

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara

ANA MARIA ZANONI DA SILVA

HUMOR E SÁTIRA: A OUTRA FACE DE EDGAR ALLAN POE

Araraquara, S P.

2006

ANA MARIA ZANONI DA SILVA

HUMOR E SÁTIRA: A OUTRA FACE DE EDGAR ALLAN POE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, *Campus* de Araraquara, para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e crítica da narrativa.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro.

Araraquara, SP.

2006.

ANA MARIA ZANONI DA SILVA

HUMOR E SÁTIRA: A OUTRA FACE DE EDGAR ALLAN POE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/ Araraquara, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa.

Data de Aprovação: 18 de janeiro de 2007.

Membros Componentes da Banca Examinadora

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro/ FCL/ UNESP

Membro Titular: Prof. Dr. Carlos Daghljan/ IBILCE/ UNESP

Membro Titular: Maria Lúcia Milléo Martins/UFSC

Membro Titular: Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite/ FCL/ UNESP

Membro Titular: Luiz Gonzaga Marchezan/ FCL/UNESP

Local: Universidade Estadual Paulista.
Faculdade de Ciências e Letras.
UNESP – *Campus* de Araraquara.

Aos orientadores: Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro e Prof. Dr. Carlos Daghlían pela orientação e pela amizade sincera, as quais guiaram os nossos estudos. Também aos professores: Luiz Gonzaga Marchezan, Márcia Valéria Zamboni Gobbi, Maria Lúcia Milléo Martins, Sylvia Helena Telarolli e Sônia Talor. Aos nossos familiares: Marcelo, Marcelinho, João Lucas e Magali. E por último aos amigos Pe. Telmo Figueiredo, Rauer, Kelcilene, Luciana, Marcela, Marta Pontes, Vera Lúgia, Mariângela, nossos sinceros agradecimentos.

*Ninguém pode construir em teu lugar as pontes que precisarás
passar, para atravessar o rio da vida – ninguém, exceto tu, só tu.*

- Nietzsche, 1985, p. 89.

Para os meus pais, pelo incentivo e por me ensinarem que “aprender é a única coisa de que a mente nunca se cansa, nunca tem medo e nunca se arrepende”, como nos diz Leonardo da Vinci.

RESUMO

SILVA, A. M. Z. *Humor e sátira: a outra face de Edgar Allan Poe*. 2007. F.178. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

Esta tese tem por objetivo o estudo de seis contos – “A esfinge”, “Uma estória de Jerusalém”, “O diabo no campanário”, “Mistificação”, “Os óculos” e “Pequena conversa com uma múmia” – do ficcionista, poeta e crítico norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), mundialmente conhecido como o pai do conto moderno, a fim de analisar o modo como o autor constrói o humor e a sátira e em que medida eles constituem uma sátira ambivalente ao seu meio social. As análises revelam a existência de um compromisso do autor com a sociedade do seu tempo, que se manifesta na criação ficcional pelo viés satírico e crítico aos exageros da ideologia norte-americana do século XIX.

Palavras-chave: E.A.Poe; conto; humor; ironia; contexto sócio-histórico-literário.

ABSTRACT

SILVA, A. M. Z. *Humor e sátira: a outra face de Edgar Allan Poe* (Humor and Satire: The Other Face of Edgar Allan Poe), 2007. F. 178. Doctor's Dissertation (Literary Studies) presented to Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, *campus* of Araraquara, State of São Paulo, Brazil.

This dissertation aims to study six short stories – “The Sphynx,” “A Tale of Jerusalem,” “The Devil in the Belfry,” “Mistification,” “The Spectacles,” and “Some Words with a Mummy” – by the American fictionist, poet, and critic Edgar Allan Poe (1809-1849), world wide known as the father of the modern short story, in order to analyze how the author builds humor and satire and to what extent they constitute an ambivalent satire to his social millieu. The analyses reveal the existence of the author's compromise with the society of his time, which is manifested in his fictional creation by means of the satire and criticism of the exaggerations of XIXth century American ideology.

Key-words: E. A. Poe; short story; humor; irony; social, historical and literary context.

SUMÁRIO

1 Introdução.....	10
2 As várias faces do cômico.....	15
3 O humor na literatura norte-americana.....	47
4 O cômico na poética de Edgar Allan Poe.....	68
4.1 Do grotesco ao arabesco.....	69
4.2 O engenho de Poe no universo do cômico.....	75
5 A construção do humor e da sátira na ficção de Poe.....	86
5.1 Um diabo com papelotes: uma sátira ao inferno político.....	87
5.2 Decifra-me ou devoro-te: uma sátira à democracia.....	103
5.3 Os vendilhões de Jerusalém: uma sátira aos falsos sacerdotes.....	116
5.4 Duelo: honra ou logro? - uma sátira aos falsos códigos de honra.....	127
5.5 Cego é aquele que não quer ver: uma sátira aos costumes matrimoniais.....	139
5.6 Conversa com a múmia: uma sátira aos exageros do século XIX.....	148
Considerações Finais.....	167
Referências Bibliográficas.....	173
Bibliografia Complementar.....	177

1 INTRODUÇÃO

O contista escreve suas histórias da maneira que julga melhor, senão havia de escrevê-las diferentemente. Há várias maneiras de narrar, e cada escritor usa aquela que se harmoniza com suas idiossincrasias.
- Somerset Maugham.

Se o nascimento do gênero romanesco, na Idade Média, foi o reflexo da ascensão de um novo grupo social dentro da nobreza – os cavaleiros –, para narrar suas aventuras e proezas nos romances de cavalaria, o conto foi o gênero privilegiado pela humanidade, no decorrer de sua existência, não só para contar as aventuras e difundir as ideologias sociais e religiosas, mas para expor e ridicularizar as injustiças, os vícios e a estupidez do homem na interação com a sociedade. O contar histórias para despertar o riso acompanha o homem desde os tempos mais remotos. As histórias do grego Aristófanes, dos latinos Plauto e Terêncio, do saxão medieval Geoffrey Chaucer e dos renascentistas Miguel de Cervantes, Rabelais e Shakespeare constituem exemplos de obras que captaram o lado cômico que integra a personalidade humana no decorrer da existência atribulada pelos revezes do cotidiano, dos quais o homem procura safar-se, propiciando ao ficcionista um vasto campo para a exploração das incongruências.

Ao realizarmos algumas leituras dos contos de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), considerado pela crítica como um dos precursores da modernidade, algo nos atraiu, embora não pudéssemos precisar, de início, o que era. Havia neles alguma coisa que nos despertava profundo interesse. Assim motivados, começamos a pesquisar o que havia nas entrelinhas do texto de Poe, para descobrir o que nos seduzia. Após algumas leituras, observamos na subcorrente de sentido do texto a existência de uma crítica ao seu momento histórico. Por mais fantástica que fosse a narrativa, lá estava o seu olhar satírico.

A constatação da existência do viés satírico e humorístico se efetivou no decorrer das pesquisas realizadas para a dissertação de mestrado, intitulada *As Marcas de Poe no Conto*, em que estudamos os contos *O retrato oval*, *O escaravelho de Ouro* e *Leonizando*, cujas análises revelaram características dos textos de Poe pouco exploradas pela crítica, tais como a preocupação social e um agudo senso de humor, manifestado nos contos classificados, por ele próprio, como humorísticos.

Um dos biógrafos de Poe, Hervey Allen, no prefácio da bibliografia intitulada *Israfel, Vida e Época de Edgar Allan Poe*¹ (1945, p. 10), declara existir um número reduzido de estudos que buscam conhecer e compreender o que Poe dizia a respeito da democracia, da ciência e da literatura repetitiva e pouco criativa de sua época. Hervey Allen, no “Prefácio” da biografia, afirma que “se as reações de Poe contra seu meio eram características dele mesmo, é nessas mesmas peculiaridades que seu caráter literário tem de ser visualizado” (1945, p. 10). Trilhando o caminho apontado por esse biógrafo, direcionamos nosso foco para algumas dessas reações peculiares, que revelam que Poe não participa pacificamente do ambiente no qual está inserido, mas que o agita e o anima, tanto com a crítica quanto com a ficção.

Os assuntos elencados por Hervey Allen estão presentes na obra de Poe, particularmente em seus textos críticos e nos contos humorísticos, os quais compõem nosso objeto de estudo por constituírem a parte da criação ficcional em que é mais explorado o humor e a sátira, aspectos menos estudados de sua variada produção. Sua obra traz à tona diversos pontos de reflexão sobre a existência humana, bem como novas perspectivas teóricas para a arte. A fim de contemplar e entender a grandiosidade desse escritor foi necessário voltarmos nossa atenção para a época histórica, refletida e refratada na sua criação ficcional, para obtermos o conhecimento de dados extratextuais, que nos ajudaram a entender como os relatos do presente histórico contribuíram para a construção da criação ficcional. Para realizar uma apreciação crítica mais abrangente dos contos humorísticos de Poe, faz-se necessário, portanto, apreciar o que ele diz a respeito do mundo que o circunda, para se conhecerem melhor as minúcias que compõem a história, porque é nas lacunas do discurso oficial que o poeta apóia e confecciona a trama das narrativas humorísticas. Ao desenvolver o discurso ficcional, Poe inclui poucos, mas significativos, detalhes do contexto histórico, tais como: locais geográficos, fatos históricos, bem como referências a acontecimentos situados fora da narrativa, mas que mantêm alguma relação com ela. Segundo Freitas (1996), esses pontos de ligação entre o discurso ficcional e o histórico são denominados de técnicas de autentificação do discurso e permitem inscrever a narrativa ficcional numa realidade extratextual reconhecível.

Julio Cortázar, em *Valise de cronópio*, afirma que Poe “foi um dos grandes porta-vozes do homem, aquele que anuncia o seu tempo noite adentro” (1974, p.104). Ser porta-voz da sociedade na qual se está inserido exige um olhar capaz de captar e re-apresentar ao leitor o

¹ Biografia de Edgar Allan Poe escrita por Hervey Allan, cujo título foi inspirado por um dos poemas do poeta – *Israfel*, publicada em abril de 1831.

ser humano em seus múltiplos aspectos, tais como as paixões, os preconceitos, os vícios, os méritos e os falsos valores. Diante disso, concluímos ser interessante a realização deste estudo que mostrará como a construção do humor e da sátira na criação ficcional de Poe é um meio de desnudamento do contexto social norte-americano da primeira metade do século XIX. Nosso objetivo é, portanto, analisar os contos humorísticos, observando e descrevendo como, neles, é feita a construção do humor e em que medida eles apresentam uma sátira ambivalente² ao meio social, no qual o poeta estava inserido. O estudo detalhado desses contos permitirá demonstrar, por meio da sátira neles expressa, que há, em Poe, um compromisso com seu tempo e meio social, manifestado na criação ficcional por meio da crítica e da sátira aos exageros científicos, ao progresso capitalista, às imitações literárias, à ignorância humana e a outros aspectos da sociedade norte-americana daquele século.

No entanto, o objetivo desta tese não é apenas a identificação de pontos de contato entre a ficção e a história, mas uma leitura crítica dos contos humorísticos visando a detectar as condições sociais sobre as quais repousam os assuntos retratados nas narrativas, com o intuito de penetrar na significação da obra para além da História. A realização de um estudo crítico que almeja a leitura de contos que tomam detalhes da realidade do universo histórico, incorporando-os em sua estrutura, conduz às seguintes questões: Quais os meios e as técnicas utilizados por Poe para transfigurar minúcias históricas em ficção? Como são expressos e explorados na trama ficcional fatos velados, reprimidos e latentes da sociedade norte-americana?

Para elucidar essas questões, inserimos este estudo na linha de pesquisa em *Teorias e Crítica da Narrativa*, contando com as teorias de vocações formais e estruturais da narrativa, das quais destacamos o estudo de Tomachévski cujo título é “Temática”, que versa sobre a escolha e a elaboração do tema na trama narrativa; o trabalho de Gerard Genette intitulado *O discurso da narrativa*, do qual utilizaremos os capítulos “Modo” e “Voz”; e a teoria de construção do texto ficcional do próprio Edgar Allan Poe, como embasamento teórico para analisar o *corpus* deste trabalho, constituído pelos contos: *Uma estória de Jerusalém* (1832), *Mistificação* (1837), *O diabo no campanário* (1839), *Os óculos* (1844), *Pequena conversa com uma múmia* (1845) e *A esfinge* (1846).

O *corpus* deste trabalho foi selecionado para fornecer um painel abrangente da sociedade da época: as questões políticas são tratadas em *O diabo no Campanário* (1839) e *A esfinge* (1846); a religião e os costumes em *Uma estória de Jerusalém* (1832), *Mistificação*

² O termo ambivalente será utilizado em conformidade com as teorizações de Mikhail Bakhtin.

(1837) e *Os óculos* (1844). O último conto selecionado foi *Pequena conversa com uma múmia* (1845), por retomar todos esses aspectos, bem como a literatura e a crítica literária. Além disso, a escolha do *corpus* se deu, também, em virtude do gosto pessoal e por esses contos representarem diferentes momentos da criação ficcional de Edgar Allan Poe, o que nos propicia contemplar o desenvolvimento e aperfeiçoamento do processo criativo do mesmo. Ao longo deste trabalho, são utilizados outros contos em que o olhar perspicaz de Poe aponta diversas mazelas daquela época.

É natural que alguns dos contos que constituem o *corpus* desta pesquisa tenham sido estudados por críticos de Poe, porém neste trabalho vamos abordá-los aproximando-os do contexto, através da apreciação da unidade histórica e cultural norte-americana de meados do século XIX, descrita por Aléxis de Tocqueville em *A democracia na América* (1831), portanto contemporânea ao período de criação e publicação dos contos.

A fim de compreender os principais processos e técnicas empregadas na configuração do humor e da sátira nos contos escolhidos, delineamos, na segunda seção, um percurso teórico composto pelas obras de: Henri Bergson, *O riso* (2001); D.C. Muecke, *A ironia e o irônico* (1995); Matthew Hodgart, *La sátira* (1969); Luigi Pirandello, *O Humorismo* (1996); Vladimir Propp, *Comichidade e riso* (1992). Optamos por esses teóricos, porque eles demonstram os processos empregados, pelos escritores, para a produção do efeito de humor, de comichidade e de sátira.

Em comum acordo com as teorizações de Henri Bergson (2001, p. 6), que afirma que “para compreender o riso é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade”, apresentamos, na terceira seção, um breve panorama do humor na literatura norte-americana, buscando detectar alguns aspectos como: temas, crenças, costumes e personagens que integram o cenário humorístico norte-americano, os quais foram reaproveitados por Poe na elaboração dos contos.

Na quarta seção, mostramos as modificações e inovações que o escritor conferiu à ficção humorística, ao apoiar-se nas teorias tradicionais sobre humor, adaptando-as a sua própria “filosofia da composição”. As teorizações de Poe sobre a composição literária estão presentes em várias resenhas e ensaios críticos e teóricos, como, por exemplo, *A filosofia da composição*, *Exordium*, *Marginalia*, *Eureka*, *Os contos de Hawthorne*, entre outros, os quais serão utilizados neste capítulo.

Sendo o conto um texto ficcional narrativo que integra em seu discurso “uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação”, planejamos as análises do *corpus*, dispostas na quinta seção, atentando para o enredo, o foco

narrativo, bem como à caracterização dos personagens, visto que, sem a implicação de interesses humanos, não há narrativa, humor, riso e sátira, pois o homem é o único animal que ri e faz rir (BREMONT, 1972, p. 113 -114).

Através do embasamento teórico apresentado nas seções anteriores, explicamos, nas considerações finais, como ocorre a construção do humor nos contos analisados e estabelecemos relações entre a sátira, neles expressa, e o pensamento crítico-social de Poe, para provar que há em sua obra um compromisso com o seu tempo e meio social revelado pela face humorística, que captou e re-apresentou ao mundo a ficção do sonho americano, já patente no século XIX.

2 AS VÁRIAS FACES DO CÔMICO EM POE

Toda crítica é provisória, parcial, oblíqua. E todo crítico literário eficiente vê determinada faceta da arte literária e desenvolve nossa consciência com relação a ela: mas visão total, ou que se aproxima desta, só é possível para os que aprendem a combinar as contribuições de muitas abordagens críticas.

- Daiches, 1956.

O enfoque crítico conferido à obra de Edgar Allan Poe, pelos estudiosos brasileiros, está centrado na parte da obra do poeta e contista dedicada às emoções humanas como o medo, a ansiedade e o terror, proporcionando um amplo entendimento da consciência estética de Poe na (re) apresentação de estados emocionais e psíquicos que suscitam o horror e o terror, decorrentes de estados mentais por meio dos quais o homem se depara com a condição dual do ser humano, dividido entre razão e loucura, bem e mal. Também são enfocadas pela crítica as contribuições e influências da obra e das idéias estéticas do poeta sobre autores brasileiros, mas pouco se fala sobre as narrativas que, se não despertam o riso do leitor, mediante a constatação dos embustes e das incongruências humanas, levam-no, pelo menos, a sorrir.

Uma leitura da bibliografia dos trabalhos mais significativos escritos em língua portuguesa sobre a obra de Poe, denominada *Bibliografia e Selected Bibliography* (1999), organizada pelo professor doutor Carlos Daghlán, comprova a inexistência de estudos críticos totalmente voltados para esse aspecto da obra do poeta.

Um dos primeiros estudos publicados sobre Poe no Brasil é o de Constantino Paleólogo, intitulado *Machado, Pöe (sic) e Dostoievski* (1950). Nessa obra, o autor, no capítulo “A Nostalgia Sepulcral de Pöe”, aborda, pelo viés da crítica biográfica, alguns poemas, como, por exemplo, *O Corvo*, *Um sonho num sonho*, *Eldorado*, bem como alguns dos contos, entre eles *William Wilson*, *A queda da casa de Usher* e *Metsengerstein*. Valendo-se de conceitos da psicanálise freudiana, Paleólogo mostra que a obra de Poe é marcada pelo combate entre o Id e o Super-Ego, desencadeado pela morte prematura da mãe e pelos infortúnios vivenciados pelo poeta ao longo de sua existência. O crítico e tradutor Haroldo de Campos, com aguçada percepção e valendo-se dos conceitos da crítica estruturalista, em “O

Texto-Espelho (Poe, Engenheiro de Avessos)” (1975), aborda o ensaio *A Filosofia da Composição*, no qual Poe narra o *modus operandi* de elaboração do poema *O Corvo*. Valendo-se dos estudos de Jakobson sobre *O Corvo*, Haroldo de Campos coteja e discute as traduções da última estrofe desse poema, feitas por Machado de Assis, Oscar Mendes, Milton Amado e Fernando Pessoa, incluindo, também, sua própria versão. Monique Balbuena, em *Poe e Rosa à Luz da Cabala* (1994), realiza uma leitura das obras de Poe e de Guimarães Rosa a partir de concepções cosmogônicas e de linguagem, embasada nos conceitos da cabala judaica e da semiótica peirciana e revela os pontos em comum entre os dois autores. Álvaro Cardoso Gomes, em *A Santidade do Alquimista: ensaios sobre Poe e Baudelaire* (1997), enfoca a influência do pensamento estético de Edgar Allan Poe sobre o poeta francês Charles Baudelaire, voltando a atenção para as questões concernentes ao movimento simbolista. José Alcides Ribeiro, em *Imprensa e Ficção no século XIX, Edgar Allan Poe e a Narrativa de Arthur Gordon Pym* (1996), mostra a apropriação e o aperfeiçoamento que Poe faz das técnicas de construção do romance de folhetim na criação do efeito ficcional em *a Narrativa de Arthur Gordon Pym*.

Estudar a outra face da obra de Poe, na qual sobressaem o humor, a ironia e a sátira, tanto contribui para o entendimento de nossa “humanidade” como viabiliza uma visão mais abrangente da multiplicidade e da variedade do engenho desse poeta. Um trabalho que tem por meta divulgar a outra face de Edgar Allan Poe – o humor e a sátira – necessita de um embasamento teórico que revele as características essenciais ao fenômeno. Por isso apresentamos a seguir alguns aspectos teóricos que nos auxiliarão no desenvolvimento das análises que constituem o *corpus* deste trabalho.

Um dos aspectos teóricos, fundamental para a realização do estudo sobre o processo de construção do humor e da sátira, consiste em verificar os diferentes recursos estéticos empregados para suscitar os efeitos humorísticos e satíricos. Distinguir o humor da sátira, tomando por base apenas os diferentes aspectos da comicidade, não viabiliza o entendimento desses dois elementos que integram o universo do cômico, porque, segundo Propp, “a comicidade é o meio, a sátira é o fim” (1992, p. 186). Embasados nessa afirmação de Propp, buscamos observar e descrever os processos e as técnicas empregadas na configuração do humor e da sátira na ficção de Poe. Para compor esse percurso teórico que nos servirá de suporte para as análises do *corpus* nos valem das obras de: Luigi Pirandello, *O humorismo* (1996); Vladimir Propp, *Comicidade e Riso* (1992); Henri Bergson, *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (2001); D. C. Muecke, *A ironia e o irônico* (1995); Matthew Hodgart, *La sátira* (1969).

Estudado por diferentes perspectivas teóricas, com enfoques filosóficos, antropológicos, culturais, históricos e psicanalíticos, o humor é considerado de difícil definição. O parco entendimento dos contrastes e das sutilezas que integram o humorismo é o principal entrave na compreensão das manifestações humorísticas. Defini-lo como: “a melancolia de um espírito superior que chega a divertir-se com o que o entristece”; ou como “uma acre disposição para descobrir e expressar o ridículo do sério e o sério do ridículo”, tal como fazem respectivamente Johann Paul Richter e Bonghi, não contempla a complexidade que envolve o processo que permite suscitá-lo (RICHTER apud PIRANDELLO, 1996, p. 125 – BONGHI apud PIRANDELLO, 1996, 126). Ambas as definições retratam, segundo Pirandello, a característica comum do humor, isto é, a reflexão sobre o desacordo entre a vida real e o ideal humano, entre as aspirações, as misérias e as fraquezas, entre o pranto e o riso, e não viabilizam a compreensão do processo psicológico que reproduz o estado de espírito que o poeta visa despertar.

A distinção entre comicidade e humorismo, segundo Pirandello, reside no fato de o cômico ser “*uma advertência do contrário*” (1996, p.132). Por meio da reflexão, chega-se ao sentimento do contrário, que é o humor. O objetivo do humorista não é, portanto, apenas suscitar o riso, mas explorar em cada fato os motivos desencadeadores de atos contraditórios do ser humano, os quais lhe propiciem “ir além da comicidade, e colher, por trás do mero ridículo, a secreta amargura, a mascarada frustração” (BOSI, 1988, p. 188).

George Minois também aponta a contradição inerente ao ser humano como elemento essencial do humor ao afirmar que este “surge quando o homem se dá conta de que é estranho perante si mesmo; ou seja, o humor nasceu com o primeiro homem, o primeiro animal que se destacou da animalidade, que tomou distância em relação a si próprio e achou que era derrisório e incompreensível” (2003, p. 79). Para Minois, o humor é:

[...] um sexto sentido que não é menos útil que os outros. Há aqueles que são dotados desse sentido e aqueles que não o têm – essa enfermidade os priva de um ponto de vista essencial sobre o mundo; eles o vêem, o escutam, o tocam, o desfrutam, mas não se dão conta de que ele não existe (2003, p. 79).

Definido como um sexto sentido que confere ao indivíduo um distanciamento crítico, por meio do qual ele compreende as representações do mundo como meras representações, o humor aproxima-se da chamada ironia romântica. Essa aproximação pode ser sugerida pelo fato de o criador desse tipo de ironia, Friedrich Schlegel, conceber a vida

como um processo dialético, em que o comportamento humano é caracterizado pela exibição de um dualismo dinâmico e aberto, sendo a ironia “a clara consciência da eterna agilidade, do caos completo e infinito” (SCHLEGEL, 1994, p.113). A ausência do sentido, que possibilita contemplar o outro lado das aparências, decorre do fato de que o homem é um ser finito que luta com a realidade infinita, inapreensível e integralmente incompreensível, pois a natureza é um processo dialético de contínua criação e descrição. Ao humorista, assim como ao irônico, é essencial a plena consciência da irrealidade das criações humanas, porque por mais que o homem tente apreender o real em sua totalidade, o que ele obtém são apenas pontos de vistas, resultantes da perspectiva de contemplação adotada. O humor e a ironia romântica são, portanto, efeitos estéticos suscitados por meio da contradição, através da qual é possível entrever que as afirmações são elogios vazios ou crenças subjetivamente determinadas, que ao serem proferidas revelam o seu contrário.

Se voltarmos nossa atenção para o *corpus* desta pesquisa, podemos exemplificar as colocações teóricas, apresentadas acima, salientando que Edgar Allan Poe, na criação ficcional, antecede o pensamento de Georges Minois, por exemplo, no conto *A esfinge*, colocando em ação um personagem desprovido do senso humorístico e, portanto, incapaz de compreender que o real é infinito sendo impossível contemplá-lo e apreendê-lo na íntegra. A incapacidade do protagonista de perceber a irrealidade de suas próprias criações é revelada ao leitor, por meio da caracterização que o narrador e, também protagonista, faz de um amigo, que está em sua companhia em uma cabana, onde a trama se desenvolve, no seguinte trecho: “Meu amigo era de temperamento menos excitável e, embora de espírito grandemente deprimido, procurava sustentar o meu. Sua inteligência, ricamente filosófica, jamais fora afetada pelas coisas irreais”³ (POE, 1997, p.415).

Essa focalização interna do amigo, feita pelo narrador, funciona como um espelho refletor da personalidade do próprio narrador. É através dessa focalização que o leitor é informado sobre o temperamento excitável e influenciável do narrador protagonista. Embora admita a sua incapacidade, nos atos do cotidiano ele sofre as consequências dessa mesma incapacidade, sem se dar conta de que ela exista, e por isso crê que as suas projeções mentais são reais. Após constataremos a argúcia teórica de Poe, revelada na criação ficcional, voltemos ao percurso teórico em busca de outros pontos em que o engenho desse contista revela a amplitude de seu pensamento sobre a criação ficcional humorística.

³ “My host was of a less excitable temperament, and, although greatly depressed in spirits, exerted himself to sustain my own. Philosophical intellect was not at any time affected by unrealities” (POE, 1938, p.471)

A palavra humor, empregada em sentido amplo, inclui o burlesco, o irônico, o satírico e o cômico. O elemento que permite diferenciar esses efeitos estéticos é, segundo Bergson, a inversão de procedimento, porque para ironizar enuncia-se “o que deveria ser fingindo acreditar que isso é precisamente o que é”, e para despertar o humor descreve-se “minuciosa e meticulosamente o que é, fingindo acreditar que assim as coisas deveriam ser” (2001 p. 95). A ironia e o humor são formas de manifestação da sátira, porém o humor é mais científico e emprega termos concretos, detalhes técnicos e fatos precisos no processo de criação da obra. Esse processo, no qual o escritor filtra e atenua os contrastes, é que possibilita explicar a multiplicidade de características da obra humorística. O humor consiste, portanto, no sentimento do contrário provocado pela “reflexão que não se esconde, que não se torna, como comumente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário, mesmo seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo” (PIRANDELLO, 1996, p 169).

A reflexão não é uma oposição consciente ao espontâneo, mas um desdobramento que suscita o sentimento do contrário. No desdobramento, o movimento espontâneo que organiza as idéias e as imagens harmoniosamente é interrompido, originando, então, os elementos caracterizadores da obra humorística que são: as decomposições, as interrupções, as digressões, os excessos de minúcias e as interrupções da representação pelo autor ou por um anônimo. A explicação da razão do contraste entre a reflexão e o sentimento está na disposição de espírito do humorista, que pode descrever algo odioso, como se fosse amável.

A escolha de um tom mais leve ou mais grave que seja mais adequado para a composição não é uma descoberta de Pirandello, pois, como podemos observar no trecho da sátira 10 de Horácio, a escolha de tom já era apontada como um dos quesitos essenciais à composição humorística.

É preciso brevidade, é preciso deixar o pensamento correr sem lhe dar palavras que cansem os ouvidos, é preciso que o tom seja às vezes grave, às vezes divertido, que se acredite ouvir o orador, o poeta ou o homem do mundo que sabe controlar suas forças e não abusar delas. Quase sempre a brincadeira elimina grandes adversidades com mais força e sucesso que a violência” (HORÁCIO apud MINOIS, 2003, p. 83).

A disposição de espírito para perceber o outro lado das situações e dos fatos também está presente na definição de Pierre Daninos, para quem o humor é:

[...] uma disposição de espírito que nos permite rir de tudo sob a máscara do sério. Tratar jocosamente coisas graves e gravemente coisas engraçadas, sem jamais se levar a sério, sempre foi próprio do humorista. Graças a isso, ele pode, com frequência, dizer tudo, sem parecer tocá-lo (DANINOS apud MINOIS, 2003, p. 78, grifo nosso).

Observamos no trecho sublinhado, que o humor, assim como o cômico e a ironia, vale-se do procedimento de transposição da expressão natural de uma idéia para outro tom. A multiplicidade de tons existentes permite ir, gradativamente, à medida que o espaço entre os extremos diminui da bufonaria às formas mais sutis de humor e de ironia. Transpor o tom solene para o trivial é cômico e o inverso é mais cômico e pode ocorrer com o emprego do exagero, que possibilita falar de coisas pequenas como se fossem grandes. As transposições contribuem na obtenção do humor, que pode ser intensificado se descermos “cada vez mais no interior do mal que existe, para notar suas particularidades com a indiferença mais fria” (BERGSON, 2001, p. 95).

No ensaio *A filosofia da composição*, publicado em 1846, com o título original de *Philosophy of composition*, Poe também salienta a importância da escolha de tom para o processo de composição. A apreciação das contribuições desse ensaio à teoria do cômico encontra-se na quarta seção deste trabalho. Mas, se voltarmos nossa atenção à criação de Poe, observamos a disposição de espírito de Poe, dotada de sensibilidade, de reflexão e de conhecimento dos valores da sociedade patriarcal, captando e distinguindo os hábitos e normas aceitos pela sociedade como sérios, bem como, revelando a organização moral da imoralidade, como, por exemplo, na rerepresentação da condição de submissão da mulher no século XIX, no conto *O retrato oval*, publicado em 1842, no *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, com o título original de *Life is Death*.

Na segunda história da trama desse conto, há a narrativa do destino trágico de uma jovem que, apesar de odiar a arte e horrorizar-se com a idéia obstinada do marido de retratá-la, acaba por submeter-se ao capricho fatal do marido; como podemos observar neste trecho do conto, ela era “humilde e obediente, e sentava-se submissa durante semanas no escuro e alto quarto do torreão, [...]”⁴ (POE, 1997, p. 281).

A submissão ao desejo do marido e a agonia da esposa são reapresentados minuciosamente, despertando não o humor, mas o horror desencadeado pelo autoritarismo que aprisiona e ceifa a vida da esposa. Poe desce ao âmago da relação de subserviência da mulher,

⁴ [...] she was humble and obedient, and sat meekly for many weeks in the dark high turret-chamber where the light dripped upon the pale canvas only from overhead” (POE, 1934, p. 291)

explora a amarga experiência de vida, evidenciando a descrença em sentimentos ingênuos a impulsioná-lo na criação da trama, bem como a repugnância à idéia de compreensão das tristezas como produto das vicissitudes da existência. A descrição da submissão de forma natural, como se as mulheres devessem ser submissas, desperta o horror, porque, embora sejam empregados os mesmos procedimentos do humor, este não vem à tona porque os sofrimentos da jovem são descritos até o fim trágico constituído pela morte dela. A morte da jovem harmoniza-se com o título original – *Life is Death* – pois uma vida de subserviência é a própria morte.

Assim como no exemplo acima, Poe explora o horror com o procedimento de transposição de tom empregado na construção do humor; vejamos um exemplo em que o humor é o efeito desejado: ao valorizar os elogios críticos encomendados por escritores na ocasião do lançamento de uma obra, ressaltando a atuação do comércio literário no conto *Vida Literária de Fulano-de-tal*, Poe aprofunda-se sutilmente em um hábito comum e revela a organização imoral que rege o cenário literário.

O conto *Vida literária de Fulano-de-tal* foi publicado no *Southern Literary Messenger*, com o título original de *Literary life of Thingum Bob, Esq.*, em 1844. Observamos que Oscar Mendes, ao traduzir o título desse conto, recupera o trocadilho que Poe faz com a palavra *thingumbob*, ao convertê-la em dois nomes próprios Thingum e Bob. A tradução literal do título desse conto, “Vida literária do senhor fulano”, deixa transparecer a idéia de que se trata de uma pessoa específica, cujo nome foi omitido e substituído pela palavra fulano. Ao acrescentar o termo “tal” ao nome fulano, Oscar Mendes recupera o sentido de superioridade e de grande mérito implícito na palavra fulano e resgata para o título a sátira aos méritos encomendados, presente no desenrolar da trama.

A trama articula a trajetória do protagonista, cujo nome é Fulano, obstinado a seguir a carreira literária. Para atingir seu objetivo ele encomenda elogios ao editor de um jornal. A negociata é descrita pelo narrador protagonista de forma natural, deixando transparecer uma valorização do comércio literário. A transposição do tom solene, com que deveria ser tratada a transformação da obra literária em um objeto meramente comercial, para o trivial torna-se evidente na descrição que o protagonista faz do modo, pelo qual ele obteve sucesso no universo das letras.

Meu primeiro momento de positiva inspiração deve ser datado daquela sempre memorável época em que o brilhante diretor do *Moscardo*, nos intervalos da produção a que nos referimos há pouco, recitava em voz alta, diante dum conclave de nossos aprendizes, um inimitável poema, em honra do “Único e Genuíno Óleo-

de-Tal” (assim chamado do nome de seu talentoso inventor, meu pai), e por cuja efusão o editor do Moscardo era pago, com real liberalidade, pela firma de Tomás-de-tal e Cia., comerciantes-barbeiros⁵ (POE, 1997, p. 565).

Ao mesmo tempo em que provoca o riso no leitor – que, por sua vez, observa o jovem em busca da concretização de uma carreira para a qual não tem talento algum – Poe estende um convite ao leitor para refletir sobre as paixões motivadas por interesses, que nem sempre são visualizadas em todos os seus aspectos, e mostra que o “humorismo não é jogo de palavras, não é ter *esprit*: é sentir e ressentir a agonia dos contrastes” (BOSI, 1988, p. 189).

Observamos que as criações de sentimento e as ficções da alma são empregadas por Poe como matéria tanto para o humor como para o horror. O elemento diferenciador é o modo pelo qual os contrastes são sentidos e reapresentados na trama ficcional. Ao desmontar uma a uma as imagens e os pseudo-sentimentos, tanto o humor como o horror revelam o mecanismo que os concebeu. Se o ato de desmontar é feito com simpatia e indulgência, obtemos o humor bom, se as imagens são desmontadas de forma a revelar o lado ridículo dos fatos e das pessoas, obtemos o riso de zombaria.

O homem geralmente pensa e vive de forma fictícia, em comum acordo com o que ele crê ser, e o humorista extrai dessa “ficção” as simulações de força, de honestidade, de simpatia, de prudência e diverte-se em mascarar-las, revelando o outro lado das aparências humanas. O humorista percebe o fingimento da lógica teórica e mostra que as causas na vida não são “tão lógicas, tão ordenadas, como nas nossas obras de arte comuns, nas quais tudo é, no fundo, combinado, organizado, ordenado para os fins que o escritor propôs” (PIRANDELLO, 1996, p. 166). O lado menos vistoso das aparências, vem à tona por meio da decomposição que o humorista faz dos elementos que formam o caráter, não estabelecendo coerência entre o caráter e os atos, no intuito de reapresentar o homem e suas incongruências.

As representações humorísticas são, segundo a teoria freudiana, um dos métodos que a psique humana desenvolveu para rejeitar os constrangimentos da realidade, furtar-se à pressão do sofrimento e reafirmar o prazer. Segundo Freud, assim ocorre o entendimento da gênese do prazer humorístico:

⁵ “My moment of positive inspiration must be dated from that ever-memorable epoch, when the brilliant condutor of Gad Fly, in the intervals of the important process just mentioned, recited aloud, before a conclave of our apprentices, an inimitable poem in honor of the “only Genuine Oil-of-Bob”(so called from its talented inventor, my father), and for effusion the editor of the *Fly* was remunerated with a regal liberality by the firm of Thomas Bob & Company, merchant-Barbers”(POE, 1934, p. 322).

Compreendemos melhor a gênese do prazer humorístico se nos ativermos ao processo que ocorre junto do espectador, perante o qual um outro produz o humor. Aquele considera-o numa situação que o leva a esperar que o segundo produza sinais de afecto [sic] : irá zangar-se, queixar-se, expressar dor, assustar-se, horrorizar-se, talvez duvidar de si próprio, e o espectador – ouvinte está pronto a segui-lo, a deixar surgir em si os mesmos movimentos afectivos . Contudo, essa disposição afectiva é decepcionada – o outro não expressa afecto, mas diz uma piada (1969 243 - 244).

O prazer provém da economia afetiva que o leitor ou espectador faz no ponto em que está prestes a enternecer-se e a penalizar-se com os infortúnios de quem está sofrendo, pois este, ao invés de prosseguir lamentando seus infortúnios, interrompe a comoção do espectador com uma piada ou uma atitude engraçada, suscitando assim o humor.

Na ficção de Poe, podemos observar, na prática, o pensamento teórico de Freud, por exemplo, no conto *O sistema do Dr. Abreu e do Prof. Pena*, publicado em 1845, no *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine* com o título original de *The system of Dr. Tarr and Prof. Fether*⁶. É digna de nota a tradução do nome do personagem “Doctor Tarr”, vertido para o português como doutor Abreu, mostrando a criatividade de Oscar Mendes que, além de traduzir a palavra *tarr*, torna-a um nome próprio comum na Língua Portuguesa por meio da paranomásia.

Nesse conto, Poe quebra a atmosfera de horror e suspense, suscitada durante a visita do narrador a um hospício. O humor desse conto reside na estratégia adotada pelos loucos para se safarem dos infortúnios do método de tratamento adotado pelo diretor do hospício. Para atingirem seu objetivo, os loucos organizam uma rebelião, tomam posse do hospício, trancafiam os funcionários nas celas, oferecendo-lhes o mesmo tratamento que recebiam. O tratamento é descrito pelo narrador da seguinte forma: “os guardas, em número de dez, tendo sido subitamente dominados, foram primeiro besuntados de breu e, em seguida, cuidadosamente cobertos de penas, e por fim lançados nas celas subterrâneas”⁷(POE, 1997, p. 622).

Estando no poder, os loucos, ao invés de lamentarem sua condição de doentes, para surpresa do narrador, versam sobre a loucura, tema “preferido por todos os presentes”

⁶ Segundo Oscar Mendes o sistema de tratamento descrito no conto e supostamente inventado pelo Dr. Tarr e pelo Prof Fether refere-se a uma antiga forma de punição adotada nos Estados Unidos que consistia em besuntar a breu e cobrir de penas os condenados, fato designado pela expressão *to tar and feather somebody* (1997, p.608)

⁷ “The keepers, ten in number, having been suddnly overpowered, were first well tarred, then carefully feathered, and then shut up in underground cells” (POE, 1934, p.320)

⁸(POE,1997, p. 614). No final do conto, o leitor não sente pena dos loucos, mas sorri por contemplar a astuta e inteligente saída que eles encontraram para os infortúnios que os constrangiam.

Segundo Freud, o humor não contém apenas algo de libertador, tal como ocorre nos ditos de espírito (chistes) e no cômico, mas algo de grandioso e enaltecedor advindo da atividade intelectual. A grandiosidade contida no humor provém do triunfo do narcisismo, da afirmação da invulnerabilidade do ego, que se recusa a ser magoado com as circunstâncias. Na passagem do conto citada acima, observamos que “o sistema de brandura” desenvolvido pelo Dr. Tarr e o Prof. Fether não afeta o ego dos ‘loucos’, porque eles subverteram a ordem e fizeram dos constrangimentos uma fonte de obtenção de prazer. Os loucos não são resignados, mas rebeldes. Dessa rebeldia surge o humor, início de um prazer decorrente da rejeição aos obstáculos e aos constrangimentos do real, um método criado pela psique humana como fuga das pressões e dos sofrimentos.

O humor, por meio da mediação do superego, segundo Freud, é um contributo para o cômico. O prazer decorrente do humor não é tão intenso como o da comicidade, mas seu caráter é valioso por ser libertador e enaltecedor. Independente de o humor dirigir-se à própria pessoa que o desencadeia ou a outrem, seu significado é que a aparente periculosidade do mundo é “*uma mera brincadeira de crianças, um bom tema para uma piada*”! (FREUD, 1969, p.247).

Em piada foram transformados aspectos do real, bem como da ideologia que imperava no século XIX, nos Estados Unidos da América, pela aguçada percepção de Poe ao configurar uma pintura jocosa do povo norte-americano rumo à conquista dos seus ideais. Para retratar jocosamente as aparências de sua época, Poe vale-se também, dos procedimentos que suscitam o cômico. Portanto, após examinarmos diferentes aspectos do humor, voltamos nossa atenção para o cômico, buscando compreender como esse escritor utiliza os elementos que suscitam a comicidade em sua obra.

A origem do termo cômico é grega - *kómikós* (relativo à comédia) e *Komos* (festa, folia ou orgia) – e foram os gregos os primeiros a estudá-lo. Segundo Aristóteles (384 – 322 A.C), a comédia “propõe-se a imitar os homens, representando-os piores, enquanto a tragédia os representa melhores do que são na realidade” (1964, p. 263). Essa contraposição abre caminho para classificações do cômico como baixo, insignificante, uma falta de correspondência entre essência e aparência em oposição ao belo, ao elevado.

⁸ “[...] a favorite one with all present. A great many amusing stories were told, having reference to the whims of the patients”(POE, 1934, p. 312).

Apreciado por Hegel (1770-1831) por meio da perspectiva de oposto ao sublime, o cômico é considerado como algo que “ limita-se a demolir o que é desprovido de valor em si, um fenômeno falso e contraditório, uma extravagância , uma mania, um capricho particular que se oponha a uma paixão poderosa, um princípio ou máxima que nada justifique e que não resiste a crítica” (1999, p. 91-92). No final do século XIX, Bergson opõe-se a essas definições e afirma que o cômico não é inferior ao trágico, mas uma manifestação inerente ao único animal que ri e sabe fazer rir – o homem. Se fora do que é humano não há comicidade, esta, por sua vez, fornece informações da imaginação humana individual, coletiva, social, popular e artística. Portanto, o cômico não destrói aquilo que é desprovido de valor, mas mostra o outro lado desses mesmos valores.

A estética romântica conserva a oposição do cômico ao trágico e considera o primeiro uma manifestação baixa e contrária ao sublime. Nesse período, o cômico é diferenciado e dividido em alto e baixo. Para Vladimir Propp, essa subdivisão é resultado de um processo indefinido de gradação, já apontado por Kirchmann, que o considera produto de ações absurdas e insensatas e afirma: “se o absurdo comparece em grau elevado [...] o cômico é grosseiro, se o absurdo for menos explícito[...] o cômico é fino” (KIRCHMANN apud PROPP, 1992, p. 21). Fazem parte do cômico grosseiro as manifestações populares de riso, entre elas a gula, a bebedeira, a expectoração, a copulação, as necessidades fisiológicas, a farsa, a palhaçada, os xingamentos, o burlesco etc. . Os diálogos refinados e espirituosos, que suscitam o riso sutil dirigidos às pessoas cultas e aos aristocratas, são atribuídos ao cômico fino. A contraposição “do cômico ao trágico e ao sublime não revela a natureza da comicidade em sua especificidade” (PROPP, 1992, p.19). É preciso averiguar em quais situações e condições específicas um fenômeno, uma atitude ou um gesto, revelam o lado ridículo e suscitam a comicidade.

A inflexibilidade, a distração, a obstinação do corpo, a rigidez e a velocidade adquiridas que desencadeiem a mecanicidade de movimentos, em situações que necessitam de maleabilidade, são algumas situações propícias para despertar o riso. Nelas a comicidade instala-se por meio de gradações do automatismo e da rigidez e pode ir de uma queda “ao ingênuo mistificado, da mistificação à distração, da distração à exaltação, da exaltação às diversas deformações da vontade e do caráter [...]” (BERGSON, 2001, p. 13).

O automatismo, a rigidez, o vezo contraído são elementos fisionômicos que suscitam o riso e intensificam-se quando vinculados à distração do indivíduo. O corpo humano, os gestos e os movimentos semelhantes e repetíveis, que deixem entrever uma inflexão da vida na direção da mecânica são propícios ao cômico. A sobreposição do

mecânico à vida conduz a três direções: o mecânico sobrepondo ao vivo; a suposição de que as coisas são cômicas por direito sem serem de fato e o humano transfigurado em coisa.

Na primeira direção, há a visão de um mecanismo inserido na vida ou vice-versa, a qual cria a imagem do rígido sobreposto à mobilidade da vida, como, por exemplo, a natureza arremedada mecanicamente, tal como ocorre no conto *O caso do senhor Valdemar*, publicado em dezembro de 1845, com o título original de *The facts of M. Valdemar's Case*, em que Poe apóia a narrativa nas inusitadas experiências magnéticas em voga em meados do século XIX. Na trama, há a transmissão mecanizada de passes magnéticos em um moribundo para mantê-lo vivo, como podemos observar nesse trecho da narrativa: “era evidente que, até ali, a morte (ou o que se chama usualmente morte) tinha sido detida pela ação magnética. Parecia claro a nós todos que despertar o Sr. Valdemar seria simplesmente assegurar sua morte atual ou, pelo menos apressar-lhe a decomposição” (POE, 1997, p. 363)⁹.

Embora esse conto esteja classificado como uma narrativa de horror, mistério e morte, podemos observar que Poe emprega o magnetismo como uma imagem derivada, um arremedo mecânico das forças naturais que originam e mantêm a vida, e satiriza a ambição humana de regulamentar e substituir as leis naturais. Para suscitar o horror, ele leva as consequências da mecanicidade até ao extremo, ou seja, o momento em que o corpo se desintegra. O desintegrar-se, nessa situação absurda, pode também ser visto como cômico, pois mostra que o mecanismo (o magnetismo), em um determinado momento, também se deteriora, deixando entrever as falhas de seu sistema de montagem.

Em contrapartida ao exemplo anterior em que a natureza encontra-se arremedada pelo mecânico, em *Leonizando* (*Leonizing*), conto publicado em maio de 1835, encontramos a alma sendo torturada pelas necessidades do corpo. Nesse conto, a imagem do corpo sobrepunhando a alma ampliada-se, e podemos entrever a forma impondo-se ao fundo, a letra chicaneando o espírito, através do ridicularizar das profissões, confinadas por Poe dentro da linguagem que lhes são próprias, na cena do jantar na casa do Príncipe de Gales. Nessa cena há a superposição da profissão ao espírito, por meio da qual são satirizados os profissionais que apenas contemplam a própria área de atuação sem considerar o mundo ao seu redor. A comunicação, com o emprego de palavras inerentes à linguagem, pode ser apreciada nessa fala do narrador:

⁹ It was evident that, so far, death (or what is usually termed death) had been arrested by the mesmeric process. It seemed clear to us all that to awaken M. Valdemar would be merely to insure his instant, or at least his speedy, dissolution. (POE, 1934, p. 102)

Lá estava Ferdinando Fitz Fóssil Feldspato. Informou-nos completamente a respeito dos fogos internos e das formações terciárias; a respeito de aeriformes, fluidiformes e solidiformes; a respeito de quartzo e greda; de xisto e de turmalina negra; de tipos de rocha vulcânica; sobre talcos e calcários; blenda e hornblenda; mica e silicatos; cianite e lepidolito; hematita e tremolita; antimônio e calcedônio; manganês e o quer que você queira (POE, 1997, p. 442)¹⁰.

Nessa passagem, não só o ritmo da fala, mas também a sonoridade do nome do personagem, “Ferdinando Fitz Fóssil Feldspato”, revelam a singularidade física que complementa o ridículo profissional.

A segunda direção é composta pela falsa suposição de que as coisas são cômicas por direito, sem serem de fato. A continuidade não origina o cômico, apenas permite notá-lo, sendo necessária uma ruptura para que ele venha à tona. A comicidade interliga-se com a lógica da imaginação social coletiva, por isso alguém que se fantasia é cômico, como também é cômico aquele que parece estar fantasiado. Dessa proposição decorre a dedução de que todo disfarce dos homens, da sociedade e da natureza são cômicos. As imagens de uma sociedade fantasiada são risíveis, porque no lado cerimonioso da vida social, o cômico está em estado latente.

O homem transfigurado em coisa é a última direção. Segundo Bergson, “rimos sempre que uma pessoa nos dá a impressão de coisa” (2001, p. 43). Porém, é preciso que a comparação entre o humano e o objeto deixem entrever o caráter do indivíduo comparado porque “a representação do ser humano através de uma coisa nem sempre é cômica [...], mas somente quando a coisa é intrinsecamente comparável à pessoa e expressa algum defeito seu” (PROPP, 1992 p. 75). O final do conto *O caso do senhor Valdemar* é um exemplo de que o homem transformado em coisa nem sempre é risível. No último parágrafo da trama o narrador relata os instantes finais da vida do senhor Valdemar, da seguinte forma: “Sobre a cama, diante de toda aquela gente, jazia uma quase líquida massa de nojenta e detestável putrescência”¹¹ (POE, 1997, p. 364). Embora o senhor Valdemar seja descrito como uma massa, essa transformação do humano em coisa não desperta o riso, porque não deixa entrever nenhum defeito de caráter desse personagem. Poe apresenta um mundo ilusório em que é possível conter a morte com o auxílio do magnetismo, mas como o controle sobre as leis

¹⁰ “There was Ferdinand Fitz Fossillus Feltspar. He informed us all about internal fires and tertiary formations; about aëriforms, fluidiforms, and solidiforms, about quartz and marl; about schist and schorl; about gypsum and trap, about talc and calc; about blende and horn-blende; about mica-slate and pudding-stone; about cyanite and lepidolite, about haematite and tremolite; about antimony and calcedony; about manganese and whatever you please”(POE, 1934, p. 745).

¹¹ “Upon the bed, before that whole company, there lay a nearly liquid mass of loathsome – of detestable putrescence”(POE, 1934, p. 103).

naturais é impossível, a experiência revela-se improdutiva e o corpo, já desgastado pelo tempo, transforma-se numa massa nojenta que suscita o horror.

O cômico pode ser despertado através da combinação de atos e de acontecimentos que proporcionem “a ilusão de vida e a sensação nítida de arranjo mecânico” (Bergson, 2001, p. 51). São exemplos desse tipo de combinação: a caixa de surpresas, cuja comicidade é suscitada através da repetição do conflito entre duas obstinações em que a ação mecânica cede à outra; o fantoche que desperta o cômico pela crença na pseudoliberdade de ação, de pensamento e de expressão; a bola de neve que desperta a visão abstrata de um efeito a propagar-se por auto-acumulação, no qual o riso é suscitado pela percepção do arranjo mecânico que está por trás do efeito e da causa.

Após apreciarmos as três direções do mecânico sobrepondo-se ao vivo, voltamos nossa atenção para a distinção entre o mecânico e o vivo, feita por intermédio de três procedimentos: a repetição, a inversão e a interferência de séries.

A repetição de situações, de combinações e de circunstâncias contrastando com o curso mutável da vida, pode ser observada em *Leonizando*. Nesse conto, Poe usa a repetição da idéia obstinada do protagonista de seguir o nariz, em contraste com a mobilidade da vida, para satirizar a falta de reflexão e meditação do protagonista que representa os estudiosos. A inversão é o segundo procedimento e constitui-se de tudo aquilo que se classifique sob a rubrica do “mundo às avessas”, como, por exemplo, no conto *Os crimes da Rua Morgue* (*The murders in the Rue Morgue*), publicado em 1841. O mundo às avessas é dado a conhecer por meio da inversão dos papéis, feita por Poe ao caracterizar Dupin como um cidadão comum, mas com os atributos necessários às autoridades policiais. Ao inverter os papéis, Poe traz à tona e satiriza o despreparo das autoridades policiais.

O último procedimento é a interferência de séries, ou seja, quando uma situação pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e pode ser interpretada ao mesmo tempo em dois sentidos distintos (quíprocó), tal como ocorre em *Leonizando*, na cena em que a Duquesa de Valha-me Deus entrega um convite a Roberto Jones e diz:

- Aqui está um convite, minha vida. Posso contar com sua presença?
- Querida Duquesa, com todo o meu coração.
- Ora essa! Não! Mas com todo seu nariz?
- Sem faltar nem um pedaço, meu amor – disse eu.
(POE, 1997, p. 422, grifos nossos)¹².

¹² “Here then is a card, my life. Shall I say you will be there?” “Dear Duchess, with all my heart”. “Pshaw, no! – but with all your nose?” “Every bit of it, my love,” said I”. (POE, 1934, p 746).

Nessa cena, o qüiproquó ocorre porque Roberto Jones conhece apenas o sentido fisiológico do nariz e desconhece o fato de que na crença popular é possível se avaliar o tamanho do falo pelo tamanho do nariz. Poe emprega a oscilação entre esses dois sentidos, e a imagem do nariz exuberante torna-se cômica, porque manifesta a coincidência das duas séries de acontecimentos.

Próxima ao qüiproquó, está a chamada ironia de situação, ou seja, o tomar uma coisa por outra, porque, segundo Bergson, “uma situação é sempre cômica quando pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e pode ser interpretada ao mesmo tempo em dois sentidos diferentes” (2001, p. 71). Em *O sistema do Dr. Abreu e do Prof. Pena*, podemos observar esse tipo de ironia na passagem em que o protagonista toma por diretor do hospício um dos internos e afirma : “Era o próprio Sr. Maillard. Era ele um cavalheiro do velho estilo, de importante e bela aparência, de maneiras polidas e certo ar de gravidade, dignidade e autoridade que me impressionava bastante”¹³ (POE, 1997, p. 609). A ironia, nesse conto, reside no fato de o protagonista perceber certos indícios de alheamento, sem, contudo, suspeitar aonde eles podem levá-lo.

A língua, outra fonte de comicidade, que por si só não é cômica, oferece os instrumentos necessários para despertar o cômico, como, por exemplo, a inserção de uma idéia absurda num molde frasal consagrado, em que o absurdo não constitui a fonte da comicidade, mas um meio de revelá-la. Suscitamos o cômico com o emprego da duplicidade de sentidos das palavras, entendendo uma expressão no sentido próprio quando usada no sentido figurado. A idéia expressa pode tornar-se cômica quando nos concentramos na materialidade de uma metáfora. Poe, no conto *A esfinge*, cujo título original é *The sphinx*, obtém efeitos de horror e de humor satírico, no mesmo conto, ao empregar a duplicidade de sentidos existentes na palavra esfinge: o de monstro fabuloso e o de borboleta noturna. A análise desse jogo de significados está disposta na análise do conto, na quinta seção deste trabalho.

