

Leonardo Boiko

***A impossibilidade da experiência em O
Homem da Multidão de Poe***

São Paulo

2010

Leonardo Boiko

***A impossibilidade da experiência em O
Homem da Multidão de Poe***

Introdução aos Estudos Literários II

Professora: Ana Paula Pacheco

Universidade de São Paulo

São Paulo

2010

Este trabalho procura analisar o conto de Edgar Allan Poe, *The Man of the Crowd* (“O Homem Da Multidão”, 1840) à luz do conceito de “experiência”, de Walter Benjamin. Benjamin entende a experiência (*Erfahrung*) como uma compreensão de mundo que vai além da simples vivência (*Erlebnis*), do ter-vivido¹. A experiência, para ele, é algo que cria sentido a partir da memória—tanto individual quanto coletiva². Benjamin considera como condição essencial do ser humano moderno o fracasso e a impossibilidade da experiência, do fazer-sentido; impedido de adquirir ou transmitir experiência, o indivíduo encontra-se num perpétuo estado de perplexidade (*Ratlosigkeit*, “falta de conselho”). Esta noção é muito produtiva para a compreensão do conto de Poe, situado no momento em que surge a vida urbana-industrial na metrópole.

The Man of the Crowd se passa na atmosfera metropolitana de Londres. Ao título se segue um mecanismo de enquadramento, composto por uma epígrafe em francês (“Esta grande desgraça, não poder estar só”) e um parágrafo ensaístico de tom moralista, que cita um ditado em alemão sobre um livro que “não se permite” ser lido. Somente no segundo parágrafo entendemos que a voz que nos falava do livro e de segredos horrendos pertencia a um narrador em primeira pessoa. Ele conta que convalescia agradavelmente em um café londrino, numa tarde de outono. Bem-disposto e tomado pela curiosidade, observa a multidão urbana através da vidraça, descrevendo-os principalmente como de classe baixa e orgulhando-se de como sua capacidade de observação pode desvendar os tipos humanos.

A reviravolta do enredo acontece ao surgir um misterioso velho maltrapilho, cuja expressão é para o narrador completamente inédita e incompreensível. Tomado por intenso desejo de entendê-lo, o narrador sai da proteção do café e passa a seguir o homem. Sem notar seu observador, o velho se esforça para caminhar incessantemente com a multidão, sério e apressado, mas sem propósito aparente. Toda vez que a turba se desfaz, ele é tomado por nervosismo e depressão, e parte correndo em busca de nova aglomeração. O narrador o segue e o ciclo se repete várias vezes noite adentro, passando pelas “piores partes da cidade”, até que, com a

¹ BENJAMIN, W. The story-teller: Reflections on the works of nicolai leskov. *Chicago Review*, Chicago Review, Chicago, v. 16, n. 1, p. 80–101, 1963. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25293714>>. Acesso em: 26 ago. 2010.

² BENJAMIN, W. On some motifs in baudelaire. In: _____. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969. p. 155–200.

chegada do dia, o narrador se vê de volta à avenida de origem. Exausto, decide que é impossível compreender o velho. Fecha o conto completando o enquadramento do princípio: diz que aquele homem “se recusa a ficar sozinho” (cf. epígrafe), e conclui repetindo a citação alemã ao comprar o coração do estranho, o “pior do mundo”, a um livro repulsivo demais para ser lido.

Em “O Homem da Multidão”, o tempo e o espaço estão ligados de forma indissociável³. O tempo aparece como motivo de fundo no “outono”, que se reflete na atmosfera outonal da cidade; e também no tempo mais específico do começo da narrativa, o fim de tarde (*evening*). Tanto o outono quanto o entardecer se caracterizam aqui pela decadência, pelo fim do tempo agradável e passagem ao desagradável—que corresponde à estrutura trágica do conto, como narrativa que vai da euforia à disforia. À medida que o enredo se desenvolve, o tempo segue modificando o espaço: o adensar da noite traz a névoa, depois chuva e frio, o que altera o comportamento dos transeuntes; quando fica tarde as multidões vão para casa e as ruas respeitáveis se esvaziam, forçando o velho a procurar as áreas mais obscuras.

