
POE E “O MAIS LEGÍTIMO DE TODOS OS TONS POÉTICOS”

Poe and “the most legitimate of all the poetical tones”

Maria Alice Ribeiro Gabriel¹

RESUMO: Este artigo pretende discutir o tema da melancolia em alguns contos de Edgar Allan Poe, centrando-se nas questões pertinentes às definições estéticas e possíveis relações e sentidos desse termo nos escritos de Poe. O primeiro objetivo deste estudo é expor como a perspectiva neoplatônica de Poe sobre a melancolia inscreve-se na questão do Belo, presente em seus ensaios teóricos. O segundo objetivo é efetuar um estudo comparativo do tema de acordo com o ensaio de Sigmund Freud, “Luto e melancolia” (1917). A análise sugere como Poe conectou sua prosa ficcional, poesia e ensaios teóricos ao retratar personalidades melancólicas.

PALAVRAS-CHAVE: Edgar Allan Poe; prosa ficcional; melancolia.

ABSTRACT: This paper aims to discuss the theme of melancholy in some tales of Edgar Allan Poe, focusing the questions concerning the aesthetic definition, possible relations, and psychological meanings of this term in Poe’s writings. The first objective of this study is expose how Poe’s Neoplatonic perspective on melancholy is part of the question of Beauty, present in his aesthetic essays. The second objective is to perform a comparative analysis of this subject according to Sigmund Freud’s essay “Mourning and Melancholia” (1917), The analysis suggests how Poe connected his prose fiction, poetry and theoretical essays when he portrayed melancholic personalities.

KEYWORDS: Edgar Allan Poe; prose fiction; melancholy.

Agostinho de Hipona vinculou o conhecimento à contemplação, a qual estabeleceria uma relação de êxtase com a beleza. Sobre os tratados *Do Belo e do Conveniente* (380), sua primeira obra, o filósofo revela, no Livro IV das *Confissões* (397-400): “Já os não possuo. Desapareceram-me, não sei como” (AGOSTINHO, 1973, p. 82). Desde o décimo terceiro capítulo do Livro IV, questões a respeito da natureza do Belo permeiam todos os seus escritos, intensificando-se em *A Cidade de Deus* (412-426).

Parafraseando e citando James Wetzel (2013, p. 59), é também “no coração do Livro IV das *Confissões*, em seu centro de gravidade moral”, que

¹ Doutora pela Universidade de São Paulo (USP).

Agostinho descreve e “anatomiza” “an experience of howling grief”, ou seja, uma experiência de luto pungente.

A experiência, “A perda dum amigo”, é relatada no quarto capítulo do Livro IV e culmina nas reflexões do penúltimo capítulo desse livro, intitulado “O que é o belo?”, em que se lê: “Essas considerações borbulhavam no meu espírito desde o fundo do coração. Escrevi, por isso, os tratados *De Pulchro et Apto*, creio que em dois ou três livros”, explicou Agostinho (1973, p. 82), lastimando a perda dessa obra inicial.

Abordando, como um todo, a integração da questão estética ao pensamento de Agostinho, Anna Ngaire Williams (2011, p. 191) mencionou dois problemas em relação ao Belo. O primeiro é a persistência de tal questão em *Confissões*, *O Livre Arbítrio* (387-389), *Sobre a Trindade* (400-416) e *A Cidade de Deus* (413-426). O segundo alude ao viés cripto-platônico, porém não menos cristão, da perspectiva do filósofo sobre o Belo.

Contudo, o mais importante, arguiu Williams (2011, p. 191), seria observar a integração da noção do Belo ao pensamento de Agostinho, não como apêndice de sua estrutura, e sim totalizando a discussão relativa a Deus (*Sobre a Trindade*), ao ser humano (*O Livre Arbítrio*), ao mal (*Confissões*) e à virtude (*Confissões* e *O Livre Arbítrio*).

Dos diálogos de Platão às *Enéadas* (270) de Plotino, a tradição platônica focaliza o Belo, afirmou John Joseph Navone (1996, p. 54). A elevação da alma tem início na contemplação da beleza terrena, enquanto a alma ascende progressivamente à beleza espiritual, alcançando enfim a beleza do Ser que constitui univocamente o Bem e o Belo. As tradições teológicas cristãs absorveram de pronto tal noção e a experiência da Beleza.

Navone recorda, de forma oportuna, o pensamento de Hans Urs von Balthasar exposto em *Herrlichkeit* (1961), notando que a percepção da glória de Deus inspirou a busca cristã por uma definição do Belo. Balthasar (1961, p. 68 apud NAVONE, 1996, p. 55) definiu a história da teologia cristã como a história das tentativas de expressar a glória de Deus em sucessivos estilos e teorias sobre o Belo. Nas *Confissões*, bem observou Joanne McWilliam (1992, p. 24), a busca pela beleza e pela verdade estão entremeadas.

O anseio de Agostinho pela contemplação da beleza sobrenatural de Deus divide a realidade em duas esferas: a coisas para serem usadas (*uti*); e a das coisas apreciadas (*frui*). A fruição é alcançada por meio da contemplação do Belo, caminho para a percepção do divino, tão dolorosamente anelada nas *Confissões* (NAVONE, 1996, p. 54).

O comentário de Navone (1996, p. 54) sobre *De Pulchro et Apto* ou *Do Belo e do Conveniente* reporta à distinção feita por Agostinho nas *Confissões* entre o que é belo por si mesmo (*pulchrum*) e o que se faz belo quando integrado harmoniosamente a cenário ou contexto mais amplo

(*aptum*). O exercício da contemplação, com fins teológicos para Agostinho, preludia a busca pela descoberta e fruição do Belo. Em termos de composição (e finalidade) artística, Edgar Allan Poe propõe algo similar em seus escritos teóricos.

Pensado na acepção de metáfora da mente inclinada ao exercício da busca do Belo, o narrador de “A queda do solar Usher” (1839), ao contemplar a paisagem do antigo solar, procura justificar o que sente em termos de emoção estética: “Havia um enregelamento, uma tontura, uma enfermidade de coração, uma irreparável tristeza no pensamento, que nenhum incitamento da imaginação podia forçar a transformar-se em qualquer coisa de sublime” (POE, 1981a, p. 80). O tema desse excerto constitui o objeto de análise deste estudo, que pretende estabelecer uma análise comparativa entre o pensamento crítico, a poesia e a prosa ficcional de Poe, considerando-se a melancolia enquanto “tom poético” inscrito em um projeto estético delineado pelo próprio autor em seus escritos teóricos e a partir do ensaio “Luto e melancolia” (1917), de Sigmund Freud.

