



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP

**DANIEL LEITE MACHADO**

**POE DIANTE DO ESPELHO:  
UMA NOVA LEITURA DA LITERATURA FANTÁSTICA**



ARARAQUARA – S.P.  
2011

**DANIEL LEITE MACHADO**

**POE DIANTE DO ESPELHO:  
UMA NOVA LEITURA DA LITERATURA FANTÁSTICA**

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Estudos Literários – Teorias e Crítica da Narrativa**

**Orientadora: Ana Luiza Silva Camarani**

ARARAQUARA – S.P.  
2011

**DANIEL LEITE MACHADO**

**POE DIANTE DO ESPELHO:  
UMA NOVA LEITURA DA LITERATURA FANSTÁSTICA**

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Estudos Literários – Teorias e Crítica da Narrativa**

**Orientadora: Ana Luiza Silva Camarani**

**Data da defesa: 23.05.2011**

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:**

**Prof. Dra. ANA LUIZA SILVA CAMARANI**  
Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP

---

**Membro Titular:**

**Prof. Dr. LUIZ GONZAGA MARCHEZAN**  
Universidade Estadual Paulista – FCLAR/UNESP

---

**Membro Titular:**

**Prof. Dra. LUCIANA MOURA COLUCCI DE CAMARGO**  
Universidade Federal do Triângulo Mineiro

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

A Poe.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família e amigos, em especial, meus pais, por tudo;

À minha orientadora, Prof. Dra. Ana Luiza pela paciência, motivação, conhecimento, e principalmente por, mesmo sem saber, ter me dado forças para que a renúncia não vencesse;

À Prof. Dra. Luciana Camargo e ao Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan (Zaga), pelas preciosas contribuições à pesquisa.

obrigado.

*“Omai convien che tu cosí ti spoltre”,  
disse ‘l maestro; “che, seggendo in piuma,  
in fama non si vien, né sotto coltre;*

*sanza la qual chi sua vita consuma,  
cotal vestigio in terra di sé lascia,  
qual fummo in aere e in acqua la schiuma*

*E però leva sú; vinci l’ambascia  
con l’animo che vince ogne battaglia,  
se col suo grave corpo non s’accascia.*

*Piú lunga scala convien che si saglia;  
non basta da costoro esser partito.  
Se tu mi ’ntendi, or fa sí che ti vaglia.”*

*Leva’mi allor, mostrandomi fornito  
meglio di lena ch’i’ non mi sentia,  
e dissi: “Va, ch’i’ son forte e ardito”.<sup>1</sup>*

Dante Alighieri (1998, p. 165).

---

<sup>1</sup> “Já precisas largar dessa folgança”, / disse ele, “que, estirado sobre a pluma / ou sob a colcha, a fama não se alcança, // e quem sem ela sua vida consuma / tal vestígio de si deixa na terra / como fumo no ar e, n’água, espuma. // Levanta! vence o ofego que te aferra, / co’ o ânimo que vence qualquer peito / quando o corpo pesado não o aterra. // Mais longa escada aguarda o nosso feito; / não basta desse bando ter fugido, / se me entendes, e busca o teu proveito.” // E eu levantei mostrando-me provido / de alento mais de quanto me sentia; / “Vai”, disse, “que estou forte e decidido.” [Tradução de Italo Eugênio Mauro] (ALIGHIERI, 1998, p. 165)

