

# A ESFINGE E A FOLHA DE PAPEL\*

FLÁVIO AGUIAR

Universidade de São Paulo - FFLCH

Há alguns anos venho estudando o conto de Edgar Allan Poe, “O demônio da perversidade”, buscando demonstrar como, nele, há a descrição alegórica da situação do escritor moderno. Por “descrição alegórica” entendo que Poe, neste conto, deu forma literária, de modo indireto e cifrado, a um problema particular que o afligia, qual seja, o de que relação estabelecer entre o escritor e o público. Formulando de outra maneira, o problema que desafia a inteligência do escritor é o de como incorporar a presença do público ao corpo do escrito, como elemento formal de composição, quando a relação entre ambos, escritor e público, tornou-se problemática, mediada pelo desconhecimento e estranhamento imposto pela produção para o mercado.

Em seus escritos teóricos e críticos Poe tratou deste tema na construção da “teoria do efeito”. Afirmando que uma composição literária longa jamais poderia aspirar a um efeito único de totalidade e completude na mente do leitor, Poe queria garantir, através de uma composição curta, a consecução, na consciência do público leitor, dos objetivos do artista. Há um pacto que aí deve se estabelecer: ou o artista captura a atenção do público ou este, como paródia de esfinge, ao invés de devorá-lo, o recusará, relegando-o ao esquecimento. A teoria do efeito que até hoje, com seus valores de concisão, condensação e tensão, governa a construção moderna de contos, corresponde ao esforço de romper a distância entre escritor e público numa época em

que o primeiro produz para o anonimato consentido do mercado e onde se romperam entre ambos os liames de um decoro literário comum.

Em outro de seus escritos, “A filosofia da composição”, ao explicar a construção de seu poema “O corvo”, Poe diz que seu intento inicial era o de compor um poema “que, a um tempo, agradasse ao gosto do público e da crítica” (p. 912), apontando aí uma dissociação de base na consciência do escritor no que tange à imagem de seus destinatários. O poema deve atender aos reclamos de provocar o efeito de Beleza, segundo Poe, a “única província legítima do poema” e, simultaneamente, ter em vista “o desejo de tornar a obra apreciável *por todos*” (o itálico é do original). O próprio Poe foi um crítico literário rigoroso, escrevendo, enquanto proliferavam as revistas literárias, que “possuímos poucos contos americanos de real mérito. Poderíamos até afirmar nenhum, não fossem *The Tales of a Traveller* de Washington Irving, e estes *Twice-Told Tales*, do Sr. Hawthorne” (p. 287) (No ensaio sobre Hawthorne, onde formula seus princípios de composição para o conto literário moderno).

Por uma série de recursos, “O Demônio da Perversidade” espelha alguns dos flagelos e fantasmas do homem moderno. O personagem central está só diante da morte, que lhe aparece como libertação e como desconhecido; seu crime foi o de dar morte a alguém que lhe deixa enorme herança, mas que não sabemos ao certo quem é, pois o protagonista não o descreve suficientemente, substituindo o homem (será o progenitor?) pela coisa, a identidade do morto pelo efeito da herança. O próprio protagonista não sabe determinar com clareza quem fala em si, pois terminou ele mesmo confessando, num impulso incontrolável, o crime que cometera. Pode-se inferir que ele cometera, portanto, tal crime, para se entregar na confissão. Essa confissão começa com o gesto dramático de correr pelas ruas da cidade; a paisagem moderna, ou seja, o próprio gesto de “salvar-se”, na urbe, o perde, pois chama a atenção do povo. Quem o libera não é “alguém”, mas “algum demônio invisível” que bateu-lhe nas costas “com a larga palma da mão”, liberando “o segredo há tanto tempo retido”. As palavras do conto ironizam o propósito do protagonista. Para este, o “demônio da perversidade” se consubstancia no ímpeto incontrolado de confessar; mas a confissão, pelo visto, já está contida no gesto de matar. “Se não houver um braço amigo que nos detenha, ou se não conseguirmos, com súbito esforço, recuar da beira do abismo, nele nos atiraremos e destruídos estaremos”, diz o protagonista. Acrescenta: “Examinando ações semelhantes, como fazemos, descobriremos que elas resultam tão somente do espírito da Perversidade. Nós as cometemos porque sentimos que não deveríamos fazê-lo. Além, ou por trás disso, não há princípio inteligível e nós podíamos, de fato, supor que essa perversidade é uma direta instigação do demônio se não soubéssemos, realmente, que esse princípio opera em apoio do bem” (p. 347). Bem e mal se confundem na mente do pobre condenado; suas palavras o desmentem, e na solidão da cela de morte, se busca compreender o que aconteceu, tudo o

que consegue, de fato, é reproduzir, por escrito, a confissão. Para passar o tempo, enquanto espera a hora final.

