

POE E BULWER-LYTTON: UMA ANÁLISE DE *ZANONI* À LUZ DA CONCEPÇÃO ESTÉTICA DE POE

SILVA, Ana Maria Zanoni da¹
PHILIPPOV, Renata²

RESUMO: Este artigo tem por objetivo estudar *Zanoni* (1842), romance de autoria do escritor inglês Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), à luz dos pressupostos teóricos de Edgar Allan Poe, associados à acurada análise feita pelo escritor norte-americano na resenha homônima ao romance, “*Zanoni, a Novel. By the Author of ‘Pelham,’ ‘Rienzi,’ &c. Two Volumes. Harper & Brothers*” (1842). Pretendemos, assim, demonstrar que a concepção estética de Poe, embora mantenha estreita relação com o gênero narrativo conto, também se aplica à configuração do romance enquanto gênero e contribui para a apreciação da organização estética da obra.

PALAVRAS-CHAVE: Poe, Concepção Estética, Bulwer-Lytton, Romance

POE AND BULWER-LYTTON: AN ANALYSIS OF *ZANONI* FROM POE’S AESTHETIC CONCEPTION

ABSTRACT: This article aims at studying *Zanoni* (1842), a novel by English writer Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), from the perspective of Edgar Allan Poe’s theoretical presuppositions, together with Poe’s accurate analysis carried out in his review titled “*Zanoni, a Novel. By the Author of ‘Pelham,’ ‘Rienzi,’ &c. Two Volumes. Harper & Brothers*” (1842). Therefore, it is our objective to show that Poe’s aesthetic conception, although keeping a close relationship with the short story as a narrative genre, also applies to the configuration of the novel as a genre, thus contributing to the appreciation of the work’s aesthetic organization.

KEYWORDS: Poe, aesthetic conception, Bulwer-Lytton, novel

¹ Pós-doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Professora Efetiva do Instituto Municipal de Ensino Superior de Bebedouro – Victório Cardassi. E-mail: anazanoni@hotmail.com

² Professora Associada do Departamento de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Pós-doutorado em Estudos Literários. E-mail: renata.philippov@unifesp.br



INTRODUÇÃO

No Brasil, o foco da crítica literária sobre a obra do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849) recai, em grande medida, sobre os textos ficcionais e poéticos, em detrimento da pertinência de seus textos críticos e teóricos, nos quais são abordados aspectos estéticos da composição do texto literário aplicáveis não apenas à poesia e ao conto, mas também ao romance. Conforme Cortázar (1974), Poe, no decorrer de sua vida literária, demonstra três faces distintas: o poeta, o narrador e o crítico. Do entrecruzar dessas faces nasce a crítica e a teoria sobre a arte, tal como se constata no ensaio “The Philosophy of Composition” (1846), no qual, além da descrição pormenorizada do processo de construção do poema “The Raven” (1845), há também uma síntese de sua teoria a respeito da configuração tanto da poesia quanto do conto breve.

O contato direto com a literatura e com a crítica literária da época, enquanto editor do jornal *Southern Literary Messenger*, possibilitou a Poe o acesso às informações necessárias para a reflexão sobre a atividade crítica e poética (BAUDELAIRE, 1993). No ensaio “Crítica a novos livros” (1842), por exemplo, ficam evidentes, a nosso ver, a contestação do nacionalismo exacerbado da crítica americana e a ênfase na necessidade de parâmetros de avaliação que permitam afirmar o que faz de uma obra uma manifestação artística universal. Além disso, limita “a crítica literária a comentários feitos a uma *arte*. Um livro é escrito – e somente como um livro pode ser comentado e discutido” (POE, 1968, p. 44. Grifo do autor), antecipando, assim, a nosso ver, a crítica imanente, que viria a ser desenvolvida no século XX pelos formalistas russos e teóricos do *New Criticism*.

Ao detalhar o processo de concepção do poema “The Raven” (1845) em “The Philosophy of Composition” (1846), Poe apresenta a teoria do efeito, destacando, entre outros aspectos, a importância da extensão da composição para que a totalidade e o efeito da leitura do todo sobre o leitor não sejam perdidos. Mostra, dentre os mecanismos estruturais e formais, a importância da configuração da intriga a partir do epílogo para conferir ao “enredo seu aspecto indispensável de consequência ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção” (POE, 1997, p. 911). Ao distinguir os elementos que compõem a fábula, isto é, a extensão (cem versos), a província (beleza), o tom (melancolia) e o tema (morte de uma linda mulher), daqueles que compõem a intriga (a entrada do corvo, a pergunta reiterada do amante, a noite tempestuosa etc), antecipa, a nosso ver, os princípios *a posteriori*, sintetizados por Tomachevski em “Temática” (1976).

Segundo Poe, a configuração da coerência interna da obra é considerada o fator propício para despertar no leitor o efeito almejado. Esse parâmetro serve de base para suas análises, nas quais demonstra, por exemplo, pontos frágeis e relevantes das obras de Defoe, Hawthorne, Cooper, Dickens, Longfellow etc. Ao analisar o romance *Robinson Crusoe* (1719), por exemplo, salienta a autonomia da personagem em relação ao seu criador e a carência de leituras que evidenciassem a literariedade da obra:

Nenhuma pessoa em dez (...) – ,durante a leitura de Robinson Crusoe, teve a mais remota concepção de que qualquer partícula de gênio, ou mesmo de talento comum, foi empregada em sua criação! Os homens não olham para isso à luz de uma apresentação literária. Defoe não tem nenhum pensamento – Robinson todos.³ (POE, 1984, p. 202. Trad. nossa)

No decorrer da análise do romance de Defoe, Poe salienta a verossimilhança como um dos aspectos favoráveis ao sucesso que a obra alcançou. Nota-se a preocupação com a coerência em relação à unidade de concepção, isto é, com um princípio organizador capaz de estruturar as “diversas partes em torno de uma ação contínua” (VASCONCELOS, 2007, p. 11), aspecto que distingue o romance dos demais gêneros.

A crítica do escritor norte-americano se estende à leitura e à apreciação de romances e não apenas ao poema e ao conto. Embora seus postulados mantenham estreita relação com o gênero conto, acreditamos ser possível aplicá-los também à configuração do romance. Sendo assim, propomos uma análise do romance *Zanoni* (1842), do escritor inglês Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), à luz das concepções teóricas de Poe presentes na resenha homônima ao romance, “Zanoni, a Novel. By the Author of ‘Pelham,’ ‘Rienzi,’ &c. Two Volumes. Harper & Brothers” (1842). Objetivamos destacar trechos nos quais há apontamentos a respeito da configuração do romance e aos aspectos positivos e negativos das escolhas estéticas do escritor inglês. Incluiremos também em nosso escopo o ensaio “The Philosophy of Composition” (1846) e fragmentos de “Marginália” para discutirmos como a “poética de Poe” mantém estreita relação com a concepção estética de Bulwer-Lytton. Almejamos, assim, salientar os aspectos

³ Do original: “Not one person in ten — nay, not one person in five hundred, has, during the perusal of Robinson Crusoe, the most remote conception that any particle of genius, or even of common talent, has been employed in its creation! Men do not look upon it in the light of a literary performance. Defoe has none of their thoughts — Robinson all.”

da teoria de Poe em que, a nosso ver, inova e sistematiza o que já era preconizado em relação à apreciação da organização estética do romance enquanto gênero.

