

**NARRATIVAS URBANAS:
SENSIBILIDADES E FANTASMAGORIAS MODERNAS
EM O CORAÇÃO DENUNCIADOR
DE EDGAR ALLAN POE**

*José Luís de Oliveira e Silva.**

RESUMO: este artigo busca estabelecer uma reflexão que envolva as possibilidades teórico-metodológicas que surgem com a incorporação do texto e do *metier* literário ao ofício do historiador. Para tanto, tomo o conto *O coração denunciador* (POE, 1843) como suporte para pensar as subjetividades urbanas modernas que, acredito, estavam em jogo no momento da escrita e primeiras leituras do texto.

PALAVRAS-CHAVE: História. Narrativa. Modernidade.

ABSTRACT: the article aims to establish a reflection that involves the theoretical and methodological possibilities that arise with the incorporation of text and literary *metier* letter to the historian. For that, I take the tale *The telltale heart* (POE, 1843) as support for modern urban subjectivities thinking that I believe were at stake at the time of writing and early reading of the text.

KEYWORDS: History. Narrative. Modernity.

* Licenciado em História pela Universidade Estadual do Piauí; especialista e mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí; doutorando em História pela Universidade Federal de Goiás. É professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí - IFPI. Atualmente desenvolve pesquisas que envolvem História, Ensino e linguagens, em especial a cinematográfica, com concentração nos estudos imagéticos do sertão.

A problemática da escrita que agora inicio – embora o foco analítico recaia sobre um conto específico do norte-americano Edgar Allan Poe (1809-49) – tem pretensão mais ampla, qual seja, refletir acerca das possibilidades teórico-metodológicas que surgem com a incorporação do texto e do *metier* literário ao ofício do historiador. Ciente do fato de que uma reflexão nesse campo poderia me levar a percorrer, pelo menos, dois longos caminhos, resolvi optar por trilhar apenas um deles. Desse modo, deixo de lado uma discussão mais profunda acerca das aproximações e distanciamentos entre as formas narrativas e os artificios utilizados nas escritas ditas “históricas” e “ficcionais”, em suas respectivas buscas de legitimação,¹ para enveredar por uma discussão mais pontual: pensar as formas possíveis e as implicações conceituais quando da tomada do texto literário como suporte sobre o qual o historiador busca remontar um fragmento temporal.

Mas, para não perder a direção da escrita, voltemos à problemática ligada ao conto de Allan Poe. O texto que tomo para análise é *O coração denunciador*, de 1843, que possui duas dimensões temporais para suas ações: o tempo da ação rememorada é pretérito em relação ao momento de sua narração.² Embora o narrador (o assassino, também responsável pela

¹ A esse respeito ver as contribuições de autores como Hayden White em *Trópicos do discurso* e *Meta-História*, Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa* e *História y Narratividade* e Paul Veyne em *Como se escreve a história*.

² Essa observação acerca das experiências temporais que entrecruzam o evento e sua narrativa, embora óbvia, expõe uma das problemáticas centrais que envolvem toda e qualquer forma narrativa: o seu comprometimento com o lugar onde é elaborada. Como aponta Ricoeur, ao mesmo tempo em que narrar pressupõe o reconhecimento da existência de um acontecimento pretérito, a narrativa acaba por se tornar uma construtora de sentidos para esse acontecimento. Em outras palavras: frente à impossibilidade de reconstrução de um evento passado, só teremos dele imagens parciais elaboradas por narrativas possíveis. Não obstante essa relação ambígua encontra-se ainda as disputas entre memória e esquecimento, além da seleção feita pelo narrador do que deve ser lembrado ou do que deve ser esquecido em seu relato. RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2007.

tessitura da intriga) narre a estória em primeira pessoa para o expectador (leitor) que o acompanha – arrastando a narrativa para o tempo presente sob um olhar nada imparcial. A estória narrada se passa dentro de um quarto escuro durante uma madrugada qualquer e se resume ao planejamento e execução de um crime macabro que tem como vítima um velho, cuja identidade é conhecida apenas pelo seu assassino.

Aqui cabe, finalmente, levantar as questões que darão o norte à minha escrita: como o texto de Edgar Allan Poe dialoga com subjetividades então em jogo no momento de sua escritura? O que o conto *O coração denunciador* pode nos dizer da forma como os homens de meados do século XIX sentiram e se relacionaram com a experiência de viver no mundo urbano moderno? A resposta a essas questões deve passar por uma investigação não apenas do “contexto” que envolveu o momento de produção do conto, mas, sobretudo, pelo entendimento da linguagem (aqui materializada na narrativa desenvolvida pelo literato) como elemento histórico e estruturador da experiência dos homens no tempo. É desse modo que as hipóteses e análises aqui estabelecidas não se deterão apenas em questões que oscilam entre o “meio”, a “vida” e a “obra” do escritor,³ ao contrário, a atenção recairá sobre a estrutura e os artifícios narrativos do texto para deles tirar parte de minhas conclusões.