Essa imagem do homem moderno acorrentado à sua solidão de indivíduo, onde a morte é uma condenação e a vida é uma cadeia, ajusta-se como luva à descrição da situação do próprio escritor moderno. Para começo de conversa, o protagonista do conto faz-se um escritor: seu modo de esperar a morte é dar testemunho do que lhe aconteceu, e para tanto dispõe de papel e tinta. Acorrentado à sua mesa (de trabalho), só, diante da página, fechado entre quatro paredes, esse escritor, colocado ironicamente na vanguarda da vida ao enfrentar de modo prematuro e certo a imagem da morte, escreve para um destinatário desconhecido, buscando o efeito de se tranqüilizar e conseguindo o fato de mais uma vez se confessar, e agora de modo mais irremediável do que antes, reproduzindo, por escrito, aquilo que antes dissera de viva voz nas ruas da cidade. O que escreve este escritor improvisado em emblema do destino humano moderno? Um ensaio.

Detenhamo-nos neste ponto. O que é necessário para se escrever um ensaio? Em primeiro lugar, reconhecer a própria ignorância. Um ensaio parte do pressuposto de que a matéria não será esgotada. Parte igualmente da tentativa de estabelecer um ponto de vista particular sobre o assunto de que trate. Ou seja, é objetivo explícito do ensaio criar a figura de um escritor, um eu que redija aquelas linhas. Esse eu postula mais do que um conhecimento, que reconhece parcial, uma sabedoria, cujo princípio primeiro é, como já disse, o reconhecimento da própria ignorância e, portanto, da finitude. Ao objetivar-se num eu que articule explicitamente um texto, expondo-se aos olhos do leitor, o escritor postula, no texto, a existência do próprio leitor, desse olhar desconhecido mas devassador que o apreenderá e saberá lê-lo nas suas entrelinhas, que poderá decodificar o que ele conscientemente talvez não diga, mas ainda assim expressa. Ao constituir-se em “eu” explícito no texto, longe da distância olímpica do tratado, o escritor, criando do passado para o presente do leitor, está postulando a criação de uma memória, e de uma memória que se ofereça como patrimônio comum, porém particular, específico, peculiar àquele “eu”, da humanidade. Esse “eu” adquire, portanto, a característica de ser um filtro entre uma memória que se tenta construir e a expectativa de um leitor, ou de leitores, de que permanentemente o resgatem do esquecimento.

Diante da contradição moral e dos gestos incompreensíveis de sua vida, o protagonista de “O Demônio da Perversidade” busca construir, para si, a imagem de uma memória coerente que ordene os fatos que até ali o trouxeram, incluindo a confissão pública de sua falta. Dividido por princípios contraditórios, no limiar de duplicar-se, como William Wilson em outro conto conhecido, o escritor compulsivo cria essa imagem do “demônio da perversidade”, ao mesmo tempo menor e maior do que ele; menor, porque demônio, fantasma de uma ordem inferior; e maior, também, porque demônio, impulso incontrolável. O escritor tenta, portanto, ao objetivar-se perante um hipotético leitor, que na verdade não está presente e cujo espelho opaco é o

silêncio do papel, para estabelecer uma leitura, um código possível para a coisa que tem em si e que em suas palavras se deseja explicitar. As palavras traem o escritor, e do projeto de retrair um eu coerente no ensaio sobre os limites daquilo que então era a divulgação — nem sempre feliz — da ciência espouca mais uma vez a confissão do que se esconde nas dobras da linguagem, isto é, a impossível coerência do eu colocado diante e dentro de um universo construído pela mão do homem (a cela, a mesa, as grades, o papel, a pena, as correntes) mas que não lhe serve, paradoxalmente, de referência de identificação.

“Que me resta a dizer?, pergunta-se o condenado. “Hoje suporto estas cadeias e estou *aqui!* Amanhã estarei livre de ferros! Mas *onde?*” (p. 349). A pergunta amplia a percepção de estranhamento da cela para o universo, projetando-a no espaço e no tempo. No mundo em que os objetos não são mais referência de identidades humanas, onde até mesmo as palavras adquirem vida própria e onde contar, ou escrever, significa atualizar um *desconhecido*, não há mais mediação orgânica dada de antemão entre o indivíduo e o perdido universo da natureza. Não há mais metáforas desta que dêem conta da existência daquele, a não ser as da distância e do estranhamento. No poema “O Corvo” diz Poe que desejou criar o emblema da melancolia; tudo o que o universo envia para espelhar a dor do estudioso que perdeu a amada é, de forma análoga a essa imagem do demônio da perversidade, algo menor e maior do que ela, ao mesmo tempo: um corvo, que repete a fantasmagórica frase “nunca mais”. O corvo não fala, repete; mas sua repetição mecânica ecoa a perda do elo entre homem e natureza. Numa paisagem predominantemente criada pela mão do homem, mas na qual ele não se reconhece, e numa linguagem predominantemente ocupada pelo espírito mecânico da letra impressa no rumo do mercado, o elo não se perdeu apenas com a natureza exterior, aquela que hoje está ameaçada de extinção ou cercada em santuários de precária preservação. Perdeu-se, na verdade, o elo com a natureza interior, com a própria natureza humana, que agora se fala em imagens às vezes incompreensíveis para a consciência que tenta explicá-la e explicar-se diante desses desconhecidos páramos que são, no entanto, o seu substrato.