Abordar o tema da representação da melancolia e seus enfoques nos contos de Poe requer pensar sua crítica, ficção e poética como construção unitária. A função de alguns ideais estético-literários e a intenção de ensaios teóricos como “Análise Racional do verso” (1843), “A filosofia da composição” (1846) e “O princípio poético” (1848) seria decisiva nesse sentido. Por exemplo, no plano experimental, “A filosofia da composição” pretendia incidir sobre o emergente modelo de *short story* americano:

Há um erro radical, acho, na maneira habitual de construir-se uma ficção. Ou a história nos concede uma tese, ou uma é sugerida por um incidente do dia, ou, no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes, para formar simplesmente a base da narrativa, planejando, geralmente, encher de descrições, diálogos ou comentários autorais todas as lacunas do fato ou da ação, que se possam tornar aparentes, de página a página. Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. (POE, 2000a, p. 407, grifo do autor).

Nesse trecho, o “efeito” referido por Poe (2000a, p. 408), “para todas as obras de arte literária”, abrange a conservação da “unidade de impressão”, seja na prosa ou poesia, originária do tom poético suscitado por uma emoção breve e intensa. Na “escolha de uma impressão, ou efeito, a ser obtido” o artista mantém “firmemente em vista o desejo de tornar a obra apreciável por todos” (POE, 2000a, p. 409) e de forma “que, a um tempo, agradasse ao gosto do público e da crítica” (POE, 2000a, p. 408). No entanto,

a “unidade de impressão” não seria o fim último da composição artística, reiterou Poe, mas antes:

[...] demonstrar um ponto sobre o qual tenho repetidamente insistido e que, entre poetas, não tem a menor necessidade de demonstração; refiro-me ao ponto de que a Beleza é a única província legítima do poema. (...) O prazer que seja ao mesmo tempo o mais intenso, o mais enlevante e o mais puro é, creio eu, encontrado na contemplação do belo. Quando, de fato, os homens falam de Beleza, querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito; referem-se, em suma, precisamente *àquela intensa e pura elevação da alma – e não da inteligência ou do coração* – de que venho falando e que se experimenta em consequência da contemplação do “belo”. (POE, 2000a, p. 409, grifo nosso)

Na teologia cristã de raízes neoplatônicas, significativa no pensamento de Agostinho, o fim da atividade de perceber e julgar conexões é estrutura investida das noções de Verdade e Beleza, um compósito envolvendo, nos termos em que a mente humana pode apreender, a misteriosa racionalidade da Trindade e, paradoxalmente, a simplicidade da natureza divina. Vislumbrá-los, ainda que vaga e parcialmente, pede quietude, em vez da concentração exigida pela cogitação. Em síntese, para atingir a Verdade e a Beleza, a teologia demandaria não as atividades racionais da percepção e do julgamento, mas o recolhimento da contemplação (WILLIAMS, 2011, p. 21). Tendo a contemplação do Belo por objetivo comum, é possível notar ao menos duas similaridades entre a teologia e a proposição de Poe.

A primeira similitude é a elaboração de uma teoria do conhecimento para se chegar ao Belo, quaisquer que sejam as noções de “verdade” e os fins em questão; a segunda, é que, nessa busca, Poe não dissocia “Verdade” e “Paixão”, mas expõe como harmonizá-las quando se trata de “elucidar” a essência do que se contempla:

Ora, designo a Beleza como a província do poema, simplesmente porque é evidente regra de arte que os efeitos deveriam jorrar de causas diretas, que os objetivos deveriam ser alcançados pelos meios melhor adaptados para atingi-los. [...] Quanto ao objetivo Verdade, ou a satisfação do intelecto, e ao objetivo Paixão, ou a excitação do coração, são eles muito mais prontamente atingíveis na prosa, embora também, até certa extensão, na poesia. A Verdade, de fato, demanda uma

precisão, e a Paixão uma familiaridade (o verdadeiramente apaixonado me compreenderá), que são inteiramente antagônicas daquela Beleza que, asseguro, é a excitação ou a elevação agradável da alma. De modo algum se segue, de qualquer coisa aqui dita, que a paixão e mesmo a verdade não possam ser introduzidas, proveitosamente introduzidas até, num poema, porque elas podem servir para elucidar ou auxiliar o efeito geral, como as discordâncias em música, pelo contraste; mas o verdadeiro artista sempre se esforçará, em primeiro lugar, para harmonizá-las, na submissão conveniente ao alvo predominante, e, em segundo lugar, para revesti-las, tanto quanto possível, daquela Beleza que é a atmosfera e a essência do poema. (POE, 2000a, p. 409)

Sendo a beleza o efeito último pretendido na composição poética, a melancolia seria o efeito primeiro, fruto de combinações poéticas suscitadas por emoções momentâneas que elevam a alma. Nesta acepção, a melancolia surgiria com vislumbres de aspirações² temporalmente inalcançáveis para se chegar à contemplação da Beleza.

Conforme “O princípio poético”, arguiu Dwayne Thorpe (1996, p. 90-91), a dialética da poesia apoia-se numa tríplice natureza (puro intelecto, senso estético e senso moral). Assim sendo, é comum os poemas de Poe orientarem-se por três princípios essenciais: a arte enquanto aspiração idealizada; o destrutivo poder do tempo; e a inerente conexão entre beleza e melancolia. Este último preceito estético é exposto n’ “A filosofia da composição” com o teor lógico de um problema matemático:

“De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade é o mais melancólico?” A Morte — foi a resposta evidente. “E quando — insisti esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético?” Pelo que já explanei, um tanto prolongadamente, a resposta também aí era evidente: “Quando ele se alia, mais de perto, à Beleza; a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu

² Em “Dois excertos de odes” (1914), Álvaro de Campos descreveu a essência dessas aspirações: “Das coisas impossíveis que procuramos em vão/, Dos sonhos que vem ter conosco ao crepúsculo, à janela./ Dos propósitos que nos acariciam/ [...] E que doem por sabermos que nunca os realizaremos.../ [...] Cujos frutos são os sonhos que afagamos e amamos/ Porque os sabemos fora de relação com o que há na vida” (PESSOA, 1997, p. 145).

amor.” Tinha, pois, de combinar as duas ideias. (POE, 2000a, p. 410).

