

EDGAR ALLAN POE: VIAGEM AO BRASIL, ESCALA EM PARIS

Sérgio Luiz Prado BELLEI*

- **RESUMO:** A recepção de Edgar Allan Poe na França, onde foi aclamado quase universalmente como a grande revelação literária proveniente dos Estados Unidos no século XIX, foi motivo constante de um certo desconforto da parte de críticos e escritores anglo-americanos, que o viram com frequência como uma estrela menor, particularmente quando comparado a contemporâneos como Whitman, Melville e Hawthorne. Nesse contexto de depreciação, destaca-se a figura de T. S. Eliot. Muito embora não negue a existência de sérios problemas na produção literária do autor de “O corvo”, Eliot tenta entender precisa e sistematicamente a lógica capaz de dar conta da avaliação francesa, particularmente aquela presente em poetas como Baudelaire, Valéry e Mallarmé. A visão equilibrada de Eliot ajuda também a compreender certos aspectos da recepção de Poe no Brasil, particularmente aqueles relacionados à vanguarda concretista.
- **PALAVRAS CHAVE:** Edgar Allan Poe. Recepção francesa. Recepção no Brasil.

Quero trabalhar aqui, de forma necessariamente esquemática, três questões inter-relacionadas. A primeira diz respeito à presença de Poe na poesia francesa enquanto problema e desconforto da parte de uma parcela significativa de leitores e críticos anglo-americanos. A segunda consiste em uma tentativa de privilegiar, nesse contexto de desconforto, a postura crítica excepcional e equilibrada do poeta T. S. Eliot. A terceira, finalmente, pretende vislumbrar na proposta de Eliot uma possível contribuição inicial para o entendimento crítico da recepção extraordinariamente positiva do escritor norte-americano no Brasil.

Meu interesse na recepção de Poe na França justifica-se apenas na medida em que marca um profundo contraste com a recepção anglo-americana e constitui-se, portanto, como um problema que, tendo suas origens já no século XIX, chega até o momento presente e não parece dar sinais de desaparecer em futuro próximo. O reconhecimento do valor da obra de Poe na França foi surpreendentemente rápido e intenso a partir de 1845, quando dois contos de Poe foram traduzidos em um jornal parisiense (“A carta roubada” e “O escaravelho de ouro”).¹ Pouco mais de um ano depois, Baudelaire descreve sua experiência de leitura

* PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Letras. Porto Alegre – RS – Brasil. 90619-900 – belleis@terra.com.br

¹ Para um tratamento detalhado da recepção francesa de Poe, ver o livro de Quinn (1957).

dos poucos textos existentes em francês em termos de um impacto profundo. Descobriria no escritor norte-americano nada mais nada menos do que o seu *alter ego* e seu irmão de letras. “Quando abri um de seus livros pela primeira vez”, diz Baudelaire, “[...] neles percebi, com surpresa e prazer, não apenas alguns temas sobre os quais já tinha sonhado, mas *frases* que já tinha imaginado, e que por ele tinham sido escritas vinte anos antes.” (BAUDELAIRE, 1953, p.380). Entrega-se imediatamente a uma tarefa heróica, que se prolongaria por mais de quinze anos e que seria interrompida somente em 1866, em virtude de problemas de saúde. O resultado dessa admiração pela obra de Poe aparece retratado no número de volumes da edição Crépét: dos doze volumes, cinco são traduções da obra do poeta norte-americano. Quatro anos antes, em 1862, o jovem Mallarmé revelava admiração semelhante ao decidir viajar para Londres para dedicar-se à tradução dos poemas de Poe. Declararia mais tarde que decidira aprender inglês, antes mesmo de sua viagem a Londres, “para melhor entender a obra” do mestre. Acreditava que o poeta norte-americano era “a alma poética mais nobre que jamais viveu” (MALLARMÉ apud CHIARI, 1956, p.64), o “caso literário absoluto” (MALLARMÉ apud CHIARI, 1956, p.95), “uma das mentes mais admiráveis do mundo” (MALLARMÉ apud QUINN, 1957, p.147-152). Paul Valéry não deixa por menos: Poe é “talvez o mais sutil artista deste século” (VALÉRY apud CHIARI, 1956, p.88). E a marca de gênio atribuída ao autor da “Filosofia da Composição”, por esse elenco de grandes escritores, foi apenas o começo de um longo processo laudatório. Patrick F. Quinn, que fez um levantamento exaustivo da influência de Poe na França, afirma que “[...] é difícil encontrar um único escritor francês da época de Baudelaire até o momento presente que, de uma forma ou de outra, não tenha prestado suas homenagens [...]” ao incomparável gênio proveniente de uma terra que, vista sob a perspectiva européia, era ainda de poucos e poucos talentos (QUINN, 1957, p.147). Após Baudelaire, fazem parte da procissão francesa de admiradores nomes do porte de Villiers de l’Isle Adam, Verlaine, Rimbaud, Huysmans, Claudel e Gide.