Friedman afirma que o foco narrativo de um narrador-protagonista faz o leitor acompanhar a evolução da personagem à medida que ela cresce com a experiência⁴. No “Homem da Multidão”, este efeito é usado negativamente por sua ausência; o final retorna ao ponto de partida sem nenhuma resolução e, graças ao foco, o leitor partilha em primeira mão da frustração do narrador e de sua falta de crescimento—de experiência. O leitor não tem acesso ao mundo da narrativa senão pelas observações e pensamentos do protagonista, que são necessariamente limitados por estarem no centro da ação; isso ajuda a manter o suspense e inquietação do desconhecido, e também a tensão e perplexidade da parte disfórica. O foco tem ainda algo da intrusão do narrador editorial, especialmente nos parágrafos de enquadramento (primeiro e último), que nos expõe uma visão de mundo, não de um narrador onisciente identificado com o “autor” (como diz Friedman), mas da personagem protagonista.

³O que não é diferente da realidade, afinal, embora apareça na ficção de forma mais motivada (LINS, O. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. p. 63).

⁴FRIEDMAN, N. Point of view in fiction: The development of a critical concept. *Publications of the Modern Language Association of America*, Modern Language Association, New York, v. 70, n. 5, p. 1160–1184, Dec. 1955. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/459894>>. Acesso em: 18 ago. 2010. p. 1181.

Antes da peripécia, quando o protagonista se encontra de bom humor, o tempo psicológico passa indistinto; ele faz longas pausas descritivas, para depois avançar em um futuro que não tem referência definida, que não tem pressa (“conforme a noite se aprofundava [...]”). Uma vez tomado pela obsessão em desvendar o velho, o andamento pára abruptamente e começa a caminhar aos trancos; passagens detalhadas com o tempo dolorosamente expandido alternam-se com avanços que nos remetem insistentemente a correlações com o tempo cronológico (“o breve minuto de minha observação inicial”, “por meia hora o velho homem forçou seu caminho”, “durante a hora e meia, aproximadamente, que passamos neste local”, “um relógio de tom forte soou as onze”) e físico (“a noite caíra por completo agora”, “era agora quase o alvorecer”, “o sol subiu”), como um homem ansioso que não consegue parar de olhar para o relógio e a altura do sol. Tal estrutura temporal dupla serve para levar o leitor a experienciar o mundo subjetivo do narrador; o enredo, no momento em que o eu está seguro de si, voa, e no momento em que está perplexo, arrasta-se.

No final do conto, o tempo físico dá a volta e com ele o espaço; o sol nasce, a chuva desaparece, o protagonista e seu alvo retornam à rua original que, se antes havia se esvaziado, agora volta a ter o mesmo movimento do dia anterior. O caráter cíclico do tempo espelha a falta de progresso das personagens, inclusive e especialmente do narrador, que, assim como o velho e a multidão, termina o conto no lugar onde começou (literal e metaforicamente). Discursivamente, o mesmo mecanismo é empregado na amarração do enquadramento, que retoma no final epígrafe, citação e comentário da abertura.

Estas observações demonstram que o tempo não está interconectado somente ao espaço; ambos estão intimamente associados ao narrador e às personagens, todos como reflexos ou figuras dos mesmos temas e motivos (como seria de se esperar, dada a abordagem de composição de Poe⁵). Como comenta Lins, o espaço/tempo enquadra e é expandido pelas personagens e ações, constituindo um *espaço social*⁶. Outonal é a cidade e a tarde, mas também a multidão, caracterizada pelo narrador sobretudo pelo vício e sujeira. O narrador começa suas descrições com sumários pouco evocativos da população geral (“nobres, mercadores, advogados, trabalhadores, corretores”), que “não atraem muito” sua atenção. A seguir, detém-se longamente e com riqueza de detalhes nos “piores elementos”, seguindo um crescendo

⁵ POE, E. A. Philosophy of composition. *Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art*, George R. Graham & Co., Philadelphia, XXVIII, p. 163–167, 1846.

⁶ LINS, O. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. p. 72–75.

que acompanha o cair da noite: dos “funcionários jovens” das *flash houses* (bordéis) aos “velhos e confiáveis senhores” das “firmas estáveis” (pela justaposição, provavelmente grupos criminosos), aos “vivazes” batedores de carteira e apostadores com voz baixa e polegares flexíveis, até chegar nos mendigos e prostitutas. Durante todas as descrições o narrador, confortável atrás do vidro do café, mantém uma atitude de curiosidade irônica e desapegada; sua distância é sustentada no discurso através do humor rebaixante e das sempre-presente referências clássicas. “Tudo era negro porém esplêndido—como aquele ébano ao qual foi comparado o estilo de Tertuliano”⁷.

