

EDGAR ALLAN POE

*Obra Poética  
Completa*



TRADUÇÃO, INTRODUÇÃO E NOTAS  
DE MARGARIDA VALE DE GATO

ILUSTRAÇÕES  
DE FILIPE ABRANCHES

LISBOA:  
TINTA-DA-CHINA  
MMIX



ESTA EDIÇÃO TEVE O APOIO  
DA FUNDAÇÃO LUSO-AMERICANA

© 2009, Edições tinta-da-china, Lda.  
Rua João de Freitas Branco, 35A,  
1500-627 Lisboa  
Tels: 21 726 90 28/9 | Fax: 21 726 90 30  
E-mail: tintadachina@netcabo.pt

© Tradução, Margarida Vale de Gato  
© Ilustrações, Filipe Abranches

Título: *Obra Poética Completa*  
Autor: Edgar Allan Poe  
Tradução: Margarida Vale de Gato  
Ilustrações: Filipe Abranches  
Revisão: Tinta-da-china  
Capa: Vera Tavares (sobre  
ilustração de Filipe Abranches)  
Composição: Vera Tavares

1.ª edição: Março de 2009  
ISBN 978-972-8955-93-9  
Depósito Legal n.º 289932/09

## Índice

INTRODUÇÃO II

POEMAS COLIGIDOS 49

Tamerlão 51

Canção 60

Sonhos 63

Espíritos dos Mortos 65

Imitação 67

Vésper 68

[Estrofes] 69

Um Sonho 73

[O Dia Mais Feliz] 75

O Lago 78

Soneto—À Ciência 80

Al Aaraaf 83

Para... 97

Para... [Elmira] 99

Para... 100

Ao rio [Po]... 101

O País das Fadas 103

Introdução 105

Para Helena 108

Israfel 111

A Cidade no Mar 115

Um Péan 117

A Adormecida 121

O Vale do Desassossego 125  
Para Alguém no Paraíso 127  
    Hino 131  
    O Coliseu 133  
    Para F...s S. O...d. 135  
    Para F... 136  
    Balada Nupcial 137  
    Para Zante 139  
O Palácio Assombrado 141  
    Soneto — Silêncio 143  
O Verme Triunfante 145  
    Lenora 147  
O País dos Sonhos 149  
    Eulalie 153  
    O Corvo 155  
Postal de São Valentim 161  
    Um Enigma 162  
    Para [Marie Louise] 163  
Ulalume—Uma Balada 165  
    Os Sinos 169  
Para Helen [Whitman] 175  
Um Sonho noutro Sonho 178  
    Eldorado 179  
    Para Annie 181  
    À Minha Mãe 185  
    Annabel Lee 186

POEMAS NÃO COLIGIDOS 189

O Tempora! O Mores! 191  
    Para Margaret 195  
    [Para Octavia] 196  
    [Para Isaac Lea] 197  
    [Só] 199  
    Elizabeth 200  
    Acróstico 202  
[Uma Sátira de West Point] 205

[Hino Latino] 206  
[Canto Triunfal] 207  
Enigma [Shakespeare] 208  
    Serenata 209  
    Para... 210  
    Fanny 211  
    Para [Violet Vane] 213  
O Direito Divino dos Reis 214  
    Estrofes [Para F. S.O.] 215  
Para Louise Olivia Hunter 217  
    [Versos sobre a Cerveja] 218

POLICIANO 221

A FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO 273

NOTAS 289

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA 347

CRONOLOGIA BIOGRÁFICA 353



.I.  
A POESIA DE EDGAR ALLAN POE

**A** EPÍGRAFE desta introdução encontra-se num dos fragmentos inéditos de Pessoa, pertencendo provavelmente a um ensaio incompleto, ou a uma introdução aos vários projectos de tradução de Poe, como os «poemas escolhidos» que o poeta português disse ter prontos para publicação numa carta de 1923. Neste pequeno texto, o «sonho» é considerado o elemento central em Poe, característica que Pessoa julgava também definidora da «poesia moderna», num mundo em que o progresso da ciência tornara exequível qualquer projecto de acção e relegara a quimera para o plano da contemplação.

Enformada quer pela dúvida racionalista quer pelo idealismo neoplatónico, a poesia de Edgar Allan Poe não parece querer resolver a clivagem romântica entre mente e realidade, mas antes afirmar radicalmente a sua separação. Poe, que proclama em vários dos seus poemas de juventude a supremacia do sonho sobre «a vida desperta da parda existência» («Sonhos»), opera uma redução da realidade à imaginação do sujeito, correndo o risco de desembocar num solipsismo em que a própria existência do eu deixa de ser garantida. O impasse é indissociável de um impulso autodestrutivo, que o poeta Allen Tate, quando editou *Complete Poetry and Selected Criticism* de Poe (1968), atribuiu a um desenvolvimento mental e intelectual que parece ter bloqueado na adolescência.