Todo esse culto quase religioso de Poe na França foi, no passado e um pouco menos intensamente no presente, motivo de surpresa e de certo desconforto no mundo literário anglo-americano. Mesmo entre aqueles que reconhecem a importância de Poe entre os grandes escritores do século XIX, existe normalmente o impulso para relativizar a genialidade do escritor. James Russell Lowell (Apud CARLSON, 1970, p.16), por exemplo, admite que Poe “[...] possui aquela qualidade indescritível que os homens concordam em chamar de gênio [...]”, mas acrescenta logo que “dois quintos de sua poesia” não passam de “pura bobagem”. Aldous Huxley, por outro lado, dispensa a relativização. “Nós que falamos a língua inglesa”, diz ele, “[...] podemos dizer, com o devido respeito, que Baudelaire, Mallarmé e Valéry estavam errados e que Poe não é um de nossos maiores poetas.”

(HUXLEY apud CARLSON, 1970, p.160). Não é muito diferente a percepção de Henry James, para quem “[...] um entusiasmo por Poe é um sinal de um estágio primitivo de reflexão.” (JAMES, 1984, p.154).

Implícita nessas avaliações está a pergunta proposta por Patrick Quinn (1957, p.28) em seu clássico estudo da recepção francesa de Poe: o que é, afinal de contas, “que os franceses vêem em Edgar Poe” que nós não conseguimos ver? Não seria o problema a dificuldade que culturas estrangeiras têm com a percepção das nuances da língua, perceptível apenas para os nativos? Ou não seria o caso de uma coincidência feliz de interesses literários, como parece acontecer com Baudelaire, Mallarmé e Valéry? No final das contas, não estava o Baudelaire de 1846, por exemplo, vivamente interessado naquela estética que os simbolistas por ele influenciados atribuíam a Poe, ou seja, a doutrina da importância da lógica matemática da composição e da irrelevância da inspiração, ambas expressas na “Filosofia da Composição”? Não há respostas fáceis para tais perguntas, que continuam a incomodar o mundo anglo-americano.² Mas dentre os escritores preocupados com o problema, é T. S. Eliot que, para o presente trabalho, tem um interesse particular na medida em que a sua resposta à questão pode ajudar a entender não só o entusiasmo francês por Poe como também, por tabela, o impacto que teve a sua obra em práticas culturais brasileiras.

Fiel à tradição anglo-americana, Eliot declara o seu espanto diante do desequilíbrio entre a influência de Poe na França, que define como “imensa”, e nos países de língua inglesa, praticamente inexistente. Mas, ao contrário de Huxley, Eliot está disposto a tentar entender a importância de Poe para a poesia francesa, particularmente aquela representada por Baudelaire, Valéry e Mallarmé. “É necessário”, diz Eliot, “levar a sério a possibilidade de que esses franceses perceberam em Poe algo que nos escapou” (ELIOT apud CARLTON, 1970, p.206). A tentativa de entender essa percepção francesa leva o poeta maior do modernismo anglo-americano a propor uma distinção entre dois tipos de posturas críticas em relação a literatura, que poderiam ser convenientemente chamadas de “particularista” e “generalizante”. A primeira, característica do leitor anglo, tem aquele feitiço marcadamente analítico e detalhista que tende a ver em Poe uma prática literária pouco rigorosa, tanto em verso como em prosa, o que o impede de realizar um trabalho esmerado em qualquer um dos dois gêneros. Eliot mostra, por exemplo, que um poeta como Tennyson procura obter bons resultados poéticos atentando para o uso de palavras em que o efeito sonoro e o sentido são precisos. Poe, aparentemente interessado principalmente nos efeitos mágicos e encantatórios de uma musicalidade excessiva, comete com frequência incorreções de sentido.