A escolha de nosso objeto se deve ao fato de Poe ter sido um leitor assíduo da obra bulweriana, como mostra a quantidade de resenhas por ele publicadas na *Graham's Magazine*: “Rienzi, The Last of the Tribunes. By the Author of ‘Eugene Aram,’ ‘Last Days of Pompeii,’ &c. &c. Two Volumes in one. Philadelphia: Republished by E. L. Carey and A. Hart” (1836); “Review of Critical and Miscellaneous Writings” (1841); “‘Night and Morning.’ A Novel. By the author of Pelham, Rienzi, Eugene Aram, &c. 2 vols. Re-published by Harper & Brothers, New York” (1841) e “Zanoni, a Novel. By the Author of ‘Pelham,’ ‘Rienzi,’ &c. Two Volumes. Harper & Brothers” (1842). Nessas análises, há comentários referentes aos temas dos romances, bem como o tratamento a eles conferido, apontamentos que, a nosso ver, possibilitam mostrar a pertinência da “poética de Poe” à teoria do romance.

Além disso, Edward George Bulwer-Lytton (1803-1873), assim como Poe, também se dedicou à crítica literária. No ensaio “On Art in Fiction” (1838), publicado no primeiro volume da *Monthly Chronicle*, destaca pontos importantes para a configuração interna do romance, sobretudo no que diz respeito a sua concepção enquanto gênero, às personagens, ao efeito ou sentimento que se pretende suscitar, às cenas, à divisão dos capítulos etc. Bulwer-Lytton, romancista e dramaturgo, é um expoente da literatura inglesa vitoriana, cuja obra foi reconhecida pela crítica, entre outros aspectos, por ter ditado costumes, criado expressões como “a caneta é mais poderosa que a espada” e teria servido de “fonte” para Wagner compor a ópera *Rienzi*, título homônimo ao do romance bulweriano *Rienzi, Last of the Tribunes* (1835) (POLLIN, 1996). Parte de sua obra foi concebida durante o reinado da rainha Vitória, o qual se estendeu de 1837 a 1901 e ficou conhecido como Período Vitoriano. Trata-se de uma época de expansão industrial e econômica, marcada por conflitos entre a moralidade, os preceitos religiosos de diferentes vertentes, o materialismo e as teorias evolucionistas de Darwin e Erasmus. Tais conflitos tornam-se objeto de interesse para a literatura, sobretudo os embates e descompassos provenientes do confronto entre matéria e espírito, uma vez que consiste em um período de:

ansiedade espiritual durante o qual novos paradigmas científicos, educacionais, sociais e filosóficos surgiram e se chocaram com os da teologia cristã protestante dominante. Refletindo essa tensão, a literatura do período

retrata conflitos internos e externos relativos à fé, e a questão mais importante sobre os ideais em que a fé deve ser colocada. (RICHMOND, 2018, p. 102)

Desse cosmos, Bulwer-Lytton retira os elementos necessários à configuração de sua obra. Em *Zanoni* (1842), por exemplo, os traços sociais, a metafísica alemã, os ideais de Rousseau, o misticismo, o ocultismo e, sobretudo, o estudo, a participação e o seu trabalho como membro na Ordem Rosacruz, além da afinidade com comunicação com o mundo espiritual, se fazem notar (RICHMOND, 2018). Tais aspectos permitem contemplar a relação que se estabelece entre a obra e momento de sua criação. Ademais, os apontamentos presentes na resenha desse romance nos permitem compreender e demonstrar a pertinência da concepção estética tanto do romancista inglês quanto do poeta e contista norte-americano no que se refere à organização interna do romance enquanto gênero. Trata-se, portanto, de dois expoentes da literatura, cuja criação ficcional e os postulados críticos e teóricos, quando associados, podem contribuir, a nosso ver, para a compreensão dos mecanismos que regem o processo de criação literária.

Da Crítica à Filosofia da Composição: uma análise de *Zanoni*

E. A. Poe, ao longo de sua obra, esboça aspectos da teoria do efeito ou de sua filosofia da composição, como ele mesmo a denomina, possibilitando-lhe, tanto pela concepção teórica e crítica quanto pela diversidade de seus contos, tornar-se um divisor de águas entre a forma tradicional de narrar e o conto moderno. Levada ao extremo, no conto “The Oval Portrait” (1842), tal concepção lhe permitiu condensar tempo, espaço e ação de modo a proporcionar ao leitor apenas o registro de um acontecimento, ou seja, da terrível história do pintor, cuja arte ceifa e aprisiona a vida, no momento em que o criador dá a última pincelada sobre os lábios da amada retratada na tela. Metaforicamente, o conto, fruto da trama articulada e apoiada sobre uma única ação – a contemplação da arte –, mostra que conhecer a gênese da criação artística, de certo modo, ceifa a vida da obra. Na configuração da trama, a beleza do quadro se perde perante a morte aterrorizante da amada, de cujos lábios não aflora o sorriso, mas a própria morte. E a narrativa do cavalheiro, em busca de um lugar para passar a noite, desaparece mediante a leitura do livro contendo a gênese do quadro por ele contemplado. O conto exemplifica, portanto, a afirmação de Poe em um dos trechos de “Marginalia”:



Estudar os mecanismos de uma obra de arte, ver de perto suas engrenagens, seus menores detalhes, podem proporcionar certo prazer especial, mas um prazer de que não podemos gozar sem renunciar ao gozo dos efeitos pretendidos pelo artista. Na realidade, considerar as obras de arte de um ponto de vista analítico é submetê-las, de algum modo, àqueles espelhos do templo de Esmirna, que só refletiam as mais belas imagens deformando-as. (POE, 1987, p. 996)

Ao evidenciar o *modus operandi* de uma obra, há uma certa renúncia ao prazer por ela proporcionado porque, ao decompor as partes, o crítico deforma as imagens para delas abstrair a gênese da criação e demonstrar, por exemplo, como se deu a configuração da unidade de efeito pretendida pelo seu criador. Se demonstrar o *modus operandi* de uma obra enfraquece o seu efeito, configurá-lo requer perspicácia e inovação, sobretudo no que tange ao romance, gênero, cuja extensão e diversidade de ações, tal como destaca Poe em “The Philosophy of Composition”, “não exige unidade” (POE, 1997, p. 913). A ausência de unidade, característica do gênero romanesco, requer alternativas para que a composição obtenha êxito, e, em “Marginalia”, Poe (1997, p. 996) salienta “que muitos romancistas poderiam, de vez em quando, extrair algum proveito do exemplo dos chineses, que, embora construam suas casas começando pelo teto, têm, contudo, senso bastante para não começarem seus livros pelo desenlace”.