O produto final dessas considerações destina-se ao *American literati*, alvo de Poe (2000a, p. 407): “Muitas vezes pensei quão interessadamente podia ser escrita uma revista, por um autor que quisesse — isto é, que pudesse — pormenorizar, passo a passo, os processos pelos quais qualquer uma de suas composições atingia seu ponto de acabamento”. Há ponderações mais elaboradas sobre a recepção da obra literária, porém expressas de modo preciso, sobretudo quanto “ao que está implicado na consideração de rima, verso e metrificação”, como se infere deste trecho d’ “Análise racional do verso”:

Fosse o assunto realmente difícil, ou não fosse, mesmo no reino nebuloso da metafísica, onde os vapores da dúvida pudessem assumir toda e qualquer forma, à vontade, ou de acordo com a fantasia do observador, teríamos menos razão de espanto, diante de toda essa contradição e perplexidade; mas, na realidade, o assunto é excessivamente simples; um décimo dele, possivelmente, pode ser chamado ético; nove décimos, porém, pertencem às matemáticas; e o todo está incluído nos limites do mais vulgar senso comum. (POE, 2000b, p. 415).

O desprezo de Poe pelo “vulgar senso comum” e pela política dos magazines expõe-se na crítica cultural presente nos cinco contos iniciais, “Perda de fôlego”, “Bon-Bon”, “O Duque de L’Omelette”, “Metzengerstein” e “Uma história de Jerusalém”, escritos em 1831 e publicados no ano seguinte pelo *Philadelphia Saturday Courier*.

De acordo com Alexander Hammond (1978, p. 14-15), fontes documentais concernentes à elaboração da coletânea *Tales of the Folio Club*, entre 1831 e 1836, revelam que Poe examinava com avidez a cena literária na qual aspirava ingressar, debruçado sobre magazines americanos e britânicos, seguindo de perto a ascensão da carreira de jovens autores como Nathaniel Parker Willis e Benjamin Disraeli. Cartas endereçadas à família na época lamentam que autores nativos sofram a desvantagem de uma audiência disposta a pagar tributo à literatura estrangeira, sugerindo ainda o monopólio de escritores com nomes já “estabelecidos” em relação ao apreço público, obliterando o acesso de novos e autênticos talentos ao mercado editorial. Embora a função das histórias de Poe na coleção de 1833 seja muito complexa para defini-las todas como paródias, a face satírica desses contos exigia leitores bem versados em assuntos literários.

O estudo de Hammond (1978) denota que Poe não foi o único autor a notar a presença de uma audiência americana para envolvê-la num projeto mais ambicioso, retratando-a no microcosmo de seu mundo literário de maneira bizarra e caricata.

Segundo David Huckvale (2014, p. 7), a hipótese de todas as narrativas de Poe constituírem, de algum modo, sátiras ou *hoaxes*, foi exaustivamente discutida por Gary Richard Thompson em *Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales* (1973). Se “O visionário” (1834) satiriza a legenda byroniana, histórias aparentemente sérias, feito “Ligeia” (1835), “A queda do solar Usher” (1839) e “Metzengerstein” satirizariam a tradição gótica. Embora discorde dessa interpretação, Kenneth Silverman (1992, p. 58 apud HUCKVALE, 2014, p. 8) notou que Poe abordaria a mesma temática ora de forma séria, ora de forma satírica; já Benjamin F. Fisher (2016, p. 495) arguiu que a ficção de Poe sofisticou o gótico, apontando-lhe as extravagâncias desde “Metzengerstein”, porém não seria tão simples distinguir os intentos sérios dos cômicos em suas histórias.

Portanto, observando-se que ele reiteradamente desenvolvia jogos de palavras com seu sobrenome, antes de atribuir valor de axioma à assertiva de que “a morte de uma bela mulher” seria o mais poético dos temas, alguém poderia questionar a natureza precisa de *poético* no vocabulário crítico de Poe (FISHER, 2016, p. 495, grifo do autor).

Para Shawn Rosenheim e Stephen Rachman (1995, p. xii), a intenção de situar os escritos de Poe num contexto cultural específico deve pressupor a forma como seu trabalho é fantasioso, declaradamente atemporal, preocupado com categorias cognitivas, estéticas e linguísticas ou atento a condições psicopatológicas. Conforme os autores, um escritor pode ser bastante representativo em relação à determinada era e ainda optar por escrever de modo suficiente abstrato para desorientar o senso comum. O Romantismo foi, sobretudo, o etos no qual os textos de Poe declararam sua falta de verossimilitude e o caráter acrônico dessa produção obteve possibilidades de expressão naquele momento.

Nessa acepção, Jonathan Elmer (1995, p. 33) notou que nas produções mais aclamadas de Poe o artista e o crítico estão curiosa e desconcertantemente conectados. Desse modo, seu apelo a favor da originalidade literária estaria irremediavelmente comprometido pela intrusiva qualidade de sua sensibilidade crítica: se a complexa forma de sua poética revela a exigente prosodista de “Análise racional do verso”, o compromisso em elaborar *grotesques* e *hoaxes* para os magazines parece mais uma peça ilustrativa de suas polêmicas críticas ou de seu pendor para a criptografia e a decifração.

A carreira de Poe foi marcada pela alternância entre apelo e repúdio à audiência popular, contrastando o desejo de aclamação pública e o

impulso de distinguir-se do gosto geral da multidão (ELMER, 1995, p. 32). Ele tentou conciliar sua obsessiva abordagem da noção de originalidade com a estética cultural das massas por meio de mutações, plágio, referências e transposições de qualquer material derivado de sua área de interesse recente. Atender ao fascínio popular por retrospectivas, alusões intertextuais e musicais, levou-o a incorrer em um tipo de bricolagem estética, ainda que o princípio da originalidade não fosse radicalmente posto em causa. Qualquer instância de uma produção textual poderia ser infringida ou ridicularizada, mas o princípio da originalidade não deveria ser transgredido nem excluído (ELMER, 1995, p. 36-37).

“O logro do balão” (1844), por exemplo, como notou J. Gerald Kennedy (2006, p. xxii-xxiii, grifo do autor), gerou uma repercussão instantânea em Manhattan ao ser publicado numa edição extra do novaiorquino *The Sun*. O público exigiu notícias do vôo transatlântico, mas James Gordon Bennett, editor do rival *New York Herald* detectou certo artifício e forçou uma retratação. O alvoroço apenas ratificou o talento de Poe para o que ele chamava de “mistificação” e estimulou sua engenhosa criatividade.

