

ASSASSINATOS EXTRAORDINÁRIOS: EDGAR ALLAN POE E A MODERNIDADE DA FICÇÃO POLICIAL

[EXTRAORDINARY MURDERS:
EDGAR ALLAN POE AND THE MODERNITY OF DETECTIVE FICTION]

LUIS OTÁVIO HOTT¹

ORCID 0000-0003-3848-6256

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: O objetivo deste estudo é a construção de uma poética do gênero detetivesco, resgatando-o do *status* de subgênero literário e reconhecendo-o como forma literária relevante na cultura da civilização ocidental há quase duas centenas de anos. Edgar Allan Poe, não apenas representou as ansiedades que emergiram juntamente às transformações sociais da modernidade, como também se inseriu no mercado editorial capitalista introduzindo esta condição no nível da forma, através da criação do gênero policial.

Palavra-chave: Ficção de detective; Literatura norte-americana; Modernidade

Abstract: The aim of this study is the construction of a poetics of the detective genre, rescuing it from the status of literary sub-genre and recognizing it as a relevant literary form in the culture of Western civilization for almost two hundred years. Edgar Allan Poe, not only represented the anxieties that emerged along with the social transformations of modernity, but also inserted himself into the capitalist publishing market by introducing this condition at the level of form, through the creation of the detective genre.

Keywords: Detective fiction; American literature; Modernity

A origem da ficção policial, ou ficção de detetive, é devidamente creditada a Edgar Allan Poe. Entre 1841 e 1843, o autor publicou “Os assassinatos da Rua Morgue”, em seguida “A carta roubada”, e no ano seguinte, “O mistério de Marie Roget”. À primeira vista, essas histórias, que ele chamou de “contos de raciocínio”, apresentavam uma trama aparentemente ingênua sobre a investigação de um mistério, e logo proporcionaram uma popularidade inédita para o autor. Porém, esses contos são em si a formulação de um novo gênero literário: a ficção de detetive¹. Poe percebeu um novo fenômeno social, decorrente da modernização, com raízes no recente processo de urbanização e aumento demográfico das cidades: o aumento da criminalidade, roubos e assassinatos que não eram solucionados pela polícia. Para ele, um crime não passava de uma espécie de código a ser decifrado: desde que se conhecesse o objeto do delito, o *corpus delicti*, encontrar o culpado se tornava uma questão de simples pensamento lógico, de racionalidade analítica, de investigação detetivesca.

A obra de Edgar Allan Poe é, com frequência, associada ao início da modernidade literária, e, com efeito, o autor abordou as questões mais importantes de seu tempo – a primeira metade do século XIX –, um momento de profundas transformações sociais, provocadas pela emergência da economia industrial-capitalista na América do Norte e Europa. O autor vivenciou um período de intensa migração para as grandes cidades, constituída de pessoas que serviram de mão de obra para as indústrias emergentes, o aumento demográfico das cidades e o enriquecimento da burguesia. Poe incorporou o paradigma da modernidade em seus contos, sendo um destes a figura do próprio detetive, o homem racional, moldado segundo preceitos cientificistas. Este, apesar de se posicionar fora das práticas sociais predominantes de sua época, corporifica um paradigma epistemológico estruturalmente semelhante ao que impele as transformações

¹ O termo “ficção de detetive”, que neste estudo será usado com mais recorrência, designa uma ficção cuja característica marcante é a presença do detetive e sua importância como elemento de sustentação da narrativa, segundo a tradição norte-americana da *detective fiction*, que se diferencia da literatura criminal. Apesar de ambas se ocuparem do crime como objeto literário, a literatura criminal não apresenta necessariamente a figura do detetive. Outro termo comum que utilizaremos é “ficção (ou literatura) policial”, que aparece sobretudo na América Latina em países de língua espanhola ou portuguesa, designando um espectro mais amplo. Embora os termos sejam intercambiáveis, existem pequenas diferenças no uso de cada um deles. Como estaremos analisando neste estudo especificamente textos caracterizados pela presença do detetive, com o detetive como objeto de análise especial, utilizaremos majoritariamente o termo “ficção de detetive”.

sociais no início do século XIX. O constructo do arcabouço tradicional da ficção de detetive revela uma visão de mundo essencialmente moderna, fiel ao projeto iluminista que buscava a revelação da verdade através da razão.

Em “A carta roubada”, o detetive de Poe, Chevalier Auguste Dupin, possui um “intelecto puro” e um “sentido moral” (POE, 2012, p. 16); dotado da mais refinada inteligência, é um “apreciador de enigmas, charadas, hieróglifos” (POE, 2012, p. 301). Jaques Lacan em seu “Seminário sobre ‘A carta roubada’” descreve Dupin como uma “máquina de pensamento” (1998, p. 14), um logicista brilhante que atua na criminalística. A imagem do detetive como epítome da aplicabilidade da racionalidade e do método científico que nasce com Dupin é, certamente, um fator fundamental do talento do detetive para conquistar a imaginação do mundo. Seu objetivo não é ético, mas lógico. Seguir pistas, decifrar enigmas, esclarecer mistérios: fazer com que o caos dos indícios se torne um mundo de signos. Ele é como um oráculo das sociedades antigas revelando a verdade, exibe na solução de cada enigma “um grau de *acumen* que para a percepção comum assume ares sobrenaturais”. Seus resultados, “obtidos pelo próprio espírito e essência do mérito, têm, na verdade, todo um aspecto de intuição” (POE, 2014, p. 301). De acordo com Bertold Brecht, “todo o sistema de concepção do escritor de romances policiais está influenciado pela ciência”, por isso esse tipo de romance “satisfaz as necessidades dos homens de uma época científica” (BRECHT apud LINK, 2003, p. 25-26).