Linguagem, experiência temporal e construção de sentidos: posturas frente ao texto de Allan Poe

Embora, como aponta Lynn Hunt, “uma nova geração de historiadores da cultura” use “técnicas e abordagens literárias

³ Apenas a título informativo – embora possa ser útil para pensar algumas questões no seu texto – Edgar Allan Poe teve uma vida curta e bastante conturbada. Desde o abandono de seu pai e a morte prematura de sua mãe, Poe teve sua vida acadêmica e profissional tumultuada por frequentes mudanças de cidades e países. É desse modo que ele pôde conhecer o *frenesi* da vida urbana de cidades europeias e norte-americanas.

para desenvolver novos materiais e técnicas de análise”,⁴ um problema parece ainda não estar suficientemente resolvido para esses profissionais: a relação entre o *texto* e seu *contexto*. Em outras palavras, trata-se do problema de saber o que estaria *dentro* e o que estaria *fora* do texto e o que deve ser levado em consideração para sua interpretação. Uma boa alternativa nesse sentido nos é indicada por Dominick LaCapra⁵ em sua tentativa de entender o *entrelaçamento*⁶ entre a linguagem e o mundo que ela/nela habita.

Para LaCapra, o principal problema observável no trato dos historiadores com seus textos (sejam eles utilizados como fontes ou objetos de estudo) é o predomínio de uma concepção documental que costuma estruturar essa relação. Em oposição a essa concepção documental, o teórico propõe outra que toma o texto a partir de uma perspectiva que leve em consideração o respeito à sua condição enquanto obra: pensar o texto como um “ser-obra” que não se liga mecanicamente a uma realidade histórico-social e que é capaz de propor e construir experiências temporais em sua narrativa. LaCapra assim resume a diferença entre as duas perspectivas:

[o caráter] documentário situa o texto em termos de dimensões factuais e literais que implicam numa referência a uma realidade empírica e transmite informações sobre ela, [enquanto que] o ‘ser-obra’ complementa a realidade empírica com acréscimos e roubos. Implica por outro lado dimensões do texto não redutíveis

⁴ HUNT, Lynn. História, cultura e texto. In: *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 19.

⁵ LACAPRA, Dominick. Repensar La historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, Elías José. *Giro lingüístico e história intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

⁶ O significado do termo *entrelaçamento* não pode passar despercebido ou ser interpretado apenas como figura de linguagem. Em LaCapra, linguagem e sociedade – que poderíamos chamar também de contexto, estruturas culturais – estão tão intimamente entrelaçadas, ligadas visceralmente, que seria impossível separar uma da outra.

ao documentário, que incluem de maneira preponderante os papéis de compromisso, interpretação e imaginação. O 'ser-obra' é crítico e transformador, porque desconstrói e reconstrói o dado, trazendo ao mundo algo que não existia antes.⁷

É seguindo essa linha de raciocínio que o autor reclama da má utilização, através de uma leitura reduzida, de obras literárias durante o fazer historiográfico. Disso deduz-se que se deve explorar não apenas os fatos narrados e que guardam uma relação representacional com uma realidade vivida – a vida do autor (filiações políticas e desventuras pessoais) ou o contexto sócio-político em que se encontra – mas, também, a própria linguagem como constitutiva e constituída de temporalidade histórica. Para LaCapra, são essas questões que marcam as diferenças entre as posturas documentarista e da obra enquanto ser. Em outras palavras, seria afirmar que não existe um contexto histórico deslocado e exterior ao texto que sirva para explicá-lo, dar-lhe sentido pleno, uma vez que em cada texto atuam “um conjunto de contextos interatuantes cujas relações mútuas são variáveis e problemáticas”,⁸ o que coloca sob questionamento os critérios de interpretação comumente utilizados pelos historiadores.⁹

⁷ LACAPRA, Dominick. Op. cit., p. 245-246.

⁸ Idem, p. 252.

⁹ Um bom exercício historiográfico no sentido de tomar o texto literário levando em consideração o momento de sua produção, mas respeitando sua alteridade enquanto constituidora de um universo organizado e permeado de historicidade é o que faz Carlo Ginzburg ao propor uma leitura de *O vermelho e o negro* de Stendhal. Observando as astúcias de Stendhal ao utilizar o discurso livre direto e uma pontuação fragmentada, que imprimia na narrativa um ritmo agitado e febril capaz de desorientar o leitor, Ginzburg percebe como o literato do século XIX “por meio de um relato baseado em personagens e acontecimentos inventados, [...] procurava alcançar uma verdade histórica mais profunda”, colocando em evidência as tensões sociais em jogo na França do final do século XVIII e início do XIX. GINZBURG, Carlo. *A áspera verdade: um desafio de Stendhal aos historiadores*. In: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: CIA das Letras, 2007, p. 174. Com esse exercício interpretativo do texto literário, Ginzburg se aproxima