² O título de uma coletânea recente de ensaios sobre Poe sugere que o problema da reputação de Poe permanece até os dias de hoje. Implícita em Rosenheim e Rachman (1995) está a idéia que, ainda hoje, é preciso chamar a atenção para o lado norte-americano de Poe, em contraste com o lado francês.

Eliot lembra que a palavra “*immemorial*” no poema “Ulalume”, não faz sentido nenhum no verso “*of my most immemorial* (‘antigo, a ponto de não poder ser lembrado’) *year*”, uma vez que a voz narrativa do poema recorda-se muito bem do ano em questão, o que significa que uma palavra mais adequada seria “*memorable*” e não “*immemorial*”. Eliot sugere que o leitor anglo percebe mais facilmente o problema do que o leitor francês, particularmente aquele que ainda encontra dificuldades no domínio da língua, como no caso dos três poetas franceses que mais interessam a Eliot. Embora revelando certa familiaridade com a poesia inglesa e norte-americana, Baudelaire era provavelmente pouco fluente em inglês; não é muito diverso o caso de Mallarmé, apesar de ter atuado como professor de inglês; e de Valéry diz Eliot que “[...] nunca ouviu dele uma única palavra pronunciada em inglês, mesmo quando estava na Inglaterra.” (ELIOT apud CARLTON, 1970, p.213).

Incapazes de perceber problemas no uso frouxo da língua que é típico de Poe, os franceses conseguem, contudo, ter uma percepção do valor **da sua obra como um todo**, o que é para Eliot a função do segundo tipo de crítica, mais generalizante e menos detalhista, e conseqüentemente menos atento ao sentido exato das palavras. Nessa altura do argumento, contudo, Eliot nos surpreende ao sugerir que esse entendimento precário da língua nativa não precisa ser entendido pejorativamente. Ao contrário, pode ter suas vantagens. “É certamente possível”, diz o mestre do modernismo anglo-americano, “[...] que, na leitura de um texto em uma língua precariamente entendida, o leitor venha a encontrar coisas que lá não estão; mas se o leitor é também um homem de gênio, o poema estrangeiro pode trazer a tona alguma coisa importante das profundezas de sua mente, por ele atribuída ao texto que lê.” (ELIOT apud CARLTON, 1970, p.214). É nesse contexto que as traduções feitas por Baudelaire, na opinião de Eliot, melhoram em muito os originais de Poe: o poeta francês “[...] transformou uma prosa que é em Poe freqüentemente descuidada e pobre em uma versão francesa admirável.” (ELIOT apud CARLTON, 1970, p.214). É, portanto, em função de seu insuficiente domínio da língua inglesa que Baudelaire consegue corrigir problemas no texto de Poe traduzido para o francês. Eliot está aqui antecipando, já em 1948, o conceito de apropriação e tradução criativa que seria desenvolvido, no Brasil, pelos irmãos Campos. Vale para Baudelaire a afirmação de Augusto de Campos (1979, p.7), em *Verso, reverso, controverso*: “nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto.”.

À primeira vista, esse esforço de Eliot para levar a sério o entusiasmo francês por Poe pode parecer extravagante. Seria mais fácil dizer simplesmente o que já tinha sido dito por outros, ou seja, que os poetas franceses erram na sua avaliação. Mas a extravagância desaparece se consideramos o seu próprio projeto poético enquanto inserido em uma perspectiva comparatista que tem como proposta dar

conta de uma tradição literária ao mesmo tempo nacional, transnacional e Européia. Diz Eliot (2009, p.7) em “A função social da poesia”:

A história da literatura européia, no entanto, mostrará que nenhuma tem sido independente da outra; mas que tem havido um constante intercâmbio, e que, em troca, cada uma tem sido continuamente revitalizada, de tempos em tempos, por estimulação externa. Uma *autarquia* geral na cultura simplesmente não funcionará: a esperança de perpetuar a cultura de qualquer país reside na comunicação com as outras.