Em “Os assassinatos da Rue Morgue”, um animal selvagem, um orangotango solto na selva urbana de Paris, é o assassino. O evento é racionalmente explicado, afinal, somente um monstro poderia ser o responsável pela barbárie e selvageria dos assassinatos praticados. O que diferencia a ficção de detetive da literatura de terror, mesmo que ela possua um caráter científico, como o *Frankenstein* de Mary Shelley, é que no final o detetive é capaz de conter o monstro com sua capacidade analítica “sobrenatural”. Ele incorpora o “monstro da razão”, é o porta voz da perversidade da civilização. O detetive não quer assustar os leitores, mas convencê-los e, por isso, apela à razão. O autor quer fazer com que os leitores reflitam sobre os problemas que os afligem e que concordem que estes problemas podem ser solucionados por eles mesmos. A ficção de detetive assusta o leitor com o relato da cena grotesca do crime para, em seguida, acalmá-lo, assegurando que o responsável será levado à justiça. De

acordo com Moretti, a ficção de detetive é o “executor do liberalismo, em todos os seus sentidos fundamentais” (1983, p. 155). A visão liberal da sociedade advogava a ideia de que o Estado deveria agir apenas como um “vigilante”, uma entidade invisível que se limita a assegurar o respeito às leis – em particular, às leis da economia.

A origem da ficção de detetive está diretamente associada à consolidação da sociedade burguesa no século XIX. Seu surgimento está relacionado a fatores sociais e políticos específicos deste momento histórico: o processo de urbanização, o crescimento demográfico das cidades, a expansão da indústria e do mercado. Desta forma, o gênero incorpora em sua estrutura os elementos essenciais de seu momento histórico, revelando-se assim como representação literária das contradições da sociedade capitalista emergente. A principal função ideológica da ficção de detetive é a reafirmação da razão “natural” da ordem social. O detetive se transforma no herói porque ele encarna os valores da sociedade e luta por eles, assume uma figura heroica pois é responsável por uma catarse na narrativa. A solução do mistério, simbolicamente, impede a desestruturação da ordem social. O detetive é o herói moderno, que reestabelece a ordem social, dá segurança a uma sociedade assombrada pelo medo, “pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços” (BERMAN, 2013, p. 21). De acordo com Kracauer, o “sucesso desses romances está ligado à satisfação de instintos de longa duração e de expectativas profundas” (2009, p. 106). Em sua tentativa de fazer entender o funcionamento do mundo, a ficção de detetive ajuda a apaziguar intranquilidades sociais profundas.

Na leitura atenta dos três contos de detetive de Poe, “Os assassinatos da Rue Morgue”, “O mistério de Marie Roget” e “A carta roubada”, publicados entre 1841 e 1844, podemos observar que eles desempenham um papel central na figuração da experiência histórica do problemático processo de modernização dos Estados Unidos. A emergência da indústria e do mercado nas cidades norte-americanas do século XIX levou também um grande desenvolvimento do mercado editorial, que incluía a literatura popular e o jornalismo sensacionalista. Poe vivenciou de perto a industrialização norte-americana; como escritor comercial, se inseriu no mercado editorial da época, e sua obra registra suas insatisfações com o público leitor e com as relações de produção. Por um lado, lutou pela melhoria das relações de trabalho entre escritores, editores e donos de periódicos; por outro, ajustou-se às demandas do mercado, mas também o ajustou às

suas necessidades enquanto escritor. Poe utilizou a seu favor as condições que o oprimiam; embora, até o fim da vida, tenha tido pouco sucesso, sobretudo econômico, nem por isso se rendeu completamente às condições de produção do mercado, estabelecendo para si uma posição de resistência individual, cujo custo foi sua própria danação. Poe foi chamado de maldito, excêntrico, sinistro, sendo até mesmo temporariamente expurgado do cânone literário norte-americano, no qual foi reinserido num passado recente.

O escritor desenvolve um posicionamento cada vez mais crítico de seu contexto. Seu confronto primário é com a economia capitalista e com o papel que esta reservava ao escritor com a comodificação da literatura. Para se sustentar, contando exclusivamente com sua produção literária, Poe teve de desenvolver técnicas para conquistar o público consumidor. Construiu sua carreira nas revistas, trabalhando como editor e escrevendo críticas, participou de um mercado extremamente competitivo e a isso se relaciona a criação do novo gênero. Desta forma, é possível vermos a formação da ficção de detetive – uma forma literária surgida no e para o mercado capitalista de literatura – como uma resposta simbólica às circunstâncias que o escritor enfrentou, tanto individual quanto socialmente. Poe tomou uma posição em sua prática literária, embora ela não corresponda a sua posição política em âmbito geral, principalmente seus posicionamentos conservadores em relação à escravidão e à cultura sulista. Sua obra é marcada pela contradição constituinte da colonização norte-americana que, de acordo com Max Weber, “é dominada pela rígida oposição entre os *adventurers*, que queriam organizar plantações com mão de obra servil, e nelas viver senhorialmente, e a mentalidade tipicamente burguesa dos puritanos” (2004, p. 125).