As reflexões tomadas de LaCapra, para perceber a narrativa enquanto categoria histórico-social, guardadas as divergências entre posturas, podem ser enriquecidas com as elaboradas por Paul Ricoeur. Localizadas em meio a um debate mais amplo entre a teoria da História e a Narratologia contemporânea, as reflexões levantadas por Ricoeur¹⁰ vão de encontro à possibilidade estrutural de pensar o discurso de forma autossuficiente, ou seja, para o hermenêuta a dimensão referencial do discurso põe em relevo o aspecto comunicativo próprio das práticas linguísticas, o que desautoriza pensar a linguagem apenas por prerrogativas meramente sintáticas. Desse modo, sou levado inicialmente a uma dupla constatação: primeiro, se a linguagem é uma categoria histórica e, conseqüentemente, atravessada por temporalidades, a compreensão de qualquer realidade passa, necessariamente, por uma análise atenta e contextualizada das formas narrativas sob as quais essa linguagem se organiza. Segundo, se a escrita é um ato histórico, subtende-se que a leitura também o seja. É assim que Ricoeur pode falar de uma “experiência estética da leitura” e do ato de ler como uma prática histórica e, como tal, marcada por lugares e expectativas que devem ser levados em consideração no momento da problematização histórica do texto literário.¹¹

Em estudo mais amplo, Ricoeur assim coloca a questão:

Em *A metáfora viva*, defendi a tese segundo a qual a função poética da linguagem não se limita à celebração da linguagem por si mesma, às expensas da função referencial, tal como predomina na linguagem descritiva. Sustentei que a suspensão da função

de dois teóricos caros à minha escrita: LaCapra, ao perceber na literatura de ficção fragmentos de “possibilidades não realizadas” mas que servem ao historiador como rastros das subjetividades de uma época, e Ricoeur quando este, retomando Marc Bloch, nos fala de uma categoria “involuntária de testemunhos” sob a qual poderíamos pensar a escrita literária quando esta é incorporada pelo historiador.

¹⁰ RICOEUR, Paul. *História y narrativa*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.

¹¹ RICOEUR, Paul. Op. cit., 1999, p. 19.

referencial direta e descritiva é só o avesso, ou a condição negativa, de uma função referencial mais dissimulada do discurso, que é de certo modo liberada pela suspensão do valor descritivo dos enunciados. É assim que o discurso poético traz à linguagem aspectos, qualidades, valores da realidade, que não têm acesso à linguagem diretamente descritiva e que só podem ser ditos em favor do jogo complexo entre a enunciação metafórica e a transgressão regrada das significações usuais de nossas palavras. Arrisquei-me, em consequência, a falar não somente de sentido metafórico, mas de referência metafórica, para dizer desse poder do enunciado metafórico de redescrever uma realidade inacessível à descrição direta.¹²

Ou ainda quando afirma que:

O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. Ou, [...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal.¹³

Dessas passagens, algumas conclusões úteis à minha problemática podem ser postas:

1- A linguagem não é um efeito direto do que poderíamos chamar de realidade: ela é um elemento constitutivo dessa realidade. Logo, a linguagem, como categoria histórica, é constituída de temporalidade (o que justificaria uma atenção aos seus mecanismos de funcionamento). Em outro nível, a linguagem pode funcionar como ferramenta/suporte para a compreensão das formas como, numa dada configuração, o ser humano se põe no mundo, se constitui como ser histórico (temporal).

¹² RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* – Tomo I. Campinas: Papirus, 1994, p. 11.

¹³ Idem, p. 15.

2- O discurso ficcional, ao findar com uma descrição direta da realidade, libera outras funções referenciais da linguagem. Essas novas funções são responsáveis por captar aspectos da dita realidade, inacessível de forma direta em outros tipos de discurso. Esses aspectos podem ser encarados como sendo o que chamamos genericamente de “subjetividades” ou “sensibilidades” históricas – algo tão imbricado na experiência temporal do ser humano que não seria perceptível de forma direta, objetivamente.

Toda essa discussão serviu para construir uma postura teórico-metodológica mais sustentável frente ao meu propósito de tomar o conto *O coração denunciador* como suporte através do qual se pode conhecer subjetividades que atravessaram a experiência histórica de homens urbanos de meados do século XIX. Espero ter deixado claro que minha postura frente ao texto não é de tomá-lo de forma ilustrativa para exemplificar o viver do homem do século XIX, nem tão pouco de buscar nas situações e personagens envolvidas na trama alegorias para entender aspectos socioeconômicos de uma época. Espero também – e isso se mostra mais desafiador – escapar da armadilha de buscar na *intencionalidade* do autor, como por vezes o fazem historiadores que já se debruçaram sobre os escritos de Allan Poe, o caminho para percebê-lo como um escritor consciente de sua época e lugar e que por isso incorporaria na sua escrita a crítica à sociedade moderna.¹⁴

¹⁴ Interessante ver nesse sentido a crítica feita por Camilotti e Naxara à postura de policiamento geralmente assumida pelo historiador frente ao texto literário onde: “a obra literária é tomada como algo que necessariamente remete ao sujeito que a assina, sendo captável em sua intencionalidade, de que resulta a figura do historiador enquanto decifrador, como sujeito ativo do processo de apreensão [...]. Para tal sujeito de conhecimento está facultado o encontro do enigmático e secreto significado último de um texto, que tem na figura do autor, ou, conforme Barthes, na sociedade, história ou psiquê, hipóteses dele explicativa, a sua morada”. Assim, elas concluem: “O sujeito do conhecimento desta história social da literatura, o profanador, exercita o seu ofício como aquele que pretende resgatar e religar o objeto ao mundo do qual ele se encontra apartado, mundo que recebe na pena destes historiadores o