Escrito no período histórico dos horrores da Segunda Grande Guerra, a proposta de Eliot alinha-se com o comparatismo da época, preocupado com a extrapolação de fronteiras nacionais e de seus imperialismos, com o objetivo de reunificar, pelo menos culturalmente, uma Europa em frangalhos. O problema central de uma tradição européia é o equilíbrio, já que “[...] se a separação de culturas na unidade da Europa é um perigo, também o seria uma unificação que levasse à uniformidade. A variedade é tão essencial quanto a unidade” (ELIOT, 2009, p.7). É que a poesia, como lembra ainda o mestre, “[...] é um constante lembrete de todas as coisas que só podem ser ditas em uma língua, e que são intraduzíveis [...]”, o que implica o esforço entre culturas e indivíduos para a aquisição de outras línguas, além da sua própria, do que depende a “comunicação *espiritual* entre os povos”. Só assim poderão “sentir em outra língua tanto quanto em sua própria”. E Eliot (2009, p.7) conclui, exemplificando com sua própria experiência no aprendizado de línguas, o valor da *apropriação criativa* que reconheceria mais tarde nos poetas franceses:

Percebi algumas vezes que, ao tentar ler uma língua que não conhecia muito bem, não entendia um fragmento de prosa até que o entendesse de acordo com os padrões do professor escolar: isto é, tinha de me certificar da aceção de toda palavra, de apreender a gramática e a sintaxe, e então poderia ponderar em inglês o trecho. Mas também percebi algumas vezes que um fragmento de poesia, que não conseguiria traduzir, contendo muitas palavras não familiares a mim, e sentenças que não conseguiria construir, trazia algo imediato e vívido, que era único, diferente de qualquer coisa em inglês – algo que não conseguiria colocar em palavras e, no entanto, senti que compreendera. E ao aprender melhor aquela língua, percebi que esta impressão não era um engano, não era algo que imaginara estar na poesia, mas algo que realmente estava lá. Por isso, em poesia é possível, de quando em quando, penetrarmos em outro país, por assim dizer, antes de nosso passaporte ter sido emitido ou de nossa passagem ter sido comprada.

Apropriando-se de Poe pela via do domínio insuficiente da língua, os poetas franceses contribuíram, portanto, para uma transnacionalização enriquecedora da obra do poeta norte-americano. E dessa apropriação retiraram, também, a possibilidade de construção de uma tradição literária local e francesa, que Eliot

descreve em termos de uma poética marcada por um “processo de progressiva autoconscientização da linguagem”, que teria como objetivo a produção da poesia pura (*la poésie pure*) (ELIOT apud CARLTON, 1970, p.219). O processo desenvolve-se a partir das duas definições de poesia que tanto Baudelaire como Valéry encontram em Poe, e que Poe, por sua vez, muito provavelmente encontrou em Coleridge, o que sugere que tanto Baudelaire como Valéry foram procurar nos Estados Unidos o que poderiam ter achado mais perto de casa, nos arredores de Londres. Na versão de Poe, as duas propostas dogmáticas de definição de poesia apontam, em primeiro lugar, para o conceito de que “o poema tem como objeto apenas a si próprio” e, em segundo lugar, para o conceito de que a fabricação da poesia deve ser um ato consciente e bem regrado no qual o poeta, no processo de composição, percebe-se constantemente alerta para cada detalhe de expressão (ELIOT apud CARLTON, 1970, p.217). Eliot observa que essa segunda definição dogmática teve impacto particularmente intenso em Valéry (apud CARLTON, 1970, p.221), o poeta por ele visto como “o mais autoconsciente de todos”. E esse excesso de uma consciência vigilante no ato criativo, em Valéry, acaba por desembocar em um paradoxo: a composição do poema acaba por se tornar mais interessante do que o próprio poema. Acredito que um dos melhores exemplos desse paradoxo pode ser visto no próprio Poe, quando escreve a “Filosofia da composição”. Para muitos leitores, a descrição engenhosa e detalhada do processo de composição é tão ou mais interessante do que o próprio poema.

