

**BURLESCO, SATÍRICO E DUPLO: AS FACES
DE “O DUQUE DE L’OMELETTE”**

**BURLESQUE, SATIRICAL AND DOUBLE: THE
FACES OF “THE DUC DE L’OMELETTE”**

**BURLESCO, SATÍRICO Y DOBLE: LAS FACETAS
DE “EL DUQUE DE L’OMELETTE”**

Maria Alice Ribeiro Gabriel¹

Luciane Alves Santos²

¹ Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora vinculada ao grupo de pesquisas *Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade*. UFPB/CNPq.

² Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora adjunta III da Universidade Federal da Paraíba, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL). Líder do grupo de pesquisa *Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade*. UFPB/CNPq.

RESUMO: “O Duque de L’Omelette” é um conto do escritor Edgar Allan Poe, publicado em 1832, pelo periódico *Philadelphia Saturday Courier*. Nessa obra satírica, Poe elege o motivo gótico do pacto com o diabo, mas seu sarcasmo tem alusões contextuais específicas e, portanto, a crítica considerou o relato menos importante em si mesmo. O objetivo deste estudo é definir o duplo como um tema do gênero Fantástico que, possivelmente, segue presente nesta narrativa burlesca de Poe.

ABSTRACT: Edgar Allan Poe’s “The Duc de L’Omelette” is a tale published in 1832, in the *The Philadelphia Saturday Courier*. In this satirical work, Poe chooses the gothic motif of pact with the devil, but his sarcasm has specific contextual allusions and therefore literary criticism had found that the account is not important in itself. The aim of this study is to define the double as a possible theme of the Fantastic genre that remains present in this Poe’s burlesque narrative.

RESUMEN: “El Duque de L’Omelette” es un cuento del escritor Edgar Allan Poe publicado en 1832 en el periódico *The Philadelphia Saturday Courier*. En esta obra satírica, Poe elige el tema gótico del pacto con el diablo, pero su sarcasmo hace alusiones contextuales específicas, así que, la crítica no la consideró importante en sí. El objetivo de este estudio es definir el doble como un tema del género Fantástico que sigue presente en esta narrativa burlesca de Poe.

PALAVRAS-CHAVE: Edgar Allan Poe; Fantástico; Duplo.

KEYWORDS: Edgar Allan Poe; Fantastic; Double.

PALABRAS CLAVE: Edgar Allan Poe; Fantástico; Doble.

INTRODUÇÃO

Em 11 de outubro de 1984, o *New York Review of Books* publicou um ensaio do célebre crítico americano Harold Bloom, intitulado

“Inescapable Poe”, posteriormente reunido aos artigos de *Edgar Allan Poe's the Tell-Tale Heart and Other Stories* (2009). Bloom não é um admirador de Poe, como os poetas Charles Baudelaire, Paul Valéry, Stéphane Mallarmé e “outros apóstolos do Poe francês”. Com acrimônia, ele admite que as histórias de Poe tornaram-se parte integrante da cultura literária ocidental, e que as lemos e apreciamos melhor quando somos muito jovens (BLOOM, 2009, p. 3).

Poe interessou-se por teatro e poesia quando jovem. Ele iniciou sua carreira de periodista literário em 1835, aos 26 anos, contratado pelo *Southern Literary Messenger*. Nesse período, o mercado editorial americano era dominado pela literatura britânica e não havia leis que protegessem os direitos dos escritores. Editores americanos pirateavam autores britânicos e o reconhecimento público de um autor dependia completamente da política, por vezes inescrupulosa, de periódicos de grande circulação.

Poe conhecia bem o funcionamento das relações mercantis entre editores, escritores e as preferências do público, moldado pela influência do gosto burguês. Foi assim que a *short story* definiu-se nos Estados Unidos, incorporando elementos da novela vitoriana e assimilando elementos da cultura nacional a esse produto. Um exemplo dessa proposta de adaptação é a novela *A narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838), sobre as aventuras marítimas do jovem Pym, clandestino no baleeiro *Grampus*, com episódios envolvendo canibalismo, motim, naufrágio e descrições do Polo Sul.

Muitos *hoaxes* de Poe são contos que tiram partido da repercussão de áreas da ciência em evolução naquele momento: expedições ou missões científicas; experiências com o galvanismo e o mesmerismo; a criptografia e a frenologia. Ele soube combinar elementos bizarros, góticos e grotescos a essas histórias, discorrendo sobre assassinatos, catalepsia, hipnose e metempsicose, assuntos correntes nos *magazines* sensacionalistas.

Mark Neimeyer (2002, p. 215), descrevendo a influência de Poe na cultura popular para leitores de língua inglesa, menciona as edições para o público juvenil como o primeiro contato de alguns leitores com o autor. A série *Edgar Allan Poe, “Poetry for Young People”* oferece um modelo de adaptação de sua poesia para crianças, evitando temas

violentos e com ilustrações de pares românticos em espaços austeros e desolados. Para criar um produto voltado à cultura de massa, certas edições priorizaram a tendência de compatibilizar biografia e obra, unindo a melancolia de sua poesia a aspectos da prosa que ratificassem o estereótipo do escritor atormentado. Pretextando torná-lo acessível aos jovens, sacrificou-se o espírito da produção original no texto fonte e nas suas ilustrações: a moralização e racionalização dos contos reduz seu interesse psicológico, sugerindo interpretações distorcidas ao leitor (NEIMEYER, 2002, p. 215).