O emprego de trocadilhos, paradoxos, tiradas e alguns tipos de ironia torna cômica a língua quando “reflete alguns traços da vida espiritual de quem fala, a imperfeição de seu raciocínio” (PROPP, 1992, p. 119). O trocadilho ou *calembur* é um jogo de palavras embasado na semelhança fônica e na diferença de sentido que gradativamente pode ir da brincadeira bem humorada à arma satírica afiada, quando se dirige contra aspectos negativos da vida. O trocadilho confere à frase dois significados distintos sobrepostos, dando a impressão de que a

¹³ “It was Monsieur Maillard Himself. He was a portly, fine-looking gentleman of the school, with a polished manner, and a certain air of gravity, dignity, and authority which was very impressive”. (POE, 1934, p. 308).

frase tem dois sentidos independentes, quando o que existe são duas frases diferentes. Poe, além de empregar trocadilhos na composição dos contos, explica a construção deles, como, por exemplo, neste trecho de *O escaravelho de ouro*, publicado em 1843, com o título original de *The Gold Bug*, em que o desenho de um cabrito corresponde à assinatura do pirata Kidd: “– Você deve ter ouvido falar num tal Capitão Kidd. Pela minha parte considere logo a figura do animal como uma espécie de assinatura figurada ou hieroglífica” (POE, 1997 p. 131)¹⁴. Nessa passagem do conto, o trocadilho ocorre entre o nome do capitão Kidd e o nome em inglês do animal *kid*, que significa cabrito. Em uma outra passagem do referido conto, temos: “O “bom vidro”, sabia eu, apenas podia referir-se a um binóculo, pois a palavra *glass* (vidro) é raramente empregada em outro sentido pelos marinheiros” (POE, 1997, p. 158)¹⁵. Poe emprega trocadilhos para revelar o arguto raciocínio do protagonista William Legrand e intensificar o efeito de mistério da narrativa.

Os paradoxos e as sentenças, nos quais o predicado contradiz o sujeito ou a definição do que está para ser definido, são recursos lingüísticos utilizados por Poe com fins satíricos. Nos paradoxos involuntários, a comicidade baseia-se em alogismos implícitos, como, por exemplo, nessa passagem do conto *Leonizando*: “Lá estava o cavalheiro Positivo Paradoxo. Observou que todos os loucos eram filósofos e que todos os filósofos eram loucos” (POE, 1997, p. 440)¹⁶. Outro instrumento lingüístico usado para suscitar a comicidade é a ironia, que consiste na expressão de um conceito por meio de palavras visando ao seu contrário, com o objetivo de revelar alegoricamente os defeitos do que está em discussão. As repetições, as inversões e inferências despertam a comicidade das séries de palavras. Na inversão ou chiste, a obtenção de mais um sentido da frase ou da palavra ocorre pela colocação do sujeito no lugar do objeto e o objeto no lugar do sujeito.

Outro recurso empregado por Poe é o exagero. O exagero dos traços fisionômicos é cômico quando permite entrever as contorções captadas pelo caricaturista, como, por exemplo, a alteração da dimensão do nariz, na qual o que se prolonga é o que era prolongado pela natureza e o original toma ares de quem quer prolongar-se também. A caricatura cômica do caráter ocorre quando uma particularidade deste é representada como única e de forma exagerada é um procedimento empregado na escritura do conto *Leonizando*. Nesse conto, Poe utiliza o exagero caricato do nariz para satirizar o exagerado senso de auto-suficiência dos

¹⁴ “You may have heard of one Captain Kidd. I at once looked upon the figure of the animal as a kind of punning or hieroglyphical signature” . (POE, 1934, p. 62).

¹⁵ “The ‘good glass’, i knew, could have reference to nothing but a telescope; for the word “glass” is rarely employed in any other sense by seamen” .(POE, 1934, 68).

¹⁶ There was Sir Positive Paradox. He observed that all fools were philosophers, and that all philosophers were fools”. (POE, 1934, p. 745).

norte-americanos, pois o nariz do protagonista toma a proporção de tromba, para a qual está voltada a atenção do dono que afirma “decidi seguir meu nariz” ¹⁷(1997 p. 440). O guiar-se pelo próprio nariz é uma sátira que desmascara o sentimento de narcisismo e auto-suficiência, gerado pelas habilidades da imaginação norte-americana, da qual emana o sentimento de superioridade, de nação à parte das demais. Poe emprega a hipérbole em *Os crimes da Rua Morgue*, conto em que ele exagera a inteligência de Dupin, um cidadão comum, dotando-o de capacidade analítica, de raciocínio lógico, de argúcia e de perspicácia. Ao atuar como detetive na solução do crime, Dupin, por possuir uma ampla inteligência, quando comparada ao método automatizado de atuação da polícia, evidencia e ridiculariza a incapacidade e a incompetência dos policiais.

O grotesco é a forma suprema de exagero e ênfase cômica, porque aquilo que é exagerado atinge dimensões monstruosas, extrapola o limite do real, penetra nos domínios do fantástico e torna-se cômico porque “encobre o princípio espiritual e revela os defeitos” (PROPP 1992, p. 92). O exagero com ênfase grotesca é um procedimento empregado em períodos em que há “agitações políticas e sociais que invertem a ordem ‘natural’ das coisas e que nos levam a ter um olhar novo sobre o mundo: este se desestrutura, descompõe-se; seus elementos fundem-se uns nos outros, recompõem-se de forma monstruosa e ridícula”(MINOIS, 2003, p. 37).

No conto, *O sistema do Dr. Abreu e do Prof. Pena*, Poe emprega o grotesco, cria uma atmosfera fantástica e intensifica o suspense criado em torno dos funcionários do hospício que apresentam um comportamento alheado. O suspense é desfeito com a revelação de que os supostos funcionários são os loucos que se rebelaram e tomaram posse do local. O caráter grotesco dos personagens, do qual decorrem os gestos e as atitudes disparatadas, não suscita a comoção, porque revela a inteligência, isto é, a loucura que os anima. Poe mistura o mundo alheado com o mundo dos “normais” com fins cômicos. Podemos considerar as alucinações, durante as quais os loucos comportam-se conforme o objeto ou animal que acreditam ser, como uma sátira ao tratamento oferecido aos condenados nos Estados Unidos, porque, segundo Oscar Mendes, houve uma época em que os corpos dos presos eram besuntados com breu e cobertos com penas.

Nesse conto, Poe revela, na prática, o que foi tratado teoricamente por Taine ao aborda o humor como uma obra de imaginação extravagante, em 1872 em *Notes sur l'Angleterre*, portanto 27 anos após a publicação do conto, da seguinte forma: [...] é a loucura

¹⁷ “I determined to follow my nose” (POE, 1934, p. 744).

com os hábitos da razão ou a razão com os hábitos da loucura” (TAINE, apud PIRANDELLO, 1996, p. 41)

A justaposição accidental ou não-intencional de contrários que demonstre a incongruência é uma forma de ironia que ocorre naturalmente, como, por exemplo, as justaposições na escala natural do homem racional com qualquer animal irracional. Esse tipo de justaposição é um recurso estético empregado por Poe na composição de sua obra. Em *Leonizando*, o homem justapõe-se na escala natural ao lado do elefante nessa passagem da narrativa: “Todas as manhãs eu dava à minha tromba um par de puxões e tomava uma meia dúzia de goles”¹⁸ (POE, 1997, p.439). Ao aproximar o homem do elefante, Poe justapõe as partes dos corpos que ambos têm em comum, as fossas nasais, e satiriza os estudiosos que se baseiam apenas nas próprias teorias.

Em *Os crimes da Rua Morgue*, ocorre o rebaixamento do homem em relação ao animal nessa passagem: “ – Estávamos conversando a respeito de cavalos, se bem me lembro, [...]. Ao cruzarmos na direção desta avenida, um fruteiro, com grande cesto sobre a cabeça, passando a toda pressa à nossa frente, lançou você de encontro a um monte de pedras [...]”¹⁹(POE, 1997, p. 70). Ao rebaixar o homem na escala natural à mesma posição ocupada pelo cavalo, Poe satiriza o lado estúpido e rude do ser humano, revelando que, por trás da aparência de civilização, existe um lado embrutecido e animalizado, possível de ser observado nos pequeninos detalhes do cotidiano. Observamos, portanto, que na ironia o homem é justaposto ao animal, enquanto no cômico ele é rebaixado à categoria de animal.

Existem, também, situações em que o animal se humaniza, como na passagem de *Os crimes da Rua Morgue* em que o marinheiro, dono do orangotango, encontra o animal com uma navalha na mão e todo ensaboado, sentado “diante dum espelho, procurando barbear-se, coisa que decerto vira seu dono fazer anteriormente, observando-o pelo buraco da fechadura do cubículo”²⁰ (POE, 1997, p. 89). Com a humanização dos animais e o rebaixamento do homem ao nível do animal, Poe ridiculariza os defeitos sociais e os sentimentos humanos.

A presença de um princípio espiritual, ou seja, o intelecto, a vontade e as emoções, distingue o homem da natureza e constitui o elo de ligação entre o cômico e a esfera espiritual da vida humana. Portanto, os objetos e as criações humanas são propícios ao riso quando refletem as imperfeições e os defeitos do criador, revelados por meio do deslocamento

¹⁸ “I gave proboscis a couple of pulls and swallowed a half dozen of drams”(POE, 1934, p. 743).

¹⁹ “We had been talking of horses [...]. As we crossed into this street, a fruiterer, with a large basket upon his head, brushing quickly past us, thrust you upon a pile of paving-stones [...] (POE, 1934, p. 146).

²⁰ “Razor in hand, and fully lathered, it was sitting before a looking-glass, attempting the operation of shaving, in which it had no doubt previously watched its master through the key-hole of the closet” (POE, 1934, p. 166).

“instintivo ou intencional da atenção das ações interiores para as formas exteriores de sua manifestação, as quais revelam um defeito e o tornam evidente para todos” (PROPP, 1992, p.44).

O nariz é a parte do rosto que mais suscita o riso, porque expressa funções puramente físicas, conforme ocorre com o modo de avaliação do falo na cultura popular, tomando por base o tamanho do nariz. Em *Leonizando*, o protagonista Roberto Jones se deixa conduzir pelo nariz avantajado e vê o mundo que o cerca de maneira enganosa. Poe faz um jogo com os significados gerados pela imagem do nariz imenso e revela a incongruência do personagem que não possui discernimento algum.

Os reveses do cotidiano despertam a comicidade sem mescla de tristeza, quando incitados por circunstâncias banais, nas quais a pessoa é guiada por impulsos e tendências mesquinhas, cujo malogro revela a mesquinhez e apresenta um caráter de punição merecida. Há casos em que a causa do riso é inerente às características daquele que é objeto do riso, como ocorre com o protagonista de *Leonizando*. Roberto Jones, ao atirar no nariz do rival, sofre o malogro, por executar automaticamente os seus estudos sobre nariz, mergulhado apenas no próprio pensamento e sem reparar no mundo a sua volta. Ele conhece tudo sobre nariz, mas desconhece a tradição cultural de sua cidade que avalia o tamanho e a potência do falo de acordo com o tamanho do nariz. Ao receber um tiro no nariz, dado pelo protagonista, o opositor perde o referencial de julgamento da virilidade e desse modo ninguém pode avaliá-lo, fato que conduz Roberto Jones ao malogro. Nesse caso, o malogro não é suscitado intencionalmente pelo opositor de Roberto Jones, porque ele não se aproveitou de defeitos ou descuidos do protagonista para desmascará-lo, mas de sua própria estupidez.

Segundo Tchenichévski, “a estupidez é o objeto principal de nossa zombaria, a maior fonte do cômico”, porque ela revela e desmascara os males sociais (TCHENICHÉVSKI apud PROPP, 1992, p. 108). A zombaria constitui uma das diferentes nuances do riso, suscitada pelos diferentes tipos de relacionamento humano. O historiador soviético R. Iurêniev elenca as diferentes variações do riso, da seguinte forma:

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despudorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode até ser um riso tétrico (IURÊNIEV apud PROPP, 1992, p. 27-28).

Nessa lista, Propp acrescenta os risos de zombaria, de derrisão, de ridicularização ou de escárnio, ligado à esfera do cômico, e o riso bom, que não visa à derrisão e expressa um sentido de afetuosa cordialidade. O riso de zombaria não é uma modalidade nova criada por Propp visto que René Descartes (1596-1650) aponta tanto a existência desse tipo de riso, quanto o que nos faz rir, no Artigo 178, “A zombaria”, da seguinte forma:

A zombaria é um tipo de alegria misturada com ódio que procede da percepção de algum pequeno mal numa pessoa que julgamos digna dele: odiamos esse mal e nos sentimos alegres por encontrá-lo em quem é digno dele; e, quando isto ocorre inesperadamente, a surpresa da admiração nos faz cair na gargalhada [...]. Mas esse mal deve ser de pouca monta, já que, se for grande, não se pode acreditar que quem o tem o mereça, a menos que sejamos de índole muito má ou odiemos muito (1999, p. 214).

Propp retoma o pensamento de Descartes ao afirmar que “o riso é possível apenas quando os defeitos de quem se ri não adquirem o aspecto de vícios e não provocam repulsão” (1992, p. 152). Rir de defeitos graves revela a maldade do ridente e não o ridículo do objeto em foco. O riso de zombaria é um tipo de trote social, em que o prazer mescla-se à intenção inconfessa de correção, por parte da sociedade.

Ao classificar os tipos de riso, enquadrando-os nas categorias – com ou sem derrisão, Propp demonstra que o problema do riso é uma questão de gradação. Valendo-se da gradação, Poe revela e critica a estupidez humana, um dos campos mais férteis ao riso de zombaria, na passagem do conto *Os óculos*, cujo protagonista quase cego recusa-se a usar óculos: “Meus olhos, grandes e cinzentos; e embora, efetivamente, fracos a um grau bem inconveniente, pelo seu aspecto não se pode inferir que sejam defeituosos. Sua fraqueza, porém, sempre me incomodou e recorri a toda casta de remédios, exceto usar óculos”²¹ (POE, 1997, p. 538). A recusa do protagonista em usar óculos revela um dos males mais comuns ao homem, o orgulho, do qual decorre a não aceitação dos reveses da própria vida. A atitude do protagonista é cômica, pois ele recorre a todos os tipos de remédios para sanar a deficiência visual, contudo recusa-se a adequar-se ao meio propício (óculos) para resolver o problema, atitude essa que exemplifica o seguinte pensamento de Hegel: “Cômico [...]

²¹ “My eyes are large and gray; although, in fact, they are weak to a very inconvenient degree, still no defect in this regard would be suspected from their appearance. The weakness itself, however, has always much annoyed me, and I have resorted to every remedy – short of wearing glasses’ (POE, 1934, p. 699).

pode tornar-se qualquer contraste [...] do fim e dos meios” (HEGEL apud PROPP, 1992, p.110).

Poe revela as fraquezas e misérias humanas do século XIX, sem despertar comoção, porque retira da malha histórica minúcias que revelam o enrijecimento do senso moral, social, científico e criativo, transfigurando-os em ficção. Nesse processo de reapresentar ao homem o lado fictício tanto da apreensão como da visão de mundo, Poe fornece um quadro da vida e dos costumes decorrentes das concepções ideológicas do homem, não apenas daqueles de sua época, mas de todos os tempos, porque trata dos eternos problemas que assolam a humanidade, revelando, assim, o caráter atemporal de sua ficção.

Um dos recursos usados por Poe para revelar o mundo “às avessas” é a ironia, recurso lingüístico que é segundo Goethe, a “pitadinha de sal que, sozinha, torna o prato mais saboroso”. (GOETHE apud MUECKE, 1995, p. 19).

A palavra ironia surge na Grécia com o emprego feito por Platão do termo *eironeia* “interrogação”, para denominar a atitude de Sócrates de “se fazer humilde, de colocar suavemente as pessoas em contradição com elas mesmas, sob o pretexto de obter esclarecimento, de expor a presunção e a impertinente ignorância [...]”(AUBÉ apud BRAIT, 1996, p. 22). Poe se faz de humilde para evidenciar o desconhecimento e a ignorância do interlocutor em relação ao tema focado, no conto *Como escrever um artigo à moda Blackwood* (*How to write a Blackwood article*), publicado em 1838. Nesse conto, a protagonista, Signora Psique Zenóbia, durante uma entrevista com o diretor do magazine, vale-se da ironia para tomar conhecimento dos métodos de escrituras empregados pelo Sr Backwood, dono do magazine, na composição de artigos, nesta passagem: “Mas, sem dúvida, como não tinha eu desejo de dar por finda a entrevista, concordei com uma proposição tão evidente e de cuja verdade também eu estava bastante convencida”²² (POE, 1997, p.482).

Nessa passagem do conto, constatamos que a protagonista utiliza um tipo de ironia denominado de ironia verbal. Foi Aristóteles que atribuiu à palavra grega *eironeia* o significado de ironia verbal, empregando-a para designar a dissimulação autodepreciativa, superior ao termo oposto *alazoneia* que corresponde a uma simulação jactanciosa. Na concepção aristotélica “a ironia quadra melhor ao homem livre do que a bufoneiria, pois ironizamos para nos deliciarmos, ao passo que bufoneamos para deliciar os outros” (1964 p. 248). Naquela época, o termo ironia denomina um tipo de comportamento, bem como o uso

²² “But, of course, as I had no wish to put an end to the conference, I assented to a propositions so very obvious, and one, too, of whose truth I had all along been sufficiently aware” (1934, p. 340).

enganoso da linguagem, ambos empregados como sinônimos de *peripeteia* (peripécia), ou seja, de inversões súbitas de circunstâncias.

A conotação abusiva conferida à ironia é deixada de lado e os romanos a empregam como uma figura de retórica, um hábito pervasivo do discurso ou para designar a elaboração de uma figura de linguagem num raciocínio completo, que significa dizer uma coisa para significar outra; um “modo de elogiar a fim de censurar e de censurar a fim de elogiar”, como uma forma de “zombar e escarnecer” (MUECKE, 1995, p.33). A forma de manifestação mais simples desse tipo de ironia é o elogio no lugar da censura, descrita por Bergson como uma contradição fingida que “consiste em enunciar o que deveria ser, fingindo acreditar que isso é precisamente o que é” (2001, p. 95.). A ironia retórica afasta-se do humor por apresentar uma falsa contradição entre o que se diz e o que se quer dizer, ou seja, um fingimento.

No conto *Os crimes da Rua Morgue*, Poe antecipa, na ficção, a teoria de Muecke, segundo a qual a ironia é um jogo para dois jogadores. Na exposição inicial desse conto, o narrador, ao prefaciar a narrativa, tece um comentário sobre a faculdade analítica, exemplificando sua exposição por meio de uma comparação com o jogo de damas, nessa passagem:

Privado dos recursos habituais, o analista coloca-se no lugar de seu adversário, identifica-se com ele e não poucas vezes descobre, num simples relance de vista, o único meio – às vezes absurdamente simples – de induzi-lo a um erro ou precipitá-lo num cálculo errado²³ (POE, 1997, p. 66).

Na comparação realizada por Poe, observamos o analista simular ingenuidade tal como faz o ironista ao propor um texto visando a estimular a rejeição do significado literal em prol de um significado transliteral, ou seja, uma esfera semântica latente, não expressa, cuja significação contrasta com a do significado literal. Nesse processo, para que o analista vença o jogo, é preciso que o opositor não perceba que está sendo manipulado e, para que a ironia se concretize, é necessário que o leitor compreenda a inversão feita e reconheça o significado transliteral.

No início do século XIX, a ironia deixa de ser apenas intencional (dizer algo visando o seu contrário) e instrumental (uso da língua para atingir determinados propósitos), para ser

²³ “Deprived of ordinary resources, the analyst throws himself into the spirit of his opponent, identifies himself therewith, and not unfrequently sees thus, at a glance, the sole methods (sometimes indeed absurdly simple one) by which he may seduce into error or hurry into miscalculation” (POE, 1934, p. 142).

algo não intencional, possível de ser observado e representado artisticamente, isto é, transforma-se num modo de ver e interpretar o mundo como “um palco irônico e toda humanidade como se fosse atores”(MUECKE,1995, p. 35).

Esse tipo de ironia denomina-se observável e nele não há o ironista e nem a pretensão, mas há a *alazonia* (inconsciência confiante encontrada ou imputada no *alazon*) e o *alazon* (vítima). A ironia observável chega pronta ao receptor e não exige esforços para ser compreendida. Ela existe apenas potencialmente nos fenômenos observados e efetiva-se através da reapresentação. No conto *Uma estória de Jerusalém*, observamos a *alazonia* dominando o caráter dos sacerdotes do templo, os quais empregam as oferendas destinadas à imolação no altar do templo em benefício do corpo ao invés do espírito, a depreciar as demais religiões no seguinte trecho da narrativa: “– Apressemos-nos, porque essa generosidade entre os gentios é rara, e a volubilidade sempre foi um atributo dos adoradores de Baal”²⁴(POE,1997, p. 476). No final da trama, os sacerdotes transformam-se em vítimas (*alazon*), da própria *alazonia*

Segundo Hegel, as formas de ironia decorrentes dos estudos de Friederich Schelegel estão relacionadas ao idealismo subjetivo de Fichte, que via no “*eu* abstrato e formal, o princípio absoluto de todo o saber, de toda a razão, de todo o conhecimento” e, portanto, “tudo o que é, é pelo *eu*, e tudo quanto existe mediante o eu pode também pelo eu ser destruído” (HEGEL,1999, p. 89). Nesse período, a ironia amplia-se para além da perspectiva do irônico e inclui a vítima ingênua, ou seja, quem recebe a observação irônica e não suspeita de circunstâncias ou eventos que prometem um determinado tipo de realização e felicidade, mas que, por algum motivo, transforma-se em seu contrário. Poe nos proporciona um exemplo desse tipo de ironia no conto *A trapaçaria* (*Raising the Wind or Diddling considered as one of the exact sciences*), publicado em 1843, na passagem em que o narrador descreve um dos tipos de trapaça da seguinte forma:

Outra trapaça verdadeiramente muito simples é a seguinte: o capitão de um navio que está a ponto de partir é abordado por um funcionário de boa aparência, com uma notificação de taxas da cidade, insolitamente moderada. Satisfeito por se ver livre tão facilmente e atrapalhado por centenas de obrigações urgentes, ele atende à reclamação sem demora. Cerca de quinze minutos depois, outra menos razoável notificação é-lhe apresentada por alguém que logo torna patente que o primeiro coletor era um trapaceiro e a notificação uma trapaça²⁵ (POE, 1997, p. 428).

²⁴ “Let us hasten: for this generosity in the heathen is unwonted; and fickle-mindedness has ever been an attribute of the worshippers of Baal” (POE, 1934, p. 467).

²⁵ “A very simple diddle, indeed, is this. The captain of a ship which is about to sail, is presented by an official looking person with an unusually moderate bill of city charges. Glad to get off so easily, and confused by a

Outro sentido ressaltado no termo ironia foi o de contraste, presente nesse comentário de Connop Thirlwall: “os contrastes entre o homem e suas esperanças, medos, desejos e empreendimentos, e um destino obscuro, inflexível, propicia abundantes condições para a exibição de ironia trágica (THIRLWALL, apud MUECKE, 1995, p. 38). O horror, o medo e a insegurança humana face aos percalços da vida constituem um dos temas da obra de Poe. Seus contos de horror, mistério e morte são configurados com o emprego da ironia trágica. No conto *O gato preto* (*The black cat*), publicado em 1843, Poe emprega a ironia trágica, por exemplo, na passagem em que o protagonista, após ter arrancado os olhos do gato de estimação, justifica sua atitude questionando a origem do espírito de perversidade da seguinte forma:

Quem não se achou centenas de vezes a cometer um ato vil ou estúpido, sem outra razão senão a de saber que não deveria cometê-lo? Não temos nós uma perpétua inclinação, apesar de nosso melhor bom senso, para violar o que é a Lei, pelo simples fato de compreendermos que ele é a Lei?”²⁶ (POE, 1997, p. 296).

Utilizando a ironia trágica, Poe revela o conflito interior que anima o personagem. Nos breves momentos em que o protagonista retoma a consciência e busca justificar os atos violentos e horripilantes que comete, observamos o contraste entre o peso emocional decorrente das atitudes terríveis e a busca de tranquilidade para a consciência.

A denominada ironia dramática é um outro conceito usado por Thirlwall para denominar a circunstância irônica desencadeada pela fala de um personagem com dupla referência, ou seja, a situação como lhe aparece e a situação real apresentada ao público, como ocorre no conto *Como escrever um artigo à moda Blackwood*, na passagem em que o diretor do Blackwood ensina a protagonista a escrever um genuíno artigo de caráter sensacionalista, da seguinte forma:

Escolha [...] palavras difíceis; decore-as o menos possível e escreva-as às avessas.[...] Diga alguma coisa a respeito da Suprema Unicidade. Não diga uma

hundred duties pressing upon him all at once, he discharges the claim forthwith in about fifteen minutes, another and less reasonable bill is handed him by one who soon makes it evident that the first collector was a diddler, and the original collection a diddle”. (POE, 1934, p. 37).

²⁶ Who has not, a hundred times, found himself committing a vile or a stupid action, for no other reason than because he knows he should not? Have we not a perpetual inclination, in the teeth of our best judgment, to violate that which is Law, merely because we understand it to be such? (POE, 1934, p. 225).

sílaba , sequer, a respeito da Infernal Duplicidade. Acima de tudo insinuações profundas. Sugira tudo e não afirme nada”²⁷ (POE, 1997, p.484).

As palavras do Sr. Blackwood têm dupla referência, porque ao mesmo tempo em que defendem e ensinam o modo de escrever sensacionalista, mostram, também, a frivolidade desse tipo de escritura.

A denominada ironia filosófica, deduzida por Friedrich Schlegel e Ludwig Tieck do idealismo subjetivo de Fichte, é considerada por Tieck como a força que garante o domínio da matéria pelo poeta. Esse tipo de ironia, pelo fato de efetivar-se através da contradição de que as afirmações são elogios vazios ou crenças subjetivadas, tem um certo grau de parentesco com o humor. Essa relação de proximidade ocorre porque, ao contrário da figura retórica que não necessita levar a sério o que se diz, “na ironia romântica pode-se não levar a sério o que se faz” (PIRANDELLO, 1996, p. 24). Poe, no conto *Mistificação*, critica o pensamento de Ludwig Tieck sobre ironia da seguinte forma;

O Barão Ritzer Von Jung pertencia a uma nobre família húngara, da qual todos os membros [...] se faziam mais ou menos notar por um talento de certa natureza – a maioria por aquela espécie de *grotesquerie* de concepção de que Tieck, rebento da casa, tinha dado um vívido, embora de modo algum o mais vívido exemplo²⁸ (1997, p. 418-419).

Poe escreve esse conto seis anos após a morte de Hegel que também criticava o modo pelo qual Tieck empregava o termo ironia nessa passagem da *Estética*:

Quanto a Luís Tieck, também ele se formou naquele período que, durante algum tempo, teve o centro em Jena. Como outras figuras deste notável período, Tieck servia-se com familiaridade de expressões dos ironistas sem que, no entanto, nos dissesse o que entendia por elas. É assim que Tieck glorifica a ironia, mas ao elaborar o juízo de grandes obras de arte, fá-lo de um modo perfeito sabendo apreciá-las em todo o seu valor; se porém, alguém esperar que ele aproveite a

²⁷ “Eschew, [...], big words; get them as small as possible, and write them upside down. [...]. Put in something about the Supernal Oneness. Don’t say a syllable about the Infernal Twoness. Above all, study innuendo. Hint everything –assert nothing” (POE, 1934, p. 342).

²⁸ “The Baron Ritzner Von Jung was of a noble Hungarian family, every member of which [...] was more or less remarkable for talent of some description – the majority for that species of *grotesquerie* in conception of which Tieck, a scion of the house, has given a vivid, although by no means the most vivid exemplification” (POE, 1934, p. 354).

excelente oportunidade para revelar a ironia implícita numa obra como, por exemplo, *Romeu e Julieta*, logo fica desiludido, pois da ironia se não trata já (1999, p 93).

Observamos que Poe recupera na ficção a crítica que Hegel faz ao modo, pelo qual, Tieck compreende as sutilezas e as diferentes formas de manifestação da ironia.

O conceito de ironia romântica surge da união do pensamento instintivo com o consciente. Esse tipo de ironia é considerado como um processo estético, no qual existe a “única dissimulação involuntária e, ainda assim, totalmente deliberada [...] tudo deveria ser jocoso e sério, francamente aberto e profundamente escondido” (SCHLEGEL apud MUECKE 1995, p. 41). O processo de criação artística compõe-se por duas fases complementares e contraditórias, segundo Schlegel: a expansiva, na qual o artista é imaginativo e entusiasmado, mas o ardor é cego e furta-lhe a liberdade; e a fase contrativa, em que o artista é reflexivo, crítico e consciente, porém sua ironia é sem entusiasmo. Portanto, faz-se necessário equilibrar o entusiasmo e a ironia para que o leitor tome ciência da presença irônica e transcendente do autor no processo de composição.

Podemos apreciar esse tipo de ironia no conto *Pequena Conversa com uma Múmia*. Nele, ao empregar a ironia romântica no final da narrativa, Poe integra a trama ficcional no processo de composição do próprio conto, na passagem em que o narrador afirma: “estou de pé desde as sete, escrevendo estas notas, em benefício de minha família e da humanidade”²⁹(POE, 1997, p. 608). Pela apreciação do trecho citado, observamos que Poe é consciente do duplo objetivo que caracteriza a ironia romântica, pois incorpora a sua autoconsciência na trama ficcional e, ao mesmo tempo, cria um modo de exprimir a ilusão artística de sua própria criatividade.

Karl Solger localiza a ironia no centro da vida e o universal, o infinito e o absoluto manifestam-se por meio de formas finitas e relativas, ou seja, uma autonegação que deve destruir-se ao mostrar o universal, o infinito e o absoluto. A ironia consiste, portanto, em um duplo movimento, no qual cada um sucumbe ao outro. I.A. Richards retoma essa concepção de Solger e define essa ironia “como a produção dos impulsos opostos, dos complementares”, a fim de realizar um “peso equilibrado” (RICHARDS apud MUECKE, 1995, p. 42). Ligada à idéia de que a auto-ironia equilibradora antecipa e se previne de ataques exteriores, esta proposta de autolimitação irônica foi apresentada por

²⁹ “I have been up since seven, penning these memoranda for the benefit of my family and of mankind” (POE, 1934, p. 547).

Friedrich Schlegel da seguinte forma: “sempre que alguém não se restringe a si mesmo, é restringido pelo mundo” (SCHLEGELL, apud MUECKE, 1995, p. 42).

Vinculado à autolimitação irônica está o conceito de ironia como objetividade, empregado para denominar a incorporação da subjetividade do autor numa personagem ou num ponto de vista, com o qual o leitor simpatiza. Desse modo, os personagens não expressam apenas a subjetividade do autor, mas do mundo todo. Esse tipo de ironia é empregado na escritura do conto *Leonizando* em que o protagonista adota como objetivo de sua vida a atitude de guiar-se pelo próprio nariz. Por tratar-se de um conto humorístico, a idéia obstinada de guiar-se na vida pelo próprio ideal, ou seja, pelo próprio nariz, é o que Poe está satirizando. Desse modo, o protagonista não expressa apenas a subjetividade do autor, mas a de todos que criticam o caráter egocêntrico.

O contraste entre uma realidade e uma aparência constitui a característica comum aos diferentes tipos de ironia, porém existem outros elementos, como a dedução do significado real, o qual está implícito no contexto, ou no que o ironista diz. Para dar a conhecer o lado irônico da vida, é preciso somar ao engenho a sabedoria, a experiência e a habilidade, a fim de capacitar o contemplador a distinguir semelhanças entre diferentes, diferenças entre semelhanças, eliminar irrelevâncias e atentar às conotações verbais porque, segundo Pirandello, a ironia:

[...] está na visão que o poeta tem, não só do mundo fantástico, mas da própria vida e dos homens. Tudo é fábula e tudo é real, pois é fatal que consideremos reais as vãs aparências que emanam das nossas ilusões e das nossas paixões; iludir-se pode ser belo, mas acaba se chorando o engano do imaginado: e este engano parece-nos cômico conforme o grau da nossa participação (1996, p. 96).

A ironia reside no fenômeno que se efetiva na reapresentação que o observador irônico faz, tanto para ele próprio como para os outros, e seu sentido implica “não só a capacidade de ver contrastes irônicos, mas também o poder de moldá-los na mente de alguém” (MUECKE, 1995, p. 62). Portanto, a ironia também pode ser utilizada como um recurso que contribui na configuração do humor, do cômico e da sátira.

Para usar a ironia como uma estratégia da sátira é necessário “inventar ou apresentar uma personagem idiota que defende ineptamente e retrata inconscientemente o ponto de vista que o autor deseja condenar” (MUECKE, 1995, p.34). Pela apreciação dos

diferentes tipos de ironia, podemos observar que Poe emprega a ironia na escritura dos contos humorísticos e satíricos, tanto para despertar como para intensificar o efeito humorístico ou satírico. Para que possamos ter uma visão mais ampla do processo de construção dos contos satíricos, voltamos nossa atenção para algumas das principais características da sátira.

Nosso interesse pela sátira não está voltado para a classificação literária de gênero, visto que esta veicula-se por meio dos diferentes gêneros, mas em observar e compreender a adoção da perspectiva satírica por Poe, como um meio de rerepresentação do real, bem como identificar os recursos estéticos empregados na criação ficcional para despertar os efeitos satíricos, por meio dos quais o leitor pode apreciar um outro lado das relações humanas.

A palavra sátira é de origem latina e refere-se a um prato composto por vários frutos oferecido a Ceres, deusa da agricultura, pelos camponeses, durante as festividades religiosas. Diomedes dá uma definição ampla que mostra a trajetória etimológica do termo sátira na seguinte passagem:

Chama-se *satura* a um tipo de poesia cultivado entre os romanos. Atualmente tem caráter difamatório, visando corrigir os vícios dos homens, sobre os moldes da Comédia Antiga; escrevem este tipo de sátira Lucílio, Horácio e Pérsio. Mas outrora, dava-se o nome de *satura* a uma composição em versos constantes de uma miscelânea de poesias, cujos representantes foram Pecúvio e Ênio. A *satura*, entretanto, é assim chamada ou de *satyros*, porque, como acontece na *satura*, eles dizem e fazem coisas ridículas e vergonhosas; ou de um prato cheio de muitas e variadas primícias, que os antigos camponeses ofereciam aos deuses por ocasião de festividades religiosas; era chamada *satura* pela abundância e pela fartura ...; ou de um certo tipo de *recheio*, que, dizem, Varão chamou de *satura*, porque é repleto de muitos ingredientes ... Outros acreditavam que o nome derive de uma *lei*, chamada *satura* porque, numa única súplica, inclui ao mesmo tempo muitas coisas, como acontece na *satura*, composição versificada, em que se encontram juntas muitas poesias (DIOMEDES apud D'ONÓFRIO, 1968, p. 29-30).

Na concepção de Diomedes predomina o sentido de mistura desse gênero, composto por uma miscelânea de gêneros literários, de temas, de recursos estéticos, que “vão do relato de viagens à exposição dos defeitos humanos, abrangendo literatura, filosofia, sociologia, política, moral e religião” (D'Onófrío, 1968, p.35). Esse sentido de mistura prevalece na sátira literária atual. Pelo fato de poder ser veiculada em diferentes formas e gêneros literários, a sátira “não se deixa mais definir” (BRUMMACK apud SOETHE, 1998, p. 8). Portanto, a palavra não constitui uma categoria, “mas uma expressão conveniente para abarcar uma grande variedade de obras literárias que têm muitas características em comum”

³⁰(HODGART, 1969, p. 8). A palavra sátira designa tanto a obra literária em seu conjunto, como a arte de escrevê-la.

Assim como o humor, o cômico e a ironia, o foco de atenção da sátira é a condição humana com as angústias decorrentes dos atritos causados pela vida em sociedade, pelo eterno conflito entre essência e aparência e pelas criações arquitetadas pelo homem. Os alvos preferidos da sátira são: a política, os vícios, a estupidez, as tolices e as injustiças. Adotar uma atitude satírica perante o mundo significa contemplá-lo adotando uma perspectiva na qual o riso e a indignação se mesclam.

Para converter o distanciamento crítico, através do qual é possível observar os conflitos e os embustes humanos, em arte é necessário revestir o ataque agressivo (invectiva) com o engenho artístico que auxilie na produção de um efeito, capaz de despertar o prazer no leitor, de modo que ele se identifique e compartilhe com o sentimento do satirista. Uma concepção do engenho artístico foi proporcionada por Northrop Frye, através da distinção entre ironia e sátira, ao afirmar que esta “é a ironia militante: suas normas morais são relativamente claras e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo” (1973 p. 219). Para que a sátira se efetive com sucesso, faz-se necessário “uma fantasia mínima, um conteúdo que o leitor reconhece como grotesco e pelo menos um padrão moral implícito, sendo o último essencial [...]” (FRYE, 1973, p.219).

Na sátira, assim como no humor e no cômico, é necessário selecionar as imagens grotescas, que não podem ser demasiadamente reais, porque nem tudo o que é absurdo, exagerado ou deformado é propício ao divertimento e, tampouco, pode ser expresso por um tom fantasioso ou hipotético. Essa seleção é necessária porque “na sátira, o exagero e a ênfase constituem a manifestação de uma lei mais geral: a deformação tendenciosa do material da vida, que serve para revelar o vício mais essencial entre os fenômenos dignos de ridicularização satírica” (BÓRIEV apud PROPP, 1992, p. 88).

Ao direcionar a atenção para os pequenos detalhes do mundo a sua volta, Poe revela, por exemplo, o lado menos vistoso do método adotado pela crítica norte-americana, em *Como escrever um artigo à moda Blackwood*. Nesse conto, a trama narrativa gira em torno do método que o protagonista, o Dr. Money Penny, fornece à Srta Psique Zenóbia, para que ela escreva “um genuíno artigo à Blackwood, de caráter sensacional [...]” ³¹ (POE, 1997, p.483). O alvo da sátira são as publicações góticas e sensacionalistas comuns nas revistas e nos

³⁰ “[...] mas una expresión conveniente para abarcar una gran variedad de obras literárias que tienen muchas características em común” (HODGART, 1998, p. 8).

³¹ “[...] a genuine Blackwood article of the sensation stamp” (POE, 1934, p. 341).

magazines locais, portanto, Poe não faz alusão aos fatos passados, mas incorpora na trama detalhes do momento contemporâneo ao da escritura do conto, como podemos observar pelo seguinte trecho, em que a protagonista justifica por que ela se refere ao magazine norte-americano Blackwood.

Cito o Blackwood porque me garantiram que os mais belos escritos, sobre qualquer assunto, podem ser encontrados nas páginas daquele justamente celebrado magazine. Nós agora o tomamos para nosso modelo em todos os assuntos e, conseqüentemente, estamos criando rápida popularidade. E, na moda do *Blackwood*, se a gente se dispuser propriamente a isso. Não falo, sem dúvida, dos artigos políticos. Toda gente sabe como são eles arranjados desde que o Dr. Moneypenny o explicou. O Sr. Blackwood tem um par de tesourões de alfaiate e três aprendizes que ficam a seu lado aguardando ordens. Um lhe entrega o *Times*, o outro o *Examiner* e um terceiro o *Novo Compêndio de Gíria*, de Gulley. O Sr. Blackwood apenas corta e intercala. E está pronto. É apenas *Examiner*, *Gíria* e *Times* – depois *Times*, *Gíria* e *Examiner* – e afinal *Times*, *Examiner* e *Gíria*.³² (POE, 1997, p. 481, itálicos do autor).

Embora Poe tenha feito uma alusão intratextual ligada ao contexto, visto que se trata da revista literária fundada por William Blackwood, cuja existência é historicamente comprovada, observamos sua maestria ao escolher o conteúdo a ser representado – o cotidiano dos críticos literários sensacionalistas. Essa postura crítica é apresentada ao leitor por meio de um tom fantasioso e hipotético que propiciou ao escritor, demonstrar a relação de contraste, decorrente não do desvio da suposta norma adotada pelo magazine, mas da manutenção desta.

Nessa passagem do conto, é possível contemplar o processo descrito por Frye ao caracterizar a sátira como uma “ironia estruturalmente próxima ao cômico: a luta de duas sociedades, uma normal e outra absurda, reflete-se em seu duplo foco de moralidade e fantasia” (FRYE, 1973, p.219). Para que a sátira cumpra sua função social, ela deve suscitar o riso, porque é a visão cômica dos defeitos, dos vícios, das presunções e dos falsos valores que provoca o efeito de comprazimento no leitor e propicia o desnudamento satírico.

³² “I say Blackwood, because I have been assured that the finest writing, upon every subject, is to be discovered in the pages of that justly celebrated Magazine. We now take it for our model upon all themes, and are getting into rapid notice accordingly. And, after all, it’s not so very difficult a matter to compose an article of the genuine Blackwood stamp, if one only goes properly about it. Of course I don’t speak of the political articles. Everybody knows how they are managed, since Dr. Moneypenny explained it. Mr. Blackwood has a pair of tailor’s-shears, and three apprentices who stand by him for orders. One hands him the *Times*, another the *Examiner* and a third a “Gulley’s New Compendium of Slang-Whang”. Mr. B. merely cuts out and intersperses. It is soon done – nothing but *Examiner*, “Slang-Whang”, and *Times* – then *Times*, “Slang-Whang”, and *Examiner* – and then *Times*, *Examiner*, and “Slang-Whang”” (POE, 1934, p. 339).

Embora seja veiculada por diferentes formas literárias, a sátira está embasada no riso de zombaria e se diferencia dos demais gêneros literários pelo enfoque temático, no qual são dadas a conhecer “as mais duras realidades da existência humana”³³ (HODGART, 1968, p. 108). Ela está ligada à esfera do cômico e busca suscitar o riso ou pelo menos o sorriso. Para efetivar-se a sátira, segundo Frye, necessita do humor, baseado na fantasia ou num senso de grotesco ou absurdo, e do ataque (invectiva). Para que o ataque se efetive e suscite o riso, o conteúdo não pode deixar transparecer ódio pessoal ou social e deve haver um acordo entre o escritor e o leitor sobre o que está sendo dito.

São três, segundo Fantinati, os elementos indispensáveis à sátira: o ataque agressivo, a norma e a indireta. O ataque agressivo compõe-se por uma ação baseada na motivação psico-individual, resultante da irritação, do ódio, da raiva ou da agressividade desencadeados pela vilania, pela vileza, pela covardia, pela hipocrisia, pelo vício e pela falsidade que infestam tanto o indivíduo como a sociedade. Entende-se por norma não um valor absoluto e atemporal ou uma norma geral, mas um conceito, no qual estão inseridos os valores do grupo social enfocado, passíveis de modificações no decorrer da história. A sátira atinge seu objetivo quando há concordância entre o autor e o público a respeito do que é norma.

Poe, no ensaio crítico, intitulado, posteriormente, pela crítica de “*Satirical Poems*”, publicado em março de 1845, no *Broadway Journal*, já apontava a necessidade do acordo entre o escritor e o leitor a respeito da norma, como um dos fatores que favorecem tanto a escritura como o sucesso da sátira, da seguinte forma:

Foi sugerido que esta deficiência surge do desejo de um campo adequado para a demonstração satírica. Na Inglaterra, é dito que a sátira é abundante porque as pessoas lá descobriram na aristocracia um alvo adequado, os quais (as pessoas), consideram uma raça distinta com a qual eles têm pouco em comum; apreciando os abusos mais virulentos da alta classe com um gosto não diminuído por nenhum sentimento, com o qual elas (as pessoas) se preocupam um pouco³⁴ (POE, 1984, p. 815, trad. nossa).

³³ “[...] las más duras realidades de la existência humana” (HODGART, 1968, p. 108).

³⁴ “It has been suggested that this deficiency arises from the want of a suitable field for satirical display. In England, it is said, satire abounds, because the people there find a proper target in the aristocracy, whom they (the people) regard as a distinct race with whom they have little in common; relishing even the most virulent abuse of the upper classes with a gusto undiminished by any feeling that they (the people) have any concern in it” (POE, 1984, p. 815)

Embora as sátiras consideradas universais dispensem recortes históricos, podemos observar a modernidade e a perspicácia do pensamento de Poe ao contextualizar a norma que rege a invectiva satírica, que por sua vez só se concretiza plenamente quando o satirista e o leitor têm acesso ao sistema normativo da sociedade.

A terceira característica da sátira é a indireta e diz respeito ao modo pelo qual é feito o ataque agressivo. O satirista pode realizar o ataque por meio de um discurso fictício, no qual não se escreve a verdade, mas imita-se a verdade utilizando alguns sinais que permitem ao leitor compreender que não se trata de uma afirmação real. Para dissimular, o autor vale-se de recursos estéticos que lhe oportunizem suscitar as relações de contraste que regem o mundo real e o ideal, tais como: o cômico, a ironia, a paródia, o travesti, a caricatura, a hipérbole e o grotesco. Com o emprego desses recursos, é possível aumentar as futilidades e pequenezas ou reduzir o sublime ao comum. A sátira emprega o grotesco como um recurso que permite intensificar e evidenciar o ridículo da fantasia. A sátira também é regida por processos de gradação vinculados às escolhas estéticas que sejam mais condizentes com o objetivo do satírico.

O “mundo às avessas” é a categoria que melhor caracteriza a sátira. Nela, há sempre a ruptura do ataque agressivo direto, através do emprego de recursos estéticos e a superação da situação discursiva real, que possibilitam abordar o desagradável de modo agradável. A obra satírica torna-se mais atraente quando, em sua configuração, são alternadas a sátira social com a sátira individual-psicológica. Essa atitude estética reforça o sentido satírico, porque “uma sátira social contínua, sem estratos puramente cômicos, criaria monotonia e tendenciosidade didática e causaria tédio no leitor” (PROPP, 1992, 69). A reapresentação satírica da realidade proporciona situações ficcionais em que é possível vislumbrar as carências e as fragilidades do real.

Como podemos observar, através da apreciação de alguns trechos dos contos que abordamos, neste percurso teórico, Poe emprega a ironia, o grotesco, o trocadilho e o cômico, para temperar seus contos com uma pitada de bom humor que fazem deles uma pintura alegre dos embustes da epopéia humana universal e, ao mesmo tempo, estende um convite à reflexão a respeito da ficção que a mente humana engendra na vida em sociedade. Para obtermos mais informações que nos auxiliaram na compreensão do *corpus*, veremos, na próxima seção, como a epopéia norte-americana vem expressa na sua própria literatura humorística.

3 O HUMOR NA LITERATURA NORTE-AMERICANA

A existência de um humor específico a grupos nacionais provém, em grande parte, de um mito conscientemente mantido. É claro que cada grupo humano alimenta seu senso do cômico com elementos próprios a sua história e cultura, o que torna o riso incomunicável de um grupo a outro. Mas essas são apenas diferenças superficiais. As essenciais são idênticas em todos os países: risos agressivos, ridículos, amigáveis, amargos, alegres, desdenhosos etc.

- Georges Minois, 2003.

Nem sempre o que desperta o riso em alguém é risível para outro. A causa das diferenças na recepção da comicidade decorre de condições de ordem histórica, social, nacional e pessoal, porque “cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas” (PROPP, 1992, p. 32). No âmbito de uma cultura, as diferentes camadas sociais possuem um sentido diferenciado de humor, bem como diferentes formas de expressá-lo. Mediante essa constatação, nosso objetivo nesta seção é apresentar um breve panorama dos principais temas e aspectos que caracterizam a produção do humor na literatura norte-americana, da época colonial até o início do século XIX, com a finalidade de mostrarmos como Poe apropria-se da tradição humorística de seu país e efetua adaptações e transformações que permitem vislumbrar o lado universal do mito gerado e mantido pelo imaginário norte-americano.

A literatura norte-americana teve sua origem embasada nos moldes da tradição inglesa e, no final do século XVIII, foi influenciada pelos ideais alemães, franceses e espanhóis. Devido às constantes influências, surge o confronto ideológico do nacionalismo contra o internacionalismo, cuja repercussão atingiu as diferentes áreas do conhecimento, sobretudo a literatura e a crítica literária, meios nos quais ele se intensifica. Ao abordar o gosto literário, no ensaio *Crítica de novos livros*, publicado em janeiro de 1842, na *Graham's Magazine*, Poe destaca e critica a exagerada devoção nacionalista que impregnava os círculos literários e afirma: “A palavra de ordem passou a ser uma literatura nacional!” – como se qualquer

literatura pudesse ser “nacional” – como se o mundo inteiro não fosse o único e próprio palco para a representação literária”³⁵ (POE, IN: NOSTRAND, 1968 b, p 41).

Fica evidente nessa crítica do poeta que não cabe ao escritor simplesmente apresentar fatos nacionais tal como eles ocorreram, pois o objetivo da arte não é “a confirmação de um saber que pode ser adquirido por outros meios” (FREITAS, 1989, 113). Cabe ao escritor recriá-los ou ainda transfigurá-los de acordo com as leis da arte para que, através da criação, possamos vislumbrar os percalços da condição humana.

A preocupação em codificar uma literatura nacional, impulsionada pela independência política, gerou um sentimento de autonomia e “uma convicção de que a nação estava colocada à parte de todas as demais não só política e economicamente, mas também culturalmente” (NOSTRAND, 1968a, p. 10). A influência dessa convicção sobre a literatura não fugiu à perspicácia de Poe que, em *Marginália*, afirma:

Grande número de escritores obtém fama em filosofia graças ao hábito que os homens têm de considerar-se como cidadãos de um certo mundo, de um certo planeta, em vez de se reconhecerem, ainda que só de vez em quando, na sua condição exclusivamente cosmopolita de habitantes do universo³⁶ (1997, p. 996).

Com essa crítica, Poe coloca-se à frente de seu tempo, pois demonstra que os chamados temas que envolvem apenas questões nacionais, intrinsecamente ligados ao contexto do momento de criação da obra, não sobrevivem no interesse do leitor de outras épocas. Repudiando a visão reducionista do tratamento de temas nacionais, pelo viés da contemporaneidade do momento da escritura, Poe mostra que esses temas ligados ao contexto histórico norte-americano, embora tenham alguns aspectos que lhes são peculiares, são, também, universais. A universalidade se dá, portanto, pela estreita ligação dos temas retratados com aspectos da experiência humana universal, como, por exemplo, as paixões, os estados de alma que suscitam a loucura, o medo, o riso ou o sorriso. Nos contos de horror, Poe aprimora os estados de alma doentios, dos quais não somente os norte-americanos são vítimas, mas a humanidade em geral. Na produção humorística, o vínculo com os aspectos da experiência nacional torna-se mais evidente, porque a sátira manifestada nos contos

³⁵ “But the watchword now was, ‘a national literature!’ –as if any trueliterature *could be* “national” –as if the world at large were not the only proper stage for the literary *histrion*” (POE, 1984, p. 1027).

³⁶ “An infinity of error makes its way into our Philosophy, through Man’s habit of considering himself a citizen of a world solely – of an individual planet – instead of at least occasionally contemplating his position as cosmopolite proper –as a denizen of the universe”(POE, 1984, p. 1461)

humorísticos está direcionada à desmistificação dos mitos criados pelo imaginário do norte-americano.

A criação do mito norte-americano é contemporânea ao movimento de independência política, período em que aflora o sentimento de autonomia e de convicção de que a nação destaca-se das demais nos aspectos político, econômico, filosófico e cultural. O sentimento de autonomia exerce uma influência direta sobre a produção literária que, a partir desse período, além de repudiar as formas e idéias literárias européias, busca a criação e o aprimoramento de uma técnica propícia para retratar os temas nacionais. Nesse cenário de ideais antibritânicos, surge a glorificação da pátria, cujo representante é o homem comum. Sobre o homem comum glorificado cria-se o mito mais representativo do humor norte-americano – o Yankee. Essa figura típica une o nascimento do riso norte-americano à epopéia nacional de colonização do Novo Mundo, bem como à expansão da fronteira na conquista do Oeste.

Por estar interligada aos diferentes acontecimentos da história norte-americana, a expressão “humor americano”, segundo afirma Walter Blair, na “Introdução” da obra *Native American Humor* (1960), é mais facilmente compreendida que definida, porque nem toda obra humorística produzida nos Estados Unidos da América apresenta traços do local de origem. Por humor norte-americano entende-se, segundo afirma o escritor Will D. Howe, as obras nas quais há a “qualidade nativa”, manifestada através de temas e técnicas que oportunizem ao humorista retratar, na criação, o lado risível das manifestações artísticas, culturais, sociais, econômicas e políticas dos norte-americanos (HOWE, apud BLAIR, 1960, p. 3). A expressão “qualidade nativa” significa que a obra humorística é considerada nacional, ou seja, intrinsecamente vinculada ao contexto em que foi produzida, quando a trama e o processo de construção estão impregnados das convicções, das associações e instituições, das leis, dos costumes e maneiras, dos hábitos e características nacionais expressas em uma linguagem que provoque efeitos cômicos e humorísticos.

Embora os colonos norte-americanos tivessem um senso de humor prolífico, podemos considerar o ano de 1830 como o marco difusor da expressão humor norte-americano, porque é a partir desse período que os escritores começam a obter êxito nas produções humorísticas. Esse atraso na produção aconteceu em virtude da postura séria adotada pelos escritores coloniais ao descreverem, de forma exagerada, as exuberâncias do clima e do solo da nova nação, por eles retratada como a terra do leite e do mel. Um exemplo da idealização das novas terras conquistadas está expresso na obra de John Smith, na seguinte

passagem: “Quem poderá usufruir mais alegrias senão o pioneiro que vier a trilhar e cultivar êste [sic] solo precioso?” (SMITH, apud BLAIR, 1967, 11).

A seriedade e a falta de uma técnica propícia para revelar o lado cômico da vida contribuíram para o fracasso do desenvolvimento da literatura humorística. Faltava aos escritores daquele período a característica essencial ao humor, ou seja, a capacidade de refletir a respeito do desacordo entre a vida real e o ideal criado pelos colonizadores. Embora as terras virgens oferecessem abundantes riquezas naturais, a exploração dessas mesmas riquezas era feita com dificuldades e nem sempre o colono obtinha êxito e conseguia alcançar a plenitude idealizada.