Para Eliot, portanto, Poe tornou possível o desenvolvimento, na poesia que vai de Baudelaire a Valéry, de uma tradição literária do poema enquanto discurso centrado em si mesmo e autoconsciente. Mas tendo chegado a esse ponto, a preocupação constante com o significado do novo na tradição ocidental da poesia leva Eliot a uma proposta de avaliação que me parece extremamente significativa e que, acredito, ajuda também a entender a influência de Poe em certas práticas culturais brasileiras. Admirador confesso da tradição poética que, inspirada na obra de Poe, prolonga-se na poesia de Baudelaire, Valéry e Mallarmé, Eliot acaba por constatar que se trata de uma tradição que *chegou ao seu fim e que se exauriu*. Que legado haveria em tal tradição, pergunta Eliot, para os poetas do futuro? A crença de Eliot é que a autoconsciência do processo de composição, levada ao extremo, acabaria por desembocar “em uma pressão tão grande sobre os nervos e a mente humana” que estes acabariam por se rebelar. O que seria, mais precisamente, essa pressão? Eliot tenta explicitar com uma comparação. “É como se,” diz ele, “[...] o desenvolvimento sem fim das descobertas científicas e das invenções, e da maquinaria política e social, atingissem um extremo tal que provocaria uma intensa rejeição por parte da humanidade, que optaria então por aceitar os desafios de uma vida cultural mais primitiva para não ter que suportar o peso da civilização moderna.” (ELIOT, 1948, p.105 apud CARLTON, 1970, p.228). Em outras

palavras, a autoconsciência excessiva acaba por gerar um conjunto abstrato de conhecimentos que nos afasta da simplicidade das coisas e da vida, para as quais temos supostamente uma atração natural e irresistível. Ou, no caso da literatura, o excesso de conscientização abstrata, ao chegar ao extremo de substituir a força viva da literatura, daria meia volta para reencontrar essa vida perdida no passado pré-moderno.

Se dermos agora um salto no tempo e no espaço, do comentário de Eliot (1948) para o *Manifesto da Poesia Concreta* (CAMPOS, A. de.; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 1975), que reúne coletânea de textos escritos entre 1950 e 1960, o que se evidencia de imediato é que o que Eliot tinha percebido como uma tradição exaurida era motivo de celebração em parte significativa da vanguarda brasileira. A poesia autoconsciente, ou a meta-poesia, constituía a possibilidade de um novo fazer poético que seria um prenúncio da poesia do futuro. Por uma questão de brevidade de tempo, vou limitar meus comentários a um dos ensaios da coletânea, escrito por Haroldo de Campos, sob o título de “Da Fenomenologia da composição à matemática da composição” (CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 1975, p.93). Muito embora Haroldo mencione Poe de passagem, em nota de rodapé, creio que não seria exagero dizer que o texto reescreve para o leitor brasileiro a célebre e controversa análise de “O corvo”. Note-se, ainda de passagem, que o texto de Poe é freqüentemente entendido na crítica anglo-americana como uma espécie de trote ou fraude (*hoax*), ou seja, é mais um exemplo das freqüentes tentativas que faz o escritor norte-americano de pregar uma peça no leitor. Em Haroldo, contudo, Poe é levado a sério, precisamente no contexto da tradição francesa descrita por Eliot: ao propor um “racionalismo da composição”, Poe e, mais tarde, Mallarmé, teriam tornado possível à poesia *disciplinar o acaso* (CAMPOS, A. de.; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 1975, p.95).

A tese proposta por Haroldo celebra a poesia concreta enquanto, como diz o título, capaz de fazer a transição entre uma *fenomenologia* e uma *matemática* da composição. Ao invés do poema tradicional, pensado como orgânico e feito a partir do princípio de “palavra-puxa-palavra” (em que, fenomenologicamente, interagem o estímulo externo e os processos mentais de associação, o sujeito e o objeto), o poema concreto teria a origem de sua fabricação em “uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra” (CAMPOS, A. de.; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 1975, p.95). Percebido em termos da separação entre o sujeito que programa a sua produção literária e o objeto estético produzido, o fazer poético acontece aqui em moldes cartesianos, ou quase cartesianos, uma vez que o texto é ocasionalmente assombrado por hesitações momentâneas sobre a aplicabilidade da matemática à poesia. É o que acontece quando Haroldo afirma, por exemplo, que a estrutura matemática talvez não seja totalmente matemática, mas “quase matemática”, ou quando admite que o “controle do acaso” pode ser um paradoxo