Tal perspectiva teórica é um dos parâmetros norteadores da leitura de Poe do romance bulweriano intitulado *Zanoni* (1842) e se faz notar na resenha homônima ao romance – “Zanoni, a Novel. By the Author of ‘Pelham,’ ‘Rienzi,’ &c. Two Volumes. Harper & Brothers” (1842) –, sobretudo nos trechos em que há a discussão sobre a forma e o tipo de incidentes inseridos na trama, bem como pelo ressaltar da inadequação dos mesmos em relação ao desenlace. O romance tem seu início com a narrativa do encontro entre o narrador autodiegético em busca de informações sobre a Ordem Rosacruz com um misterioso cavalheiro em uma livraria situada no Convent Garden, em Londres. Dele o narrador recebe instruções sobre os preceitos da ordem e um manuscrito, no qual há a narrativa da história do conde Zanoni e de seu amor pela cantora de ópera Viola Pisani.

Tal como ocorre no conto poeano “The Oval Portrait”, o leitor tem em mãos a narrativa daquilo com que o narrador travou conhecimento, por meio da tradução e leitura, por ele realizadas, dos hieróglifos que compõem o manuscrito. A primeira sequência da narrativa do romance, ou seja, a história do narrador, é posta em estado de virtualidade, porque as respostas

para suas indagações sobre a ordem e o processo de criação artística dependem de sua leitura e tradução da história que compõem o manuscrito. A segunda sequência da narrativa do romance está encaixada dentro da primeira e cabe ao narrador a ação de ler, ato que o torna uma metáfora do leitor, uma vez que este lê através dele.

Além das vicissitudes que afligem o casal e os demais personagens, há no manuscrito a descrição dos preceitos e valores da Ordem Rosacruz e os fatos que antecederam a morte de Robespierre durante a Revolução Francesa. Porém, ao contrário do conto, no qual o narrador apenas efetua a leitura da história do enigmático quadro, no romance, o narrador autodiegético, situado no nível extradiegético, passa para o nível intradiegético e, por meio de uma voz homodiegética, alega ter se esforçado para ser fiel à tradução dos hieróglifos, embora também tenha inserido trechos de sua própria autoria:

não tenho certeza absoluta de ter dado sempre a verdadeira significação a cada um dos caracteres hieroglíficos do manuscrito; e acrescentarei que, em algumas passagens, tenho deixado em branco certos pontos da narração, e que houve ocasião em que, encontrando um hieróglifo novo de que não possuía a chave, vi-me obrigado a recorrer a interpolações de minha própria invenção que, sem dúvida, distinguem-se do resto, mas que, com prazer reconheço, não estão em desacordo com o plano geral da obra. (BULWER-LYTTON, 2009, p. 18)

O narrador participa da história que narra, seja por omitir ou por inserir trechos no texto que tem em mãos e, portanto, *Zanoni* não é produto de um tempo distante do presente do escritor, ou seja, embora sua gênese esteja contida no manuscrito, muito do contexto histórico lhe foi inserido por meio de passagens em branco marcadas por linhas pontilhadas, as quais convidam o leitor a interagir com a obra. Além disso, as “interpolações” do narrador colocam o protagonista, ou como afirma Poe (1842, p. 354. Trad. nossa), aquele que “vem diante de nós com toda a solenidade do passado, tornando vívidos para nós os grandes feitos dos séculos enterrados”⁴, em meio a um processo de autoconhecimento, o qual se dá por intermédio do contato com os problemas que assolam a sociedade no momento do tempo da narração, sobretudo pelo Reino do Terror desencadeado pela Revolução Francesa. A nosso ver, *Zanoni* representa o ponto de contato entre o passado e o presente, e sua trajetória traz à tona a ruptura

⁴ Do original: “comes before us with all the solemnity of the past, making vivid to us the great deeds of buried ages.”

do modelo de representação do mundo efetuado de modo fechado e definido e introduz, segundo Bakhtin (2010, p. 400), “um contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)”.

A trama, apoiada sobre a união do casal Viola e Zanoni e as provações por eles vivenciadas até serem condenados à morte por ordem de Robespierre, rompe com o delineamento e a previsibilidade de um mundo cuja ordem não é mais estável, mas sim está em constante transformação. Nesse cosmos, temos as peregrinações do protagonista – um dos últimos representantes dos preceitos da Ordem Rosacruz, que “por três mil anos contemplou a humanidade com um rosto tão imutável quanto o da esquisita Esfinge do deserto. Por noventa gerações, sobreviveu à guerra, à peste e à lenta decadência do sistema”⁵ (POE, 1842, p. 354. Trad. nossa). Sua inadequação perante o seu destino, bem como a busca das demais personagens por autoconhecimento, mostram, a nosso ver, a perspicácia de Bulwer-Lytton e também a de Poe em relação à concepção interna do romance, por ser a inadequação da personagem perante seu destino e sua situação “um dos principais temas interiores do romance. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade” (BAKHTIN, 1993, p. 425).

A imortalidade de Zanoni é apontada por Poe (1842, p. 354. Trad. Nossa. Grifo do autor) como fruto da “subjugação de todos os sentimentos e paixões ao domínio de um INTELECTO PURO”⁶. Tal domínio permite que ele retenha a juventude por conservar também a capacidade de amar, mas, ao se apaixonar, infringe as leis da Ordem Rosacruz, perde seus poderes e torna-se mortal e, portanto, nota-se que a configuração da trama está apoiada sobre o conflito entre a razão e a emoção. Dessa inadequação do protagonista nasce o conflito mental, por ele vivenciado, entre a imortalidade e o amor por Viola, conflito esse que, na concepção de Poe, é um tema que calharia melhor à poesia, evidenciando, assim, a presença dos ideais classicistas em sua concepção estética, uma vez que o romance ainda era um gênero em constituição no século XIX, quando comparado à tradição da poesia e do teatro.

O assunto é impróprio para prosa. Isso pertence propriamente ao drama. O verdadeiro domínio da imaginação é a poesia e, embora essa faculdade divina possa se inclinar para a prosa, ela nunca pode brilhar verdadeiramente, a não ser nas vestes celestiais da musa. Não negamos a impossibilidade de tratar um

⁵ Do original: “For three thousand years he has gazed on mankind with a face as unchanging as that of the weird Sphinx of the desert. For ninety generations, he has survived war, and pestilence, and the slow decay of the system.”