Retomando esta última crítica, percebo que a maior parte dos estudiosos que buscam a obra de Poe como referência para pensar o homem do século XIX, o faz tendo em perspectiva três de seus contos: *Um aperto* (1838), *O homem da multidão* (1840), *A esfinge* (1846).¹⁵ Esses contos são geralmente tomados como foco de análise, pois, como afirma Menezes, “são três contos nos quais a metrópole moderna ocupa a trama da narrativa” e que nos dão “uma visão trágica da grande cidade”.¹⁶ Embora me pareça acertada a conclusão de Menezes, busco um viés diferente em Poe: não quero pensá-lo tão somente como um crítico ou analista da grande cidade, mas como um de seus habitantes e que estava atravessado pelos desejos, temores e angústias que parecem configurar a experiência histórica dos homens que habitam¹⁷ os grandes espaços urbanos do século XIX.

Isso justifica a escolha do tipo de discussão a ser levantada através do conto *O coração denunciador*: a hipótese é a de que o texto, mesmo não estando diretamente relacionado às temáticas ligadas às grandes cidades – a exemplo das multidões e do espaço público – traz rastros dos temores e angústias que

nome próprio de História”. CAMILOTTI, Virgínea; NAXARA, Márcia Regina. História e literatura: fontes literárias na produção historiográfica recente do Brasil. *História: questões e debates*. n. 50. Curitiba: Editora UFPR, 2009, p. 29-31.

¹⁵ É assim que agem Nicolau Sevcenko, em *Perfis urbanos terríveis em Edgar Allan Poe*, estudo publicado na Revista Brasileira de História, e Marcos Antonio de Menezes, em *Narrativas urbanas: Gogól, Poe e Ginsberg*, estudo publicado no Cadernos de Pesquisa em História. Cabe aqui uma ressalva: minha escrita não é, de forma alguma, uma tentativa de superar ou desqualificar esses estudos aos quais estou me referindo; minha proposta é tão somente instigar uma nova possibilidade de tomar Poe e parte de sua produção.

¹⁶ MENEZES, Marcos Antonio de. *Narrativas urbanas: Gogól, Poe e Ginsberg*. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, v. 36/37, p. 91-102, 2007.

¹⁷ Habitar toma o sentido “afetivo” definido por Certeau: é o consumo do espaço, a significação do lugar. Assim, a rua, geometricamente definida como espaço por um projeto urbanista, é transformada em espaço vivido, habitado, consumido e resignificado pelos transeuntes. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 202.

povoavam a vida daqueles homens, dos quais Poe e seus leitores podem ser tomados como exemplos. Desse modo, acredito que as subjetividades envoltas no conto são denunciadoras de uma visão – comum a homens e outros gêneros discursivos do século XIX –, que enxerga a cidade como envolta em armadilhas que extrapolavam o espaço público e que, cada vez mais, avançava sobre o espaço privado.

É nesse sentido que Menezes apenas aponta para o raciocínio que estou a desenvolver: “a experiência da vida nas metrópoles fez com que a tradição literária se ajustasse ao estudo singular dessa nova sensibilidade produzida. A lírica sobre elas é, em grande parte, um diálogo com o eu e com o outro”.¹⁸ Ou ainda: “o conto de Poe tem a forma do ritmo da vida urbana moderna, rápido e quase sem enredo, ele pode ser lido de um só fôlego e, como um passeio pelas ruas das grandes cidades, quase mata de susto o leitor transeunte”.¹⁹ Ora, essa é exatamente a dimensão histórica e temporal da narrativa que venho apontando já há algum tempo ou, em outras palavras, que a forma narrativa, independente da temática que aborda já é, por si só, um fragmento de temporalidade e, como tal, serve de suporte para pensar as subjetividades de uma época.

Poe, literatura e a experiência estética da vida moderna

O conto que agora tomo para análise mereceu lugar na seleta lista elaborada pelo escritor italiano Italo Calvino que reuniu, a partir de critérios pessoais, os vinte e seis melhores contos fantásticos do século XIX. Embora o mesmo texto de Poe esteja disponível em outras coletâneas e traduções, a elaborada por Calvino me chama particularmente a atenção por apontar algumas possibilidades instigantes de uma reflexão preliminar. Divididos em dois grandes grupos, os contos reunidos estão “classificados” entre as categorias *fantástico visionário* e *fantástico cotidiano* sendo

¹⁸ MENEZES, Marcos Antonio de. Op. cit., p. 91.

¹⁹ Idem, p. 98.

que, sugestivamente, *O coração denunciador* encabeça a lista de contos do segundo grupo. Essa tentativa de classificação me remete a duas questões que considero importantes e que ajudarão a resolver a problemática posta no início de minha escrita: o que faz desse conto um exemplo de literatura fantástica? Por que e como o cotidiano descrito no texto de Poe se reveste de fantástico?