A polêmica reputação adquirida por seu estilo agressivo de “*tomahawk man*” muitas vezes comprometeu seu franco empenho em depurar o texto literário, buscando a forma artística ideal como autor, crítico e teórico. A esse respeito, James Russell Lowell, a quem Poe sinceramente admirava, escreveria, em *A fable for critics* (1848):

*There comes Poe, with his raven, like Barnaby Rudge,
Three-fifths of him genius and two-fifths sheer fudge,
Who talks like a book of iambs and pentameters,
In a way to make people of common sense damn meters,
Who has written some things quite the best of their kind,
But the heart somehow seems all squeezed out by the mind.
(LOWELL, apud ELMER, 1995, p. 33).³*

Como insinua os versos, Poe perturbaria o senso comum, sendo, ao mesmo tempo, insolente e pedante (ELMER, 1995, p. 33). Deve-se recordar que, naqueles dias, as resenhas e tratados de Poe estavam em evidência nos magazines e afetavam, com efeitos variados, os círculos literários pertinentes a Lowell e ao público leitor de *hoaxes*.

³ Em uma tradução livre: “Feito Barnabé Rudge, com seu corvo, lá vem Poe/ Três quintos dele genialidade e dois quintos pura invenção./ Que fala tal e qual um livro de escansão./ De um jeito que leva o senso comum a amaldiçoar a metrificacão./ Que escreveu algumas coisas dentre as melhores de seu filão./ Mas cuja mente parece ter banido de todo o coração”.

Assim, sobre a forma literária ideal, “Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito” (POE, 2000a, p. 408), “A filosofia da composição” evoca a “Marginalia” de número 122, dedicada a Lowell e publicada como item do *Godey’s Lady’s Book*, em agosto de 1845:

Um homem de certa habilidade artística pode muito bem saber como se obtém certo efeito, explicá-lo claramente e, contudo, falhar quando quer utilizá-lo. Mas um homem, que possua certa habilidade artística, não é um artista. Só é artista aquele que pode aplicar, com felicidade, seus mais abstrutos preceitos. Dizer que um crítico não poderia escrever o livro que critica é emitir uma contradição nos termos. (POE, 2000d, p. 444-445).

Os contos produzidos de 1843 a 1845, segundo Poe declarou a Lowell, seriam fruto da “mania for composition” que ocasionalmente o acometia, muitos retratavam cenas da vida americana e ele admitiu estar escrevendo a “Critical History of Am. Literature”, além de uma coluna denominada “Doings of Gotham” para um pequeno jornal da Pensilvânia. Ele sugeria ainda ter em foco uma mudança pragmática, tanto que propôs a Lowell e a Thomas Holley Chivers a edição de um periódico, “a well-founded Monthly journal”, protagonizado por autores americanos (KENNEDY, 2006, p. xxiii).

A ênfase na “unidade de efeito” para intensificar o gótico (ideia apresentada na resenha de 1842 sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne), permitiu-lhe compor narrativas harmônicas, como “Ligeia”, “A queda do solar Usher” e “O caso do Sr. Valdemar” (1845), em que ações, imagens e impressões orquestradas culminavam em surpreendente final, cujo horror superava toda expectativa (KENNEDY, 2006, p. 4).

Na década que se segue após 1833, verifica-se uma conexão entre a poesia e a prosa ficcional de Poe. “O Coliseu” (1833) foi escrito ao mesmo tempo em que “Manuscrito encontrado numa garrafa” (1833), relacionando-se diretamente ao conto, ou antes, ao narrador, “toda a vida um negociante de antiguidades [...] até que [sua] própria alma se tornasse uma ruína” (POE, 2000c, 60-61 apud THORPE, 1996, p. 91).

Naquele mesmo ano, Poe passou a integrar poemas aos contos, como chaves para “a corrente subterrânea ou mística de seu significado” (POE, 1980, p. 88). “A alguém no paraíso” (1833) forma o clímax de “O visionário”; “O palácio assombrado” (1839) é a chave para se entender “A queda do solar Usher”; assim como “O verme triunfante” (1843) esclarece o

nilismo da versão revisada de “Ligeia” (1838). Os poemas são indispensáveis à compreensão das narrativas, segundo Thorpe (1999, p. 91).

Os contos de Poe foram reconhecidos como um dos primeiros e melhores exemplos do modo gótico na literatura americana, embora mencionem poucas paisagens e fatos do passado nacional. Para Frederick S. Frank e Diane L. Hoeveler (2010, p. 22), Poe americanizou o conto de terror ao remodelar cenas e locais que haviam inspirado seus predecessores góticos. Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Lewis e Charles Robert Maturin encerraram seus personagens entre as paredes de abadias e castelos assombrados, enquanto Poe modificou esses recintos convencionais para criar a sensação de claustrofobia em *A narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838). Ele redimensionou as prisões físicas de onde os prisioneiros da velha tradição gótica tentavam escapar, transformando-as em paraísos e infernos, reais e imaginários, dos quais os protagonistas buscam evadir-se metafisicamente. Uma de suas revisões personalizadas do gótico consiste em minar os pressupostos sobre a estrutura lógica do cosmos, da mente e da confiança no progresso.

Como vários de seus antecessores britânicos, notou Fisher (2009, p. 68), Poe converteu paisagens antes essencialmente descritivas numa geografia da imaginação, preferindo pesadelos a sonhos reconfortantes ao povoar tais mundos interiores.

Comparando os argumentos de Frank, Hoeveler e Fisher, seria possível admitir que o “efeito” pretendido em “Perda de fôlego”, a sensação de claustrofobia, originada de uma discussão conjugal, intensifica-se em espaços como a diligência lotada, a multidão eufórica perante uma execução e a catacumba ou vala comum que ambienta a cena final. Em “Manuscrito encontrado numa garrafa”, “Berenice” (1835), “A queda do solar Usher”, “O poço e o pêndulo” (1843), “O enterramento prematuro” (1844) e “O caixão quadrangular” (1844), o confinamento dos personagens é físico e psíquico.

Nota-se esse efeito de duplo aprisionamento em “Some secrets of the magazine prison-house”. Publicado pelo *Broadway Journal*, em 15 de janeiro de 1845, o texto descreve as injustiças de um sistema que explorava “poor devil authors” (KENNEDY, 2016, p. 413), asfixiados feito o narrador cataléptico de “O enterramento prematuro”. Misto de ficção, análise da propriedade intelectual e denúncia da situação dos autores americanos no mercado editorial, o texto retrata um jovem escritor, lutando contra o desespero na forma de uma pobreza para a qual não encontra alívio – ou tampouco a simpatia de um mundo que não entende suas necessidades (POE, 1984, p. 1037).