⁶ Do original: “the subjugation of every feeling and passion to the mastery of a PURE INTELLECT.”



tema ideal em prosa – apenas afirmamos as vantagens superiores que a poesia oferece para o mesmo objeto. Mas, acima de tudo, a poesia favoreceria a preservação da ilusão a que já nos referimos. O tom de uma história como a de Zanoni poderia ser mais bem preservado na poesia. A ideia da história é inexprimivelmente grandiosa e poderia ter sido elaborada com um efeito terrível. A luta na mente de Zanoni entre seu amor por Viola e seu desejo pela imortalidade terrena teria produzido, se desenvolvido por uma mão de mestre, uma tragédia igual a *Manfredo*, *Fausto*, nós quase diríamos *Prometeu*⁷. (POE, 1842, p. 355. Trad. nossa)

O foco de Poe é direcionado apenas ao conflito vivenciado pelo protagonista, porém, na trama há o entrelaçar de diferentes conflitos, vivenciados por personagens distintos, que fazem do romance, a nosso ver, uma pintura de um período, no qual a cisão entre o eu e o mundo desencadeia tensões e transforma a sociedade em palco para a eterna busca pelo equilíbrio entre o real e o ideal. E, ao afirmar que o “conflito titânico entre o intelecto e o coração”⁸ (POE, 1842, p. 356. Trad. nossa) que anima o protagonista é um tema propício à poesia, mas tal conflito constitui “o fardo do romance”,⁹ (POE, 1842, p. 356. Trad. nossa) Poe mostra-se cômico da concepção hegeliana de que o romance enquanto epopeia burguesa deve “conciliar as exigências da prosa com os diretos da poesia” (LUKÁCS, 2011, p. 197).

A conciliação do tema propício à poesia às exigências da prosa ocorre por meio da transformação da tensão entre o real e o ideal em demiurgo dos destinos tanto do casal como das demais personagens. Caetano Pisani, pai de Viola, violista e compositor, por exemplo, suprime aspectos da vida familiar e social, sucumbindo perante o perfeccionismo imposto por seu violino, instrumento este que o domina, rumo à criação de uma composição perfeita: “não era um desses pais carinhosos, cujos filhos estão sempre brincando ao redor dos seus joelhos; sua mente e sua alma pertenciam tão inteiramente a sua arte, que a vida doméstica deslizava

⁷ Do original: “The subject is unfit for prose. It properly belongs to the drama. The true province of the imagination is poetry, and although this divine faculty may stoop to prose, it can never truly shine but in the celestial garments of the muse. We do not deny the impossibility of treating an ideal theme in prose — we only assert the superior advantages which poetry affords for the same object. Transitions may be tolerated in the drama which should be anathematized in prose. But, above all, poetry would favor the preservation of the illusion to which we have already referred. The *tone* of a story such as Zanoni is, could be better preserved in poetry. The idea of the tale is inexpressibly grand, and might have been worked out with terrible effect. The struggle in Zanoni's mind betwixt his love for Viola and his longing for earthly immortality would have produced, if evolved by a master hand, a tragedy equal to *Manfred*, *Faust*, we had almost said *Prometheus*.”

⁸ Do original: “In this Titanic conflict betwixt the intellect and the heart.”

⁹ Do original: “the burden [...] of the novel.”

para ele como se fosse um sonho, e o coração, a forma substancial, o corpo de sua existência” (BULWER-LYTTON, 2009, p. 27). Poe considera imaginativa a configuração indireta do caráter do violinista, cujos traços o leitor depreende por meio de suas ações:

Ele entra, no início do conto, com o mesmo efeito com que uma bela abertura precede uma ópera. Ele prepara a mente, por meio de sua música sobrenatural, para os mistérios que se seguirão. Sua barbacã, sua vida solitária, seus sonhos de figuras selvagens e música ainda mais selvagem no ar, lhe dão direito a uma alta posição no ideal. Que grande pensamento é aquele que o representa no teatro, representando mecanicamente seu papel, enquanto sua alma pensa o tempo todo em sua amada ópera, de modo que muitas vezes, inconscientemente para si mesmo, ele explode em sua estranha e surpreendente música!¹⁰ (POE, 1846, p. 355. Trad. nossa)

Dominado pela música e pelo instrumento, o músico transforma-se em um autômato e extrai do violino melodias e variações que produziam “uma algazarra que não se poderia ouvir sem terror” (BULWER-LYTTON, 2009, p. 26), terror esse oriundo do domínio da arte sobre o músico, o qual é levado ao extremo. Sua filha, cantora de ópera, chama-se Viola, nome de um dos instrumentos musicais da família do violino, e o músico, após dar vida à composição perfeita – a ópera “Sereia”, estrelada por Viola –, adoece e morre.

Partindo da premissa, presente em “The Philosophy of Composition” (1846), de que a “morte de uma bela mulher” é o tema mais poético que existe, Poe declara que a história do amor de Zanoni por Viola Pisani calharia melhor à poesia, pois discorda do modo como se dá a morte do casal. Ao tratar da configuração do sacrifício do protagonista pela amada, discorda de Bulwer-Lytton, salientando que a morte dele, desencadeada pelas ordens de Robespierre, e a inserção dos cruéis fatos da Revolução Francesa enfraquecem a totalidade do romance e desviam a atenção do leitor. Tendo por parâmetro a unidade de efeito, ressalta que a vida deveria ser ceifada pelo espectro do Umbral, um ser maléfico com o qual Zanoni, para salvar o filho e a esposa, durante complicações no parto, faz um pacto, e não por Robespierre, que o engana condenando-o à guilhotina sob a alegação de que pouparia a vida de Viola. Porém, a análise

¹⁰ Do original: “He comes in, at the opening of the tale, with the same effect with which a fine overture precedes an opera. He prepares the mind, by his unearthly music, for the mysteries that are to follow. His barbicane, his solitary life, his dreams of wild figures and wilder music in the air, entitle him to a high rank in the ideal. What a grand thought is that which represents him at the theatre, mechanically performing his part, while all the time his soul is thinking of his beloved opera, so that often, unconsciously to himself, he bursts out into its weird and startling music!”



aprofundada da cena da conversa de Zanoni com o espectro do Umbral mostra detalhes que escaparam da acurada capacidade analítica de Poe.

Apareceu uma coisa que não é um ser terrestre – uma sombra, semelhante a uma névoa, uma sobra informe. [...] arrasta-se em direção a ele [Zanoni] e se aproxima envolta em seu negro e vaporoso manto; [...]. – Ah! jovem caldeu! Jovem nos seus inumeráveis anos [...]. [...] teme a morte agora, finalmente? Eu posso conceder-lhe o meio de salvá-la. Eu posso por em suas mãos o remédio que lhe dará as necessárias forças para vencer a crise e viver! (BULWER-LYTTON, 1994, p. 242-243)

Embora o narrador não evidencie a volta do espectro para cobrar a dívida, o retorno fica implícito por meio da inserção de uma linha pontilhada, cabendo ao leitor completar o significado. Trata-se de um recurso estilístico empregado também em outros trechos do romance, nos quais o sentido fica aberto, como afirma o próprio narrador na introdução da obra: “tenho deixado em branco certos pontos da narração” (BULWER-LYTTON, 2009, p. 18). A cena do encontro entre o protagonista e espectro foi configurada de forma irônica, uma vez que este aparece sem ter sido evocado, e aquele vale-se dessa prerrogativa alegando que, por não tê-lo chamado, sua aparição repentina “não é para mandar, mas para novamente obedecer” (BULWER-LYTTON, 1994, p. 312). Para Poe a intenção do autor seria a de que o espectro ceifasse a vida do protagonista como forma de pagamento, mas, quando o espectro “vem fazer valer seus direitos”¹¹, (POE, 1842, p. 354. Trad. nossa) Bulwer-Lytton a dispensa “cavalheirescamente, de maneira muito inartística” (POE, 1842, p. 354. Trad. nossa). Ironicamente, o espectro não só apresenta os traços sombrios e malditos do pacto entre ambos, como também se vale da tragicidade da situação e da fragilidade de Zanoni, devastado pela notícia da morte de Viola decretada por Robespierre, e profetiza a sentença mortal:

– Pensou que o favor que lhe fiz pode trazer-lhe outra coisa senão a maldição? [...]. Você, que queria burlar a morte, aprenda agora como morrem os seres imortais, quando se atrevem a amar uma criatura mortal! [...] pode salvá-la da mão do verdugo; pois está escrito que quem se sacrifica, pode salvar. [...] Quer salvar a mulher? Morra por ela! (BULWER-LYTTON, 1994, p. 312-313. Grifo nosso)

¹¹ Do original: “comes to assert his rights.”



