

## A POÉTICA DE POE NO UNIVERSO DO CÔMICO

Área temática: Literatura de Língua Inglesa.

Autoria: Prof. Dra. Ana Maria Zanoni da Silva.

Instituição: FAU – Faculdade de Auriflamma; Brasil.

ABSTRACT: *This is an analysis of the essay “Philosophy of Composition”, by Edgar Allan Poe, in which his poetics is blended with the theories of the comic and satire as proposed by Pirandello, Propp and Hodgart, in order to reveal the breadth of Poe’s aesthetic thought.*

KEY-WORDS: *E.A.Poe; Philosophy Composition; satire; humor; aesthetic thought.*

RESUMO: *Trata-se de uma análise do ensaio “Filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe, em que combinamos a poética de Poe com teorias sobre o cômico e a sátira propostas por Pirandello, Propp e Hodgart, com o objetivo de mostrar a amplitude do pensamento estético de Poe.*

PALAVRAS-CHAVE: *E. A. Poe; A Filosofia da Composição; sátira; humor; pensamento estético.*

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. O escritor Edgar Allan Poe (1840-1849), 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, combinamos a poética de Poe com as teorias do humor, da comicidade e da sátira, propostas por Luigi Pirandello, Vladimir Propp e Matthew Hodgart, com o objetivo de demonstrar a amplitude da “filosofia da composição” que não é, ao contrário do que se pode pensar, 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.

Poe repudia a idéia de que a arte seja mera imitação e afirma, em *Marginalia*: “a imitação pura e simples da natureza, por exata que seja, não autoriza ninguém a tomar o título sagrado de artista” (POE,1997, p. 997). Ele define a arte como “a reprodução do que os sentidos percebem na natureza através da alma” (1997, p. 997). Essa definição implica uma concepção de arte que medita a respeito do real não para

dele captar 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. O efeito de beleza é obtido com a utilização do engenho artístico que cria a obra, 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, como de um efeito de enigma ou de humor, porque o belo não exprime “uma qualidade, como se supõe, mas um efeito” (POE, 1997, p. 913).

A teoria do efeito serve de critério de classificação a Poe, para enquadrar seus contos em três categorias distintas: os produtos da reflexão (obtem-se com o uso da análise racional na reconstrução de uma série de acontecimentos inter-relacionados); os arabescos (o efeito advém de emoções que lhes emprestam um estado de violenta tensão, como, por exemplo, o horror) e os grotescos (o efeito é obtido por meio de um senso de humor sinistro e irônico). Embora a classificação apresente três categorias distintas, nós nos deteremos nas categorias dos arabescos e dos grotescos, no intuito de explicar a divisão que o poeta faz desses dois termos, numa época em que ambos figuram como sinônimos, como em *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 frequência 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 [...]. 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. (SCHLEGEL, 1994, p.62).

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, nos dois trechos de “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).

Kayser, ao abordar os *Contos do grotesco e do arabesco* (*Tales of the Grotesque and Arabesque*), publicados 1840, 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 estórias inteiras, nas quais se narram o horripilante inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantasticamente bizarro”(1986, p 79). Essa distinção não propicia um completo entendimento da utilização desses termos, porque os dois planos apresentados como forma de distingui-los não oferecem uma tipologia que possa ser aplicada na prática, pois ambos planos podem coexistir em um único conto. O que é alheio integra tanto o universo do horror como o 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 Bergson, numa “das grandes vertentes naturais do riso” (2001, p. 9).

Ao separar os contos em duas categorias distintas, Poe recua até o século XV e recupera o significado atribuído ao grotesco naquela época, ou seja, um tipo de ornamentação, 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.

Nos contos arabescos, o efeito de horror ou terror advém da anulação da ordem interior, ou seja, da alma. Geralmente são as fobias e os distúrbios psíquicos que atingem uma dimensão gigantesca e penetram 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 Prefácio aos *Contos do Grotesco e do Arabesco*: “Eu mantenho que o terror não é da Alemanha, mas da alma”. Com essa afirmação e ao colocar em cena personagens cujo princípio gerador do grotesco advém das projeções doentias da alma e não do 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).

O conto *Berenice*, publicado em março de 1835, no *Southern Literary Messenger*, constitui um exemplo do emprego do grotesco para suscitar o efeito de

horror. Trata-se da narrativa da morte horripilante de uma jovem, na qual Poe cria a imagem terrível dos dentes da protagonista, valendo-se do exagero do estado mental de Egeu, primo de Berenice, ao descrever os lábios delgados dela 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 crescimento (POE, 1997, p. 195).