O próprio Italo Calvino, no prefácio de seu livro, tenta convencer o leitor da atualidade e do significado de se retomar a leitura de narrativas fantásticas, para ele: “uma das produções mais características do século XIX e também uma das mais significativas para nós, já que nos diz muitas coisas sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva”.²⁰ Vê-se claramente que, na perspectiva de Calvino, os contos servem como portas entreabertas que dão acesso a uma experiência temporal passada. O mesmo autor, recuperando o pensamento de Todorov, afirma que “aquilo que distingue o fantástico narrativo é precisamente uma perplexidade diante de um fato inacreditável, uma hesitação entre uma explicação racional e realista e o acatamento do sobrenatural”.²¹ Embora possam abrir um caminho, essas explicações não são suficientes para entender o fascínio e a recorrência do conto fantástico entre uma expressiva comunidade de leitores no século XIX. Para tanto, seria interessante desviar o olhar para uma questão mais ampla: a experiência dos homens oitocentistas frente à vida moderna.

Usando como referência Ben Singer,²² acredito ser necessário rememorar pelos menos quatro “esferas” da vida dos indivíduos que foram profundamente modificadas pela experiência moderna. A primeira delas é de ordem moral e política. Nesta, a vida moderna surge na forma do desamparo ideológico de um mundo pós-feudal e

²⁰ CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 9.

²¹ Idem, p. 9.

²² SINGER, Ben. Modernidades, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

pós-sagrado, no qual os valores estão sujeitos a questionamentos. A segunda mudança refere-se à ordem cognitiva e aponta para o surgimento de uma racionalidade instrumental, a moldura intelectual por meio da qual o mundo passa a ser concebido e explicado. A terceira é de ordem socioeconômica, onde a modernidade foi responsável por desencadear uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais.

A quarta mudança financiada pela modernidade – e a mais cara à minha reflexão – está ligada a uma concepção neurológica, através da qual a experiência moderna passa a ser sentida e experimentada. Aqui, Ben Singer é confessadamente devedor de Walter Benjamin, para quem a modernidade foi entendida, sobretudo, como uma experiência subjetiva fundamentalmente distinta das vivências anteriores, pois se caracterizava pelos choques físicos e perceptivos do novo ambiente urbano. É essa última mudança provocada pela vida moderna – marcadamente industrial, urbana, fragmentada, desorientadora, capitalista e com novas formas de perceber e se relaciona com o tempo – a responsável pelas modificações nas formas como os indivíduos passam a se relacionar na sociedade.

Desse modo, o choque provocado pela modernidade interfere diretamente na forma como os sujeitos significam e se relacionam na vida pública:

Essa fixação ressaltava a ideia de uma esfera pública radicalmente alterada, definida pelo acaso, pelo perigo e por impressões chocantes mais do que por qualquer concepção tradicional de segurança, continuidade e destino autocontrolado [surge agora o perigo sempre presente da morte violenta, repentina e aleatória]. O caos na cidade instalou na vida um flanco nervoso, uma sensação palpável de exposição ao perigo [...]. A cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não apenas quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e sua carga de ansiedade.²³

²³ SINGER, Ben. Op. cit., p. 103-106.

Esse aumento do estímulo e do risco corporal aos quais pareciam estar exposto o homem moderno, ajuda a entender o tom sensacionalista com que os jornais e folhetins populares noticiavam o viver e o “morrer” nas cidades. Há uma significativa mudança na forma de perceber a morte, esta se torna “impessoal”, não anunciada, (des)regulada ao sabor do acaso. Nesses impressos, aparecem com frequência notícias e relatos de mortes que envolviam basicamente três ambientes – a rua, a fábrica e as moradias populares – e que, dadas as circunstâncias pouco lógicas em que ocorriam, eram revestidas de casualidades fantasmagóricas. É assim que o ambiente doméstico das moradias populares aparecia em jornais como palcos de “perigos incontroláveis, quase sobrenaturais”,²⁴ o que leva a crer que as modificações sentidas no espaço público também foram sentidas no privado.

Essas mudanças, conscientemente ou não, não passam despercebidas na escrita de Poe e outros literatos contemporâneos:

Para além da força emocional da retórica poética e literária em geral, presente nos textos dos homens cultos do século XIX, aparecem com igual impacto os delineamentos de uma nova sensibilidade, convencidos de estarem vivendo no limiar de uma ‘nova era’, prenhe de um potencial transformador ainda não avaliado, eles se lançaram à empresa de anotar em seus escritos os sinais visíveis dessa novidade de dimensões desconhecidas e assustadoras. O sentido de desenraizamento expresso na perda de identidade social e de formas de orientação multisseculares, aparece de forma recorrente elaborando a imagem de uma crise de proporção e conteúdo inédito.²⁵

²⁴ Idem, p. 107.

²⁵ BRESCIANI, Maria Stella Martins. Metrôpoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 5, n. 8/9, p. 36-37, 1984.