Uma síntese das principais características da produção literária de 1660 a 1800 é feita por Morton Dauwen Zabel, no prefácio da obra *Os norte-americanos*, coletânea de contos coordenada por Vinícius de Moraes, e está assim colocada:

A literatura da América colonial e revolucionária era didática, exortativa, histórica e patriótica – objetivos que melhor se cumprem em outra forma de expressão. Nem a era religiosa dos Puritanos, nem a era racionalista do Século Dezoito, incentivaram uma narrativa que outra coisa não fosse que imitada ou derivada, um pálido eco do que já havia sido feito na Inglaterra ou na Europa. A inspiração moral dos Puritanos encontrou expressão em sermões e versos; as aventuras de colonizadores e exploradores registraram-se em crônicas; os conselhos de Franklin e dos racionalistas assumiram a forma de máximas e polêmicas; o fervor dos revolucionários exprimiu-se em panfletos, tratados, hinos e controvérsias (ZABEL, 1945, p. 10).

Nessa produção literária de cunho didático e moralizante, o exagero era o procedimento estético mais empregado, tanto para descrever a terra e os colonos, como para intensificar o sofrimento das almas condenadas ao inferno nos sermões religiosos. Essas descrições exageradas foram apreciadas pelos críticos do final do século XVIII e início do século XIX, como uma manifestação humorística inconsciente, porque a terra virgem e rude era retratada como um paraíso terrestre. Os contrastes desencadeados pela rudeza e precariedade da vida do homem comum, vivendo em uma terra selvagem, cederam lugar a descrições idealizadas, e as dificuldades enfrentadas são vistas pela perspectiva de uma missão de conquistar e desenvolver uma nação que começa a caminhar em ambiente inóspito. Obras de Francis Higginson e John Smith, escritas em 1830, foram apreciadas pela crítica do século XIX e consideradas ricas em detalhes cômicos e humorísticos, graças às exageradas descrições das riquezas e recursos naturais, bem como de partes do corpo dos habitantes. O

exagero, um dos elementos propícios à comicidade, tornou-se, desde a época colonial, o traço preponderante do humor norte-americano.

O uso estético do exagero é abordado pelo crítico Tzvetan Todorov, no capítulo intitulado “Os limites de Edgar Poe”, em *Os gêneros do discurso*. Todorov afirma ser o superlativo e a hipérbole dois elementos constantes na obra de Poe, que se interessa “pelo maior [...] o ponto em que uma qualidade atinge seu grau superior” (1980, p. 156).

A leitura da obra de Poe, cujos contos estão enquadrados nas categorias de grotescos, arabescos ou de raciocínio, revela a adequação e o aperfeiçoamento destes recursos estéticos, tanto de qualidades positivas como negativas, na caracterização dos personagens, visando a obter diferentes efeitos. No conto *Os crimes da Rua Morgue*, o exagero é levado ao extremo e a descrição das vítimas assassinadas por um orangotango é grotesca. Porém, ainda no mesmo conto, o exagero é empregado para valorizar o raciocínio e a habilidade de Dupin, o cidadão comum que desvenda o mistério que envolve o crime.

Em *Leonizando*, o exagero é empregado para descrever o nariz do protagonista, como podemos constatar no trecho, em que ele revela suas atividades matinais: “Todas as manhãs eu dava à minha tromba um par de puxões e tomava uma meia dúzia de goles” (POE, 1997, p. 439). Na trama narrativa centrada sobre o ideal norte-americano de nação à parte das demais, auto-suficiente e capaz de guiar-se por si só, o nariz exagerado pode ser considerada uma metáfora desse mesmo ideal. Portanto, nesse conto, como foi constatado anteriormente neste trabalho, o exagero é empregado não para alimentar ideais, mas para desmitificar o sonho americano de grandeza, desencadeado pela ideologia norte-americana motivada pelo mito Yankee.

Se as descrições exageradas das belezas e riquezas dos Estados Unidos é a principal característica do humor norte-americano no período colonial, podemos afirmar que Poe foi um dos grandes pioneiros que soube detectar a tendência ao exagero e reproduzi-la na arte, em seus aspectos: trágico, humorístico e satírico. Nos contos de terror e mistério, o exagero é empregado, não para caracterizar ou retratar as riquezas naturais dos Estados Unidos, mas para intensificar estados de alma que se transformam em mentes atormentadas e doentias. A intensificação dos estados doentios, geralmente, feita com o emprego da hipérbole e do exagero grotesco, gera o medo de si próprio e não do outro. Nos contos humorísticos, a sátira é suscitada pela descrição e caracterização dos personagens, cujos traços mais acentuados são focados com o emprego do exagero, colocando em evidência: a prepotência, os hábitos, os gestos e os costumes dos norte-americanos desencadeados pelo processo de colonização e

intensificados com os ideais de liberdade manifestos na Declaração de Independência dos Estados Unidos, em 1776.

Ainda no período colonial, a crítica, segundo afirma Louis D. Rubin Jr, na obra *The comic imagination in american literature* (1974), direciona seu foco para as incongruências e as contradições da sociedade norte-americana desencadeadas pelos ideais de liberdade e igualdade, expressos na Declaração de Independência norte-americana. A partir dessa época, a literatura transforma-se no veículo de expressão dos desconfortos e impasses vivenciados pelos norte-americanos. A característica dominante da produção literária daquele período é a expressão humorística e satírica dos contrastes e das incongruências entre a vida ideal e a real. Um dos fatores que propiciam o surgimento de contrastes e incongruências é a formação da população norte-americana, constituída basicamente pela:

[...] pitoresca reunião de povos como os Puritanos, os índios, os soldados da cavalaria, os holandeses, os negros e posteriormente os imigrantes; os improvisos da fronteira, a vastidão e as riquezas da terra, o efeito de nivelamento da democracia, a liberdade de vida, a independência do espírito”³⁷ (PATTEE, F.L., apud de BLAIR, 1960, p.8, Trad. nossa)

Observador atento dos problemas vivenciados em seu país, Poe encontra, nesse amálgama de raças e distintos modos de pensamento, um campo vasto e fértil para a manifestação crítica e humorística. Em *Os óculos*, Poe explora a mistura de diferentes raças habitando o mesmo local. Valendo-se de perspicácia e do senso humorístico, Poe revela, de modo cômico, os embustes decorrentes da dificuldade de uma francesa se comunicar em inglês. Essa dificuldade se revela no trecho do conto, em que o narrador emprega a estilização do discurso e transcreve o modo de falar da Sra. Eugénie Lalande. A velha francesa, recém chegada da Europa, não consegue falar e “composer o belo língua de seu pays tam bem como devia. Faz pouco tempo que fiquei chegada aqui e non ainda tive tido oportunidade de estudar ele”³⁸(POE, 1997, p. 546).

³⁷ “[...] picturesque gathering of peoples like the Puritans, the Indians, the cavaliers, the Dutch, the negroes and the later immigrants; the makeshifts of the frontier, the vastness and the richness of the land, the levelling effects of democracy, the freedom of life, and the independence of spirit [...]” (PATTEE, F.L., apud de Walter Blair, 1960, p. 8).

³⁸ “Monseieur Simpson vill pardonne me for not compose de buteffulle tong os his contrée so vell as might. It is only de late dat I am arrive, and not yet ave de oportunité for to – l’étudier “(POE, 1934, p. 696).

O não entendimento da língua inglesa pela senhora Eugénie Lalande, bem como a falta de erudição e compreensão da língua francesa do protagonista, somadas à sua exagerada cegueira, desencadeiam o quíproquê sobre o qual a trama é construída. Caracterizando o personagem como uma estrangeira que mal fala e compreende o inglês, Poe confere um toque de verossimilhança ao conto, pois a união entre pessoas de nacionalidades diferentes era e ainda é comum, principalmente nos períodos que sucedem à colonização. O que diferencia esse conto da apropriação literária tradicional da união entre pessoas de nacionalidades diferentes é o tratamento humorístico e satírico conferido ao tema – a união de cônjuges de nacionalidades distintas obstada, não pela diferença de nacionalidades, mas por uma enorme diferença de idade.

O sotaque fanhoso, bem como o jeitinho e o dom para trocas, são características típicas do mito Yankee, segundo afirma Constance Rourke (1959, p. 6). Em *Os óculos*, essas características integram a personalidade da Sra. Eugénie Lalande, cujo sotaque francês deixa a voz fanhosa e o jeitinho habilidoso para barganhas, que a auxiliam a convencer o protagonista a usar óculos. Em troca, ela aceita o pedido de casamento feito pelo protagonista, como observamos no seguinte trecho do conto:

Pedi minha mão para amanhã. Se eu satisfizesse seus rogos, e posso acrescentar que correspondem aos anseios de meu próprio peito... não teria o direito de pedir de você um pequenino, bem pequenino favor em troca? [...] Você, pois, há de compreender que eu desejo que você use óculos. Ah! Psiu, você já consentiu em usá-los por minha causa³⁹ (POE, 1997, p. 551).

Para perceber os contrastes gerados pela miscigenação de raças e pela abundância de vida jovem, repleta de energia que formavam o povo norte-americano, é necessário, segundo afirma Walter Blair, que o escritor tenha uma postura imparcial e uma certa quantidade de frivolidade, sentimentos que ampliam a capacidade perceptiva. A percepção dos contrastes propicia o enriquecimento do veio humorístico e contribui para o desenvolvimento do humor impregnado pela “qualidade nativa”. A figura-tipo que representa o norte-americano impregnado por essa qualidade é o Yankee.

³⁹ “You have demanded of me my hand upon tomorrow. Should I yield to your entreaties – and, I may add, to the pleadings of my own bosom – would I not be entitled to demand of you a very – a very little boon in return? [...] You will understand me to say, then, that I wish you to wear spectacles: – ah, hush! – you have already consented to wear them, *for my sake*” (POE, 1934, p. 701).

Andrew Lang, no artigo “Wesrtern Drolls” (LANG apud BLAIR, 1960, p7), afirma que o Yankee se constitui pela mistura de diferentes tipos de homens e mulheres, cujas características e sotaques foram moldados pelo tempo e pelo contexto social e político e convertidos em um objeto específico de riso – o intrigante Yankee. A hipótese mais aceita pela crítica a respeito da origem etimológica do termo YanKee é a de uma alteração anglicizada de John Kess. Trata-se de um termo pejorativo, originado entre os colonos holandeses da região em que, atualmente, está situada a cidade de Nova York, ampliado para designar os anglo-americanos existentes no estado de Connecticut. Com a queda dos colonos holandeses, o termo torna-se inativo, ressurgindo na época da Guerra Revolucionária, sendo empregado de maneira genérica e derrisória pelos ingleses, para designar as primeiras famílias da Virgínia e os bravos fanfarrões do Kentucky.

O sentido derrisório foi introduzido nesse termo através da caracterização ridícula que os ingleses fazem dos colonos que reivindicam a separação entre a colônia e a coroa inglesa. É nesse período, segundo afirma Cecil D. Eby Jr. , em “YanKee Humor”, texto publicado na coletânea *The comic imagination in American Literature*, que foi escrita a canção satírica *Yankee Doodle* . Essa canção satiriza a incompetência da milícia americana que combatia a disciplinada guarda inglesa, cujo objetivo era acabar com a guerra pela independência.

Uma das primeiras versões dessa canção data de 1775. Na estrofe transcrita a seguir, fica claro o sentido derrisório com que os soldados ingleses retratam os americanos.

O irmão Ephraim vendeu sua vaca
E comprou uma patente
E então foi ao Canadá
Para lutar pela Nação
Mas quando Ephraim voltou para casa
Ele mostrou-se um completo covarde
Lá não lutou contra os franceses
Por medo de ser devorado⁴⁰ (Trad. nossa)

⁴⁰ Broteher Ephraim sold his Cow/ And bought him a Commission / Ad then he went to Canada / To fight for the Nation / But when Ephraim he came home / He wouldn't fight Frenchmen there / For Fear Of Being devoured'd.

Como já dissemos, segundo Minois, “cada grupo humano alimenta seu senso do cômico com elementos próprios a sua história e cultura, o que torna o riso incomunicável de um grupo a outro” (2003, p. 492). A derrisão alimentava o senso de comicidade dos ingleses, mas ao mesmo tempo impedia que o riso fosse compartilhado por aqueles que foram ridicularizados. Ao adotarem a canção *Yankee Doodle* como hino, os norte-americanos eliminaram o aspecto derrisório que retratava o Yankee como um covarde, acrescentando-lhe elementos do próprio contexto, dispostos em novas estrofes. Estas estrofes incluem um norte-americano ingênuo chamado Yankee Doodle, um colono simplório, mas esperto, que luta para não ser intimidado pelos ingleses. Houve, portanto, uma conversão da sátira inglesa em um hino ao “anti-herói”, figura que representa o desprezado cidadão comum elevado à categoria de herói. Na tradição humorística norte-americana, são as peripécias vivenciadas por essa figura mítica que desperta a comicidade.

Esse aspecto do cidadão comum dotado de habilidades especiais para resolver os diferentes infortúnios do cotidiano foi explorado por Poe nos contos de raciocínio, nos quais esse cidadão renasce com uma incrível habilidade analítica, sob o nome de origem francesa – o cavaleiro C. Auguste Dupin. O sentido derrisório do termo Yankee é recuperado por Poe nos contos humorísticos. No conto *Pequena conversa com uma múmia*, o aspecto derrisório fica claro ao longo de todo o texto, principalmente nessa passagem em que a múmia, ironicamente, afirma que a inferioridade dos egípcios é decorrente da solidez de seus crânios: “Suponho, por consequência, que devemos atribuir a acentuada inferioridade dos velhos egípcios em todos os ramos da ciência, quando comparados com os modernos, e mais especialmente com os ianques, inteiramente à solidez mais considerável do crânio egípcio”⁴¹ (POE, 1997, p. 605).

A diferença entre o sentido conferido ao termo Yankee na primeira metade do século XIX e o sentido atribuído nesse conto reside na ampliação e atualização que Poe efetua. Por Yankee, ele não considera apenas os habitantes do Kentucky e da Virgínia tal como fizeram os estrangeiros, mas todos os norte-americanos. Ao fazer isso, Poe antecipou, na ficção, a ampliação de sentido conferida ao termo Yankee, durante a Primeira Guerra Mundial, época em que o termo passou a ser empregado para designar todos os norte-americanos. Nesse conto, a sátira volta-se para a crença exacerbada na superioridade dos norte-americanos em relação aos demais povos e se efetiva por meio da união do exagero grotesco à ilusão de que os Yankees são os responsáveis pelo impulso conferido ao progresso em todas as áreas

⁴¹ “I presume, therefore, that we are to attribute the marked inferiority of the old Egyptians in all particulars of science, when compared with the moderns, and more especially with the Yankees [...]” (POE, 1934, p. 544).

científicas. O humor é suscitado pela ignorância e a estupidez dos cientistas, que não consideram as experiências científicas ocorridas ao longo dos séculos que separam as duas civilizações. Ponnonner e seus amigos nada mais são do que as vítimas da própria cilada.

No conto, o protagonista Dr Ponnonner nega a possibilidade de o progresso ocorrer através de um movimento contínuo e ininterrupto, acreditando na supremacia dos norte-americanos como os precursores de toda tecnologia e avanços da ciência. Essa pseudocrença é a viga mestra na qual a estrutura do conto está apoiada e revela a impregnação da ficção de Poe pelo exagero. Poe não o emprega para descrever os benefícios das novas terras, mas para descrever os exagerados ideais incutidos na mente dos norte-americanos. Desse modo, mantém o sentido pejorativo do termo, mas apaga a figura rústica do cidadão comum, mescla de sabedoria e ignorância, ao acrescentar, na imagem do Yankee, representada no conto pelos cientistas, apenas a ignorância desencadeada pelos ideais absurdos que os alimentam.

O mascate é uma das formas de manifestação do mito Yankee, segundo afirma Constance Rourke, na obra *American Humor* (1931). O mascate descrito por Rourke, no momento em que ele chega a um vale na Carolina, ganha amplas proporções, pois a estatura dele é tão elevada, que a sombra produzida por seu corpo transcende as sombras das grandes árvores. A figura singular, de andar desajeitado, desperta medo nos moradores do vilarejo, localizado em um vale. Poe recupera esse aspecto do mito Yankee na criação ficcional, reapresentando-o sob a forma de um híbrido de diabo com bufão, no conto *O diabo no campanário*.

Nesse conto, o mito Yankee caracteriza-se sob a forma de um misterioso forasteiro, que lembra o mascate descrito por Constance Rourke. O forasteiro desce a montanha e chega ao vale onde existe uma pequenina vila, cujos moradores conservam hábitos e costumes enrijecidos e automatizados. O automatismo vem à tona com o emprego do exagero grotesco e propicia a Poe revelar não só a rigidez de hábitos e costumes dos habitantes do vilarejo, mas também a rigidez de pensamentos e de ideais políticos, que tomou conta dos moradores transformando-os numa espécie de máquinas.

A diferença entre o mascate descrito por Constance Rourke e o caracterizado nesse conto reside no fato de que o primeiro leva a desordem por onde passa, trapaceando e enganando os moradores para obter lucros, enquanto o segundo, um híbrido de diabo, mascate e Yankee, procura instaurar a ordem na desordem automatizada. O Yankee, segundo afirma Constance Rourke, não é dado a discussões políticas e o fato do personagem de Poe, apesar de não discutir assuntos políticos, almejar justamente a mudança da ordem política instaurada pelos moradores do vilarejo, antecipa, na ficção, um procedimento típico dos governantes

norte-americanos da atualidade – a interferência nos regimes políticos adotados por outros países.

Segundo Rourke, o marinheiro, o mercador de lã e o garoto das montanhas que negociam e falam arrastado produzindo um som nasalizado e fanhoso são outros aspectos de manifestação do mito Yankee. Ao retomar *As aventuras de Simbad o marujo*, uma das narrativas de *As mil e uma noites*, Poe, além de fazer um percurso retrospectivo que o conduz a uma das histórias de navegação que se tornou um clássico da literatura, também projeta seu olhar para um dos gêneros literários cultivados em larga escala na época colonial – a narrativa de viagens. Escrita por um cidadão comum, a narrativa de viagens ligava-se às motivações econômicas da colonização e tecia comentários sobre a vida e os hábitos sociais, bem como a respeito de personalidades locais.

No conto *A milésima segunda estória de Xerazade* (*The Thousand-and-second Tale of Scheherazade*), publicado no *Godey's Lady's Book*, em 1845, Poe insere a tradição oral da literatura na trama narrativa, ao abordar *As Mil e Uma noites*. Nesse conto, Poe explora a figura do marinheiro, por meio da apropriação da história de Simbad, bem como pela atualização do percurso da viagem vivenciada pelo marujo. Em *As mil e uma noites*, Simbad, em suas aventuras, percorre as mesmas rotas marítimas que os árabes utilizavam para chegar ao Oriente, porém no conto, o marujo faz uma turnê, que inclui pontos geograficamente reconhecidos no território norte-americano, os quais se encontram sob a exploração dos pioneiros. Os pontos geográficos aludidos no texto ficcional, bem como as referências a plantas e a animais, são descritos e caracterizados sob o formato de notas de rodapé feitas pelo próprio Poe.

A introdução desse tipo de notas de rodapé é, segundo Maria Teresa de Freitas, um dos procedimentos de inserção da história na trama ficcional. A inserção de aspectos da sociedade no texto ficcional gera a ambivalência de boa parte dos contos de Poe, analisados ao longo deste trabalho. A ambivalência, na concepção de Bakhtin, segundo Julia Kristeva, “implica a inserção da história (da sociedade) no texto, e do texto na história” (1974, p. 67).

Na elaboração da trama desse conto, Poe vale-se de outro procedimento típico da literatura norte-americana – o exagero. Esse recurso estético é empregado, por exemplo, nessa descrição de um navio, visualizado por Simbad.

Aquela horrível criatura [...] não tinha boca; mas como se para suprir essa deficiência estava provido de pelo menos quatro fileiras de olhos, que se esbugalhavam como os da libélula verde e estavam arranjados em redor do corpo em duas filas, uma por cima da outra e paralelas à lista cor de sangue que parecia corresponder a uma sobranceira. [...]. Sua cabeça e sua cauda tinham precisamente

a mesma forma, com a diferença de que não longe da última havia dois pequenos buracos que serviam de narinas e através das quais o monstro expelia seu espesso bafio com prodigiosa violência, e com um barulho desagradável e arrepiante⁴²(POE, 1997, p. 583).

Nessa descrição do navio, o exagero foi utilizado para caracterizar a impressão de estranhamento que o marujo Simbád sente ao ver o novo tipo de embarcação. Ao empregar um personagem da literatura clássica na reconstrução de uma das narrativas de *As mil e uma noites*, Poe consegue criar uma atmosfera de espanto e medo diante do desconhecido. Simbad é um personagem anterior à invenção do navio a vapor e que fazia suas viagens em barcos mais simples, movidos a velas e remos.

Esse estranhamento do marujo ao deparar-se com o avanço científico lembra o espanto do colonizador ao chegar ao solo norte-americano, desconhecido e inexplorado. O medo, bem como o encantamento diante dos perigos e riquezas das novas terras originaram, como já foi dito anteriormente, o gosto pelo exagero, que se constitui em um dos traços característicos do humor norte-americano. Poe atualiza o motivo que desencadeia a sensação de medo e deslumbramento ao colocar o homem diante de suas próprias criações. Não se trata mais do desconhecido natural, mas de criações humanas que, vistas por alguém que as desconheçam, revelam o seu lado grotesco, causando um medo que é cômico, pois exprime a ignorância do homem mediante a própria criação.

Poe também emprega o exagero para caracterizar a tripulação e seus trajes, como observamos no trecho a seguir:

[...] percebemos, sobre o dorso da criatura, numerosos animais, quase do tamanho e formato de homens, e inteiramente parecidos com estes, exceto que não usavam roupas (como fazem os homens), sendo supridos (pela natureza, sem dúvida) com uma cobertura feia e desconfortável, bem parecida com roupa, mas tão aderida à pele que tornava os pobres desgraçados ridiculamente desajeitados e devia causar-lhes aparentemente severo incomodo. Bem no alto de suas cabeças havia certas caixas quadradas que, à primeira vista, eu pensei que correspondessem a turbantes, mas logo descobri que eram excessivamente pesadas e sólidas e daí conclui que eram aparelhos destinados, pelo seu grande peso, a conservar as cabeças dos animais eretas e livres, em cima dos ombros. Em torno do pescoço das criaturas estavam amarradas coleiras negras (gargalheiras, sem dúvida) iguais às que

⁴² “This horrible creature had no mouth [...]; but, as if to make up for this deficiency, it was provided with at least four score of eyes, that protruded from their sockets like those of the green dragonfly, and were arranged all around the body in two rows, one above the other, and parallel to the blood-red streak, which seemed to answer the purpose of an eyebrow. [...]. Its head and its tail were shaped precisely alike, only, not far from the latter, were two small holes that served for nostrils, and through which the monster puffed out its thick brath with prodigious violence, and with a shrieking, disagreeable noise”(POE, 1934, p. 107).

amarramos em nossos cachorros, apenas mais largas e infinitamente mais duras, de modo que era quase completamente impossível àquelas pobres vítimas mover a cabeça, em qualquer direção, sem mover o corpo ao mesmo tempo; e dessa forma eram obrigados à perpétua contemplação de seu nariz, espetáculo rombo e chato em grau, se não maravilhoso, porém positivamente terrível⁴³ (1997, p. 584, grifo nosso).

A sátira aos modismos da época é um dos temas explorados pelos almanaques humorísticos, segundo afirma Walter Blair. Na passagem acima, o tom jocoso vem à tona por meio da descrição que o marujo faz da tripulação, bem como dos trajes utilizados pelos marinheiros.

Segundo Propp, “a comicidade dos animais é reforçada se os vestirmos com roupas humanas” (1992, p. 38). O lado animalesco da criatura em á tona com a descrição que o narrador faz e o humor é suscitado nessa passagem, porque o leitor pode entrever, nessa descrição, o próprio homem. Ao descrever a sensação de medo causada pelo aspecto grotesco dos trajes dos marinheiros, Poe explora não apenas o ridículo dos trajes ainda não devidamente aperfeiçoados para o trabalho marítimo, mas retoma, também, as narrativas de viagens dos pioneiros em seus barcos explorando o Mississippi. Se os pioneiros se deparavam com as figuras espectrais dos índios e animais que habitavam as novas terras, no conto em apreço é o personagem de um dos clássicos da literatura que se depara com o Yankee, desengonçado, grosseiro, de falar fanhoso – o mito retratado pelos livros de viagens. No trecho em destaque na citação, Poe retoma e satiriza uma constatação, registrada, segundo afirma Blair (1960, p. 27), pelos livros de viagens editados por volta de 1785 – a convicção de que os norte-americanos diferem, não só de todas as outras pessoas do mundo, mas também entre eles mesmos, atitude decorrente do fato deles contemplarem o próprio umbigo, ou como diz o conto, “o próprio nariz”, sem atentar ao mundo ao seu redor. A sátira de Poe expõe o culto ao egocentrismo dos norte-americanos.

⁴³ “[...] we perceived upon the creature’s back a vast number of animals about the size and shape of men, and altogether much resembling them, except that they wore no garments (as men do), being supplied (by nature, no doubt,) with an ugly uncomfortable covering, a good deal like cloth, but fitting so tight to the skin, as to render the poor wretches laughably awkward, and put them apparently to severe pain. On the very tips of their heads were certain square-looking boxes, which, at first sight, thought might have been intended to answer as turbans, but I soon discovered that they were excessively heavy and solid, and I therefore concluded they were contrivances designed, by their great weight, to keep the heads of the animals steady and safe upon their shoulders. Around the necks of the creatures were fastened black collars, (badges of servitude, no doubt,) such as we keep on our dogs, only much wider and infinitely stiffer – so that it was quite impossible for these poor victims to move their heads in any direction without moving the body at the same time, and thus they were doomed to perpetual contemplation of their noses – a view puggish and snubby in a wonderful if not positively in an awful degree” (POE, 1934, p. 108).

O falar fanhoso, característico do mito Yankee, também não escapou à aguçada percepção de Poe e, nesse conto, é o capitão da embarcação, descrito por Simbad no trecho transcrito a seguir, que recupera esse traço do mito.

Quando a fumaça se dissipou, vimos um dos estranhos animais-humanos de pé, perto da cabeça do grande animal, com uma trombeta na mão, através da qual (pondo-a à boca) ele então se dirigiu a nós, com acentos altos, roucos e desagradáveis que talvez teríamos erradamente tomado por linguagem, não tivessem eles vindo totalmente através do nariz ⁴⁴ (POE, 1997, p. 584).

No texto da tradição oral, para salvar a própria vida a protagonista Xerazade conta histórias ao Sultão Schahriah que, após ter descoberto a infidelidade da esposa, a quem fizera decapitar, resolve tomar uma mulher por noite e, para evitar novas traições, manda matá-las na manhã seguinte. A característica principal dos contos de Xerazade é a autonomia das narrativas, que estão ligadas entre si apenas pela ameaça de morte, a qual a protagonista evita entretendo o Sultão com suas histórias. O conto *A milésima-segunda história de Xerazade* é constitui-se de um diálogo constante com *As mil e uma noites*, no qual Poe contesta a escritura precedente ao terminar a narrativa com a morte da protagonista Xerazade, enunciada pelo sultão nesse trecho: “– Pare! – disse o rei. – Não posso mais suportar isso e não o suporte! Você já me provocou terrível dor de cabeça com suas mentiras. O dia também, pelo que vejo, está começando a raiar. [...]. Em resumo, você pode muito bem levantar-se e ser estrangulada” ⁴⁵(POE, 1997, p. 594).

Nessa passagem do conto, o efeito almejado por Poe vem a ser a sátira ao modo de narrar proveniente da tradição oral, cujas narrativas se davam por “uma superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (BENJAMIM, 1986, p 206). A morte da Xerazade do conto em apreço pode ser considerada uma metáfora da morte da tradição, na qual os fatos narrados geralmente

⁴⁴ “As the smoke cleared away, we saw one of the odd man-animals standing near the head of the head of the large beast with a trumpet in his hand, through which (putting it to his mouth) he presently addressed us in loud, harsh, and disagreeable accents, that, perhaps, we should have mistaken for language, had they not come altogether through the nose”(POE, 1934, p. 108).

⁴⁵ “Stop!” said the king – “I can’t stand that, and I won’t you have already given me a dreadful headache with your lies. The day, too, I perceive, is beginning to break [...]. Upon the whole, you might as well get up and be throttled”(POE, 1934, p. 117).

aconteciam em terras longínquas e estranhas e eram vivenciados ou presenciados pelos viajantes, principalmente pelos marinheiros. No século XIX, o narrador não busca mais inspiração nas experiências passadas de um indivíduo ao outro, porque já não se narram mais apenas as histórias e tradições de um povo a outros. É o momento em que o homem se dá conta das inúmeras histórias engendradas pela sua própria identidade fragmentada.

S.S. Cox, além do YanKee, elenca, também, como figuras expressivas da qualidade nativa “o fanfarrão bravo do Kentucky [...], juristas nos tribunais regionais [...]; vadios na orgia, políticos em convenções, legisladores em sessões, viajantes em carros e vapores” (COX, apud Blair 1960, p. 9- 10, trad. nossa). Se abundância em elementos propícios ao risível faz da história da vida americana um contexto fértil para o veio humorístico, tal como afirma Cox, Poe é um dos primeiros escritores a perceber as incongruências do cotidiano dos norte-americanos, explorando-as tanto na crítica quanto na ficção. Como podemos constatar em *A milésima-segunda estória de Xerazade*, o motivo – viagem de navio a vapor – retoma as primeiras narrativas de viagens e é atualizado à luz dos avanços científicos do século XIX. Ao atualizar esse motivo, adaptando-o aos novos meios de transporte, cujo destino agora não é o Oriente, mas as novas colônias no Ocidente, Poe mostra que, apesar dos avanços científicos, o homem ainda se horroriza perante o desconhecido. Embora Poe empregue diferentes faces de mitos típicos dos norte-americanos, sua sátira permanece atual, pois revela o eterno embuste humano diante das próprias criações. São as criações humanas que suscitam as incongruências entre o ideal e o real, revelando a face cômica da humanidade.

Em *Mistificação*, há um amálgama das qualidades nativas na caracterização psicológica dos personagens. Os vadios inclinados à orgia, no conto, são representados pelos estudantes da universidade de G***n dedicados ao culto do *dolce far niente*. A bravura e a fanfarronice típica dos habitantes do Kentucky são traços de caráter empregados na caracterização psicológica do personagem João Hermann – um híbrido de bravura (duelista) com pretensões acadêmicas. Na caracterização psicológica do protagonista Barão Ritzner Von Jung, Poe une a fanfarronice e a inclinação à mistificação. Na caracterização do barão, fica evidente a utilização de elementos típicos que integram o mito Yankee em suas diferentes formas de manifestação: o caráter mistificador dado à burla, à trapaça e à troça.

Na trama narrativa, são recuperados e atualizados os elementos que fazem parte da “qualidade nativa”. Através da recuperação de algumas características desses elementos, Poe mostra que, na primeira metade do século XIX, a bravura, mola propulsora dos duelos, não é mais símbolo de honra, mas de ignorância, porque os bravos fanfarrões do Kentucky, não

circulam apenas pelas tabernas, mas adentram as universidades. Pelas universidades circula também o homem comum existente na canção Yankee Doodle – o Barão – que agora não luta contra o domínio britânico, mas contra a ignorância e pretensão dos norte-americanos.

Walter Blair afirma que o humor americano efetiva-se a partir do momento em que os escritores percebem tanto os elementos que compõem o cenário americano, quanto os que integram o caráter de seu povo, e desenvolvem uma técnica que oportuniza o tratamento humorístico desses mesmos elementos.

As obras escritas no período que compreende a segunda metade do século XVIII e início do século XIX apresentam, ainda que de modo inconsciente, a percepção do contraste desencadeado pelas descrições dos novos territórios que iriam compor os Estados Unidos, como lugares paradisíacos, nos quais reuniam pessoas originárias de diferentes localidades com hábitos e comportamentos distintos. Embora essas obras contenham elementos propícios ao cômico, elas não suscitam o humor. Esse fato ocorre porque, naquele período, os escritores ainda não tinham desenvolvido uma técnica que lhes permitisse retratar os embustes jocosamente e, por isso inspiraram-se nos modelos ingleses do século XVII. Ao adotarem os modelos europeus, segundo afirma Walter Blair, os escritores passaram de um modelo simplista para um tipo de humor simplório – os livros de pilhéria. As anedotas que circulam nos almanaques e livros de pilhéria foram influenciadas pelo tratamento neoclássico dos escritores ingleses e geralmente não retratam a vida e o cenário local. Esses fatos levam à produção de um tipo de humor que não revela o lado ridículo e cômico de acontecimentos e fatos do dia-a-dia norte-americano.

Se a falta de uma técnica própria para expressar os contrastes apreendidos causou o fracasso de alguns escritores norte-americanos que se aventuraram no campo humorístico, podemos concluir que, sob o olhar da crítica, a pertinência da teoria do efeito, desenvolvida por Poe e por ele aplicada com fins humorísticos, passou despercebida. Como demonstraremos na terceira seção, a teoria do efeito aplica-se perfeitamente na configuração de narrativas que visam a explorar o lado cômico da vida. As análises dos contos dispostas na quarta seção revelam que Poe cria a obra ficcional e teórica na primeira metade do século XIX, período assinalado por Walter Blair como improdutivo. Mediante a conotação da acurada percepção associada à visão crítica, bem como a originalidade e aplicabilidade da teoria do efeito, podemos afirmar que Poe pode ocupar, até certo ponto, um lugar ao lado de Mark Twain, como um dos grandes humoristas norte-americanos da primeira metade do século XIX.

Richard Wilbur destaca o pioneirismo de Poe na percepção da fragmentação da personalidade, ao afirmar que: “Poe é o primeiro escritor do período modernista a descobrir o tema mais característico do nosso século: a desintegração da personalidade” (WILBUR, In FOYE, 1989, p. 7).

A identidade fragmentada, característica da literatura de hoje, já era explorada por Poe em sua variada obra. A leitura de alguns contos de horror revela a fragmentação da personalidade do homem de meados do século XIX, em gestos e atitudes que não são desencadeados por ocorrências exteriores, mas advindas da alma, tal como observou o próprio Poe no “Prefácio” da obra *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Nos contos humorísticos, percebemos a fragmentação da personalidade por meio da exteriorização de um estado de alma, manifestado na ficção sob a forma de comichão que impulsiona o indivíduo a determinadas atitudes que colocam em evidência o seu caráter contraditório. Em *Uma estória de Jerusalém*, por exemplo, os personagens se apresentam como religiosos e, ao colocarem em prática os dogmas de sua crença, revelam a ambição e a gula impulsionando-os a usufruírem das oferendas em favor do sustento do corpo e não do espírito.

Blair afirma que o registro dos debates do congresso, a história de acontecimentos nacionais e dos novos estrangeiros, constitui a temática comum entre os escritores ingleses e americanos. O elemento distintivo entre as produções humorísticas de ambos os lados do Atlântico são algumas referências aos locais e a um número reduzido de pilhérias, que lembram vagamente os acontecimentos nacionais. Geralmente as sátiras e críticas direcionadas aos políticos, durante a primeira metade do século XIX, são redigidas com emprego de péssimas formas gramaticais e um discurso pobre.

Em *A esfinge*, Poe, com o emprego da ironia, faz objeção ao regime político democrático numa linguagem altamente culta. A complexidade da metáfora empregada na configuração do conto exige do leitor o conhecimento dos diferentes significados da palavra esfinge. É necessário estabelecer relações entre os diferentes significados do termo esfinge para que se possa decifrar e entender a sátira construída sobre o jogo de significação. Utilizando o *calembur*, isto é, o jogo de palavras baseado na semelhança fônica e na diferença de sentido, de forma invertida, ou seja, empregando primeiramente o sentido literal para depois valer-se do significado amplo, Poe joga com os diferentes significados do termo esfinge e satiriza o regime democrático norte-americano reapresentando as diferentes faces desse ideal político. Nesse conto não há referências vagas a locais e acontecimentos nacionais, mas o ataque satírico intrinsecamente relacionado à cidade de Nova Yorke, porque é nas imediações dessa cidade que a trama se desenvolve. Não se trata de uma leve menção a um

fato histórico, mas uma sátira explícita ao regime democrático. Em um trecho do conto, um dos personagens fala a respeito dos erros de avaliação que podem acontecer ao se adotar uma perspectiva errônea e toma como exemplo a democracia, no seguinte trecho do conto:

–Para avaliar propriamente, por exemplo – disse ele –, a influência a exercer-se sobre a humanidade, em geral, pela completa difusão da Democracia, a distância da época, a que tal difusão possa provavelmente ser realizada, não deixará de formar um parágrafo na estimativa. Contudo, pode você citar-me um escritor que verse o assunto de governo e haja, alguma vez, considerado esse ramo particular da questão digno, de qualquer modo, de discussão?⁴⁶ (POE, 1997, p. 418).

Segundo Louis D. Rubin Jr, na obra *The Comic Imagination in American Literature*, “nas democracias a capacidade de autocrítica parecia ser uma das funções essenciais do corpo político e, certamente, essa tem sido a tarefa principal do escritor americano”⁴⁷ (1974, p 4). Como podemos observar na citação acima, é justamente a falta de reflexão tanto dos políticos como da sociedade a respeito de política que Poe questiona na invectiva satírica.

Nos contos humorísticos observamos que Poe não se deixa influenciar pelos modelos europeus, que geralmente adotam títulos que colocam em evidência os defeitos do personagem principal. Os títulos conferidos por Poe, ao contrário, evidenciam o aspecto do ser humano que ele quer ressaltar. Observamos essa atitude do escritor nos títulos dos contos: *A trapaçaria* (*Raising the Wind; or , Diddling considered as one of the exact sciences*), *Os óculos* (*The spectacles*) e *Mistificação* (*Von Jung, the mystic*).

Em *A trapaçaria*, o narrador afirma que este termo é de difícil definição e aponta o homem como o único animal trapaceiro, como podemos observar no seguinte trecho: [...] um homem trapaceia. Trapacear é seu destino. [...] ele foi feito para trapacear”⁴⁸ (1997, p 425). Poe recupera uma das faces do mito Yankee – o negociante trapaceiro – e a atualiza por meio da associação da astúcia natural com a disposição para trapacear. Nessa associação, a astúcia, que no mito original era empregada nas trocas feitas pelo simplório cidadão comum, transforma-se na “ciência exata” do oportunista que pretende se dar bem na vida com poucos

⁴⁶ “To estimate properly, for example;”he said, “the influence to be exercised on mankind at large by the thorough diffusion of Democracy, the distance of the epoch at which such diffusion may possibly be accomplished should not fail to form an item in the estimate. Yet can you tell me one writer on the subject worthy of dicussion at all?” (1934, p. 473).

⁴⁷ “ In a democracy, the capacity for self-criticism would seem to be an essential function of the body politic, and surely this has been one of the chief tasks of the American writer” (RUBIN JR, 1974, p. 4).

⁴⁸ “[...] a man diddles. To diddle is his destiny. [...] he was made to didlle”(POE, 1934, p. 367)

esforços, porque “quando um homem trapaceou, nós dizemos que ele está *feito*”⁴⁹ (POE, 1997, p. 425).

O único conto em que Poe adota o modelo europeu de conferir um título à narrativa que coloque em evidência o defeito do protagonista é *Von Jung, the Mystic*, porém o suposto defeito do protagonista, o traço negativo de caráter converte-se em qualidade. Na segunda edição desse conto, Poe troca o título para *Mistification*, retirando a ênfase conferida ao caráter do protagonista. Em *Mistificação*, o narrador apresenta o protagonista da história caracterizando-o como “uma daquelas anomalias humanas que de vez em quando se encontram e que fazem da ciência da mistificação o estudo e a ocupação de suas vidas”⁵⁰ (1997 p. 419). Tendo como objeto de estudo a ciência da mistificação, o protagonista não se revelará um mistificador, mas um desmistificador que mostra o embuste oculto sob o glorioso combate de armas – o duelo.

A essência do cômico é a incongruência, a percepção do ridículo e, segundo Louis D. Rubin Jr, o principal motivo do humor norte-americano está na percepção do contraste entre a vida ideal e a real, desencadeada pelo que ele chama de “a grande promessa” – a Declaração de Independência. Os ideais de liberdade, de igualdade, de autonomia, a convicção de que o cidadão possui o bom senso para votar sabiamente e a personificação dos valores humanos mais elevados em instituições sociais chocam com a realidade norte-americana.

Poe é um dos escritores não contaminados pelos ideais do Novo Mundo e, portanto, explora-os em suas virtualidades, revelando a face obscura desses ideais. No conto *Uma estória de Jerusalém*, emprega valores religiosos, filosóficos e culturais, utilizados tradicionalmente para dar ordem e delinear o sentido da sociedade americana, revelando como no dia-a-dia esses mesmos valores mostram experiências de vida que suscitam o contraste entre o real e o ideal.

Os valores religiosos personificados nas instituições são alvos da sátira. Se atentarmos para o fato de que os puritanos acreditavam que a arte tinha o dever de instruir antes de divertir, podemos dizer que esse conto de Poe instrui e diverte, porque ao mesmo tempo em que os sacerdotes exercem os dogmas de sua religião e apresentam diferentes deuses de outras tantas seitas, eles revelam também o caráter incongruente que os anima. Eles pregam a salvação do espírito através do holocausto de animais oferecidos aos deuses, mas

⁴⁹ “[...] when a man’s diddled we say he’s ‘done’” (POE, 1934, p. 367).

⁵⁰ “[...] one those human anomalies now and then to be found, who make the science os mystification the study and the business of their lives”. (POE, 1934, p. 353).

valem-se das oferendas para alimentar o próprio corpo. Na trama ficcional, os três personagens revelam um ideal idêntico ao ideal puritano no que diz respeito à interpretação das escrituras. Embora a trama se desenvolva no ano de 3941 do calendário judaico e, portanto, a religião desses sacerdotes é anterior ao texto bíblico, observamos que os três personagens se auto-afirmam como os melhores conhecedores dos atos de religiosidade. A crença na superioridade da religião deles é observável nessa fala do personagem Simeão:

– El Elohim! Quem é o deus Febo? A quem invoca esse blasfemador? Tu, Buzi-Bem-Levi que és lido nas leis dos gentios, e permaneceste entre aqueles que chafurdam com os teraphim! É de Nergal que o idólatra fala? Ou de Aramalech? De Succoth-Benith ... de Dagon ... de Belial ... de Baal-Perith ... de baal-Peor... ou de Baal Zebu? ⁵¹(POE,1997, p. 478).

Na tradição humorística norte-americana, os temas mais abordados são: o sexo frágil, modismos, assembléias, produções teatrais e características generalizadas dos ideais da sociedade. Observamos que Poe também os emprega como unidades temáticas em suas narrativas. Edgar Allan Poe não está divorciado de sua época, pois sua vasta obra reflete importantes facetas do espírito norte-americano. Por desvelar o lado incongruente dos ideais de nacionalismo, nação eleita, glorificação do homem comum e a autoconfiança que animam o sonho americano, Poe tornou-se muito impopular em seu país. O crítico V. L. Parrington afirma que: “A obra de Poe, ainda que fascinante, deve ser situada longe do fluxo principal do pensamento americano [...]” (PARRINGTON, apud Blair, 1967, p 100).

Não podemos concordar com a afirmação de Parrington, porque observamos e demonstramos que Poe retratou em seus contos características humanas universais abstraídas dos modos e dos costumes de seu povo. Seu aguçado senso de apreciação dos fatos por diferentes perspectivas proporcionou-lhe a contemplação dos principais pontos que constituíam a base do real e do ideal norte-americano. Ao apresentar a outra face dos mitos criados por esses ideais, Poe despertou críticas acirradas, como, por exemplo, a de Margaret Alterton, ao afirmar que “Poe rejeitava a democracia, a reforma social e as doutrinas progressistas... Não possuía fé nas instituições democráticas nem acreditava na perfectibilidade humana ou na bondade natural” (ALTERTON, apud Blair, 1967, p. 100).

⁵¹ “El Elohim!”ejaculated the Pharisee, as the discordant tones of the centurion rattled up the crags of the precipice, and fainted away against the temple – “El Elohim! – who is the God Phoebus? – whom doth the blasphemer invoke? Thou, Buzi-Bem- Levi! Who art read in the laws of the Gentiles, and hast sojourned among them who dabble with the Teraphim! – is it Nergal of whom the idolater speaketh? – or Succoth-Benith? – or Dagon? –or Belial? –or Baal-Perith? –or Baal-Peor –or Baal-Zebub?” (POE,1934, p. 468- 469).

Ao mostrar o outro lado do mito americano de terra paradisíaca, refúgio para todos os povos exilados; de autonomia absoluta do sujeito; de democracia que visa à liberdade e à igualdade de direitos, em um país que mantinha o regime escravocrata e considerava os índios selvagens que deviam ser exterminados, Poe realmente se posicionou como um crítico de seu tempo. Mediante a crítica acirrada, e ao mesmo tempo jocosa, às ideologias que imperavam em seu país, não é difícil entender por que o mau humor de norte-americanos daquela época preferiu vê-lo como uma mente deteriorada pelo álcool e pela loucura, renegando, mesmo sem entender, o bom humor de sua arte, na qual está revelada uma penetrante crítica social. Como a obra de Poe mostra-se interligada à tradição humorística nacional, voltamos nossa atenção, na próxima seção, para a pertinência da teoria do efeito descrita no ensaio *A filosofia da composição* e aplicada no processo de configuração do humor, do cômico e da sátira.

4 O CÔMICO NA POÉTICA DE EDGAR ALLAN POE

Todo verdadeiro humorista não é apenas poeta, é também crítico, mas – cuidado – um crítico sui generis, um crítico fantástico: e digo fantástico não somente no sentido bizarro ou de caprichoso, mas também no sentido estético da palavra, ainda que possa parecer uma contradição em termos.

- Luigi Pirandello, 1996, p. 140.

A crítica estética exercida pelos escritores é uma das características da modernidade, cujo ápice, segundo afirma Leyla Perrone-Moisés (1998), ocorre no século XIX, momento em que os escritores buscam as razões e os motivos das diferentes maneiras de escrever. Edgar Allan Poe é um escritor que, além de exercer a crítica reflexiva sobre a criação ficcional, no ensaio *A filosofia da composição*, publicado no *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, em abril de 1846, enfatiza a importância da interação entre a escolha do assunto, o objetivo desejado e a seleção do tom no processo de composição da obra literária. Seguindo essa orientação do poeta, nesta seção combinamos a poética de Poe com as contribuições das diferentes abordagens teóricas do humor, da comicidade e da sátira expostas na primeira seção deste trabalho, com o objetivo de revelar e explicar a amplitude da “filosofia da composição” que, ao contrário do que se pode pensar, não é um modelo fechado, por meio do qual é possível obter êxito, seja na criação do poema ou do conto, mas uma reflexão que se estende às demais formas literárias, cuja pertinência é reconhecida por Paul Valéry, nessa passagem:

Não é, pois, surpreendente que Poe, em posse de um método tão eficaz e tão seguro, tenha se tornado inventor de vários gêneros tenha oferecido os primeiros e mais pujantes exemplos de conto científico, de poema cosmográfico moderno, de romance de investigação criminal, de introdução na literatura dos estados psicológicos mórbidos, e que toda sua obra manifeste, a cada página, a ação de uma inteligência e de uma vontade de inteligência que não se observam, em tal grau, em nenhuma outra carreira literária (In; FOYE, 1980, p. 137).

O método ao qual Paul Valéry se refere, vem a ser teoria do efeito de que Poe trata na resenha “Os contos de Hawthorne”:

Um hábil artista concebe um conto. Não escolhe seus pensamentos a fim de preparar os incidentes da obra, mas tendo deliberadamente imaginado um certo e simples efeito a ser obtido, inventa os incidentes, combina os eventos e os discute num tom que lhe permita alcançar o efeito preconcebido ⁵²(1968, p. 52).

Nessa resenha, observamos a repulsa de Poe à idéia de que a arte seja apenas a reprodução do real; porém, na seguinte passagem de *Marginalia*, observamos com mais clareza a negação da arte imitativa: “a imitação pura e simples da natureza, por exata que seja, não autoriza ninguém a tomar o título sagrado de artista”⁵³ (1997, p. 997). Nessa mesma passagem, o poeta define a arte como “a reprodução do que os sentidos percebem na natureza através da alma”, o que implica uma concepção de arte que medita a respeito do real para dele captar não a imagem plana dos seres ou objetos, mas para apreendê-los em suas múltiplas faces, nas quais não se encontra dissociado o feio do belo, o mal do bem, o claro do escuro e o sublime do grotesco. Para Poe, assim como para Vitor Hugo, “a divisão do belo e do feio nas artes não está em simetria com a da natureza. Nada é belo ou feio nas artes, senão pela execução” (1988, p. 26). É o engenho artístico que cria, por meio da escolha do tema, dos incidentes e do tom, numa combinação harmoniosa, a atmosfera propícia para suscitar a beleza, que pode emanar tanto de um efeito de horror ou de terror, como de um efeito de enigma ou de humor, porque “quando, de fato, os homens falam de Beleza querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito”⁵⁴ (POE, 1997, p. 913).

4.1 Do grotesco ao arabesco

O estabelecimento de um efeito como ponto de partida para a criação poética e ficcional serve de embasamento ao poeta na composição da obra, bem como para o critério de classificação dos próprios contos. Leon Howard afirma que Poe classifica de produtos da

⁵² “A skilful artist constructed a tale. He has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents, but having deliberately conceived a certain *single effect*, he then combines such events, and discusses them in such tone as may best serve him in establishing this preconceived effect”(POE, 1984, p. 586).

⁵³ “The mere imitation, however accurate, of what is in Nature, entitles no man to the sacred name of artist” (POE, 1984, p. 1458).

⁵⁴ “When, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed, but an effect [...]” (POE, 1984, p. 16).

reflexão os contos em que o efeito sobre o leitor é obtido pela “utilização da análise racional na reconstrução de uma série de acontecimentos inter-relacionados”; de “arabescos os contos que haurem sua pujança narrativa do horror ou de qualquer outra emoção que lhes empresta um estado de violenta tensão”, e de grotescos aqueles que “obtem seu efeito por meio de um senso de humor sinistro e irônico” (1960, p. 114 -116).

A nomenclatura empregada por Poe para indicar as variações de efeitos suscitados na recepção apresenta três tipos distintos de narrativa. Porém, nos deteremos nas categorias dos arabescos e dos grotescos, no intuito de explicar a divisão que Poe faz desses dois termos, numa época em que ambos figuram como sinônimos, como no texto *Conversa sobre Poesia* (1800), de Friedrich Schlegel, nos trechos de “Carta sobre o romance”:

Talvez ainda se lembre, por outro lado, de que houve um tempo em que você amava Sterne, deleitando-se com freqüência em adorar seu estilo, meio por troca, meio por imitação. [...] seu deleite com o humor de Sterne era puro e de uma natureza completamente diversa da sede da curiosidade, que muitas vezes um livro inteiramente ruim pode saciar, no exato momento em que o descobrimos como tal. Pergunte então a si mesma, se seu prazer não era aparentado com aquele tantas vezes sentido ao observar os espirituosos jogos pictóricos que chamamos arabescos (1994, p. 62).

Schlegel declara que não se deve exigir muito dos homens contemporâneos àquele momento, pois eles cresceram em circunstâncias doentias, por isso não deixam de ser doentios também.

Entretanto, na medida em que o arabesco não é uma obra de arte mas apenas um produto da natureza, julgo que isso é antes uma vantagem, e portanto situo Richter num plano superior ao de Sterne, porque sua fantasia é muito mais doentia, e assim também muito mais extravagante e fantástica. Limite-se apenas a ler Sterne, mais uma vez. [...]. Depois, compare-o com os nossos alemães. Ele tem, efetivamente, mais espirituosidade, pelo menos para aquele que o acolhe de modo espirituoso: pois ele próprio poderia facilmente não se fazer justiça quanto a isto. E, por meio desta qualidade, mesmo seu sentimento se eleva, na manifestação, acima da esfera da sensibilidade inglesa. Temos ainda um motivo externo para cultivarmos em nós mesmos esse gosto pelo grotesco e conservarmos esta disposição. É impossível, nesta era dos livros, que não se tenha de folhear, e até mesmo de ler, muitos, muitíssimos livros ruins. Felizmente, alguns dentre eles estão sempre [...] na categoria do ridículo, e nesse caso só depende de nós mesmos achá-los ou não divertidos. (SCHLEGEL 1994, p.63-64).

Embora Schlegel qualifique o grotesco empregando o termo arabesco, observamos que nos dois trechos da “Carta ao Romantismo” transparece a divisão do grotesco que viria a

ser feita por Wolfgang Kayser, em *O grotesco*, em dois tipos distintos: o “grotesco fantástico e o satírico” (1986 p 162). Observamos, no segundo trecho transcrito, que Schlegel situa Richter acima de Sterne, porque a obra daquele é mais fantasiosa, enquanto que a de Sterne é mais espirituosa, ou seja, nela há uma tendência ao humorismo e à sátira.

Ao abordar os *Contos do grotesco e do arabesco* (*Tales of the Grotesque and Arabesque*), publicados em 1840, Wolfgang Kayser afirma que os epítetos, grotesco e arabesco, são empregados “quase como sinônimos”, porque Poe usa-os em dois planos: “para designar uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saiu fora dos eixos, e para designar o “teor” de histórias inteiras, onde se narra o horripilante inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantasticamente bizarro”(1986, p 79). A distinção de Kayser não propicia um completo entendimento da utilização desses termos, porque embora ele afirme que Poe use ambos os termos “quase como sinônimos”, os dois planos apresentados como forma de distingui-los não oferecem uma tipologia que possa ser aplicada na prática, porque é possível a coexistência dos dois planos em um único conto, tal como ocorre em *O diabo no campanário*. Nesse conto o alheamento resulta do automatismo desencadeado tanto pela alheação mental como pela distração. O mundo cuja ordem saiu do eixo, ou seja, que é alheio, pode fazer parte tanto do universo do horror como da comicidade, porque o estado de alheamento pode ocorrer tanto por alienação como por distração, sendo esta última uma disposição de espírito que consiste, segundo Henri Bergson, numa “das grandes vertentes naturais do riso” (2001, p. 9). Portanto, a ruptura da ordem natural integra os dois planos utilizados por Kayser.