O motivo do outono reflete-se também no próprio velho, anti-sujeito impenetrável. A comparação entre a idade avançada e outono é em si significativa, mas no “Homem da Multidão” as ressonâncias não se resumem a isto; o velho, ao contrário da multidão, não aparece como alguém simplesmente baixo e vil, e sim como alguém que perdeu o poder e altivez de outrora (—e por isso o autor o faz um velho). As impressões que o narrador faz dele incluem “vasto poder mental”, triunfo, cautela; mas também terror, avareza, “supremo desespero”. Seu manto *roqueleire* é sujo e de segunda mão, mas um olhar atento revela linho “de bela textura”, e por baixo dele se escondem tesouros românticos: punhal e diamante. O que desperta inicialmente a curiosidade ardente do narrador é o desejo de compreender a *história* “escrita no peito” daquele homem, de desvendar o paradoxo do que é ao mesmo tempo elevado e caído.

Os elementos “elevados” do velho, como as riquezas (ainda que ocultas) e o poder mental, ecoam a visão que o narrador faz de si mesmo. Vimos que, através de suas palavras, ele se estabelece como erudito e orgulhoso de sua erudição; pontua referências literárias generosamente e já nos dois primeiros parágrafos faz citações em alemão e grego. A epígrafe em francês talvez não possa ser atribuída ao narrador, mas ela nomeia La Bruyère, um moralista cristão; e é pelo moralismo que o narrador se distingue da população e se distancia do velho. Sua visão de mundo equipara vício e crime a sujeira e pobreza. Não conhecemos a multidão a não ser filtrada por sua mente, e suas descrições mais singelas vão para os “funcionários superiores” com correntes de ouro “de antigos padrões”, para os “Eupátridas”, nobres, advogados etc.; mas as prostitutas “fazem pensar nas estátuas de Luciano, com a superfície em mármore de Paros e o interior recheado de imundície”⁸, e se

⁷Referência implícita a Balzac: “Vejo seu obscurantismo [de Tertuliano] com o mesmo prazer com que fito o ébano brilhante quando bem lavrado [...]”

⁸Imagem extraída de *Somnium*, de Luciano de Samósata, escritor que viveu na província romana

tornarão (como conseqüência de seus pecados) feias madamas ou desgraçadas leprosas. O velho é descrito como malicioso e desesperado, sujo e miserável, adjetivos que para o narrador se confundem; no final, como de “gênio de crime profundo” e “o pior coração do mundo” (embora não saiba que crime ou pecado ele teria cometido). Em contraste, o narrador, limpo, rico, e (implica-se) sem grandes falhas de caráter, pode se dar ao luxo de convalescer ociosamente no café, e pode seguir o velho silenciosa e ocultamente na chuva—pode dominá-lo—graças às suas “galochas de caoutchouc”—isto é, borracha, material moderno e funcional.

Tempo e espaço, discurso e personagens, seres humanos e objetos: todos os elementos narrativos não estão simplesmente justapostos mas se combinam, se interpenetram e se reforçam.

A oposição entre narrador e seu anti-sujeito, entre poder presente e passado, entre *roquelaire* e caoutchouc remete a um motivo recorrente em Poe: o conflito entre a nobreza em declínio e a burguesia em ascensão. Com o *roquelaire* barato e corroído, mas que ainda guarda punhal e diamante, o velho parece uma imagem viva da nobreza em decadência que já passou por seu crepúsculo—seu outono—e não encontra função na metrópole, domínio burguês por excelência. Em nenhum momento o narrador estabelece que o velho é de origem nobre, mas é difícil não ser levado a essa hipótese com a imagem do *roquelaire*, tipo de manto que imita aquele usado pelo duque de Roquelaire, popular no século XVIII (datado portanto em mais de cem anos antes do tempo de calendário da narrativa, e provavelmente em vias de extinção àquela época⁹). Os tesouros refletem opulência e violência, características essenciais da nobreza—expandidas metonimicamente na descrição que o narrador faz do velho, ao associar a ele idéias de “avareza” e “sede de sangue”. Nisto o velho, nobre e em penúria, torna-se o oposto ou duplo do narrador, rico e pacífico.

Se o velho fosse feito apenas de estranheza (ou, nos termos do narrador, de “imundície”), ele não provocaria tamanho efeito perturbador (*Unheimliche*, “infamiliar”, no sentido definido por Freud¹⁰). O que perturba é aquilo que simultaneamente traz elementos do familiar, do conhecido, e elementos estranhos que rejei-

da Síria.

⁹ MAGINNIS, T. *The Cut of Women's Clothes 1700–1800*. 2008. Disponível em: <<http://www.costumes.org/history/100pages/18thwomenscut.htm>>. Acesso em: nov. 2010.

