mantém unido e coeso seu material e o que determina a necessidade de cada coisa dentro de um texto: o final. Note-se, porém, que o que está em jogo aqui é mais do que uma trama bem construída, na qual cada elemento do enredo tem uma funcionalidade do ponto de vista da ação. Não apenas os *incidentes*, mas também o *tom* deve estar subordinado à intenção do autor. Uma forma prática de compreender tal distinção é relacioná-la àquela já mencionada anteriormente entre *funções* e *índices*, respectivamente. Neste sentido, a ideia de efeito final é de natureza mais semântica do que narrativa. Não se trata apenas de defender a prioridade do “acontecimento puro”, como sustenta Cortázar.⁴ Também os comentários marginais, também os detalhes não propriamente narrativos podem ser significativos, e “Berenice” é o melhor exemplo dessa afirmação. *Incidentes* ou *tons* são meros meios para se atingir o efeito desejado pelo autor e, como tais, estão à sua livre disposição, podendo ser manejados livremente visando à eficácia do discurso.

Mas, além dessa concepção teleológica de narrativa, em que tudo deve estar subordinado ao efeito, interessa também a Poe definir o efeito como *unitário*. A *unidade de efeito* é uma de suas idéias mais importantes sobre o conto:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído [...] e o conjunto se vê privado, por sua extrema extensão, do vastamente importante elemento artístico, a totalidade, ou unidade de efeito. (POE, idem, p.116)

Deixando de lado a questionável justificativa psicológica invocada pelo autor, a saber, que emoções intensas são breves por necessidades

[4] “Poe descobriu imediatamente a maneira de construir um conto, de diferenciá-lo de um capítulo de romance, dos relatos autobiográficos, das crônicas romanceadas do seu tempo. Compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido” (CORTÁZAR, 2008, p.122).

[5] René Wellek observou que “o argumento contra o poema e o romance longos é plausível somente nos moldes de uma teoria psicológica segundo a qual o efeito estético depende antes de um momentâneo excitação nervoso do que da contemplação de uma estrutura verbal possivelmente extensa. Mesmo em fundamentos psicológicos, a continuidade imersão durante vários dias, a convivência com uma obra de arte, podem ser defendidas com sucesso.” (WELLEK, 1971, p.162)

psíquicas⁵, a questão da brevidade da composição pode corresponder ao desejo de domínio total sobre o material literário, na medida em que é mais exequível fazê-lo em 20 páginas do que em 200. Mas a brevidade é também a garantia de sua *totalidade*. A necessidade de que o conto ou o poema seja lido de uma só assentada para que os negócios da vida prática não interfiram em seu efeito expressa na verdade a exigência de autonomia do sentido do texto. Isso fica mais claro na resenha dedicada ao livro de Hawthorne, já mencionada na abertura deste trabalho:

Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. [...] No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. (POE, 2011, p. 338).

Existe uma relação entre a *unidade de efeito* e o tempo da leitura, como se durante esse período as “impressões do livro” devessem ser exclusivamente influenciadas... pelo livro: “A ideia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada.” (POE, idem, p. 339). Mas, parafraseando Mallarmé, um livro não se faz com ideias ou impressões, se faz com palavras. Na prática, portanto, essa proposta pretende limitar as possíveis reverberações semânticas do material verbal empregado. Aquilo que se situe fora do sentido pretendido será um erro, um desvio.

Tomando por base uma distinção estabelecida por Antonio Candido a respeito das funções que os detalhes assumem na narrativa, podemos dizer que a realização da *unidade de efeito* em “Berenice” equivale a uma tentativa de supressão quase total daquilo que o crítico chamou *função referencial* dos pormenores (isto é, o detalhe bruto e desprovido de sentido) em proveito unicamente de sua *função estrutural*, aquela que “resulta do arranjo e qualificação dos elementos particulares que, no texto, garantem a formação do seu sentido específico e adequação recíproca das partes (coerência)” (CANDIDO, 2004, p.136). É assim que sugerimos entender a noção de *unidade de efeito* em Poe: como uma particularização dos sentidos das palavras empregadas, que passam a ser internamente limitadas e determinadas pelo contexto da obra, pela sua unidade, e livres da obrigação de fidelidade documentária ao real. Ou como o conceito de “construção” da estética de Adorno, que “arranca os elementos do real ao seu contexto primário e modifica-os profundamente em si até eles se tornarem novamente capazes de uma nova unidade.” (ADORNO, idem, p.94)