Podemos inferir que, ao separar os contos em duas categorias distintas, Poe recua até o século XV, e recupera o significado atribuído ao grotesco naquela época. O termo grotesco é de origem italiana. *La grottesca* e *grottesco* denominam um tipo de ornamentação encontrada no final do século XV, cuja característica principal é a anulação da ordem entre os domínios da natureza, num movimento de transição dos corpos humanos para formas de animais ou plantas, quebra da simetria e acentuada distorção das formas. O grotesco, segundo Kayser, foi posteriormente introduzido no arabesco – um outro tipo de ornamentação com estrutura própria, que podia ser vista em perspectiva, conhecia os planos de cima e de baixo (tectônico), utilizando como motivos a natureza, as gavinhas, as folhas, as flores e o reino animal.

Nos contos enquadrados na categoria de arabescos, percebemos que o efeito de horror ou terror é obtido por meio da anulação da ordem interior, ou seja, da alma, com o emprego do exagero no grau mais extremo, gerando o grotesco. Aquilo que é aumentado,

geralmente fobias e distúrbios psíquicos, extrapola os limites do real e penetra no domínio do fantástico, gerado pelo alheamento dos estados de alma que encerram o ser em si mesmo, num corpo fechado que não se mistura com outros corpos ou objetos, conforme Poe afirma no seguinte trecho do Prefácio aos *Contos do Grotesco e do Arabesco* “Eu mantenho que o terror não é da Alemanha, mas da alma”⁵⁵. Com essa afirmação e ao colocar em cena personagens cujo grotesco advém das projeções doentias da alma, ou seja, o princípio gerador do grotesco está encerrado no próprio ser e não no mundo exterior que o circunda, Poe antecipa o pensamento de Propp, para quem o grotesco “se torna terrível quando o princípio espiritual se anula no homem” (1992 p 92). Propp emprega a expressão princípio espiritual para referir-se ao intelecto, à vontade e às emoções que animam a alma humana.

No conto *Berenice*, publicado em março de 1835, no *Southern Literary Messenger*, Poe cria a imagem terrível dos dentes da protagonista de *Berenice*, valendo-se do exagero do estado mental de Egeu, primo da mesma, como observamos na descrição dos lábios delgados de Berenice entreabrindo-se

[...] num sorriso bem significativo, *os dentes* da Berenice transformada se foram lentamente mostrando [...]. Os dentes!... Os dentes! Estavam aqui e ali e por toda parte, visíveis, palpáveis, diante de mim. Compridos, estreitos e excessivamente brancos, com os pálidos lábios contraídos sobre eles, como no instante mesmo do seu primeiro e terrível crescimento⁵⁶(POE, 1997, p. 195, grifo nosso).

Nessa passagem do conto, a imagem da boca de Berenice não é grotesca, porque ela é descrita como lábios delgados que se abrem apenas em um sorriso signifiante e contrai-se logo em seguida. Segundo Bakhtin, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1999, p. 277), para que a boca venha a constituir uma das imagens do corpo grotesco, ela precisa dominar, ou seja, escancarar-se sobre o rosto que apenas lhe serve de moldura. Porém, na passagem em apreço, a boca não adquire uma existência autônoma; ela revela, apenas, um movimento voluntário de um corpo acabado e fechado em si, cujas fronteiras com o mundo exterior estão delimitadas, como é possível observar no trecho sublinhado.

⁵⁵ “I maintain that terror is not of Germany, but of the soul”. “Preface”. In: *Tales of Grotesque and Arabesque*.

⁵⁶ “[...] and in a smile of peculiar meaning, the teeth of the changed Berenice disclosed themselves slowly to my view. The teeth! – the teeth! – they were here, and there, and everywhere, and visibly and palpably before me; long, narrow, and excessively white, with the pale lips writhing about them, as in the very moment of their first terrible development” (POE, 1934, p. 646).

Por atingir dimensões monstruosas e adquirirem autonomia, os dentes constituem uma imagem grotesca, na qual o exagero não é cômico, pois não encobre o princípio espiritual de Berenice, desnudando um defeito que lhe é próprio, mas é terrível. O princípio espiritual que desencadeia a imagem disforme dos dentes está centrado na percepção de Egeu, oriunda da visão deformada desse monomaniaco, cuja idéia fixa consistia em meditações desagradáveis e “ao final do devaneio, a causa primeira, longe de estar fora de vista, atingira aquele interesse sobrenaturalmente exagerado que era a característica principal da doença”⁵⁷ (POE, 1997,p.193).

A demência constitui um ponto de cisão do corpo com a realidade que o cerca e o indivíduo tem plena consciência do seu isolamento. A distinção entre o que Poe denomina de arabesco e o que é denominado de grotesco consiste nesse isolamento gerado pelos estados de alma doentios que conduzem o indivíduo ao claustro, não permitindo que ele se mescle com as pessoas ao seu redor, bem como com os demais reinos, animal ou vegetal.

Sob a categoria de grotescos, estão reunidos os contos cujo efeito advém “de um senso de humor sinistro e irônico” (HOWARD, 1960, p.115). Nessas narrativas as imagens descomedidas não inspiram o terror, mas o riso. Nesses contos, aquilo que é exagerado, geralmente costumes e vícios comuns, atinge as dimensões grotescas utilizadas como um recurso estético que, em vez de contribuir para intensificar a composição do caráter, funciona como um recurso de descomposição, conforme ocorre no conto *Leonizando*, publicado em maio de 1835, portanto dois meses após a publicação de *Berenice*. Nesse conto, a singularização da imagem do nariz ocorre com o emprego do exagero dessa parte do rosto que atinge a dimensão de uma tromba, como podemos observar no seguinte trecho: “Todas as manhãs eu dava à minha tromba um par de puxões e tomava uma meia dúzia de goles”⁵⁸ (1997, p.439).

Ao transformar o nariz numa tromba, Poe coloca em prática a teoria que Propp enunciaria, posteriormente, ao afirmar que a comparação do homem com o animal “é cômica apenas quando serve para desvendar um defeito” (1992, p. 92). Poe revela-se ciente de que as partes do rosto “só tomam um caráter grotesco, quando transformadas em figuras de *animais* ou *coisas*”, ou seja, quando não há cisão entre as diferentes ordens da natureza (Bakhtin, 1999, p.276, *itálicos de Bakhtin*).

⁵⁷ “[...] and at the termination of the reverie, the first cause, so far from being out of sight, had attained that supernaturally exaggerated interest which was the prevailing feature of the disease” (POE, 1934, p. 644).

⁵⁸ “Every morning I gave my proboscis a couple of pulls and swallowed a half dozen of drams” (POE, 1934, p. 743)

O grotesco “é a forma de comicidade preferida pela arte popular desde a Antiguidade” (PROPP, 1992, p. 92). Na apreciação do conto *Leonizando*, constatamos que Poe compreende a significação da imagem do nariz, tanto no âmbito da cultura popular da Idade Média e do Renascimento – na qual o tamanho do nariz funciona como critério de avaliação do tamanho e da potência do falo – como na cultura popular moderna, em que o nariz constitui o símbolo da capacidade de discernimento. A configuração do conto apóia-se sobre o jogo de significados que a simbologia do nariz encerra – o restrito (discernimento) e o amplo (falo) e suscita o riso por mostrar a inconsistência dos argumentos do pretenso sábio.

Tanto nos contos humorísticos quanto nos de horror, podemos observar que Poe captou e reapresentou a identidade multifacetada do homem; porém, nos contos arabescos, as múltiplas faces estão interligadas na composição do caráter, o qual apresenta uma relação de congruência com as atitudes e gestos de um corpo fechado sobre si mesmo, fato que não ocorre nos contos grotescos, nos quais o caráter descomposto propicia uma ruptura da barreira entre as ordens naturais, aproximando o indivíduo dos diferentes reinos que integram a natureza. Esse movimento de ruptura ocorre nos contos que visam à comicidade, porque, para Poe, o elemento desencadeador do riso é a incongruência, como podemos constatar no seguinte trecho das *Notas Marginais*: “Que a incongruência seja o princípio de todo o riso compulsivo, isso me é demonstrado tão claramente como um problema dos *Principia mathematica*” (1997, p. 990-91).

A classificação de Poe harmoniza-se com a seguinte afirmação de Northrop Frye: “alguns fenômenos, como as devastações da doença, podem ser chamados grotescos, mas divertir-se com eles não seria uma sátira eficaz”, (1973, p. 220). Portanto, os absurdos que serão dados a conhecer na obra satírica implicam numa seleção moral e a reapresentação de defeitos opressivos não é propícia à manutenção do tom satírico, obtido pela luta cômica entre duas posições sociais. A classificação de contos que obtém o efeito com o emprego de um mesmo recurso estético – o exagero – em duas categorias distintas – a dos arabescos, na qual estão enquadrados os contos de terror / horror; e a dos grotescos que reúne os contos humorísticos - revela a amplitude de reflexão e de conhecimento teórico de Poe sobre o processo de gradação que constitui a linha tênue que separa essas categorias e permite ir do cômico ao terror. Poe vislumbra a linha tênue que existe entre a utilização do procedimento do exagero no grotesco e do exagero existente no arabesco, que Friedrich Schlegel não explicitou ao abordar o conceito de grotesco, em *Conversa sobre a poesia*, denominando-o, também, de arabesco.

Ciente da transformação que o riso sofre desde os períodos medievo e renascentista até o romântico, principalmente da passagem do âmbito universal e popular do riso de tom alegre e jocoso para manifestações isoladas e individuais, que suscitam um tipo de riso atenuado, forma de humor e de ironia, Poe antecipa o pensamento de Bergson, ao afirmar que o efeito obtido nos contos grotescos advém de um senso de humor sinistro e irônico, ou seja, da faculdade de apreciar, de julgar e descrever minuciosamente o que é, fingindo acreditar que assim as coisas deveriam ser, ou enunciar o que deveria ser, fingindo acreditar que isso é precisamente o que é. Se o grotesco romântico é, segundo Mikhail Bakhtin “uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e limitada: racionalismo sentencioso e perfeito, completo e unívoco, didatismo e utilitarismo dos filósofos iluministas, otimismo ingênuo ou banal” (1999, p. 33).

Poe é um romântico que soube utilizar o grotesco para mostrar a rigidez, o automatismo, os pensamentos e as idéias estereotipadas que animam não apenas o corpo individual, mas a sociedade. Nos contos humorísticos, ele retira o véu que mascara a luta cômica entre as múltiplas faces que integram tanto o indivíduo como a sociedade.

4.2 O engenho de Poe no universo do cômico

Haroldo de Campos, ao abordar o processo de escritura do poema *O Corvo*, afirma que “o racional e o sensível, o rigor e a fantasia, não constituem dois pólos antinômicos, mas, sim, verso e reverso da mesma medalha” (1976, p. 23). A união dos dois pólos formando um todo harmônico é um requisito básico aos gêneros artísticos contemporâneos. No universo da comicidade, o descuido tanto com o lado artístico como com o polimento e o acabamento da obra revelam, segundo Propp, a não compreensão “das leis específicas da comicidade”, bem como a inaptidão para utilizá-las (1992, p.184).

O pensamento de Poe sobre a criação artística está disseminado através de resenhas críticas, tais como *Os contos de Hawthorne* (1847) e *Crítica de novos livros*, intitulado pelos editores de *Exordium* (1842), e de textos teóricos, como *O princípio poético* (1850) e *Carta para B* (1836). Em *A filosofia da composição* (1846), há, porém, uma síntese teórica do processo de criação ficcional, porque o ensaio, além de reunir os pensamentos e reflexões do criador, é, também, o resultado da comprovação da teoria na prática. Acreditamos ser possível aplicar os procedimentos descritos nesse ensaio, que discute o emprego dos mecanismos

utilizados na configuração de um poema que não visa à comicidade, porque concordamos com a afirmação de De Sanctis de que o cômico “não está isento das condições sérias da arte” (DE SANCTIS apud PIRANDELLO, 1996, p. 78).

A filosofia da composição aponta como errôneo o procedimento adotado por alguns escritores ao criarem a obra:

Há um erro radical, acho, na maneira habitual de construir-se uma ficção. Ou a história nos concede uma tese ou uma é sugerida por um incidente do dia; ou, no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes para formar simplesmente a base da narrativa, planejando, geralmente, encher de descrições, diálogos ou comentários autorais todas as lacunas do fato ou da ação que se possam tornar aparentes de página a página⁵⁹ (POE, 1997, p. 911).

A importância de se ter em mente um efeito ou objetivo a ser alcançado, durante o processo de criação, permite ao escritor realizar escolhas que contribuem para o êxito do texto, impedindo-o de cair no erro apontado no trecho transcrito acima.

O humorista, assim como os demais escritores, deve levar em consideração o efeito almejado, porque como podemos constatar, Luigi Pirandello, em *O humorismo*, também chama a atenção para a necessidade de se ter uma “idéia mãe” ou, como afirma Poe, “algum eixo sobre que [o qual] toda a estrutura devesse girar”⁶⁰, como um dos fatores que contribuem para a construção do humor na obra literária (1997, p. 914). Trilhando os passos de Poe, Pirandello aponta a importância da reflexão na escritura de textos humorísticos, ao afirmar que “a obra de arte é criada pelo livre movimento da vida interior que organiza as idéias e as imagens em uma forma harmoniosa, na qual todos os elementos correspondem entre si e à idéia-mãe, que as coordena” (1996, p. 130).

Se considerarmos, nesse momento, somente o quesito brevidade, somos levados a pensar que a afirmação de Poe está direcionada apenas para a extensão do conto ou do poema, mas se atentarmos para o enquadramento dos contos humorísticos na categoria de narrativas em que o efeito obtido advém de um senso de humor sinistro e irônico, constatamos a importância da supressão das descrições, dos diálogos e comentários autorais para a

⁵⁹ “There is a radical error, I think, in the usual mode of constructing a story. Either history affords a thesis –or one is suggested by an incident of the day –or, at best, the author sets himself to work in the combination of striking events to form merely the basis of his narrative – designing, generally, to fill in with description, dialogue, or aural comment, whatever crevices of fact, or action, may, from page to page, render themselves apparent” (POE, 1984, p. 13).

⁶⁰ “[...] some pivot upon which the whole structure might turn” (POE, 1934, p. 17).

configuração do humor e da sátira calcados na técnica de escritura irônica, na qual o autor simula não saber nada sobre o tema em questão. Segundo Northrop Frye, o termo ironia,

[...] indica uma técnica, de alguém parecer que é menos do que é, a qual, em literatura, se torna muito comumente uma técnica de dizer o mínimo e de significar o máximo possível, ou de modo mais geral, uma configuração de palavras que se afasta da afirmação direta ou de seu próprio e óbvio sentido (1973 p. 46).

Ao configurar os contos valendo-se do procedimento irônico, Poe suprime os julgamentos morais explícitos e fabula sem moralizar os aspectos e fatos tomados do cotidiano, convidando o leitor a acrescentar o tom irônico que permite ir do significado óbvio para além do que está explícito; ou, nas palavras de Baudelaire: “em geral Edgar Allan Poe suprime os acessórios, ou pelo menos dá-lhes apenas um valor muito pequeno. Graças a essa sobriedade cruel, a idéia geradora faz-se ver melhor e o sujeito recorta-se ardentemente sobre seus fundos nus” (1993, p. 37).

A consideração de um efeito é, segundo Poe, o primeiro passo a ser dado no processo criativo, o qual é seguido pela escolha de se “trabalhar com os incidentes ou com o tom – com os incidentes habituais e o tom especial, ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes quanto do tom – depois de procurar [...] aquelas combinações de tom e acontecimento” ⁶¹ (POE, 1997, p. 911). Essas combinações são propícias para a construção do poema e do conto, porém podemos afirmar que o mesmo procedimento é de suma importância aos textos que visam a despertar a comicidade, porque o sucesso e a eficácia da sátira são obtidos segundo Hodgart, quando “está bem composta, com um ritmo atrativo, uma hábil retórica, um argumento convincente e um autêntico conteúdo” ⁶² (1968, p. 16, trad. nossa). Hodgart considera tal procedimento, empregado por meio de libelo primitivo, um tipo de maldição que vem a ser o embrião da sátira moderna.

A sátira, o humor e as demais construções literárias, que almejam despertar a comicidade, dependem da reapresentação de vícios e defeitos que integram o universo humano, em uma trama ficcional harmoniosamente articulada através de escolhas de efeitos

⁶¹ “[...] I consider whether it can best be wrought by incident or tone – whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone – afterward looking about me [...] for such combinations of event, or tone [...]” (POE, 1984, p. 14).

⁶² “[...] está bien compuesta, con ritmo atractivo, hábil retórica, convincente argumento y autêntico [...] contenido” (HODGART, 1968, p. 16).

estéticos, como, por exemplo, o tom propício para narrar os acontecimentos. O efeito escolhido, age sobre o leitor porque “a palavra usada como arte literária pode afetar realmente as pessoas de um modo surpreendente”⁶³(HODGART, 1968, p. 16).

Na obra de Poe, observamos a nítida consciência que ele possui a respeito do poder de atuação das palavras, por exemplo, em um dos contos filosóficos, cujo título é justamente *O poder das palavras*. Nele, por meio de um longo diálogo entre os protagonistas Oinos e Agathos, o poeta discute a influência que as palavras exercem sobre a mente do ser humano: “Agathos. – E enquanto assim falava, não te atravessou a mente alguma idéia a respeito do *poder das palavras*? Não é cada palavra um impulso sobre o ar?”⁶⁴ (POE, 1997, p. 410)

No ensaio *A Filosofia da Composição*, Poe expõe como obteve êxito na criação do efeito de beleza do poema *O Corvo* (1845), mostrando como a escolha do material e a combinação de tom, de imagens e de ritmo na esmerada construção da trama narrativa geram um intenso impacto emocional sobre o leitor, demonstrando-se ciente, também, do engenho que a sátira requer para ser eficaz. Se o poema tem por objetivo a beleza que permite elevar a alma, a sátira, por sua vez, entretém e influencia o leitor, por meio do prazer despertado pela inversão fantasiosa do mundo real.

Para suscitar o efeito, segundo Poe, é necessário considerar a extensão, que não deve ultrapassar “o limite de uma só assentada” porque, quando o poema ou o conto ultrapassa esse limite, há uma perda da unidade de efeito, pois as emoções intensas são breves e não podem ser sustentadas por um longo período (1997, p. 913). A brevidade também é um quesito essencial à sátira e, segundo Hodgart, “a sátira parece requerer uma forma breve e cerrada que ajude a insistir em um ponto concreto; a forma é por si mesma um componente do engenho sem o qual a sátira é insuportável. Disto deduz-se que nenhuma novela extensa pode ser satírica em toda a sua extensão”(1968, p. 214)⁶⁵.

Tanto Poe como Hodgart apontam a brevidade como essencial à criação, porque acreditam na impossibilidade de manutenção do efeito sobre o leitor em uma composição extensa. A sucessiva repetição de fatos ou situações engraçadas, que não estejam estritamente concatenadas à ação principal, dilui a totalidade da impressão. A exigência de brevidade não é

⁶³ “[...] la palabra usada com arte literario puede afectar realmente a las personas de un modo sorprendente [...]” (HODGART, 1968, p.16).

⁶⁴ “Agathos. And while I thus spoke, did there not cross your mind some thought of the *physical power of words*? Is not every word an impulse on the air?” (POE, 1934, p. 442).

⁶⁵ “[...] la sátira parece requerir una forma ligera y cerrada que ayude a insistir a un punto concreto com toda eficacia; la forma es por si misma um componente del ingenio sin el cual la sátira es insoportable. De esto se deduce que ninguna novela extensa puede ser satirica a lo largo de toda ella (HODGART, 1968, p. 214).

uma invenção dos modernos teóricos, porque essa exigência originou-se na antiguidade grega, como podemos observar no trecho da sátira de número 10, de Horácio, a seguir:

Não é necessário fazer rir a bandeiras despregadas, embora essa arte tenha seus méritos. É preciso brevidade, é preciso deixar o pensamento correr sem lhe dar palavras que cansem os ouvidos; é preciso que o tom seja às vezes grave, às vezes divertido, que se acredite ouvir o orador, o poeta ou o homem do mundo que sabe controlar suas forças e não abusar delas (HORÁCIO, apud MINOIS, 2003, p. 83).

A brevidade é uma norma de natureza artística, essencial ao universo da comicidade, porque “um dos erros mais comuns cometidos pelos autores de peças humorísticas está justamente na extensão de suas obras” (PROPP, 1992, p. 192).

Se o refrão específico de *O Corvo* é um recurso estético ideal para intensificar a atmosfera fúnebre, a repetição que almeja a suscitar a comicidade necessita de uma adequação às leis que regem esse universo. Isto é, para que a repetição de uma palavra torne-se cômica, são necessários “dois termos presentes: um sentimento comprimido que se estira como uma mola e uma idéia que se diverte a comprimir de novo o sentimento” (BERGSON, 2001, p. 54). A repetição de uma mesma palavra ou episódio cômico, que não deixe entrever um mecanismo de repetição desencadeado pela fixidez de uma idéia, enfraquece o efeito de comicidade e reduz a mordacidade da sátira.

A brevidade é uma norma estética que deve ser estendida à caracterização dos personagens, sobretudo dos que integram o universo da comicidade. Durante o processo de caracterização dos personagens, é preciso dosar as informações a respeito de certos traços do caráter que desnudam o ridículo da pessoa, porque os fenômenos negativos não devem ser “descritos com todos os detalhes e até o fim” (PROPP, 1992, 52). A descrição completa dos vícios e defeitos conduz o leitor ao enternecimento e à comoção, sentimentos incompatíveis com a comicidade. Uma das características da modernidade é a caracterização breve dos personagens e Poe é um dos primeiros escritores tanto a empregá-la na ficção, como a discutí-la na teoria.

No poema *O corvo*, por exemplo, o estado psicológico do amante é percebido pelo leitor através das perguntas feitas à ave, as quais, uma a uma, desnudam e intensificam a amargura, a tristeza e o clima fúnebre, revelando o estado de alma doentio, calcado no mais profundo desespero e solidão. No início do poema, o amante é um estudante erudito cujo quarto é adornado com o busto de Minerva, porém, gradativamente, essa caracterização vai se

descompondo e, ao final do poema, o que resta é um masoquista movido pela autotortura. Esse sentimento, atribuído ao amante, ao longo do poema transforma-se na condição psíquica independente, que o incita a fazer perguntas que lhe trazem “o máximo da volúpia da tristeza, graças à esperada palavra – “Nunca mais””⁶⁶ - suscitando, assim, a emoção dramática no leitor (POE, 1997, p. 919).

Em *A Filosofia da Composição*, Poe afirma: “aproveitei-me da força do contraste, tendo em vista aprofundar a impressão derradeira. Por exemplo, um ar do fantástico – aproximando-se o mais possível do burlesco – é dado à entrada do Corvo. Ele entra em tumulto, a esvoaçar”⁶⁷ (1997, p. 918). Constatamos que essa passagem revela o ponto em que o poeta pode escolher entre o trágico e o cômico, ou seja, se o poeta mantivesse o tom fantástico, despertaria o riso e não a comoção.

No conto *Pequena conversa com uma múmia*, Poe emprega o mesmo procedimento, porque no início da narrativa cria uma atmosfera de horror, por meio de um processo de motivação composicional, no qual os motivos introduzidos caracterizam tanto os objetos colocados no campo visual do leitor como as ações dos personagens, que se harmonizam com a ação (desembalsamar a múmia), bem como com a disposição psicológica dos personagens. É à noite que o sarcófago, disposto sobre uma mesa (imagem que lembra um funeral), foi aberto, e o narrador estava sonolento e havia bebido muito.

Segundo Tomachevski, “alguns acessórios e episódios podem ser introduzidos a fim de desviar a atenção do leitor da verdadeira intriga” (1976, p.186). Considerando a afirmação de Tomachevski, podemos observar que tanto no poema *O Corvo* quanto no conto *Pequena conversa com uma múmia*, os acessórios e os episódios, como a entrada esvoaçante do corvo e a abertura do sarcófago à noite, não só desviam a atenção do leitor da verdadeira intriga como mostram o ponto em que o poeta pode escolher se mantém ou não a atmosfera criada pela inclusão desses acessórios e episódios na trama. No processo de construção do poema, ocorre a troca do tom fantástico próximo ao burlesco “por um tom da mais profunda seriedade” e, no conto, o ar de seriedade de experiência científica foi substituído pelo tom burlesco. Se no poema a tristeza é o sentimento que toma o estado de alma do leitor, levando-o à comoção, no conto, é a idéia fixa dos cientistas em provar as vantagens do presente sobre o passado que impede que o leitor seja impregnado pelo orgulho que move os protagonistas da trama transformando-os em fantoches, vítimas da própria presunção.

⁶⁶ “[...] the most of the luxury of sorrow, through the anticipated answer ‘Nevermore’.” (POE, 1984, p.24).

⁶⁷ “For exemple , na air of the fantastic – approaching as nearly to the ludicrous as was admissible –is given to The Raven’s entrance. He comes in “with many a flirt and flutter”(POE, 1984, p. 22).

A transposição do tom burlesco para o sério, descrita em *A filosofia da composição*, constitui-se um dos mecanismos lingüísticos que o escritor pode utilizar para suscitar a comicidade, porque, segundo Bergson, “se a transposição do solene para o trivial, do melhor para o pior, é cômica, a transposição inversa pode ser ainda mais” (2001, p. 93). A transposição de um tom para o outro é um dos primeiros quesitos elencados no ensaio. Embora tenhamos transcrito partes do trecho a seguir em outra citação, achamos oportuno transcrevê-lo na íntegra, com o objetivo de evidenciar a consciência estética de Poe.

Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom – com os incidentes habituais e o tom especial ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes quanto do tom – depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito (POE, 1197, p. 911, grifo nosso)⁶⁸.

No trecho destacado, podemos observar com clareza que Poe utiliza a transposição de tom, seja para um incidente habitual num tom especial, ou para um incidente especial num tom habitual. Se na teoria Poe afirma ser importante escolher o tom combinando-o com os incidentes, na ficção ele nos apresenta diferentes tipos de tom. No conto *Como escrever um artigo à moda Blackwood*, por exemplo, há um roteiro para escolha de tons nesta passagem da fala do Sr. Blackwood:

Depois de ter escolhido seu assunto, deve em seguida considerar o tom ou maneira de sua narração. Há o tom didático, o tom entusiástico, o tom natural... todos bastante comuns. Mas há também o tom lacônico ou curto, que ultimamente está em grande voga. Consiste em períodos curtos. Uma coisa assim: não deixe de ser demasiado breve. Não deixe de ser demasiado mordaz. Sempre um ponto final. E nunca um parágrafo⁶⁹ (POE, 1997, p. 483).

⁶⁸ “Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect, I consider whether it can best be wrought by incident or tone –whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone –afterward looking about me (or rather within) for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect” (POE, 1984, p. 13-14).

⁶⁹ “ Having determined upon your subject, you must consider the tone, or manner, of your narration. There is the tone didactic, the tone enthusiastic, the tone natural –all commonplace enough. But then there is tone laconic, or curt, which has lately come much into use. It consists in short sentences. Somehow thus: Can’t be too brief. Can’t be too snappish. Always a full stop. And never a paragraph” (POE, 934, p. 341).

Segundo Dawn B. Sova, em *Edgar Allan Poe A to Z* (2001, p. 29), as publicações desse periódico eram freqüentemente góticas e sensacionalistas e, certamente, influenciaram Poe. Embora Poe sofra a influência do estilo sensacionalista dos periódicos, sua crítica se destaca tanto pelo rigor como pela divergência, em alguns pontos, da apreciação realizada pelas revistas e magazines locais. Portanto, constatamos que o roteiro apresentado pelo Sr. Blackwood, nesse conto, constitui uma sátira à revista norte americana, feita de forma irônica, pois, na trama narrativa, é o próprio dono da referida magazine que descreve a melhor maneira de compor um artigo sensacionalista. Poe antecipa, portanto, tanto na prática como na teoria, a utilização da transposição de tom apontada por Henri Bergson como propícia para se obter o riso.

Na descrição do processo de composição do poema *O Corvo*, constatamos como as ações do amante e do corvo foram encaminhadas a fim de retratar o estado de alma do jovem. Segundo Bergson, o cômico não exclui as combinações empregadas no drama, mas para distinguir-se do sério, a comédia, “*em vez de concentrar nossa atenção nos atos, ela a dirige mais para os gestos*”. Entendo aqui por *gestos* as atitudes, os movimentos e até mesmo os discursos por meio dos quais um estado d’alma se manifesta sem objetivo, sem proveito, apenas por efeito de uma espécie de comichão interior” (2001, p.107, *itálicos do autor*).

Constatamos que, no poema, a atenção do leitor concentra-se no acontecimento (a morte de bela jovem) que desencadeia o sentimento de autotortura, porém no conto, Poe deixa de lado o acontecimento, ou seja, a experiência científica de ressuscitar a múmia, e desvia a atenção do leitor para o discurso dos cientistas, o qual revela um comichão interno que os alimenta, pois eles, ao invés de se ocuparem com o experimento científico, deixam-se levar automaticamente pelo desejo de provar que são melhores que os pesquisadores do passado e revelam o caráter descomposto que os anima. A rigidez da idéia de mostrar que os avanços científicos do presente são melhores que os do passado não harmoniza com a ciência, porque esta exige um movimento contínuo de retomadas de experiências do passado e, portanto, ao invés de comover, desperta o riso.

O caráter descomposto é, segundo Pirandello, o traço principal de personagens humorísticos, e a diferença entre um herói dramático e um herói bufo reside no modo pelo qual o escritor modela o personagem, tendo em vista o estado de fusão contínua que rege a personalidade de cada indivíduo; sendo assim:

[...] um poeta épico ou dramático pode representar um herói seu, no qual se mostrem em luta elementos opostos e repugnantes; mas ele *compõe* um caráter com estes elementos, e desejará torná-lo coerente em cada ato seu.[...], o humorista faz exatamente o inverso: ele *descompõe* o caráter em seus elementos; e enquanto aqueles procuram torná-lo coerente em cada ato, estes se divertem em representá-los em suas incongruências (PIRANDELLO, 1996 p. 167-168, *itálicos do autor*).

A descomposição de caráter pode ser observada, por exemplo, no conto *O escaravelho de ouro* (1843), cujo protagonista, William Legrand, é, no início da trama, “dotado de incomuns faculdades espirituais, infectadas, apenas, de misantropia e sujeiras e caprichosas disposições de entusiasmo e de melancolia alternadas”⁷⁰ (POE, 1997, p. 131). Essas características que, ao longo da narrativa, auxiliam na manutenção do suspense em torno da sanidade mental do protagonista, na segunda história que compõe o conto são descompostas e revelam o caráter astucioso e racional desse personagem. Em *Os óculos*, o caráter trapaceiro da tataravó do protagonista revela-se descomposto e a velha adquire ares de fada madrinha porque, além de unir o protagonista a uma bela jovem, ainda lhe deixa uma gorda herança.

Julio Cortázar critica o movimento de descomposição de caráter ao afirmar que Poe não consegue “criar nunca uma só personagem com vida interior, porque apenas transmuda os personagens do plano sonhado para o plano verbal, sem se “dar ao trabalho de olhá-los a fundo, de explorá-los, de descobrir as molas que os impelem ou de tentar uma explicação dos modos de agir que os caracterizam” (1974, p. 110). Se tomarmos a afirmação de Cortázar sob o enfoque da teoria de Pirandello, observamos que o procedimento de Poe nos contos humorísticos revela a exigência essencial ao processo de criação do cômico, que consiste em não fixar a vida, mas em evidenciar a perpétua mobilidade das diferentes almas que habitam o interior de cada ser. O caráter não é fixo, tal como nas histórias em que o herói é um ser idealizado, mas descomposto, no intuito de revelar que o homem é um animal vestido que vive e interage numa sociedade, cuja base é um tipo de roupagem.

Ao descompor o caráter, Poe, com sua maestria, vai além da vestimenta social e revela a nudez do caráter humano cindido entre duas naturezas, uma ideal, manifesta na aparência, e a real, desvelada pela incongruência nos gestos, atitudes e discursos. A descomposição do caráter dos personagens não é enunciada, mas apreendida pelo leitor, no decorrer da enunciação da trama ficcional. No processo abordado no ensaio *A filosofia da composição*, constatamos ser a erudição a única característica psicológica atribuída ao

⁷⁰ “[...] with unusual powers of mind, but infected with misanthropy, and subject to perverse moods of alternate enthusiasm and melancholy. “(1934, p42).

protagonista: “[...] escolhi o busto de Minerva, primeiro, para combinar mais com a erudição do amante [...]” (1997, p. 918). No desenrolar do poema, o caráter erudito do amante descompõe-se gradativamente a cada estrofe, porque da ênfase à erudição, Poe passa a explorar o estado psicológico de autotortura do amante. Ao longo do poema, o leitor pode apreender esse sentimento por meio da contemplação da mudança no tratamento conferido ao corvo na passagem em que o amante troca o tom de zombaria pelo de seriedade. E, segundo Poe, “essa revolução do pensamento ou da imaginação, da parte do amante, destina-se a provocar uma semelhante da parte do leitor, levar o espírito a uma disposição própria para o desenlace [...]”⁷¹ (1997, p. 919).

Segundo Bergson, depois de compor o personagem central, o poeta cômico cria outros, “que apresentem os mesmos traços gerais”, gravitando em torno do protagonista (2001, p. 123). Podemos observar que, tanto no poema *O corvo* como no conto *Pequena conversa com uma múmia*, a afirmação de Bergson se concretiza, porque, no poema, após ter composto o amante solitário, entristecido pela atmosfera fúnebre, Poe coloca, ao redor dele, um corvo, ave considerada de mau agouro. Os dois personagens revelam-se repetitivos em seus discursos: o amante a perguntar incessantemente sobre a possibilidade de rever a amada, e o corvo a repetir a melancólica expressão “nunca mais”. Girando um ao redor do outro, cada um incorpora os gestos do outro, e ambos revelam o estado de alma que os anima: uma melancolia sem proveito, um sentimento autômato a oprimir o corpo.

No conto, tanto a múmia como o Dr. Ponnonner possuem o mesmo traço, pois ambos tentam provar que a ciência de seu tempo é mais avançada que a do outro, presunção sem objetivo que se sobrepõe ao corpo, fazendo com que a ciência seja representada apenas do ponto de vista de manifestações exteriores. São dignos de nota os títulos, tanto do poema como do conto, pois deixam transparecer um encontro marcado entre personagens diversos que reproduzem um mesmo tipo fundamental. As barreiras entre o amante e o corvo se dissolvem, e o leitor, por um instante, interroga-se: – Quem é o corvo? O mesmo ocorre no conto: – Quem é a múmia? O conde embalsamado ou o cientista petrificado pelo domínio de uma idéia absurda? É a ruptura com a fixidez de regras da poética clássica que mumificava a língua e a forma que permitiu aos escritores inclinados ao humorismo expressá-lo “em suas obras, não por imitação, mas espontaneamente” (PIRANDELLO, 1996, p. 52).

Pela exposição do processo de composição descrito em *A Filosofia da Composição*, pudemos constatar a existência de uma ampla relação entre o pensamento teórico exposto no

⁷¹ “This revolution of thought, or fancy, on the lover’s part, is intended to induce a similar one on the part of the reader –to bring the mind into a proper frame for the *dénouement*” (POE, 1984, p. 23).

ensaio e as teorias do cômico, revelando, portanto, a hábil engenharia que constitui a face humorística e satírica que integra a personalidade desse escritor. Buscando ampliar, ainda mais, nossos conhecimentos sobre a face humorística de Poe, realizarmos na próxima seção, a análise do *corpus*.

5 A CONSTRUÇÃO DO HUMOR E DA SÁTIRA NA FICÇÃO DE POE

Considerai quem vai, quem vem, o que se faz, o que se diz, como se entende, como se pode entender, já que, por certo, contemplando estas ações e discursos humanos com o juízo de Heráclito ou de Demócrito, tereis ocasião para muito rir ou chorar.

— Giordano Bruno —

Ao abordar a forma de escritura de Poe, Charles Baudelaire afirma que as cores e o estilo dele “contrastam de forma violenta sobre o fundo da literatura americana” (1993, p.13). Ao nos determos sobre os textos e trechos críticos, observamos que a mesma relação contrastiva se estende em relação ao pensamento e atitudes dos norte-americanos, principalmente no que diz respeito à democracia, à filosofia, às leis e costumes, à religião e à crítica literária.

Edgar Allan Poe, além de poeta e ficcionista, é também um crítico que se dedica à leitura do mundo à sua volta. Projetando um olhar perspicaz sobre os acontecimentos históricos de meados do século XIX, ele revela aspectos velados do inconsciente coletivo e explora os mistérios da vida que estão sob “aquele fundo histórico secreto que desaparece por trás da trama dos acontecimentos” (FREITAS, 1989, p. 115). Ao contemplar os homens, protagonistas de suas próprias vidas, o poeta na criação ficcional nos oportuniza momentos de pranto, horror e riso.

Tzvetan Todorov, em *Os gêneros do discurso*, no capítulo “Os limites de Edgar Poe”, afirma que “em vão procuraríamos nos contos de Poe um quadro da vida americana da primeira metade do século XIX”; e os personagens dos contos “são os habitantes dos contos de Poe e não da América contemporânea” (1980, p. 160). Embora possa parecer uma grande ousadia discordar desse teórico, não acreditamos ser possível estender de forma genérica as afirmações de Todorov à obra de Poe, porque em boa parte dela há muito, tanto da América, quanto dos seus habitantes.

Daniel Royot, em *Poe's humor* (2000), afirma que Poe é um humorista nato que, valendo-se de uma atitude anti-romântica, filtra o material encontrado na vida privada e reavalia os papéis e modelos convencionais, revelando os embustes e zombando das emoções suscitadas pelas poesias e ficções medíocres. Mediante essas informações, planejamos as

análises do *corpus* desta pesquisa, transcritas a seguir, atentando para alguns dos principais aspectos da estrutura dos contos humorísticos, como o enredo, o foco narrativo, a caracterização dos personagens, para mostrar, por meio do humor e da sátira neles expressos, que há em Poe um compromisso com o seu tempo. Ao longo das análises, mostramos também de que modo a História, quando incorporada pela ficção, traz à tona o que foi dito por Poe, nos trechos críticos, sobre o progresso, a ciência, a literatura. O diálogo humorístico e satírico que se estabelece ao longo das narrativas torna-se ambivalente, porque podemos observar que Poe insere na ficção detalhes e minúcias desencadeados pelos acontecimentos históricos e, ao mesmo tempo em que satiriza e critica esses aspectos de maneira bem humorada, ele insere a ficção na História e a história na ficção. Resta-nos, agora, observar e descrever nas análises, como os contrastes captados pelo intelecto e subvertidos pela crítica foram transformados em arte e inseridos na ficção.

5. 1 Um diabo com papelotes: uma sátira ao inferno político

A subversão do poder está inscrita no próprio poder: a ordem existe para ser perturbada; a hierarquia, para ser invertida; o sagrado para ser profano. Não há sociedade que não gere seus próprios gêneros de transgressão.
- Maurice Lever

Segundo Alexis de Tocqueville, no século XIX não existe “um país em que o povo se ocupe menos de filosofia do que os Estados Unidos” (2000 p. 3). Os norte-americanos renegam o pensamento filosófico aos últimos níveis e todos praticamente caminham em comum acordo com o mesmo método filosófico, sem definir as regras. Há um apelo para a individualidade racional calcada nos preceitos de Descartes, incutidos pelo estado social. Tocqueville afirma que as principais características do método filosófico norte-americano consistem em:

Escapar do espírito de sistema, do jugo dos costumes, das máximas familiares, das opiniões de classe e, até certo ponto, dos preconceitos nacionais; não tomar a tradição mais que como uma informação e os fatos presentes como um estudo útil para fazer de outro modo e melhor; procurar por si mesmo e em si mesmo a razão

das coisas, tender ao resultado sem se deixar acorrentar ao meio e visar o fundo através da forma (2000, p. 3).

Edgar Allan Poe, em uma das notas de *Marginalia*, ao abordar o socialismo, que naquela época não tinha nome, critica os filósofos norte-americanos pela pressuposição de explicar o mundo à sua volta por eles mesmos, no seguinte trecho:

O mundo está atualmente infestado por uma nova seita de filósofos que ainda não reconheceram que formam uma seita e, por consequência, não adotaram nome. São os *crentes em todas as velharias* (o mesmo que dizer: pregadores do velho). O grão-sacerdote, a leste, é Carlos Fournier; a oeste, Horácio Greeley, e grão sacerdotes são eles sinceramente. O único laço comum entre a seita é a credulidade; chamamos a isto demência, e acabou. Perguntai a um deles por que crê nisto ou naquilo; e, se for consciencioso (os ignorantes em geral o são), dar-vos-á uma resposta análoga à que deu Talleyrand, quando lhe perguntaram por que acreditava na *Bíblia*: “Acredito, respondeu ele, primeiro, porque sou bispo de Autun; e, segundo, *porque não entendo nada do que ela contém*”. O que esses tais filósofos chamam *argumento* é uma maneira lá deles de *negar o que é e de explicar o que não é*.⁷²(POE,1997, p. 1001, itálicos do autor).

A atitude de tomar o pensamento filosófico apenas como uma informação e a falta de conhecimentos necessários para negar os postulados da filosofia não escapam ao olhar crítico de Poe, como podemos observar em outro trecho das *Notas Marginais*, transcrito a seguir:

É por certo desconcertante verificar a facilidade pela qual qualquer sistema filosófico pode ser declarado em erro; não é, porém, igualmente triste reconhecer a impossibilidade em que nos achamos para conceber a verdade imutável de qualquer sistema particular?⁷³ (1997, p. 995)

⁷² “The world is infested, just now, by a new sect of philosophers, who have not yet suspected themselves of forming a sect, and who, consequently, have adopted no mane. They are the *Believers is very thing Odd*. Their High Priest in the East, is Charles Fourier – in the West, Horace Greely; and high priests they are to some purpose. The only common bond among the sect, is Credulity: - let us call it Insanity at once, and be done with it. Ask any one of them *why* he believes this or that, and, if he be conscientious, (ignorant people usually are,) he will make you very much such a reply as Talleyrand made when asked why he believed in the Bible. “I believe in it first”, said he, “because I am Bishop of Autun,; and, secondly, *because I know nothing about it at all*”. What these philosophers call “argument”, is a way they have “*de nier ce qui est et d’expliquer ce qui n’est pas*.” (POE, 1984, p. 1303).

⁷³ “It is laughable to observe how easily any system of Philosophy can be proved false: -but then is it not mournful to perceive the impossibility of even fancying any particular system to be true?”(POE, 1984, p. 1458).

A crítica de Poe e de Tocqueville sobre o modo pelo qual os norte-americanos concebem as bases do pensamento filosófico revela um movimento introspectivo do indivíduo, que passa a julgar o mundo a partir de um ponto de vista que lhe é próprio, sem o reconhecimento da alteridade do outro e tampouco das origens das idéias que desencadeiam o modo pelo qual estão agindo. Se na crítica Poe revela claramente a atitude depreciativa em relação aos métodos filosóficos, na ficção nem sempre há alusão direta a tais acontecimentos, pois correria o risco de escrever não um conto, mas um relato histórico, porque, segundo Aristóteles:

[...] não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso [...]. Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido (1964, p. 278).

Se ampliarmos a distinção de Aristóteles entre o historiador e o poeta para uma distinção entre o crítico Poe e o poeta E. A. Poe, podemos inferir que a crítica feita por Poe está circunscrita aos relatos e acontecimentos particulares dos norte-americanos, mas na prosa ficcional os mesmos acontecimentos são submetidos ao criterioso processo de elaboração artística, que os reorganiza e reapresenta em tom jocoso e alegre, propiciando ao leitor um panorama da sociedade descrita, como nos mostra a análise do conto a seguir.

O conto *O diabo no campanário* (*The Devil in The Belfry*) foi publicado em 1839, no *Saturday Chronicle and Mirror of the Times*. Nele, Poe narra a história de um vilarejo chamado Vondervotteimittiss, cujos habitantes assemelham-se a fantoches, por repetirem os mesmos hábitos e costumes, tal como um maquinário movido a cordas. A cordas também são impulsionados os relógios espalhados pelo vilarejo. Segundo Oscar Mendes, o nome do vilarejo, Vondervotteimittiss, é uma adulteração da expressão *Wonder what time it is* (que horas são?) feita de acordo com a pronúncia que os holandeses empregavam para a expressão “*what time is it?*”. Em comum acordo com Oscar Mendes, observamos que Poe utiliza uma expressão que por si só não é ridícula, mas torna-se cômica por captar e (re) apresentar “alguns traços da vida espiritual de quem fala, a imperfeição de seu raciocínio” (PROPP, 1992, p. 119).

Poe recupera a pronúncia estereotipada dos holandeses da expressão *what time is it*, que resulta apenas no som Vondervotteimittiss, junção de partículas de palavras desarticuladas e aparentemente desprovidas de sentido; e ao longo da trama narrativa, situa os moradores gravitando automatizados em torno dos relógios e das batidas que anunciam as horas em resposta a pergunta – Que horas são?. Com sua maestria, Poe reúne em um único espaço os traços típicos de cada uma das raças que compõem o povo norte-americano, ou seja, os holandeses com o sotaque que lhes é próprio e os ingleses, sempre voltados a seus relógios, com a pontualidade britânica. Dessa mistura surgem os personagens da trama, cuja atenção está voltada para o chucrute e para a pontualidade de seus inúmeros relógios. Para subverter a ordem automatizada, Poe acrescenta um forasteiro híbrido de bufo e demônio que lembra o Yankee.

Para compor o sumário de apresentação, Poe emprega a chamada ironia romântica, porque desde o primeiro parágrafo o narrador integra o processo de composição ao produto estético, como podemos observar no seguinte trecho:

TODA A GENTE SABE, de modo geral, que o mais belo lugar do mundo é – ou, ai!, *era* – o burgo holandês de Vondervotteimittiss. Contudo, como se encontre a alguma distância de qualquer das principais estradas, estando, de certo modo, fora de mão, talvez poucos de meus leitores o tenham alguma vez visitado. Em benefício daqueles que *não* o hajam visitado, portanto, acho acertado dar alguns informes a seu respeito. E isto é, de fato, tanto mais necessário quanto, na esperança de conquistar a simpatia pública para seus habitantes, me proponho aqui relatar a história dos acontecimentos calamitosos que recentemente ocorreram dentro de seus limites ⁷⁴ (POE, 1997, p. 496).

Na primeira frase do narrador, observamos a modalização do verbo ser (é – era), que nos permite concluir que alguma coisa aconteceu para que o lugar deixasse de ser belo e, portanto, o que será apresentado é a narrativa do que aconteceu nesse espaço temporal decorrente do discurso modalizado. O pacto ficcional ocorre com a localização espacial, pois o narrador, apesar de afirmar ser um lugar conhecido de TODA GENTE, afirma ser, também, “distante de qualquer das principais estradas” e “fora de mão”, ou seja, trata-se de um lugar

⁷⁴ “Everybody knows, in a general way, that the finest place in the world is –or, alas, was –the Dutch borough of Vondervotteimittis. Yet, as it lies some distance from any of the main roads, being in a somewhat out-of-the-way situation, there are, perhaps, very few of my readers who have ever paid it a visit. For the benefit of those who have not, therefore, it will be only proper that I should enter into some account of it. And this is, indeed, the more necessary, as with the hope of enlisting public sympathy in behalf of the inhabitants, I design here to give a history of the calamitous events which have so lately occurred within its limits”(POE, 1934, p. 736).

idealizado pelo ficcionista. Se “a graça ou humor baseado na fantasia ou num senso de grotesco ou absurdo” constitui uma das características essenciais à sátira, esse conto revela-se um bom exemplo de que a fantasia muitas vezes torna-se mais real que a própria realidade (FRYE, 1973,p. 220).

A sátira aos historiadores é clara no trecho da exposição inicial, no qual o narrador descreve ironicamente o comportamento do historiador.

Ninguém que me conheça duvidará de que o dever assim imposto a mim mesmo será cumprido, com o melhor da minha habilidade, com toda aquela severa imparcialidade, todo aquele exame cauteloso dos fatos e diligente citação de autoridades que sempre distinguiram aquele que aspira ao título de historiador ⁷⁵ (POE, 1997, p. 496).

Ao enunciar ironicamente aquela que deveria ser a postura do historiador diante dos fatos históricos, Poe cria o duplo jogo sobre o qual o texto repousará, ou seja, um jogo entre:

[...] ficção e realidade dentro da narrativa – que é o que constitui seu universo imaginário interior, sua “diegese” –, e outro entre essa “diegese” híbrida, misto de ficção e realidade, e a realidade exterior de existência comprovada à qual ela remete. Esse duplo jogo, pelo simples fato de ser intencional por parte do autor, terá certamente um significado específico (FREITAS, 1986, p. 117).

O duplo jogo caracteriza-se, no conto, pela afirmação da intenção do narrador de manter uma postura imparcial diante dos fatos que apresentará ao leitor, ao mesmo tempo, porém, em que se declara narrador de um texto ficcional. A afirmação de dever e de habilidade mediante o assunto que irá ser apresentado remete ao próprio fazer literário e coloca em evidência a proximidade que existe entre o ficcionista e o historiador, revelando que “o discurso histórico possui as mesmas características formais da narrativa literária” (FREITAS, 1986, p. 109). A adoção de uma voz heterodiegética, para narrar os fatos, harmoniza-se com a postura de imparcialidade colocada como requisito essencial para o

⁷⁵ “No one who knows me will doubt that the duty thus self-imposed will be executed to the best of my ability, with all that rigid impartiality, all that cautious examination into facts, and diligent collation of authorities, which should ever distinguish him who aspires to the title of historian” (POE, 1934, p. 736).

historiador. Ao longo da narrativa, observamos que o papel do narrador será apenas o de relatar os fatos que presenciou.

A referência ao contexto histórico é introduzida muito sutilmente na trama, como podemos observar no seguinte trecho: “Graças ao auxílio reunido de medalhas, manuscritos e inscrições, estou capacitado a afirmar, positivamente, que o burgo de Vondervotteimittis sempre existiu, desde suas origens, precisamente nas mesmas condições em que se conserva em nossos dias” ⁷⁶(POE, 1997, p. 497). Poe emprega o significado original da palavra burgo, cuja origem, em conformidade com o *Dicionário Aurélio Buarque de Holanda*, é germânica e designa “pequena cidade”, para caracterizar o tamanho da cidade. Para entender o outro significado que Poe atribui a esse termo é necessário voltarmos nossa atenção para a história da colonização norte-americana. Segundo Walter Blair:

A partir da migração puritana de 1628-1640, a Nova Inglaterra aumentou sua população para 25.000 habitantes, o suficiente para proporcionar-lhe uma liderança econômica e cultural duradoura na América Britânica. Por ser difícil administrar uma colônia distante 3.000 milhas da metrópole, organizaram as assembleias representativas (a primeira em Virgínia), comparáveis à Câmara Baixa do Parlamento Inglês. Pela absorção dos holandeses de Nova Amsterdã e dos suecos ao longo do Delaware, o padrão de vida colonial adquiriu variedade e colorido (1967 p. 12).

Outro significado atribuído ao termo burgo, em conformidade com o dicionário *Aurélio Buarque de Holanda*, refere-se a designação de cidade ou vila que possui o direito de eleger um ou mais representantes para o Parlamento.

Com o desenrolar da trama narrativa e as informações obtidas pela citação acima, observamos que o termo burgo foi empregado, também, para o vilarejo de Vondervotteimittis como uma vila que possuía o direito de eleger um representante para o Parlamento. O seguinte trecho do conto, em que Poe satiriza os membros do conselho municipal, reforça o segundo sentido conferido ao termo: “Os conselheiros municipais são todos homens pequeninos [...]”⁷⁷ (1997, p. 499).

A caracterização da vila ocorre de maneira singular porque, segundo informa o narrador, “cada casa tem um pequeno jardim à frente, com um caminho circular, um relógio

⁷⁶ “By the united aid of medals, manuscripts, and inscriptions, I am enabled to say, positively, that the borough of Vondervotteimittis has existed, from its origin, in the same condition which it at present preserves”(POE, 1934, p. 736).

⁷⁷ “The Town Council are all very little [...]” (POE, 1934, p. 738).

de sol e vinte e quatro couves. As próprias construções são tão precisamente idênticas que não se pode distinguir, de maneira alguma, uma da outra”⁷⁸(POE, 1997, p. 497). A comicidade das moradias reside no fato de que supomos que cada pessoa é única e, portanto, a sua moradia geralmente apresenta traços dessa unicidade. Ao apresentar casas duplicadas, Poe mostra que as pessoas desse vilarejo são idênticas também em seu aspecto espiritual, e estão unidas pelas mesmas aspirações. O ridículo do caráter dos moradores do vilarejo manifesta-se pelas formas arquitetônicas idênticas que revelam o enrijecimento do gosto, um defeito propício para suscitar o riso. O trecho, transcrito a seguir, enfatiza o ridículo do gosto das construções: “As casas são feitas de pequenos tijolos bem cozidos, vermelhos, com cantos pretos, de modo que as paredes parecem um tabuleiro de xadrez de grandes proporções”⁷⁹ (POE, 1997, p. 498). À duplicação grotesca das casas soma-se a de “um homenzinho de porcelana com uma grande barriga, onde abre um buraco redondo através do qual se vê o mostrador dum relógio”⁸⁰ (POE, 1997, p. 498).

Por um lado, o vilarejo em si forma um tipo de corpo pronto, acabado, fechado, delimitado, sem misturar-se às demais localidades, como podemos observar na descrição a seguir:

A aldeia está situada num vale perfeitamente circular, com cerca dum quarto de milha de circunferência e inteiramente cercada de leves colinas cujos cumes ninguém de lá se aventurou ainda a passar. Seus habitantes dão como boa razão disso não acreditarem que haja absolutamente alguma coisa do outro lado⁸¹ (POE, 1997, p. 497).

Por outro, a imagem do homenzinho prenhe de um relógio encerra o destino que está por vir. Essa imagem rompe a barreira entre os reinos, pois, o homenzinho traz no ventre o relógio que metaforicamente marca o tempo em que a fronteira entre os habitantes do lugar e o mundo exterior deixará de existir. Segundo Bakhtin, o exagero positivo tem preferência pelas partes do corpo em que se ultrapassam os limites do próprio corpo, como, por exemplo,

⁷⁸ “” Every house has a small garden before it, with a circular path, a sun-dial, and twenty-four cabbages. The buildings themselves are so precisaly alike, that one can in no manner be distinguished from the other” (POE, 1934, p. 737).

⁷⁹ “They are fashioned of hardburned little bricks, red, with black ends, so that the walls look like a chessboard upon a great scale”(POE, 1934, p. 737).

⁸⁰ [...] is a a little China Man having a large stomach with a great round hole in it, through which is seen the dial-plate of a watch” (POE, 1934, p. 737).