A partir da década de noventa, a corrente tradicional de estudos da obra de Poe sofreu intensa reavaliação crítica, com *Edgar Allan Poe and the Masses: The Political Economy of Literature in Antebellum America* (1999), de Terence Whalen, estudo que avalia o impacto da Era jacksoniana na cultura editorial americana e a percepção de Poe – enquanto editor e periodista – do significado econômico, político e social da literatura.

Outra vertente de estudos literários, atualmente dedicada à obra de Poe, surge com os teóricos do Fantástico que consideram a essencialidade de sua obra centrada em temas sobre o caótico, os fantasmas interiores e os desajustes mentais. Remo Ceserani, em *O Fantástico*, lembra ainda a decisiva influência de Poe na mudança dos gostos literários e, também, a introdução de novas e perturbadoras formas do insólito ficcional. O crítico corrobora a inequívoca presença de contos “algumas vezes muito mais radicados na sensibilidade “gótica”, outras vezes antecipadores de um gosto novo pelo macabro, pelo absurdo, pelo exótico e pelo grotesco” (CESERANI, 2006, p. 39). “O Duque de L’Omelette” une o cômico ao gótico e traduz o macabro no rebuscamento bizarro da ambientação.

Após breve exposição contextual, este trabalho propõe o estudo de “O Duque de L’Omelette” considerando a identificação e análise de um dos aspectos recorrentes no sistema temático do Fantástico: a projeção do duplo. Para desenvolvimento do artigo, a primeira parte será destinada às fontes e referências culturais utilizadas por Poe na narrativa; em seguida, contemplamos as relações associativas entre o insólito e os temas que caracterizam a história: duplicidade, morte e humor negro. Por fim, analisamos as especificidades que configuram o

desdobramento do ser, o duque de L'Omelette, e seu alto grau de identificação com o *outro*, o diabo. Partimos das perspectivas teóricas de Gary Richard Thompson, David Hirsch, Sara L. Crosby e Otto Rank, dentre outros que contribuem para corroborar as hipóteses levantadas.

“O DUQUE DE L'OMELETTE”

Ao prefaciар “O Duque de L'Omelette”, Thomas Ollive Mabbott considerou-o uma das poucas histórias envolvendo humor na qual Poe parece ter sido completamente bem-sucedido. Dos *Contos do Grotesco e do Arabesco* (1840), é o que combinaria de forma mais harmoniosa os elementos de ambientação e *grotesquerie*; e há o elemento de aventura: a esperança de que o duque possa escapar no final. Por seu caráter intrépido e carismático, “*bold and darling fellow*”, na simpática expressão de Mabbott (POE, 1978, p. 31), é aquele a quem tendemos a preferir entre todos os outros heróis de Poe.

Segundo Johan Huizinga, o herói constitui um modelo superior de *homo ludens*, projetando o impulso humano da emulação em seus esforços, e ilustrando o desejo “ludicamente” apaixonado de sujeitar o ego, enfrentar obstáculos e provas, e ser vitorioso. Destacando o tema da rivalidade, Sigmund Freud ofereceu uma visão mais sombria em *Moisés e o Monoteísmo*. Nesse ensaio, Freud definiu o herói como aquele que se rebela contra o pai e “no fim suplanta-o vitorioso” (BROMBERT, 2002, p. 18).

A crítica de Stuart e Susan Levine é sobre o aspecto hermético da história, provavelmente um dos melhores exemplos dentre as narrativas de Poe tornadas indecifráveis sem o necessário esclarecimento prévio ao leitor atual (POE, 2000a, p. 9).

Mabbott associa à sátira uma expressão proverbial. “Vencer o diabo” é realizar uma façanha praticamente incrível, mas existem muitas histórias no folclore e na literatura de pessoas que o lograram. Orgulhoso e de coração empedernido, o duque obriga o diabo a manter sua palavra literalmente, e evitar ações não condizentes com

sua dignidade, feito trapacear no jogo e tirar vantagem de um homem embriagado, o que ocorre em “Bon-Bon” (*The Bargain Lost*, 1832) e outras histórias da tradição literária e popular envolvendo jogo de cartas com o diabo. Na elaboração da trama do conto, Poe admitiu a noção, presente em *Deux Livres de la hayne de Sathan* (Paris, 1590), obra citada por Robert Southey (1849-51) e na *History of the Devil* (1726), de Daniel Defoe, de que o diabo estuda compleições, mas não lê pensamentos (MABBOTT, 1978, p. 31).

As notas de Mabbott sobre “O Duque de L’Omelette” trazem importantes considerações, detalhadamente anotadas ao longo do texto, sobre as fontes de Poe. Entre elas está *Curiosities of Literature* (1791-1823), de Isaac D’Israeli, da qual Poe retirou as ideias de Fisiognomia do pintor francês Charles Le Brun e o episódio da morte do ator Zacharie Jacob (Montefleury), ocorrida durante uma representação de *Andrômaca*, de Racine. Já o verdelhão e outros detalhes vêm da novela de Benjamin Disraeli, *The Young Duke* (1831). Uma resenha burlesca da obra, publicada em outubro de 1831, pelo *Westminster Review*, pode ter influenciado Poe ainda mais. O palácio infernal deve algo a *Vathek* (1786), novela gótica de William Beckford, mas, de modo geral, a magnificência da residência do diabo foi inspirada pela descrição do “Pandemonium”, que consta do *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton (MABBOTT, 1978, p. 31-2).