A obstinação com que este órfão, por várias vezes privado de figuras maternas substitutas, se desliga do princípio de realidade tem sem dúvida algo de juvenil, sobretudo na formulação dos seus primeiros poemas: «Eu não fui, desde a infância / Como

outros eram...» («[Só]»). No entanto, a evolução das composições de Poe indica-nos que a questão vai assumindo uma maturação mais complexa. Naquela que na sua versão final se chamaria «Um Sonho noutro Sonho» vemos que o abismo entre real e sujeito deixa de ser glorificado como a recusa desdenhosa do herói byroniano face ao mundo que o desilude (ver «Imitação»). Cada vez mais o abismo, representado pelo mar que traga e dissolve a areia, se torna sintoma do fracasso de um hipotético acesso a um mundo-outro, dada a consciência de que a fantasia subjectiva é incapaz de o promulgar: «Tudo o que é visto, tudo o que é suposto / É só um sonho noutro sonho posto?» De resto, mesmo na infância, idade representada em alguns poemas como de comunhão simpática com forças cósmicas (à semelhança das *Intimations of Immortality* de Wordsworth), a fantasia distorce o contacto com a natureza: o lago do poema «Introdução» serve apenas para reflectir a imagem do «periquito colorido» do «romance» artificioso.

Ao conceber, no ensaio «The Poetic Principle» (1848-49), a poesia como «um esforço tremendo para atingir a Beleza acima», Poe desvincula-se do mundo cá em baixo. Esta ruptura procede de duas razões principais: i) a imaginação é entendida pelo autor americano como faculdade auto-suficiente, deixando de ter o papel harmonizador entre sensibilidade e entendimento, a que os românticos pós-kantianos a circunscreveram; (ii) a faculdade a que Poe atribui a «familiaridade» com o mundo físico é a paixão, denunciando uma concepção quasi-medievalista do coração como receptor do real/natureza. Desde logo, a realidade filtrada pelo coração torna-se, conforme dramatizado no conto «The Tell-Tale Heart» («O Coração Delator»), um delírio. E em Poe a hipertrofia do sentimento conduz de modo oblíquo a uma hipertrofia da razão. Essa causalidade deve-se à circunstância de os delírios do coração apelarem à capacidade comparativa do intelecto com o fito de associar elementos incongruentes, tornando assim uma harmonia que Poe dizia ser apenas alcançável pela faculdade mística da imaginação. É por isso que nos ensaios estéticos tardios de Poe os «fervores» da paixão são tão estigmatizados quanto as operações analógicas conducentes a «fanta-

sias» — as elucubrações subsumíveis ao conceito de *fancy*, como Coleridge o definiu e Poe tornou instrumental na sua concepção de poesia:

*A fancy* não tem outros trunfos com que jogar senão coisas fixas e definidas. Na verdade, a *fancy* é apenas um modo da Memória, emancipada da ordem do *tempo* e do *espaço*; e agregada e modificada pelos fenómenos empíricos da vontade, que exprimimos pela palavra *escolha*. Mas, tal como a memória vulgar, tem de receber todos os seus materiais já predefinidos pela lei da associação.

COLERIDGE, *Biographia Literaria*, 1817

A esta faculdade combinatória das coisas existentes, opôs Coleridge a *imaginação*, vital e unificadora, capaz de criar, ainda que finitamente, em sintonia com a força criadora infinita. Poe aceitou a distinção, mas contestou o seu fundamento, afirmando que ambas estas faculdades operavam por combinação e jamais pela criação, visto que, não podendo a mente humana imaginar nada que não tenha existido, «todas as novas concepções são apenas combinações invulgares» (recensão a Thomas Hood de 1845). A divergência, como sublinha John F. Lynen em *The Design of the Present* (1969), aponta para uma deslocação de ênfase da *criação inspirada do poeta* romântico para a *descoberta laboriosa do poema* modernista.

Poe consagrará, não obstante, a imaginação como única indutora do entusiasmo da alma, via para atingir aquilo que designou como «Beleza superna», distinguindo-se do entusiasmo do coração, induzido pelas paixões terrenas e sensuais, já que «o Céu não traz consolação / Àqueles que ouvem só o eco ao coração» («Al Aaraaf»). Como se sugeriu, o coração percebe já uma realidade adulterada. Mas parece ser, por uma qualquer fatal necessidade, um órgão sobredesenvolvido no poeta ao ponto de ameaçar a sua perdição. Sem a hipersensibilidade emocional, porém, talvez ao poeta não fosse dada a urgência de se salvar pelo esforço de alcançar a beleza «do que outros mundos conterão» (cf. poema

«[Estrofes]»). Daí o coração-lira, tenso e vibrátil, percorrendo a obra de Poe, presente até nas «fibras de alaúde» de um anjo habitando lá no «alto firmamento» («Israfel»), e culminando na visão cosmogónica de universos ciclicamente dilatados e contraídos «a cada pulsação do coração divino» em *Eureka*, o «poema-ensaio» que o autor escreveria no fim da vida (1848).