⁸¹ “The site of the village is in a perfectly circular valley, about a quarter of a mile in circumference , and entirely surrounded by gentle hills, over whose summit the people have never yet ventured to pass. For this they assign the very good reason that they do not believe there is any thing at all on the other side”(POE, 1934, p. 737).

o ventre e o falo, que podem “separar-se do corpo, levar uma vida independente, pois sobrepujam o restante do corpo, relegado ao segundo plano” (1999, p. 277). Na imagem do homenzinho, o ventre mostra-se prenhe de um relógio, que por sua vez domina e relega a um segundo plano a vida dos habitantes, que vivem encerrados em si mesmos com os olhos voltados para o próprio umbigo, pois, a cada baforada dada no cachimbo, olham em seguida para seus respectivos relógios. Poe questiona e satiriza, não somente a existência de pessoas mesquinhas, voltadas para si próprias e representantes do povo no Parlamento, como também a exacerbada ideologia norte-americana de nação à margem das demais. Como afirma Tocqueville, “os americanos não têm, pois, necessidade de buscar seu método filosófico nos livros: encontram-no em si próprios” (2000, p. 5).

A caracterização dos moradores ocorre de forma direta e singularizada, como se pode perceber no seguinte trecho:

É uma velhinha gorducha, de olhos azuis e rosto vermelho, usando enorme touca, semelhante a um pão de açúcar, ornado de fitas vermelhas e amarelas. Seu vestido é de droguete, cor de laranja, muito amplo atrás e muito curto na cintura e, na verdade, sob outros aspectos, curtíssimo, não passando do meio das pernas. Estas e os tornozelos são grossos, mas cobertos por um lindo par de meias verdes. Seus sapatos, de couro cor-de-rosa, são amarrados por laços de fitas amarelas, pregueadas em forma de couve. Na mão esquerda usa ela um pesado relóginho holandês; na direita empunha um colherão para o chucrute e a carne de porco. Ao seu lado aninha um gordo gato malhado, tendo amarrado à cauda, pelos “meninos”, por pilhéria, um dourado relógio de repetição, de brinquedo ⁸² (POE, 1997, p.498).

A singularização toma forma cômica pela mistura de cores empregadas nos trajes, que contrastam entre si, bem como pelo tamanho das peças, que transformam a velhinha numa espécie de bufão. O cômico é ainda mais acentuado pelo tom humorístico com que o narrador faz a descrição, como, por exemplo, pelo emprego dos adjetivos (velhinha, lindo, curtíssimo) que contrastam com a pertinência do traje de uma senhora. A velhinha tem ao seu lado um gato, que, embora seja malhado, remete o leitor à imagem de uma bruxa. Porém, não se trata de uma bruxa horripilante, mas bufa. Ao lado dessa singular figura, gravitam outros

⁸² “She is a little fat old lady, ornamented with purple and yellow ribbons. Her dress is of orange-colored linsey-woolsey, made very full behind and very short in the waist –and indeed very short in other respects, not reaching below the middle of her leg. This is somewhat thick, and so are her ankles, but she has a fine pair of green stockings to cover them. Her shoes –of pink leather –are fastened each with a bunch of yellow ribbons puckered up in the shape of a cabbage. In her left hand she has a little heavy Dutch watch; in her right she wields a ladle for the sauerkraut and pork. By her side there stands a fat tabby cat, with a gilt toy-repeater tied to its tail which “the boys” have there fastened by way of a quiz”(POE, 934, p. 738)

três personagens, que são um híbrido de Gnomo com menino. Os três têm “sessenta centímetros de altura. Usam chapéus de três pontas, coletes encarnados que lhes caem até as coxas, calções de couro de gamo, meias de lã vermelha, sapatões com grandes fivelas de prata e longos gabões com grandes botões de madre-pérola”⁸³ (POE, 1997, p. 498).

Esses seres, que se assemelham a gnomos, ao invés de cuidarem de um pote de ouro, inspecionam o tempo no relógio que trazem atado à mão direita, como podemos constatar no seguinte trecho: “Solta uma baforada e dá uma olhadela para o relógio. Outra baforada e outra olhadela”⁸⁴ (POE, 1997, p. 499). Para eles, o tempo vale ouro. Poe antecipa um dito popular do século XIX, “tempo é dinheiro”, principalmente quando se fala na sociedade norte-americana.

A comicidade do ataque satírico adquire mais força com a humanização do porco, caracterizado como “corpulento e preguiçoso” (POE, 1997, p.499). Segundo Propp, “a comparação com animais é cômica apenas quando serve para desvendar um defeito qualquer” (1992, p.67). Nesse conto, Poe atribui ao porco a preguiça, um defeito próprio do ser humano, e a gordura, própria do porco, aos habitantes do vilarejo:

É um velhinho, excessivamente gorducho, com grandes olhos redondos e uma imensa papada [...]. Os conselheiros municipais são todos homens pequenos, redondos, gorduchos e inteligentes, com grandes olhos de boi e gordas papadas, e têm os gabões muito mais compridos e as fivelas dos sapatos muito maiores do que os habitantes comuns de Vondervotteimittis⁸⁵ (POE, 1997, p. 499).

O rebaixamento do homem ao nível do animal, nesse conto, torna-se cômico, por revelar o lado ocioso da vida, cheia de regalia, de que desfrutam os políticos.

A argúcia de Poe torna-se evidente pelo uso que ele faz da palavra burgo. No início da trama, o termo burgo era utilizado em sentido restrito para qualificar o vilarejo, porém no trecho do conto transcrito a seguir, ele emprega esse termo em sentido mais amplo e refere-se à cidade que, na Inglaterra, possui o direito de eleger representantes para o Parlamento:

⁸³ “They are each two feet in height. They have three-cornered cocked hats, purple waistcoats reaching down to their thighs, buckskin kneebreeches, red woollen stockings, heavy shoes with big silver buckles, and long surtout coats with large buttons of mother-of-pearl” (POE, 1934, p. 738).

⁸⁴ “He takes a puff and a loook, and then a look and a puff” (POE, 1934, p. 738).

⁸⁵ “He is an exceedingly puffy little old gentleman, with a big circular eyes and a huge double chin. [...] The Town Council are all very little, round, only, intelligent men, with big saucer eyes and fat double chains, and have their coats much longer and their shoe-buckles much bigger than the ordinary inhabitants of Vondervotteimittiss” (POE, 1934, p. 738).

Desde minha estada no burgo, tiveram eles várias reuniões especiais e adotaram estas três importantes resoluções: Não está direito alternar o bom e velho curso das coisas. Nada existe de tolerável fora de Vondervotteimittiss. Juramos fidelidade aos nossos relógios e couves ⁸⁶ (POE, 1997, p. 499).

Segundo Frye, o personagem com idéia fixa é “alguém com um bocado de prestígio social e poder, que pode forçar boa parte da sociedade da peça a compartilhar de sua obsessão” (1973, p. 169). As resoluções tomadas evidenciam a fixidez de idéia dos membros do parlamento do vilarejo, os quais, por serem os homens mais respeitados e admirados do local, forçam a sociedade a compartilhar de sua obsessão. Por meio dessa comparação metafórica, Poe satiriza o abuso de poder e prestígio, atributos que conferem ao político o poder de fazer com que a sociedade que os elegeu compartilhe de suas atitudes e idéias absurdas.

Nas três resoluções estabelecidas pelo parlamento, fica evidente a utopia que rege o vilarejo. Uma sociedade situada além das montanhas e estritamente ordenada, regida por um governo utópico e perfeito, na qual está refletida a imagem deformada e invertida da cultura urbana. O modo de atuação do Conselho Municipal é uma sátira de Poe ao individualismo norte-americano, assim caracterizado por Alexis de Tocqueville:

O individualismo é um sentimento refletido e tranqüilo, que dispõe cada cidadão a se isolar da massa de seus semelhantes e a se retirar isoladamente com sua família e seus amigos; de tal modo que, depois de criada assim uma pequena sociedade para seu uso, abandona de bom grado a grande sociedade a si mesma (2000, p.119).

A localização espacial do vilarejo se dá através desta afirmação do narrador: “Jamais houve um lugar onde se marcasse tão bem a hora certa” ⁸⁷ (POE, 1997, p. 499). Embora não esteja explícita a localização espacial, podemos inferir que se trata de uma referência a Londres, porque nessa cidade está construído o Big Ben, relógio conhecido mundialmente por estar localizado no Meridiano de Greenwich, linha imaginária situada no meio do planeta, a qual serve de base para cálculos de horário. A referência espacial situa, pois, o vilarejo ficcional num espaço geográfico reconhecível.

⁸⁶ “Since my sojourn in the borough, they have had several special meetings, and have adopted these three important resolutions: – That it is wrong to alter the good old course of things: “That there is nothing tolerable out of Vondervotteimittiss: “and – “That will stick by our clocks and our cabbages” (POE, 1934, p. 739).

⁸⁷ “Never was such a place for keeping the true time”(POE, 1934, p. 739).

Segundo Bergson, “é cômica a personagem que segue automaticamente seu caráter sem se preocupar em entrar em contato com os outros” (2001, p. 100). A rigidez de caráter dos habitantes do vilarejo é cômica porque revela um estado de alma sem proveito, movido por um comichão interior cujos únicos objetivos são contemplar as horas e comer, como observamos no seguinte trecho: “ “Doze horas!”, todos os seus obedientes servidores abriam suas gargantas, simultaneamente e respondiam com verdadeiro eco. Em suma: os bons burgueses eram loucos pelo chucrute, mas orgulhavam-se também de seus relógios” ⁸⁸ (POE, 1997, p. 500).

Segundo Hodgart, “a versão mais convincente do inferno que podemos imaginar é a da repetição obrigada, uma circunstância em que seríamos incapazes de realizar um único ato livre de nossa própria vontade, sem que estivéssemos destinados à reprodução infinita de nossas próprias obsessões” ⁸⁹ (1969 p 120). A idéia de lugar especial e harmonioso apresentada no início da trama vai perdendo aos poucos a imagem de paraíso e transforma-se em um espelho refletor do inferno, local em que os seres vivem sob as ordens demoníacas. Como é comum nos contos de Poe, o elemento que subjuga não é exterior, mas interior; sendo assim, os habitantes do vilarejo vivem sob o regime de suas próprias obsessões.

O tom humorístico do conto é dado pelas descrições que o narrador faz dos habitantes do vilarejo, como observamos nesta descrição do sineiro:

É o principal dignitário do burgo e até os porcos olham para ele com sentimento de reverência. A aba de seu gabão é bem mais comprida; seu cachimbo, as fivelas de seus sapatos, seus olhos e seu estômago, bem maiores do que os de qualquer outro velho da aldeia. E quanto à sua papada, é não somente dupla, mas tripla ⁹⁰ (POE, 1997, p. 500).

Sendo o vilarejo o lugar do ócio, os habitantes mais respeitados são aqueles que exercem a sinecura, ou seja, aquele que tem um emprego, mas não trabalha; ofício perfeito para o sineiro do local, que cuida dos consertos do relógio localizado no campanário do

⁸⁸ “Twelve o’clock! All its obedient followers opened their throats simultaneously, and responded like a very echo. In short, the good burghers were fond of their sauerkraut, but then they were proud of their clocks” (POE, 1934, p. 739).

⁸⁹ “La version más convincente del infierno que podamos imaginar es la de la repetición obligada, una circunstancia en que seríamos incapaces de realizar un solo acto libre de nuestra propia volición, sino en la que estaríamos destinados a la reproducción infinita de nuestras propias obsesiones” (HODGART, 1969, p. 120).

⁹⁰ “He is The chief dignitary of the borough, and very pigs look up to him with a sentiment of reverence. His coat-tail is very far bigger –his pipe, his shoebuckles, his eyes, and his stomach, very far bigger –than those of any other old gentleman in the village; and as to his chin, it is not only double, but triple” (POE, 1934, p. 739).

prédio do Conselho Municipal, o qual nunca quebrou. No trecho citado, ocorre a revelação irônica dos defeitos do sineiro. Ao descrever a amplidão dos olhos, do corpo e dos trajes do sineiro, empregando o grotesco, Poe revela os vícios e os defeitos dele, dado a conhecer como guloso, porque tem os olhos, o estômago e a papada maiores que os de todos os outros habitantes. A gula, somada ao ócio, aproxima o sineiro do porco, pelo que ambos têm em comum – o apetite exagerado e a gordura.

A postura irônica que o narrador apresenta fica evidente no final da exposição inicial, como comprova este trecho: “Acabo de descrever a feliz situação de Vondervotteimittiss. Que pena que tão lindo quadro tivesse algum dia de apresentar um reverso!” ⁹¹ (POE, 1997, p. 500). A primeira afirmação do narrador constitui uma ironia verbal, na qual ele, despido do papel de guiar o julgamento do leitor, descreve como feliz a situação automatizada dos habitantes do vilarejo. Nessa seqüência da narrativa, a afirmação do narrador ressalta e coloca sob o ataque satírico “o rígido, o estereótipo, o mecânico, por oposição ao flexível, ao mutável, ao vivo, a distração por oposição à atenção, enfim o automatismo por oposição à atividade livre” (BERGSON, 2001, p. 98).

Na segunda frase do narrador, observamos que Poe faz uso da chamada ironia romântica, na qual a situação e a ordem do vilarejo, criadas pela imaginação e descrição do narrador, serão, pela voz do próprio narrador, descriadas, ou seja, o automatismo instituído será subvertido e uma outra ordem será imposta.

A subversão da ordem inicia-se com a chegada de “um rapazinho, bem pequeno e de aparência estrangeira” ⁹² (POE, 1997, p. 500). O rapazinho é uma metáfora do forasteiro, que no decorrer da trama se converte em um diabo bufo, assim descrito:

Seu rosto era de um negro cor de rapé e tinha um longo nariz adunco, olhos miúdos, uma boca larga e uma admirável dentadura que ele parecia ter gosto de exibir escancarando a boca de orelha a orelha. Além de bigodes e suíças, nada mais havia a ver no resto de seu rosto. Estava com a cabeça descoberta e seu cabelo fora cuidadosamente arranjado com papelotes. Seu traje era uma casaca preta, bem apertada, terminando em cauda de andorinha (de cujos bolsos pendia um enorme lenço branco), calções de casimira preta, meias pretas e escarpins de entrada baixa, tendo, como laços, enormes molhos de fita de cetim preto. Sob um braço levava um desmedido claque e debaixo do outro, uma rabeca quase cinco vezes tão grande quanto ele próprio ⁹³ (POE, 1997, p. 500).

⁹¹ “I have thus painted the happy estate of Vondervotteimittiss: alas, that so fair a picture should ever experience a reverse!” (POE, 1934, p. 739).

⁹² “[...] a very diminutive foreign-looking man” (POE, 1934, p. 739).

⁹³ “His countenance was of a dark snuffcolor, and he had a long hooked nose, pea eyes, a wide mouth, and an excellent set of teeth, which latter he seemed anxious of displaying, as he was grinning from ear to ear. What with mustachios and whiskers, there was none of the rest of his face to be seen. His head was uncovered, and his hair neatly done up in *papillotes*. His dress was a tight-fitting swallowtailed black coat (from one of whose pockets dangled a vast length of white handkerchief), black kerseymere knee-breeches, black stockings, and

Para Propp, as particularidades ou estranhezas “que distinguem uma pessoa do meio que a circunda podem torná-la ridícula” (PROPP, 1992, p. 59). Na descrição, o que distingue o forasteiro dos habitantes do vilarejo é o corpo grotesco. Poe emprega os traços mais importantes na caracterização do rosto grotesco: a boca escancarada e o nariz adunco em forma de garra.

A boca, segundo Bakhtin, exerce um dos papéis mais importantes no corpo grotesco, “pois ela devora o mundo” (1999, p. 277). Nesse conto, a imagem grotesca da boca do diabo, além de reforçar o ridículo do seu caráter, constitui também uma excrescência que se caracteriza como um lugar de ruptura das fronteiras entre o corpo e o mundo, num movimento contínuo de renovação, de morte da velha ordem para a instauração de uma nova. O narrador descreve o forasteiro como um diabo grotesco, cujo caráter revela-se ambivalente, por ser, ao mesmo tempo, terrível e bufo, amedrontador e faz ridículo. Segundo Georges Minois, “o diabo representa o papel de guia, de comentador, de espectador irônico da comédia do mundo. Ele mostra ao homem a patética agitação da humanidade” (2003, p. 532). O diabo, nesse conto, retira o véu, não da agitação humana, mas do automatismo dos costumes e das leis que regem a sociedade.

O tramposo é, segundo Hodgart, o personagem típico de muitas lendas dos índios norte-americanos: “Um homem semidivino que infringe os mais sagrados tabus e por isso ele é arrancado do seio da sociedade e condenado a realizar sozinho uma viagem fantástica, no transcurso da qual ocorrem as mais absurdas, vastas e violentas aventuras” ⁹⁴(1969, p. 19, trad. nossa).

Poe recupera o personagem típico das lendas indígenas e também uma das formas de manifestação do mito Yankee, que consiste na imagem do mascate e (re)elabora um ataque humorístico contra os costumes políticos, no qual o tramposo aparece sob a forma de um forasteiro, que, ao chegar ao vilarejo, revela-se um diabo: ou seja, um semideus às avessas. O forasteiro, mistura de diabo com bufão e profundamente subversivo, por meio da anarquia, desestabiliza e subverte a ordem absurda que rege o vilarejo através da ruptura com a ‘desordem’ instaurada pelo automatismo de gestos e costumes. O caráter grotesco do diabo evidencia-se pela mistura de maldade e bufonaria com que ele realiza seus gestos, observável na passagem a seguir:

stumpy-looking pumps, with huge *chapeu-de-bras*, and under the other a fiddle nearly five times as big as himself” (POE, 1934, p. 740).

⁹⁴ “Un hombre semidivino que infringe los más sagrados tabúes y es por ello arrojado del seno de la sociedad y condenado a realizar solo un viaje fantástico, en el transcurso del cual le ocurren las más absurdas y hasta violentas aventuras” (HODGART, 1969, p.19).

O bom povo do burgo, contudo, mal tivera ocasião de abrir completamente os olhos quando, precisamente meio minuto antes do meio-dia, o patife saltou [...] em vôo de pombo para o campanário da casa do Conselho Municipal onde o aterrorizado sineiro se achava sentado, fumando, num estado de dignidade e pavor. Mas o sujeitinho agarrou-o imediatamente pelo nariz, deu-lhe um piparote e um puxão, bateu-lhe com o grande claque na cabeça, enfiando-lho até os olhos e a boca, e depois, levantando o rabecão, bateu com ele no homem por tanto tempo e tão estrepitosamente que, pelo fato de ser o sineiro tão gordo e a rabeca tão oca, a gente teria jurado que havia um regimento de tocadores de bombos batendo todos os tantãs do diabo no campanário da torre de Vondercotteimittiss ⁹⁵ (POE, 1997, p. 501).

A degradação do sineiro não tem somente o aspecto negativo e sinistro. Por se ambivalente, há também o aspecto positivo. Segundo Bakhtin, a ambivalência da degradação ocorre porque ela “cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento” (1999, p. 19). A ambivalência da degradação do sineiro ocorre porque, para que outra ordem seja instituída na desordem instaurada pelo automatismo dos habitantes do vilarejo, que estão sob o controle dos relógios, faz-se necessário a derrota do zelador do relógio principal. Em meio à aparente desordem instaurada pelo diabo, ainda resiste o automatismo dos moradores do vilarejo de atentarem para os relógios, sobretudo quando estes marcam o horário do almoço: “[...] ninguém tinha tempo de prestar atenção às manobras do tal [diabo], pois tinham todos de contar as pancadas do sino à proporção que soavam” ⁹⁶ (Poe, 1997, p. 501).

A contagem das horas feita pelos moradores do vilarejo, transposta por meio do discurso direto estilizado, reforça “a visão de um mecanismo funcionando dentro da pessoa” e suscita o riso (BERGSON, 2001, p. 23). A estilização do discurso permite ao narrador transpor as falas, acentuando os traços de linguagem dos moradores, que dão a impressão de caricaturarem uns aos outros, e intensifica ainda mais a incoerência de sua conduta. Segundo Bergson, na repetição de palavras há “*dois termos presentes: um sentimento comprimido que se estira como uma mola e uma idéia que se diverte a comprimir de novo o sentimento*” (2001, p. 54, grifo do autor).

⁹⁵ “The good people of the borough had scarcely a chance, however, to get their eyes thoroughly open, when, just as it wanted half minute of noon, the rascal bounced [...], pigeon-winged himself right up into the belfry of the House of the Town Council, where the wonder-stricken belfry-man sat smoking in a state of dignity and dismay. But the little chap seized him at once by the nose; gave it a swing and a pull; clapped the big chapeu-de-bras upon his head; knocked it down over his eyes and mouth, and then, lifting up the big fiddle, beat him with it so long and so soundly, that what with the belfryman being so fat, and the fiddle being so hollow, you would have sworn that there was a regiment of double-bass drummers all beating the devil’s tattoo up in the belfry of the steeple of Vondervotteimittiss (POE, 1934, p. 740)

⁹⁶ “[...] nobody had any time to attend to his manoeuvres, for they had all to count the strokers of the bell as it sounded” (POE, 1934, p. 741).

Quando os moradores do vilarejo repetem as horas anunciadas pelos sinos do campanário, temos a impressão de uma mola a esticar-se. Essa impressão, fruto da preocupação excessiva em comer, pode ser observada nesta fala: “– Gue fai agontezer ao meu parriga? – berravam todos os rapazes. – Estar gom uma horra te vome”⁹⁷ (POE, 1997, 502). A mola é a gula, que o diabo se diverte em comprimir, adiantando o relógio em uma hora, de modo que ao invés de doze badaladas os sinos soam treze e os moradores têm a expectativa de comer frustrada. O diabo intervém na rotina do vilarejo, desarranjando a conveniência da ordem imposta. Sua desordem mostra o jogo de interesses que imperava por trás da estabilidade do automatismo instituído.

Ao apresentar um mundo cuja ordem foi invertida, Poe (re)apresenta satiricamente o nosso mundo, porque, segundo Frye, “sempre que o “outro mundo” surge na sátira, surge como a contrapartida irônica de nosso mundo, uma inversão de padrões sociais admitidos” (1973 p. 229). O diabo, nesse mundo invertido, em vez de aprisionar as almas, aprisiona quem as aprisionou, ou seja, o sineiro que toma conta do relógio, que por sua vez domina as almas do vilarejo, mantendo-as presas a um dos sete pecados capitais – a gula. Em meio ao tumulto gerado pela mudança nos relógios, o narrador declara:

Estando assim as coisas neste miserável estado, abandonei o lugar cheio de desgosto e agora faço um apelo a todos os amantes da hora certa e da boa chucrute. Vamos todos incorporados ao burgo e restauremos a antiga ordem de coisas em Vondervotteimittiss, jogando aquele sujeitinho de cima da torre⁹⁸ (POE, 1997, 503).

Northrop Frye afirma que a segunda fase da comédia em estado mais simples “é uma comédia na qual o herói não transforma uma sociedade cômica, mas simplesmente escapa ou foge dela, deixando-lhe a estrutura como era antes” (1973, p. 179). No final do conto, Poe recupera esse procedimento da comédia e adapta-o ao seu próprio engenho; portanto, não é o herói que foge, mas o narrador. A situação irônica efetiva-se por meio da construção do vilarejo, feita pelo narrador em seu relato; porém, ele não se demonstra suficientemente capaz de se impor e restituir a ordem que imperava antes da chegada do diabo. Para livrar-se do

⁹⁷ “Vot is cum’d to mein pelly”roared all the boys, – I’ve been ongry for dis hour! (POE, 1934, p. 741).

⁹⁸ “Affairs being thus miserably situated, I left the place in disgust, and now appeal for aid to all lovers of correct time and fine kraut. Let us proceed in a body to the borough, and restore the ancient order of things in Vondervotteimittiss by ejecting that little fellow from the steeple”. (POE, 1934, p. 742).

“sujeitinho”, ele precisa não só somar força com os habitantes do burgo, isto é, os personagens do conto, mas com todos aqueles que conhecem o vilarejo, os leitores, enfim, todos, para que juntos possam criar uma nova história.

Na fala do narrador, há um tipo de ironia que Muecke denomina de autotraidora, porque a imagem que o narrador formou de si mesmo contrasta com a imagem que o leitor formou. O narrador, no decorrer da trama, adota a voz heterodiegética, ou seja, que não participa da história que conta, relatando os fatos tais como os presenciou. No final da trama, porém, ele estende um convite aos moradores do burgo para que se unam a fim de expulsar o diabo e restituir a velha ordem. Constatamos que o narrador tenta impor e manter uma unidade ao mundo e interpretá-lo de acordo com seus ideais, manifestados na trama por ele narrada. Ao mesmo tempo em que do ponto de vista do narrador a antiga ordem pode ser restaurada, do ponto de vista do leitor, ambas as situações são inaceitáveis, pois as imagens criadas revelam-se falsas. O melhor lugar do mundo, ou seja, Vondervotteimittiss, revelou-se, pela rigidez de suas regras, um mundo automatizado, cheio de prepotência e dominado pela gula. O vilarejo pode ser considerado uma metáfora do jogo de xadrez, como podemos observar pela descrição das paredes das casas, que “parecem um tabuleiro de xadrez de grandes proporções” ⁹⁹(POE, 1997, p. 498). Nesse tabuleiro de xadrez ampliado, não é o movimento, mas a fixidez, tanto da ordem como da desordem, que coloca em xeque-mate os jogadores.

5.2 Decifra-me ou devoro-te: uma sátira à democracia

Graças ao bom Deus que em nosso país temos três inestimáveis preciosidades: liberdade de expressão, liberdade de consciência e prudência para nunca praticá-las.

- Mark Twain (1835 – 1910)

Sobre o regime democrático norte-americano calcado na igualdade de direitos, Alexis de Tocqueville, na “Advertência” de *A democracia na América: Sentimentos e opiniões*, afirma que “muitos se encarregariam de anunciar os novos bens que a igualdade

⁹⁹ “[...] look like a chessboard upon a great sacle” (POE, 1934, p. 737).

promete aos homens, mas que poucos ousariam assinalar de longe os perigos com que ela os ameaça” (2000 p.XII). Se Tocqueville não se acovardou a ponto de calar-se mediante os sentimentos e idéias que nascem do regime democrático calcado na igualdade, Poe também não fechou os olhos aos sentimentos e visões distorcidas dos fatos que nasceram do extremado sentimento de igualdade, desencadeado pelo transbordamento democrático que desperta a paixão pela igualdade. A igualdade não se concretiza plenamente, pois desliza por entre os dedos a cada tentativa de se obtê-la. Tanto na ficção como na crítica, Poe mostra essas distorções de modo claro e estende um convite à reflexão, numa época de pleno transbordamento democrático, como podemos constatar no seguinte trecho crítico: “O povo não tem nada a fazer com as leis, senão obedecê-las” (POE, apud BAUDELAIRE, 1993, p. 47).

Na ficção, o interesse de Poe pela política norte-americana pode ser apreciado, por exemplo, no conto *A esfinge*, publicado no *Arthur's Lady's Magazine*, em novembro de 1846, com o título original de *The Sphinx*, como já dissemos em outra seção do trabalho. Nesse conto, Poe narra a história de dois parentes que resolvem passar uma temporada em uma casa de campo durante o período em que a cólera atinge Nova York. Um deles, ao ver uma esfinge, ou seja, um tipo de borboleta noturna, confunde-a com um monstro devido à pequenina distância entre seu olho e o inseto. É sobre o quíproquó, gerado pela visão estereotipada do inseto, motivada pela pequenina distância que separa o contemplador do objeto contemplado, que Poe configura a trama narrativa.

Por meio de um sumário, feito na situação inicial do conto, o narrador autodiegético (herói), portanto situado no nível intradiegético, se autocaracteriza como em “estado de anormal melancolia”, provocado pelas notícias de morte de amigos acometidos pela cólera, e também como adepto da “crença popular em agouros”, a qual ele defende, argumentando tratar-se de “um sentimento popular que surge com inteira espontaneidade, isto é, sem traços aparentes de sugestão, tinha em si mesmo elementos inconfundíveis de verdade e merecia todo respeito”¹⁰⁰(POE, 1997, p.415).

Embora não seja atribuído um nome ao protagonista, reconhecemos nele uma unidade psicológica, da qual decorrerão os seus atos na trama. Ele é um cidadão comum, cujos atos, atitudes e pontos de vistas são orientados pelas crendices populares. Observamos, na descrição psicológica do protagonista, traços comuns à filosofia de vida dos norte-

¹⁰⁰ “[...] I intending that a popular sentiment arising with absolute spontaneity – that is to say, without apparent traces of suggestion – had in itself the unmistakable elements of truth, and was entitled to much respect” (1934, p. 471)

americanos, ou seja, um modo peculiar de viverem orientados pelas mesmas regras, modo de vida que Tocqueville descreve da seguinte forma:

É fácil ver, contudo que quase todos os habitantes dos Estados Unidos dirigem seu espírito da mesma maneira e o conduzem de acordo com as mesmas regras; ou seja, eles possuem certo método filosófico comum a todos, sem nunca terem se dado ao trabalho de definir suas regras (2000, p. 3).

Associando o texto ficcional ao contexto de sua escritura, podemos observar que o sentimento popular que surge, segundo afirma o narrador, é produto da mesma filosofia de vida estritamente vinculada à ideologia da massa. Essa influência do todo sobre o individual, quase imperceptível na aparência, mas passível de ser detectada na essência, leva o narrador a afirmar que seu comportamento apresenta traços aparentemente imotivados.

Segundo Tomachevski, “caracterizar um personagem é procedimento que o faz reconhecível” (1976, p.193). O que torna esse personagem reconhecível é o modo de pensar, muito semelhante ao pensamento dos norte-americanos, descrito por Tocqueville ao referir-se à fonte principal das crenças entre os povos democráticos da seguinte forma: “à medida que os cidadãos se tornam mais iguais e mais semelhantes, a propensão de cada um a crer cegamente em certo homem ou em certa classe diminui. A disposição a crer na massa aumenta, e é cada vez mais a opinião que conduz o mundo” (2000, p. 11).

A crença irrefletida nos agouros gera um sentimento comprimido que funciona como uma mola a impulsionar a ação do protagonista no desenrolar da trama. O enrijecimento de caráter vem à tona com a afirmação feita por ele de ser possuidor de “elementos inconfundíveis de verdade”, a qual revela o automatismo de pensamento adquirido pelos norte-americanos. Se Roberto Jones, o protagonista de *Leonizando*, tem pouco senso, sendo esse o fator que o conduz a um estado cômico de degradação, em *A Esfinge*, é a crença exacerbada nos valores do senso comum que revela a comicidade da rigidez de caráter do protagonista. A rigidez é um dos alvos da sátira de Poe, pois ao mesmo tempo em que critica, chama atenção para a necessidade de maior elasticidade de caráter, bem como para a necessidade de distanciamento crítico em relação às ideologias e crenças instituídas pela massa.

A caracterização do amigo do protagonista também ocorre de forma direta, por meio de uma focalização interna realizada pelo narrador, na qual somos informados a respeito da formação intelectual desse personagem, que, por ser um filósofo, não aceita credulices

populares, tendo, portanto, “um temperamento menos excitável e, embora de espírito grandemente deprimido, [...], sua inteligência, ricamente filosófica, jamais fora afetada pelas coisas irreais”¹⁰¹ (POE, 1997, p. 415). As características psicológicas de ambos os protagonistas, que são mantidas ao longo da narrativa, são essenciais no desfecho irônico-satírico da história narrada, pois, ao se confrontarem nos momentos finais da trama, mostram a ruptura com a norma ideológica estabelecida.

No sumário de apresentação, a citação do nome de uma cidade norte-americana, feita pelo narrador, situa o desenrolar da trama em um espaço geográfico reconhecível, que liga a trama ficcional ao contexto histórico, na seguinte passagem: “Durante o terrível reinado da cólera em Nova York, aceitei o convite de um parente para passar uma quinzena com ele no retiro de sua *cottage ornée*, às margens do Hudson”¹⁰² (POE, 1997, p. 415). Os fatos não se desenvolvem, portanto, em Nova York, mas numa cabana “às margens do Hudson”, rio descoberto por Henry Hudson, em 1609, cuja nascente é nas montanhas Adirondack, situadas ao norte dessa cidade, conforme somos informados pelo narrador no seguinte trecho: “Todo ar que vinha do sul parecia-nos rescender de morte”¹⁰³ (POE, 1997, p., 415). Poe desloca os personagens da cidade de Nova York para a cabana situada às margens do rio Hudson e concede aos personagens um distanciamento entre eles e a sociedade norte-americana, combinando o distanciamento espacial com a necessidade de distanciamento ideológico, um dos aspectos a ser satirizado no conto. A expressão “elementos inconfundíveis de verdade” não pode ser apreciada como incontestável, pois a significação do que é verdadeiro ou não depende da perspectiva e do distanciamento do apreciador.

Em *A Esfinge*, a primeira sequência narrativa inicia-se no final de um dia quente em que o narrador está sentado diante de uma janela com um livro na mão, observando a colina distante, até que seus olhos caem “sobre a face desnuda da colina e sobre um objeto, sobre um monstro vivo, de horrenda conformação, que, bem rapidamente, desceu do cume ao sopé, desaparecendo, afinal, na densa floresta ali embaixo”¹⁰⁴ (POE, 1997, p. 416). A descrição do narrador, feita por meio de uma focalização externa do “tal monstro”, cria um clima de suspense em que o próprio narrador hesita em acreditar no que está vendo. A aparição

¹⁰¹ “[...] of a less excitable temperament, and, although greatly depressed in spirits[...]. His richly philosophical intellect was not at any time affected by unrealities”(POE, 1934, p. 471).

¹⁰² “During the dread reign of cholera in New York, I had accepted the invitation of a relative to spend a fortnight with him in the retirement of this cottage ornée on the banks of the Hudson”(POE, 1934, p. 471)

¹⁰³ “The very air from the South seemed to us redolent with death” (POE, 1934, p. 471).

¹⁰⁴ “[...] upon some living monster of hideous conformation, which very rapidly made its way from the summit to the bottom, disappearing finally in the dense forest below”(POE, 1934, p. 472).

disforme leva o protagonista a questionar-se se está sonhando ou se está louco, até chegar à conclusão de que não estava nem sonhando nem delirando.

Ironicamente, o narrador dialoga com o leitor e afirma: “quando eu descrever o monstro (que vi distintamente e calmamente observei durante todo o tempo em que ele se moveu), receio que meus leitores sentirão mais dificuldades em se convencerem desses pontos do que eu mesmo” ¹⁰⁵ (POE, 1997, p. 416). Nesse trecho, com o emprego da denominada ironia romântica, Poe, além de convidar o leitor a refletir sobre a relação entre a descrição que ele fará do monstro com o contexto político ao qual a descrição será associada, também revela “sua presença transcendente enquanto atitude irônica frente à própria criação” (MUECKE, 1995, p.41). A própria descrição da criatura monstruosa revela seu contrário, ou seja, a (des) criação, porque o uso da ironia, nesse trecho da narrativa, tem por objetivo desestabilizar o que a imaginação e a inspiração humana criam e aceitam como ‘verdade’, bem como mostrar que o universo não é totalmente compreensível e acabado, mas um espaço dinâmico, cujo significado nunca se revela pleno, ou seja acabado, mesmo no texto ficcional.

Embora seja um pouco longa a descrição de tão horroroso animal, faz-se necessário citá-la, para que possamos observar e discutir as diferentes comparações que são feitas no decorrer da apresentação da criatura ao leitor:

[...] ele era muito maior que qualquer navio de linha existente. Digo navio de linha porque a forma do monstro sugeria essa idéia: o casco de um de nossos barcos de setenta e quatro peças poderia dar uma concepção tolerável de seu contorno geral. A boca do animal estava situada na extremidade de uma tromba de dezoito ou vinte e um metros de comprimento, quase tão espessa como o corpo de um elefante comum. Perto da base dessa tromba havia uma imensa quantidade de cabelos negros e hirsutos, mais do que poderia fornecer o pêlo de uma vintena de búfalos. E projetando-se daqueles cabelos para baixo e para os lados apontavam duas brilhantes presas, não diversas das do javali, mas de dimensões infinitamente maiores ¹⁰⁶ (POE, 1997, p. 416).

¹⁰⁵ “Yet, when I describe the monster (which I distinctly saw, and calmly surveyed through the whole period of its progress), my readers, I fear, will feel more difficultly in being convinced of these points than even I did myself” (POE, 1934, p. 416).

¹⁰⁶ “[...] it to be fair larger than any ship of the line in existence. I say ship of the line, because the shape of the monster suggested the idea – the hull of one of our seventy-fours might convey a very tolerable conception of the general outline. The mouth of the animal was situated at the extremity of a proboscis some sixty or seventy feet in length, and about as thick as the body of an ordinary elephant. Near the root of this trunk was an immense quantity of black shaggy hair – more than could have been supplied by the coats of a score of buffaloes; and projecting from this hair downwardly and laterally, sprang two gleaming tusks not unlike those of the wild boar, but of infinitely greater dimensions. [...]. But the chief peculiarity of this horrible thing was the representation of the Death’s Head, which covered nearly the whole surface of its breast [...]” (POE, 1934, p. 472)

Na descrição extraordinária, o exagero atinge o grau extremo – o grotesco – e mostra o animal dotado de dimensões monstruosas. Há uma ruptura da ordem natural, pois o animal é um híbrido que atinge a dimensão de um navio. Nessa ruptura, há uma mistura de objetos com o reino animal (tromba de dezoito ou vinte metros de comprimento; espessa como o corpo de um elefante), bem como uma quebra das fronteiras que separam as diferentes espécies do mundo animal (tromba, presas de javali, cabelos negros e hirsutos de búfalos), aos quais se juntam “dois pares de asas”, rompendo até mesmo o limite entre os animais terrestres e as aves. Para intensificar, ainda mais, o hibridismo do animal que, nesse trecho da narrativa, já atingiu dimensões monstruosas, tanto pelo tamanho como pela mistura de características de diferentes espécies do reino animal, suas asas são cobertas por gigantescas escamas metálicas, caracterização exterior singularizada que rompe definitivamente a fronteira entre as diferentes espécies.

Finalizando a descrição do animal, o narrador destaca como principal característica o desenho de uma caveira sobre o peito, aproximando, novamente, o animal (monstro) com o objeto (navio), tal como no começo da descrição. Porém, se atentarmos para esse trecho, a comparação se faz com a efígie da bandeira dos piratas, negra com o desenho de uma caveira branca. O pirata ou corsário é um audacioso que cruza os mares para roubar e seduzir, portanto o monstro é uma criatura singularizada, não só pelas proporções grotescas, mas, sobretudo, pelo emblema que traz ao peito. Por ostentar a bandeira símbolo dos piratas e ter proporções de navio, a criatura torna-se metáfora de um navio pirata que, ao invés de singrar os oceanos, põe-se a caminhar colina abaixo. Não tem por objetivo não a pilhagem, mas a desestabilização do que o protagonista chama “elementos inconfundíveis de verdade”, que merecem respeito.

Nesse trecho da narrativa, a descrição do monstro corresponde ao nome do conto *A Esfinge*, pois em conformidade com o *Dicionário Aurélio Buarque de Holanda* (p. 559), esse termo é de origem grega, *sphigx*, significa monstro fabuloso, leão alado com cabeça e busto humanos, que matava os viajantes quando não decifravam o enigma que ele lhes propunha.

Poe faz um uso invertido do calembur, ou seja, do “jogo de palavras, baseado em sua semelhança fônica e na diferença de sentido” (LIÓKHIN apud PROPP, 1992, p.120). Em vez de atribuir ao termo esfinge um sentido amplo, ele usa primeiro o sentido literal e emprega o significado amplo no final da narrativa, quando o narrador descreve ao amigo o que viu e este, por sua vez, recorre a um exemplar de História Natural, que descreve o tal monstro como um tipo de borboleta noturna. Com o emprego invertido do calembur, a

atmosfera de horror intensifica-se, pois ao final da observação do monstro, o narrador desmaia e, ao recuperar os sentidos, hesita em contar ao amigo o que lhe acontecera.

A atmosfera de suspense torna-se mais intensa no momento em que o protagonista vê novamente o monstro e chama o amigo, que por sua vez afirma não ter visto a horrenda criatura. Alarmado, o narrador acredita ser a visão um auguro de morte ou “sintoma de um ataque de loucura”¹⁰⁷ (POE, 1997, p. 417).

A hesitação do narrador gera o tipo de grotesco denominado por Kayser de “fantástico, com seus mundos oníricos” (1986, p. 160). O monstro constitui, pela descrição, uma figura grotesca que conduz o leitor a um mundo alheado, no qual a figura mitológica adquire vida e passeia pelas colinas às margens do Hudson.

A atmosfera de suspense e horror se enfraquece com a atitude irônica do amigo, como podemos observar no seguinte trecho: “suspirou profundamente, como se aliviado de algum fardo insuportável, e continuou a conversar, com o que pensei ser uma calma cruel, a respeito de vários pontos de filosofia especulativa que tinham até então constituído assunto de discussão entre nós”¹⁰⁸ (POE, 1997, p. 417). O comportamento do amigo do protagonista assemelha-se ao tipo de postura humorística assumida por alguém mediante os sofrimentos de uma pessoa, descrito por Freud da seguinte forma: “essa pessoa comportar-se-ia em face de terceiros tal como um adulto em relação a uma criança, ao minimizar e ridicularizar os interesses e os sofrimentos que, a esta última, parecem desmesurados” (1969, p. 243). Para minimizar os sofrimentos, decorrentes da visão horripilante do protagonista, seu amigo adota o procedimento dialético de Sócrates, o qual consiste em levar o interlocutor a reconhecer a própria ignorância.

A primeira etapa do método socrático constituída pela fase da ironia, na qual Sócrates afirmava que nada sabia, levando o interlocutor a expor suas idéias, para em seguida emaranhá-las de tal forma que o interlocutor reconhecesse a própria ignorância, nesse conto, ocorre na conversa sobre “os vários pontos de filosofia especulativa”. Nessa passagem, o amigo tem por objetivo levar o protagonista a refletir sobre a compreensão da realidade a fim de tentar apreendê-la na sua “totalidade”.

A segunda fase, ou seja, a *maiêutica*, em que Sócrates fazia a verdade vir à tona, ocorre na seguinte fala do narrador: “Lembro-me de que ele insistiu, muito especialmente [...], na idéia de que a principal fonte de erro, em todas as pesquisas humanas, jaz no perigo do

¹⁰⁷ [...] as the forerunner of an attack of mania”(POE, 1934, p. 473).

¹⁰⁸ [...] he sighed deeply , as if relieved os some intolerable burden, and went on talk, which had heretofore formed subject of discussion between us” (POE,1934, p. 473).

entendimento desestimar ou exagerar a importância de um objeto, através de simples medidas erradas de sua proximidade”¹⁰⁹ (POE, 1997, p. 417). A insistência do amigo na importância da perspectiva adotada para a contemplação de um objeto revela que a imagem que fazemos dele não passa de uma “verdade” relativa. Ao mesmo tempo em que sua insistência questiona as crenças de mau agouro, que alimentavam a conduta do protagonista e servem de base às instituições sociais, instaura uma atmosfera de suspense em torno da criatura observada.

Sendo o amigo do protagonista um cultor da chamada ironia socrática, Poe troca a narração em sumário pela narrativa em cena, escolha estética que se harmoniza com o aspecto dialógico desse tipo de ironia. E a narrativa, que era transposta por meio de um sumário, no qual predominava o discurso indireto, passa a ser apresentada em uma única cena transposta com o emprego do discurso direto, observável no trecho citado a seguir.

– Para avaliar propriamente, por exemplo – disse ele – , a influência a exercer-se sobre a humanidade, em geral, pela completa difusão da Democracia, a distância da época, a que tal difusão possa provavelmente ser realizada, não deixará de formar um parágrafo na estimativa. Contudo, pode você citar-me um escritor que verse o assunto de governo e haja alguma vez considerado esse ramo particular da questão digno, de qualquer modo, de discussão? ¹¹⁰ (POE, 1997, p. 417- 418).

Esse trecho do conto é de fundamental importância para a compreensão do processo empregado por Poe tanto na construção do humor como da sátira. Observamos que, até essa passagem, o objeto em foco era a aparição de um suposto monstro, e o efeito sobre o leitor, de suspense, porém quando o amigo, valendo-se do sistema de governo norte-americano, exemplifica os enganos que a adoção de uma única perspectiva gera na apreciação de um objeto, a expectativa do leitor se frustra. Ocorre uma quebra na reação afetiva, pois a suposta existência do monstro, até então tratada com um tom sóbrio e com ares fantásticos, incitando o leitor a acreditar na visão do protagonista, passa a ser apreciada em um tom mais crítico e irônico. Na perspectiva do amigo, o monstruoso não está tão distante como geralmente se supõe, podendo ser observado no próprio regime de governo do país em que eles vivem.

¹⁰⁹ “I remember his insisting very especially [...], upon the idea that the principal source of error in all human investigations lay in the liability of the understanding to underrate or to overvalue the importance of an object, through mere misadmeasurement of his propinquity (POE, 1934, p. 473).

¹¹⁰ “To estimate properly, for example , “ he said, “the influence to be exercised on mankind at large by the thorough diffusion of Democracy,, the distance of the epoch at which such diffusion may possibly be accomplished should not fail to form an item in the estimate. Yet can you tell me one writer on the subject of government who has ever thought this particular branch of the subject worthy os discussion at a all?”(POE,1934, p. 473).

Com o auxílio das técnicas de autentificação do discurso, ou seja, das “técnicas que caracterizam o discurso histórico e, quando utilizadas no discurso literário, têm como objetivo atribuir-lhe um cunho realista”, mais especificamente da técnica denominada de “referências históricas”, torna-se possível detectar na ficção referências ou pontos que ligam o discurso ficcional ao discurso histórico (FREITAS, 1986, p. 18). Na citação acima, o termo “DEMOCRACIA”, grafado em maiúsculas, uma referência histórica secundária feita por meio da alusão ao regime político adotado pelos norte-americanos, oportuniza a inserção da trama narrativa numa realidade extratextual reconhecível, ou seja, os países que adotam o regime de governo mencionado. Como a trama se desenvolve nas proximidades da cidade norte-americana de Nova York, podemos inferir que se trata do regime democrático norte-americano.

A política constitui um dos temas da sátira e, segundo Hodgart, “a maior parte dos grandes satíricos estão, de fato, profundamente interessados na política, e muitos deles têm se manifestado contra o governo estabelecido em seus respectivos países”¹¹¹ (1968, p. 33).

O interesse de Poe pela política norte-americana manifesta-se tanto na ficção como na crítica. No conto em apreço, a inserção do regime democrático para exemplificar a visão estereotipada do protagonista pode ser vista como uma sátira ao regime democrático adotado pelos norte-americanos, que se crêem e se afirmam democratas, sem ao menos questionar até que ponto adotam essa ideologia de forma plena. A falta de distanciamento e de questionamento é, segundo afirma o narrador, “a principal fonte de erro das pesquisas humanas [...]”¹¹² (POE, 1997, p. 417).

Por um lado, podemos considerar o seguinte trecho da citação “pode você citar-me um escritor que verse o assunto de governo”, mencionada anteriormente, como um questionamento à liberdade de expressão existente no regime democrático, calcado na liberdade e igualdade de direitos, que naquela época excluía os negros, considerados como uma raça inferior e escravizada, sem direito à cidadania; os índios, vistos como selvagens e sem salvação, e as mulheres, que sob o regime patriarcal não possuíam voz ativa e nem o direito de expressar-se. Por outro lado, constatamos a sátira de Poe ao fato de que muitos dos escritores norte-americanos daquela época não faziam parte apenas do universo literário, mas eram também membros dos partidos políticos atuantes e, portanto, não lhes convinha falar de

¹¹¹ “La mayor parte de los grandes satíricos han estado, em efecto, profundamente interesados em la política, y muchos de ellos se han manifestado contra el gobierno establecido em sus respectivos países”¹¹¹ (HODGART, 1968, p. 33).

¹¹² “[...] the principal source of error in all human investigations lay in the liability of the understanding to underrate or to overvalue the importance of an object, through mere misasmeasurement of its propinquity” (1938, p. 473).

aspectos do cenário político, do qual eles mesmos eram personagens, como demonstra Tocqueville:

Nas democracias, nem todos os homens que se ocupam de literatura receberam uma educação literária – longe disso –, e entre os que têm algum verniz de belas-letas, a maior parte segue carreira política ou abraça uma profissão de que só por momentos pode se afastar, para apreciar furtivamente os prazeres do espírito. Portanto não fazem desses prazeres o encanto principal de sua existência, mas o consideram como um recreio passageiro e necessário no meio de sérios trabalhos da vida (2000, p. 67).

A falsa liberdade sustentada pelo regime democrático atingiu a vida pessoal de Poe de forma negativa. No ensaio *Edgar Allan Poe, sua vida e suas obras*, Charles Baudelaire manifesta-se a respeito da influência que a democracia exerceu sobre a vida e a carreira literária de Poe, da seguinte forma:

[...] a democracia tem muitos inconvenientes que, malgrado sua máscara benévola de liberdade, ela talvez nem sempre permita a expansão das individualidades, que às vezes é bem difícil pensar e escrever num país onde há 20, 30 milhões de soberanos, que, de resto, vós ouvistes dizer que nos Estados Unidos existia uma tirania bem mais cruel e inexorável que a de um monarca, a da opinião (2003, p. 32).

A pseudoliberalidade de expressão instaurada pelo regime democrático desencadeia uma torrente de opiniões, que sufoca a expressão de opiniões distintas daquelas em uso. Se Baudelaire viu no poeta e narrador uma vítima da tirania da opinião, por outro lado o Poe crítico revela-se um ousado transgressor das opiniões em voga ao referir-se, por exemplo, ao Congresso Americano, da seguinte forma:

Samuel Butler, o autor de *Hudibras*, certamente teve algum sonho profético sobre o Congresso americano quando definiu assim uma balbúrdia:
 “Um rebanho ou assembléia dos estados-gerais, em que cada qual é fatalmente inclinado a divergir da opinião dos outros, seja qual for o assunto. Reúnem-se – acrescenta ele – unicamente para entrar em discussões e depois voltam para casa muito satisfeitos, inteiramente dispostos a revogar o que disseram” (1997, p.998, *italico do autor*).¹¹³

¹¹³ “Samuel Butler, of Hudibrastic memory, must have had a prophetic eye to the American Congress when he defined a *rabble* as – “A congregation or assembly of the States-General – every one being of a several judgment

Em *Hudibras* (1663), Samuel Butler aborda a política e a religião inglesas, através da epopéia burlesca, ridicularizando os puritanos de Cromwell. Hodgart considera essa obra como “a primeira sátira da Restauração que demonstra uma autêntica imaginação literária” ¹¹⁴ (1968, p. 58). Apesar de satirizar fatos que ocorreram em um momento anterior ao da escritura do discurso literário, *Hudibras* teve uma participação ativa no contexto político.

Na citação acima, observamos que Poe recupera a sátira de Samuel Butler proferida em *Hudibras*, como profecia do que estava acontecendo no Congresso norte-americano no momento em que ele escreve a crítica à referida casa de leis. O fato de Poe escrever a crítica e a sátira ficcional em conexão com o momento por ele vivenciado torna a apreciação mais mordaz. A simultaneidade entre os acontecimentos do cotidiano, a crítica e a criação ficcional revela a influência, sobre o poeta norte-americano, de sátiras dos séculos XVII e XVIII escritas “como resposta imediata à situação política do momento” ¹¹⁵ (HODGART, 1968, p.58). A descrição crítica que Poe faz do Congresso quebra a pompa e a seriedade da referida casa de leis, historicamente reconhecida por tomar decisões importantes.

Na trama ficcional, minimiza-se a seriedade conferida à forma de governo instituída com a transposição do tom solene para o familiar, efetuada com o emprego da ironia. Observamos que na transposição de tom, Poe utiliza a *maiêutica* e faz com que a verdade venha à tona, no seguinte trecho da fala do amigo do narrador: “deixe-me ler-lhe uma descrição para menino de escola, do gênero Sphinx, da família Crespusculária, da ordem *Lepidópera*, da classe dos *Insecta*, ou insetos” (POE, 1997, p. 418).

Se na perspectiva do narrador o monstro atinge a dimensão fabulosa da Esfinge, com proporções fantásticas, na perspectiva do amigo a criatura se reduz ao tamanho de uma simples *Lepidóptera*, ou seja, uma borboleta de hábitos noturnos, descrita a seguir:

Quatro asas membranosas cobertas de pequenas escamas coloridas, de aparência metálica; boca formando uma tromba enrolada, produzida por um alongamento das mandíbulas, sobre cujos lados encontram-se embriões de mandíbulas e felpudas antenas; as asas inferiores ligam-se às superiores por um duro cabelo; antenas em forma de alongada clava, prismática; abdômen pontudo, a Esfinge-de-Caveira tem ocasionado muito pavor entre o vulgo, às vezes, por uma espécie de choro

concerning whatever business be under consideration”.... “They meet only to quarrel,”he adds. “and then return home full of satisfaction *and narrative*” (POE, 1984, p. 1455)

¹¹⁴ “[...] fue la primeira satira de la Restturacion que demuestra una autêntica imaginación literária”, (HODGART,1968, p.58).

¹¹⁵ “[...] como respuesta inmediata a situaciones políticas del momento” (HODGART,1968, p. 58)..

melancólico que ele emite e a insígnia de morte que usa no tórax ¹¹⁶(POE, 1997, p. 418).

Novamente Poe emprega o *calembur*, utilizando, nesse trecho, o significado amplo do termo Esfinge, o de borboleta noturna. Essa inversão de significados suscita o riso porque revela a imperfeição de raciocínio do narrador que não atentou para a existência de um fio de aranha tecido ao longo do caixilho da janela, sobre o qual a borboleta caminhava cerca da “décima - sexta parte duma polegada, em extremo comprimento, e também cerca da décima - sexta parte de uma polegada, distante da pupila de meu olho” ¹¹⁷(POE, 1997, p. 418). Sendo polegada a medida inglesa de comprimento equivalente a 25,40 mm do sistema métrico decimal, constatamos a extrema proximidade do inseto em relação ao olho do narrador no momento em que ele o observou pela primeira vez. Ao observar a borboleta por uma perspectiva errônea, atribui-lhe uma dimensão monstruosa e, movido pelas crenças populares, considerou-a como sendo presságio de mau agouro.