Existe em Poe uma vertente conservadora, antimoderna e, principalmente, antiburguesa. O detetive Dupin não apenas representa valores antagônicos à democracia, seu racionalismo é continuamente valorizado em detrimento dos valores do estreito empirismo da polícia, os quais, Dupin deixa claro, estão ligados às massas democráticas inferiores: “a engenhosidade deles representa fielmente a engenhosidade da massa” (POE, 2014, p. 59). Através do racionalismo de Dupin, Poe critica indiretamente os valores da democracia, além de expor ao ridículo a estreiteza da visão empírica que dominava essa sociedade fascinada pelas maravilhas da industrialização. Sempre implicitamente contrastando esses valores com o nobre estilo de vida da

aristocracia, seus modos refinados e sua visão elevada, Dupin valoriza acima de tudo o “intelecto puro, gosto e sentido moral” (POE, 2014, p. 16). Poe tinha uma consciência aguda da época em que vivia, dos problemas sociais acarretados pela complexa mudança da ordem socioeconômica para aquela que atendesse às demandas da burguesia. O retrato construído pelo autor do mundo que se erguia era aterrador.

Na primeira metade do século XIX, os Estados Unidos da América, até então uma nação agrária, tradicionalista, se vê invadida pela industrialização. O capitalismo surge como “uma ordem econômica que nem vitoriosos nem vítimas entendiam” (MORETTI, 2020, p. 225). Um mundo caótico é instaurado, onde as ordens antigas são suspensas, do qual não há escapatória. Poe parece dizer que esse universo que está sendo tecido nas entranhas do cotidiano é uma armadilha, um mundo de apuros, emboscadas, perigos antes inimagináveis. Todas estas metáforas revelam que o escritor encara o presente como pesadelo e o passado como sonho perdido. Sua orientação é conservadora, sua idealização se volta ao passado como um mundo onde as coisas pudessem ser diferentes. O escritor acompanha a consolidação da ordem burguesa, a ascensão social e política da classe burguesa que sobrepuja a antiga ordem tradicional, colonial, aristocrática, ruralista e escravocrata, que governava principalmente no Sul do país. Crescendo no Sul, Poe foi influenciado pelo código aristocrático que se fortaleceu em sua época, como uma forma de reação às pretensões do Norte para todo o país. O tom arrogante de desdém de Dupin para com a polícia, representante do Estado burguês, em última instância, deriva do investimento de Poe na valorização do código aristocrático sulista.

Ante o conflito entre o Norte e o Sul, Poe manipulou a realidade para construir um culto ao ideal do cavalheiro sulista. Para ele, a aristocracia significava um reino idealizado, deslocado de qualquer contexto social específico, utilizado para engrandecer a alta-cultura acima da história. Poe demonstra um anseio por um elevado *status* metropolitano em suas narrativas barrocas, quase elisabetanas; inflama e deforma as ficções que ajudaram a idealizar a nobreza virginiana: uma ideologia de racionalidade, honra e vergonha. Em certa medida ele fez uso dessa ideologia de maneira oportunista. Poe não conseguiu sobreviver à “condição de homem de letras”, como o próprio autor afirma, “sem se expor à difamação, à calúnia dos impotentes, à inveja dos ricos – inveja é o castigo deles! – às vinganças da mediocridade burguesa” (POE, 2014, p. 14-15). Poe

conseguia com sucesso capitalizar seu *status* como marginal, sua aparência de deslocamento, tornou-se capital literário com o qual ele barganhava, fazendo da sua literatura a fonte de sua aristocracia. Para Poe, a aristocracia significava um reino idealizado deslocado de qualquer contexto social específico, ela funcionava simplesmente como uma abstração antitética em sua obra, usada para elevá-la à alta cultura, demonstrando seu anseio pelo elevado *status* metropolitano.

A geração de escritores da qual Poe faz parte encontrava-se em uma situação até então inusitada: para essa geração, o escritor passa a ser produtor; o público, o seu cliente. A literatura nesse período passa a fazer parte dessa cultura de massa, sendo incentivada pela exploração comercial da crescente necessidade de leitura por parte dos empresários editoriais ou jornalísticos. A publicação de ficção nos Estados Unidos era, se é que podemos assim chamar, um negócio precário, extremamente difícil, e aqueles que eram bem-sucedidos escreviam gêneros populares como ficção moralista ou sentimental. Dessa forma, as revistas e folhetins permaneciam como canais para que escritores cujas ideias não pertenciam ao gosto popular atingissem um público leitor. Poe não apenas publicou seus contos em diversos folhetins como também trabalhou em jornais e magazines, entre eles o *Southern Literary Messenger*, de 1835 a 1837, o *Burton's Gentleman Magazine*, em 1839, o *Penn Magazine*, em 1840, o *Graham's Magazine*, até 1842, onde publica suas primeiras histórias de detetive. Atento à mudança dos tempos, ao contrário de outros escritores, adere ao novo gênero, antevê o papel que o jornalismo terá na literatura:

O progresso realizado em alguns anos pelas revistas e magazines não deve ser interpretado como quereriam certos críticos. Não é uma decadência do gosto ou das letras americanas. É, antes, um sinal dos tempos; é o primeiro indício de uma Era em que se irá caminhar para o que é breve, condensado, bem digerido, e se irá abandonar a bagagem volumosa; é o advento do jornalismo e a decadência da dissertação [...]. Somos inclinados a enfeixar o máximo possível de ideias no mínimo de volume, a espelhá-las o mais rapidamente que pudermos. Daí nosso jornalismo atual; daí também, a nossa profusão de magazines. (POE apud ARAÚJO, 2002, p. 70)

Na América do *Antebellum*, a literatura tornava-se uma commodity urbana crescente; ao contrário das cidades europeias, que reconheciam o poder da igreja e do estado, o modelo norte-americano das cidades reflete o domínio do comércio e da manufatura. Poe era um observador entusiasmado da metrópole informacional, tendo trabalhado como escritor comercial em quase todos os centros editoriais do país. A

indústria editorial na época era o empreendimento que mais oferecia empregos no país. Como essa indústria se encontrava centralizada em alguns núcleos urbanos, ele teve que se mudar esporadicamente de cidade para trabalhar nas revistas que publicavam seus escritos – Richmond, Virgínia, Nova York, Baltimore, Boston e Filadélfia, são alguns dos lugares em que morou –, passou a vida mudando-se e trabalhando em diversas revistas como editor, crítico e escritor. Essas ocupações lhe ensinam não apenas o rigor do trabalho literário, mas também o papel crucial da indústria editorial no desenvolvimento econômico nacional.

Segundo Walter Benjamin, Edgar Allan Poe cria a ficção de detetive através dos recursos da imprensa da época, abre o paradigma do aproveitamento de informações jornalísticas no desvendamento de crimes. Em “Os assassinatos da Rua Morgue”, Dupin não trabalha através do “testemunho ocular próprio, mas à base de relatos da imprensa diária” (BENJAMIN, 1991, p. 72). O detetive descobre a identidade do assassino com a ajuda de notícias de jornais populares. O conto serve de modelo para a análise deste método investigativo, pois o detetive, relacionando duas notícias de jornal aparentemente sem nenhuma relação, encontra o culpado do misterioso assassinato. A inserção do jornal na narrativa detetivesca instaura uma aparência de realidade à matéria retratada, a narração aparece contextualizada em meio aos fatos da realidade noticiados pelos jornais. Cria-se assim uma forma literária que se insere no cotidiano das pessoas, das metrópoles, abordando temas contemporâneos que estavam no âmbito das preocupações banais, como o perigo inerente à vida na cidade grande, o aumento da criminalidade decorrente das condições de vida do capitalismo industrial emergente no início do século XIX.

É nesse contexto que o detetive Dupin, em “Os assassinatos da Rua Morgue”, lê no jornal, edição vespertina de *Gazette des Tribunaux*, o seguinte ocorrido:

ASSASSINATOS EXTRAORDINÁRIOS. – Nessa madrugada, por volta das três da manhã, os moradores do Quartier St. Roch foram tirados de seu sono por uma secessão de gritos aterrorizantes, provenientes aparentemente, do quarto andar de uma casa na Rua Morgue, sabidamente ocupada por Madame L’Espanaye e sua filha, Mademoiselle Camille L’Espanaye. Após alguma demora, ocasionada por uma tentativa infrutífera de conseguir passar da maneira usual, a porta do saguão foi arrombada com um pé de cabra e oito ou dez vizinhos entraram, acompanhados de dois *gendarmes*. A essa altura, os gritos haviam cessado; mas, quando o grupo subiu correndo o primeiro lance de escadas, duas ou mais vozes ríspidas, em inflamada alteração, se fizeram ouvir, e pareciam proceder da parte superior da casa. Quando o segundo patamar foi alcançado, também esses sons haviam cessado, e tudo permanecia na mais perfeita quietude. O grupo se dispersou, e

correram de quarto em quarto. Ao chegarem em um grande aposento de fundos no quarto andar (cuja porta, achando-se trancada com a chave do lado de dentro, teve de ser aberta à força), presenciaram um espetáculo que encheu cada um dos ali presentes não apenas de horror como também de assombro. (POE, 2014, p. 309)

A descrição da cena do crime Dupin obtém através do jornal *Gazette des Tribunaux*, que retrata o estado de horror em que se encontra o quarto em que ocorreram os brutais assassinatos de Madame L’Espanaye e sua filha Mademoiselle Camille:

O apartamento encontrava-se na mais furiosa desordem – a mobília destruída e jogada em todas as direções. Restara uma única armação de cama; e o colchão fora removido e atirado no meio do assoalho. Em uma poltrona havia uma navalha manchada de sangue. No chão da lareira jaziam duas ou três mechas de cabelos humanos grisalhos, também salpicadas de sangue, e ao que parecia arrancadas pela raiz [...]. Mas uma incomum quantidade de fuligem tendo sido observada na lareira levou a que se desse uma busca na chaminé, e (coisa horrível de relatar!) dali se retirou o cadáver da filha, de cabeça para baixo; havia sido forçado pela estreita abertura até profundidade considerável. O corpo estava razoavelmente quente. Quando examinado, muitas escoriações foram notadas, sem dúvida ocasionadas pela violência empregada ao ser enfiado e depois retirado. No rosto viam-se inúmeros arranhões e, pela garganta, negros hematomas, além de marcas profundas de unhas, como se a vítima houvesse sido morta por estrangulamento [...]. Após uma cuidadosa investigação em cada canto da casa, sem que mais nada se descobrisse, o grupo se dirigiu a um pequeno pátio nos fundos do edifício, onde estava o corpo da velha senhora, com a garganta tão completamente dilacerada que, ao se tentar erguê-la, a cabeça caiu. O corpo, assim como a cabeça, fora terrivelmente mutilado – o primeiro a tal ponto que mal conservava qualquer semelhança com algo humano. (POE, 2014, p. 310)