A partir desse ponto de vista, aqui começam a se revelar os impasses da forma do conto em sua vertente poética. Pois se “The Philosophy of

Composition” pode ser lido como uma firme e pioneira defesa da autonomia artística, deve ser considerado também em tudo o que tem de problemático. A unidade de efeito, se por um lado garante a existência objetiva e autônoma da obra de arte, por outro termina por exercer uma violência contra seus materiais, como Adorno observou, a propósito da obra de arte em geral:

“O meio pelo qual o comportamento das obras de arte reflete a violência e a dominação social da realidade empírica é mais do que uma analogia. O fechamento das obras de arte enquanto unidade de sua multiplicidade transpõe imediatamente o comportamento dominador da natureza para algo removido de sua realidade” (ADORNO, *idem*, p.213).

O programa de completo domínio do material literário sintetizado no conceito de *unidade de efeito* parece já se manifestar em “Berenice”. Seu autor busca dominar totalmente o material, para que nada possa escapar ao seu controle, isto é, o efeito buscado. Para isso, Poe procura reduzir as palavras a puras portadoras do sentido buscado, ao evitar coisas concretas, imagens que possam remeter a algo no mundo. Daí a abundância um tanto incômoda das abstrações e generalizações que vemos observando ao longo da primeira parte deste trabalho. O predomínio de materiais verbais abstratos em “Berenice” equivale a uma tentativa de fazer o significante não se desviar do significado pretendido. O material não deve chamar a atenção para nada que não seja o fim buscado: é o medo da dissolução no amorfo, de que falam Adorno e Horkheimer, que agora se manifesta como uma característica do próprio conto. A auto-conservação se traslada para a forma, que “sacrifica” seu material tanto quanto Egeu mutila Berenice e a si próprio, buscando preservar a vida: “As obras matam-no ao quererem fazer durar o transitório – a vida – e salvá-lo da morte.” (ADORNO, *idem*, p.206).

O soterramento da ação em meio ao discurso abstrato parece corresponder ao imperativo de coerência do conto levado às suas últimas consequências. É como se o conto pretendesse evitar a precariedade e a imprevisibilidade do mundo empírico, sujeito às intempéries da temporalidade, evitando a mínima parcela do imotivado no discurso narrativo: a ação e os detalhes concretos de que ela necessita. Parece ser o modo como o autor constrói o sentido da maneira mais formalizada possível, isto é, livre da “mácula” de todo e qualquer vestígio de materialidade do mundo que as palavras trazem consigo. A forma do conto expressa o desejo de seu protagonista, o desejo de que os dentes de Berenice sejam “idéias” – e nada mais.

Pode-se certamente objetar que neste conto de início de carreira o autor ainda não tenha alcançado certo equilíbrio, que a receita ainda não estava de todo aperfeiçoada. É possível. Mas talvez também não seja inoportuno sugerir que, em seu desajuste, “Berenice” termina por desvelar uma significativa tendência da forma do conto praticada por Poe e possivelmente de boa parte arte moderna que se seguiria. ■

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa” In BARTHES e outros. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia B. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972.

BORGES, Jorge Luis. “Una vindicación de la cábala” In. *Obras completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

CANDIDO, Antonio. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)” In *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CORTÁZAR, Julio “Poe: o poeta, o narrador e o crítico” In *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FORCLAZ, Roger. “A Source for ‘Berenice’ and a Note on Poe’s Reading,” In *Poe Newsletter* (Oct. 1968), 1:25-27. Disponível em <<http://www.eapoe.org/pstudies/ps1960/p1968206.htm>>. Acessado em 13 dez. 2014

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009

_____. “Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre Twice-told tales, de Nathaniel Hawthorne” In KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges - um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

_____. *Contos de Imaginação e de mistério*. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2013.

WEEKS, Karen. “Poe’s feminine ideal” In HAYES, Kevin J. (Ed.) *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press: 2004.

WELLEK, René. *História da Crítica Moderna*. V. III. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Herder/Edusp, 1971.