¹⁰ FREUD, S. The “uncanny”. In: _____. *On creativity and the unconscious*. New York: Harper, 1958. p. 122–143.

tamos. Um duplo (*Doppelgänger*), espécie de cópia do sujeito desfamiliarizada e tornada estranha, é uma técnica clássica de explorar o perturbador. O velho, assim como o narrador, está associado à riqueza, mas nele ela está oculta e em declínio, não plena e ostentativa; o velho é frágil e febril, e o narrador convalescente; o narrador pensa enxergar no velho a habilidade intelectual, característica da qual ele próprio se orgulha; assim como o narrador, o velho está interessado na multidão, porém de forma doentia e obsessiva, em tudo oposta ao interesse alegre e descomprometido daquele que frequenta cafés. As tentativas que o narrador faz de analisar o velho são dolorosas porque são como olhar para um espelho distorcido.

Na abertura do enquadramento, Poe nos dá uma pista que o livro alemão é uma metáfora. A citação do “não se permite ser lido” é *Er lasst sich nicht lesen*. Acontece que o alemão, assim como o inglês, possui eixos pronomiais distintos para seres animados e inanimados. O pronome para um objeto inanimado como um livro seria *Es* (semelhante ao ing. *it*); *Er* é adequado a um ser animado e masculino (como *he*). Na conclusão, essa comparação prenunciada entre velho e livro é tornada explícita. O livro é identificado como o *Hortulus Animæ*, folheto de orações obsceno¹¹, e o coração do velho, o “pior do mundo”, é “um livro ainda mais repulsivo” (*a grosser book*), de forma que não poder lê-lo seria uma graça da misericórdia divina.

Freud, discutindo o perturbador, afirma que seus elementos não-familiares provocam medo porque trazem forçosamente ao nível consciente sentimentos e idéias que estavam reprimido¹². O que é que o narrador vê de tão repulsivo no velho, seu semelhante e oposto? Qual é o grande segredo que ele descobre não querer desco-

¹¹Parece provável que Poe tenha vindo a saber sobre esse livro através da obra popular de Isaac D’Israeli, *Curiosities of Literature*, publicada entre 1791 e 1823. D’Israeli descreve o “*Hortulus Animæ* de John Grunninger, 1500” como um pequeno livro cheio de rezas supersticiosas e gravuras “lascivas” de santas e figuras religiosas. Sabemos que Poe tinha familiaridade com o *Curiosities* porque ele o menciona em seu artigo *Pinakidia*, no qual plagia Isaac ironicamente logo após tecer críticas ácidas aos “patifes americanos” que o plagiam. Além disso, fora do contexto do *Curiosities* o título *Hortulus Animæ* parece estar associado a toda uma tradição de livretos de orações que não são considerados especialmente imorais, e não àquele específico do gráfico Johann Grunninger (D’ISRAELI, I. Religious novelettes. In: _____. *Curiosities of Literature*. London: Routledge, 1824. Disponível em: <<http://www.spamula.net/col/>>. Acesso em: nov. 2010.; POE, E. A. *Pinakidia*. *The Southern Literary Messenger*, T.W. White, Richmond, II, p. 573–582, 1835–6.; GRIGGS, E. L. Five sources of Edgar Allan Poe’s “Pinakidia”. *American Literature*, Duke University, Durham, v. 1, n. 2, p. 196–199, 1929. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2919908>>. Acesso em: nov. 2010.;

THURSTON, H. *Hortulus Animæ*. 1913. Digitalização da enciclopédia de 1907–14. Disponível em: <http://oce.catholic.com/index.php?title=Hortulus_Animæ>. Acesso em: nov. 2010.).

¹²Ou, alternativamente, porque nos levam a questionar nossa compreensão da realidade; e.g. uma coincidência que nos perturba porque sugere que visões de mundo animísticas ou mágicas poderiam estar certas. Este tipo de *Unheimliche* não parece se aplicar ao personagem do conto.

brir?

Walter Benjamin propôs sua dicotomia vivência/experiência pelo menos desde seus ensaios *A Pé em Berlin* (1929) e *O Narrador* (1939), mas é na sua análise de Baudelaire que ele aplica estes conceitos ao ambiente urbano¹³. Falando sobre “O Homem da Multidão”, ele descreve os transeuntes de Poe como autômatos que reagem reflexivamente a estímulos sensoriais: “quando empurrados, eles se desculpavam profusamente com os empurradores”. Tal forma de estar no mundo está associada ao trabalho industrial, que corta o ser humano dos laços com o passado (a experiência) e o coloca desprovido de memória na tarefa descontextualizada do presente. O comportamento mecânico e compulsivo do cidadão urbano é ainda mais evidente no velho, que, ao se encontrar na multidão, passa a andar em círculos e, se é dela afastado, parte correndo procurá-la. O narrador o descreve como incompreensível, mas seus atos são tão previsíveis quanto os tipos humanos que ele antes se orgulhara de desvendar. Por que o narrador se incomoda tanto com o comportamento do velho em particular?