Na passagem em apreço, a boca não adquire uma existência autônoma, escancarando sobre o rosto que a emoldura, porém revela um movimento voluntário de um corpo acabado e fechado em si, cujas fronteiras com o mundo exterior estão delimitadas pelos lábios que se abrem apenas em um sorriso, contraindo-se em seguida. Por atingirem 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” (POE, 1997,p.193).

A demência constitui um ponto de cisão do corpo da 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.

Nos contos grotescos o efeito é obtido por meio da ironia e do humor. Neles, as imagens descomedidas não inspiram o terror, mas o riso, porque aquilo que é exagerado, geralmente costumes e vícios comuns, atingem dimensões grotescas e estas, em vez de contribuir para intensificar a composição do caráter, funcionam como um instrumento de descomposição.

O conto *Leonizando*, publicado em maio de 1835, portanto dois meses após a publicação de *Berenice*, constitui um exemplo do emprego que Poe faz do grotesco com fins humorísticos e satíricos. A caracterização grotesca do protagonista ocorre por meio da singularização da imagem do nariz, o qual atinge a dimensão de uma tromba: “Todas as manhãs eu dava à minha tromba um par de puxões e tomava uma meia dúzia de goles” (1997, p.439). Ao singularizar a imagem do nariz, convertendo-o em 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 mostra-se ciente das diferentes significações que a imagem do nariz encerra na cultura popular – o restrito (discernimento) e o amplo (falo). Ao apoiar a trama narrativa sobre o jogo de significados, suscita o riso por mostrar a inconsistência dos argumentos, bem como a falta de discernimento do protagonista.

Tanto nos contos humorísticos quanto nos de horror, Poe capta e reinterpreta a identidade multifacetada do homem; nos contos arabescos, porém, 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. Neles, o caráter descomposto rompe a barreira entre as ordens naturais, aproximando o indivíduo dos diferentes reinos que integram a natureza. Esse movimento de ruptura ocorre nas narrativas 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).

Ao classificar os contos cujo efeito suscitado é obtido com o emprego de um mesmo recurso estético em duas categorias distintas – a dos arabescos e a dos grotescos, Poe mostra a amplitude de sua reflexão e de seu conhecimento teórico sobre o processo de gradação que constitui a linha tênue que separa essas categorias e permite ir do cômico ao terror, a qual 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 crer que os fatos deveriam ser dessa forma, ou enunciar o que deveria ser fingindo acreditar que isso é precisamente o que é. Se o grotesco romântico era uma reação contra os cânones da época clássica, Poe foi um romântico que empregou o grotesco para mostrar a rigidez, o automatismo, os pensamentos e as idéias estereotipadas que animam não apenas o indivíduo, mas a sociedade.

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). O cuidado descrito por Poe, torna-se essencial, também, na criação do cômico, pois a dissociação do rigor e da fantasia mostra a inaptidão e a incompreensão “das leis específicas da comicidade”. (PROPP, 1992, p.184). Embora o ensaio, *A filosofia da composição*, discuta o processo de criação de um poema que não visa ao cômico, é possível aplicar os mesmos procedimentos para suscitar o riso porque, segundo afirma De Sanctis, o cômico “não está isento das condições sérias da arte” ( DE SANCTIS apud PIRANDELLO, 1996, p. 78).

Um dos erros apontados por Poe em *A filosofia da composição* é falta de uma idéia central:

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 página (POE, 1997, p. 911).

Para Pirandello (1996,p ), para suscitar o humor, é preciso considerar o efeito almejado, ou seja ter uma “idéia mãe” ou, “algum eixo sobre que [o qual] toda a estrutura devesse girar”, como um dos fatores que contribuem para a construção do humor na obra literária (POE,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 apenas o quesito brevidade, somos levados a pensar que a afirmação de Poe está direcionada apenas para a extensão da obra, mas se atentarmos para o enquadramento dos contos humorísticos na categoria de narrativas, cujo efeito advém de um senso de humor sinistro e irônico, constatamos a importância da supressão das descrições, dos diálogos e comentários autorais para a configuração do humor e da sátira calcados na técnica de escritura irônica, que consiste, segundo Frye:

[...] uma técnica, de alguém parecer que é menos do que é [...], 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 utilizar a ironia, 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: “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).