(CAMPOS, A. de.; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 1975, p.93). Mas como essas hesitações são apresentadas no tom dogmático do manifesto, que dispensa a argumentação cerrada, torna-se difícil insistir em explicitações que, em função do gênero discursivo, tendem a ser entendidas como impertinentes. Seja como for, o poeta é percebido aqui como aquele ser preexistente à linguagem e que tem controle total sobre o seu instrumento de trabalho, a ponto de ter, de saída, uma “visão **integral** da estrutura a ser projetada no papel” (CAMPOS, A. de.; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 1975, p.93, grifo nosso). A partir dessa estrutura visualizada de antemão, cada palavra do poema será objeto daquela atenção vigilante, e da qual nada escapa, que caracteriza tanto os detetives dos contos de Poe como o narrador da “Filosofia da Composição”. E trata-se de uma estrutura prévia que, como no caso de Dupin, torna possível, na construção do poema (ou na reconstrução do crime), o que Haroldo chama de “intervenção da inteligência disciplinadora e crítica” (CAMPOS, A. de.; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, 1975, p.93). Creio que é difícil imaginar uma situação em que o que Eliot chamou de “autoconsciência” no processo criativo poderia, em poesia, ser levado mais adiante.

Mas essa autoconsciência permite a Haroldo, também, insistir em outra marca da poesia concreta, também relacionada às idéias de Poe: a brevidade do poema. Uma das teses da “Filosofia da composição” consistia precisamente em submeter a extensão do poema à “intensidade do efeito pretendido” (POE, 1981, p.931). Um poema como “O Corvo”, por exemplo, fabricado para ser lido de uma só assentada e de forma a produzir no leitor o sentimento intenso de perda, deveria ser relativamente curto: “[...] a extensão conveniente para o meu pretendido poema... [era de] cerca de cem versos.” (POE, 1981, p.931). No texto de Haroldo de Campos, essa exigência é levada às suas conseqüências extremas. Na poesia concreta, diz ele, deve ser descartado “como hipótese inicial de trabalho rigoroso”, o “[...] poema de tipo monumental, cuja *longueur* será um apelo irresistível à quebra do controle organizador e um convite às velhas ligaduras sintáticas comprometidas com o ranço discursivo que se pretende rejeitar.” (POE, 1981, p.941). Como conseqüência, a palavra, bem como as suas possibilidades de estruturação e desestruturação, torna-se “o elemento básico de composição do poema.” (POE, 1981, p.931 e p.941).

A proposta de uma matemática da composição, voltada para a produção de poemas necessariamente minimalistas, controlados pela consciência policial e vigilante do poeta construtor mostra que, pelo menos em certas práticas culturais brasileiras, a previsão de Eliot a respeito de uma tradição de autoconsciência em poesia estava equivocada. A tradição é aqui não apenas prolongada, mas exacerbada e levada além do que Eliot julgava possível. Não contente com apenas **acompanhar e vigiar** o processo de composição, a consciência começa a incorporar aqui uma vontade de poder e controle matemáticos e absolutos, ainda que para tal controle a extensão do poema, com suas possibilidades de digressões incontroláveis, tenham

que ser sacrificadas. Valéry não foi, como pensava Eliot, o mais auto-consciente de todos os poetas. Transmitira o seu legado a uma geração que ampliaria a autoconsciência do ato criativo e, no dizer preciso de Haroldo, deixaria para trás uma “fenomenologia da composição”, preocupada com o equilíbrio entre sujeito e objeto, para dar lugar a uma “matemática da composição” em que o poeta-sujeito, escolhendo o rigor matemático a ser exercido sobre a forma mínima, separa-se do seu objeto para melhor dominá-lo.

Qual seria o interesse de retomar, hoje, o significado desse momento de hipertrofia da autoconsciência, na forma de uma matemática da composição voltada para a produção de uma poesia essencialmente minimalista? Não creio que o interesse seja apenas histórico, aquele marcado pela presença momentânea da poesia concreta no contexto das práticas literárias brasileiras. Mais do que uma marca histórica momentânea, o movimento concreto deixou um legado atuante que exerceu e, acredito, ainda exerce, influência significativa sobre as novas gerações. É claro que parte dessa influência deve-se à extraordinária presença ativa dos membros do grupo, de Haroldo e Augusto em particular, no período posterior ao concretismo. Trata-se de presença que se manifesta em práticas diversas: crítica literária, traduções, poesias experimentais. E são práticas que, ao mesmo tempo, recuperam os achados do momento concreto e vão além dele, chegando mesmo às experiências poéticas no meio digital. Nesse contexto, creio não ser exagerado dizer que o momento concreto, em seus desdobramentos, permanece como força cultural atuante, ainda hoje.