Como bem observou Sevcenko,²⁶ o escritor norte-americano, já na primeira metade do século XIX, sentia e dava vazão literária aos impulsos agressivos e autodestrutivos que pareciam revestir o viver nas grandes cidades. Não é por acaso que, no conjunto de sua obra, Poe enquadra a cidade moderna sob quatro emblemáticos signos da morte: a solidão, o crime, a doença e a sedução. Cada um desses signos pode ser encontrado no curto texto de *O coração denunciador*: é a solidão que aparece como companheira das personagens da estória (mesmo vivendo sob o mesmo teto, as ações e planos da vítima e do assassino não são conhecidas um do outro), o crime de assassinato é o desencadeador da narrativa, a doença está presente na forma do distúrbio mental que acomete o assassino e, por último, a sedução é o que justifica a fixação doentia do assassino em reação ao olho de sua vítima.

A cidade para Poe é um local hostil, inseguro, o ambiente ideal para desenvolver tramas marcadas pela imprevisibilidade e fugacidade de ações, além do medo apavorante da morte incerta que parecia povoar todos os ambientes possíveis. Vejamos, a título de exemplo, como o assassino de *O coração denunciador* tenta explicar os fatores motivadores de seu crime:

É impossível dizer como a ideia [do assassinato] entrou primeiro no meu cérebro; mas, uma vez concebida, perseguia-me dia e noite. Objeto não havia nenhum. Paixão não havia nenhuma. Eu amava o velho. Ele nunca me fizera mal. Ele nunca me insultara. Pelo ouro dele eu não nutria desejo. Penso que foi o olho dele! Sim, foi isso! Tinha o olho de um abutre – um olho azul-pálido recoberto por uma película. Sempre que pousava sobre mim, meu sangue congelava; e assim, por etapas – muito gradualmente – decidi tirar a vida do velho e, dessa forma, livrar-me do olho para sempre.²⁷

²⁶ SEVCENKO, Nicolau. Perfis urbanos terríveis em Edgar Allan Poe. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 5, n. 8/9, 1984.

²⁷ POE, Edgar Allan. O coração denunciador. In: CALVINO Italo. Op. cit., p. 280.

O que parece estar em jogo na escrita e no novo gênero inaugurado por Poe é a forma como o cotidiano é revestido pelo fantástico – por que não dizer fantasmagórico? – o qual, sugestivamente, Italo Calvino já havia se referido na organização didática de seu texto. Piglia, em feliz estudo acerca das subjetividades que habitam a escrita de Allan Poe, afirma que o escritor é responsável pela invenção de um novo personagem e gênero literário, respectivamente, o detetive e o romance policial:

Quando a história da rua Morgue está por começar [o autor se refere ao conto *Os assassinatos da rua Morgue*, escrito em 1841], parece que vamos encontrar uma narrativa de fantasmas. Mas o que aparece é uma coisa totalmente diferente. Um novo gênero. Uma história da luz, uma história da reflexão, da investigação, do triunfo da razão. Uma passagem do universo sombrio do terror gótico para o universo da pura compreensão intelectual do gênero policial. Continuamos discutindo sobre os mortos e a morte, mas o criminoso substitui o fantasma. A passagem desse universo arcaico e sombrio para o universo da pura razão tem muito a ver, uma vez mais, com o ato de ler e interpretar palavras escritas. Transformando o mundo dos espectros e dos terrores noturnos num mundo de ameaças sociais e crimes, o gênero põe em dimensão interpretativa e racional a série de fatos extraordinários e assombrosos que são a matéria do gótico.²⁸

O fantástico, no caso da escrita de Allan Poe, escapa do sobrenatural para povoar a vida cotidiana e se explica por uma série de novas sensações e experiências que parecem desorientar aqueles homens que se deparam com uma nova realidade marcada pelo efêmero. A emergência da multidão de personagens anônimas e as consequências decorrentes desse fato, a exemplo das notícias de mortes publicadas em jornais do final do século XIX, são um bom indício disso:

²⁸ PIGLIA, Ricardo. Leitores imaginários. In: *O último leito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 76.

Os jornais sensacionalistas tinham uma predileção particular por imagens de ‘instantâneos’ de mortes de pedestres. Essa fixação ressaltava a ideia de uma esfera pública radicalmente alterada, definida pelo acaso, pelo perigo e por impressões chocantes mais do que qualquer concepção tradicional de segurança, continuidade e destino autocontrolado. A morte não natural [...] também havia sido uma fonte de medo em tempos pré-modernos [...], mas a violência, o caráter repentino e aleatório parecem ter intensificado e focalizado esse medo.²⁹

É sob o impacto dessas novas sociabilidades e perigos que emergem da vida cotidiana que Poe produz, e seus leitores consomem, o fantástico enquanto gênero literário. Essa visão ameaçadora da cidade não é, entretanto, uma particularidade da escrita de Allan Poe. Bresciani, em estudo que trata das subjetividades urbanas presentes no século XIX,³⁰ aponta para o fato de que o discurso literário se coadunara com vários discursos cientificistas em voga naquele século. É desse modo que literatos, médicos, advogados, engenheiros, filósofos e estadistas, ancorados em pesquisas que tratavam da degradação e dos perigos surgidos da experiência de viver nas grandes cidades modernas, se veem à vontade para criar e sustentar uma imagem da cidade que a configurava como uma “criatura agressiva e monstruosa”.