As descrições de ambos os terríveis assassinatos fornecem ao conto não apenas um aspecto macabro, sombrio e grotesco, incluindo-o assim em uma tradição da narrativa gótica, como também, através da exaustão das descrições dos aposentos onde os assassinatos teriam ocorrido, do estado dos cadáveres e dos pormenores da investigação – Poe cria uma nova forma de realismo dentro da narrativa gótica. Ao mesclar o gênero com relatos do jornalismo de sua época, a ficção de detetive cria uma nova forma de narrar fatos da ficção com caráter de realidade – em grande parte, essa forma de literatura seria possível somente na época de Poe, com o advento da imprensa burguesa. A ficção de detetive retoma o enredo da narrativa gótica tradicional da transgressão moral, transferindo-o para o moderno espaço da metrópole e adaptando-o à nova forma de narrar: o jornal, a notícia.

Desse modo, a importância do jornal é destacada como parte da narrativa detetivesca. Dupin utiliza notícias de diferentes jornais em todas as etapas da investigação, e a revelação final do mistério, que confirma suas suspeitas, surge também

através de uma notícia de jornal. Em outro caso, “O mistério de Marie Roget”, Dupin soluciona o mistério sem nem mesmo sair de casa, sem ver a cena do crime, apenas através da leitura de notícias de jornais. A história, baseada diretamente no caso de Mary Cecilia Rogers, que foi assassinada por volta de julho de 1841, é muito importante para o desenvolvimento do gênero. Poe capitalizou o interesse gerado sobre o caso, utilizando relatórios dos jornais de Nova York sobre o crime para construir, como escreve em carta, “uma série de coincidências quase exatas que ocorrem em Paris”. Embora o seu objetivo fosse fornecer “uma análise dos verdadeiros princípios que deveriam orientar a investigação em casos semelhantes” (POE apud WHALEN, 1999, p. 228), ele esperava, naturalmente, que a sua investigação do celebrado mistério “despertasse atenção” e, presumivelmente, vendesse revistas.

O método de investigação também mudou entre “Os assassinatos da Rua Morgue” e “O mistério de Marie Roget”. No primeiro, Dupin tropeça na reportagem do jornal sobre os assassinatos e depois espontaneamente decide visitar o local do crime. No segundo, o trabalho de investigação é mais sistemático e mais dependente de informação acumulada. Dupin conta com o narrador para recolher as suas informações materiais: “Pela manhã obtive, na chefatura, um relatório completo com todos os testemunhos colhidos e, nas redações dos diversos jornais, um exemplar de cada jornal em que, desde o início até o fim, fora publicada qualquer informação conclusiva sobre o triste episódio”. Para resolver o crime, Dupin deve abordar o passado através da mediação de uma grande “massa de informação” (POE, 2014, p. 334), criada pelo trabalho organizado da polícia e dos jornalistas. Assim, o detective opera em um nicho privilegiado e talvez utópico entre capital e trabalho, entre a massa acumulada de informação e as massas trabalhadoras acumuladas nas grandes cidades. Porém, na época de Poe, a metrópole ainda não havia sido tomada completamente pela mercadoria, seu consumo e venda. A metrópole de Poe é uma cidade onde a informação circula livremente, em uma multidão de signos. É a metrópole da multidão de significações. O trabalho do detetive é a leitura de pistas, a leitura de indícios, procurando uma forma de interpretá-los.

Porém, desde o início, o detetive surge como comerciante, como vendedor de uma mercadoria: suas capacidades. O crime é selecionado como objeto de estudo da investigação devido à sua dificuldade, sua característica enigmática, o mistério por trás

da identidade do assassino. Outros crimes, comuns, não são sequer mencionados. Por isso Dupin, desde *Os assassinatos da Rue Morgue* não é um policial, mas um intelectual decadente. Porém, é necessário fazermos aqui uma redefinição do termo “decadentismo”, para separá-lo da noção vaga de decadência – “decadente” neste sentido relaciona-se ao desenvolvimento do capitalismo: “a cultura decadente descreve a si mesmo como um processo de trabalho alienado” (MORETTI, 2003, p. 143). Em *A carta roubada*, Poe revela os valores burgueses que se apresentam em sua obra. Neste conto, o detetive oferece seus serviços não pela obrigação moral, mas por um pagamento em dinheiro. O Comissário de polícia o contrata para encontrar uma carta comprometedora. Antes de apresentar a carta, que já estava em sua posse, Dupin pede ao comissário de polícia uma determinada quantia: “Eu daria”, diz o comissário, “realmente, cinquenta mil francos a quem quer que pudesse me ajudar nesse assunto”. De pronto Dupin responde: “Nesse caso – retrucou Dupin – abrindo uma gaveta e retirando dela um talão de cheques –, você pode preencher, em meu nome, um cheque dessa mesma quantia. Quando o tiver assinado, eu lhe entregarei a carta” (POE, 2010, p. 56-57). Segundo Terence Whalen, “é evidente que não poderia haver histórias de detetives até que houvesse detetives” (1999, p. 240) – ou até que houvesse o detetive como profissional burguês, como alguém que usa o seu intelecto como capital e que trabalha por dinheiro.