Aquele que avaliava a obra alheia pela sua «emoção desapaxada», visto que «com *o coração*, [a poesia] nada tem que ver» (recensão a W.C. Bryant, 1846), foi o mesmo que sugeriu o título «My Heart Laid Bare» («O Meu Coração a Nu», que Baudelaire adoptaria para o seu diário) para o livro mais revolucionário da humanidade, ainda que escrevê-lo fosse missão impossível: «o papel seria pulverizado e inflamado a cada toque da pena de fogo» («Marginalia» de Janeiro de 1848). Pese embora o gosto de Poe pela mistificação, bem como a assistemática do seu pensamento imposta pela dispersão da actividade jornalística, é difícil não ver nesta contradição um dos grandes dilemas que determina a sua obra. A tentativa de destruir imaginativamente a realidade não logra silenciar o coração que esta dilacera, até porque os delírios fervorosos, em conjugação com as *fancies* do pensamento analógico, acabam por ser os próprios meios usados pelo poeta para subjugar o real às abstracções da idealidade. Assim, o corvo, elemento do real deliberadamente introduzido no poema narrativo de forma verosímil, torna-se produto de «uma revolução do pensamento, ou do devaneio»<sup>1</sup> de um sujeito que lhe implora em vão: «Não biques mais o meu peito.»

No ensaio «A Filosofia da Composição», em que «O Corvo» é apresentado como um poema construído segundo a «consideração de um efeito», Poe sugere que pretendia provocar no leitor *fancies* semelhantes às do sujeito poético, e porventura intensificá-las por meio da *sugestividade* de uma «corrente subterrânea de sentido». Ora, sucede que em 1840, numa das suas primeiras tentativas de se demarcar da distinção de Coleridge entre *fancy* e *imagination*, Poe atribuíra à imaginação a exclusividade do *místico*, termo tomado de empréstimo a A.W. Schlegel e aplicado à tal corrente subterrânea de sentido de uma composição, «aquilo a que

vagamente chamamos a *moral* de um sentimento na sua expressão secundária», com a «força poderosa de um acompanhamento musical» e a capacidade de «espiritualizar a concepção fantasista [*fanciful*] e elevá-la ao ideal» (recensão a Thomas Moore). Esboça-se, portanto, na estética de Poe, um problemático conflito entre os conceitos de *fancy* e *imagination*, a que voltaremos ainda.

Note-se, entretanto, que a associação estabelecida por Poe entre possíveis vislumbres do ideal e um ritmo musical sugestivo foi crucial para o desenvolvimento do poema simbolista em França, cujo modelo precursor mais conhecido é o soneto «Correspondências» de Baudelaire, em que se pode ler:

Em prolongados ecos, confusos, ao longe,  
 Numa só tenebrosa e profunda unidade,  
 Tão vasta como a noite e como a claridade,  
 Correspondem-se as cores, os aromas e os sons.

Tradução de Fernando Pinto do Amaral, 1992

Já em Poe, justamente, a sinestesia propiciava uma dimensão mágica, fosse nos odores e cores das flores de «Al Aaraaf» convertendo-se em canto, fosse na justaposição das imagens «a viola, a violeta e a videira» em «A Cidade no Mar», indiciando o êxito de uma transmutação alquímica operada pela imaginação sobre os elementos combinados, até produzir «alguma coisa que não terá nenhuma das qualidades de nenhum deles» (Poe, «Marginalia», Maio de 1849).

Para além da sinestesia, outro meio de operar tal transmutação seria o uso do paradoxo, o tropo por excelência em que se tornam irreconhecíveis as qualidades individuais de dois elementos combinados, como em «vales sem fundo» ou «oceanos sem costas», no poema «O País dos Sonhos». Numa edição dos poemas completos de Poe em 1959, o crítico e poeta Richard Wilbur baseou-se precisamente nesta composição para uma leitura ainda hoje influente do processo poético em Poe: «o poeta começa pelas coisas terrenas (...), subverte-lhes a identidade e procede à sua destruição imaginativa, na suposição de que uma

destruição melodiosa e rítmica do terreno será forçosamente celestial.» A interpretação idealista deste crítico reduz a impressão de terror suscitada por este e muitos outros textos ao transe hipnótico pelo qual se processa a «transcendência destrutiva» da imaginação em busca do ideal. Porém, tal transe, conseguido num estado entre a vigília e o sono como forma mais aproximada de aceder à ambicionada Beleza Superna, gera uma inegável morbidez, progressivamente mais acentuada nos poemas do autor (e.g., «A Adormecida»), de tal forma que, nos seus momentos climáticos, a sedução do impulso (auto)destrutivo prevalece amiúde sobre qualquer perspectiva de encontro ou reunião com o ideal.

A imagem mais indicadora do estado de semiconsciência em Poe é a do vórtice, a forma espiralada que condensa a um tempo a ideia de uma unidade ciclicamente geradora, e o enclausuramento de um «Éden circunscrito de sonhos» (outra das definições de poesia proposta por Poe, numa recensão de 1836). Com uma extensão impossível de calcular a partir dos seus bordos, a velocidade do redemoinho, uma vez nele imerso, dissolve inexoravelmente todas as categorias, e a matéria jamais chega a ser completamente tragada pela voragem, antes recombina-se na «queda sem fim» que Bragança de Miranda examinou recentemente num ensaio a partir de «A Descent to the Maelström» (Lisboa, Vega, 2006). Notemos que, quer na prosa quer na poesia, o uso de Poe desta imagem advém da formulação encontrada para experienciar o *sublime* romântico, bem patente no poema «O Lago»:

No veneno da onda havia dolo,  
E em seu vórtice um esquiife apropriado  
A quem aí buscava o consolo  
De um espírito, erguendo transviado,  
Em seu imaginário isolado,  
Um Éden no sombrio e torvo lago.