O coração denunciador: tensões e fantasmagorias da vida moderna

É verdade – nervoso –, eu estava assustadoramente nervoso e ainda estou; mas por que você diria que estou louco? A doença tinha aguçado os meus sentidos – não destruído –, não amortecido. Acima de tudo, aguçado estava o sentido da audição. Eu escutava todas as coisas no céu e na terra. Eu escutava muitas coisas

²⁹ SINGER, Ben. Op. cit., p. 105-106.

³⁰ BRESCIANI, Maria Stella Martins. Op. cit.

do inferno. Como posso estar louco? Ouça com atenção! E veja com que sanidade, com que calma sou capaz de contar a história inteira.³¹

São com essas palavras que Allan Poe abre o conto *O coração denunciador*. As suas características fazem lembrar algumas das principais questões que já levantei anteriormente: a narrativa se mostrar densa e frenética, sem meias palavras, num diálogo que se desenvolve em primeira pessoa num estilo livre e direto. O ritmo acelerado da metrópole parece ter invadido as técnicas de escrita e os gostos de leitura; já não há mais espaço para o “acordo tácito entre leitores e autores” que prevaleceu no ambiente literário do século XVIII e que se resumia, como afirma Peter Gay, na expectativa de que os personagens enfrentassem complicações e infortúnios, mas que estes fossem solucionados no final com “um desfecho claro e inequívoco, [com] cada sobrevivente em seu devido lugar”.³²

O mesmo autor aponta para algumas características do modernismo que parecem se aproximar das encontradas em *O coração denunciador*.³³ Vale ressaltar que Gay enxerga o modernismo³⁴ como uma possibilidade histórica entrecruzada pelas transformações no cenário socioeconômico e cultural do

³¹ POE, Edgar Allan. *O coração denunciador*. In: CALVINO, Italo. Op. cit., p. 280.

³² GAY, Peter. *Modernismo. O fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 183.

³³ Com isso não quero incorrer na sedução de classificar o texto sob a etiqueta do modernismo. Entretanto, dada a forma como Gay vê e explica historicamente a “família modernista” – para ele um guarda-chuva que abriga as produções marcadas pelo fascínio da heresia e o compromisso com um exame psicológico das personagens – parece perfeitamente aceitável que as principais características que o historiador norte-americano atribui à literatura moderna sejam visíveis na escrita de Poe.

³⁴ Em seu estudo, Gay busca características que ele atribui ao modernismo nos mais variados campos sociais e artísticos: no viver das grandes cidades, no mercado artístico, na literatura, escultura, pintura, música, dança, arquitetura, *design*, teatro e cinema.

século XIX. Entre as características apontadas como emblemáticas do modernismo literário e que estão presentes, desde as palavras iniciais, no conto *O coração* se encontram: 1) o gosto pela imprevisibilidade das ações (embora narradas com detalhes, as ações do assassino não possuem uma causalidade que as justifique de forma sensata); 2) a atenção à técnica narrativa (a narrativa direta e febril de Poe funciona como fórmula para manter a tensão e, desse modo, capturar o leitor); 3) a construção de personagens mais problematizadas e que transcendessem os estereótipos, escapando de uma classificação mecânica que as colocavam entre o bem e o mal (o assassino, mesmo gostando da sua vítima, não consegue se livrar do desejo de matá-la); 4) a construção de um labirinto misterioso com vista à penetração no obscuro do coração da personagem (a narrativa do assassino é um convite ao leitor para que este avalie seu estado de sanidade ou loucura, mantendo em aberto a possibilidade de toda aquela cena macabra ser criação imaginativa de uma mente insana).

Para além de um artifício com vista à captura do leitor e um convite para que este se sinta como um participante ativo da narrativa que ele acompanha, esse não “fechamento” da estória através de um final certo é sintomático de como a escrita e a leitura são práticas construídas sob expectativas e possibilidades históricas: uma multidão de leitores, fruto de uma maior popularização da leitura, e educados sob gostos cada vez mais heterogêneos, não podem mais estar presos a uma possibilidade interpretativa fechada

O mais interessante para minha hipótese inicial é perceber como os espaços e as personagens da cidade, feito espectros, invadem o quarto onde acontece o crime. Nesse sentido, o quarto e seu oposto – a rua – são chaves para a leitura do conto. Mesmo cerradas no interior de uma casa, as personagens centrais não deixam de ter suas ações influenciadas pelo ambiente exterior: é o medo de ladrão que faz com que o velho feche as janelas, escurecendo o quarto e permitindo que o assassino possa nele se esconder; é o medo dos vizinhos ouvirem as batidas pavorosas do coração do velho que faz com que o assassino antecipe o

momento de sua morte, bem como é a presença dos policiais (agentes públicos emblemáticos da força do Estado e de seu poder regulador sobre o espaço público e privado) que faz com que o assassino confesse o crime. Desse modo, mesmo que as personagens tenham seus atos ligados ao espaço doméstico, existe todo um ambiente urbano que os circunscreve e do qual não conseguem se desligar.