Com a criação da ficção de detetive, Poe subverteu o paradigma da produção de mercadorias culturais, impregnando essa forma literária com a reflexão sobre as condições desfavoráveis de sua escrita, pressionado por empresários editoriais, como escritor comercial, Poe viveu na pele o modo como as relações de produção e a divisão do trabalho exploravam e oprimiam aqueles que dependiam do mercado para a sobrevivência. Assim, a história de detetive representa assim a resposta mais profunda de Poe à transformação da indústria editorial e ao nascimento de um público de massa. Nessas histórias, Poe realiza uma revisão crítica de toda forma de ideologia dominante de sua época, do senso comum da massa ao empirismo irrefletido do cientificismo burguês, da burocracia estatal da polícia ao racionalismo reacionário, do individualismo à coletividade imposta e, por fim, a maior crítica de todas se dirige à força que domina todas as outras, ao próprio capitalismo.

Poe inevitavelmente teve de atuar como um empreendedor no mercado literário na América do *Antebellum*, sua inabilidade em escapar, como ele mesmo afirma, das “horríveis leis da economia política” (POE apud WHALEN, 1999, p. 4), finalmente o levou a criar uma linguagem que poderia transportá-lo para um lugar além das limitações da regulamentação capitalista. De acordo com Terrence Whalen, “Poe tendia a registrar os antagonismos sociais primeiramente no nível da forma” (1999, p. 234). A ficção de detetive nasce, então, como uma “literatura capitalista”, isto é, uma forma literária cuja formação é uma consequência direta da tensão entre o escritor de literatura e o capitalismo. Essa forma oferece uma oportunidade para avaliarmos a relação entre um ambiente editorial específico e uma inovação específica na forma literária.

A principal política de Poe era contra a exploração comercial dos escritores pela indústria editorial: contra todas aquelas forças que obrigam as pessoas a “sucumbir à mais grosseira materialidade” (POE apud WHALEN, 1999, p. 235). Ele sentia intensamente as pressões da necessidade econômica, mas ignorava as implicações da luta de classes, preocupado, sobretudo, em melhorar sua própria condição material. Em inúmeras ocasiões, Poe identificou o capital como um inimigo da literatura e dos produtores literários, por isso atacava as relações de produção, numa crítica que ia para além da política de sua época. Como editor, foi contra o controle exercido pelo capital – personificado como proprietários “gordos” – sobre todos os aspectos da indústria editorial. Como escritor comercial, estendeu seu criticismo dos donos do capital ao capital em si mesmo. As implicações literárias disso são muitas e complexas, mas a lição ideológica é simples: um inimigo das massas não é necessariamente um amigo do capital. Apesar de seu desprezo pela massa, pela democracia e pelos valores burgueses, Poe faz críticas ferozes ao capital, sobretudo aquele que afetava diretamente a sua vida dentro da indústria editorial.

O Pânico de 1837² deu origem a um período de desenvolvimento desigual na indústria editorial, que compeliu Poe e outros escritores comerciais a enfrentar uma severa depressão econômica. Em outras palavras: a escrita de Poe era regulamentada

² O Pânico de 1837 foi uma crise financeira nos Estados Unidos que causou uma grande recessão econômica, se estendendo até 1844. Relacionada à economia algodoeira, a crise foi decorrente das práticas de empréstimos especulativos, pela especulação da terra, e por um grande fluxo de dinheiro internacional. Durante o período, a taxa de desemprego alcançou 25% em algumas localidades. (WHALEN, 1999).

não apenas pelo mercado, mas principalmente pela instabilidade da indústria editorial e pela dinâmica de investimentos. Extremamente perceptivo em relação às novas condições de produção literária, atento ao novo modo de produção, ele percebeu a decadência das antigas formas, percebeu que as narrativas precisavam ser curtas para se adequarem ao estilo de vida agitado que o capitalismo impunha, que as “horíveis leis da economia política” causavam transformações na indústria editorial e que os escritores teriam que atender a uma demanda particular do público, por isso se empenhou na criação de novos gêneros literários. Em seus artigos críticos, frequentemente utilizava expressões com conotações comerciais como: “commodities literárias”, “empreendimentos literários”, “mercado geral de bens literários” e “vendabilidade da literatura” (POE apud WHALEN, 1999, p. 9).