Na configuração de obras humorísticas, segundo Pirandello, não são admissíveis as sínteses rápidas e as reconstruções históricas ideais porque

Como na formação de uma lenda, a imaginação coletiva rejeita todos os elementos, os sinais, os caracteres que discordam da natureza ideal de dado fato ou de um dado personagem, e evoca e combina, ao contrário, todas as imagens convenientes; assim, ao traçar brevemente a síntese de uma dada época, inevitavelmente somos induzidos a não levar em consideração tantos particulares em contradição, tantas expressões singulares. Não podemos dar ouvidos às vozes que protestam em meio a um coro superior. À distância, sabe-se, certas cores acesas, espalhadas aqui e ali, atenuam-se, enfraquecem-se, fundem-se na tinta geral, azul ou cinza da paisagem. Para que essas cores se destaquem, reassumindo toda a sua individualidade, é necessário que nos aproximemos: reconheceremos então como e quanto a distância nos enganou (1996, p. 30).

Ao caracterizar tanto o protagonista (melancólico, supersticioso) como o amigo dele (deprimido, menos excitável, inteligente, filósofo) de forma singular, Poe projeta os olhos

¹¹⁶ “Four membranous wings covered with little colored scales of metallic appearance; mouth forming a rolled proboscis, produced by an elongation of the jaws, upon the sides of which are found the rudiments of manibles and downy palpi; in the interior wings retained to the superior by a stiff hair, antennae in the form of an elongated club, prismatic; abdomen pointed. The Death’s-headed Sphinx has occasioned much terror among the vulgar, at times, by the melancholy kind of cry which it utters, and the insignia of death which it wears upon its corslet” (POE, 1934, p. 474).

¹¹⁷ “[...] the sixteenth of an inch in its extreme length, and also about the sixteenth of an inch distant from the pupil of my eye”(POE, 1934, p. 474)

sobre diferentes indivíduos, para abstrair-lhes o que um objeto ou assunto pode significar para cada um: uma aparição fabulosa para um e, para o outro, nada mais do que um erro de perspectiva. O protagonista faz parte da multidão de adeptos da democracia e o amigo, uma das cores que, ao invés de fundir-se no contexto, dele salta convidando-nos a nos distanciar para que possamos apreciar o quanto a proximidade nos enganou. Poe não nos apresenta uma síntese idealizada do regime democrático norte-americano do século XIX, mas faz com que esta venha à tona, apenas grafando o nome da forma de governo em maiúsculas: DEMOCRACIA.

Ao chamar a atenção do amigo mostrando-lhe a existência do fio de teia de aranha, pelo qual a borboleta aproximou-se de suas vistas, revela a ignorância do protagonista em relação ao fato de que no mundo o homem apenas vê o que lhe interessa. Observamos que Poe, ao empregar o inseto da família dos aracnídeos para tecer o fio sob o qual a lepidóptera caminha, de certo modo, antecipa na ficção a teoria apresentada por Pirandello, anos depois da publicação do conto, na seguinte passagem de *O humorismo*: “o cômico e o satírico sabem pela reflexão quanta baba traz da vida social a aranha da experiência, ao compor a rede da mentalidade neste ou naquele indivíduo, e como nesta rede permanece freqüentemente envolvido o que se chama senso moral”(1996, p. 156).

A aranha que tece o fio sobre o caixilho da janela pode ser vista como uma metáfora da tessitura da experiência adquirida ao longo da vida, que não nos permite cair nas teias da falta de reflexão e distanciamento, porque o efeito da contemplação de algo resulta de escolhas que, sob o domínio dos sentimentos, se apresentam pelos mais variados modos. A construção ilusória que o personagem faz do monstro suscita o riso, mas Poe vai além do cômico porque, de posse do ridículo que essa situação encerra, revela o lado sério dessas construções deformadas e idealizadas.

Nesse conto, Poe cria um reino de fantasia, através da descrição grotesca da borboleta; coloca em cena o regime democrático, apreendido pelo jogo entre o distanciamento e a proximidade da perspectiva que o observador adota ao apreciá-lo e mostra a ordem social e política invertidas. Segundo Hodgart:

A sátira necessita de certa dose de liberdade, o ambiente das grandes cidades e certa sofisticação; sofisticação política (tanto o satírico como o público devem entender algo do processo político) e sofisticação estética (o satírico deve ser capaz de

contemplar a cena política com humor e imparcialidade, assim como com paixão; do contrário, só produzirá simples polêmica)¹¹⁸ (1968 p. 33-34, trad. nossa).

Em *A esfinge*, Poe situa o desenvolvimento da trama nas proximidades da cidade de Nova York, uma das grandes cidades norte-americanas, e contempla o regime de governo por meio de uma perspectiva imparcial e humorística. Com sua maestria, ele faz apenas a referência ao nome do regime político e questiona o porquê da não existência de apreciação desse regime. O termo DEMOCRACIA grafado em maiúscula confere ao conto toda sua riqueza porque, através dele, podemos chegar a “certa soma de complexidade ou, mais propriamente, de adaptação [...], certa soma de sugestividade, certa subcorrente, embora indefinida, de sentido”¹¹⁹ (POE, 1997, p. 920)

Para que se compreenda a comparação da democracia com a figura monstruosa, feita com o emprego dos diferentes significados da palavra esfinge, é necessário que o leitor conheça as diferentes significações desse termo. A democracia ganha ares fantásticos pela aproximação feita, através do emprego do exagero grotesco, com um monstro, que perde o envoltório fantástico e se revela um simples inseto, encerrando o ataque satírico na frase proferida, segundo a mitologia egípcia, pela esfinge: “decifra-me ou devoro-te”.

A modernidade da comparação satírica que Poe faz da democracia com o suposto monstro torna-se mais evidente se atentarmos para a descrição que Georges Minois faz desse regime governamental, ao afirmar que “atrás da democracia, fachada de liberdade, há um Estado moderno, poder despótico, ídolo sem rosto, Leviatã sem cabeça, anônimo e onipresente” (2003, p, 483).

5.3 Os vendilhões de Jerusalém: uma sátira aos falsos sacerdotes

Minha casa será chamada casa de orações por todas as nações. E, todavia, fizestes dela um covil de ladrões.

- São Mateus, cap. XXI, v.12, 13.

¹¹⁸ La sátira política necesita cierta dosis de libertad, el ambiente de las grandes ciudades y cierta sofisticación: sofisticación política (tanto el satírico como su público deben entender algo del proceso político) y sofisticación estética (el satírico debe ser capaz de contemplar la escena política con humor e imparcialidad, así como con pasión; de lo contrario, sólo producirá simple polémica) (HODGART, 1968, p. P.33-34).

¹¹⁹ “[...] some amount of complexity, or more properly, adaptation; [...] some amount of suggestiveness – some under current, however indefinite of meaning (POE, 1984, p. 24)

As sociedades anglo-americanas, segundo Tocqueville, originaram-se a partir da religião; porém, particularmente nos Estados Unidos, a religião cristã mescla-se aos hábitos e sentimentos nacionais, conferindo-lhes uma força particular, porque, além de estabelecer seus próprios limites e distinguir-se da ordem política, ela muda antigas leis sem abalar as velhas crenças, e o cristianismo “não reina apenas como uma filosofia adotada após exame, mas como uma religião em que se crê sem discutir”(2000, p.7). A admissão dos dogmas do cristianismo de maneira irrefletida desencadeia a imposição das verdades morais que deles decorrem e a eles se prendem. A assimilação e a adoção dessas “verdades” como valores universais estreitam os limites de ação e reflexão do indivíduo, impedindo-lhe o acesso a outros pontos de vista.

Atento às crenças dogmáticas decorrentes do fato de nos Estados Unidos a religião, principalmente a cristã, ter estabelecido ela mesma seus próprios limites, Poe manifesta-se criticamente, na seguinte passagem da *Marginália*: “Um argumento sólido em prol do cristianismo é este: os pecados contra a caridade são os únicos pelos quais um homem, em seu leito de morte, pode ser levado a declarar-se, a sentir-se culpado” ¹²⁰ (1997, p. 998).

Alexis de Tocqueville amplia ainda mais a crítica, ao revelar o interesse que movimenta alguns pregadores, descrevendo-os da seguinte forma:

Mas os pregadores americanos voltam sem cessar à terra e é somente com grande dificuldade que conseguem desprender dela seu olhar. Para melhor atingir os ouvintes, mostram todos os dias como as crenças religiosas favorecem a liberdade e a ordem pública, e costuma ser difícil saber, ouvindo-os, se o objeto principal da sua religião é proporcionar a eterna felicidade no outro mundo ou o bem estar neste (2000, p.153).

Não cabe ao poeta simplesmente apresentar os fatos tal como aconteceram, pois o objetivo da arte não é “a confirmação de um saber que pode ser adquirido por outros meios”, mas recriá-los ou ainda transfigurá-los de acordo com as leis da arte, para que, através de sua criação, possamos vislumbrar os percalços da condição humana (FREITAS, 1989,113). A pseudo-inocência, contrastando com gestos e atitudes pecaminosas aos olhos da moral cristã, perpassa a narrativa de Poe.

¹²⁰ “ A strong argument for the religion of Christ is this – that offences against Charity are about the only ones which men on their death-beds can be made – not to understand – but to feel – as crime” (POE, 1984, p. 1464).

No conto “Uma estória de Jerusalém”, publicado em junho de 1832, com o título original de “A tale of Jerusalem”, no *Saturday Courier*, a sátira de Poe volta-se contra o idealismo dos pregadores que, embora estejam com o olhar voltado para as coisas do mundo material, comportam-se como guardadores de alma. Trata-se de um dos primeiros contos escritos por Poe que articulou a trama com o emprego de alguns recursos de intertextualidade, estabelecendo um diálogo com a passagem bíblica na qual Jesus expulsa do templo, em Jerusalém, os vendilhões que comercializavam animais que seriam oferecidos a Deus em holocausto.

A narrativa desenvolve-se no dia em que ocorre às portas do templo, a venda dos primogênitos dos rebanhos aos sacerdotes. A compra de animais para a imolação ocorre por meio da descida de um cesto, no qual os sacerdotes colocam os siclos de prata correspondentes ao valor do animal em negociação. Quando o cesto chega ao chão, os incircuncisos retiram a prata e colocam o animal, e novamente o cesto é puxado para a torre do templo. Nesse dia, porém, quando o cesto chega ao seu destino, os sacerdotes se dão conta de que foram ludibriados porque, dentro dele, ao invés de um cordeiro, tem um javali.

O enredo articula a estória de três sacerdotes judeus no momento da coleta de animais destinados à imolação, no altar do templo, na cidade de Jerusalém – Simeão, Abel-Phittim e Buzi-Ben-Levi. Por ser narrado de forma direta, o enredo vai se revelando à medida que a cena da conversa entre os três personagens se desenvolve. A trama narrativa desenvolve-se no décimo dia do mês judaico de *Thammuz*, no ano de 3941.

O narrador nos fornece informações sobre a localização espacial e temporal no seguinte trecho: “[...] no décimo dia do mês de Thammuz, no ano da Criação 3941 – Corramos para os baluartes, perto da Porta de Benjamim, situada na cidade de Davi [...]”¹²¹ (POE, 1997, p. 476). Essa referência insere a trama ficcional numa realidade extratextual geográfica reconhecível, porque a cidade de Davi é Jerusalém, capital de Israel. Três religiões consideram Jerusalém, que em hebraico significa “a paz renascerá”, como uma cidade sagrada: o cristianismo, o islamismo e o judaísmo. Foi Salomão, filho de David, quem construiu o primeiro templo nessa cidade, com o objetivo de nele abrigar a Arca da Aliança que continha as duas Tábuas da lei confiadas por Deus a Moisés. Portanto, os personagens deslocam-se por um espaço reconhecível, característico dos primórdios do cristianismo, e toda a trama ficcional desenrola-se nos baluartes do templo em Jerusalém.

¹²¹ “[...] on the tenth day of the month Thammuz, in the year of the world three thousan nine hundred and forty-one – let us hasten to the ramparts adjoining the gate of Benjamin, wich is in the city of David [...]” (POE, 1934, p.467).

A datação, “décimo dia de Thammuz, no ano de 3941”, projeta a cidade de Jerusalém num espaço temporal distante, retratando os primeiros anos da criação, porque em conformidade com o calendário judaico a criação do mundo ocorreu no dia sete de outubro do ano 3760 a.C. e, portanto a data em que a trama ficcional se desenvolve corresponde ao ano 181 da era cristã. O mês de Thammuz, do calendário judaico, tem 29 dias e corresponde aos meses de junho e julho do calendário gregoriano. É digno de nota o fato de que a data de publicação do conto, 9 de junho de 1832, corresponde, no calendário judaico, a uma quinta-feira 7 – 9, do mês de Thammuz do ano de 5592¹²². Se considerarmos a relação de proximidade entre ambas as datas, podemos observar tanto uma mera coincidência quanto a astúcia e raciocínio do ficcionista.

A datação e a inserção, na trama ficcional, do nome da cidade de Jerusalém, criam uma ponte de ligação entre o passado histórico e a sociedade norte-americana de meados do período de colonização em que os colonizadores buscavam concretizar “o sonho de uma nova Jerusalém” (Lerner, 1960, p.20). A trama narrativa retrata o período em que Jerusalém está dominada pelos romanos, liderados por Pompeu. Se ampliarmos a relação da narrativa com contexto, podemos imaginar a Jerusalém do texto ficcional como uma metáfora da Jerusalém idealizada pelos pioneiros norte-americanos.

Segundo Hodgart, “freqüentemente a contextura da sátira é uma deformação ou uma paródia das formas mais sérias da literatura e mais valorizadas pelo próprio parodista, como, por exemplo, a bíblia” ¹²³(1968, p. 23, trad. nossa). Ao apropriar-se da tradição que imperava nos primórdios da era cristã, que consiste em imolar animais no altar do templo e ofertá-los a Deus, Poe realiza um ataque humorístico e satírico contra a prática de pagar díizimos e coletar oferendas como uma forma de se obter remissão dos pecados, instituída pela igreja e que vigora até os dias atuais nas diferentes religiões.

O narrador, situado no nível intradieético-heterodieético, narra a história de uma posição de observador, apreciando do alto, com um olhar de superioridade, as atitudes dos subcoletores:

Com o auxilio de maquinismo , um tanto rudemente construído, a pesada carga do cesto foi então cuidadosamente arriada em meio da multidão; e, do vertiginoso pináculo, os romanos eram vistos reunindo-se confusamente em torno dele; mas

¹²² Para obter o ano correspondente ao calendário judaico, soma-se, ao ano da criação 3760 do calendário judaico com um determinado ano do calendário gregoriano, por exemplo: 3760+1832= 5592.

¹²³ “Frecuentemente la contextura de la sátira es una deformación o una parodia de las formas más serias de la literatura y las más valoradas por el mismo parodista, como por ejemplo, la bíblia” (HODGART, 1968, p. 23)

devido à imensa altura e a um persistente nevoeiro, não se podia ter uma visão nítida do que eles faziam ¹²⁴ (POE, 1997, p. 478-479).

O olhar valorativo se faz notar pela apreciação e descrição da construção rudimentar do maquinário usado pelos protagonistas.

Embora o tempo do discurso seja posterior ao dos fatos narrados, a narrativa ocorre de modo retrospectivo, tal como o narrador ouviu e presenciou, por meio de uma única cena, na qual se desenrola a conversa entre os sacerdotes. O tempo da conversa, extremamente condensado, restringe-se a uma hora de duração, como podemos observar por meio das passagens que marcam respectivamente o início e o fim da cena: “é a derradeira hora da quarta vigília, sendo o sol nascente [...]”; o Deus Febo, que é um deus de verdade, já andou no seu carro uma hora [...]” ¹²⁵ (POE, 1997, p. 476 - 478). A ação fica condensada, visto que os personagens apenas emitem opiniões a respeito dos pagãos e do animal que esperam comprar, com a pseudofinalidade de entregar em oferenda, visto que visam ao sustento do corpo e não do espírito. A escolha estética de adotar a narrativa em cena, permite ao escritor deixar que os personagens se deixem ver, tanto nas atitudes como nos discursos que proferem. No conto em apreço, Poe emprega a cena e o tom solene para compor a conversa entre os personagens, a fim de intensificar o efeito humorístico e satírico da trama. Ao professarem uma fé e agirem de modo oposto ao que pregam, os protagonistas revelam o caráter incongruente que os anima.

O humorista não tende a fixar a vida porque, segundo afirma Pirandello, para o humorista, “as causas, na vida, não são nunca tão lógicas, tão ordenadas, como nas nossas obras de arte comuns” (1996, p.166). Portanto, os personagens que despertam o humor são dotados de um caráter descomposto incongruente, ou seja, não há coerência entre o que pregam e o que praticam e, em vez de viverem, eles se deixam ver. Com o emprego da cena, Poe faz com que os personagens desse conto se deixem ver, pelo leitor, tanto na aparência como na essência, como podemos observar no seguinte trecho da conversa, no qual a crise interior vivenciada por eles vem à tona: “tu te esqueces, contudo, Bem-Levi [...], que o romano Pompeu, que agora impiamente está sitiando a cidade do Altíssimo, não tem certeza

¹²⁴ “By the assistance of some rudely constructed machinery, the heavily laden basket was now carefully lowered down among the multitude; and, from the giddy pinnacle, the Romans were seen gathering confusedly round it; but owing to the vast height and the prevalence of a fog, no distinct view of their operations could be obtained” (POE, 1934, 469)

¹²⁵ “ [...] is the last hour of the fourth watch, being sunrise [...]. The god Phoebus, who is a true god, has been charioted for an hour [...] (POE, 1934, p. 467, 468)

de que não empregamos os cordeiros, assim adquiridos para o altar, como sustento do corpo em vez do espírito”¹²⁶(POE, 1997, p.477).

Segundo Pirandello, para fazer com que as máscaras de religiosidade venham à tona “basta tratar a religião com a língua bufona da plebe para que se tenha a irreverência” (1996, p. 69). Observamos na citação acima, bem como em outras passagens da narrativa, que os personagens não empregam uma linguagem bufa, mas fazem uso de um vocabulário mais refinado, típico da classe à qual pertencem, que contrasta com os gestos de cidadão comum, por eles adotados. O contraste entre a seriedade com que eles encaram as atitudes de outras seitas religiosas e a maneira que eles versam sobre os dogmas religiosos somadas ao comportamento característico do cidadão comum e, sobretudo, trapaceiro, intensifica o tom humorístico do conto. A crise vivenciada pelos personagens resulta do conflito gerado pelo caráter incongruente, que desencadeia o medo de que a máscara exterior (hábito) seja retirada, e o interior (homem com apego à matéria) venha ao conhecimento dos fiéis. Na Jerusalém criada por Poe, vigora o dito popular “o hábito faz o monge”. Sobre o interesse dos religiosos norte-americanos voltados a si mesmos, Tocqueville se manifesta da seguinte forma:

Cumpramos reconhecer que a igualdade, que introduz grandes benefícios no mundo, sugere porém aos homens [...] instintos perigosíssimos; ela tende a isolá-los uns dos outros, para levar cada um a se ocupar apenas de si. Ela abre desmedidamente sua alma ao amor ao gozo material”(20001, p. 25).

Pelo exposto acima observamos que Poe extrai do ambiente que o cerca minúcias que são transformadas em matéria para a sátira que denuncia os desvios da norma de forma jocosa, refletindo o duplo foco de fantasia e realidade que impera na sociedade.

Apesar de a trama se desenvolver nos primórdios da era cristã, podemos considerar o templo como metáfora de uma igreja dentro da sociedade, porque além de Jerusalém representar o berço do cristianismo, essa cidade concentra em sua extensão monumentos das três religiões que constituem o cenário religioso local, isto é, o cristianismo, o islamismo e o judaísmo. A igreja não é apenas um estado dentro de outro estado, mas uma sociedade dentro de outra sociedade que obedece a uma ordem hierárquica, “com a maior parte das riquezas e

¹²⁶ “Thou forgettest, however, Ben-Levi [...] that the Roman Pompey, who is now impiously besieging the city of the Most High, has no assurty that we apply not the lambs thus purchased for the altar , to the sustence of the body, rather than of the spirit (POE, 1934, p. 467).

do poder concentrado nas mãos dos bispos e com um copioso número de pobres sacerdotes na base da pirâmide”¹²⁷ (HODGART, 1968, p. 41).

No trecho do conto citado acima, observamos a referência ao período em que Jerusalém esteve sob o domínio romano, feito pela citação do nome de Pompeu, o imperador que destruiu o segundo templo reconstruído no mesmo local do primeiro por Salomão, no ano 63 a. C. Pompeu está no topo da pirâmide, enquanto os sacerdotes sob o seu domínio, formam a base dessa mesma pirâmide. Nesse conto, não é o bispo que concentra em suas mãos o poder, mas os políticos. O romano Pompeu é o líder do império que conquistou e domina a cidade de Jerusalém e os subcoletores são os alazones atrevidos e confiantes no poder que lhes foi outorgado por sua religião, como constatamos no seguinte trecho:

– Agora, pelas cinco pontas de minha barba! – gritou o fariseu [...]– pelas cinco pontas desta barba que, como sacerdote, estou proibido de raspar! Temos então vivido para ver o dia em que um aventureiro, blasfemador e idólatra de Roma, nos acusará de apropriar-nos, para os apetites da carne, dos mais santos e consagrados elementos? ¹²⁸ (POE, 1997, p. 477).

Segundo Bergson, risível seria a “imagem que nos sugira a idéia de uma sociedade fantasiada e, por assim dizer, de uma mascarada social” (2001, p, 31). A comicidade desse conto como podemos observar, no trecho citado acima, surge com o emprego da superposição de duas “máscaras”, ou seja, de um lado temos o sacerdote de barba comprida que prega a elevação de costumes e ideais como forma de salvação da alma, enquanto, do outro, temos um homem que trapaceia para saciar as luxúrias e necessidades do corpo. O trecho acima, apreciado em relação ao desfecho do conto, constitui o tipo de ironia denominado situacional porque, ao mesmo tempo em que o fariseu enuncia seu poder, convicto de que nunca será acusado de desviar animais para o sustento do corpo, prepara-se a cilada, na qual eles cairão. Por uma questão de economia, Poe não descreve a aparência dos personagens, mas aprofunda no seu íntimo por meio das palavras que eles proferem.

O narrador transmite cena da conversa entre os personagens empregando a estilização do discurso direto, como podemos observar nos seguintes trechos:

¹²⁷ “[...] con la myor parte de la riqueza y del poder concentrada em manos de los bispos y con un copioso número de pobres sacerdotes en la base de la pirâmide” (HODGART, 1968, p. 41).

¹²⁸ “Now, by the five corners of my beard! – shouted the Pharisee [...] – by the five corners of that beard which, as a priest, i am forbidden to shave! – have we lived to see the day when a blaspheming and idolatrous upstart of Rome shall accuse us of appropriating to the appetites of the flesh the most holy and consecrated elements?” (POE, 1934, p. 467).

Raça! – praguejou Ben Levi. – Raça! Quererão eles defraudar-nos do dinheiro da compra? Ou, santo Moisés! ... estarão eles pesando os siclos do tabernáculo?¹²⁹(POE, 1997, p. 479).

- Abaixai o cesto com os siclos de prata! – gritou um soldado romano [...]. Pensais que nós, os conquistadores do mundo, não temos coisa melhor a fazer do que ficar esperando junto às muralhas de todos os canis para traficar com os cães da terra¹³⁰ (POE, 1997, p. 478).

O emprego do discurso estilizado, através do qual, segundo Genette (1979), o autor pode imitar os seus personagens não apenas no tecido de seus dizeres, mas também na literalidade, propicia a Poe criar a ilusão de que os leitores tomam conhecimento dos fatos e dos pensamentos dos personagens, através deles próprios. Com a estilização hiperbólica do discurso, Poe explora o dialogismo constitutivo da linguagem, porque mostra a concepção ideológica e filosófica que cada um dos personagens tem, pois os personagens estão todos no mesmo plano.

Cada personagem, imbuído de sua concepção ideológica, vê o holocausto por um ponto de vista. Os romanos vêem no culto dos subcoletores uma idolatria e um comércio, cujo ponto de vista vem expresso nesse trecho do diálogo: “É dessa forma que vós demonstrais vossa gratidão ao nosso chefe Pompeu, que, condescendentemente, se tem mostrado disposto a escutar vossas impertinências idólatras?”¹³¹ (POE, 1997, p. 478). Simeão, por sua vez não reconhece os deuses dos romanos e refere-se a eles da seguinte forma: “El Elohim! Quem é o deus Febo? A quem invoca esse blasfemador?”¹³² (POE, 1997, p. 478).

Com a estilização do discurso e a adoção da focalização externa dos personagens, por parte do narrador, a narrativa deixa de ter uma voz unificadora, e as concepções antagônicas sobre as diferentes religiões se deixam ver. Desse modo, a estrutura do conto torna-se dialógica e a narrativa se constrói com a “interação entre várias consciências, dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto de outra” (BAKHTIN 1981, p. 13). Observamos um diálogo interno no conto e um diálogo do conto com a passagem bíblica em

¹²⁹ “Raca!” swore Ben-levi, “Raca! Do they mean to defraud us of the purchase money or, Holy Moses! Are they weighing the shekels of the tabernacle?”(POE, 1934, p. 469).

¹³⁰ “Lower away the basket with the shekels of silver!”here shoutted a Roman soldier [...] do you think that we, the conquerors of the world, have nothing better to do than stand waiting by the walls of every kennel, to traffic with the dogs of the earth (POE,1934, p. 467)

¹³¹ “ It is thus you evince your gratitude to our master Pompeius, who, in his condescension, has thought fit to listen to your idolatrous importunities?”(POE, 1934, p. 468).

¹³² “ El Elohim! –who is the God Phoebus? –whom doth the blasphemer invoke?” (POE, 1934, p. 468).

que Jesus expulsa do templo os vendilhões. Ao dialogar com o texto bíblico, Poe satiriza a compra de bênção, de perdão e da entrada no reino dos céus, por meio de pagamentos, que nunca serão entregues a Deus, visto que Ele não está à venda. Evocar o nome de Deus e sua bênção a preço de prata torna-se um ato profano, revelado por Jesus no *Evangelho de São Mateus*, na passagem em que o Messias expulsa os vendilhões do templo e declara que eles fizeram da casa de oração um covil de ladrões.

Abel-Phittim, Buzi-Ben-Levi e Simeão, os protagonistas dessa história satírica, nos são apresentados pelo narrador como “os gisbarim ou subcoletores das oferendas na cidade santa de Jerusalém”¹³³ (POE, 1997, p. 476). Abel-Phittim e Buzi-Ben-Levi, embora sejam caracterizados de modo simples, recebem nomes que definem tanto o caráter como a psiquê.

Sova, em *Edgar Allan Poe A to Z* (2001, p.1), afirma que na primeira edição do conto em apreço, o personagem Abel-Phittim, chamava-se Abel-Shittem. Shittem em hebraico, refere-se a um lugar de acampamento chamado Planície de Moab, onde o povo de Israel começou a misturar-se livremente com os incréus e começou a rejeitar a fé dos judeus, abandonando as leis do regime alimentar e cultuando os deuses dos moabs. Segundo Sova, Poe, na publicação seguinte, teria trocado o nome do personagem para evitar referências escatológicas. A mudança de *Shittem* para *Phittim* realmente atenuou o peso da palavra não apenas para os leitores que possuem essa informação histórica, mas para todos os que podem ligar o substantivo *shittem* à palavra *shit*.

No Velho Testamento, Abel é o segundo filho de Adão e Eva, morto por Caim, o primogênito; porém, na trama ficcional, Abel deixa de ser a vítima e transforma-se em trapaceiro. Levi, filho de Jacó foi para o Egito junto com seus irmãos, formando assim as doze tribos de Israel, no texto ficcional é o erudito que conhece os costumes dos povos: “Tu, Buzi-Ben-Levi, que és lido nas leis dos gentios, e permaneceste entre aqueles que chafurdam com os teraphim!”¹³⁴ (POE, 1997, p. 478).

A caracterização de Simeão é mais complexa, porque seu nome evoca o discurso bíblico do *Evangelho de São João*, na passagem em que Jesus se apresenta no templo, em Jerusalém. Jesus, por ser do sexo masculino e o primogênito de José e Maria, foi levado ao templo para ser consagrado ao Senhor, em conformidade com as leis mosaicas, que prescreviam o sacrifício de um par de rolas ou dois pombinhos, no ato da consagração. Simeão, morador de Jerusalém, o homem justo que espera a consolação de Israel, toma Jesus

¹³³ “[...] were the Gisbarim, or subcollectors of the offering, in the holy city of Jerusalem” (POE, 1934, p. 467).

¹³⁴ “Thou, Buzi-Ben-Levi! Who art read in the laws of the Gentiles, and hast sojourned among them who dabble with the Teraphim!” (POE, 1934, p 468-469).

nos braços e apresenta-o a Deus, segundo nos conta o texto bíblico: “E havia então em Jerusalém um homem chamado Simeão, e este homem justo e timorato esperava a consolação de Israel, e o Espírito Santo estava nele” (Evangelho segundo São João, 1979, p. 919).

A presença de personagens históricos ao lado de personagens imaginários, segundo Maria Teresa de Freitas, constitui um ponto de ligação que inscreve a narrativa ficcional numa realidade extratextual reconhecível. Os personagens reconhecíveis, “além de traduzirem um intertexto cultural que denuncia a presença do autor no seu discurso, parecem, em sua maioria, exercer a função de elementos de ligação entre as histórias e a História, com o objetivo específico de enraizar aquelas nesta” (FREITAS 1986, p. 18). Ao utilizar o nome de personagens históricos, Poe insere a trama ficcional no discurso religioso oficial e revela uma intenção satírica que requer, para ser captada e interpretada pelo leitor, um conhecimento prévio do texto bíblico, bem como o distanciamento crítico necessário para contemplar o outro lado das verdades instituídas pelos dogmas religiosos.

O narrador atribui ao personagem Simeão um traço especial de caráter, quando chama-o de “Simeão, o Fariseu”¹³⁵ (POE, 1997, p. 476). Observamos que, embora no texto bíblico fique subentendido que Simeão seja fariseu, em nenhum momento da narrativa sobre a apresentação de Jesus no templo, a origem desse personagem bíblico coloca-se em evidência. Segundo Julia Kristeva, “o autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um novo sentido, conservando sempre o sentido que a palavra já possui” (1974, p. 72). Ao acrescentar o adjetivo Fariseu, com a letra inicial maiúscula, ao nome Simeão, Poe serve-se das qualidades de outros personagens bíblicos – os fariseus – e insere um novo sentido ao nome Simeão, que contradiz as qualidades positivas que esse nome encerrava no texto primeiro; assim, reforça, ainda mais, o elo de ligação entre a ficção e o texto bíblico. O termo fariseu remete à passagem do texto bíblico, descrita no *Evangelho de São Lucas*, em que Jesus é convidado para jantar na casa de um fariseu e não se lava antes de sentar-se à mesa, afirmando:

[...] vós outros os fariseus limpais o que está por fora do vaso e do prato: mas o vosso interior está cheio de rapina e de maldade. (...) Mas ai de vós, fariseus, que pagais o dízimo da hortelã, e da arruda, e de toda casta de ervas, e que desprezais a justiça, e o amor de Deus! Pois estas eram as coisas que importava que vós praticásseis, sem entretanto omitirdes aquelas outras. Ai de vós, fariseus, que gostais de ter nas sinagogas as primeiras cadeiras, e de vos saudarem na praça! Ai de vós, que sois como sepulcros, que não aparecem, e que os homens que caminham por cima não conhecem (1979, p. 932).

¹³⁵ “Simeon the Pharisee”(POE, 1997, p. 467)

O personagem Simeão, do texto ficcional, perde a máscara do homem justo e honesto, ao ser reinvestido do traço principal que compõe o caráter dos fariseus apontado por Jesus – a incongruência – e transforma-se em um sacerdote trapaceiro.

Segundo Laurent Jenny, apreendemos “o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com seus arquétipos presentes em outros textos, porque são as relações de realização, de transformação e transgressão que definem a obra”(1979, p. 5). No conto em apreço, é a relação de transgressão do texto bíblico, realizada através da introdução do personagem Simeão na trama ficcional, feita por meio de um processo de singularização, no qual o nome Fariseu, utilizado pelo texto bíblico para designar uma casta religiosa conhecida pela incongruência de caráter, foi justaposto ao nome de Simeão, o arquétipo bíblico, que caracteriza o tom satírico da narrativa.

Ao introduzir personagens com nomes bíblicos e situá-los na torre do templo da cidade de Jerusalém como observadores perspicazes, que se consideram semideuses, Poe satiriza os membros das diferentes seitas religiosas. A sátira às diferentes religiões se concretiza na trama ficcional por meio da voz dos próprios protagonistas que apontam os defeitos dos demais, sem se darem conta da própria contradição existente entre o que pregam e o que fazem.

Valendo-se do emprego de recursos intertextuais, Poe apóia a trama narrativa do conto *Uma história de Jerusalém* sobre a relação dialógica com o texto bíblico e revela que, após a vinda de Jesus, ainda existe a pretensão de salvação e remissão dos pecados através de oferendas e pagamentos de indulgências às castas religiosas, como se estas fossem os mediadores da negociação com Deus, para a obtenção de um lugar no paraíso. Os pontos de ligação intertextuais são reconhecíveis pela caracterização singularizada dos nomes dos protagonistas, de origem bíblica, pela localização espacial da ação num templo da cidade de Jerusalém, bem como pelo aproveitamento do episódio bíblico da expulsão dos vendilhões do templo, abstraído de seu contexto e inserido na trama ficcional.

O papel temático das imagens abstraídas do texto bíblico estabelece uma relação dialógica e transgressora entre os dois textos. No texto bíblico, Simeão é um homem justo, e a expulsão dos vendilhões do templo é feita por Jesus. Nesse conto, Simeão é um fariseu trapaceiro e os vendilhões não são expulsos do templo, mas desmascarados, como podemos observar no seguinte trecho: “ – Agora, El Emanu! – lentamente e de olhos revirados, ejaculou

o trio, quando, largando a corda, o porco libertado caiu de cabeça para baixo entre os filisteus. – El Emanu! Deus esteja conosco! ... *É a carne inexprimível!*”¹³⁶(POE, 1997, p. 479).

Nessa passagem, os subcoletores transformam-se em vítimas irônicas. A surpresa dos protagonistas reforça a comicidade do conto. Mediante o malogro dos arrogantes sacerdotes, o leitor sorri porque vê que os três deixaram-se guiar por “impulsos e tendências egoístas e mesquinhas” (PROPP, 1992, p. 94). O malogro provocado pelos romanos retirou a máscara religiosa que encobria o orgulho e a mesquinha que os domina. Ao oferecerem a carne imunda do javali aos três sacerdotes, os romanos atacam os homens maus que vivem sob o hábito e protegidos pela Igreja. Esse tipo de homem assemelha-se a um monstro gigantesco, porque “não é o que devia ser” e vive “protegido por sua posição e pelo prestígio dos bons clérigos. O hábito poderia fazer o monge, se não fosse pela sátira” (FRYE, 1973, p. 224).

No desenrolar da trama, observamos três atitudes estéticas de Poe: a forma irônica - frustração da expectativa, pois a venda toma um rumo inesperado, surpreendendo a expectativa dos sacerdotes trapaceiros, que foram logrados pelos gentios; o conteúdo humorístico vinculado à ironia do destino, porque os subcoletores do templo conseguiram o contrário do que queriam, o que consiste num desvio da normalidade; e a opção pela configuração dialógica do conto, estabelecendo um diálogo com o texto bíblico.

No ensaio *Filosofia da Composição*, Poe afirma ser a verdade o objetivo do conto. Se, anterior a Poe, o conto era, também, um meio de transmissão da moral e dos ritos religiosos, com ele, este passou a ser um meio de transgressão dos falsos moralismos e de subversão da ordem imposta, com a finalidade de revelar as máscaras que encobrem os falsos valores reinvestidos nos objetos, pensamentos, atitudes e rituais religiosos que conclamam “Meu reino não é deste mundo”, mas que gozam de forte influência política e social.

¹³⁶ “Now El Emanu!” slowly, and with upturned eyes ejaculated the trio, as, letting go their hold, the emancipated porker tumbled headlong among the Philistines, “El Emanu! –God be with us –it is the unutterable flesh!”(POE, 1934, p. 470).

5.4 Duelo: honra ou logro? – uma sátira aos falsos códigos de honra

Todo grande poeta tem a missão de transformar em algo integral a parte do mundo que se lhe abre e da matéria deste criar sua própria mitologia; esse mundo (o mundo mitológico) se encontra em formação, e a época contemporânea ao poeta pode lhe revelar apenas uma parte desse mundo.

– Schelling –

O mundo, sob os olhos de Edgar Allan Poe, era o da primeira metade do século XIX, período em que ocorreu a expansão da fronteira norte-americana em direção ao Oeste. Desse universo, Poe retirou fragmentos e construiu uma mitologia própria. Em *O gato preto*, por exemplo, o protagonista do conto assassina seu gato de estimação, enforcando-o, e depois mata sua esposa enterrando-lhe um machado no crânio. Os enforcamentos eram uma prática cotidiana da realidade social do século XIX, como forma de manutenção da lei e da ordem, e o desfacelamento do inimigo a machadadas era uma modalidade de combate comum entre as tribos indígenas dos Estados Unidos. A selvageria dos ataques indígenas exerceu grande influência sobre os pioneiros norte-americanos.

Em *A civilização norte-americana* (1960), Max Lerner descreve alguns dos fatos mais corriqueiros que aconteciam durante os ataques dos índios, da seguinte forma:

As histórias das súbitas incursões dos índios nos povoados brancos passaram a integrar a história do País – os incêndios e as pilhagens, o brandir das machadinhas de guerra, o rapto de vítimas conduzidas para o cativeiro, o esmigalhamento de crânios de crianças contra árvores, a morte nas fogueiras, o enterramento de vítimas vivas com pavorosos acompanhamentos de tortura (1960, p.34-35).

Lenner afirma que, embora boa parte desses acontecimentos horríveis fosse verdadeira, existia, também, uma boa dose de invenção do imaginário dos pioneiros. Na descrição acima, observamos alguns dos temas explorados por Poe nos contos de horror, como, por exemplo, o incêndio, o uso de machados e o enterramento de pessoas vivas. Observamos, portanto, que Poe explora o horror vivenciado interiormente pelos humanos, mas valendo-se de acontecimentos que integraram o cenário nacional durante a colonização.

Se nos contos de horror o protagonista realiza crimes cruéis, em *Mistificação*, apresenta-se como um pacifista, que tem por objetivo revelar e satirizar a visão estereotipada dos costumes violentos, como forma de manutenção da ordem e da honra.

O conto *Mistificação*, escrito por Poe e publicado em junho de 1837, no *American Monthly Magazine*, com o título original de *Von Jung, The Mystic*,¹³⁷ vem a ser uma metáfora satírica do duelo. Nele, Poe narra a história vivenciada pelo Barão Ritzner Von Jung, respeitado por ser “o mais notável homem do mundo”, cujo principal objeto de estudo e ocupação é a ciência da mistificação. O narrador fornece a principal característica do protagonista já no primeiro parágrafo da narrativa:

O BARÃO RITZNER VON JUNG pertencia a uma nobre família húngara, da qual todos os membros [...] se faziam mais ou menos notar por um talento de certa natureza – a maioria por aquela espécie de *grotesquerie* de concepção de que Tieck, rebento da casa, tinha dado um vívido, embora de modo algum, o mais vívido exemplo¹³⁸ (POE 1997, p. 418).

Nesse trecho, ao mesmo tempo em que caracteriza o Barão como irônico e, portanto, para que essa característica se concretize, torna-se necessária a inclusão de uma vítima irônica, ou seja, de alguém que, por petulância ou ingenuidade, não suspeite de determinadas circunstâncias ou fatos, Poe satiriza, também, Ludwig Tieck, filósofo alemão que estudou a ironia, durante o romantismo. Como já vimos na segunda seção deste trabalho, a sátira de Poe a Tieck retoma a crítica feita por Hegel, em “Ironia e Romantismo”:

[...] Tieck servia-se com familiaridade de expressões dos ironistas sem que, no entanto, nos dissesse o que entendia por elas. É assim que Tieck glorifica a ironia, mas, ao elaborar o juízo de grandes obras de arte, fã-lo de um modo perfeito e sabendo apreciá-las em todo o seu valor; se, porém, alguém esperar que ele aproveite a excelente oportunidade para revelar a ironia implícita numa obra como, por exemplo, *Romeu e Julieta*, logo fica desiludido, pois da ironia se não trata já (1999, p. 93).

¹³⁷ Segundo Sova, em Edgar Allan Poe A to Z, esse conto foi revisado e publicado em 27 de dezembro de 1845, no *Broadway Journal* sob o título de *Mistification*.

¹³⁸ “The Baron Ritzner Von Jung was of a noble Hungarian family, every member of Wich [...] was more or less remarkable for talent of the some description – the majority for that species of *grotesquerie* in conception of which Tieck, a scion of the house, has given a vivid, although by no means the most vivid exemplification”(POE, 1934, p. 354).

Retomamos, aqui, essas citações apresentadas anteriormente, porque são importantes para a compreensão do processo de escritura do conto. O protagonista, Ritzner Von Jung, no decorrer da narrativa, não se revela um mistificador no sentido de alguém que burla, mas de um ironista. Na trama, ele investe-se dos valores da deusa grega Minerva, no que se refere aos poderes da inteligência e da perspicácia. Segundo Mielietinski, “os heróis mitológicos atuam freqüentemente por meio da astúcia e da perfídia, donde decorre que a “inteligência”, na consciência primitiva, é inseparável da astúcia e da feitiçaria” (1987, p. 219).

Embora atue com astúcia, a caracterização psicológica do Barão não faz dele um herói mitológico, mas mistificador, conforme já demonstra o título original do conto – *Von Jung, The Mystic*. O seu caráter mistificador fica evidente nessa fala do narrador: “o barão era uma daquelas anomalias humanas que de vez em quando se encontram e que fazem da ciência da *mistificação* o estudo e a ocupação de sua vida”¹³⁹ (POE, 1997, p. 419).

Como podemos observar, a caracterização dos personagens é feita de modo direto, e o narrador que fornece as informações do caráter de cada personagem, tanto no trecho do conto citado acima, como no que transcrevemos a seguir, no qual são fornecidas as informações sobre o outro cavalheiro, cujo nome é Hermann, descrito como: “um original, em todos os sentidos – exceto, talvez, no simples particular de ser um grandessíssimo maluco. [...] Como duelista, adquirira grande renome [...]”¹⁴⁰ (POE, 1997, p. 421). Hermann, por ser um exímio duelista, investe os poderes de Marte, deus da guerra e da violência. Apoiando a trama narrativa sobre a unidade temática mínima constituída pelo duelo, Poe explora, também, a escrita criptografada, porque no desenrolar da trama a ignorância de Herman vem à tona devido à leitura errônea que ele realiza de um livro, cuja “linguagem era engenhosamente traçada de modo a apresentar ao ouvido todos os sinais aparentes de inteligibilidade e mesmo de profundidade, enquanto, na realidade, nem uma sombra de significação existia”¹⁴¹ (POE, 1997, p.424).

Ao configurar a trama narrativa com o tema do duelo, Poe coloca em ação apenas dois personagens: o Barão que traz em sua caracterização psicológica a perspicácia e a inteligência que integram o mito Yankee; e Hermann, cujo traço principal de caráter revela o lado fanfarrão típico dos habitantes do Kentucky. Portanto, na trama, o duelo, visto e apreciado pela perspectiva dos dois personagens, transforma-se em um confronto entre a

¹³⁹ “[...] The Baron was one of those human anomalies now and then to be found, who make the science of mystification the study and the business of their lives” (POE, 1934, p. 353).

¹⁴⁰ “[...] Hermann, was an original in every respect –except, perhaps, in the single particular that he was a very great fool.[...] As a duellist he had acquired great renown [...]” (POE, 1934, p. 356).

¹⁴¹

inteligência e a força. Do confronto entre esses dois pólos opostos, surge a perspectiva satírica do duelo.

O combate entre gladiadores, que na Antiguidade implicava uma postura vinculada à noção de sagrado e de instauração da ordem no mundo, é substituído por sua negação. Duelar, no século XIX, ao invés de uma luta pelos ideais religiosos e valores coletivos, torna-se uma luta por valores pessoais e, portanto, não instaura a ordem, mas a desordem. A reapresentação do duelo, nesse conto, evidencia o movimento de transformação do mítico ao profano e satiriza os falsos valores que foram investidos no arquétipo do gládio, com o passar dos tempos.

A exposição inicial do conto se dá por meio de um sumário de apresentação do Barão Ritzner Von Jung, feito pelo narrador homodiegético, que se declara conhecedor do caráter de tão ilustre e respeitável figura, a qual ele conheceu no verão de 18..., no Castelo Jung. O narrador homodiegético é a voz preferida de Poe para narrar os contos policiais e de mistério, nos quais o narrador apenas relata o que ouviu ou presenciou; em *Mistificação*, porém, a voz passa a ser a de um narrador onisciente intruso que, no decorrer da narração, tece comentários e emite alguns julgamentos, escolha estética que reforça o tom satírico do conto.

A data, “verão de 18...”, situa a narração no século XIX, porque, segundo Maria Tereza de Freitas (1996), a datação pode ser considerada um elemento que estabelece uma relação entre a cronologia ficcional e a cronologia oficial. A referência “verão de 18...” cria um elo de ligação entre a trama ficcional e o momento histórico vivenciado por Poe. Ao projetar o olhar sobre a primeira metade do século XIX, Poe capta, dos modelos convencionais da burguesia capitalista, os embustes, os quais são (re)apresentados satiricamente na trama narrativa. Ao apoiar a trama sobre um detalhe do momento histórico – o duelo, lei ilusória de manter a ordem e resolver as afrontas pessoais, revela o quanto de irracional ainda existe no homem.

A trama se desenvolve na universidade de G***n, onde o estudante Hermann terá que passar pela prova preparada pelo Barão para tornar-se apto a investir os novos valores da sociedade, na qual está ingressando. Segundo Bergson, “toda sociedade que se forma no seio da grande é levada, assim, por um vago instinto, a inventar um modo de correção e de abrandamento da rigidez dos hábitos contraídos alhures, que precisarão ser modificados” (2001, p. 101). Entre os hábitos que Hermann terá que modificar está justamente aquele pelo qual ele se destaca – o duelo.

Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2001), afirma ser a casa um microcosmo secundário cuja configuração torna-se importante para o diagnóstico psicológico e psicossocial de seus moradores: “Diz-me que casa imaginas e dir-te-ei quem és”. Em conformidade com o pensamento de Durand, verificamos que a casa sobredetermina e redobra a personalidade de seus habitantes. Sendo o cenário do conto uma universidade, Poe cria o que poderíamos chamar de um microcosmo no qual os habitantes (estudantes), ao invés de redobram as faculdades intelectuais, redobram, conforme afirma o narrador, “o demônio do *dolce far niente*” ¹⁴² (1997, p.420). O redobramento psicológico do espaço de conhecimento e de sabedoria em espaço da ignorância e do ócio constitui um desmascaramento satírico dos falsos sábios.

Através da modalização do verbo crer (acredito), o narrador instaura o presente da narração e informa sua onisciência sobre o verdadeiro caráter do Barão, da seguinte forma:

Acredito firmemente que nenhum estudante de G***n [...] jamais penetrou exatamente o mistério que obscurecia o caráter. Penso, com toda verdade, que ninguém da universidade, com exceção de mim mesmo, jamais suspeitou que ele (o Barão) fosse capaz de uma brincadeira verbal ou efetiva [...]” ¹⁴³ (POE, 1997, p. 420).

Nesse trecho, o narrador dá uma pista sobre o tipo de brincadeira que o Barão realizará, ou seja, uma brincadeira verbal que será concretizada, isto é, uma ironia verbal, da qual o protagonista se valerá para vencer o seu oponente. Quando esse tipo de brincadeira efetivar-se na trama, ela se transformará em um tipo de ironia denominada por Muecke de ironia observável. Essa transformação ocorre porque, ao efetivar-se a ironia verbal revela o outro lado das aparências. Desse modo, tanto o leitor como os demais personagens da trama tornam-se os observadores do fato irônico. Prosseguindo a descrição do Barão, o narrador dá outra pista sobre a sua forma de agir:

A beleza, se assim a posso chamar, dessa arte *mistificadora* se encontrava naquela consumada habilidade (resultante de um conhecimento quase intuitivo da natureza humana e do mais maravilhoso sangue frio), por meio da qual ele nunca deixava de fazer parecer que as chocarrices com cuja realização se ocupava originavam-se, parcialmente a despeito e parcialmente em consequência, dos louváveis esforços

¹⁴² “[...] the demon of the *dolce far niente* [...]” (POE, 1934, p. 356).

¹⁴³ “I firmly believe that no student at G –n [...] ever rightly entered into the mistery which over-shadowed his character. I truly think that no person at the university with the exception of myself, ever suspected him to be capable of a joke, verbal or pratical: [...]” (POE, 1934, p. 353).

que estava fazendo para preveni-las e para conservar a boa ordem e dignidade da *Alma Mater* ¹⁴⁴(POE,1997,p. 420).

Além de revelar o modo de agir do Barão, esse trecho também apresenta duas expressões importantes para o desenrolar da trama: “natureza humana” e “boa ordem”. Embora o Barão seja retratado como um trapaceiro nesse trecho da trama, será por meio do caráter mistificador que integra sua personalidade que ele irá revelar o lado menos vistoso da natureza humana, lado esse que em vez de instaurar a ordem impõe a desordem. Por ser um mistificador, ele tem consciência da diferença entre astúcia e inteligência, trapaça e franqueza, organização social e caos. Ao parodiar feitos sérios, revelando o lado zombeteiro de seu caráter, o protagonista revela que as brincadeiras têm um sentido positivo e visam, por meio da aparente desordem, à instauração de uma outra regra para manter a suposta “boa ordem”.

O Barão tem também a habilidade de “remover o senso do grotesco do criador para a coisa criada” ¹⁴⁵(POE, 1997,p.420). Essa habilidade, somada ao termo chocarrices, que na trama indica a principal ocupação do Barão, revela o comportamento irônico desse personagem. Ele apropria-se da “coisa criada”, a qual se encontra numa existência fechada e age, ironicamente, de um modo amigável, embora não destituído de escárnio, mostrando pelo diálogo a falta de bom senso do criador que está refletida naquilo que foi criado. Segundo Propp, o ridículo das coisas está relacionado à manifestação da atividade espiritual do homem, e para “rir é preciso saber ver o ridículo; em outros casos, é preciso atribuir às ações algum valor moral” (1992, p. 40).

A comicidade desse conto não se desencadeia por episódios cômicos, mas pelo protagonista, o cético diante das convenções sociais do mundo em que vive que consegue captar as marcas do lado menos vistoso do criador, impressas em sua criação. Através do olhar do Barão, Poe reapresenta a sociedade em seu lado menos brilhante, regida por leis absurdas e retrógradas.

A exposição inicial termina com a informação sobre a estadia do Barão na universidade, período em que os aposentos dos estudantes são transformados em cervejarias, sendo a do Barão a mais famosa e freqüentada. Segundo Durand, “o hábitat, a morada relacionam-se positivamente numa dialética sintética com o meio-ambiente geográfico”

¹⁴⁴ “The beauty, if I may so call it, of his art *mystifique*, lay in that consummate ability (resulting from an almost intuitive knowledge of human nature, and a most wonderful self-possession), by means of which he never failed to make it appear that the drolleries he was occupied in bringing to a point, arose partly in spite, and partly in consequence of the laudable efforts he was making for their prevention, and for the preservation of the good order and dignity of *Alma Mater*” (POE, 1934, p. 353).

¹⁴⁵ “[...] to shift the sense of the grotesque from the creator to the created” (POE, 1934, p. 353).

(2001, p.246). Portanto, podemos considerar a cervejaria do Barão como uma metáfora do *Saloon*, a qual estabelece um diálogo sintético com esse tipo de bar comum, naquela época, nos Estados Unidos. O uso dessa dialética sintética confere economia à narrativa, pois condensa as ações em um único espaço – um quarto da universidade, e inscreve a narrativa numa realidade extratextual reconhecível. O *Saloon* era um local possível de ser encontrado nas cidades americanas do século XIX. Tendo seus cômodos transformados em cervejarias, a universidade transforma-se no centro paradisíaco do *far niente*, convertendo-se de espaço do saber e de conhecimento em espaço do ócio.

Para harmonizar-se com os quartos transformados em cervejarias, Poe apresenta seus freqüentadores de uma maneira singularizada, cujos traços de caráter estão vinculados aos dos homens que geralmente freqüentavam o *Saloon*. Eram eles: “rapazes ricos, de alta roda, de grandes famílias orgulhosas, todos vibrantes de exagerado senso da honra. Abundavam nas mais extremadas opiniões germânicas a respeito do duelo”¹⁴⁶ (POE, 1997, p.421, grifo nosso).

Northrop Frye afirma que o personagem com idéia fixa na comédia tem prestígio social e poder suficiente para influenciar as demais pessoas a compartilharem de sua obsessão. “Assim o obsesso liga-se intimamente ao tema da lei absurda ou irracional, que a ação da comédia leva a infringir [...]. Frequentemente a lei absurda surge como um capricho de um tirano perturbado cuja vontade é lei [...]” (FRYE, p. 169). A expressão “rapazes ricos, de alta roda” tem suma importância para a significação da narrativa, porque ela caracteriza o re-investimento dos ideais da sociedade burguesa no combate de armas chamado de duelo. Por estar submisso ao poder aquisitivo dessa classe econômica, o duelo torna-se um tipo de lei, aplicável como modo de restituir a honra.

No último trecho sublinhado, está explícito um discurso anterior ao momento da narrativa, o qual apresenta um julgamento realizado sob o ponto de vista dos valores germânicos que confere ao duelo uma outra significação. Porém, o narrador também faz um julgamento, explícito pelos adjetivos “exagerado” e “extremadas”, que postula uma outra significação para o código de honra em voga, naquela época. Na concepção dele, duelar deixou de ser uma mensagem reveladora do caráter guerreiro e conquistador de um povo, tal como era no império romano, mas um ideal particular que revela apenas o lado individualista de uma classe social.

¹⁴⁶ “[...] young men of wealth, of high connection, of great family pride, and all alive with an exaggerated sense of honor. They abounded in the most ultra German opinions respecting the duello” (POE, 1934, p. 356).