Para Scott Peeples (2004, p. 88), em *Poe, Death, and the Life of Writing* (1987), Kennedy confirmou a relação entre morte e escrita como uma questão perene, contextualizando sua representação na obra de Poe. Assim, a

obsessão com “a morte de uma bela mulher” assemelhar-se-ia à ansiedade do autor com a “perda” do texto após sua publicação e distribuição. Louis Renza (1983, p. 60 apud Peeples 2004, p. 89) já havia assinalado o enfoque persistente de Poe enquanto leitor, avaliando o próprio ofício de escritor, o discurso ficcional, a produção e recepção do texto literário.

O fato de Poe chamar atenção para os próprios escritos não se restringe à sua ficção e seria indicativo de autopromoção, mesmo as referências autodepreciativas, como “O sistema do Doutor Pixe e do Professor Penna” (1845) (FISHER, 2016, p. 498).

Nesse sentido, a melancolia de alguns de seus personagens e poemas mais conhecidos, somada aos escritos apologeticos dos simbolistas e aos estudos psicobiográficos, atribuiu a Poe uma identidade que uniu o ideal romântico do herói trágico ao *spleen* do poeta maldito e popularizou sua obra de acordo com essa imagem, similar ao anjo da *Melancholia* (1514), do renascentista Albrecht Dürer e à figura masculina retratada por Gustave Doré nas ilustrações para o poema “O corvo” (1845).

Antes de comentar imagens da melancolia em alguns contos de Poe, é preciso adotar uma referência norteadora como ponto de partida teórico. A proposta do célebre ensaio de Sigmund Freud, “Luto e melancolia”, é “[...] esclarecer a essência da melancolia comparando-a com o afeto normal do luto” (FREUD, 2013, p. 27).

A “oscilante” definição conceitual de melancolia “[...] apresenta-se sob várias formas clínicas, cuja síntese em uma unidade não parece assegurada, e dentre estas alguma sugerem afecções mais somáticas que psicógenas” (FREUD, 2013, p. 27). A associação da melancolia e luto justificar-se-ia pelas similaridades entre os dois estados:

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica. É também digno de nota que nunca nos ocorre considerar o luto como estado patológico [...] embora ele acarrete graves desvios da conduta normal da vida. Confiamos que será superado depois de algum tempo e consideramos inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo. A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. Esse quadro

se aproximará mais de nossa compreensão se considerarmos que o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima. No resto é a mesma coisa. (FREUD, 2013, p. 27-28).

Considerando-se essa definição inicial dos estados do luto e da melancolia, o primeiro esboço, se é possível chamá-lo assim, de um perfil melancólico nos contos góticos de Poe é o retrato de um dissoluto e jovem herdeiro, com traços de herói byroniano, o Barão Frederico de Metzengerstein. “Raramente se vira antes um nobre húngaro senhor de tamanhos bens. Seus castelos eram incontáveis” (POE, 1981, p. 56-57). É interessante como a longa descrição de Frederico adquire um tom de anamnese:

Seu pai, o Ministro G***, morrera moço. Sua mãe, D. Maria, logo acompanhara o marido. Frederico estava, naquela época, com dezoito anos de idade. Numa cidade, dezoito anos não constituem um longo período; mas num *lugar solitário*, numa *solidão tão magnificente* como a daquela *velha casa senhorial*, o *pêndulo* vibra com significação mais profunda. [...] O acontecimento da entrada de posse de uma fortuna tão incomparável por um proprietário tão jovem e de caráter tão bem conhecido poucas conjeturas trouxe à tona referentes ao curso provável de sua conduta. E de fato, no espaço de três dias, a conduta do herdeiro sobrepujou a do próprio Herodes e ultrapassou, de longe, as expectativas de seus admiradores mais entusiastas (POE, 1981b, p. 56-57, grifo nosso).

É usual nos contos de Poe estabelecer uma correlação entre espaço, tempo e solidão na caracterização de personagens melancólicos. Em “O país dos sonhos” (1844), esse vínculo define o estado de alma do eu lírico, peregrino, como o “poento caminheiro”, “De um clima agreste e deserto, sublime conquanto incerto,/ Do Espaço e do Tempo liberto” (POE, 2009, p. 149). O “lugar solitário” é também o espaço da manifestação do “sublime”, da “solidão magnificente”, onde “o pêndulo vibra com significação mais profunda”. Esta prolongada caracterização da personagem, que serve de prefácio à ação principal, verifica-se em muitas histórias de Poe, como, por exemplo, “Manuscrito encontrado numa garrafa”, “Berenice”, “Morela” (1835) e “Ligeia” (1838).

Este recurso não contradiz o que se preconiza sobre a “a consideração inicial” de “A filosofia da composição”, ou seja, a noção de “extensão”, “[...] o efeito imensamente importante que se deriva da unidade

de impressão”, para que não se perca o “[...] vastamente importante elemento artístico, a totalidade, ou unidade de efeito” (POE, 2000a, p. 408). Assim, o elemento poético que se associa ao texto em prosa, “[...] emociona, intensamente, elevando a alma, e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves” (POE, 2000a, p. 408). Os retratos humanos de Poe, mesmo os mais hediondos, possuem elementos líricos, aspectos grotescos e sublimes. Se existe um limite que não pode ser ultrapassado pelo poema, o mesmo aplicar-se-ia à descrição de um espaço ou personagem para se alcançar a emoção/efeito pretendido:

Dentro desse limite, a extensão de um poema deve ser calculada, para conservar relação matemática com o seu mérito, em outras palavras, com a emoção ou elevação; ou ainda em outros termos, com o grau de verdadeiro efeito poético, que ele é capaz de produzir. Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito. (POE, 2000a, p. 408).

Embora pareça paradoxal que, entre “Orgias vergonhosas, flagrantes perfídias, atrocidades inauditas” e demais crimes associados à “já horrenda lista de atrocidades do barão”, que inspirava a seus “apavorados vassallos” a convicção de que “nenhuma submissão servil de sua parte e nenhum escrúpulo de consciência da parte dele lhes poderia de hora em diante garantir a segurança contra as implacáveis garras daquele mesquinho Calígula” (POE, 1981b, p. 57), Poe apresenta a personagem em atitude “aparentemente” meditativa, “aos acentos duma melodia imaginária”, fitando uma das tapeçarias de sua “casa senhorial”, semelhante à atitude melancólica de Roderick Usher contemplando as “pinturas geradas pela sua complicada fantasia” (POE, 1981a, p. 87):

“[...] o jovem senhor estava sentado — aparentemente mergulhado em funda meditação — num vasto e solitário aposento superior do palácio senhorial dos Metzengersteins. (...) Para aliviar a depressão de seu espírito, o barão correu para o ar livre. (POE, 1981b, p. 57-58).