O Pânico de 1837, no entanto, representou um período de grande desenvolvimento no ambiente editorial. Para Poe, nada estava além do cálculo; em 1835 ele já havia começado a medir o valor de um conto por seu sucesso de circulação. “Em artigos dessa natureza pode ser encontrado”, observa ironicamente, “uma massa coletiva de erudição geral, mas mais geralmente de erudição clássica, que, se habilmente espalhada por uma superfície adequada da narrativa, seria suficiente para fazer a sorte de um ou duzentos romancistas ordinários” (POE apud WHALEN, 1999, p. 26). Além disso, Poe demonstra uma atitude desmistificadora e materialista da produção literária, que culminaria no ensaio *A filosofia da composição*, de 1846, uma mistura de ensaio pragmático sobre a produção literária, desconstruindo mitos românticos, e oportunismo para lucrar com o sucesso do poema “O corvo”, 1845.

Além disso, Poe tentou transformar sua fama em capital literário, uma abordagem “tornada necessária por não ter outro capital para começar do que qualquer reputação que possa ter adquirido como homem literário” (POE apud WHALEN, 1999, p. 15)³. Quando isto não funcionou, esperava contornar a indústria editorial fundando a sua própria revista, mas para isso precisaria de “um parceiro com amplo capital e, ao mesmo tempo, tão pouca autoestima, a ponto de me permitir-lhe controle total da conduta editorial” (POE apud WHALEN, 1999, p. 18)⁴. Poe era, muitas vezes, desonesto em suas tentativas, muitas delas frustradas: não só falsificou as estatísticas de circulação da

³ Carta de E. A. Poe para Washington Poe, 15 de agosto 1840.

⁴ Carta de Poe para Frederick W. Thomas, 25 de fevereiro 1843.

Southern Literary Messenger, como também se empenhou numa empreitada sistemática de se reformular como um pária romântico, na qual foi bem-sucedido.

O plágio também é uma peça-chave na formação da identidade autoral de Poe, através da qual ele tenta resolver os problemas de originalidade e autenticidade. Inscrito em seus contos, de uma maneira defletida ou tácita, mas não inconsciente, o plágio forma parte de uma teoria de autoria literária na qual a verdadeira originalidade é determinada não pela prioridade temporal, mas pelo uso crítico para o qual o elemento plagiado é posto em um novo texto. Além disso, a mania de Poe com o estilo plagiado consistentemente cria o paradoxo dos artistas que, para sobreviver, têm que massificar seu estilo, tornando-o disponível no mercado – precisamente aquilo que os torna únicos se torna a sua commodity. Poe era obcecado pelo plágio, em artigos revelando outros escritores que o praticavam e o praticando, como parte de sua estratégia de resposta ao *status* problemático dos escritores de sua época. Ele argumenta que o plágio pode ser visto não como um roubo maligno, mas como o produto de uma sensibilidade ampliada para a beleza que é a marca de um verdadeiro poeta:

O que o poeta admira intensamente, se torna... uma porção de seu próprio intelecto. Isso tem uma origem secundária em sua própria alma – uma parte original, apesar de fazer parte da primeira de onde se origina. O poeta é então possuído pelo pensamento de outro, e não tem consciência desta possessão. Porém, de qualquer forma, ele o sente completamente como seu – e esse sentimento é neutralizado apenas pela presença sensível de sua verdadeira origem palpável no volume do qual ele o derivou – uma origem que, no longo lapso de anos, é quase impossível não esquecer – pois enquanto isso ele pensa nesta origem como algo esquecido em si mesmo. (POE apud ROSENHEIM, 1995, p. 297)

Na época de sua morte, em 1849, Edgar Allan Poe deixou para trás um manuscrito não terminado de um artigo marcado para ser enviado à *Graham's Magazine*, intitulado “A Reviewer Reviewed”. Sob o pseudônimo Walter G. Bowen, ele insiste que devido à sua carreira crítica, nada seria mais justo do que voltar esse olhar crítico para si mesmo e, para devolver “na mesma moeda”, Bowen escreveria a crítica imitando o “modo aparentemente franco de revisão” do próprio Poe. Assim, Bowen/Poe procede em seu modo “aparentemente franco” para elogiar e desprestigiar a si mesmo, revelando referências de sua obra e acusando a si mesmo do “grande objeto do qual Mr. Poe se tornou notório por fazer ... o do plágio” (POE apud ROSENHEIM, 1995, p. 49). Poe revela assim sua obsessão pelo plágio, que se manifesta também em uma crítica bem

conhecida, escrita em 1842, na *Graham's Magazine*, onde expõe pela primeira vez o conceito de efeito no conto, acusando injustamente Nathaniel Hawthorne de plagiar seu conto “William Wilson”. Podemos interpretar essa acusação como a vontade de Poe de fazer das virtudes de Hawthorne suas próprias. Muitos pesquisadores têm consistentemente falhado em determinar com exatidão as fontes de Poe, suspeita-se que “O homem da multidão” seja um plágio do conto “Sketches by Boz”, 1836, de Charles Dickens, ou de um conto de Hoffmann; suspeita-se que as histórias de detetive sejam derivadas das aventuras de Vidocq, e também de “Zadig” de Voltaire. Poe soube encobrir seus rastros. Podemos, no entanto, reconhecer o plágio como parte de seu *modus scribendi*: não apenas seu modo de construção textual, mas sua visão moderna sobre a autoria.