O conto foi presumivelmente redigido em 1831 e destinado ao *Saturday Courier*. Poe revisou-o para ser publicado, com seu próprio nome, no *Southern Literary Messenger*, modificando-o levemente mais tarde. Entretanto, adotou o pseudônimo de Littleton Barry quando o publicou pelo *Broadway Journal* (MABBOTT, 1978, p. 32).

David Leverenz apresenta uma crítica sobre o ideal de masculinidade e seu comportamento na cultura americana antes da Guerra Civil. Poucos anos após 1830, Poe continuava a satirizar as preocupações sulistas concernentes à virilidade, narizes e duelos, algumas vezes expondo conotações sexuais, outras, explorando o tópico da divisão entre corpo e mente. A paródia em “O Duque de L’Omelette” recai sobre a efeminada e aristocrática atitude do duque, morto ante a visão de um pássaro depenado e que desafia o diabo por este lhe dar ordem para se despir (LEVERENZ, 2001, p. 103).

Os críticos têm associado Nathaniel Parker Willis ao conto. À época, N. P. Willis, editor do *American Montly Magazine*, mantinha a coluna “Editor’s Table”, na qual convidava o leitor a partilhar os prazeres de seu gabinete: dois cães; um “South American trulian”, ave aparentemente inventada; o perfume de sua caneta tinteiro; cortinas carmesins; tudo ao estilo dos salões exóticos, otomanas e divãs, azeitonas, flores japônicas, e uma garrafa de *Rudesheimer* (POE, 2000a, p. 9).

A coluna, “preciosamente escrita”, notou Gary Richard Thompson (1973, p 45), retrata Willis como homem requintado. Poe exagerou a imitação que Willis fizera do estilo *silver-fork*³ de Benjamin Disraeli e, ao parodiar o editor contemporâneo, atingiu igualmente Disraeli.

Willis foi ridicularizado por essas afetações, bem conhecidas naquele momento, a ponto de James Paulding, editor e novelista, afirmar que certas histórias de Poe seriam rejeitadas no futuro se os alvos das sátiras caíssem no esquecimento, acrescentando que “O Duque de L’Omelette” seria exceção: todos poderiam entendê-lo (POE, 2000a, p. 9). Charles T. Walters (2011, p. 3) notou na história uma sátira ao gosto francês, situado à margem da decadência estética e moral, e figurado arquitetonicamente no megalômano e soberbo salão do diabo – refinado, ainda que brutal e vulgar – inspirado nas obras de Charles Le Brun, *designer* do Palácio de Versailles: “Sua beleza era grega, sua deformidade era egípcia, seu *tout ensemble* era francês”. (POE, 2000b, p. 292).

Sobre a tradução francesa do conto, Lois David Vines observou que as palavras francesas usadas por Poe mantiveram-se indicadas em itálico. Embora em determinados casos seu francês pareça um tanto estranho, o comentário de certos tradutores sugere que o uso inapropriado de alguns termos, se, por um lado, poderia indicar alguma confusão, por outro ressaltaria sua criatividade e senso de humor. (VINES, 2014, p. 53).

³ *Silver-fork novel* foi um gênero literário da primeira metade do século XIX. Segundo Andrzej Diniejko (2010), Disraeli era ciente de que o mérito literário dessa ficção e seu apelo comercial eram inversamente proporcionais – histórias sobre celebridades e pessoas prestigiadas socialmente vendiam bem. Em *The Young Duke*, ele oferece uma receita paródica para se escrever uma novela no estilo *silver-fork*: um livro de receitas, um par de pistolas e um maço de cartas eram ingredientes que deveriam ser adicionados à intriga – referências ao duelo, ao jogo e ao refinamento gastronômico, mencionados na sátira de Poe.

Nos dias de Poe, “O Duque de L’Omelette” foi publicado inicialmente em 3 de março de 1832, pelo *The Philadelphia Saturday Courier*; em fevereiro de 1836 pelo *Southern Literary Messenger*; nos *Contos do Grotresco e do Arabesco*, em 1840; pelo *Bentley’s Miscellany*, de Londres e Nova Iorque, ambos em 1840 e pelo *Broadway Journal*, em 11 de outubro de 1845 (POE, 2000a, p. 9-10). Era um momento de renovação para a ficção nos Estados Unidos, com o desenvolvimento do conto moderno nos *magazines*, a busca de novas políticas editoriais e de uma identidade literária nacional.