Transparece aqui a ideia de um prazer estético indissociável do terror, longamente desenvolvida por Edmund Burke em *A Philosophical Enquiry into Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757),

que teria um tremendo impacto na configuração da narrativa gótica praticada por Poe, a qual por seu turno antecipou várias tendências do romance modernista, nomeadamente a tensão entre fluxo e clausura na corrente da consciência.

Se, por um lado, o vórtice intima uma visão panorâmica e permite apreender a assombrosa «unidade» do Universo em cíclica expansão e contracção entrevisto pelo autor de *Eureka*, por outro lado, como se sugere em «O Lago», a perspectiva caleidoscópica é susceptível de transviar o «imaginário isolado» do poeta. Logo, em lugar de elevar a alma, poderá fazê-la presa da ameaça solipsista e sujeitá-la a ser tragada pela voragem de onde, em «A Cidade no Mar», o Inferno «emerge soberano». Esta ambivalência tolhe a possibilidade de a morte-em-vida, induzida pela entrega ao sono, alcançar a vida além da morte, fazendo-nos regressar à oposição entre *fancy* e *imagination*. Ao descrever o estádio intermédio entre vigília e sonho, Poe designa justamente por *fancies* as visões sugeridas:

Emprego a palavra *fancies* ao acaso, e apenas porque tenho de usar *uma palavra qualquer*; mas a ideia comumente associada a este termo não se aplica sequer remotamente às sombras de sombras em questão. Parecem-me ser psíquicas e não intelectuais. (...) Só me apercebo destas «*fancies*» quando estou mesmo à beira do sono, tendo consciência desse estado. Já me conformei com o facto de esta condição sobrevir apenas por um *ponto* ínfimo de tempo. (...)

Contemplo as visões, enquanto emergem, com um assombro, que, em certa medida, modera ou tranquiliza o êxtase — contemplo-as deste modo em virtude de uma convicção (que parece intrínseca ao próprio êxtase) de que este êxtase, em si, é de um carácter superior à Natureza Humana — é um vislumbre do mundo exterior do espírito. (...)

Ora, a minha fé no *poder das palavras* é tão absoluta que houve alturas em que acreditei ser possível materializar até a evanescência de *fancies* como as que tentei descrever. Em experiências com tal fim em vista, já cheguei ao estádio em que, primeiro, consigo controlar (quando me encontro bem de saúde,

física e mental) a existência da condição — isto é, consigo agora ter a certeza que a condição sobrevirá. (...)

Já cheguei ao estádio em que, segundo, consigo não me alienar do *ponto* de que falo — o ponto de fusão entre a vigília e o sono. (...) Não que consiga *continuar* esta condição (...), mas consigo despertar-me deste ponto para a vigília — e assim *transferir o ponto em si para a região da Memória* — transmitir as suas impressões, ou mais propriamente as suas recordações, para uma situação em que (embora ainda por um breve período) consigo examiná-las com um olho analítico.

«Marginalia», Março de 1846

A pungência deste texto encontra-se na retórica que procura exprimir o inefável, denunciando porém as limitações dessa quimera de agarrar a Beleza, inerentes à agudização em Poe, da dissociação entre racionalismo e experiência mística. Mesmo acreditando que as *fancies* possam ser vislumbres «do mundo exterior do espírito» (portanto, elevadas à idealidade da imaginação), o seu carácter psíquico transcende a razão discursiva e entra em contradição com o teste analítico pelo qual elas teriam de ser aferidas e eventualmente transmitidas, o que mina desde logo o projecto de uma poesia em que a volição individual se deve submeter à experiência mística. Impõe-se, insuperável, a distância, implicada no conceito de ironia romântica, entre o sujeito que se entrega à visão, e o sujeito que se observa de modo a poder validá-la e universalizá-la pela escrita. Em Poe, o sujeito que vigia tem curiosos pontos de contacto com o génio maléfico da dúvida radical cartesiana: poderá ser este o demónio que, no poema «Só», tolda o céu azul do poeta e, dissolvidas as bases materiais para a experiência transcendente, engendra ainda outros delírios em que mergulha o seu duplo, o sujeito que vive a ficção? Poderá ser este o «impulso inato e primitivo» que leva o narrador de «O Demónio da Perversidade» (1845) a substituir uma luz de leitura verdadeira por uma vela venenosa que destrói a sua vítima?

O certo é que a consciência da incompatibilidade entre impressão psíquica e sua articulação discursiva marcou uma subtil vi-

ragem na poesia de Poe: do lirismo subjectivo, evocando a «Beleza Superna», para uma maior ênfase no processo de construção desse estado de espírito, isto é, para a metapoesia do poeta que se vê a fazer poemas, mais concentrado no mecanismo sugestionador do efeito do que no fim conseguido. Daí que, em «A Filosofia da Composição», o autor reveja a concepção de «corrente subterrânea de sentido», já não como elemento místico que cabe exclusivamente à imaginação, mas como «requisito, que confere a uma obra de arte tanta dessa *riqueza* (...) que nos compraz confundir com *o ideal*».