No entanto, parece fugir da perspicácia de Poe a ironia que perpassa a cena, pois Viola pode escapar da morte pela guilhotina, mas isso não a livrará de morrer por outros meios e, portanto, o fato de o protagonista morrer pela esposa não significa tê-la salvo. Ademais, a presença de Adonai, o ser supremo, reiterando a profecia do espectro ao invés de salvar Zanoni da morte, reforça, ainda mais, a ironia:

Mais sábio é agora, no momento e que compreende a Morte, do que quando seu espírito livre aprendia o solene mistério da Vida; as afeições humanas que, por uns instantes, o escravizaram e o humilharam, trazem-lhe, nestas últimas horas da sua mortalidade, a mais sublime herança da sua raça: a Eternidade que começa na tumba. (BULWER-LYTTON, 1994, p. 313. Grifo nosso)

Esse trecho é, a nosso ver, fundamental para a compreensão da articulação das partes do romance, porque mostra a temporalidade como parte integrante da trama. Adonai chama a atenção do protagonista para a importância do despertar da autoconsciência em relação ao tempo, pois ele “faz parte da experiência moderna, é o elemento interno”, e implica para Zanoni “a possibilidade de mudança, de amadurecimento e de aprendizagem” (VASCONCELOS, 2007, p. 57). Nota-se a passagem do tempo em relação ao momento em que o protagonista era o herói para o período no qual “as forças sociais adquiriram autonomia e independência em face dos indivíduos” (LUKÁCS, 2011, p. 196). Ou seja, essa cena parece-nos elucidar a concepção lukácsiana de que o passado “é necessário para explicar geneticamente o presente, o desenvolvimento ulterior da personagem”, (LUKÁCS, 2011, p. 203) por mostrar a transformação sofrida pelo protagonista ao longo de sua existência e de sua relação com a sociedade.

Ironicamente, o leitor se depara com a afirmação moralizante de que o mal transfigurado em espectro não ceifa vidas, mas, ao mesmo tempo, é compelido a pensar que ele pode ser o demiurgo dos destinos humanos, cujo ponto final é a morte. Nesse sentido, acreditamos que a afirmação de Adonai exemplifique, de forma antecipatória, o pensamento de Lukács (2007, p. 91) de que “[o] romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência”. Destruída a hierarquia dos mundos superiores sobre o homem, o mundo exterior torna-se pretexto para Zanoni encontrar a si mesmo, restando a Adonai ser apenas um tipo de consolo que reitera a presença de vida após a morte – a eternidade da alma. Há, portanto, a nosso ver, reificação das premissas

do cristianismo e a refutação dos preceitos da Ordem Rosacruz, organização milenar para a qual a imortalidade pode ser alcançada por meio do abandono dos prazeres mundanos. Bulwer-Lytton explora a ambiguidade da imagem da morte, relativizando e transformando sua presença em um rito necessário ao renascimento e, implicitamente, mostra que vida e morte estão amalgamadas no eterno ciclo da vida (BAKHTIN, 1999). Na realidade, a morte não se dá por meio da intervenção do sobrenatural materializado, mas, entre outros fatores, por mãos humanas orientadas pelas forças sociais que estão no poder. Além disso, demonstra estar ciente de que o romance, enquanto gênero, retrata a experiência da vida prosaica humana que nasce do conflito entre o indivíduo e as forças sociais, tal como afirma Hegel (1980, p.190-191):

O romance, no sentido moderno da palavra, pressupõe uma realidade já prosaica e no domínio da qual procura, na medida em que este estado prosaico do mundo o permite, restituir aos acontecimentos, assim como às personagens e aos seus destinos, a poesia de que a realidade os despojou. Um dos conflitos mais frequentemente tratado pelo romance, e que é o tema que mais lhe convém, é o que se trava entre a poesia do coração e a prosa das circunstâncias, conflito que se pode resolver cômica ou tragicamente, ou de uma das duas maneiras seguintes: ou os caracteres que se tinham revoltado contra a ordem do mundo acabam por reconhecer o que ele tem de verdadeiro e substancial, resignam-se às suas condições e inserem-se nele de forma ativa; ou despojam da sua forma prosaica o que fazem e realizam, para substituir a realidade prosaica em que estão mergulhados por uma realidade transformada pela arte e próxima da beleza.

Poe (1842) argumenta que Bulwer-Lytton mudou o desfecho do romance para aumentar o interesse do leitor e para tanto modificou também os incidentes em que as personagens principais, Zanoni, Viola Pisani e Clarêncio Glyndon, estão envolvidas. Tal modificação desencadeia “pequenos erros na trama”¹² (POE, 1842, p. 355. Trad. nossa), como, por exemplo, a inserção de personagens secundárias, das quais ele destaca a de Filida, uma italiana ciumenta e vingativa, cuja relação amorosa com Clarêncio Glyndon, um inglês amigo do casal, não prospera, cabendo a ela apenas a ação de trair seu amante, que almeja fugir de Paris levando consigo Viola Pisani e o filho. Movida pelo amor e pelos ciúmes que sente por

¹² Do original: “numerous minor errors in the plot.”

Glyndon e manipulada por Jean Nicot, um inescrupuloso pintor, Filida entrega Viola a Robespierre, que a condena à guilhotina.

Ao mesmo tempo em que a inserção das personagens secundárias dispersa a concentração do leitor, tal como afirma Poe, por outro lado, essa escolha estética mostra, a nosso ver, a compreensão de Bulwer-Lytton sobre um dos traços distintivos do romance, o qual possibilita demonstrar a tensão entre a sociedade e as pessoas, ou seja, “o aprofundamento das relações entre o indivíduo e a sociedade” (VASCONCELOS, 2007, p. 56). A articulação dos fatos confere realismo à trama e permite retratar a homogeneidade das mazelas do caráter humano, contemplada por meio das relações entre as personagens e o mundo que as cercam. Ou seja, o romance retrata as aspirações do eu e não do coletivo e a cisão entre estes se faz notar por meio dos preceitos da Ordem Rosacruz, para a qual a imortalidade é um atributo a ser adquirido através da sublimação e do afastamento dos prazeres mundanos. O preço a ser pago por Zaroni pela imortalidade requer o abandono das paixões, sobretudo do amor carnal, e faz dele um ser solitário, um tipo de “morto em vida”, aspecto este que não escapa à crítica de Poe (1842, p. 356. Trad. nossa):

Esses visionários imaginaram que o homem, por meio de uma prática rígida da virtude e da sublimação de todos os sentimentos terrenos, poderia alcançar uma compreensão perfeita dos segredos mais ocultos da natureza – poderia manter comunhão e exercer controle sobre os poderes invisíveis do ar — e poderia até preservar a vida humana por tempo indeterminado, adquirindo os meios pelos quais ela poderia ser perpetuamente renovada¹³.