ASPECTOS TEMÁTICOS DO CONTO – A PRESENÇA DO DUPLO FANTÁSTICO

A fortuna crítica de Poe, centrada nos aspectos do insólito, demonstra que sua influência foi decisiva para os caminhos da narrativa fantástica. Sua originalidade consistiu, sobretudo, na criação do inconcebível no âmago do próprio indivíduo. Jacques Cabau (apud BARONIAN, 1978, p. 98) enxergou em Poe, inversamente à lógica predominante, a capacidade de lançar em um universo normal um indivíduo inquietante. Poe foi um escritor seduzido pela inversão, pela queda, pelas obsessões humanas, pelos enigmas e pela imperiosa presença da morte.

Os temas presentes em “Duque de L’Omelette”, a morte e o duplo, são recorrentes no sistema temático do Fantástico e se apresentam como mecanismos fundamentais para o desenrolar da intriga. A análise do conjunto da obra de Poe demonstra que esses elementos são impressos com certa constância e, de forma análoga, figuram em “Morela” (1835), “Ligeia” (1838), “A queda da casa de Usher” (1839) e “William Wilson” (1839).

Assim, nas narrativas góticas de Poe, ambos os temas ajustam-se a cenas que pairam sobre inúmeras possibilidades: o delírio, a expressão do sobrenatural, a projeção dos pesadelos de uma consciência doentia ou “apenas a sugestão de uma imaginação viva, tornada morbidamente ativa pelo ópio e pela hora da noite” (POE, 1981, p. 76). G. R. Thompson discutiu a influência do Gótico no enfoque psicológico

sobre a personalidade maligna do duplo, vinculado a motivos e símbolos da morte e da loucura.

A obra de G. R. Thompson sobre o Romantismo alemão, a ficção gótica e a evolução dos termos Gótico, grotesco e arabesco na crítica literária, contribuiu, segundo Joseph J. Moldenhauer (1974, p. 215), para uma visão das afinidades intelectuais de Poe, esclareceu estratégias narrativas de peças góticas e renovou alternativas para a tradicional equação acadêmica cotejadora dos pares “grotesco/cômico”, e “arabesco/sério”. O entrecruzamento paradoxal do cômico e do sério, do ideal e do demoníaco, do Gótico e do satírico, da esperança e do desespero, é apreendido como o balanço de “forças opostas” em “dinâmica tensão”, resultante da consciente engenhosidade de Poe e autorizado pela estética pós-kantiana do Romantismo alemão.

Mesmo sem a densidade de “Ligeia” e “A queda da casa de Usher”, “William Wilson” registra o tema do duplo e o efeito da dupla perspectiva. Além do romântico embate sobrenatural de um homem com a própria alma, o conto pode ser lido como o assédio de uma consciência perversa. Permanece ambíguo se o segundo Wilson, gêmeo do narrador, existe enquanto espírito sobrenatural ou constructo mental, apesar das pistas para uma dupla leitura serem cuidadosamente plantadas. Mais uma vez, o mundo percebido pelo leitor é filtrado pela mente subjetiva do narrador, e é esta estrutura, somada a motivos absurdos, como o momento preciso da chegada do outro Wilson e seu insistente sussurrar, que suscita a dramática ironia do conto. Certamente, se o segundo Wilson é imaginação do primeiro, a atitude deste pareceria aos companheiros, senão cômica, ao menos bastante *peculiar* (THOMPSON, 2004, 36, destaque do autor).

Conforme a tese de G. R. Thompson, uma passagem de “William Wilson” que ilustra essa percepção dúbia do narrador é a descrição de alguém ligado às suas “mais remotas recordações da vida escolar” e “ao serviço religioso da única igreja da aldeia”:

O pastor dessa igreja era o diretor da nossa escola. Com que profundo sentimento de maravilha e perplexidade tinha eu o costume de contemplá-lo de nosso distante banco na tribuna, quando, com passo solene e vagaroso, subia ele ao púlpito! Aquele personagem

venerando, com seu rosto tão modestamente benigno, com trajes tão lustrosos e tão clericalmente flutuantes, com sua cabeleira tão cuidadosamente empoada, tão tesa e tão vasta, poderia ser o mesmo que, ainda há pouco, de rosto azedo e roupas manchadas de rapé, fazia executar, de palmatória em punho, as draconianas leis do colégio? Oh, gigantesco paradoxo, por demais monstruoso para ser resolvido! (POE, 2000c, p. 224)

Para o Romantismo sombrio, a única harmonia acessível em meio a todo caos e engano apresentado pelo mundo seria uma dupla visão, uma dupla consciência, uma dupla emoção, culminando na satisfação ambivalente do controle intelectual e da posse estoica de si mesmo. Esse tipo de herói-artista romântico mantém o mundo coeso pela força de sua mente – ou ele assiste ao mundo e à sua mente sucumbirem a forças contrárias. O resultado é um ambivalente pessimismo, um tipo de ironia ou humor negro e, ainda, um ceticismo engendrado pelo autoconhecimento da mente subjetiva, tentando insistentemente alcançar uma certeza ilusória (THOMPSON, 2004, p. 11). Anos mais tarde, ao prefaciar *Contos do Grotresco e do Arabesco*, Poe diria que a matriz de alguns de seus contos não era o germanismo, e sim o “horror [que] provém da alma”.