Indubitavelmente, as “puras abstrações” e as “concepções fantasmagóricas” do “hipocondríaco” Roderick Usher, também ele solitário herdeiro de uma nobre estirpe, bastariam para evidenciar o contraste entre sua personalidade e a de Metzengerstein. A primeira diferença notável é que não

há luto — ao menos mencionado no conto — da parte do diabólico barão, enquanto Usher pranteia sua irmã antes mesmo de sua morte: “O falecimento dela — dizia ele, com amargura que nunca poderei esquecer — deixá-lo-ia (a ele, o desesperançado e frágil) como o último da antiga raça dos Ushers.” (POE, 1981a, p. 86). Nesse caso, nota-se um desinvestimento libidinal do Ego em relação ao mundo exterior ou à realidade, temporário no luto, mas “atemporal” na melancolia:

O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo — na medida em que este não faz lembrar o morto —, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor — em substituição ao pranteado — e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto. Facilmente compreendemos que essa inibição e esse estreitamento do ego são a expressão de uma dedicação exclusiva ao luto, na qual nada mais resta para outros propósitos e interesses. Na verdade, é só porque sabemos explicá-lo tão bem que esse comportamento não nos parece patológico. (FREUD, 2013, p. 27-28).

A melancolia de Metzengerstein adquire no conto uma “expressão diabólica” ou “expressão de resoluta maldade”. A chegada do “cavalo notável, um cavalo prodigioso... embora (...) de caráter arisco intratável” (POE, 1981b, p. 59) apenas potencializa essa expressão. Pensado como divisão da consciência ou da personalidade, tema capital desenvolvido em “William Wilson” (1839), talvez o bizarro duplo formado por “um cavaleiro como Frederico de Metzengerstein” e seu “cavalo gigantesco e de cor avermelhada” estabeleça o primeiro *doppelgänger* das narrativas de Poe.

De acordo com Maurice S. Lee (2005, p. 30), *Vivian Grey* (1826), de Benjamin Disraeli, poderia ser incluído entre as prováveis fontes que inspiraram Poe a compor “Metzengerstein”. Na novela, Grey encontra um príncipe de origem germânica em guerra com um estado vizinho e obcecado com a pintura de um cavalo. Paralelos com o enredo do conto de Poe são evidentes, mas o que chamou a atenção de Lee foi a cena que sugere a relação filosófica entre as narrativas. Nesse episódio, durante uma celebração Grey refere-se ao estado germânico como “o país de Kant”. Há uma crítica ao “líder dos idealistas, ao discípulo do celebrado Fichte”, sugerindo que o mais comprometido seguidor da filosofia idealista depende do mundo material para existir. De sua parte, o Barão de Metzengerstein sofre de uma antinomia similar. Embora prapenso à meditação, ele é, sobretudo, “a temporal king”,

cujos apetites, como os do idealista descrito por Disraeli, sobrepujaram os do próprio Herodes e os de seus êmulos.

Sobre a definição de Metzengerstein como um monarca temporal, é oportuno recordar aqui a alusão feita por Poe à obra de Samuel Johnson, *Prayers and Meditations* (1785): “My reigning sin, to which perhaps many others are appendant, is waste of time, and general sluggishness, to which I was always inclined, and, in part of my life, have been almost compelled by morbid melancholy and disturbance of mind⁴” (JOHNSON, 1785, p. 154 apud HAYES, 2015, p. 30). Quando informado da morte de um “velho caçador”, que em “[...] seus esforços imprudentes para salvar a parte favorita de seus animais de caça, pereceu miseravelmente nas chamas” (POE, 1981b, p. 60), Metzengerstein parece exultar: “– De...ve...e...e...ras! exclamou o barão, como que impressionado, lenta e deliberadamente, pela verdade de alguma ideia excitante. [...] e voltou sossegadamente ao palácio” (POE, 1981b, p. 60). O narrador ainda assinala que:

As pessoas caridosas, no entanto, atribuíam a alteração de procedimento do jovem fidalgo à tristeza natural de um filho pela precoce perda de seus pais, esquecidas, porém, de sua conduta atroz e dissipada durante o curto período que se seguiu logo àquela perda. Alguns havia, de fato, que a atribuíam a uma ideia demasiado exagerada de sua própria importância e dignidade. Outros ainda (entre os quais pode ser mencionado o médico da família) não hesitavam em falar numa *melancholia mórbida* e num mal hereditário, enquanto tenebrosas insinuações de natureza mais equívoca corriam entre o povo. (POE, 1981b, p. 61, grifo nosso).

Relacionar a melancolia ou o caráter excêntrico de suas personagens a um mal hereditário é um dos motivos recorrentes nos contos de Poe. Nas primeiras linhas de “Manuscrito encontrado numa garrafa”, nota-se que o protagonista partilha alguns aspectos biográficos com o barão Metzengerstein. Assemelham-se pelas “crueldades”, pela indiferença em relação aos seus e ambos representam herdeiros privilegiados. Para melhor delimitar a personalidade do narrador, Poe alude à sua aversão pela “eloquente loucura” dos “moralistas alemães”, demonstrando uma atitude empírica e materialista:

⁴ Numa tradução livre: “Meu pecado soberano, a que talvez muitos outros se inclinem, é o desperdício de tempo e a morosidade geral, aos quais sempre estive propenso, e parte de minha vida foi praticamente compelida por mórbida melancolia e perturbação da mente”.

De minha terra e de minha família tenho pouco a dizer. Crueldades e anos decorridos afastaram-me de uma e me tornaram indiferente à outra. O cabedal herdado proporcionou-me uma educação fora do comum e certa tendência contemplativa de meu espírito tornou-me apto a metodizar as aquisições, que em estudo precoce mui assiduamente armazenara. Acima de tudo, as obras dos moralistas alemães me causavam grande deleite, não de qualquer mal avisada admiração pela eloquente loucura deles, mas da facilidade com que meus hábitos de análise rigorosa me capacitavam a descobrir-lhes a falsidade. [...] Julguei conveniente explicar-me tanto assim, no receio de que a incrível história, que tenho de contar, possa ser considerada, mais como o delírio de uma imaginação imperfeita, que a experiência positiva de um espírito, para o qual os devaneios da fantasia têm sido letra morta e nulidade. (POE, 2000c, p. 55).