A obediência a tais preceitos promove o domínio da natureza, mas não favorece o conhecimento das contradições e das forças antagônicas que regem a vida em sociedade. A nosso ver, o romance evidencia e desenvolve tanto a contradição dos valores entre a arte e as aspirações da sociedade burguesa quanto dos ideais da Revolução Francesa subvertidos pelo terror instituído por Robespierre e revela a cisão entre as aspirações do eu e as do coletivo. Não há mais uma unidade de vida e a inserção dos fatos sombrios da Revolução, na trama, marca o ápice dessa cisão, revelando a homogeneidade e a existência de um mal comum, ainda que este

¹³ Do original: “These visionaries imagined that man, by a rigid practice of virtue and the sublimation of every earthly feeling, could attain to a perfect comprehension of the most hidden secrets of nature — could hold communion with, and exercise control over, the unseen powers of the air — and could even preserve human life to an indefinite extent, by acquiring the means by which it might be perpetually renovated.”



se mostre sob diferentes nuances em decorrência dos distintos embates interiores que afligem as personagens.

A ação do narrador de traduzir os hieróglifos e de narrar os infortúnios vivenciados pelo protagonista, inserindo-o em contextos históricos distintos, é unificadora e torna o conhecimento das relações sociais, impostas tanto pela Ordem Rosacruz quanto pela Revolução Francesa, mais interessante para o leitor, porque ao narrar o que o autor do manuscrito havia expresso sobre a essência do homem, o narrador penetra em um relato que, a princípio, se vale de elementos do modo fantástico, tais como fórmulas mágicas e a presença de seres sobrenaturais, (FURTADO, 2009) para de forma inventiva e fantasiosa mostrar a contradição do caráter humano, que se deixa ver nas relações com o outro.

Quanto à estrutura, Bulwer- Lytton opta por distribuir as partes do romance em livros e estes em capítulos compostos por cenas, sumários e cartas. Tal escolha estética harmoniza-se com a informação dada pelo autor na “Introdução”, quando atribuiu a narrativa do romance ao manuscrito, contendo novecentas e quarenta páginas, grafadas em hieróglifos, que lhe fora dado pelo cavalheiro com o qual travou conhecimento em uma livraria nas imediações de Covent Garden, Londres. A inserção do manuscrito e da localização da livraria se dão por motivação realista (TOMACHEVSKI, 1976) e sua introdução, bem como dos fatos e personagens históricos da Revolução Francesa, conferem maior efeito de verossimilhança ao romance. Trata-se de um recurso também empregado por Poe em “The Oval Portrait”, entre outros contos, bastante recorrente no século XIX.

O manuscrito, tal como afirma o narrador, tem sua narrativa articulada conforme uma ordem progressiva das quatro classes de manias apresentadas por Platão, ou seja: “o entusiasmo musical; o entusiasmo místico; terceiro, o profético; e finalmente, o entusiasmo do amor” (BULWER- LYTTON, 2009, p. 16-17). Ao longo do romance, o entusiasmo pelo misticismo se faz notar na personagem Clarêncio Glyndon, dada a sua obstinação em descobrir os segredos da Ordem Rosacruz, à qual são atribuídos os poderes do protagonista. Por outro lado, a família Pisani encarna os valores do entusiasmo musical a tal ponto que Caetano Pisani torna-se escravo do próprio instrumento em busca da composição perfeita. Os valores proféticos estão cindidos entre o bem e o mal, sendo encarnados por Mejour, Adonai e Zanoni, os últimos detentores dos segredos da Ordem, e o espectro do Umbral, ou seja, o lado sombrio e aterrorizante da vida. Ironicamente, o amor torna-se um sentimento desencadeador de conflitos: por amor a Zanoni, Viola abandona a música, e ele, por sua vez, ao sucumbir ao amor por ela, perde os poderes proféticos adquiridos pelo estudo e dedicação ao lado místico dos fenômenos e a própria vida.

Movidas por esses entusiasmos, as personagens se lançam ao mundo em busca do autoconhecimento e, durante tal jornada, as relações que travam entre si trazem à tona, a nosso ver, uma pintura da sociedade vitoriana.

No Livro Primeiro intitulado “O músico”, por exemplo, o narrador relata a história de Caetano Pisani, um violinista cindido entre a música e a família. Durante uma apresentação desastrosa no teatro em Nápoles, Viola, cantora de ópera e filha do músico, encontra Zanoni. Este, por sua vez, mediante o apuro da cantora no palco, utiliza seus poderes para restituir o vigor necessário para que a jovem encante o público com sua voz.

Ainda no “Livro Primeiro”, a inserção de Jean Nicot, o pintor francês cuja obra retrata “a figura humana em grande variedade de sofrimento – o cavalete, a roda, a forca; tudo o que a crueldade inventou para aumentar as angústias da morte” (BULWER- LYTTON, 2009 p. 44), ocorre acidentalmente quando Zanoni o encontra, com ar furtivo, descendo as escadas do prédio e, ao ouvir um gemido vindo de um quarto, descobre que o rapaz envenenara seu protetor para saquear-lhe os bens. O caráter maléfico e manipulador de Jean Nicot se mantém durante toda a trama e será por meio de uma armadilha, por ele planejada juntamente com Filida, que Viola será descoberta pelos homens de Robespierre e condenada à guilhotina.

A estrutura fragmentária do romance, dividida em livros subdivididos em capítulos, nos quais os episódios mostram certa desconexão entre si, refrata, a nosso ver, o inacabamento do mundo, no qual as vidas e os acontecimentos são igualmente fragmentados, uma vez que a totalidade:

não é mais dada às formas: eis por que elas têm de estreitar e volatizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo. (LUKÁCS , 2000, p. 36)

Tal fragmentação não escapou à percepção de Poe, que, embora discorde do que considera extremismo bulweriano a ruptura abrupta da sequência narrativa, ao mesmo tempo já aponta para uma das características do romance enquanto gênero:

A introdução de agentes divinos é, em todos os momentos, uma experiência perigosa; e, quando são introduzidos, a ilusão deve ser mantida a cada sacrifício. Isso dificilmente pode ser feito onde o leitor ouve em uma página a



conversa sobre poderes imortais, e na próxima a disputa por uma cruz entre a esposa sonolenta e um marido bêbado – quando somos apressados pelas elevadas aspirações de Menjour e Zaroni, ao jogo tolo de amor entre Glyndon e Floretta¹⁴. (POE, 1842, p. 355. Trad.nossa)

Poe chama a atenção para a ausência de conexão entre a inserção dos fatos provenientes da ação das personagens em relação àqueles relacionados ao destino do protagonista. Embora se atenha apenas ao conflito que desafia o protagonista, ou seja, o amor por Viola e o desejo de manter-se imortal, e desconsidere a formação pluricelular do romance que permite que cada parte da obra tenha um tema, a crítica de Poe, referente a inserção de personagens, cuja composição de caráter também está em conflito¹⁵ –, parece-nos implicitamente anteceder os formalistas russos, sobretudo os postulados de Tomachevski (1973, p. 173): “A obra inteira pode ter seu tema, ao mesmo tempo que cada parte da obra”.