Nesse conto, Poe retoma o mito original do combate, de origem bíblica, e elabora um ataque humorístico contra os costumes sociais, sustentados por falsos padrões de honra e moral. Os estudantes representam a burguesia em conflito com ela mesma pela disputa do poder, e o discurso deles em prol do duelo não tem significado, porque não revela a luta por uma sociedade, mas evidencia o individualismo e a insanidade de uma ideologia saturada de falsos conceitos de honra, da classe social que eles representam. A esse discurso pomposo, porém vazio de conteúdo, Poe, no decorrer da narrativa, irá sobrepor, através da sátira, um outro significado ao duelo, no qual fica evidente a artificialidade e a ingenuidade da utilização da violência como forma de recuperar a honra.

Sendo o duelo a pauta da noite, o Barão, ao participar da conversa, fala entusiasmadamente sobre os benefícios e “belezas do aceito código de etiqueta, em encontro com armas, com um ardor, uma eloquência, uma impressividade e um carinho de maneiras”, empolgando a platéia.¹⁴⁷ (POE, 1997, p.421). Essa atitude surpreende o narrador, pois este sabe que o Barão ridiculariza o tema em discussão e despreza a “*fanfarronada* da cerimônia do duelo”. Ao proceder dessa forma, o Barão age conforme o método inventado por Sócrates, cujo objetivo era fazer o homem tornar-se consciente de sua ignorância.

A diferença metodológica entre Sócrates e o personagem criado por Poe (Barão) está em que este, em vez de afirmar que nada sabe, expõe as idéias que o interlocutor quer ouvir, valendo-se de argumentos cômicos de forma irônica, visto que concorda com o conhecimento do interlocutor, para depois desmascará-lo, demonstrando que as causas que desencadeiam o combate são geralmente insignificantes e ridículas.

No decorrer da explanação do Barão, Hermann demonstra-se muito interessado. Ele, segundo informa o narrador, mantém a reputação de conhecedor do pensamento metafísico e de excelente duelista. É de seu “minucioso conhecimento das cerimônias do *duelo* e da *escrupulosidade* de seu senso de honra” que Hermann mais se orgulha. Na caracterização psicológica desse personagem, embora as palavras tenham um sentido simples, observa-se uma certa ambigüidade pelo fato de Hermann ser um universitário, filho de uma família rica, conhecedor do pensamento metafísico e excelente duelista.

A incoerência do caráter desse personagem ilustra um procedimento habitual empregado pelos humoristas porque, segundo Pirandello, o humorista “descompõe o caráter em seus elementos”, divertindo-se em representá-los em suas incongruências (1996, p. 168) . Poe, entretanto, ao descompor o caráter desse personagem, aprofunda-se no centro da classe

¹⁴⁷ “[...] upon the beauties, of the received code of etiquette in passages of arms with an ardor, an eloquence, an impressiveness, and an affectionateness of manner [...]”. (POE, 1934, p.)

social em apreço e revela os seus defeitos, ou seja, mostra a burguesia como uma classe em ascensão, que se apodera da justiça, da moral, da diplomacia, da ciência, enfim, de tudo, e submete a ordem e os bons costumes ao seu mero capricho. Há uma mistura do conhecimento metafísico com a ideologia burguesa, na caracterização psicológica desse personagem, que traz à tona as formas normalizadas da representação burguesa do mundo. As normas burguesas, na medida em que são praticadas e propagadas, são vividas como leis naturais e obscurecem a inversão realizada dos valores. O que para Hermann é motivo de orgulho, para o Barão significa “[...] alimento para mistificações”. Nessa passagem da narrativa, ocorre a anulação da onisciência do narrador: “Disto, porém, não estava eu ciente [...]”¹⁴⁸ (POE, 1997, p. 421). Portanto, ele passa a narrar com a chamada “visão de fora”, isto é, empregando apenas a focalização exterior dos demais personagens. Essa escolha estética serve para aumentar o suspense em torno dos fatos, que passam a ser transpostos com o emprego do discurso direto, como, por exemplo, a conversa conflituosa de Hermann com o Barão, apresentada a seguir:

– Suas opiniões, permita-me que o diga, Barão Von Jung, embora no seu todo corretas, são, em muitos pontos delicados, desabonadoras para o senhor mesmo e para a universidade de que é membro. A alguns respeito, são mesmo indignas de refutação séria. Direi mais ainda, senhor, não fosse o receio de ofendê-lo (e aqui sorriu ele blandiciosamente), diria que suas opiniões não são as opiniões que se poderiam esperar de um cavalheiro¹⁴⁹ (POE, 1997, p. 422).

Apesar de o narrador relatar os fatos valendo-se apenas de focalizações exteriores, observamos em seu discurso um fato importante para o desfecho da conversa entre os cavalheiros, fornecido pela seguinte afirmação:

[...] então surpreendi um relance de sua fisionomia que não podia ser visto por ninguém mais dos que se achavam à mesa. Seu rosto estava radiante, com a expressão escarninha que era seu caráter natural, mas que eu nunca o vira assumir, exceto quando nos achávamos os dois, a sós [...] ¹⁵⁰ (POE, 1997, p. 422).

¹⁴⁸ “[...] food for mystification. Of this, however, I was not aware [...]” (POE, 1934, p. 356).

¹⁴⁹ “Your opinions, allow me to say, Baron Von Jung, although in the main correct, are, in many nice points, discreditable to yourself and to the university of which you are a member. In a few respects they are even unworthy of serious refutation. I would say more than this, sir, were it not for the fear of giving you offence (here the speaker smiled blandly), I would say, sir, that your opinions are not the opinions to be expected from a gentleman” (POE, 1934, p. 357).

¹⁵⁰ “[...], when I caught a glimpse of his countenance, while it could be seen by no one else at the table. It was radiant with the quizzical expression which was its natural character, but which I had never seen it assume except when we were alone together [...]” (POE, 1934, p. 357).

A expressão escarninha, contemplada pelo narrador, no rosto do Barão, revela o protagonista como um cultor do riso de zombaria. Seu escárnio está direcionado ao excesso de senso comum que alimenta as aspirações e objetivos de Hermann. Apesar das palavras de Hermann ofenderem o Barão, ele se desvia da prática comum entre cavalheiros, que consiste em um encontro de armas, e ironicamente propõe:

Desculpar-me-á o moderado preço que exigirei da imaginação do senhor e fará o possível para considerar, por um instante, o reflexo de sua pessoa naquele espelho ali, como o próprio Sr Hermann vivo. Isto feito não haverá dificuldade nenhuma. Eu jogarei esta garrafa de vinho na sua imagem, naquele espelho, e assim executarei todo o espírito, se não a exata letra, de desprazer pelo seu insulto, enquanto que a necessidade de violência física contra sua pessoa verdadeira será evitada¹⁵¹ (POE, 1997, p. 422, grifo nosso).

Na proposta do Barão, há uma inversão do senso comum. No duelo, onde Hermann vê honra, o Barão vê apenas uma luta pela imagem. A visão absurda que esse personagem tem do duelo vem a ser cômica porque ele modela “as coisas a partir de uma idéia, em vez de modelar as idéias a partir das coisas” (BERGSON, 2001, p. 137). O Barão conhece as ideologias do universo burguês, que tem Hermann como um representante, incapacitado de imaginar uma outra forma de manter a honra, a não ser a instituída por sua classe. As ideologias do pequeno burguês, que comandam o pensamento desse personagem, impedem que ele aceite a existência de seu duplo, ainda que este fosse apenas sua imagem refletida no espelho.

Bergson afirma que rimos quando nossa atenção “é desviada para o físico de uma pessoa, quando o que estava em questão era o moral” (2001, p. 85). No parágrafo sublinhado, o Barão revela o lado risível do duelo, ao mostrar que se trata de uma prática que tenta encobrir e lavar, por meio de ataque físico, os argumentos, as atitudes que atentam contra a moral. O arquétipo do combate, ao ser substituído por um sucedâneo ideológico – o duelo, só revela que a manutenção da honra, através de combates violentos, deixou de ser um código de honra e foi transformada em uma espécie de mistificação.

¹⁵¹ “You will forgive me for the moderate tax I shall make upon your imagination, and endeavor to consider, for an instant, the reflection of your person in yonder mirror as the living Mynheer Hermann himself. This being done, there will be no difficulty whatever. I shall discharge this decanter of wine at your person in yonder mirror, and thus fulfil all the spirit, if not the exact letter, of resentment for your insult, while the necessity of physical violence to your real person will be abviated” (POE, 1934, p. 357- 358).

Ao atirar a garrafa na imagem de Hermannn refletida no espelho, o Barão reduz o espelho a cacos. O espelho reduzido a cacos pode ser considerado como uma metáfora da morte da imagem mítica do combate em seu significado primeiro, ou seja, a luta pelos valores, soberania e honra, tal como era considerado pelo império romano. Os novos significados investidos, no combate, pelos valores e ideologias da sociedade norte-americana extremamente capitalista, reduzem o significado original a cacos. Em *Marginalia*, Poe faz a seguinte comparação, que revela o lado extremamente capitalista dos norte-americanos: “os romanos honravam suas insígnias, e a insígnia romana era algumas vezes a águia. A nossa insígnia não é senão o décimo de uma águia – um dólar –, mas nós não nos embarçamos em adorá-lo com uma devoção dez vezes mais forte” ¹⁵² (POE,1997, p.1001). Não se trata mais de lutar pelo coletivo, mas pelo individual, por valores e interesses particulares.

Segundo Frye, “o combate de gladiadores, no qual a assistência tem de fato poder de vida e de morte sobre os homens que a estão divertindo, talvez seja a mais forte de todas as paródias, selvagens ou demoníacas, do drama” (1973, p. 52). Como o conto em apreço não é um drama, mas uma sátira, os expectadores não possuem o poder sobre a vida dos gladiadores e, portanto, abandonam o local. Os combatentes não estão se divertindo, pois Hermann caiu na cilada que ele mesmo armou e transforma-se, portanto, em vítima irônica, a qual acreditou cegamente na qualidade de excelente duelista que lhe foi imputada, presumindo que o Barão sucumbiria diante de sua habilidade.

Após esse fato, o narrador transforma-se em coadjuvante do Barão, visto ser ele o intermediário, “uma espécie de moleque de recados”, entre o Barão e Hermann. O esmerado duelista escreve um bilhete ao Barão solicitando que seja marcado um duelo, para que ele possa vingar-se da afronta sofrida. Como resposta, o Barão sugere ao seu opositor que leia o nono parágrafo de um livro sobre o duelo.

A segunda seqüência narrativa começa com a leitura que o narrador realiza desse livro, no qual se enfoca o duelo por outro ponto de vista, explícito através de uma linguagem que era:

[...] engenhosamente traçada de modo a apresentar ao ouvido todos os sinais aparentes de inteligibilidade e mesmo de profundidade, enquanto, na realidade, nem uma sombra de significação existia. A chave de tudo se acha em omitir cada segunda e terceira palavras, alternativamente, quanto então aparecia uma série de

¹⁵² “The Romans worshipped their standardas; and the Roman standard happened to be an eagle. Our standards is only onetenth of an Eagle –a Dollar –but we make all even by adorinf it with ten-fold devotion” (POE, 1984, p.1455).

ridículas chalaças a respeito do combate, quando praticado nos tempos modernos¹⁵³
(POE, 1997, p. 424, grifo nosso).

Segundo o Barão, Hermann preferia “morrer mil mortes a dar a conhecer sua inabilidade em compreender qualquer e toda coisa do universo, jamais escrita a respeito do duelo” (POE, 1997, p. 425). Poe mostra que a honra que os combates encerram não passa de uma fala, que ao longo de sua existência deixou de significar um feito sério, um ritual sagrado e transformou-se num falso código de honra. No trecho destacado, constatamos a marca de Poe, constituída por sua dedicação à decifração de criptografias. Nesse conto, as criptografias formam uma narrativa metadieética, que tem por função explicar a prática do duelo na modernidade. O livro vem a ser uma metalinguagem satírica dos duelos realizados na modernidade e coloca em evidência os erros em que o leitor pode cair, se apreciar um texto apenas sob um único ponto de vista.

No livro está “a narrativa, mais absurdamente horrível, de um duelo entre dois monos” (POE, 1997, p. 424). Sendo o duelo uma prática comum entre os macacos, sua adoção representa uma incongruência irônica, porque justapõe na escala natural o homem racional com o macaco ridículo e revela o que há de irracional nos cultores desse código de honra.

Ao estudar o livro como se fosse “uma obra de mérito invulgar”, na qual passou a acreditar, Hermann revela a alozonia irreflexiva e atrevidamente confiante que domina seu caráter e o impede de enxergar que o Barão, em seu papel de ingênuo, lhe confiou um texto, cujo significado literal deve ser rejeitado em favor do significado não expresso, que contrasta com a norma em voga. A narrativa do duelo praticado por dois monos, retratada pelo livro, é uma sátira de Poe ao combate, como forma de manutenção da lei e da ordem. No universo do cômico, o duelo significa um retorno absurdo ao estágio primitivo do ser humano.

¹⁵³ “The language was ingeniously framed so as to present to the ear all the outward signs of intelligibility, and even of profundity, while in fact not a shadow of meaning existed. The key to the whole was found in leaving out every second and third word alternately, when there appeared a series of ludicrous quizzes upon a single combat as practised in modern times” (POE, 934, p.360).

5.5 Cego é aquele que não quer ver: uma sátira aos costumes matrimoniais

Vós, sábios de elevada e profunda ciência,
 Vós que meditais e que sabeis,
 Quando, onde e como tudo se une:
 Por que todo esse amor e essas
 carícias?
 Vós, grandes sábios, dizei-me!
 Revelai-me o que sinto,
 Revelai-me onde, como, quando
 E por que tais coisas me sucederam.
 - Bürger -

A reapresentação de dores e de sofrimentos decorrentes do amor é uma temática comum a todos os gêneros literários. O leitor compactua prazerosamente com a luta que o par romântico trava com os obstáculos que impedem o enlace, porque, por alguns instantes, compartilha a idéia ilusória de felicidade eterna. Edgar Allan Poe, no conto *Os óculos*, apropria-se do par romântico num tom satírico que permite revelar onde, como e quando o amor começa e, também, onde, como e quando esse sentimento termina. Nesse conto, Poe coloca em cena o jovem apaixonado que ama de olhos “vendados” e insiste em não querer ver.

O conto *Os óculos* (*The spectacles*) foi escrito em 1844, e publicado no *Dollar Newspaper*. O enredo versa sobre a história de um jovem, batizado com o nome de Napoleão Bonaparte, ou seja, o grande conquistador, que troca de nome e passa a se chamar Sr. Simpson, “a fim de receber uma gorda herança”¹⁵⁴ (POE, 1997, p. 537). Segundo nos informa o narrador autodiegético e, portanto, o protagonista da história, sua árvore genealógica tem origem francesa. Ironicamente, o narrador chama a atenção do leitor para a singular coincidência sonora que existe entre os nomes daqueles que o precederam: Moissart, Voissart, Croissart e Froissart. A repetição gráfica e sonora da última parte de cada sobrenome (oissart) é uma escolha estética empregada para reforçar o efeito de comicidade da trama, bem como para salientar a tradição do tipo de matrimônio adotada pela família do protagonista. O costume de realizar enlances matrimoniais com mulheres jovens se reproduziu entre os mesmos personagens em situações idênticas:

¹⁵⁴ “[...] in order to receive a large inheritance [...]” (POE, 1934, p. 688).

Meu pai era um Sr. Froissart, de Paris. Sua mulher, minha mãe, que com ele se casou aos quinze anos, era uma Srta. Croissart, filha mais velha do banqueiro Croissart, cuja esposa, tendo apenas dezesseis anos quando casou, era também a filha mais velha de um Vitor Voissart. O Sr. Voissart, bastante estranhamente, tinha se casado com uma senhora de nome parecido, uma Srta. Moissart. Ela também era quase uma criança quando casou; e sua mãe, também, a Sra. Moissart, tinha apenas catorze anos quando foi levada ao altar. Esses casamentos precoces são usuais na França.¹⁵⁵ (POE, 1997, p. 537, grifo nosso).

Ao descrever sua linhagem, o narrador gradativamente aprofunda o relato até o âmago do costume de unir as jovens em tenra idade com senhores mais velhos, fazendo com o tom humorístico venha à tona. Em tom natural, são enumerados os casamentos com diferenças de idades enormes, como se realmente os matrimônios devessem ser regidos por essa suposta norma. Ao abordar o perfil da mulher norte-americana no matrimônio, Alexis de Tocqueville afirma: “Portanto, é ainda a jovem que, nos Estados Unidos, se encontra sob os traços da esposa: o papel mudou, os hábitos são diferentes, o espírito é o mesmo” (2000, p.251).

Poe modela o contraste irônico através do confronto entre a afirmação do protagonista de que “uniões precoces são usuais na França”, transformando-o, no decorrer da narrativa, numa espécie de vítima da própria afirmação. Ao protagonista, Poe concede a alazonia, que consiste na cegueira segura, diante da situação contrária à que ele mesmo enunciou com inconsciência confiante. O caráter alazônico do protagonista fica evidente quando ele se autoretrata:

Quanto aos dotes pessoais, de modo algum me faltam eles. Pelo contrário, acredito que sou bem-feito e possuo o que nove décimos do mundo chamariam de rosto bonito. [...]. Meus olhos grandes e cinzentos; e embora, efetivamente, fracos a um grau bem inconveniente, pelo seu aspecto não se pode inferir que sejam defeituosos. Sua fraqueza, porém, sempre me incomodou e recorri a toda casta de remédios, exceto usar óculos. Sendo jovem e de boa aparência, naturalmente não poderia gostar deles e tenho resolutamente recusado utilizá-los.¹⁵⁶ (POE, 1997, p. 538).

¹⁵⁵ “My father was a Monsieur Froissart, of Paris. His wife –my mother, whom he married at fifteen –was a Mademoiselle Croissart, eldest daughter of Croissart the banker; whose wife, again, being only sixteen when married, was eldest daughter of one Victor Voissart. Monsieur Voissart, very singularly, had married a lady of similar name –a Mademoiselle Moissart. She, too, was quite a child when married; and her mother, also, Madame Moissart, was only fourteen when led to the altar. These early marriages are usual in France”(POE, 1934, p.688).

¹⁵⁶ “As to personal endowments, I am by no means deficient. On the contrary, I believe that I am well made, and possess what nine tenths of the world would call a handsome face. [...]. My eyes are large and gray; although, in fact, they are weak to a very inconvenient degree, still no defect in this regard would be suspected from their appearance. The weakness itself, however, has always much annoyed me, and I have resorted to every remedy –

Se a união do velho com a jovem constitui a regra em voga, a rigidez da regra cria um automatismo que se impõe aos hábitos sociais, contra os quais Poe dirige o ataque satírico, ao fabular a trama desse conto às avessas. Em *Os óculos* temos a narrativa do jovem, descendente de uma família francesa, que toma por tradição, o casamento das mulheres, ainda na adolescência, com homens bem mais velhos, jovem esse que deseja casar-se com uma velha. Segundo Hodgart:

As conseqüências da tensão entre os sexos se analisam no século XIX, geralmente, de uma forma que não tem nenhuma relação com a sátira nos terrenos que lhes são totalmente alheios. Porém, na América do Norte do século XX teve um renascimento tardio deste gênero [...]. A situação especial das mulheres e o excepcional poder do matriarcado nos Estados Unidos tem sido comentado amplamente pelos sociólogos ¹⁵⁷ (1968, p. 106, trad. nossa).

Nesse conto, a tensão entre os sexos desencadeia-se pelos modelos matrimoniais “ideais” que tomaram forma no passado e ainda estão em voga naquela época, nos quais a união entre uma jovem e um velho era perfeitamente aceita, mas o contrário não. Ao apresentar um jovem apaixonado por uma mulher mais velha, Poe transgride a norma aceita e inverte os papéis. Ao (re) apresentar a situação às avessas, satiriza os costumes da tradição européia e norte-americana, demonstrando antecipadamente a importância do poder do matriarcado nos Estados Unidos.

Fazendo jus ao nome que lhe é atribuído, Napoleão Bonaparte Simpsom, encanta-se com uma mulher sentada em um camarote na apresentação de uma ópera no teatro. A descrição que Simpson faz dessa mulher cria uma atmosfera de mistério, porque se, por um lado, ela tem “formas *divinas*”, a “graça personificada”, “régia aparição”, a beleza do “dia por

short of wearing glasses. Being youthful and good-looking, I naturally dislike these, and have resolutely refused to employ them”(POE, 1934, p.668-689).

¹⁵⁷ “ Las consecuencias de la tensión entre los sexos se analizan en el siglo XIX, generalmente, de una forma que nada tiene que ver con la sátira y en terrenos que le son totalmente ajenos. Pero en la América del siglo XX tuvo lugar un renacimiento tardio de este género [...]. La situación especial de las mujeres y el excepcional poder del matriarcado en los Estados Unidos han sido comentados muy ampliamente por los sociólogos” (HODGART, 1968, p. 106).

excellence”, por outro, há algo na expressão fisionômica dela a perturbá-lo sem que ele “fosse capaz de dizer exatamente o que era” ¹⁵⁸ (POE, 1997, p.538- 541).

Em meio ao encantamento e à perturbação, surge o amor, o qual, segundo o protagonista, era: “amor à primeira vista, e à primeira vista, também, tinha sido apreciado e *retribuído*” ¹⁵⁹ (POE, 1977, p.543). O protagonista descreve o amor à primeira vista, no primeiro parágrafo do conto, da seguinte forma: “as mais brilhantes e as mais resistentes cadeias psíquicas são as forjadas por um olhar” ¹⁶⁰ (1997 p. 537). Ocorre uma situação irônica quando o protagonista afirma que o amor à primeira vista constitui uma cadeia psíquica, e logo em seguida declarar-se envolvido pelo mesmo sentimento. O leitor presencia o protagonista enclausurar-se na prisão que ele mesmo enunciou, no início da trama, inconsciente de que esse viria a ser o seu drama.

A comicidade da situação do protagonista intensifica-se com o quíproquê que ocorre no momento em que Simpson mostra a mulher a um amigo, perguntando se ele a conhecia:

Repare aquele camarote... Ali não, o outro! Já viu alguma vez mulher mais bela?
 – É belíssima, não há dúvida – disse ele.
 – Quem poderá ser, hein?
 – Ora, em nome de tudo quanto é angélico, não sabe você quem ela é? “Não conhecê-la mostra que tu mesmo és desconhecido”. É a famosa Sra. Lalande, a beleza do dia *par excellence* e o assunto de conversa da cidade inteira. Imensamente rica também... viúva, e um ótimo partido... Acaba de chegar de Paris ¹⁶¹ (POE, 1997, p. 541, aspas do autor).

Segundo Bergson, “uma situação é sempre cômica quando pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e pode ser interpretada ao mesmo tempo em dois sentidos diferentes” (2001, p. 70). Nessa cena da conversa, os personagens falam de mulheres diferentes, porém Simpson, embriagado pelo amor à primeira vista, sem ter nenhuma vista, acredita que o amigo está falando da mesma pessoa à qual ele se refere. Seguindo a estrutura das narrativas de mistério, Poe só desfaz o mal entendido que

¹⁵⁸ [...] form was divine”; “was grace personified”; “queenly apparition”; (...) without my being able to tell exactly what it was” (POE, 1934, p. 689 -690)

¹⁵⁹ “[...] love at first sight”: and at first sight, too, it had been appreciated and returned”(POE, 1934, p. 693).

¹⁶⁰ “That the brightest and most enduring of the psychal fetters are those which are riveted by a glance” (POE, 1934, p. 688).

¹⁶¹ “Do you see the stage-box? –there! –no, the next. –Did you ever behold as lovely a woman? “She is very beautiful, no doubt, “he said. “I wonder who she can be?””Why, in the name of all that is angelic, don’t you *know* who she is? Not to know her argues yourself unknow”She is the celebrated Madame Lalande –the beauty of the day *par excellence*, and the talk of the whole town. Immensely wealthy too – a widow –and a great match –has just arrived from Paris” (POE, 1934, p. 691).

gera o quiproquó no final do conto, quando revela que Simpson referia-se à Sra. Eugénie Lalande, uma velha senhora, enquanto Talbot, o seu amigo, falava da bela viúva, Sra. Estefânia Lalande.

Gradativamente, Poe intensifica o mal entendido, como podemos observar no trecho em que Simpson envia uma carta a sua amada, que era a “mais ardentemente entusiástica até então escrita, revelando com franqueza a minha situação mundana, a minha fortuna, e fazendo um oferecimento de meu amor e de minha mão” ¹⁶²(POE, 1997, p. 546). O mal entendido resulta da dificuldade que a Sra. Eugénie Lalande tem com a língua inglesa, bem como pelo conteúdo ambíguo do bilhete, com o qual ela respondeu à carta, da seguinte forma: [...] agora vou dizer que, *hélas!*, Monsieur Simpson tiver suposito toda la verdade ... Precisa eu falar mais? *Hélas!* ¹⁶³ (POE, 1997, p. 546).

O entusiasmo descomedido do protagonista, demonstrado através do conteúdo da carta, torna-se cômico por encobrir a confiança cega que o protagonista tem no amor. A cegueira o impede de ver a mulher a quem ele oferece não só o amor, mas também a sua mão e, por isso, interpreta as palavras contidas no bilhete como uma declaração de amor, quando, na verdade, a Sra Lalande está referindo-se à própria idade avançada, que impede a união de ambos.

Para contribuir com a cegueira do protagonista, o primeiro encontro entre Simpson e a Sra Lalande ocorre “à luz cinzenta de uma doce tarde estival” (1997, p.547). A penumbra impede o protagonista de enxergar com nitidez a fisionomia da velha senhora com a qual ele quer se casar. O exagero e a inconveniência da iniciativa de Simpson em pedir a Sra. Eugénie Lalande em casamento fica evidente nessa parte da resposta dela, ao referido pedido: “casar-me tão às pressas seria impróprio, seria inconveniente... seria *outré*” ¹⁶⁴ (POE, 1997, 547).

A confiança cega do protagonista fica mais evidente quando a velha afirma que a diferença de idade entre ambos constitui um obstáculo, porque:

Que a idade do marido ultrapassasse de alguns anos, mesmo quinze ou vinte, a idade da mulher, era olhado pelo mundo como admissível e, realmente, até mesmo como conveniente; mas ela sempre acreditara que os anos da mulher jamais deversem exceder em número aos do marido ¹⁶⁵ (POE, 1997, p. 548).

¹⁶² “[...] the most wildly enthusiastic epistle ever penned, with a frank declaration of my wordly circumstances – of my affluence –and with an offer of my heart and of my hand”. (POE, 1934, p. 696)

¹⁶³ “[...] I vill now say dat, hélas! –Monsieur Simpson ave guess but de too true. Nees I say de more? Hélas! [...] (POE, 1934, p. 696).

¹⁶⁴ “To wed immediately would be improper –would be indecorous –would be *outré*” (POE, 1934, p. 697).

¹⁶⁵ “That the age of the husband should surpass by a few years –even by fifteen or twenty –the age of the wife, was regarded by the world as admissible, and indeed, as even proper; but she had always entertained the belief that the years of the wife should *never* exceed in number those of the husband”(POE, 1934, p. 698)

A Sra. Lalonde revela-se a observadora irônica, porque mostra “sua consciência da inconsciência da vítima” (Muecke, 1995, p. 68). Ao afirmar que a idade do homem deve ultrapassar a da mulher e não o contrário, a Sra. Lalonde revela que Simpson está preso numa armadilha da qual ela se sente livre e a liberdade a induz ao estado de alegria e satisfação, ao mesmo tempo em que acentua a ingenuidade e cegueira do conquistador. Simpson deixa de ser o grande conquistador de mulheres, para se tornar a vítima, ou seja, o conquistado. Movido pela cegueira e pelo amor, ele segue automaticamente o sentimento que o anima e não considera nem mesmo o ponto de vista da mulher amada. À medida que a trama se desenvolve, o ridículo que anima o protagonista vai sendo exposto gradativamente, até o ponto em que se torna cômico, como observamos na sua própria afirmação:

Os costumes do mundo não passam de loucuras convencionais. Para aqueles que se amam como nós, que diferença há entre um ano e uma hora? Tenho vinte e dois anos, diz você; obrigado. Na verdade, você poderia muito bem dizer logo que tenho vinte e três: quanto a você, queridíssima Eugénie, não pode ter mais do que... não pode ter mais do que... não mais do que... do que... do que... do que...¹⁶⁶ (POE 1977, p.548, grifo nosso).

O ataque satírico às leis e costumes instituídos por convenções, revelado pela fala desdenhosa do protagonista, como podemos constatar no início do trecho em destaque torna-se mais evidente quando o apreciamos a luz do pensamento crítico do próprio Poe manifestado do seguinte modo: “o povo nada tem a ver com as leis, senão obedecê-las” (POE apud BAUDELAIRE, 2003, p. 116).

O trecho sublinhado revela a fuga da sociedade e a idealização de uma vida simplificada, bem como a não integração do protagonista ao mundo que o cerca. A integração social é um dos temas preferidos para suscitar o cômico, e Poe, ao utilizá-la com fins satíricos, mostra que tanto a rigidez da regra, como a idéia obstinada de não adaptação à norma, são cômicas, porque mostram a rigidez que comanda os pontos de vistas extremamente opostos. A repetição da expressão “do que...”, além de acentuar a cegueira física do protagonista que, por não enxergar bem, não consegue estabelecer uma relação cronológica entre a fisionomia da mulher e uma possível idade, revela também a insignificância de quem se considerava acima dos julgamentos do mundo, como revela o trecho sublinhado. O cômico surge através

¹⁶⁶ “The customs of the world are so many conventional follies. To those who love as ourselves, in what respect differs a year from an hour? I am twenty-two, you say; granted: indeed, you may as well call me, at once, twenty-three. Now you yourself, my dearest Eugénie, can have numbered no more than – no more than –than – than –than – (POE, 1934, p. 698).

da correlação da natureza física com a espiritual, na qual o corpo deixa em mangas de camisa a natureza espiritual (ser). O “enrijecimento para a vida social”, demonstrado pelo protagonista ao desprezar as regras da sociedade, na qual ele está inserido, impede a comoção, pois revela a presunção automatizada que domina o seu caráter (Bergson, 2001, p. 100).

Poe mostra, nesse conto, o conflito que passa despercebido ao senso comum. No século XIX, admitia-se o matrimônio entre mulheres extremamente jovens com homens muito mais velhos. Através da re-apresentação do habitual às avessas, ou seja, homem jovem apaixonado pela velha, o poeta dá a conhecer os falsos padrões que regem a realização dos matrimônios. A norma em voga apresenta-se na trama ficcional, pela Sra Lalande, uma francesa representante da sociedade européia, que dita as referências da moral e dos bons costumes para as demais sociedades, norma essa que determina que os anos da mulher jamais devem “exceder em número aos do marido” (POE, 1997, p. 548). O pensamento da Sra Lalande enfatiza o costume que impera na sociedade patriarcal do século XIX, e se opõe à idealização do amor. Como o protagonista não tem consciência de que está dividido entre o mundo real e o idealizado, devido à deficiência óptica, ele idealiza tudo o que o circunda.

Sobre as diferenças de idade no casamento, D. Francisco Manoel de Mello, de forma jocosa, observa:

Dizia um nosso grande cortesão que havia três castas de casamento no mundo: casamento de Deus, casamento do diabo, casamento da morte. De Deus, o do mancebo com a moça. Do diabo, o da velha com o mancebo. Da morte, o da moça com o velho. Ele certo tinha razão, porque os casados moços podem viver com alegria. As velhas casadas com os moços vivem em perpétua discórdia. Os velhos casados com as moças apressam a morte, ora pelas desconfianças, ora pelas demasias (p.169).

Embora D. Francisco Manoel de Mello tenha escrito a *Carta de guia de casados* em março de 1650, criticando as uniões cujas idades sejam desproporcionais, no século XIX, motivada pelos ideais capitalistas, a humanidade cultiva esse critério para concretizar os matrimônios, porque, sendo o homem já avançado na idade, além de estar estruturado economicamente, saberia cuidar também dos pertences da mulher. Desse modo, as fortunas seriam multiplicadas e a estabilidade financeira do casal ficaria garantida. Na classificação feita por D. Francisco Manoel de Mello, o casamento de Simpson com a Sra Lalande enquadra-se na categoria do diabo, por se tratar da união entre a velha e o jovem. Porém, a

discórdia entre os cônjuges do conto não se dá por crises de ciúmes, mas pela diferença de perspectiva, adotada por ambos, para contemplar o casamento.

O caráter dissimulado da Sra. Eugénie Lalande pode ser observado no momento em que ela impõe, como condição para aceitar a proposta de casamento, que Simpson concorde em usar óculos, porque a deficiência visual o envolverá “mais cedo ou mais tarde em alguma desagradabilíssima complicação” ¹⁶⁷ (POE, 1997, p. 551).

O quiproquó sobre a verdadeira identidade da Sra Eugénie só se desfaz após a realização do casamento, na cena em que a velha Lalande pede a Simpson que coloque os óculos. Ao colocá-los, o protagonista descobre que se casara com uma velha e, espantado, diz: “Você... você... você sua velhaca... sua bruxa!”¹⁶⁸ (POE, 1997, p. 554). Nesse momento, ele tornou-se ciente de qual era a desagradabilíssima complicação, na qual estava envolvido, ou seja, ele havia caído nas cadeias psíquicas do amor à primeira vista.

Ironicamente a Sra. Eugénie Lalande afirma : “Eu non tam veia, afinal dos contos! Eu nem um dia mais do que oitenta e dois anos!” ¹⁶⁹ (POE, 1997, p. 554). Essa fala revela o lado menos vistoso do caráter dela, porque mesmo ciente de sua idade ela quer se passar por jovem e para tanto vale-se de rugas, perucas e dentes postiços. Sua afirmação, bem como o uso dos artefatos de estética, revelam o lado incongruente de seu caráter, bem como o comichão de juventude que a anima.

Ainda nessa passagem da narrativa, observamos uma relação de proximidade entre o texto ficcional e o culto instituído, segundo afirma Hodgart, pelas religiões pré-históricas que adoravam a Deusa Branca – “uma mulher em seu tríplice papel de mãe, amante e amortalhadeira; é o terror provocado pela bruxa” ¹⁷⁰ (1968, p. 80). A Sra. Eugénie Lalande encerra o papel triplo por ser a mãe (tataravó) do protagonista, a amante desejada até o momento em que ele descobre que se trata de uma velha, ou seja, a bruxa que o trapaceou.

Acabado o quiproquó, o protagonista tomou ciência de onde, como e quando o amor termina, ao tornar-se um herói degradado, pelo simples fato de não aceitar a própria cegueira. Ao desfazer o engano, Poe quebra a reação afetiva do leitor, que está na expectativa de uma cena de amor, e o riso vem à tona. Segundo Northrop Frye, “o final cômico é, em geral, manobrado com uma reviravolta no enredo” (1973, p. 170). Em *Os óculos*, a reviravolta acontece pela mescla do heróico com o irônico, porque embora seja irônica a situação de

¹⁶⁷ “[...], will assuredly involve you, sooner or later, in some very disagreeable scrape” (POE, 1934, p. 701).

¹⁶⁸ “You –you –you villainous old hag!” (POE, 1934, p. 704).

¹⁶⁹ “Ag? –ole? –me not so ver ole, after all! Me not one single day more dan de eighty-doo” (POE, 1934, p. 704).

¹⁷⁰ “[...]”una mujer en su triple papel de madre, amante y amortajadora; es el terror provocado por la brujá”, (HODGART, 1968, p. 80).

Simpson ter se casado com uma velha, ele obtém seu triunfo ao descobrir que ela era a tataravô, que o procurava para fazer dele seu herdeiro.

Edgar Allan Poe recupera a forma de desfecho utilizada pela Comédia Antiga, em que, geralmente, a heroína que se ligava ao herói aparecia apenas no final do espetáculo e coloca em cena a heroína disfarçada, a velha com peruca, ruge etc., para provocar “o desenlace cômico, de modo que a pessoa procurada pelo herói revela-se a pessoa que o procurou” (FRYE, 1973, p. 173). A jovem a quem o herói tanto desejava é a sua tataravó, que procurava o tataraneto para deixar-lhe uma gorda herança. Embora se mascare de jovem, a velha não tem um caráter grosseiro e revela-se um *eirón* incumbido de auxiliar o herói na obtenção da vitória.

O incesto constitui, segundo Frye, um dos temas menores da comédia, em que geralmente a mulher mais velha oferecida em casamento ao herói revela-se a mãe dele. Poe apropria-se da temática das relações incestuosas da comédia e (re)apresenta-a às avessas, porque, no conto, não há alguém a oferecer a velha ao herói, mas é o herói, movido pela paixão cega decorrente mais da cegueira moral que da deficiência óptica, que oferece não apenas o amor, mas também a mão à velha, contrariando, portanto, a “normalidade” dos arranjos matrimoniais vigentes naquela época.

Segundo Northrop Frye, a Comédia Nova apresenta a união entre um rapaz e uma jovem, “obstada por algum tipo de oposição, geralmente paterna, e solucionada por uma reviravolta no enredo, a qual é a forma cômica do “reconhecimento” de Aristóteles, e é mais manipulada do que sua contrapartida trágica” (1973, p. 50). Nesse conto, a diferença de idade impede a união, que perante os costumes “daquela época”, viola a norma hipócrita dos costumes matrimoniais, que admite o casamento de uma jovem com um velho, mas não o inverso. O mundo às avessas faz-se conhecer pela reflexão humorística que mostra como o homem tende a “interpretar como verdadeiro sentimento moral aquilo que não passa de sentimento de conveniência” (PIRANDELLO, 1996, p. 12).

O final do conto, manipulado, combina com a conveniência econômica que rege a norma, como podemos observar no último parágrafo da narrativa: “[...] Não sou o marido de minha tataravó [...], mas sou o marido da Sra Lalande... da Sra Estefânia Lalande, com quem minha boa parenta velha, além de me fazer seu único herdeiro [...], deu-se ao trabalho de ligar-me, como companheira”¹⁷¹ (POE, 1977, p.556-57). Com o emprego da ironia, Poe traz à tona

¹⁷¹ “[...] I am not the husband of my great, great grandmother: [...]; –but I am the husband of Madame Lalande – of Madame Stephanie Lalande –with whom my good old relative, besides making me her sole [...] –has been at the trouble of concocting me a match’ (POE, 1934, p. 707)

o outro lado das “verdades” instituídas e revela o lado absurdo e interesseiro das convenções sociais, que regem as relações entre os indivíduos, mostrando que o amor poderia ser cego se não fosse pela invenção dos óculos (ou seja, da perspectiva que o contemplamos).

5.6 Conversa com a múmia: uma sátira aos exageros do século XIX

Segundo o que foi dito se aprende que o poeta conta, em sua obra, não o que aconteceu e sim as coisas as quais poderiam vir a acontecer, e que sejam possíveis tanto da perspectiva da verossimilhança como da necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem por escrever em verso ou prosa; [...] a diferença é que um relata os acontecimentos que de fato sucederam, enquanto o outro fala das coisas que poderiam suceder.
Aristóteles, 1999.

O conto *Pequena conversa com uma múmia* (*Some words with a mummy*) foi escrito por Edgar Allan Poe, em abril de 1845. Nele, observamos o olhar satírico de Poe projetado sobre a primeira metade do século XIX, a desnudar os abusos da ciência e os exageros dos ideais progressistas. Poe constrói o discurso ficcional com detalhes de momentos históricos diferentes: o da sociedade do antigo Egito, que tem como herói-tipo a múmia Allamistakeo, que encarna os valores e ideologia de sua comunidade com plena consciência da realidade que o cerca; e o da sociedade norte-americana do século XIX, cujos representantes são o Dr Ponnonner, o Sr. Backingham , o Sr. Gliddon - membros da comunidade científica, representantes de todas as ideologias exageradas que consideram o presente melhor que o passado. Desse modo, os protagonistas do conto, investidos dos valores do século XIX, assemelham-se aos heróis épicos, visto que representam os ideais da sua sociedade, considerando-a como única e independente de relações com o passado, ou seja, estão mumificados em seu próprio universo.

Em *Pequena conversa com uma múmia*, Poe narra a conversa entre a múmia egípcia e o Dr. Ponnonner, um cientista que crê na possibilidade de ressuscitar múmias utilizando descargas elétricas. A múmia, após receber algumas descargas elétricas, aplicadas pelo Dr. Ponnonner, ressuscita e começa uma longa conversa com os estudiosos presentes. O diálogo com a múmia forma a unidade mínima em torno da qual a narrativa será apoiada. A

construção da cena da conversa entre os cientistas e a múmia assemelha-se à configuração do diálogo entre o amante e o corvo, do poema *O Corvo*. Se no poema há o amante entristecido em busca de respostas sobre a amada morta, nesse conto há o cientista movido pelo exacerbado senso de auto-suficiência, em busca do reconhecimento da intelectualidade e supremacia dos círculos científicos norte-americanos do século XIX, sobre os demais. No poema, as indagações do amante são respondidas pelo o corvo. Essa escolha estética é motivada pelas características atribuídas a esse tipo de pássaro. O corvo, na cultura popular, é considerado uma ave de mau agouro e de rapina, características que combinam com a atmosfera fúnebre do momento vivenciado pelo amante. No conto, para harmonizar com o tom derrisório, quem responde as perguntas do Dr. Ponnonner, inflamadas pelo sentimento de orgulho que o impede de reconhecer a alteridade do outro, bem como de admitir a existência das ciências em épocas anteriores à sua, vem a ser a múmia advinda de uma região que se destaca pelo conhecimento da cultura egípcia.

A exposição inicial da narrativa começa com a descrição que o narrador homodiegético faz das próprias ações, até o momento em que recebe um bilhete do Dr. Ponnonner, convidando-o a ir à sua casa para participar do desenrolamento de uma múmia. A escolha da voz homodiegética constitui uma opção estética que visa a conceder ao narrador autoridade para relatar e o distanciamento necessário para que o leitor não desconfie dessa autoridade.

A caracterização da múmia torna-se complexa, porque não se trata de uma múmia qualquer: mas proveniente das montanhas da Líbia, região em que as grutas são interessantes “pelo fato de oferecerem mais numerosas ilustrações sobre a vida privada dos egípcios”¹⁷² (POE, 1997, p. 595). Essa informação é importante, porque revela que a múmia que ali está possui um grande conhecimento da sociedade egípcia e, portanto, será o ponto de contato da sociedade do século XIX com a antiga sociedade egípcia. A múmia pode ser considerada como um herói épico, por ser, no conto, o representante legítimo da sua antiga civilização. O nome da múmia, segundo informa o narrador, está grafado no sarcófago, com hieróglifos, os quais são decifrados pelo Sr. Gliddon e formam o nome Allamistakeo.

Oscar Mendes, em uma nota de rodapé, afirma que a palavra Allamistakeo constitui-se por meio da junção da expressão *all a mistake*, com o acréscimo da letra o, e significa “tudo uma burla”. O nome da múmia forma um anagrama, procedimento muito empregado por Poe em suas composições, e encapsula a frase “tudo uma burla” um jogo de

¹⁷² [...] numerous illustrations of the private life of the Egyptians” (POE, 1934, p. 536).

palavras, no qual se passa do nome próprio ao sentido figurado, por meio da sobreposição de dois sistemas de idéias na mesma palavra. O termo criado é em si mesmo incompreensível, mas no conto está pleno de sentido. Sobre o diálogo interrogativo a respeito das falsas pretensões científicas, no qual as perguntas feitas pelos cientistas charlatões são sempre respondidas pela múmia, cujo nome encapsula a expressão “tudo uma burla”, Poe apóia a construção da trama narrativa. Segundo Hodgart, “a finalidade do satírico consiste freqüentemente em desinflar os falsos heróis, os impostores e os charlatães, que almejam um respeito que não lhes é devido, e o veículo que escolhem para isso é quase sempre a epopéia burlesca” ¹⁷³ (1968, p. 28).

Se em o *Corvo*, o refrão pronunciado pela ave consiste na expressão negativa “nunca mais”, no conto o nome da múmia “tudo uma burla” exerce uma função similar à de um refrão, pois todas as respostas dadas pela múmia visam a mostrar que o sentimento idealizado de soberania e auto-suficiência que anima os cientistas não passa de uma farsa. Empregando o trocadilho, Poe reúne a sátira em um único termo e economiza comentários e explicações sobre as questões em foco, que implicariam no aumento da extensão do conto.

O nome *Allamistakeo* encapsula a trajetória burlesca que os protagonistas do conto viverão; e, segundo afirma Hodgart,

O efeito almejado pela epopéia burlesca nunca consiste simplesmente na contraposição entre o antigo e o moderno, no contraste entre o modo de vida antigo e o moderno, bem e mal respectivamente, ainda que habitualmente inclui um contraste que proporciona também o prazer de pôr as mãos sobre os valores, as convenções e estilos tradicionais da época ¹⁷⁴ (1964, p.23 – 24, trad. nossa)

Ao apresentar a trajetória burlesca dos três cientistas, no momento em que ela poderia representar-lhes a glória, tanto pela descoberta da múmia quanto pelo empenho em trazer-lhe novamente a vida, Poe retira o véu que mascara os falsos sábios. O caráter egoísta

¹⁷³ “[...] la finalidad del satírico consiste frecuentemente en desinflar a los falsos héroes, los impostores y los charlatanes, que pretenden un respeto que no les es debido, y el vehículo que escoge para ello es casi siempre la epopeya burlesca” (HODGART, 1968, p. 28).

¹⁷⁴ “[...] el efecto buscado por la epopeya burlesca nunca consiste simplemente en la contraposición entre lo antiguo y lo moderno, en el contraste entre el modo de vida antiguo y el moderno, bueno y malo respectivamente, aunque habitualmente incluye tal contraste, proporciona también el placer de poner las patas arriba los valores, convenciones y estilos tradicionales de la época” (HODGART, 1968, p. 23-24).

dos personagens Dr. Ponnonner, o Sr. Gliddon e o Sr. Buckingham, legítimos representantes da comunidade científica, bem como demais áreas de atuação do ser humano, os quais pleiteiam o respeito e o reconhecimento que não lhes são devidos, revela uma face oculta dos falsos sábios. As comunidades científicas, força social atuante na história do século XIX, também possuem o seu lado obscuro, onde ocorrem farsas, trapagens charlatanices, empregadas com o intuito de obter valores e reconhecimento individuais. Não existe mais uma busca científica com objetivos coletivos, mas a individual, que almeja apenas o reconhecimento pessoal.

A descrição feita pelo narrador, durante a exposição inicial do conto, das etapas de abertura do sarcófago e do estado em que se encontrava o corpo da múmia, sem sinais de cortes para a retirada das entranhas, fato desconhecido pelos estudiosos, instaura uma atmosfera de suspense que se intensifica pelas dissecações do corpo feitas pelo Dr. Ponnonner. A minuciosa descrição introduz o leitor numa atmosfera horripilante, uma mistura de sonho com bebedeira e experiência científica, como se constata pelas seguintes informações do narrador: “cinco garrafas de cerveja preta”; “mergulhei sem demora no mais profundo sono”; “A múmia estava estendida sobre a mesa de jantar, e logo que entrei o exame dela foi começado” ¹⁷⁵ (POE, 1977, p.594-595).

A primeira seqüência narrativa inicia-se com a aplicação de descargas elétricas na múmia. O começo dessa seqüência narrativa está marcado pela observação irônica do narrador a respeito da possibilidade de ressuscitar a múmia:

A aplicação da eletricidade a uma múmia, velha de três ou quatro mil anos pelo menos, era uma idéia, se não bastante sensata, contudo suficientemente original e todos a acolhemos sem detença. Com quase um décimo de seriedade e nove décimos de troça, dispusemos uma bateria no gabinete do doutor e para lá levamos o egípcio ¹⁷⁶ (POE, 1997, p. 598).

A descrença irônica e zombeteira do narrador, ao mesmo tempo em que satiriza o emprego absurdo da eletricidade, também contribui para intensificar a atmosfera de suspense em torno da hipótese de ressuscitar a múmia. Aparentemente as descargas elétricas não fazem

¹⁷⁵ [...] Five [...], it has reference to bottles of Brown Stout”; “[...] fell into a profound slumber forthwith”. [...] the Mummy was extended upon the dining-table [...]”. (PO, 1934, p. 535 -536).

¹⁷⁶ “The application of electricity to a Mummy, three or four thousand years old at the least, was an idea, if not very sage, still sufficiently original, and we all caught it at once. About one tenth in earnest and nine tenths in jest, we arranged a battery in the Doctor’s study, and conveyed thither the Egyptian”. (POE, 1934, p. 537).

efeito, porém quando todos estão se despedindo, convictos do absurdo que cometeram, o narrador informa que as pálpebras da múmia haviam se mexido. Sucessivamente são aplicadas novas descargas no dedão do pé, às quais a múmia responde levantando “o joelho direito, a ponto de pô-lo quase em contato com o abdômen, e depois, endireitando a perna com inconcebível força, assestou um pontapé no Dr. Ponnonner, tendo como efeito lançar este cavalheiro, como o dardo duma catapulta, pela janela, lá embaixo na rua” (POE, 1997, p. 599). Segundo Freud, em *O humor*, pode-se compreender a gênese do prazer humorístico atentando ao processo que

[...] ocorre junto do espectador, perante o qual um outro produz o humor. Aquele considera-o numa situação que o leva a esperar que o segundo produza sinais de afecto [sic] : irá zangar-se, queixar-se, expressar dor, assustar-se, horrorizar-se, talvez duvidar de si próprio, e o espectador-ouvinte está pronto a segui-lo, a deixar surgir em si os mesmos movimentos afectivos (1969, p. 243).

O gesto da múmia torna-se uma piada que quebra a reação afetiva do leitor, que pode, por um lado, horrorizar-se com a cena de dissecação do cadáver na expectativa de que algo terrível vá acontecer, e, por outro, pode enternecer-se com o uso desrespeitoso que está sendo feito do cadáver, pela ciência. Acostumado à leitura de contos de terror, o leitor, nesse momento da narrativa, acredita se tratar de uma fábula de terror e, portanto, espera que a múmia faça algo terrível; no entanto, ela apenas estica-se, tal como um robô e chuta o cientista, rompendo com o suspense e o horror. Ao mesmo tempo em que rompem com a atmosfera de horror, as atitudes e gestos da múmia introduzem o leitor no universo da comicidade, porque o narrador passa a elencar os movimentos da múmia, que, ao invés de atacar os agressores, move-se procurando libertar-se dos inconvenientes de ter sido embalsamada, neste trecho:

Moral e fisicamente, figurativa e literalmente, o efeito foi elétrico. Em primeiro lugar, o cadáver abriu os olhos, e piscou com bastante rapidez, durante alguns minutos, como faz o Sr. Barnus, na pantomina; em segundo lugar, espirrou; em terceiro, sentou-se; em quarto, agitou o punho diante do rosto do Dr. Ponnonner; em quinto, voltando-se para os Srs. Gliddon e Buckingham, dirigiu-se-lhes, no mais puro egípcio, da seguinte maneira ¹⁷⁷ (POE, 1997, p. 599).

¹⁷⁷ “Morally and physically –figuratively and literally –was the effect electric. In the first place, the corpse opened its eyes and winked very rapidly for several minutes as does Mr. Barnes in the pantomime; in the second place, it

O discurso irônico e satírico da múmia, transposto pelo narrador através do discurso direto, revela que o verbo, quando bem empregado, constitui uma arma muito mais poderosa que as demais:

– Devo dizer-vos, cavalheiros, que estou tão surpreso quanto mortificado pela vossa conduta. Do Dr. Ponnonner nada de melhor se poderia esperar. É um pobre toleirão que nada sabe de nada. Tenho pena dele e perdão-lhe. Mas vós Sr. Gliddon ... e vós, Silk... que viajastes pelo Egito e lá residistes, a ponto de se poder crer que lá houvésseis estado desde o berço... Vós, digo eu, que tanto tivestes entre nós, a ponto de falardes o egípcio tão bem, penso, como escreveis vossa língua materna... Vós, a quem sempre esperava de vós uma conduta mais cavalheiresca! Que devo pensar de vossa atitude tranqüila, vendo-me assim tão estupidamente tratado? Que devo supor de vós, consentindo que Fulano, Sicrano e Beltrano me arranquem dos meus caixões, tirem-me as roupas, neste clima miseravelmente frio? Sob que aspecto (para acabar com isto) devo encarar o fato de estardes a ajudar e incitar esse miserável velhaco do Dr. Ponnonner a puxar-me o nariz?¹⁷⁸ (POE, 1997, p. 599).

Segundo Genette, “até o final do século XIX, a cena romanesca é concebida, de modo bastante lastimoso, como uma pálida cópia da cena dramática [...]” (1979, p. 171). A cena da conversa, mediada pelo narrador por meio do discurso direto, permite colocar os personagens em cena e torna possível conhecer as ações humanas e não apenas a simples representação. Com a adoção desse modo de narrar, Poe não copia o recurso estético do drama, mas adapta-o ao texto literário, uma escolha estética que proporciona ao leitor assistir ao espetáculo humorístico desencadeado pela visualização da discrepância existente entre a máscara exterior e a interior.

O trecho transcrito acima revela dois aspectos do modo de proceder da sociedade moderna em relação às civilizações passadas: primeiro, o desrespeito da arqueologia: no conto, representada pelos senhores Silk e Gliddon, que, sob o propósito de estudar as

sneezed, in the third, it sat upon end; in the fourth, it shook its fist in Doctor Ponnonner’s face; in the fifth, turning to Messieurs Gliddon and Buckingham, it addressed them, in very capital Egyptian, thus”(POE, 1934, p. 539)

¹⁷⁸ “I must say, gentlemen, that I am as such surprised as I am mortified at your behavior. Of Doctor Ponnonner nothing better was to be expected. He is a poor little fat fool who knows no better. I pity and forgive him. But you, Mr. Gliddon –and you, Silk –who have travelled and resided in Egypt until one might imagine you to the manor born –you, I say, who have been so much among us that you speak Egyptian fully as well, I think, as you write your mother-tone –you, whom I have always been led to regard as the firm friend of the mummies –I really did anticipate more gentlemanly conduct from you. What am I to think of your standing quietly by and seeing me thus unhandsomely used? What am I to suppose by your permitting To, Dick, and Harry to strip me of my coffins, and my clothes, in this wretchedly cold climate? In what light (to come to the point) am I to regard your aiding and abetting that miserable little villain, Doctos Ponnonner, in pulling me by the nose?” (POE, 1934, p. 539).

civilizações, retiram do seu local de origem os objetos e artefatos que encontram, submetendo-os a todas as provas; revela, também, que ao invés de projetar o olhar sobre o passado, para tentar compreender o presente, os estudiosos ali reunidos estão tentando entender o passado com os olhos e avanços científicos do presente: “talvez, a verdadeira razão esteja no espírito deste tempo que procede totalmente de acordo com a regra dos contrários e é agora usualmente admitida como soluções de todos os paradoxos e impossibilidades”¹⁷⁹(POE,1997, p. 600). A sátira, nesse trecho, tem por alvo a filosofia norte-americana, cuja principal característica do modo de proceder consiste em “não tomar à tradição mais que uma informação e [...] procurar por si mesmo a razão das coisas” (TOCQUEVILLE, 2000, p.3).