Em seu mundo interior, o narrador se distingue da multidão, vendo a si mesmo como indivíduo à parte; ele é um homem fora da multidão, ou, na pior das hipóteses, um homem **na** multidão, observando-a como um naturalista observa animais curiosos. O velho, como é destacado já no título do conto (que usa o possessivo ao invés de, como seria mais comum, a preposição de lugar), e reforçado numa conclusão em itálico, é o homem **da** multidão; muito distante de uma antiga nobreza, de uma “selvagem história”, ele agora não tem existência independente da aglomeração urbana. Podemos supor que este é um primeiro horror que o narrador intui mas não tem coragem de descobrir; que, assim como a *Morte Vermelha* de Poe, não há nada por trás da máscara, nenhum sentido a ser desvendado na arbitrariedade do velho.

Ao lembrarmos da relação entre o narrador e seu duplo, esta revelação faz reverberar uma nova e ainda mais terrível. O *Doppelgänger* tradicional é perturbador porque conecta o sujeito ao outro-mundo; e aqui, o velho é um elemento de conexão entre o protagonista e a multidão que despreza. Se não há sentido na obsessão do velho em seguir a multidão, também não há no próprio desejo do narrador em desvendá-la. O Homem Da Multidão o trouxe para fora do café—e, nas ruas, o narrador não pode deixar de notar a falta de sentido de sua própria história pessoal. Ele também é um homem da multidão, tão “sem conselho” quanto os autômatos

¹³ BENJAMIN, W. On some motifs in baudelaire. In: _____. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969. p. 155–200.

humanos que ironizava. É este horror existencial que o narrador precisa tapar tão logo se revela. Por mais que queira se colocar à parte, ele não pode estar só.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, W. The story-teller: Reflections on the works of nicolai leskov. *Chicago Review*, Chicago Review, Chicago, v. 16, n. 1, p. 80–101, 1963. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25293714>>. Acesso em: 26 ago. 2010.

BENJAMIN, W. On some motifs in baudelaire. In: _____. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969. p. 155–200.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 51–80.

D'ISRAELI, I. Religious novelettes. In: _____. *Curiosities of Literature*. London: Routledge, 1824. Disponível em: <<http://www.spamula.net/col/>>. Acesso em: nov. 2010.

FREUD, S. The “uncanny”. In: _____. *On creativity and the unconscious*. New York: Harper, 1958. p. 122–143.

FRIEDMAN, N. Point of view in fiction: The development of a critical concept. *Publications of the Modern Language Association of America*, Modern Language Association, New York, v. 70, n. 5, p. 1160–1184, Dec. 1955. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/459894>>. Acesso em: 18 ago. 2010.

GRIGGS, E. L. Five sources of Edgar Allan Poe’s “Pinakidia”. *American Literature*, Duke University, Durham, v. 1, n. 2, p. 196–199, 1929. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2919908>>. Acesso em: nov. 2010.

LINS, O. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MAGINNIS, T. *The Cut of Women’s Clothes 1700–1800*. 2008. Disponível em: <<http://www.costumes.org/history/100pages/18thwomenscut.htm>>. Acesso em: nov. 2010.

NUNES, B. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

POE, E. A. Pinakidia. *The Southern Literary Messenger*, T.W. White, Richmond, II, p. 573–582, 1835–6.

POE, E. A. Philosophy of composition. *Graham’s American Monthly Magazine of Literature and Art*, George R. Graham & Co., Philadelphia, XXVIII, p. 163–167, 1846.

POE, E. A. *The Works of Edgar Allan Poe in Four Volumes*. New York: W.J. Widdleton, 1863.

POE, E. A. *Edgar Allan Poe Annotated and Illustrated Entire Stories and Poems*. Memphis: Bottletree Classics, 2008.

THURSTON, H. *Hortulus Animæ*. 1913. Digitalização da enciclopédia de 1907–14. Disponível em: <http://oce.catholic.com/index.php?title=Hortulus_Animæ>. Acesso em: nov. 2010.