A configuração das personagens não escapa à percepção de Poe, que chama a atenção para a ausência de identidade, salientando se tratar de “apenas personificações de certas paixões ou peculiaridades”¹⁶ (1842, p. 355. Trad. nossa), todas uma mescla de vícios e virtudes particulares, meros autômatos. Nota-se a percepção de um dos aspectos significativos para a configuração da personagem na modernidade, porque, como afirma Foye (1980, p. 7): “Poe é o primeiro escritor do período modernista a descobrir o tema mais característico do nosso século: a desintegração da personalidade”. Trata-se de um elemento estético típico da personagem romanesca, já que “[o] romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2000, p. 91).

A crítica de Poe se deve ao fato de que em torno do casal gravitam personagens, cujo caráter está cindido entre o amor e a ambição, a música e a família, a pintura e a ambição, os quais ligam-se a outros personagens secundários originando as partes que compõem o romance,

¹⁴ Do original: “The introduction of supernal agents is, at all times, a dangerous experiment; and, when they are introduced, the illusion is to be kept up at every sacrifice. This can scarcely be done where the reader listens on one page to the converse of immortal powers, and on the next to the wrangling of a cross, sleepy wife with a drunken husband -when we are hurried from the lofty aspirations of Menjour and Zaroni, to the silly love-toying betwixt Glyndon and Floretta.”

¹⁵ Pisani, pai de Viola, vive cindido entre o amor pela família e o amor pela música; Glyndon vacila entre a pintura, o amor por Viola e o desejo de conquistar a imortalidade; Viola alimenta o amor e, ao mesmo tempo, a desconfiança em relação ao caráter de Zaroni.

¹⁶ Do original: “only embodiments of certain passions or peculiarities.”

cada qual com uma unidade temática que mantém estreita relação com a temática principal do romance, ou seja, o conflito interior. Tais personagens, assim como o protagonista, vivenciam situações fruto de suas próprias ações e a forma como elas interagem com tais situações descortina o caráter descomposto, cujos fragmentos se aglutinam a cada ação, revelando a busca pela constituição ou reificação do eu cindido entre o real e o imaginário, entre o ser e o parecer.

A caracterização das personagens secundárias, cujos traços de caráter são mantidos ao longo da narrativa, mostra a quão fragmentária e incompleta é a percepção que temos do outro. A simplificação do caráter de Jean Nicot, por exemplo, no que tange à manutenção do traço maléfico e oportunista dado a conhecer já no início da narrativa, durante a tentativa de assassinar seu pai adotivo para roubar-lhe os bens, é uma escolha estética direcionada ao comportamento da personagem em sociedade, pois esta mantém os mesmos vícios, buscando obter benefícios. No entanto, a caracterização das personagens é alvo da crítica de Poe quanto à lógica da personagem. Por outro lado, esta mesma crítica se mostra pertinente à configuração de um dos componentes da estrutura do romance, por revelar que “a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial” (CANDIDO, 1976, p. 56), ou seja, trata-se de um conhecimento fragmentário. A incompletude do caráter de Nicot está fixada pela coerência de seus atos nos inter-relacionamentos pessoais e sociais com os traços que lhe foram atribuídos pelo narrador, um “jovem de fisionomia duvidosa e pouco simpática[...]. Seu olhar era furtivo, sinistro, feroz e, contudo, tímido” (BULWER-LYTTON, 2009, p. 43). A expressão “fisionomia duvidosa” instaura o mistério em torno do caráter e será somente no desenrolar da trama que tal dúvida se transforma em traço de caráter, revelando a vilania, a baixeza e a maldade que o dominam. A nosso ver, a configuração dos traços externos dessa personagem, dados a perceber por outro personagem, ou seja, por Zanoni, evidencia traços da modernidade de Bulwer-Lytton, uma vez que a impressão de autonomia em relação ao escritor decorre do fato de tais personagens irem se configurando perante o leitor e, por conseguinte, culminam na diminuição “[d]a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista” (CANDIDO, 1976, p. 59).

A inserção das personagens secundárias ocorre como por acaso, produto de encontros naturais, mas as vicissitudes destas revelam a cisão de caráter e criam unidades temáticas, que embora pareçam isoladas do todo, mantêm uma relação intrínseca com o tema principal. Tais personagens também têm por característica o conflito interior, produto de diferentes embates com seu próprio eu e o mundo ao seu redor. E sua caracterização indireta revela os traços de



caráter desencadeadores de ações que despertam a atenção do leitor, provocando-lhe repulsa, compaixão, simpatia etc. Os planos e crimes de Jean Nicot, Filida e Robespierre, por exemplo, provocam asco não somente por tramarem contra a vida alheia, mas por revelarem o quão manipuladores e maléficos eles são – maldade esta descrita de forma pormenorizada.

Porém, tal repúdio não ocorre em relação ao protagonista, muito embora este cometa atos que possam levar o leitor a rejeitá-lo. Detentor de uma força psíquica capaz de influenciar e controlar o comportamento das pessoas, apenas através do olhar, Zanoni desperta a adesão do leitor por meio da atmosfera de suspense instaurada em torno de seus poderes: “Ele fixou os olhos no siciliano; jamais esquecerei aquele olhar! Isto é impossível descrever [...] congelou o sangue em minhas veias. O siciliano cambaleou para trás como se tivesse sido atingido. Eu o vi tremer; ele afundou no banco [...]” (BULWER-LYTTON, 2009, p. 60). Embora tal força ganhe proporções que extrapolam os métodos e limitações humanas, o leitor simpatiza-se com ele, porque há justificativas para suas ações e até mesmo para seus crimes. O protagonista, como observou Poe (1842, p. 354. Trad. nossa), é o caldeu que adquiriu “o último segredo de sua seita ainda no auge da juventude [...]” e “por noventa gerações tem sobrevivido à guerra, à peste e à lenta decadência do sistema – um ser misterioso em seu poder sutil, maravilhoso em sua beleza terrível e majestosa”¹⁷ e reteve não somente a juventude, mas poderes que lhe permitem salvar a vida de Viola, quando bandidos tentam entrar em sua casa. Ao retratar a cena, o narrador apenas deixa implícito que houve um crime, mas não oferece ao leitor os detalhes, informando apenas que “[d]e manhã três homens foram encontrados mortos no limiar da entrada principal” (BULWER-LYTTON, 2009, p. 203). A ausência de informações sobre a forma como os invasores foram detidos e assassinados, além de atenuar a responsabilidade do protagonista, reforça o mistério em torno de seus poderes e aguça ainda mais a curiosidade do leitor.