Interessante, na perspectiva de entender a modernidade como uma ameaça a valores e práticas imbricadas nas vidas dos indivíduos, é pensar a força simbólica do local onde o crime é planejado e executado: a intimidade de um quarto. Recorrendo à fenomenologia de Bachelard, para quem o “quarto e casa são diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade”,³⁵ percebe-se que a casa, ao contrário do seu exterior, simboliza a segurança, o conforto, o local onde a imaginação remete a uma sensação de segurança: “na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma”.³⁶

Ora, no conto, sob a ameaça fantasmagórica por meio da qual se apresenta o viver nas metrópoles do século XIX, nem mesmo o que era símbolo maior de intimidade e segurança, como a casa e o quarto, permanecem lugares seguros. O quarto passa a ser o local da tragédia, lugar onde o estranho e ameaçador também se fazem presentes. Durante o conto, o leitor não consegue saber exatamente a natureza daquele quarto nem dos laços que ligavam a vítima ao seu agressor: seria o quarto aposento de uma casa de família ou de uma pensão? O agressor seria um simples conhecido? Um funcionário? Um amigo? Ou parente da sua vítima? Dentro da proposta de buscar na narrativa literária fragmentos de subjetividades que marcaram a experiência

³⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 55.

³⁶ *Idem*, p. 26.

temporal dos homens do século XIX existem alguns detalhes que não podem passar despercebidos: a identificação do tipo de quarto em que ocorre o crime e os possíveis graus de afinidade entre vítima e algoz remete às problemáticas e angústias que marcaram a experiência histórica de Allan Poe e seus contemporâneos.

Vê-se que, aos poucos, vários discursos – literário, científico ou pseudo-científico – foram associando o crime e à subversão política, à ideia “de um meio ambiente urbano degenerador das forças físicas e morais dos homens” ao atrair massas de sujeitos pobres que se “amontoavam em casas, pardieiros, becos e ruas”, o que, além de desencadear os perigos das epidemias provocadas por insetos e parasitas, fazia com que pessoas honestas convivessem em “perigosa vizinhança”.³⁷ Assim, percebe-se que em meio às moradias coletivas surgem novos perigos, sobretudo, aqueles relacionados ao coabitar espaços com desconhecidos.

Do mesmo modo, o anonimato das personagens – seus nomes e histórias de vidas – não ocorre por acaso. Se o *flâneur* – o personagem anônimo de Benjamin que observa vagarosa e despreocupadamente as personagens e os labirintos imaginados e criados pela cidade – não aparece materializado em *O coração denunciador*, o anonimato e a postura voyeurista-obsessiva do assassino frente à sua vítima ajuda o leitor a entender o esvaziamento de sua identidade. Embora o assassino e sua vítima, evidentemente, tenham uma história de vida, uma identidade, esta se perde em meio ao anonimato no qual estão mergulhados.

Quero concluir minha escrita recapitulando e “amarrando” as questões centrais que utilizei para tomar o conto *O coração denunciador* como suporte para pensar as subjetividades urbanas modernas no século XIX. Assim, destaco três pontos: 1) a narrativa curta e vibrante de Poe não denuncia apenas uma mudança no gosto literário, mas, sobretudo, a sensação do aumento da velocidade e a preocupação com o tempo que passa a marcar o viver nos grandes centros urbanos; 2) a

³⁷ BRESCIANI, Maria Stella Martins. Op. cit., p. 56.

temática e as ações que estruturam o conto estão entrelaçados a uma realidade social “concreta”, marcada por modificações sensíveis na forma como os sujeitos históricos lidam com a perda de referenciais culturais que haviam guiado seus hábitos até então, fazendo com que o cotidiano seja revestido de tamanha estranheza e perplexidade só captáveis pela literatura fantástica; 3) o conto deixa rastros para a compreensão de como as mudanças advindas com a modernidade foram responsáveis pela resignificação de espaços físicos e, conseqüentemente, dos espaços de intimidade.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. Metrôpoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 5, n. 8/9, 1984.

CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: CIA das Letras, 2004.

CAMILOTTI, Virgínea; NAXARA, Márcia Regina. História e literatura: fontes literárias na produção historiográfica recente do Brasil. In: *História: questões e debates*. n. 50. Curitiba: UFPR, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

GAY, Peter. *Modernismo. O fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: CIA das Letras, 2009.

GINZBURG, Carlo. A áspera verdade: um desafio de Stendhal aos historiadores. In: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*.

São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HUNT, Lynn. História, cultura e texto. In: *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LACAPRA, Dominick. Repensar La historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, Elías José. *Giro lingüístico e história intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

MENEZES, Marcos Antonio de. Narrativas urbanas: Gogól, Poe e Ginsberg. *Cadernos de Pesquisa do CDHIS*, v. 36/37, p. 91-102, 2007.

PIGLIA, Ricardo. Leitores imaginários. In: *O último leito*. São Paulo: CIA das Letras, 2006.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

_____. *História y narratividade*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.

_____. *Tempo e narrativa – Tomo I*. Campinas: Papyrus, 1994.

SEVCENKO, Nicolau. Perfis urbanos terríveis em Edgar Allan Poe. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 5, n. 8/9, 1984.

SINGER, Ben. Modernidades, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: UNB, 2008.

WHITE, Hayden. *Meta-História: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*.
São Paulo: Edusp, 2001.

Recebido em março de 2011.
Aprovado em março de 2011.