A prática literária e crítica de Poe foi, a todo momento, moldada pelas exigências do mercado editorial de massa, desta forma, os efeitos da economia de mercado na cultura norte-americana tornam-se evidentes. Podemos considerar toda a carreira de Poe como sintomática do efeito da necessidade de agradar a um público de massa na vida e nas obras de um “escritor comercial”. Poe pode ser visto como um sujeito exemplar do capitalismo de mercado, criando formas literárias que atendessem à sua necessidade de sobrevivência. É daí que surge a ficção de detetive. Ler Poe historicamente significa entender sua autoconsciência literária como a de um autor que se preocupa com o problema da cultura em uma democracia, evitando-se o chavão de que Poe foi deixado de fora da corrente principal do pensamento norte-americano.

Poe subverteu o estado das coisas imposto pela realidade da cultura e do capitalismo norte-americano de seu tempo, o qual era marcado por relações de produção no mercado editorial que exploravam o escritor, favorecendo apenas os donos de revistas literárias. Ele o fez propondo uma forma de fazer literatura que não se ocupava apenas em imitar o que estava pronto, mas em criar uma forma literária que participava da realidade em seu estado, ao invés de projetar uma nova, distante dos leitores da época. No seu debate constante com as dificuldades impostas pelo mercado, Poe apontou as falhas da civilização em seu caminho do progresso, e seu racionalismo se voltava contra a racionalidade pragmática da burguesia que ele julgava limitada e sem imaginação. Nas palavras de Dupin, ao falar sobre essa burguesia representada por uma de suas instituições, a polícia: “a engenhosidade deles representa fielmente a

engenhosidade da *massa*” (POE, 2014, p. 59). Crítico assíduo da “filosofia do progresso”, o escritor tinha um “abundante desprezo e desgosto pela democracia, pelo progresso e pela própria civilização” (POE, 2012, p. 9). Assim, seu legado é exatamente uma forma literária cuja missão imanente é a crítica dos avanços da civilização, que são sempre acompanhados pelos avanços da barbárie.

Referências bibliográficas

- ALEWYN, Richard. *The origin of the detective novel*. In: MOST, Glenn W.; STOWE, William W. (Eds.). *The poetics of murder: detective fiction and literary theory*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. p. 62-78.
- ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê Editorial: 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. Correspondence. In: *Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire*. Paris: Ed. Jacques Crépet, 2010. 19 vols.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. p. 222-230.
- DONADIO, Stephen, “America, America”, *Partisan Review* 33, 1966: 449. In: O’DONNELL, Patrick. *New essays on the Crying of lot 49*. Cambridge University Press, 1991. p. 8.
- ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (Eds.). *O signo dos três: Dupin, Holmes, Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ELIOT, Thomas Stern. From Poe to Valéry. In: CARLSON, E. W., ed. *The Recognition of Edgar Allan Poe*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1970.
- HANOWITZ, Nancy. O arcabouço do modelo de detetive: Charles S. Pierce e E. Allan Poe. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (orgs). *O signo dos três: Dupin, Holmes, Pierce*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 199-218.
- HARTMANN, Jonathan H. The Marketing of Edgar Allan Poe. In: *Studies in American Popular History and Culture*. New York: Routledge, 2008.
- KNIGHT, Stephen. *Form and Ideology in Crime Fiction*. London: The Macmillian Press, 1980.

- KRACAUER, Sigfried. *La novela policial*. Un tratado filosófico. Trad. Silvia Villegas. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- LACAN, J. O seminário sobre “A carta roubada”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 13-66.
- LINK, Daniel. *El juego de los cautos*: literatura policial de Edgar A. Poe a P. D. James. Buenos Aires: La marca, 2003.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime*: história social do romance policial. São Paulo: Editora Busca Vida, 1988.
- MÉRAL, Jean. *Paris in the American Literature*. The university of North Carolina Press, 1989.
- MURCH, A. E. *The Development of the Detective Novel*. London: Lowe & Brydone, 1968.
- MORETTI, Franco. *O burguês*: entre a história e a literatura. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- MORETTI, Franco. *Signs Taken for Wonder*: Essays in the Sociology of Literary Form. London and New York, NY: Verso, 1983.
- PEPPER, Andrew. *Unwilling Executioner*: Crime Fiction and the State. New York: Oxford University Press, 2016.
- POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Ediouro, 2002.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- POE, Edgar Allan. *Poetry and Tales*. New York: The Library of America, 1984.
- POE, Edgar Allan. *The complete stories and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Doubleday, 1984.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. São Paulo: O Globo, 2009.
- POE, Edgar Allan. *Filosofia da Composição*. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.
- QUINN, Patrick F. *The French Face of Edgar Poe*. Carbondale: The Southern Illinois University Press, 1971.
- ROSENHEIM, Shawn. *The American face of Edgar Allan Poe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- THOMPSON, Jon. *Fiction, crime, and empire*: clues to modernity and postmodernism. Urbana: University of Illinois Press, 1993.
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 63-77.

WEBER, M. Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Antônio Flávio Pierucci (Ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WHALEN, Terence. *Edgar Allan Poe and the Masses*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999.

Recebido em 17/09/2021

Aceito em 08/12/2021

ⁱ **Luis Otávio Hott** é Doutor em Estudos Literários (Ciência da Literatura), pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na área de Teoria Literária, com ênfase em Literatura, Cultura e Sociedade. Possui mestrado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2016), como pesquisador bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior, na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, com ênfase em Poéticas da Modernidade e graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2014). **E-mail:** lohott2510@gmail.com