O que resta saber é se, com essa permanência, e com a conseqüente permanência do vigor da proposta de uma matemática da composição à la Poe e Valéry, não ocorra também e paralelamente um certo enfraquecimento ou esquecimento daquela forma de fazer poesia marcada pela fenomenologia da composição. A cultura, afinal de contas, é uma memória que opera por meio de um planejamento de coisas a serem lembradas, para que outras sejam esquecidas. Lembrar muito a matemática significa, culturalmente, esquecer um pouco a fenomenologia. E se há sempre um preço cultural a pagar por esse esquecimento, então a função de uma crítica preocupada com a história, seus caminhos e descaminhos, deveria assumir como parte de sua função a problemática e perigosa avaliação das perdas. No caso da fenomenologia da composição, creio que essa possível perda poderia ser esquematicamente entendida (já que ela não pode ser sistematicamente trabalhada nos limites do presente trabalho) em termos de uma reflexão sobre a força de uma modernidade alternativa, sem dúvida presente no próprio T. S. Eliot. Eliot, como se sabe, direcionou grande parte de sua força criativa para a fenomenologia da composição, para o poema longo, e para a poesia do tipo “palavra-puxa-palavra”, como no caso de “*The Waste Land*” (“A Terra Devastada”). Entre nós, e mais uma vez esquematicamente, creio que a força dessa tradição pode ser vista em um certo

Drummond. Seleciono dois momentos. O primeiro é a definição da fenomenologia da composição proposta na “Procura da Poesia”, em que o poema é percebido justamente em termos do jogo de “palavra-puxa-palavra”, e a sua composição escapa necessariamente ao controle da mente cartesiana e vigilante que supostamente construiria uma estrutura estruturante a ser preenchida pelas palavras:

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário (ANDRADE, 1979, p.159).

No meta-poema de Drummond, são as palavras que, incontrolláveis porque “tem mil faces secretas sobre a face neutra”, habitam um reino que já abriga desde sempre “os poemas a serem escritos” depois da chegada do poeta, que deve esperar pacientemente que o poema, por assim dizer, aconteça (“Espera que cada um se realize e consume / com seu poder de silêncio). Está fora de questão, no poema de Drummond, o poeta-arquiteto que tudo planeja de antemão. Na melhor das hipóteses, o poeta traz uma chave que consegue abrir ou revelar o poema. O que ocorre é, precisamente, o encontro fenomenológico descartado na proposta de Haroldo de Campos: é do encontro entre a chave e a fechadura, atuando em harmonia, que o poema surge. E o seu aparecer enquanto evento “elide sujeito e objeto” (ANDRADE, 1979, p.159). Maurice Blanchot (1982, p.241) disse da poesia, certa vez, que “ela chega de para além do futuro e, quando chega, continua a chegar”. Como para Drummond, para Blanchot, o poeta não pode ter o controle do seu poema porque ele se faz, com a ajuda do poeta, a partir de um reino de palavras que reina sobre o poeta, antes da sua chegada, durante o fazer poético, e após a sua partida.

O que teria a ensinar, em nossos dias, essa poesia fruto de uma fenomenologia da composição? Creio que a lição maior diz respeito a uma humildade radical no confronto com a alteridade. Falam desse confronto, há já algum tempo, os teóricos da Fenomenologia da Leitura. A leitura do literário, diz Poulet (1980, p.45), é “[...] o ato em que o princípio subjetivo a que chamo de *eu* modifica-se a tal ponto que já não tenho o direito... de considerá-lo como o meu próprio *ser*. O meu eu está emprestado para um outro, e esse outro pensa, sente, sofre, e atua em mim.” Estar “emprestado para um outro” implica uma crise de subjetividade na qual o sujeito da leitura é, ao mesmo tempo, ativo e passivo, despojado e fortalecido em sua indigência. Poulet observa que as célebres palavras de Rimbaud, *Je est un autre*, descrevem com precisão essa subjetividade alienada. “A leitura” diz o crítico, “[...] é apenas isso: uma forma de entregar-se não apenas a uma grande quantidade de palavras, imagens, e idéias estranhas, mas também ao próprio princípio de alienação que as expressa e abriga.” (POULET, 1980, p.45). O que seria, mais precisamente,

esse “princípio de alienação”? É, nas palavras de Poulet, a força que produz “uma subjetividade sem objetividade”, o que aponta para um “[...] sujeito que revela para si mesmo e [para o leitor] um eu em sua transcendência com relação a tudo o que nele se manifesta.” E o “princípio de alienação” que ocorre na leitura é, também, um fantasma que assombra todos os críticos que procuram por uma “clarificação da obra”. A tarefa de clarificação (POULET, 1980, p.49)