Esta confusão, que não nos oferece qualquer garantia de identidade, é induzida no leitor pela recriação do processo que levou o poeta a conjurar as suas visões, através do encantamento ou transe hipnótico. O sugestionamento deriva de um registo prosódico em que o som comanda amiúde o sentido, aliando-se à *indefinibilidade* característica da música, e decorrente de um sentido de insuficiência das palavras — única maneira de sustentar a esperança de que o destinatário possa preencher o não-dito, superando o hiato entre palavra e ideia. O ritmo, por meio de aliterações, assonâncias, repetições, jogo entre rimas finais e internas e esquemas métricos que favorecem uma arquitectura de reciprocidade (análoga da cosmovisão do poeta em *Eureka*), tende para a melancolia, nas várias acepções em que a palavra é empregue, não só como sinónima de «tristeza», em «A Filosofia da Composição», mas também de «instabilidade de humor» na peça em verso *Policiano*. Os exemplos mais paradigmáticos deste efeito serão talvez o já referido «O País dos Sonhos» e o poema «Ulalume», em que «Weir» e «Auber», apesar de terem referentes externos, são usados enquanto sonoros que servem o entorpecimento do intelecto e favorecem a intuição:

No plúmbeo lago de Auber, perto  
Das brumas das terras de Weir...  
No húmido estanco de Auber,  
Na mata dos *gbouls* de Weir.

Note-se que se em ambos os textos se empreende uma viagem, em ambos também o sentimento predominante é o desta



## CANCÃO

No dia das bodas te vi...  
Tomando-te o ardente rubor,  
Mau grado a festa em redor  
E o mundo do amor diante ti.

E em teu olhar uma faísca  
(Oh, quem ma possa explicar!)  
Foi quanto pôde alcançar  
O Amor ferido em minha vista.

Decoro virginal seria  
O teu rubor (e por que não?)  
Mas do seu brilho um fogo ardia  
No destroçado coração

De quem te viu nas tuas bodas  
Com fundo rubor te inflamando,  
Mau grado a festa em redor  
E o mundo de amor te adorando.





## SONHOS

Ah, que fosse sempre um sonho a mocidade!  
E minha alma apenas despertasse à luz  
Da manhã que vem com a Eternidade;  
Sim! pesasse o sonho embora como cruz,  
Melhor me serviria ao coração  
(Desde sempre, nesta terra de dormência,  
Um caos de tumulto e funda paixão...)  
Do que a vida desperta da existência.

Oh, pudesse ser assim... um sonho eterno  
E constante... como esses que eu tive, incríveis,  
Em rapaz... se tais coisas fossem possíveis,  
Para quê querer ainda o Céu superno!  
Pois em sonhos gozei a chama do Verão  
No azul celeste, nos campos brilhantes...  
Sem pejo, deixei o próprio coração  
Em climas por mim criados... tão distantes  
Do meu próprio lar, com ideias dos seres  
Que eu inventava... oh, que mais podia eu ver?

Por uma vez, só *uma*... e essa hora ousada  
Jamais posso eu esquecer (uma energia  
Me tinha encantado)... houve uma brisa fria  
Que desceu à noite e deixou, de abalada,  
Sua forma em minha alma... ou o clarão  
Da lua— quem sabe?—gelou o meu sono,

Ou os astros... ou o que fosse... esse sonho  
Foi como o vento à noite... que passe então.

Embora num só sonho... eu fui feliz,  
Fui tão feliz... E eu amo essa tontura...  
Sonhos! Que à vida dão tenaz matiz,  
Ou propiciam a contenda obscura  
Da símile face ao real—e à vista  
Delirante trazem coisas mais formosas  
Do Céu e do Amor (e são nossas conquistas!)  
Do que jamais as teve a Esperança radiosa.

## ESPÍRITOS DOS MORTOS

### I

Tua alma solitária se verá  
Sombria, meditando num jazigo...  
Ninguém, da multidão, perscrutará  
Esse instante em que estás a sós contigo.

### II

Guarda silêncio nessa solidão,  
Que não é um exílio—pois então  
Os espíritos dos mortos, que de frente  
Viste quando viviam, novamente  
Na morte te rodeiam... seus desejos  
Vêm obscurecer-te: oh, sê silente.

### III

A noite, embora clara, há-de cerrar-se,  
E o olhar dos astros não há-de inclinar-se  
Dos seus tronos no alto, celestiais,  
Luzindo com Esperança aos mortais...  
Mas suas rubras orbes, sem halos,  
Semelharão, por entre teu cansaço  
Um ardor, uma febre, um abalo...  
Capazes de prender-te como um laço.