Esse desconhecimento da natureza humana, esse estranhamento da consciência diante de si mesma e das correntes que a cortam, também se deixa transparecer na pergunta final: *mas onde?* com que o conto se encerra. Essa pergunta cai sobre o próprio leitor, pois é o escritor quem a formula. No final destas linhas, poderíamos dizer, parafraseando alegoricamente a frase, em que olhares habitarei? O *Mas onde?*, na medida em que se dirige de consciência para consciência, e, no caso, por ser a receptora necessariamente um leitor, de indivíduo para indivíduo, se deixa ler também como “quem és?”, O quem és dessa questão, ao se espelhar em “mas onde”, ou seja, “em que espaço”, “em que tempo”, se deixa traduzir por algo que igualmente é maior e menor do que a figura humana: é espaço-coisas e é tempo vasto, é espaço vasto e ignoto e é ao mesmo tempo o continente

daquele tempo fracionário em que se vai revelar o segredo da existência enquanto transe catastrófico e final. Ou seja, o *mas onde?* põe em dúvida e em jogo a identidade do próprio leitor, fazendo-o receptor ativo e empático das dúvidas do próprio escritor-personagem sobre quem, ou o que, ele, afinal, é. A ironia de Poe morde assim a cauda... do leitor, entregando-lhe, junto com o divertimento da inteligência, a percepção da vida enquanto enigma e do destino enquanto a catástrofe do auto-desconhecimento do homem num universo paradoxalmente construído mais e mais por suas mãos, mas não para suas mãos, ou para seu corpo. É o fulgor dos objetos, pálidos na narrativa, mas eloqüentes em sua, no entanto, presença — correntes, mesa, pena, cadeira, pedras da cela — que nos dá a verdadeira dimensão e a real magnitude do drama que os olhares dos leitores presenciam.

“O Demônio da Perversidade” é um conto que é ensaio; é um ensaio-conto que condensa, de modo admirável, o estranhamento do escritor diante de suas próprias palavras. O ensaio se faz, assim, o criptograma de uma viagem, tanto quanto aquele “eu” que tenta se constituir é um signo indecifrado e complexo. Essa viagem se dá entre a memória que se objetiva, nem sempre como a desejaríamos, e o desejo de um leitor, cujo olhar nos é desconhecido. O antigo aedo ideal da poesia maior era cego — cego para o mundo, porque vidente do segredo das imagens e ouvinte da palavra das musas. Hoje, na civilização dominada pela reprodução das imagens, não somos cegos, leitores e escritores, mas ofuscados pelo fulgor dos objetos e pela presença opaca da palavra impressa, ou fluorescente da palavra informatizada. São essas palavras, no entanto, que guardam a memória e o desejo dos traços humanos que fomos e que, eventualmente, podemos vir a ser. É próprio do ensaio — o exemplo de “O demônio da perversidade” é eloqüente neste sentido — tentar a ponte entre leitores que se interrogam sobre sua própria natureza, conscientes de sua ignorância e de sua finitude mas ainda assim, e por causa disto, decididos a tomar e retomar as palavras como corpos de trabalho, signos de memória e desejos de ser. Será tudo um sonho? Talvez o modo feliz fugaz seja o de sonharmos, aqui e ali, o mesmo sonho — coisa de que a teoria do efeito, de Poe, tentou, a seu modo, dar conta. Foi, pelo menos, um brilhante ensaio.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

POE, E. A. “O Demônio da Perversidade”, *Ficção Completa, Poesia & Ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. P. 344-349.

\_\_\_\_\_. “A Filosofia da Composição”, *Ficção Completa, Poesia & Ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. P. 911-920.

\_\_\_\_\_. “Nathaniel Hawthorne”, *Ensaístas Americanos*. Trad. Sarmento de Beires e José Duarte. Rio de Janeiro: Jackson, 1950. P. 275-291.

\* Trata-se de uma versão revista do artigo mencionado na Bibliografia (p.100).