HUMOR NEGRO, DUPLO E MORTE EM “O DUQUE DE L’OMELETTE”

No texto intitulado *O estranho*, em alemão *Das Unheimlich* (1919), Sigmund Freud indica que o psicanalista Otto Rank ampliou a compreensão do tema do duplo quando considerou suas ligações “com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiães, com a crença na alma e com o medo da morte; mas lança também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da idéia” (FREUD, 1976, p. 293). No conjunto de ensaios *Don Juan et le Double*, *Don Juan und Der Doppelgänger*, Rank recorda que as primeiras manifestações do duplo remontam a tempos longínquos, às fontes da superstição, do folclore e do nascimento das religiões. Assim, o tema do duplo se confunde com a própria história da literatura e aborda questões

fundamentais para a humanidade, mas é a partir do Romantismo que o assunto se torna mais e mais aprofundado, uma vez que passa a contemplar diferentes pontos de vista, entre eles o da psicologia. Nicole Fernandez Bravo confirma a ancestralidade do tema do duplo – *Doppelgänger*, mas destaca sua apoteose no século XIX, no período romântico:

O termo consagrado pelo movimento do romantismo é o de *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Significa literalmente “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”. Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: “assim designamos as pessoas que se veem a si mesmas”. O que daí se deduz que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade. Outras formulações literárias gozarão de certa prosperidade: “*je est um autre*” (eu é um outro) (Rimbaud), “*el outro*” (o outro) (Borges). (BRAVO, 2005, p. 261)

Com procedimento próprio às narrativas fantásticas, “O Duque de L’Omelette” inicia-se com a apresentação de uma situação realista: no recolhimento do seu gabinete, ao som da “mais delicada música”, o duque recebe em seu jantar o prato que contém “o mais delicado dos pássaros”, para, em seguida, expirar num paroxismo de desgosto. Após a morte do protagonista, a subversão do real se instala no momento em que o corte narrativo conduz o leitor para o mordaz e irônico diálogo travado entre o protagonista e Satã:

– Ah! ah! ah! – disse sua Graça, no terceiro dia, após seu falecimento.

– Eh! eh!eh! – replicou fracamente o diabo, levantando-se com um ar de majestade.

– Ora, certamente o senhor não está falando sério – retorquiu De L’Omelette. – Pequei, é verdade, mas, meu senhor, reflita... O senhor não tem... a real intenção de pôr em execução tão...tão...bárbaras ameaças. (POE, 2000b, p. 291)

Inscritos na atmosfera fantástica, os extremos vida e morte, descida ao inferno e retorno à terra, *eu* e outro, se configuram como pares opostos que deixam entrever a dualidade identitária estabelecida entre os sujeitos. No decorrer da ação, dotada de extrema ambiguidade, a personalidade do protagonista parece espelhar a do seu próprio antagonista.

Convencido de sua morte prematura, o duque passeia pelos aposentos do diabo, observa a decoração e as espetaculares obras de arte que decoram o ambiente. Os rivais compartilham os mesmos gostos, vaidades e delitos, facilmente identificáveis para o leitor, assim como o espelhamento do refinado e afetado gosto do duque: “Que pinturas! Que pinturas! Ó luxúria! Ó amor! Quem após contemplar aquelas beldades proibidas teria olhos para o delicado espetáculo das molduras douradas que irradiavam como estrelas, sobre as paredes de jacinto e de púrpura”. (POE, 2000b, p.292). Nesse momento, evidencia-se a identificação dos modos singulares do duque com o outro, o “companheiro de estrada”, o “segundo eu” com quem partilha a excentricidade: “O duque murmurou uma desdenhosa praga, decididamente aprovatória”. (POE, 2000b, p. 292). Essa expressiva identificação é apontada por Freud (1976, p. 293) como uma “duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*)”. E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes”.

A descrição do palácio infernal é marcada pelo forte apelo visual, uma característica insistente no conjunto da obra de Poe. No ensaio dedicado à decoração, *The Philosophy of Furniture* (1840), Poe demonstra, ao lado das corrosivas metáforas associadas à “redescrição” do mau gosto e da vulgaridade americana, que a composição do cenário interior se torna relevante para o propósito narrativo. (GARRAIT-BOURRIER, 2001, p. 51). O ideal estético da decoração, muitas vezes repleto de tapeçarias, quadros, esculturas e bibliotecas, compõe a atmosfera lúgubre que enriquece e favorece o acontecimento fantástico, a exemplo de “Ligeia”, “Morela” e “A máscara da Morte Rubra” (1842). Garrait-Bourrier (2001, p. 54) justifica a preferência de Poe pela riqueza na composição do cenário ao apresentar a tese de Gilbert Durand, em *Structures anthropologiques de l’imaginaire*, que indica claramente o *habitat* como reflexo da alma e

que pode permitir a identificação do sujeito. O espaço descrito denota o tom idílico de “Eleonora” (1841), “O Domínio de Arnheim ou o Jardim-Paisagem” (1842) e “A casa de campo de Landor” (1849) ou angustiante, de “Os crimes da rua Morgue” (1841), “O poço e o pêndulo” (1842) e “O barril de Amontilado” (1846).