IV

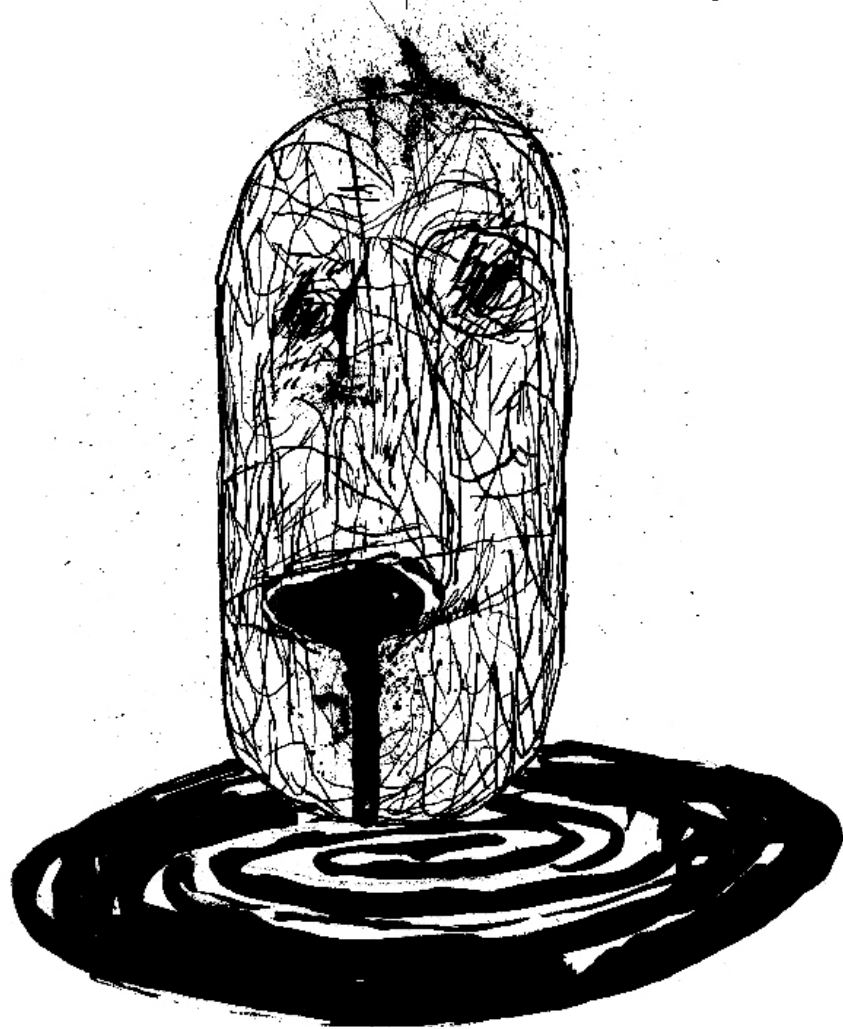
Então surgem ideias que não espantas...  
Então surgem visões que não falecem...  
E que na tua alma permanecem  
Sempre... como o orvalho sobre as plantas.

V

Queda-se a brisa... essa brisa divina...  
E a névoa que recobre a colina,  
Sombria... sombria... porém contínua,  
É um sinal... um símbolo etéreo  
Que por sobre os ciprestes se insinua  
Ah, mistério entre os mistérios!...

IMITAÇÃO

Uma maré negra, insondável,  
De orgulho interminável...  
A vida que eu tive outrora  
Seria mistério, ilusão...  
Um sonho que se infundia  
De loucas ideias da aurora  
Com os seres que antes havia,  
Que minha alma não veria,  
Deixasse-os eu transcorrer  
Com olhos de fantasia!  
Não guarde a terra o legado  
Daquilo que foi revelado  
Ao meu espírito: o pensamento  
Que o prendia... o encantamento...  
Pois tal ânsia luminosa  
Se findou, e o tempo vaporoso...  
E o meu repouso neste mundo  
Acabou com um suspiro fundo;  
Pouco importa! morra embora  
Com uma ideia que amei outrora...



## O VERME TRIUNFANTE

Olhai! É noite engalanada  
Nos derradeiros anos de quebranto!  
E uma chusma de anjos, alada, ornada  
De véus, e afogada em pranto,  
Vê, sentada na bancada,  
Um teatro de assombros e quimeras,  
Enquanto exala a orquestra, desregrada,  
A música das esferas.

Os mimos macaqueiam Deus no alto,  
Balbuciam... tartamudeiam...  
E todos se saracoteiam,  
Tais marionetas sempre em sobressalto,  
Às mãos de coisas vastas e invisíveis  
Que avançam em vertigem cena a cena,  
E esparzem, quais condores de suas penas,  
Pesares imperceptíveis!

Tal drama variegado — é bem seguro  
Que não será esquecido!  
Com seu Fantasma sempre perseguido  
Por multidão que o não captura,  
Num círculo eterno que regressa  
Ao ponto começado,  
E há muita Loucura, e mais Pecado,  
E Horror no centro da peça.

Mas vede, que entre tal burlesco corso,  
 Sevandija, uma forma se insinua!  
 Uma coisa encarnada que se torce  
 E sobressai na cena nua!  
 Torce-se! Retorce-se!... num estertor,  
 Devora todo e cada actor,  
 E aos anjos mostra os dentes de alimária  
 De sangue humano trucidária.

As luzes se extinguem, e o cenário!  
 E sobre cada forma turbulenta,  
 Com todo o som e fúria da tormenta,  
 O pano cai, como um sudário.  
 E os anjos, que de susto se consomem,  
 Já sem véus se erguem, vacilantes,  
 E dizem que a tragédia é «O Homem»  
 E o seu herói o Verme Triunfante.