[...] tem limites precisos. Ultrapassados [tais limites], o trabalho de elucidação, [...] para acompanhar a mente nesse esforço de desprendimento de si mesma, precisa aniquilar, ou pelo menos esquecer momentaneamente, os elementos objetivos da obra e educar-se para a apreensão de uma subjetividade sem objetividade .

Aprender a possibilidade de uma “subjetividade sem objetividade” significa, também, aprender uma certa prática de suspeita de todas as formas de controle absoluto, em poesia e fora dela. Lição que talvez não seja de todo descabida no momento atual, certamente marcado por um desejo de poder e controle que se torna mais assustador na medida em que tecnologias de controle de todos os tipos tornam-se mais presentes a cada dia que passa. Lição que é vivida, finalmente, e para citar um último exemplo de Drummond, pela voz narrativa que marca presença em “A máquina do mundo”, um poema que merece ser lido lado a lado com os poemas maiores de Eliot.

BELLEI, S.L.P. Edgar Allan Poe: A trip to Brazil with a stop by at Paris. **Itinerários**, Araraquara, p.131-143, July/Dec. 2010.

■ **ABSTRACT:** *Edgar Allan Poe's reception in France, where he was almost universally acclaimed as the great literary talent in 19th Century American Literature, has been the occasion for a certain discomfort among Anglo-American writers and critics, who usually saw him as a minor star, especially when compared to contemporaries such as Whitman, Melville, and Hawthorne. In this context of negative evaluation, I want to call attention to the evaluation proposed by T. S. Eliot. Although he does not deny the presence of serious problems in the literary production of the author of "The Raven", Eliot makes an effort to understand more precisely and systematically the logic that could account for the French evaluation of Poe, especially the one to be found in poets such as Baudelaire, Valéry and Mallarmé. Eliot's balanced view also helps to understand certain aspects of Poe's reception in Brazil, especially insofar as this reception relates to the avant-garde concrete poets.*

■ **KEYWORDS:** *Edgar Allan Poe. Reception in France. Reception in Brazil.*

Referências

ANDRADE, C. D. de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

BAUDELAIRE, C. Correspondance. In: _____. **Oeuvres completes**. Paris: Ed. Jacque Crépet, 1953. v.1, p.380.

BLANCHOT, M. **The siren's song**: selected essays. Traduction by Sacha Rabinovitz. Boomington: Indiana, Indiana University Press, 1982.

CAMPOS, A. DE. **Verso, reverso, controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CAMPOS, H. de.; CAMPOS, H. de.; PIGNATARI, D. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CARLSON, E. W.(Ed). **The recognition of Edgar Allan Poe**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1970.

CHIARI, J. **Symbolism from Poe to Mallarmé**: The Growth of a Myth. Londres: Rockliff, 1956.

ELIOT, T. S. **A função social da poesia**. Tradução de Bruno I. Mori. Disponível em: <<http://oindividuo.com/convidado/eliot.htm>>. Acesso em: 18 nov.2009.

HUXLEY, A. Vulgarity in Literature: digressions from a theme. In: THE RECOGNITION of Edgar Allan Poe: selected criticism since 1829. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1949. p.317-330.

JAMES, H. Charles Baudelaire. In: _____. **Literary criticism**. New York: The Library of America, 1984. v.2, p.154.

MALLARMÉ, S. Letter to Sara Sigourney Rice. In: QUINN, P. F. **The french face of Edgar Poe**. Carbondale: Illinois University Press, 1957. p.147.

POE, E. A. **Edgar Allan Poe**: ficção completa, poesia e ensaios. Organização e tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

POULET, G. Criticism and the experience of interiority. In: TOMPKINS, J. P. (Ed.). **Reader-response criticism**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.p.41-49.

QUINN, P. F. **The french face of Edgar Poe**. Carbondale: Illinois University Press, 1957.

ROSENHEIM, S.; RACHMAN, S. **The american face of Edgar Allan Poe**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.

Recebido em 08/01/2010

Aceito em 25/06/2010