Em “O Duque de L’Omelette”, a fascinação pelo espaço ocupa inicialmente as atenções do protagonista, entretanto o polo oposto é revelado quando “uma janela sem cortinas lhe desvenda, eis que fulgura a mais horrenda de todas as chamas!” (POE, 2000b, p. 292). Receoso de ter o mesmo destino do pássaro que saboreara, cozido em sua própria gordura, só lhe resta tentar escapar das chamas infernais e, lembrando-se do que aprendera em suas leituras, “*o diabo não ousa recusar um jogo de écarté*”, desafia-o para um duelo. Confirmando a intenção do duque, o oponente aceita o embate, ainda que não obtivesse segura vantagem na aposta: “*Se perder – disse ele – estarei duas vezes perdido, estarei duplamente condenado, eis tudo!* (E aqui Sua Graça encolheu os ombros)” (POE, 2000b, p. 293, destaque do autor); vencendo o jogo, libertaria sua alma. Cartas na mesa, o duque espetacularmente vence o adversário com quem, na verdade, mantém uma aliança invisível. No nível da enunciação, a projeção do duplo atende aos propósitos do cômico e da reflexão modelar sobre a decadência de valores morais.

Quando o duque elabora estratégias de ação para escapar do fogo infernal, podemos recorrer à interpretação da psicanálise que considera esses expedientes como mecanismos de defesa, em que o indivíduo separa uma parte de si contra aquele de quem se defende, aquele de quem quer escapar (RANK, 1932, p. 57). O diabo se apresenta como um rival, o outro eu, com quem se identifica, mas quer eliminar, a exemplo do que se lê em histórias óbvias de duplos como “William Wilson”.

O texto fantástico, quando privilegia diferentes interpretações e multiplica as hipóteses de leitura, pode aludir ao fenômeno do espelhamento que transparece na narrativa. Após vencer o rival, o reconhecimento identitário com o outro é definitivamente revelado pelo narrador. O final do conto consolida a questão do duplo quando veicula a ideia da totalidade dos indivíduos. O diabo se apresenta

como parte idêntica ao duque, intrinsecamente ligado à sua metade, como um fantasma ligado à sua materialidade física. Esse amálgama promove a impressão da estranheza entre os “limites do real e do *supra-real*, do natural e do *sobrenatural*, do racional e irracional, da vida e da morte, explicando as contradições do homem e da sociedade”. (LAMAS, 2004, p. 46). Convém ressaltar que “O Duque de L’Omelette”, apesar de não ter recebido até o momento a devida atenção dos críticos, é profícuo quanto às possibilidades de interpretação, pertinentes a outros campos dos estudos literários, além do Fantástico.

Assim, em relação ao irônico título do conto, a hipótese de David Hirsch é única, mas pede uma digressão um pouco longa: Alexander Hammond, em “Edgar Allan Poe’s *Tales of the Folio Club: The Evolution of a Lost Book*,” (1977) e Hirsch, em “‘The Duc De L’Omelette’ as Anti-Visionary Tale” (1977) partilham a hipótese de que os primeiros cinco contos de Poe, publicados na Filadélfia pelo *Saturday Courier*, em 1832, parodiavam o modelo ficcional literário mais pobre editado pelos *magazines*, e, talvez, por extensão, satirizavam os modismos intelectuais correntes. Hammond (1977, apud HIRSCH, 1977, p. 36) notou que os cinco contos são imitações de diferentes tipos de ficção contemporânea, claramente distinguíveis um do outro na matéria e no estilo.

Apesar de ratificar a tese geral de Hammond, Hirsch sugere que as histórias não variam muito em relação ao tema, como pareceria à primeira vista. Das cinco narrativas, quatro cogitam de aspectos do dualismo corpo-alma e da questão da metempsicose. Embora “Metzengerstein” aproxime-se do que posteriormente seria o estilo gótico “sério” de Poe, G. R. Thompson (1973, p. 18 apud HIRSCH, 1977, p. 36) julgou o relato uma paródia do horror germânico. Os outros três – “O Duque de L’Omelette”, “Perda de fôlego” e “Bon-Bon” – são cômicos. Hammond constatou que a impressão de variedade resultava de diferenças não tanto do assunto quanto do ponto de vista.

“O Duque De L’Omelette” examinaria o motivo da alma presa ao corpo na metáfora do pássaro engaiolado. Hirsch e Hammond concordam que Poe construía suas histórias em ampla escala de sentidos e referências. Para Hammond (1977, p. 15 apud HIRSCH, 1977, p. 36), os contos iniciais exigem leitor versado em assuntos literários.

Nesse sentido, Hirsch notou que o senso de humor opera em relação a outros elementos.

O autor preconizou mais a habilidade de Poe em conciliar temas que as fontes literárias e biográficas da sátira. O conto desloca o foco do objeto imediato da paródia para a questão corpo-alma. Entretanto, nesse *burlesque*, a “transcendência” é problemática. A maioria dos elementos da ficção de Poe já se faz presente aqui, mas a comédia bizarra predomina e o terror permanece na periferia (HIRSCH, 1977, p. 36).

Hirsch notou que Poe inicia “O Duque de L’Omelette” com um enigma popular: “Keats faleceu por causa de uma crítica. Quem foi que morreu vitimado por ‘Andrômaca’? Almas ignóbeis! De L’Omelette pereceu em consequência de um verdelhão. *L’histoire en est breve.*” (POE, 2000b, p. 291 apud HIRSCH, 1977, p. 36).