Outro aspecto do processo criativo elencado em *A Filosofia da Composição* é a 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” (POE, 1997, p. 911). 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 estéticos, como o tom propício para narrar os acontecimentos. A trama devidamente articulada age sobre o leitor porque “a palavra usada como arte literária pode afetar realmente as pessoas de um modo surpreendente” (HODGART, 1968, p. 16). O poder de atuação das palavras foi retratado, por Poe 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. – 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?” (POE, 1997, p. 410).

Em *A Filosofia da Composição*, Poe mostra 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, porque, 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, faz-se necessário dosar a extensão da obra, para que não haja a perda da unidade de efeito, pois as emoções intensas são breves e não podem ser sustentadas por um longo período. A brevidade constitui um quesito essencial à sátira, que “requer uma forma breve e cerrada que ajude a insistir em um ponto concreto (...). Disso deduz-se que nenhuma novela extensa pode ser satírica em toda a sua extensão” (HODGART, 1968, p. 214). Tanto Poe como Hodgart apontam a brevidade como essencial à criação, porque a repetição de situações engraçadas dilui a totalidade da impressão. Ambos retomam uma exigência da antiguidade grega, demonstrada por Horácio, na sátira número 10:

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 caracterização dos personagens cômicos também deve ser breve, porque se faz necessário dosar as informações a respeito dos traços negativos do caráter que desnudam o ridículo da pessoa, pois eles 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. 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 desespero e na 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 expressão esperada – “Nunca mais”” – suscitando, assim, a emoção dramática no leitor (POE, 1997, p. 919).

Em *A Filosofia da Composição*, Poe revela o momento em que o poeta pode optar pelo trágico ou pelo cômico: “proveitei-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” (1997, p. 918). No conto *Pequena conversa com uma múmia*, Poe emprega o mesmo procedimento descrito no ensaio. A atmosfera de horror, instaurada no início da trama, ocorre com a utilização de um processo de motivação composicional, no qual os motivos introduzidos caracterizam tanto os objetos colocados no campo visual do leitor (sarcófago) como as ações e a disposição psicológica dos personagens para desembalsamar a múmia. Tanto em *O Corvo* quanto em *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 pelo sério 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.

A transposição de tom evidenciada em *A Filosofia da Composição*, constitui 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). 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 parágrafo (POE, 1997, p. 483).

Embora Dawn B. Sova, em *Edgar Allan Poe A to Z* (2001, p. 29), afirme que Poe seja influenciado pelos periódicos góticos e sensacionalistas, sua crítica se destaca tanto pelo rigor como pela divergência, em alguns pontos, da apreciação realizada pelas revistas e magazines locais. O roteiro apresentado por um dos personagens do conto, o Sr. Blackwood, 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 Bergson como propícia para se obter o riso.

O caráter descomposto é uma característica dos 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 *comporá* 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).

O caráter descomposto dos personagens de Poe é alvo da crítica de Julio Cortázar, ao afirmar que ele não cria “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). Tomada sob o enfoque da teoria de Pirandello, a afirmação de Cortázar 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 dos personagens, Poe vai além da vestimenta social e revela a nudez do caráter humano cindido entre duas naturezas, uma ideal, manifestada na aparência, e a real, desvelada pela incongruência nos gestos, atitudes e discursos. A descomposição não é enunciada, mas apreendida pelo leitor, no decorrer da enunciação da trama ficcional. Em *A filosofia da composição*, constatamos ser a erudição a única característica psicológica atribuída ao protagonista: “[...] escolhi o busto de Minerva, primeiro, para combinar mais com a erudição do amante [...]” (POE, 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, na passagem em que o protagonista troca o tom de zombaria pelo de seriedade, propício ao desenlace trágico.

O escritor cômico, depois de compor o protagonista, cria outros personagens gravitando ao seu redor, “que apresentem os mesmos traços gerais” (BERGSON, 2001, p. 123). Tanto no poema *O corvo* como em *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? Foi 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 ensaio e as teorias do cômico, revelando, portanto, a hábil engenharia que constitui a face humorística e satírica que integra a personalidade de Poe.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, p. 103 -146, 1974.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Atual, 1996.
- HODGART, Matthew. *La sátira*. Trad. Angel Guillén. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PIRANDELLO, Luigi. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesias & Ensaio*s. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PROPP, Wladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- SCHLEGEL, Friederich. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1964.
- SOVA, Dawn B. *Edgar Allan Poe A to Z. The essential reference to his life and work*. New York: Checkmark Books, 2001.