LENORA

Ah! Foi quebrada a taça de ouro!... seu sopro ao céu se dirige!  
 Dobrem os sinos!... A alma santa já flutua no rio Estige;  
 E tu, Guy De Vere, não choras?... teu pranto se verta agora  
 Ou nunca mais! Vê! No esquife jaz hirta a tua Lenora!  
 Vá, cumpra-se o rito fúnebre: que a elegia se ouça!  
 Louvando a rainha dos mortos que morreu louçã e moça...  
 Pois duas vezes morreu quem tão jovem pereceu.

«Pulhas! Cobiçando-lhe a fortuna, seu orgulho desdenhastes;  
 E quando ela adoeceu—e morreu—a abençoastes!  
 Como *podeis* cumprir tais ritos, cantar-lhe o funéreo hino?  
 Como, se vosso olho é maldito, vossa língua viperina?  
 Se a inocência roubastes a quem tão jovem matastes?»

*Peccavimus...* mas não te agastes! Que o Sabat por nós se  
 entoe,  
 E o réquiem apraza a Deus e da morte não destoe!  
 Partiu antes de ti, Lenora, enlevada pelas esperanças,  
 E deixou-te tresloucado, chorando a noiva-criança...  
 Chorando a amada etérea, que já na terra se deita,  
 E a vida lhe aflora os cabelos, mas por seus olhos não  
 espreita...  
 Ainda há vida nos cabelos, mas morte nos olhos belos.

«Fora! de vós, biltres, se evola a santa alma ultrajada...  
 Do Inferno ao Paraíso, para celeste morada...

Do vosso rude abandono para o trono que Deus guarda!  
Não dobrem os sinos, então, para que em júbilo celeste  
Sua alma não capte o som que vem da náusea terrestre!  
A noite cai leve em meu peito... Não quero réquiem! Só resta  
Inspirar-lhe o voo alado com um Péan do passado!»

### O PAÍS DOS SONHOS

Por escuro e ermo trajecto,  
Por anjos maus assombrado,  
Onde à Noite, um triste Espectro  
Reina em preto trono erecto,  
Eis-me aqui recém-chegado  
Da última Thule encoberta...  
De um clima agreste e deserto, sublime  
conquanto incerto,  
Do Espaço e do Tempo liberto.

Vales sem fundo, infindas vagas,  
Bosques vastos, ondas cavas,  
Cujas formas se sepultam  
Nos orvalhos que as ocultam;  
Montes eternos que avultam  
Sobre oceanos sem costas;  
Mares revoltos num tumulto  
Contra os céus em fogo postos;  
Lagos largos de águas extensas,  
Águas quedas... mortas... densas...  
Águas geladas pela neve  
Onde ondula o lírio breve.

Junto a esses lagos extensos,  
De águas quedas, mortas, densas...  
Águas tristes, águas frias

Das neves do breve lírio...  
 Junto às montanhas, e ao rio  
 Com seu constante cicio...  
 Aos bosques sombrios, e aos brejos  
 De sapos e répteis canejos...  
 Aos lúgubres estancos, lagoas  
 Onde residem os *Ghouls*...  
 Junto a cada antro impuro,  
 No recinto mais obscuro...  
 Quem passa, pasma aterrado  
 Com os farrapos do Passado,  
 Que amortalhados assaltam  
 O viajante que estaca...  
 Vultos vestidos de branco, em agonia  
 agitados,  
 Que há muito à Terra—e ao Céu—por morte  
 foram lançados.

Sítio tranquilo que alenta  
 O coração mais dolente....  
 Verdadeiro Eldorado  
 Para a Alma atribulada!  
 Mas aquele que a percorre  
 Com a vista a não descobre:  
 Não se expõem seus arcanos  
 Ao olho nu dos humanos,  
 E assim seu Rei proíbe  
 Toda a pálpebra que se exhibe;  
 Pelo que a Alma acossada que aqui faz  
 sua jornada  
 Contempla com lentes escuras a região  
 assombrada.

Por escuro e ermo trajecto,  
 Por anjos maus assombrado,  
 Onde à noite um triste Espectro

Reina em preto trono erecto,  
 Eis-me ao lar recém-chegado  
 Desta última Thule encoberta.



A FILOSOFIA  
DA COMPOSIÇÃO



CHARLES DICKENS, numa nota que tenho à minha frente, aludindo a uma análise que eu fiz, certa vez, do mecanismo de *Barnaby Rudge*, diz: «Sabe, a propósito, que Godwin escreveu o seu *Caleb Williams* de trás para diante? Começou por envolver o herói numa teia de dificuldades, que constituiu o segundo volume, e depois, para o primeiro, pôs-se a pensar na maneira de explicar o que acontecera.»<sup>1</sup>

Não suponho que fosse este *precisamente* o procedimento de Godwin — e, na verdade, o que ele próprio declara não condiz absolutamente com a ideia de Mr. Dickens — mas o autor de *Caleb Williams* era um artista demasiado bom para não perceber a vantagem que advém de um processo pelo menos semelhante. Nada é mais claro do que dever qualquer intriga, digna desse nome, ser elaborada até ao seu *desenlace* antes de se tentar com a pena o que quer que seja. Só com o *desenlace* constantemente no horizonte é que podemos dar à intriga o seu aspecto indispensável de consequência, ou de causalidade, fazendo os incidentes, e especialmente o tom em todas as instâncias, tender para o desenvolvimento da intenção.