Para Hirsch, Poe estava gracejando com a antiga questão da origem da vida, a incógnita do ovo ou da galinha. Em “O Duque” (“The Duc”) o ovo é metamorfoseado em De L’Omelette, enquanto a galinha é “traduzida” em verdelhão; dessa maneira o conto se inicia informando o leitor que o ovo foi sacrificado pela galinha, como Keats “por causa de uma crítica” e Montfleury por “Andrômaca”. A resposta judaico-cristã para a questão biológica da origem da vida é que os seres vivos foram criados e então multiplicados; a galinha, assim, viria antes do ovo. Poe inverte a expressão de modo que ela remete a si mesma apenas ao realçar a morte em vez do ciclo da vida. A galinha nem vem do ovo, nem produz o ovo, antes, o destrói: “De L’Omelette pereceu em consequência de um verdelhão” (POE, 2000b, p. 291 apud HIRSCH, 1977, p. 36).

O cômico da história reside no início, com a morte do duque, esclarecendo-se nas cenas seguintes, quando o sensualista De L’Omelette não pode contemplar a noção da alma despida, não mais adornada pelo corpo. Nesse ponto, começa a segunda parte da história, com o duque assumindo com o diabo relação idêntica à que possuía com o verdelhão, três dias após a morte, ao enfrentar “Sua Majestade”. Logo, é evidente o paralelo entre o verdelhão na gaiola dourada e o duque, no caixão “com incrustações de marfim”. As situações na terra e no inferno são imagens especulares invertidas: o

verdelhão é despido das plumas e servido *sans papier* ao duque, enquanto este é entregue trajado com luxo e papelotes nos cabelos ao diabo (HIRSCH, 1977, p. 37).

Poe desloca a imagem da alma imortal, hóspede da “gaiola dourada” do corpo, para a da alma lançada no submundo, aprisionada à sua “veste” terrena. De acordo com Hirsch (1977, p. 37-8), em vez de se elevar, como a alma de Keats em “Adonais”, para a Divina Imanência, a alma do duque declina sob o peso de sua sensualidade grosseira.

Sara L. Crosby (2016, p. 69) parte da menção à morte de Keats em “O Duque de L’Omelette” e compara seu protagonista à *revenant* Ligeia, que desconstrói a equação entre poder masculino e grandeza estética, com uma narrativa de horror e vingança, já o duque realiza o mesmo percurso através do humor. O mero nome de L’Omelette sugere a criação artística após a destruição – ovos são quebrados para se preparar uma omelete – assim, de modo hilário, pela perspicácia e superioridade estética, o duque reverte a posição de vítima para a de trapaceiro triunfante, engana o diabo e retorna da morte.

Embora a narrativa proclame que “Keats faleceu por causa de uma crítica”, e, por conseguinte, evoque a ideia de assassinio, ela zomba da piedade suscitada ao senso comum pela morte do poeta, sugerindo que ele não poderia, de fato, ser sensível o bastante para reconhecer onde está a beleza. Ferido em seu orgulho, Keats estaria entre as “Almas ignóbeis!” por ter sido vitimado por uma crítica, em contraste com a sensibilidade do duque ante o que representaria a morte de seu verdelhão, apreciado como expressão autêntica e manifestação *in natura* do Belo (CROSBY, 2016, p. 69-70).

Crosby avalia a decoração suntuosa do inferno como item iconográfico. A humilhação final do oponente é indicada na vitória do duque, traduzida na superioridade do homem de gosto sobre o homem de poder, ao anunciar que não faria objeção em ser o diabo, se não fosse De L’Omelette. A declaração mostra a preferência do sensível ao impressivo. Esteta do brutal, as escolhas do diabo revelam poder em lugar do verdadeiro senso da beleza. Poe sugeriria que a grandeza estética não se mede pelo poder. Assim, se os que discernem corretamente a beleza podem morrer por sua aguda sensibilidade,

retornarão triunfantes ao atingir a verdadeira imortalidade (CROSBY, 2016, p. 70).

Com uma proposta lúdica, a presença do duplo em “O Duque de L’Omelette” teria absorvido elementos do Romantismo sombrio, pela combinação do grotesco e do sublime. Sobre a experiência do sublime, o conto reafirmaria a noção kantiana do princípio reflexivo da faculdade estética de julgamento, capaz de apreciar e reconhecer o belo na natureza e na arte, indo além da apreensão de seu conceito puro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de ser um conto inicial, “O Duque de L’Omelette” sugere a preocupação de expor uma perspectiva autoral da criação artístico-literária. Simultaneamente, o contexto era desfavorável aos autores americanos: os periódicos visavam às predileções e valores da classe média, menosprezados nas sátiras de Poe. Ele deveria criar sua identidade profissional, estilo e técnicas literárias, como Charles Dickens, James Fenimore Cooper e N. P. Willis, para obter renome e subsistir no mercado editorial.

Ora parodiando, ora explorando o modelo legado pelo Romantismo alemão, ele acomodou motivos e temas tradicionais da ficção gótica – o duplo, o noturno e a morte – ao comentário social. Criticou o que julgava inapropriado entre editores, autores e público dos *magazines*, como o artificialismo de celebridades e modismos, para afirmar o que considerava realmente válido em uma cultura movida por razões comerciais.