Portanto, a apropriação e a inclusão de Robespierre e dos fatos da Revolução Francesa inserem a narrativa em uma realidade extratextual reconhecível e Bulwer-Lytton transforma-os em parte integrante da estrutura interna do romance, ou seja, em realidade estética. Ironicamente, tal inserção propicia a contraposição de dois tempos históricos: o passado, cujo representante é Zanoni, o caldeu solitário, detentor de conhecimentos e poderes sobrenaturais, que encarna os ideais da luta pelo bem coletivo, mas que por amor entra em conflito com os

¹⁷Do original: “the last secret of his sect while yet in the prime of youthful manhood [...]. For ninety generations, he has survived war, and pestilence, and the slow decay of the system, — a being mysterious in his subtle power, wonderful in his awful and majestic beauty.”

princípios da Ordem Rosacruz, e o presente, encarnado por Robespierre, agindo em desacordo com os ideais de igualdade, liberdade e fraternidade inerentes ao movimento que lidera. A nosso ver, a contraposição de tempos permite a Bulwer-Lytton antecipar a concepção de Lukács (2011, p. 205) de que “somente quando o homem age em consonância com o ser social é que se expressa sua verdadeira essência”.

Considerações Finais

A apreciação da resenha “Zanoni, a Novel. By the Author of ‘Pelham,’ ‘Rienzi,’ &c. Two Volumes. Harper & Brothers” (1842) mostrou-nos alguns dos preceitos de seu autor que viriam a integrar o ensaio “The Philosophy of Composition” (1846), possibilitando-nos pensar que as concepções estéticas e teóricas de Poe partiram não somente da apreciação dos gêneros poesia e, por extensão, do conto, mas também do romance e se constituíram ao longo de sua vida literária não um mero esquema matemático, como a fortuna crítica costuma afirmar, mas como parâmetros teóricos que possibilitam a apreciação da literariedade do texto.

A leitura do *corpus*, acima descrita, revelou-nos, na prática, a perspicácia de Poe ao apontar na construção estrutural do romance *Zanoni* tanto os aspectos que contribuíram ou não para despertar e manter o efeito sobre o leitor. Tendo o tema do romance como ponto de partida para análise, Poe aponta e analisa escolhas estéticas de Bulwer-Lytton que, quando apreciadas sob a ótica da teoria do efeito, não favoreceram o despertar e a manutenção do efeito de horror decorrente da inserção de seres sobrenaturais na trama. Por outro lado, observamos que a ruptura com o horror advindo de forças sobrenaturais propiciou o suscitar do terror proveniente de atos do próprio homem, cujo ápice se dá por meio das ações de Robespierre que, tal como afirma o relato histórico, desencadearam a denominada Fase de Terror durante a Revolução Francesa. Portanto, acreditamos que Poe tenha, de fato, antecipado em sua resenha sobre o romance de Bulwer-Lytton alguns preceitos teóricos referentes à configuração das personagens e do romance enquanto gênero, os quais só iriam ser compreendidos no século XX, fato que nos permite considerar a contribuição da poética de Poe à teoria do romance.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. HUCITEC, 2010.



- BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Tradução de Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.
- CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 51-80.
- CORTÁZAR, Julio. “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”. In: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.103-146.
- FOYE, Raymond. (org.) *Poe desconhecido: Uma antologia de escritos raros de E. A. Poe, com comentários de Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valery, J. K. Huysmans e André Breton*. Tradução de Luiz Fernando Brandão. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- FURTADO, Filipe. Fantástico: modo. In: CEIA, Carlos. (ed.) *E-dicionário de termos literários*, 2009. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>>, acesso em 23/07/23.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. “Poesia”. In: *Estética*. Vol. VII. Lisboa: Guimarães Ed., 1980, p. 190-1.
- LYTTON. Edward Bulwer. *Zanoni: romance ocultista*. São Paulo: Pensamento, 2009.
- LUKÁCS, Georg. “O romance como epopeia burguesa”. In: LUKÁCS, Georg. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p.193- 244.
- _____. *A teoria do romance: um ensaio filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, 2007.
- RICHMOND, Maureen. “Zanoni, de Bulwer-Lytton: uma aventura em consciência da era vitoriana”. Tradução de F.R.C. Renato Duarte Caraciola. *Rose+Croix Journal* .Vol. 12, s/p, 2018. Disponível em: <http://lojamares.oas.amorc.org.br/wp-content/uploads/sites/148/2019/11/Maureen-Richmond-M.A.-Zanoni-de-Bulwer-Lytton-Uma-Aventura-em-Consci%C3%Aancia-da-era-Vitoriana-Vol12_102-117.pdf> , acesso em 20/05/21.
- POE, Edgar Allan. “Crítica de novos livros”. In: NOSTRAND, Albert D. Van. (org). *Antologia de crítica literária*. Tradução de Márcio Cotrim. Rio de Janeiro: Lidador, 1968, p. 41- 44.
- _____. “Critical Notices”. In: POE, Edgar Allan. *Poe Essays and Reviews*. New York: The Library of America, 1984, p.201-203.
- _____. “Daniel Defoe, The Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner: with a Biographical Account of Defoe. Illustrated with Fifty Characteristic Cuts, from Drawings, by William Harvey, Esq. and engraved by Adams. New York: Published by Harper and Brothers”. *Southern Literary Messenger*. Vol. II, n. 2, p. 127- 129, January 1836. Disponível em: <<https://www.eapoe.org/works/criticism/slm36dd1.htm>>, acesso em 25/02/21.
- _____. *Ficção completa, poesias & ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- _____. “Marginalia”. In: POE, Edgar Allan. *Poe Essays and Reviews*. New York: The Library of America, 1984, p.1309-1472.
- _____. “Os contos de Hawthorne”. In: NOSTRAND, Albert D. Van. (org). *Antologia de crítica literária*. Tradução de Márcio Cotrim. Rio de Janeiro: Lidador, 1968, 45-53.
- _____. “Preface”. In: POE, Edgar Allan. *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Philadelphia: Lea and Blanchard, 1840, p.5. Disponível em:



< <https://www.eapoe.org/works/editions/tgavolI.htm> >, acesso em 25/02/21.

POLLIN, Burton Ralph. “Bulwer-Lytton’s influence of Poe’s work, especially for an author’s ‘preconceived design’”. *Poe Studies Association Newsletter XXVIII*: 1, p. 1 – 3, Spring 2000.

Disponível

em

<<https://static1.squarespace.com/static/58484cae440243698142568a/t/584add732994ca586627471e/1481301372213/PSANspring2000.pdf>>, acesso em 25/02/21.

TOMACHEVSKI, Boris. “Temática”. In: TOLEDO, Dioniso de Oliveira (org) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 169-204.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: FAPESP, 2007.