Existe, creio, um erro radical no modo mais comum de se comportar uma história. Das duas uma: ou a história oferece uma tese (sendo que esta pode também ser sugerida por um incidente do quotidiano), ou, na melhor das hipóteses, o autor aplica-se a combinar acontecimentos surpreendentes a fim de formar simplesmente a base da sua narrativa — tencionando, regra geral, preencher com descrições, diálogos ou comentários autorais quaisquer lacunas de factos ou acção que se tornem manifestas em cada página.

Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. *Sem nunca* perder de vista a originalidade — pois é falso para consigo próprio aquele que ousa dispensar uma fonte de interesse tão óbvia e tão fácil de obter — interrogo-me, em primeiro lugar: «Dos inúmeros efeitos, ou impressões, susceptíveis de tocarem o coração, ou o intelecto, ou (mais geralmente) a alma, qual deles devo seleccionar na ocasião presente?» Tendo escolhido um efeito, primeiro novo e depois impressionante, considero se seria melhor conseguido através dos incidentes ou do tom — se por meio de incidentes vulgares e um tom singular, ou vice-versa, ou pela singularidade tanto dos incidentes como do tom —, procurando depois à minha volta (ou antes, dentro de mim) as combinações de acontecimentos, ou de tonalidades, que melhor me possam ajudar na construção do efeito.

Pensei muitas vezes que seria muito interessante um artigo de revista escrito por um autor que quisesse (ou melhor, que pudesse) pormenorizar, passo a passo, os processos pelos quais uma das suas composições chegou ao termo definitivo. Por que razão nunca tal artigo foi exposto ao mundo, confesso que não sei dizer, mas possivelmente a vaidade dos autores teve mais que ver com esta omissão do que qualquer outra causa. A maioria dos escritores, especialmente os poetas, prefere que se julgue que eles compõem por meio de uma espécie de subtil frenesim, ou intuição extática, e com certeza ficariam estarecidos por deixar o público espreitar atrás dos bastidores as complexas e hesitantes cruezas do pensamento, as verdadeiras intenções apenas alcançadas no último momento, os inúmeros vislumbres de ideias que recusaram revelar-se plenamente, as fantasias extremamente elaboradas que foram descartadas em desespero como imprestáveis, as prudentes selecções e rejeições, as dolorosas rasuras e interpolações... numa palavra, as rodas e os eixos, os cordelinhos da mudança de cenário, os escadotes e os alçapões, as penas de galo, a tinta vermelha e os capachinhos pretos, que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem as características do *histrião* literário.

Bem sei que, por outro lado, não é nada comum o caso em que o autor se encontra na condição de poder reconstituir os passos pelos quais chegou às suas conclusões. No geral, as sugestões,

surgindo desordenadas, são perseguidas e esquecidas do mesmo modo.

Por mim, não partilho a repugnância a que aludi, nem tenho tampouco, em qualquer instância, a menor dificuldade em recordar os passos sucessivos de qualquer das minhas composições; e, uma vez que o interesse de uma tal análise, ou reconstrução, que eu considere ser um *desideratum*, é de todo independente de qualquer interesse real ou imaginário na coisa analisada, não se deve encarar como falta de decoro da minha parte a exposição do *modus operandi* pelo qual uma das minhas obras foi composta. Escolho «*The Raven*» por ser a mais conhecida. É meu propósito evidenciar que nenhum aspecto da sua composição pode ser atribuído ao acaso ou à intuição: que a obra foi sendo desenvolvida, passo a passo, até ao final, com a precisão e a lógica rigorosa de um problema matemático.

Deixemos de parte, por ser irrelevante para o poema *per se*, a circunstância — ou antes, a necessidade — que, em primeiro lugar, suscitou a intenção de compor um poema que agradasse tanto ao gosto popular como ao crítico.

Começemos, portanto, a partir dessa intenção.

A consideração inicial foi a da extensão. Se uma obra literária for demasiado longa para ser lida de uma assentada, resignamo-nos a ter de dispensar o efeito sobremaneira importante que deriva da unidade de impressão, pois, caso necessitemos de lê-la em duas vezes, os assuntos do mundo interferem, e qualquer ideia de totalidade perde-se desde logo. Mas uma vez que, *ceteris paribus*, nenhum poeta se pode dar ao luxo de dispensar *seja o que for* que possa fazer progredir o seu propósito, resta saber se existe, no tocante à extensão, qualquer vantagem que possa contrabalançar a perda da unidade resultante. E digo desde já que não. Aquilo que designamos por poema longo não passa, na verdade, de uma sucessão de alguns curtos, ou seja, de efeitos poéticos breves. Não será preciso demonstrar que um poema só é um poema na medida em que provoca um intenso entusiasmo na alma, elevando-a; e, por uma necessidade psíquica, todos os entusiasmos intensos são breves. Assim, pelo menos metade do *Paraíso Perdido* é essencialmente