Antes de iniciar o seu relato propriamente dito, o narrador — explicando-se retoricamente como o autor d’ “A filosofia da composição” — justifica a importância da apresentação que faz de si mesmo antes de contar a história. Da narrativa infere-se que o personagem apresenta mentalidade objetiva e reflexiva, adequada às leis do discurso científico. Ele escreve um diário anotando suas impressões e admite a intenção de “[...] descobrir uma oportunidade de transmiti-lo ao mundo. [...] No derradeiro momento, encerrarei o manuscrito numa garrafa, e lançá-lo-ei ao mar” (POE, 2000c, p. 59). Através de frases que reforçam o lado observador do narrador, Poe demonstra um efeito usual nos contos fantásticos, que é reforçar o aspecto insólito dos fatos narrados atribuindo confiabilidade à fonte, ou seja, às palavras de “um espírito, para o qual os devaneios da fantasia têm sido letra morta e nulidade”. Nessa perspectiva, se comparado a personagens introspectivos como Egeu ou Usher, esse narrador não é um melancólico.

Por sua vez, também não é um melancólico o “jovem artista” apaixonado, Cornélio Wyatt, descrito em “O caixão quadrangular”: “Tinha ele o temperamento comum dos gênios, formando um conjunto de misantropia, sensibilidade e entusiasmo. A essas qualidades unia ele o coração mais ardente e mais franco que jamais bateu em peito humano” (POE, 1981d, p. 193). Em “[...] viagem de Charleston (Carolina do Sul) para a cidade de Nova York, no belo navio *Independência*, do Capitão Hardy” (POE, 1981, p. 193), o Sr. Wyatt e suas irmãs “se conduziam secamente”, conforme notou o narrador.

Mas se procediam “descortesmente para com os demais” era porque estavam de luto:

O artista havia comprado passagem para si mesmo, sua mulher, duas irmãs e uma criada. Sua esposa era, realmente, como ele a descrevera, a mais amável e mais perfeita mulher. Na manhã do dia 14 de junho [...] a mulher subitamente adoeceu e morreu. O jovem marido ficou louco de dor, mas circunstâncias misteriosas o impediram de adiar sua viagem para Nova York. Era preciso levar para sua sogra o cadáver de sua adorada esposa, e, por outro lado, o universal preconceito que o proibia de fazê-lo tão abertamente era bem conhecido. Nove décimos dos passageiros teriam abandonado o navio, de preferência seguir viagem com um cadáver. (POE, 1981d, p. 204).

C. T. Walters (2011, p. 8) comentou que a descrição do familiar nos contos de Poe é simultaneamente filosófica e simbólica. Sua versão do Jardim do Éden, um lugar para o deleite artístico na mente do poeta, é construído para durar apenas um momento. Poe cuidadosamente alterna nessas descrições imagens do espírito estético, ora em liberdade criativa, ora em melancolia. A reflexão de Walters refere-se à “Ilha da fada” (1841), mas poderia estender-se à “Berenice”, “Morela” e “Eleonora” (1841), histórias que descrevem personalidades masculinas cuja sensibilidade e refinamento estético não evita a separação do par ou ideal amoroso: “Assim a alegria subitamente se desvanecia no horror e o mais belo se transformava no mais hediondo” (POE, 1981c, p. 24).

Desse modo, o narrador de “O caixão quadrangular” não compreende a atitude distante do amigo em relação à esposa durante a viagem, pois “no seu habitual estilo entusiasmado”, Wyatt “se comprazia em comentários a respeito da formosura das mulheres” e, nessa matéria, “remontava às regiões do puro ideal” (POE, 1981d, p. 195):

Estava sombrio, além do costume — de fato, estava taciturno —, mas eu já contava com a excentricidade dele. Quanto às irmãs, porém, não havia desculpa. Conservavam-se reclusas nos seus camarotes [...] e recusavam-se absolutamente [...] a manter comunicação com qualquer pessoa de bordo. (POE, 1981d, p. 196).

O narrador não nomeado, amigo e “companheiro de estudos” de Wyatt, encontrava-se “[...] justamente naquela época em que um daqueles

fantásticos estados de espírito que tornam um homem anormalmente curioso em questões de ninharias”, nesse ponto, sua atitude recorda o narrador de “O homem que fora consumido” (1839):

Sou por temperamento uma pessoa nervosa; trata-se, em mim, de um defeito de família, não posso evitar. A mais leve sensação de mistério — de qualquer aspecto que não consiga compreender totalmente — coloca-me imediatamente num lamentável estado de agitação. (POE, 1982, p. 43).

Não é demais lembrar que a acuidade das descrições de Poe em relação aos estados do luto e da melancolia possa ser contestada tendo como fontes narradores que não transmitam a ideia de confiabilidade. A imagem do narrador confiável, segundo a conceituação de Wayne Booth (1980), poderia ser definida, nos termos do próprio Poe (2000b, p. 415), segundo alguém cujo testemunho prevalece aos olhos do leitor, “[...] mesmo no reino nebuloso da metafísica, onde os vapores da dúvida pudessem assumir toda e qualquer forma, à vontade, ou de acordo com a fantasia do observador”.

Tal como sucede em “Uma descida no Maelstrom” (1841), uma segunda fonte valida a autenticidade do relato, no caso de “O caixão quadrangular”, essa autoridade pertence ao Capitão Hardy, que esclarece ao narrador definitivamente o comportamento de Wyatt — “Ele”, tão refinado, tão intelectual, tão exigente, com tão rara percepção das coisas imperfeitas e tão profundo na apreciação da beleza! (POE, 1981d, p. 197). O que o narrador atribuíra a “algum imprevisito capricho da sorte”, “arroubo de entusiástica e fantástica paixão” ou “loucura” era antes o que Freud chamou “o trabalho do luto” em ação: “Seu ar melancólico (que considerei perfeitamente natural nas circunstâncias do momento) parecia conservar-se sem diminuição” (POE, 1981d, p. 198):

Então, em que consiste o trabalho realizado pelo luto? Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto. Contra isso se levanta uma compreensível oposição; em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição da libido, nem mesmo quando um substituto já se lhe acena. Essa oposição pode ser tão intensa que ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo [...]. O normal é que vença o respeito à realidade. Mas sua incumbência não pode ser imediatamente atendida. Ela será

cumprida pouco a pouco com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto de investimento é psiquicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido. Por que essa operação de compromisso, que consiste em executar uma por uma a ordem da realidade, é tão extraordinariamente dolorosa, é algo que não fica facilmente indicado em uma fundamentação econômica. E o notável é que esse doloroso desprazer nos parece natural. Mas de fato, uma vez concluído o trabalho de luto, o ego fica novamente livre e desinibido. (FREUD, 2013, p. 28-29).