O Dr. Ponnonner, por considerar-se o representante da comunidade científica da época, usa a máscara do sabe tudo (alazon) e considera a múmia como alguém que, por pertencer ao passado remoto, sabe menos (eirón). Segundo Muecke, somente na chamada ironia observável “é que temos a alazonia e o alazon, definindo-se a alazonia como a inconsciência encontrada no ou imputada ao alazon, a vítima da ironia” (1995, p.55). A cena da conversa é uma ironia observável, porque o Dr. Ponnonner confia cegamente nos avanços científicos e descarta qualquer ligação do progresso obtido na sua época com os avanços realizados no passado. A alazonia consiste no exacerbado senso de auto-suficiência atrevidamente confiante que estimula esse personagem nos palcos das ciências, fazendo dele a vítima da ironia e, portanto, o alvo do ataque satírico.

No decorrer da cena da conversa, o Sr. Gliddon, para descrever o significado da palavra “política”, faz o seguinte desenho com carvão: “um homem de nariz cônico, cotovelos esburacados, de pé sobre um cepo, com a perna esquerda lançada para trás, o braço direito atirado para a frente, o punho fechado, os olhos girando pelo céu e a boca aberta num ângulo de noventa graus”¹⁸⁰ (POE,1997, p.600). Segundo Bergson, o humor consiste em “descrever minuciosa e meticulosamente o que é fingindo acreditar que assim as coisas deveriam ser” (2001, p. 95). A descrição do significado atribuído à palavra política desce no mau interior que existe nos políticos e traz à superfície as particularidades que fazem deles seres caricatos. O tom jocoso, conferido pelo emprego de comparações do tipo “nariz cônico”, “cotovelo esburacado”, conduz a descrição caricata à sátira aos políticos daquela época, manifestada da seguinte forma: “[...] o Sr. Buckingham não conseguiria explicar a idéia

¹⁷⁹ “[...] perhaps, the true reason is to be sought in the spirit of the age, which proceeds by the rule of contraries altogether, and is now usually admitted as the solution of every thing in the way of the paradox and impossibility”(POE, 1934, p. 539).

¹⁸⁰ “[...] with a bit of charcoal, a little carbuncle-nosed gentleman, out at elbows, standing upon a stump, with his left leg drawn back, his right arm thrown forward, with his fist shut, the eyes rolled up toward Heaven, and the mouth open at an angle of ninety degrees”(POE, 1934, p. 540).

absolutamente moderna de *whig* sem que (a uma sugestão do Dr. Ponnonner), empalidecendo, tirasse o chinó”¹⁸¹ (POE,1997,p. 600-601). O termo *whig* designa os membros conservadores do Partido Liberal e, segundo Oscar Mendes, Poe faz um trocadilho com o termo inglês *wig* que significa chinó, ou seja, peruca. A peruca é um dos componentes do traje dos políticos daquela época e, portanto, uma das peças da fantasia empregada pelos bufões que desfilam pelo parlamento.

Como atenuante para as suas imbecilidades e mesmo para tentarem se justificar perante a múmia, os protagonistas versam “sobre os vastos benefícios, extraídos para a ciência, do desempacotamento e do escavamento das múmias”¹⁸² (POE,1997, 601). A múmia, por sua vez, minimiza e ridiculariza todas as investidas e pretensões de seus argüidores, como podemos constatar nesta resposta sobre o tempo em que ela está morta e empacotada em asfalto: “- Se eu estivesse *morto*, como o senhor diz – replicou o conde -, é mais provável que morto ainda estaria, pois percebo que os senhores estão ainda na infância do galvanismo e não podem realizar com ele o que era coisa comum entre nós, antigamente”¹⁸³ (POE,1997, p. 602).

A referência ao galvanismo, conjunto de fenômenos de natureza eletroquímica que se passam em sistemas constituídos por metais diferentes postos em contato com eletrólitos para recobrir o ferro com uma camada de zinco, com o objetivo de evitar os efeitos da oxidação, constitui ancoragem temporal do discurso narrativo no discurso histórico, visto que esse procedimento foi desenvolvido pelo físico italiano Luigi Galvani, no final do século XVIII. O discurso da múmia vem permeado pela crítica à petulância dos cientistas, que crêem avançar na ciência, sem nenhuma ligação com as experiências do passado, como observamos nesta fala proferida pela múmia, mediante o desconhecimento do Dr. Ponnonner sobre as etapas do processo de embalsamamento: “- Ah, percebo! Deplorável estado de ignorância”¹⁸⁴ (POE,1997,p. 602).

A passagem em que Allamistakeo afirma que só pôde ser ressuscitado porque pertencia ao sangue do escaravelho pode ser considerada uma ancoragem documental do discurso ficcional na cultura egípcia. A expressão “sangue do escaravelho”, refere-se à dinastia egípcia que acreditava na ressurreição, usava o escaravelho como emblema e não

¹⁸¹ “[...] Mr. Buckingham failed to convey the absolutely modern idea, “whig”, until (at Doctor Ponnonner’s suggestion) he grew very pale in the face, and consented to make off his own”(POE, 1934, p. 540).

¹⁸² “[...] upon the vast benefits accruing, to science from the unrolling and a disembowelling of mummies [...] ” (POE, 1934, p. 540)

¹⁸³ “Had I been, as you say, *dead* “, replied the Count, it is more than probable that dead I should still be; for I perceive you are yet in the infancy of Galvanism, and cannot accomplish with it what was a common thing among us in the old days” (POE, 1934, p. 541-542).

¹⁸⁴ “Ah, I perceive; –a deplorable condition of ignorance!”. (POE, 1934, p. 542).

retirava as entranhas dos cadáveres antes de embalsamá-los. Em conformidade com o *Dicionário de Símbolos Literários* de Chevaliere Gheerbrant, edição de 1999, há na cultura egípcia uma crença de que o escaravelho simbolizava a renovação eterna da vida a partir de si mesma. Quem usasse, em vida, a imagem do escaravelho, garantiria a persistência no ser, e quem o usasse na tumba, renasceria para a vida; portanto, para os egípcios, o escaravelho é o símbolo da ressurreição.

O doutor busca o reconhecimento como grande cientista, por ressuscitar os mortos; a múmia o desmascara, afirmando que tal fato só foi possível porque ela pertencia à dinastia do escaravelho, ou seja, sem uma ação ou fato acontecido no passado, “hoje” não se poderia ressuscitá-la. O presente é, portanto, uma continuidade do passado. Segundo Muecke:

Um sentido de ironia implica não só a capacidade de ver contrastes irônicos, mas também o poder de moldá-los na mente de alguém. Inclui a capacidade, quando confrontada de algum modo com alguma coisa, de imaginar ou lembrar ou observar alguma coisa que formaria um contraste irônico (1995, p. 62).

Ao contrapor dois representantes de culturas temporalmente distantes, Poe revela o habilidoso engenho que lhe permite não só distinguir dessemelhanças entre coisas semelhantes, mas também em atingir o efeito de contraste irônico, o qual suscita a comicidade porque revela o contraste entre a realidade e a aparência.

No decorrer da conversa, a múmia afirma que os historiadores do seu tempo deixavam-se embalsamar para, depois de terem passado uns quinhentos anos, retornarem e encontrarem sua obra transformada num “caderno de notas à-toa, numa espécie de arena literária, para as conjecturas de anotações antagônicas, enigmas e rixas pessoais de rebanhos inteiros de comentaristas exasperados”¹⁸⁵ (POE, 1997, p. 604).

Esse trecho do conto revela que o discurso histórico também é contado por meio de um ponto de vista, tal como o discurso literário. O discurso histórico, por ser contado através do ponto de vista do historiador, também pode ser questionado e criticado, pela múmia:

Essas conjecturas, etc., que passavam sob o nome de anotações ou emendas, verificavam-se haver tão completamente envolvido, torturado e sufocado o texto que o autor era obrigado a sair de lanterna na mão à busca de seu próprio livro. Ao

¹⁸⁵ “[...] converted into a species of haphazard note-book –that is to say, into a kind of literary arena for the conflicting guesses, tiddles, and personal squabbles of whole herds of exasperated commentators” (POE, 934, p. 543).

descobri-lo, nunca merecia a trabalhadeira da busca. Depois de reescrevê-lo totalmente, cabia ainda como dever obrigatório do historiador pôr-se a trabalhar, imediatamente, em corrigir, de acordo com seu saber individual e sua experiência, as tradições do dia concernentes à época em que ele havia originalmente vivido. Ora esse processo de recomposição e retificação pessoal, levado a efeito por diferentes sábios, de tempos em tempos, tinha como resultado evitar que nossa história degenerasse em fábula completa.¹⁸⁶ (POE, 1997, p. 604, grifos nossos).

No primeiro parágrafo, Poe cria uma metáfora irônica propícia para satirizar os críticos literários que abordam uma obra de maneira distanciada, fazendo com que esta deixe de existir e de ter significado, ao referir-se, ainda que de maneira sutil, à “anedota que mostra Diógenes, de lanterna na mão, procurando homens e distraindo os curiosos com a frase: “Procuro homens, não escória” (MINOIS, 2003, p. 63).

Observamos que Poe satiriza o comércio literário que governa a criação ficcional, pois os críticos evitam aprofundar-se no mérito da obra em apreciação, motivados pelo “sistema de contribuições anônimas”, o qual não visa à capacidade de se escrever bem, mas a “tantos guinéus por lauda” (Poe, 1968a, p.42). Movida por interesses, a crítica encontrou um método de avaliação peculiar, que evitava os esforços mentais e reflexivos necessários à compreensão das obras de arte:

Um fácil substituto para esse tipo de trabalho foi elaborar um sumário da obra em foco, com numerosos extratos – ou ainda um substituto mais fácil: comentários ao acaso sobre passagens escolhidas arbitrariamente pelo crítico, entremeadas com as próprias passagens transcritas literalmente. O método mais em voga de fazer as críticas, entretanto, porque trazia com ele a aparência de seriedade e cuidado, era o do ensaio difuso e genérico sobre o assunto da publicação, usando o articulista (?) os fatos fornecidos pela obra em estudo e utilizando-os como matéria-prima para a formação de alguma teoria cujo único interesse era sustentar diferenças de opinião com o autor do livro (POE In: NOSTRAND, 1968 a, p. 42).

Alexis de Tocqueville afirma que a austeridade da religião, professada pelos imigrantes, influencia de modo desfavorável o progresso das altas ciências, dos artistas, dos

¹⁸⁶ “These guesses, etc., which passed under the name of annotations, or emendations, were found so completely to have enveloped, distorted, and overwhelmed the text, that the author had to go about with a lantern to discover his own book. When discovered, it was regarded as the bounden duty of the historian to set himself to work immediately in correcting, from his own private knowledge and experience, the traditions of the day concerning the epoch at which he had originally lived. Now this process of rescription and personal rectification, pursued by various individual sages from time to time, had the effect of preventing our history from degenerating into absolute fable” (POE, 1934, p. 543)

poetas e escritores nos Estados Unidos; por desencadear nessa nação o gosto pelo útil em detrimento do belo, a religião é “pouco favorável às belas-artes e só muito a contragosto permite os prazeres literários” (2000, 41).

Em *Filosofia do mobiliário (Philosophy of FORTUNITURE)* publicado em 1840, Edgar Allan Poe demonstra como os americanos associam a idéia de belo à aquisição e ostentação de suas riquezas:

Não temos uma aristocracia de sangue e tendo, portanto, como coisa natural, e na verdade inevitável, criado para nós uma aristocracia de dólares, a ostentação da riqueza tomou aqui o lugar e desempenhou a tarefa da ostentação heráldica nos países monárquicos. Por uma transição facilmente compreensível, e que também poderia ter sido facilmente prevista, fomos levados a transformar em simples exibição nossas noções do próprio gosto (POE 1997, p. 1.004).

Mediante o achincalhamento, surge o autor de lanterna na mão em busca do texto e não das críticas. Como podemos observar, há uma integração entre o engenho artístico e o pensamento crítico de Poe, no qual ele chama a atenção para a necessidade de renovação dos parâmetros de avaliação, afirmando: “a crítica não é, acreditamos, um ensaio, um sermão, uma oração, um capítulo de história, uma especulação filosófica, um poema em prosa, uma novela ou um diálogo. Na verdade, ela só *pode ser nada* no mundo senão uma crítica”¹⁸⁷ (POE apud NOSTRAND, 1968, p. 44).

No segundo trecho em destaque, as verdades do discurso histórico são questionadas ironicamente, por meio da comparação com as fábulas, revelando que as verdades históricas também são narradas em conformidade com o ponto de vista do historiador e, portanto, a construção da história é ideológica e está a serviço das forças sociais dominantes. Para evitar a manifestação de outros pontos de vista sobre um mesmo fato histórico, só embalsamando o historiador ou o escritor e trazendo-os, depois, de volta à vida, com o objetivo de recontar seu texto.

Se associarmos a crítica feita ao difícil modo de vida do historiador à vida do escritor, podemos afirmar que no primeiro trecho sublinhado da citação, Poe refere-se, também, à censura feita pelos editores visando apenas à publicação de obras cujos autores Charles Baudelaire chamou de *manking-money author*, pelo fato de “não perceberem nas

¹⁸⁷ “Criticism is not, we think, an essay, nor philosophical speculation, nor a chapter in history, nor a philosophical speculation, nor a prose-poem, nor an art novel, nor a dialogue. In fact, it can be nothing in the world but –a criticism” (POE, 1984, p. 1031)

letras nada mais que uma indústria” (TOCQUEVILLE, 2000, p. 69). Em *Marginalia*, Poe critica as leis que regem o universo literário:

A natureza de nossas leis sobre a propriedade literária furta ao escritor toda a sua força. Quanto à sua liberdade de ação, ela se assemelha à concedida ao deão e ao cabido de uma catedral episcopal inglesa convocados para uma eleição por certo decreto do rei que lhes dava a faculdade de eleger e especificava a pessoa a ser eleita” (POE, 1997, p. 998).

A sátira à suposição de que o discurso histórico seja uma verdade absoluta é mais evidente e intensificada na passagem em que o Dr. Ponnonner, motivado pela afirmação da múmia de que o historiador faz correções pessoais, faz a seguinte solicitação à múmia :– O senhor se referiu à correção pessoal do historiador nas tradições relativas à sua própria época. Rogo-lhe que me diga: qual a proporção, em média, de verdade misturada a essa Cabala?”¹⁸⁸ (1997, p. 604). Poe emprega termo cabala com o mesmo sentido atribuído nos meios editoriais, ou seja, como sinônimo da maquinação de um grupo para forjar sucesso ou fracasso. Ao questionar qual o teor de verdades veiculadas pelo discurso histórico, Poe questiona o sentido de verdade histórica, ou seja, até que ponto fato histórico pode ser considerado totalmente verdadeiro ao ser analisado por diferentes perspectivas de apreciação.

O lado rígido do caráter do Dr. Ponnonner vem a tona pela insistência mecanizada de fazer perguntas à múmia, sempre contrapondo o presente ao passado e, segundo Bergson, “a mente que se obstina acabará por submeter às coisas à sua idéia, em vez de reger seu pensamento pelas coisas” (2001,p.138). O Dr. move-se por intermédio do automatismo de sua idéia em mostrar as proezas das ciências do século XIX nas diversas áreas. Ao deixar entrever, em seus gestos e discursos, um estado de alma que, para a ciência, não tem valor algum e consiste apenas em um comichão interior de ser reconhecido como melhor, ele revela o lado cômico de seu caráter.

Sucessivamente, as perguntas do Dr. Ponnonner são submetidas a uma relação de causa e consequência, porque demonstram, através das respostas que a múmia fornece quais os acontecimentos do passado remoto que contribuíram para os avanços científicos da situação presente. Se em *O Corvo*, as perguntas feitas sucessivamente à ave servem para

¹⁸⁸ “You mentioned the historian’s personal correction of traditional respecting his own epoch, Pray, sir, upon an average, what proportion of these Kabbala were usually found to be right?” (POE, 1934, p. 544).

intensificar o horror e o melancólico estado de alma do amante, no conto ora analisado o mesmo recurso foi empregado para intensificar o tom humorístico e satírico.

Segundo Genette, “a curiosidade do auditório intradieético mais não seja [sic] que um pretexto para responder à do leitor” (1979, p. 231). Valendo-se da curiosidade intradieética, Poe pontua questões do momento contemporâneo à escritura do conto e desvela os embustes ideológicos decorrentes do espírito de supremacia que integra a personalidade dos norte-americanos, como podemos observar na passagem em que a múmia, ao ser interrogada sobre a Criação dos seres no planeta, afirma:

No meu tempo, jamais conheci alguém que entretivesse fantasia tão singular como essa de que o universo (ou este mundo, se acha melhor) tivesse tido alguma vez começo. Lembro-me de que uma vez somente, ouvi algo de remotamente vago, de um homem de muito saber, a respeito da origem *da raça humana*, e esse homem empregava essa mesma palavra *Adão* ou (Terra Vermelha) de que o senhor fez uso. Empregava-a, porém, em sentido genérico, com referência à germinação espontânea do limo da terra (da mesma maneira por que são gerados milhares de criaturas dos mais baixos genera), a geração espontânea, digo eu, de cinco vastas hordas de homens simultaneamente brotando em cinco distintas e quase iguais divisões do globo ¹⁸⁹ (POE, 1997, p. 605, *itálicos do autor*).

Na resposta da múmia, fica clara a crítica de Poe às ideologias progressistas de que o mundo atual possa ser melhor que o passado, bem como uma sátira à teoria que descreve a origem da vida admitindo a formação de seres organizados a partir de matéria inanimada, teoria conhecida por abiogênese. Essa teoria foi aceita como verdadeira até o início do século XIX quando Pasteur demonstra sua impropriedade. Nesse trecho do conto ocorre o questionamento da idéia de que o primeiro homem teria sido confeccionado por Deus a partir de uma porção de barro. Se a ciência demonstrou ser impossível obter vida de coisas e objetos inanimados, como então aceitar o discurso bíblico sobre a criação do homem? Esse é o questionamento que Poe lança ao leitor, como um convite à reflexão sobre a construção dos discursos religiosos como verdades universais.

¹⁸⁹ “During my time I never knew any one to entertain so singular a fancy as that the universe (or this world if you will have it so) ever had a beginning at all. I remember once, and once only, hearing something remotely hinted, by a man of many speculations, concerning the origin *of the human race*; and by this individual, the very word *Adam* (or Red Earth), which you make use of, was employed. He employed it, however, in a general sense, with reference to the spontaneous germination from rank soil (just as a thousand of the lower *genera* of creatures are germinated), -the spontaneous germination, I say, of five vast hordes of men, simultaneously upspringing in five distinct and nearly equal divisions of the globe” (POE, 1934, p. 544)

A indireta constitui o modo pelo qual o satirista faz o ataque agressivo. Para que o ataque seja eficaz, são necessários um discurso ficcional ou fictício e um conteúdo sulcado pelo cômico. A forma privilegiada por Poe para fabular a sátira é o conto breve, no qual é possível atingir, segundo o poeta, a verdade. Nesse conto, a sátira torna-se sulcada pelas comparações cômicas feitas pelo senhor Silk ao dirigir-se à múmia:

Suponho, por consequência, que devemos atribuir a acentuada inferioridade dos velhos egípcios em todos os ramos da ciência, quando comparados com os modernos, e mais especialmente com os ianques, inteiramente à solidez mais considerável do crânio egípcio ¹⁹⁰ (POE, 1997, p. 605).

Nessa comparação sobressai a idéia de que os ianques possuem o miolo mole enquanto os egípcios são cabeça dura. O termo ianque é muito significativo para a leitura crítica do conto, visto que designa os moradores da região cultural e lingüística constituída pelos estados de Connecticut, Maine, Massachusets, New Hampshire, Rhode Island e Vermont, ou seja, está se referindo ao povo norte-americano, e inscreve a narrativa do conto numa realidade extratextual reconhecível, que nos permite afirmar que a trama desenrola-se nos Estados Unidos da América. A passagem em que o Dr. Ponnonner refere-se à arquitetura norte-americana, citando como exemplo os monumentos construídos em Nova York e o Capitólio, em Washington D. C., reforça essa constatação.

A referência aos processos de Mesmer, os quais a múmia compara a algumas criações dos sábios egípcios, permite concluir que, embora não haja datas que estabeleçam uma relação entre a cronologia narrativa e a cronologia oficial da época que está sendo contrastada com os primórdios da civilização, se trata do início do século XIX, porque o termo Mesmer refere-se ao nome da doutrina do médico alemão Franz Anton Mesmer (1733-1815). Para Mesmer, todo ser vivo possui um fluido magnético capaz de ser transmitido a outros indivíduos, estabelecendo-se, assim, influências psicossomáticas recíprocas de efeito curativo. No conto *O Caso do Sr. Valdemar*, Poe emprega a transmissão de passes magnéticos, tal como Mesmer os descrevia em seu processo, para manter vivo um moribundo

¹⁹⁰ “I presume, therefore, that we are to attribute the marked inferiority of the old Egyptians in all particulars of science, when compared with the moderns, and more especially with the Yankees, altogether to the superior solidity of the Egyptian skull”. (POE, 1934, p. 544).

cujo único desejo era morrer e satiriza a crença no poder do magnetismo empregado como um meio para se obter a cura para males físicos, por meio da subversão da ordem natural.

Os vários pontos de contato do discurso ficcional, como, por exemplo, referências a data (século dezenove, feita numa passagem transcrita no final da análise), a locais geográficos dos Estados Unidos (Nova York, Washington D.C.), a comunidades sociais representadas pelo termo ianques (americanos de uma determinada região geográfica norte-americana), revelam que afirmações feitas por alguns críticos e estudiosos da obra de Poe de que seus cenários e personagens em nada se assemelhavam aos americanos não podem ser aplicadas à obra de forma genérica, mesmo porque toda regra tem suas exceções e o conto em apreço revelou-se como uma delas.

A sátira à democracia e ao progresso fica clara nos comentários, feitos pela múmia, sobre a leitura de dois capítulos de um livro que versa sobre o que “os bostonianos chamam de Grande Movimento do Progresso”:

O conde disse simplesmente que Grandes movimentos eram coisas excessivamente comuns no seu tempo e quanto ao Progresso, foi, em certo tempo, uma completa calamidade, mas jamais progredida. Falamos então da grande beleza e da importância da Democracia e muito nos esforçamos para fazer bem compreender o conde as vantagens de que gozávamos em viver num país onde havia sufrágio *ad libitum* e não havia rei. [...] disse ele [o conde] que, há muitíssimo tempo, ocorrera algo bem semelhante. Treze províncias egípcias resolveram tornar-se imediatamente livres e dar assim um magnífico exemplo ao resto da humanidade. Reuniram-se seus sábios e cozinham a mais engenhosa constituição que é possível conceber-se. Durante algum tempo, as coisas correram admiravelmente bem, somente que seu costume de jactar-se era prodigioso. A coisa acabou, porém, com a consolidação dos treze estados, COM mais quinze ou vinte outros, no mais odioso e insuportável despotismo de que jamais se ouviu falar na superfície da Terra ¹⁹¹ (POE, 1997, p. 607).

A suposta tese do cientista burlesco, de que o presente pode ser melhor que o passado, cai por terra quando o narrador afirma que os egípcios não conheciam a máquina a

¹⁹¹ “The Count merely said that Great Movements were awfully common things in his day, and as for Progress, it was at one time quite a nuisance, but it never progressed. We then spoke of the great beauty and importance of Democracy, and were at much trouble in impressing the Count with a due sense of the advantages we enjoyed in living where there was suffrage *ad libitum*, and no King. (...) he said that, a great while ago, there had occurred something of a very similar sort. Thirteen Egyptian provinces determined all at once to be free, and to set a magnificent example to the rest of mankind. They assembled their wise men, and concocted the most ingenious constitution it is possible to conceive. For a while they managed remarkably well; only their habit of bragging was prodigious. The thing ended, however, in the consolidation of the thirteen states, with some fifteen or twenty others, in the most odious and insupportable despotism that was ever heard of upon the face of the Earth” (POE, 1934, p. 547).

vapor e um dos amigos informa que “a moderna máquina a vapor deriva da invenção de Hero, através de Salomão de Caus” ¹⁹²(POE, 1997, p.607). Nessa passagem, Poe mostra que os avanços do presente dependem dos progressos realizados no passado e antecipa o pensamento da crítica moderna, sobretudo de Lukács, que afirma que “o presente deriva do passado e o passado explica o presente”, movimento relacional que demonstra o desenrolar do processo histórico.

No trecho da carta contemporânea à escritura do conto, escrita por Poe a James Russel Lowell, em dois de julho de 1844, transcrito a seguir, fica clara a consciência que o poeta possui da condição humana.

O homem agora só é mais ativo – não mais feliz, nem mais sábio – do que era 6 mil anos atrás. O resultado nunca irá variar – e supor que irá é supor que o homem do passado viveu em vão – que o tempo passado não é mais que o rudimento do futuro – que os miríades que pereceram não estavam em pé de igualdade conosco – assim como não estamos com nossa posteridade. Não posso concordar em perder de vista no homem o indivíduo, no homem a multidão (POE, In: FOYE, 1989, p. 15).

Nessa passagem da carta, fica evidente a sucessiva influência que o homem sofre ao longo de sua existência. O homem distingue-se dos demais seres, por meio da apropriação e cognição das múltiplas experiências vivenciadas pelos seus semelhantes.

Mediante a derrota, o Dr. Ponnonner pergunta à múmia “se o povo do Egito pretendia seriamente rivalizar com os modernos em todas as importantíssimas particularidades do traje” ¹⁹³ (1997, p. 608). A múmia, após olhar as roupas que ele lhe havia dado, arreganha a boca até as orelhas e nada responde. O narrador, nessa sequência narrativa, torna-se irônico, porque no começo do conto, ao referir-se ao Dr. Ponnonner, faz alusão a titulação de formação acadêmica, “Dr.”, mas após tantas derrotas da ciência moderna, ele chama-o simplesmente de Sr. Ponnonner, uma espécie de rebaixamento moral. A atitude da múmia de ficar de boca aberta é uma resposta irônica porque o Dr. Ponnonner, no início da narrativa, havia lhe dado um traje completo composto por:

¹⁹² “[...] is derived from the invention of Hero, through Solomon de Caus” (POE, 1934, p. 546).

¹⁹³ “[...] if the people of Egypt would seriously pretend to rival the moderns in the all-important particular of dress” (POE, 1934, p. 547).

[...] uma casaca, preta, pelo melhor figurino de Jennings; um par de calças de xadrez, azul celeste, com alças, uma camisa de gingão cor-de-rosa, um colete de brocado com abas, um sobretudo branco, uma bengala de passeio com gancho, um chapéu sem aba, botinas de verniz, luvas de pele de cabrito, cor de palha, um monóculo, um par de suíças e gravata-cascata ¹⁹⁴ (POE, 1997, p.601).

A descrição da roupa constitui uma sátira aos exageros extravagantes dos trajes da época. Poe, em *Filosofia do mobiliário*, ensaio escrito em 1840, critica a ostentação de riquezas feita pelos americanos e afirma que “o povo quer imitar os nobres, e o resultado é uma completa difusão do gosto conveniente” ¹⁹⁵ (POE, 1997, 1004). Na composição do traje há uma imitação exagerada dos trajes em voga naquela época, que tende para o grotesco, porque não se trata de uma simples roupa, para abrigar do frio, mas um aparato que mascara a múmia, transformando-a num cidadão norte-americano do século XIX. Essa cena torna-se cômica porque nos sugere “a idéia de uma sociedade fantasiada e, por assim dizer, de uma mascarada social”, ou seja, para habitar aquele mundo faz-se necessário trajar-se a caráter (Bergson, 2001, 33).

Rimos do automatismo com que o Dr. Ponnonner oferece o traje de gala ao conde, o que propicia a visão de um mecanismo inserido no indivíduo por uma regulamentação automática da moda em voga. Segundo Vladimir Propp, a comicidade da semelhança é um procedimento muito usado pelos “bons palhaços: eles se apresentam em dupla, numa certa medida são idênticos e em outra são diferentes, mas só brigam, se xingam e até se agarraram por bobagens”(1992,p. 57).

Poe emprega, nesse conto, um procedimento da comédia clássica que consiste na repetição, caracterizada pela duplicação de Ponnonner, por meio do traje concedido à múmia. Ponnonner e Allamistakeo, no decorrer da trama narrativa, revelam que a única diferença entre ambos era a das vestes, sendo, portanto, idênticos na presunção de que o tempo de cada um seja melhor do que o do outro, semelhança oculta que se estende aos demais personagens, que parecem ser diferentes, mas são impulsionados pela mesma aspiração. Poe cria um microcosmo, por meio da contraposição irônica de dois tempos (presente / passado), que se efetiva na trama ficcional através do diálogo entre os personagens, rerepresentando as

¹⁹⁴ “[...] black dress coat, made in Jennings’s best manner, a pair of sky-blue plaid pantaloons with straps, a pink gingham chemise, a flapped vest of brocade, a white sack overcoat, a walking cane with a hook, a hat with no brim, patent-leather boots, straw-colored kid gloves, an eye-glass, a pair of whiskers, and a waterfall cravat”(POE, 1934, p. 541).

¹⁹⁵

transformações históricas ocorridas na civilização, e mostra que as glórias do presente derivam das lutas do passado.

Segundo Júlia Kristeva, o termo ambivalência empregado por Mikhail Bakhtin, “implica a inserção da história (da sociedade) no texto, e do texto na história” (1974, p. 67). O conto atinge uma significação mais ampla se analisado através de uma relação dialógica entre os dois momentos históricos confrontados, porque oportuniza a compreensão da função ambivalente do humor e da sátira, presentes nos contos, uma vez que, ao mesmo tempo em que satiriza a sociedade norte-americana no texto ficcional, Poe insere na sociedade, através do texto, um convite à reflexão sobre a necessidade de reformulação de idéias e costumes da sociedade daquela época. O lado grotesco do traje reside na combinação das cores e no emprego de peças com brocado, que lembram a fantasia de um palhaço. Toda corte tem um bufão, o qual tem licença para satirizar e escarnecer todos, inclusive o rei, e Poe, nesse conto coloca em ação o bufão Allamistakeo fantasiado nos moldes norte-americanos e, portanto, integrado ao momento histórico, para satirizar a tudo e a todos.

A estrutura do conto é circular, visto que sua narração termina no momento em que começa sua escritura, com esta fala do narrador:

Estou de pé desde as sete, escrevendo estas notas, em benefício de minha família e da humanidade. [...] A verdade é que estou nauseado, até o mais íntimo, desta vida e do século dezenove em geral. Estou convencido de que tudo vai indo de pernas viradas. Além disso, estou ansioso por saber quem será o presidente, em 2045. Portanto, logo que acabar de barbear-me e de tomar uma xícara de café, irei até a casa de Ponnonner fazer-me embalsamar por uns duzentos anos ¹⁹⁶(POE, 1997, p.608).

Na passagem acima, ocorre a “consagração do instante” da escritura do conto, e seu criador torna-se parte integrante da trama ficcional. Recorrer ao embalsamamento para depois ressuscitar e reescrever sua história seria, realmente, uma maravilhosa forma de Poe corrigir as leituras críticas feitas da sua produção ficcional, que apenas consideram sua obra como produto de uma mente torturada pelos infortúnios de sua vida particular ou pelos devaneios ocasionados pelo uso excessivo de álcool.

¹⁹⁶ “I have been up since seven, penning these memoranda for the benefit of my family and for mankind [...]. The truth is, I am heartily sick of this life and of the nineteenth century in general. I convinced that every thing is going wrong. Besides, I am anxious to know who will be President in 2045. As soon, therefore, as I shave and swallow a cup of coffee, I shall just step over to Ponnonner’s and get embalmed for a couple of hundred years” (1934, p. 548).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Temos, todos que vivemos,
Uma vida que é vivida
E outra vida que é pensada,
E a única vida que temos
É essa dividida
Entre a verdadeira e a errada.
- Fernando Pessoa

Os versos de Pessoa revelam a incongruência que domina o caráter do ser humano, transformando-o no único animal que ri e faz rir. Observar as incongruências que integram o caráter do ser humano, captar os contrastes e reapresentá-los exige distanciamento crítico, experiência de vida e uma habilidade criativa aliada ao engenho que possibilitam apresentar, às mentes menos aguçadas, os embustes decorrentes dos contrastes provocados pela natureza dividida do ser humano. Ser poeta, contista e crítico literário, constitui uma tarefa árdua, porque a vida em seus múltiplos aspectos revela-se mais estranha que a ficção. Captar e (re)apresentar, tanto por meio do senso crítico, como pelo engenho criativo, o real, em toda a sua complexidade, torna-se um trabalho de Hércules.

Edgar Allan Poe desempenhou um gigantesco trabalho, ao apresentar em sua obra o ser humano em si, com suas paixões, medos, preconceitos, vícios e méritos. Com argúcia, ele examinou o mundo ao seu redor, deixando-nos uma pintura abrangente e profunda da sociedade do século XIX. Os pontos ressaltados por sua crítica enfureceram aqueles que por ela foram atingidos, levando-os à revanche, carregada por uma dose de exagero e algumas pitadas de maldade. Rufus Griswold, atingido pela crítica de Poe, propagou a imagem desse poeta como um romântico à beira do abismo, produzido pelo alcoolismo e infortúnios familiares. A imagem do poeta atormentado pelas dificuldades da vida foi associada à produção ficcional, e a crítica faz da obra de Poe uma espécie de metáfora dos infortúnios por ele vivenciados, como pudemos constatar na seguinte afirmação de Leon Howard:

A imagem estereotipada do típico poeta romântico, que pronuncia palavras imortais antes de submergir tragado pelos abismos do amor e da morte, está de tal maneira gravada na imaginação popular que, uma vez que um poeta se torne identificado com essa imagem romântica, será difícil para os críticos literários reconstituírem fielmente sua verdadeira personalidade artística (1960, p.102-103).

Nesta pesquisa, mostramos não a imagem de um poeta tragado pelas dificuldades da vida, mas a outra face de Poe, que revela a riqueza e a variedade de temas que sua produção ficcional abarca, revelando uma análise bem humorada da humanidade. Sob a égide do universo do cômico, Poe revela o lado imerso e absorvido da materialidade de ocupações mecânicas do homem norte-americano do século XIX, demonstrando tanto a falta como a necessidade de renovação contínua dos valores, crenças e costumes, para alcançarem plenitude e harmonia na vida.

Se a inata melancolia, as tristes vicissitudes, uma vida marcada por experiências trágicas e o ceticismo adquirido com estudos e meditação sobre a condição humana determinam a disposição de espírito denominada humorismo, na qual a arte germina, floresce e da qual extrai seus nutrientes, podemos dizer que Edgar Allan Poe foi um dos grandes humoristas da modernidade. A variedade de gêneros em que se enquadram os diversos tipos de contos apresenta um panorama tanto do homem como das atividades às quais ele se lança, seja a ciência, a crítica, a literatura, a religião e a política. Não há, em sua variada obra, apenas o horror ou o riso, mas o horror e o riso gerados pelos contrastes acentuados da condição humana.

O cômico moderno, segundo afirma Leopardi, “nasce de uma composição de vozes”, portanto é lícito dizer que Poe foi um dos grandes maestros humorísticos da modernidade (LEOPARDI apud PIRANDELLO, 1996, p. 34). Sua pena, ao reger o discurso das múltiplas vozes que compõem o cenário universal, propicia, tanto pela crítica como pela ficção, uma reflexão sobre a vida real cindida entre a vida vivida e a vida sonhada. Em sua obra, a cisão que integra a alma revela-se através do movimento contínuo que permite ao espectador dar uma olhadela nas incongruências e embustes que integram o caráter humano.

Se o humorismo tem infinitas variedades, conforme as nações, os tempos, os engenhos, podemos afirmar que Edgar Allan Poe aproxima-se do engenho de Rabelais ao fazer uso do grotesco para subverter a ordem imposta. Poe foi um leitor de Rabelais, como pudemos constatar na primeira das *Fifty Suggestions*¹⁹⁷, publicadas no *Graham's Magazine* em 1849, na qual o poeta jocosamente aconselha ao leitor a leitura do capítulo X da obra

¹⁹⁷ It is OBSERVABLE that, While among all nations the omnicolor, white has been received as an emblem of the Pure, the no-color, black, has by no means been generally admitted as *sufficiently* typical of Impurity. There are blue devils as well black; and when we think *very* ill of a woman, and wish to *blacken* her character, we merely call her “a blue-stocking” and advise her to read, in Rabelais “*Gargantua*”, the chapter “*de ce qui est signifié par les couleurs blanc et bleu*”. There is far more difference between these “*couleurs*”, in fact, than that which exists between simple *black* and white. Your “blue” when we come to talk of stockings, is black in *issimo* – “*nigrum nigrius nigro*” – like the matter from which Raymond Lully first manufactured his alcohol (POE, 1984, p. 1297, *itálicos do autor*).

Gargantua, escrita por Rabelais, cujo título é : “Do que significam as cores branca e azul”. Poe recupera o estilo grotesco de Rabelais, submetendo-o ao seu próprio engenho. Sob os princípios estéticos da teoria do efeito, o grotesco foi subdivido em dois tipos distintos: o fantástico e o satírico. Ao classificar contos que utilizam o mesmo recurso estético (grotesco) em duas categorias distintas, Poe já mostrava, na prática, o que Wolfgang Kayser revelou na teoria do grotesco.

Nos contos enquadrados na categoria de grotescos, Poe conserva a ambivalência do estilo grotesco e insere a História na ficção e a ficção na História, num processo dialógico no qual, ao mesmo tempo em que o poeta satiriza os defeitos e vícios sociais, ele chama a atenção para a necessidade de um processo contínuo de adaptação e maleabilidade das normas e costumes adotados pela sociedade. Nas análises, pudemos constatar que a escolha do que foi reproduzido da História, na ficção, é uma atitude subjetiva impregnada pela visão do crítico, a qual deixa transparecer a intenção do poeta e ficcionista de desautorizar a história oficial, realizada de duas formas: primeiro pela apropriação crítica das minúcias históricas, segundo pela subversão, feita através da sátira, do humor e da ironia, dos espaços velados da malha histórica, como observamos nos contos analisados.

As minúcias e detalhes do pensamento e do sentimento dos norte-americanos, desencadeados pelo sentimento de igualdade, foram desconsiderados pelo discurso histórico, mas estão expostos nos textos críticos de Poe de modo claro. No processo de criação literária, composto por dois momentos – a escolha do tema e a elaboração da trama ficcional – esses detalhes são transformados em unidades temáticas.

Um das técnicas utilizadas por Poe para transfigurar minúcias históricas em ficção, consiste na introdução de unidades temáticas na trama ficcional, por meio do processo de motivação estética. Valendo-se do processo de singularização, Poe subtrai das imagens usuais o envoltório verbal habitual e transforma-as em imagens singulares. Com o emprego desses recursos estáticos, a crítica extraliterária, feita por Poe, integra-se à obra e revela o lado cômico da prepotência, das visões estereotipadas e unilaterais que propiciam o desencadeamento dos males e das incertezas que agitam e afligem o ser humano.

A leitura do ensaio “*A filosofia da composição*”, à luz das teorias que regem o universo do cômico, possibilitou a compreensão e revelou a abrangência do método de composição desenvolvido por Poe. Nesse ensaio, são enunciadas as principais leis que regem a adequação dos elementos estéticos, visando a despertar, no leitor, efeitos humorísticos, cômicos e satíricos que, se não suscitam o riso, provocam pelo menos o sorriso.

Para suscitar o riso, são empregados trocadilhos, quíproquós, o grotesco, ironias instrumentais e observáveis, discurso estilizado, quebra da reação afetiva do leitor e o suspense, revelando a contradição que existe no ser humano e nas convenções sociais por ele criadas. E as análises mostraram que o humor e a sátira de Poe estão centrados na incongruência de tudo o que é humano, porque nos contos em apreço a comicidade é suscitada não apenas pelos episódios cômicos, mas principalmente pela contradição de caráter dos personagens.

A quebra de reações afetivas, além de desencadear o humor, auxilia na manutenção do suspense até o final da narrativa, porque as expectativas criadas pelo leitor ao longo da trama são frustradas, prevalecendo os resultados inesperados, como pudemos constatar, por exemplo, pela análise do conto *Pequena Conversa com uma múmia*.

A leitura do conto *Pequena conversa com uma múmia* revela, também, o mesmo olhar satírico, projetado sobre a primeira metade do século XIX, a desnudar os abusos da ciência e os exageros dos ideais progressistas. Poe constrói o discurso ficcional com detalhes de momentos históricos diferentes: o da sociedade do antigo Egito, cujo herói, a múmia Allamistakeo, encarna os valores e a ideologia de sua comunidade com plena consciência da realidade que o cercava; o da sociedade americana do século XIX, cujos representantes são o Dr Ponnonner, o Sr. Backingham, o Sr. Gliddon – membros da comunidade científica, dotados de todas as ideologias exageradas de que o presente pode ser melhor que o passado – e o narrador, que encarna os valores dos literatos e representa metaforicamente o papel dos historiadores do “presente”, visto que ele deseja deixar-se embalsamar para poder reescrever sua história exclusivamente do seu ponto de vista. Foi possível detectar, também, vários pontos de contato entre o discurso ficcional e o momento histórico, como, referências à data (século dezenove), à locais geográficos dos Estados Unidos (Nova York, Washington D. C), à comunidade social, no conto representada pelo termo Yankee. A constatação dos pontos de contato entre o discurso ficcional e o contexto histórico, embasada nos pressupostos teóricos de Maria Teresa de Freitas, mostrou que as afirmações feitas por alguns críticos e estudiosos da obra de Poe, tal como a de Tzvetan Todorov, em “Os limites de Edgar Poe”, de que os personagens dos contos “são os habitantes dos contos de Poe e não da América contemporânea”, não podem ser aplicadas de forma generalizada à obra do poeta (1980,p.160).

A adoção da voz intradieética e a opção pela narrativa em cena transposta através do discurso direto oportunizam a apreciação do caráter incongruente dos personagens. Ao adotar essas escolhas estéticas, Poe permite que os personagens se deixem ver e,

conseqüentemente, mostra o automatismo de suas idéias, bem como a ignorância perante as transformações que ocorrem nos costumes ao longo dos tempos, como pudemos constatar nos contos analisados.

Ao apropriar-se de detalhes e de minúcias desencadeados pela pseudo-liberdade da democracia norte-americana, convertendo-os em eixos temáticos, Poe revela-se não um poeta alienado, mas um crítico e ficcionista que atua e agita o momento social, por meio da crítica e da sátira. Através da sátira aos costumes sociais, ele expressa e explora na trama ficcional, fatos velados, reprimidos e latentes da sociedade norte-americana, bem como sua visão do homem do século XIX, revelando que a vida social está embasada em regras hipócritas e na ostentação de falsos valores. A ideologia revela sua face falsa, funcionando como uma máscara que recobre aspectos desagradáveis ou inconfessáveis.

Ao tocar nos aspectos velados, pondo a nu as falsas concepções ideológicas, Poe despertou o mau humor dos críticos e estudiosos. Estes, enfurecidos, transformaram a vasta obra do poeta numa espécie de biografia, ao transferirem de forma arbitrária as fobias e neuroses dos personagens para a vida particular do criador. A sátira, presente nos contos analisados, torna-se transgressiva, ambivalente, visto que introduz “novas divisões e novas diferenciações na forma de conceber o cotidiano”, revelando-nos fatos e acontecimentos que são criados por nós, e que eram até então ignorados (MAX SCHELER apud LEITE, p.331, 2002).

Nos contos analisados, o efeito visado vem a ser a comicidade. Neles, os vícios e os defeitos dos protagonistas harmonizam-se com as minúcias e detalhes dos aspectos sociais e históricos, os quais são ampliados e aprofundados através da argúcia crítica de Poe, que vislumbra e capta a contradição ambivalente dos fatos e, sobretudo, dos pensamentos históricos e sociais, revelando-lhes a imobilidade e a rigidez que desencadeiam a idéia de um ser humano acabado e da pseudo-perfeição.

A face que procuramos evidenciar neste trabalho é a humorística. Sob a perspicácia do senso humorístico, Poe capta as falhas da sociedade, não somente da norte-americana, mas da sociedade como um todo e reapresenta-as por meio do humor e da sátira, traçando um panorama jocoso do homem, nos trajes apontados por Pirandello: isto é, “em mangas de camisa”.

Após essa breve exposição de fatos e contendas históricas, podemos observar que os contos aos quais nos referimos neste trabalho não são fiéis à versão oficial do discurso histórico, mas que abstraem dele algumas referências que possibilitam a ampliação da visão histórica unificadora. Sem descrever exaustivamente as minúcias históricas, que são

retomadas nos contos, foi oportuno observar algumas delas, porque podemos constatar que são nas lacunas e nos espaços velados do discurso historiográfico que a crítica e a imaginação criadora de Poe operam, deixando sua marca ao revelar ao mundo que “a verdade é estranha, mais estranha do que a ficção”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Hervey. *Israfel: Vida e época de Edgar Allan Poe*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Globo, 1945.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec, 1999.
- BALBUENA, Monique. *Poe e Rosa à Luz da Cabala*. Rio de Janeiro: IMAGO Editora Ltda, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Obras Estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. Trad. Lúcia Santana Martins. São Paulo.
- _____. Da essência do riso e de modo geral do cômico nas artes plásticas. In: *Charles Baudelaire, Poesia e prosa*. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p.733-761.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- _____. O Narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p 197 -221.
- BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BÍBLIA Trad. Padre Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Livraria Editora Iracema Ltda, 1979.
- BLAIR, Walter. *Native American Humor*. São Francisco: Chandler Publishing Company, 1960.
- _____. *Breve história da literatura americana*. Rio de Janeiro: Editora Lidor Ltda, 1964.
- BOSI, Alfredo. Um conceito de humorismo. In: *Céu, Inferno: Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988, p.189-191.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- BREMOND, Claude. A Lógica dos Possíveis Narrativos. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, p. 110-135, 1972.

- CAMPOS, Haroldo. O texto espelho: Poe, engenheiro de avessos. In: *A Operação do Texto*. São Paulo: Perspectiva, p. 23-41, 1976.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora S.A., 1995.
- CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, p.103-146, 1974.
- DAGHLIAN, Carlos. A recepção de Poe na Literatura Brasileira. In: *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999, p. 7-14, n. 17.
- _____. Bibliografia/Selected Bibliography. In: *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999, p. 96-111, n. 17.
- DESCARTES, René. “As paixões da alma”. In: *Descartes*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 101-232.
- D’ONÓFRIO, Salvatore. *Os motivos da sátira latina*. Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1968.
- DURAN, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ECO, Umberto. Pirandello Ridens. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.251-258.
- _____. O cômico e a regra. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 343-353.
- FANTINATI, Carlos Erivany. *Contribuições à teoria e ao ensino da sátira*. Anais do IV Seminário de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 1994, v. 2, p. 205-210.
- FOYE, Raymond (org.) *Poe Desconhecido: Uma antologia de escritos raros de E. A. Poe com comentários de Charles Baudelaire, Stéfhane Mallarmé, Paul Valery, J. K. Huysmans e André Breton*. Trad. Luiz Fernando Brandão et al. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- FREITAS, Maria Teresa de. *Romance e História*. São Paulo: Atual 1996.
- _____. *Literatura e história*. São Paulo: Atual, 1986.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.
- _____. O humor. In: *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*. Portugal: Publicações Europa-América, 1969., p.243- 247.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*: São Paulo Cultrix, 1973.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.

- GOMES, Álvaro Cardoso. *A Santidade do Alquimista: Ensaio sobre Poe e Baudelaire*. São Paulo: Unimarco, 1997.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Ironia e Romantismo. In: *Estética – A idéia e o ideal*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p.89-93.
- HODGART, Matthew. *La sátira*. Trad. Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- HOWARD, Leon. O Artista na América do Norte: Poe & Hawthorne. São Paulo: Cultrix, 1960, p 101 -115.
- JR, Louis D. Rubin, et alli. *The comic imagination in American Literature*. Washington: Forum Editor, 1974.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LERNER, Max. *Civilização norte-americana: a vida e o pensamento nos Estados Unidos hoje*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960, v. 1.
- MELO, D. Francisco Manuel. *Carta de guia de casados*. Porto: Lello e Irmãos, s.d.
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1987.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: perspectiva, 1995.
- NEVES, Luiz Felipe Baeta. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. In: *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, v. 68, 1974.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O pensamento vivo de Nietzsche*. Org. Scarlett Marton. São Paulo: Martin Claret Editores, 1985.
- PALEÓLOGO, Constantino. *Machado, Pöe e Dostoievski; Ensaio*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950.
- PAZ, Otávio. Poesia e História. In: *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesias & Ensaio*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- _____. Crítica de Novos Livros. In: *Antologia de crítica literária*. Org. Albert D. Van Nostrand. Trad. Macio Cotrim. Rio de Janeiro: Lidador, p. 41-44, 1968 b.
- _____. Os contos de Hawthorne. In: *Antologia de crítica literária*. Org. Albert D. Van Nostrand. Trad. Márcio Cotrim. Rio de Janeiro: Lidador, 45-53, 1968c.

_____. *Complete Tales and Poems*: New York, Vintage, 1975.

_____. *Poe Essays and Reviews*. New York: The Library of America, 1984.

_____. Preface. In: *Tales of The Grotesque and Arabesque*. Disponível em: <http://wikisource.org/wiki/Tales_of_the_Grotesque_and_Arabesque>. Acesso: ago.2005, 20:30:00.

PROPP, Wladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. Org. Sergio Faraco. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

RIBEIRO, José Alcides. *Imprensa e Ficção no Século XIX: Edgar Allan Poe e A Narrativa de Arthur Gordaon Pym*. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

ROURKE, Constance. *American Humor: A study of the National Character*. ISBN 0813008379.

ROYOT, Daniel. Poe's humor. In: *The Cambridge Companion to E. A. Poe*. Ed. Kevin J. Hayes. Cambridge: U.Press, 2002.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas de Víctor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1994.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

SOETHE, Paulo Astor. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. In: *Fragmentos. Revista de língua e literatura estrangeiras*. Universidade Federal de Santa Catarina. Vol 7, nº 2, 1998.

SOVA, Dawn B. *Edgar Allan Poe A to Z. The essential reference to his life and work*. New York: Checkmark Books, 2001.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *A democracia na América: Sentimentos e opiniões*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

_____. *A democracia na América: leis e costumes*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

TODOROV, Tzvetan. Os Limites de Edgar Allan Poe. In: *Os Gêneros do Discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, p. 155-165, 1980.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

VAN NOSTRAND, A. D. A crítica com sotaque americano. In: *Antologia de crítica literária*. Trad. Márcio Cotrim. Rio de Janeiro, 1968 a, p 09-17.

_____. As Teorias de Adams a Poe. In: *O poeta em todos nós*. Trad. de Regina Brandão. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 188-208.

ZABEL, Morton Dauwen. A arte da ficção nos Estados Unidos: panorama histórico e crítico. Trad. de Célia Neves. In: *Os norte-americanos*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Leitura, 1945, p. 9-41.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1999.

BALBUENA, Monique. Poe e Seus Críticos: 150 Anos de Conflito. II Congresso ABRALIC. *Anais vol II. Literatura e Memória Cultural*. Belo Horizonte: 1990.

BARCHELARD, Gaston. As Águas Profundas – As Águas Dormentes – As Águas Mortas. A Água Pesada no Devaneio de Edgar Allan Poe. In: *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, p. 47-72.

BECKER, Idel. *Humor e Humorismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1961.

BREMOND, Claude. A Mensagem Narrativa. In: *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. A Lógica dos Possíveis Narrativos. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, p. 110-135, 1972.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência: Questões de DÄLLENBACH*, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Poétique. Revista de teoria e análise literárias*. Coimbra: Livraria Almedina, p.51-76, 1979.

D’Onofrio, Salvatore. O conto policial de Edgar Allan Poe. In: *Teoria do Texto 1: Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Cia. Das Letras/Secretaria do Estado da Cultura, 1989.

_____. *Anatomia da sátira*. (texto inédito, conferência apresentada na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, em maio de 1991).

- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- INGRAM, John. *Edgar A. Poe: vida y obra*. Trad. E. Mayer. Buenos Aires, Lautaro, 1944.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique. Revista de teoria e análise literárias*. Coimbra: Livraria Almedina, p. 5 – 49, 1979.
- KNAPP, Bettina, Liebowitz. *Edgar Allan Poe*. New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1984.
- LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. São Paulo: editora UNESP, 2002.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- LEITE, Sylvia Helena Talarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1920 – 1920)*. São Paulo: UNESP, 1996.
- _____. A fulguração do riso abraça o mistério: leitura de um conto de Autran Dourado. In: *Cenas Literárias: a narrativa em foco*. Org. Marchezan, Luis Gonzaga e Leite, S. H. T.A. Araraquara: 2002, p. 153-166.
- MATTA, Roberto da. Edgar Allan Poe, o ‘Bricoleur’: um exercício em Análise Simbólica. In: *Arte e Linguagem*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 9-28.
- MENEZES, Salvato Teles. A Filosofia da Composição: Uma Poética da Nevrose. In: *História da Narrativa Americana* (Sec. XIX).
- MENNUCCI, Sud. *Humor*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1923.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- NABUCO, Carolina. Poe, o gênio fantasmagórico. In: *Retrato dos Estados Unidos à luz da sua Literatura*. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 35-40, 1967.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da Escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIDDINGTON, Ralph. *The psychology of laughter*. New York: Gamut Press, Inc., 1963.
- PROPP, Wladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- REGAN, Robert. *Poe: A collection of critical e essays*. New Jersey, A Spectrum Book, 1967.
- REYNOLDS, David S. *Beneath the American Renaissance: The subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*.
- SANTOS, Rosa Maria dos. *O Conto Policial em Poe e Fonseca*. Dissertação de Mestrado, UNESP. São José do Rio Preto, 1998.
- SCHOPENHAUER, Arthur. El mundo como voluntad y representación. In: *Obras*. Buenos Aires: Librería El Ateneo, 1950, Tomo II, p. 105-269.

SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Trad. Alessandro Zir. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

TAYLOR, Walter Fuller. A Vida de Poe. In: *A História das Letras Americanas*. Brasil, Portugal: Fundo de Cultura, p.115-125, 1967.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VIZIOLI, Paulo. *A Literatura Inglesa Medieval*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.