Entre suas estratégias de composição narrativa, “O Duque de L’Omelette”, evidencia o cuidado na ambientação do cenário alegoricamente bizarro e exuberante descrito na história. Assim, para alguns críticos, o modo cômico não seria apenas uma fase meramente introdutória na ficção de Poe para satisfazer a audiência da época.

Com o tema do duplo, do outro à maneira de reflexo especular ou sombra, Poe discorreu sobre a descoberta dos aspectos sinistros da consciência, seus impulsos perversos e obsessões, algumas vezes enquanto antítese, outras, como desdobramento do ser. Os aspectos fantásticos do conto seguem outras imagens do duplo habituais na ficção de Poe: o questionamento da razão, o princípio da individuação guiado pela consciência e a ponderação dos limites dos estados mentais (catalepsia, devaneio, loucura, sonho e morte). Questões que seus narradores costumam dividir com o leitor.

“O Duque de L’Omelette” associa ao duplo uma das manifestações mais caras à literatura gótica e ao plano do Fantástico: o diabo. O imaginário e o pitoresco da cultura popular surgem na figura do diabo logrado, com a vitória da astúcia sobre os poderes infernais, ou ainda, dos poderes criativos do intelecto do homem de gênio sobre a vulgaridade. A “carnavalização” da história faz de L’Omelette um tipo de herói pícaro e não um criminoso dissimulado ou moralmente repugnante, como outros duplos de Poe.

REFERÊNCIAS

BARONIAN, Jean B. *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris: Stock, 1978.

BLOOM, Harold. Introduction. In: BLOOM, Harold. (Ed.). *Edgar Allan Poe's the Tell-tale Heart and Other Stories*. New York: Infobase, 2009, p. 1-9.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BROMBERT, Victor. *Em Louvor de Anti-Heróis: Figuras e Temas da Moderna Literatura Européia 1830-1980*. Tradução de José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Tradução: Nilton Cezar Tridapalli. Londrina: Eduel, 2006.

DINIEJKO, Andrzej. Benjamin Disraeli's Silver Fork Novels. In: *Victorian Web*. 2010. Disponível em: <www.victorianweb.org/authors/disraeli/silverfork.html>. Acesso em: 18/04/2016.

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976, p. 273-314.

GARRAIT-BOURRIER, Anne. Décors et doubles dans La chute de la Maison Uscher et autres contes de Poe: le fantastique, genre de l'inhospitalité. In: *Le don de l'hospitalité – De l'échange à l'oblation*. Paris: Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 47-55.

HIRSCH, David H. "The Duc De L'Omelette" as Anti-Visionary Tale. *Poe Studies*, v. X, n. 2, p. 36-9, December, 1977. Disponível em: www.eapoe.org/pstudies/ps1970/p1977202.htm. Acesso em: 18/04/2016.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em Literatura e Psicologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LEVERENZ, David. Spanking the Master: Mind-Body Crossings in Poe Sensationalism. In: KENNEDY, J. Gerald (Ed.). *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. New York: Oxford University Press, 2001, p. 95-128.

MOLDENHAUER, Joseph J. Reviews. *Nineteenth-Century Fiction*, v. 29, n. 2, p. 215-224, Sep., 1974. Disponível em: www.jstor.org/stable/2933294. Acesso em: 11/04/2016.

NEIMEYER, Mark. Poe and popular culture. In: HAYES, Kevin J. (Ed.). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 204-24.

POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: Thirty-two Stories*. Edited, with introductions and notes by Stuart Levine and Susan F. Levine. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 2000a.

POE, Edgar Allan. Ligéia. In: *Edgar Allan Poe: contos de terror, de mistério e de morte*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981, p. 64-79.

POE, Edgar Allan. O Duque de L'Omelette. In: *Edgar Allan Poe: Poesia e Prosa*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000b, p. 291-6.

POE, Edgar Allan. The Duc de L'Omelette. In: MABBOTT, Thomas Ollive (Ed.). *The Collected Works of Edgar Allan Poe – Vol. II: Tales and Sketches, 1831-1842*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1978, p. 31-41. Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t011.htm>. Acesso em: 11/04/2016.

POE, Edgar Allan. William Wilson. In: *Edgar Allan Poe: Poesia e Prosa*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000c, p. 223-34.

RANK, Otto. Don Juan et le double. *Essais psychanalytiques*. Traduit par le Dr S. Lautman em: Disponible: http://classiques.uqac.ca/classiques/rank_otto/don_juan/rank_donjuan_double.pdf. Acesso em: 15/04/2016.

THOMPSON, Gary Richard. Introduction. In: THOMPSON, Gary Richard. (Ed.). *Great Short Works of Edgar Allan Poe*. Poems, tales, Criticism. New York: Perennial Classics, 2004, p. 1-48.

THOMPSON, Gary Richard. *Poe's fiction, romantic irony in the Gothic tales*. Madison: University of Wisconsin Press, 1973.

VINES, Lois David. Poe Translations in France. In: ESPLIN, Enron; GATO, Margarida Vale de (Eds.). *Translated Poe*. Maryland: Lehigh University Press, 2014, p. 47-54.

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