Essa liberdade é referida por John Henry Newman em “A segunda primavera” (1852). Nesta peça de seu sermão, o cardeal Newman (2012, p. 139) refere-se à ordem, à constância, à perpétua renovação do mundo material que não cessa de mudar, por mais frágeis e migratórios que sejam seus elementos. A dissolução é vista então como beleza, pois origina novos modos de organização, sendo a morte, nesse sentido, apenas aparente. Poe descreveu a melancolia associada a situações de morte, memórias traumáticas, perdas insuperáveis, niilismo patológico e sensibilidade mórbida, no entanto retratou e avaliou poeticamente suas manifestações psíquicas com olhos de esteta:

Encarando, então, a Beleza como a minha província, minha seguinte questão se referia ao tom de sua mais alta manifestação, e todas as experiências têm demonstrado que esse tom é o da tristeza. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos. (POE, 2000a, p. 409).

Para Agostinho, explicou Robert J. O'Connell (1996, p. 145), movimento e mudança representavam, em essência, sintomas de inquietação e descontentamento. Os homens, abençoados (ou amaldiçoados) com uma consciência, experienciam esse perturbador descontentamento na forma de miséria e infortúnio. Num mundo de incessante mudança, não se pode preservar qualquer resquício de felicidade que esvoace momentaneamente ao alcance humano – como as horas que Agostinho partilhou com o amigo dileto de sua juventude, ou o fluxo das sílabas amadas de uma canção ou poesia, os momentos de bem-aventurança são sempre fugidios. Segundo Agostinho, a

mudança seria melancólica advertência sobre a transitoriedade e fragilidade de todas as alegrias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, S. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J. e Ambrósio de Pina, S.J.. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores.)

BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

O'CONNELL, R. *Images of conversion in Saint Augustine's Confessions*. New York: Fordham University Press, 1996.

ELMER, J. *Reading at the social limit: affect, mass culture, and Edgar Allan Poe*. Stanford, California: Stanford University Press, 1995.

FISHER, B. F. Edgar Allan Poe. In: HUGHES, W.; PUNTER, D.; SMITH, A. (Ed.) *The encyclophedia of the gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2016. p. 495-499.

_____. Edgar Allan Poe. In: MOLVEY-ROBERTS, M. (Ed.) *The handbook of the gothic*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. p. 67-74.

FRANK, F. S.; HOEVELER, D. L. Pym and the globalization of the gothic. In: *The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. Peterborough, Ontario: Broadview editions, 2010. p. 22-37.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Trad., int. e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

HAMMOND, A. Edgar Allan Poe's *Tales of the Folio Club*: The Evolution of a Lost Book. In: FISHER, B. F. (Ed.). *Poe at Work: Seven Textual Studies*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society, 1978, p. 13-43. Disponível em: <https://www.eapoe.org/papers/psbbooks/pb19781.htm>. Acesso em: 30/03/2018.

HAYES, K. J. (Ed.). *The Annotated Poe*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2015.

HUCKVALE, D. *Poe Evermore: The Legacy in Film, Music and Television*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2014.

IRWIN, J. T. *Doubling and Incest / Repetition and Revenge: A Speculative Reading of Faulkner*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1996.

KENNEDY, J. G. *Strange nation: literary nationalism and cultural conflict in the age of Poe*. New York: Oxford University Press, 2016.

_____. *The portable Edgar Allan Poe*. New York: Penguin Books, 2006.

LEE, M. *Slavery, Philosophy, and American Literature, 1830–1860*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

MCWILLIAM, J. *Augustine: From Rhetor to Theologian*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1992.

NAVONE, J. J. *Toward a Theology of Beauty*. Collegeville, Minn.: Liturgical Press, 1996.

NEWMAN, J. H. The second spring. In: *John Henry Newman: Spiritual Writings*. New York: Orbis books, 2012, p. 139-150.

PEEPLER, S. *The afterlife of Edgar Allan Poe*. New York: Camden House, 2004.

POE, E. A. A filosofia da composição. In: *Allan Poe: Poesia e Prosa*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000a, p. 407-414.

_____. Análise racional do verso. In: *Allan Poe: Poesia e Prosa*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000b, p. 415-441.

_____. A queda do solar Usher. In: *Contos de Terror, de Mistério e de Morte*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981a, p. 80-98.

_____. Manuscrito encontrado numa garrafa. In: *Allan Poe: Poesia e Prosa*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000c, p. 55-61.

_____. Marginália. *Allan Poe: Poesia e Prosa*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000d, p. 442-454.

_____. Metzengerstein. In: *Contos de Terror, de Mistério e de Morte*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981b, p. 55-63.

_____. Morela. In: *Contos de Terror, de Mistério e de Morte*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981c, p. 23-29.

_____. O caixão quadrangular. In: *Contos de Terror, de Mistério e de Morte*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981d, p. 193-204.

_____. O homem que fora consumido. In: *Histórias Extraordinárias*. Tradução de Teixeira de Aguiar. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1982, p. 43-55.

_____. O país dos sonhos. In: *Edgar Allan Poe: Obra poética*. Tradução, introdução e notas de Margarida Vale de Gato. Lisboa: Tinta-da-China, 2009, p. 148-149.

_____. Some secrets of the magazine prison-house. In: THOMPSON, G. R. (Ed.). *Edgar Allan Poe - Essays and Reviews*. New York: The Library of America, 1984, p. 1036-1038.

THORPE, D. The Poems: 1836-1849. In: CARLSON, E. W. (Ed.). *A Companion to Poe Studies*. Westport: Greenwood Press, 1996, p. 89-109.

PESSOA, F. *O guardador de rebanhos e outros poemas*. Seleção e introdução de Massaud Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

WALTERS, C. T. Poe's "Philosophy of Furniture" and the Aesthetics of Fictional Design". In: HUTCHISSON, J. M. (Ed.) *Edgar Allan Poe: Beyond Gothicism*. Newark: University of Delaware Press, 2011, p. 1-16.

WETZEL, J. *Parting Knowledge: Essays after Augustine*. In: *Trappings of Woe: Augustine's Confession of Grief*. Eugene, Oregon: Cascade Books, 2013, p. 58-80.

WILLIAMS, A. N. Beauty and Other Seductions. In: *The Architecture of Theology*. New York: Oxford University Press, 2011, p. 186-212.

Data de recebimento: 31 de dezembro de 2017

Data de aprovação: 30 de maio de 2018