## RESUMO

Edgar Allan Poe afirma a respeito de seu poema *The raven*, em seu ensaio *The philosophy of composition*, que “[...] nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático”, demonstrando, por isso, que ele entendia ser o processo criativo um ato puramente lógico, consciente e analítico. E, de fato, a análise de seus textos comprova a proposição citada. Além disso, o autor americano é considerado por grande parte da crítica literária como o mestre do horror, figurando alguns de seus textos no cânone das obras primas do fantástico, sendo quase que indispensável a presença de algum de seus contos em uma coletânea dessa categoria literária. Partindo-se, então, desses elementos foi possível levantar a hipótese de que, como a obra poeana está tão intimamente relacionada ao fantástico, a análise de seu racional e sistemático método composicional poderá conduzir à inclusão de novos elementos à estrutura já existente da literatura fantástica. Assim, a presente pesquisa procurou sistematizar o peculiar *modus operandi* de Poe através da análise de seus contos *The black cat*, *The fall of the house of Usher*, *The oval portrait*, *The man of the crowd*, *William Wilson*, *Ligeia*, e ensaios *The philosophy of composition*, *Philosophy of furniture* e *The poetic principle*, para em seguida contrastar os resultados obtidos com as teorias do fantástico, em especial a de Todorov, permitindo estabelecer, dessa forma, pouco a pouco, outra leitura da literatura fantástica, sob a ótica da própria teoria pessoal de Edgar Allan Poe.

**Palavras – chave:** Edgar Allan Poe, Literatura Fantástica, Fantástico, Filosofia da Composição.

## ABSTRACT

Edgar Allan Poe said about his poem *The Raven*, in his essay *The philosophy of composition*, that "[...] no one point in its composition is referrible either to accident or intuition - that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem." thereby demonstrating that he understood the creative process is a purely logical, conscious and analytical. And indeed, analysis of his texts proves the proposition cited. In addition, the american author is seen by much of literary criticism as the master of horror, featuring some of his texts in the canon of masterpieces of fantastic, with almost indispensable the presence of some of his tales in a collection of this literary category. Starting from those factors, it was possible to hypothesize that as the Poe's work is so closely related to the fantastic, the analysis of their rational and systematic compositional method may lead to inclusion of new elements the existing structure of fantastic literature. Thus, this research sought to systematize the peculiar modus operandi of Poe through the analysis of his short stories *The black cat*, *The fall of the house of Usher*, *The oval portrait*, *The man of the crowd*, *William Wilson*, *Ligeia*, and the essays *The philosophy of composition*, *Philosophy of furniture* and *The poetic principle*, then to contrast the results with the theories of fantastic, particularly Todorov's, establishing, thus, little by little, another reading of fantastic literature, from the perspective of their own Edgar Allan Poe's personal theory.

**Keywords:** Edgar Allan Poe, Fantastic Literature, Philosophy of Composition.

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b> .....	09
<b>2. A Literatura Fantástica</b> .....	12
2.1. Histórico.....	12
2.2. Definição.....	23
2.3. O Discurso Fantástico .....	27
2.4. Temas do Fantástico .....	30
2.5. Questionamentos.....	33
<b>3. Edgar Allan Poe</b> .....	46
<b>4. A Poética Poeana</b> .....	52
<b>5. A Unidade de Efeito do Fantástico</b> .....	57
5.1. Considerações Iniciais .....	57
5.2. Construção às Avessas: (composição a partir do <i>dénouement</i> ) .....	60
5.3. Brevidade do Discurso Fantástico .....	109
5.4. Imagens Fantásticas .....	117
<b>6. Considerações Finais</b> .....	140
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	146
<b>Obras Consultadas</b> .....	151

## 1. INTRODUÇÃO

*I felt singularly aroused, startled, fascinated. "How wild a history," I said to myself, "is written within that bosom! Then came a craving desire to keep the man in view – to know more of him."*<sup>2</sup> (POE, 1965, p. 478).

Edgar Allan Poe (1809-1849) é considerado por grande parte da crítica literária como o mestre do conto de horror. Todorov (2003, p. 55) cita-o em alguns momentos de sua *Introdução à literatura fantástica* para fundamentar sua tese sobre a estrutura desse gênero, propondo, contudo, que “de uma maneira geral, não se encontram na obra de Poe contos fantásticos, no sentido estrito [...]. Entretanto não só pelos temas, como pelas técnicas que elaborou, Poe fica muito próximo dos autores do fantástico.”. Discordando de Todorov e seguindo uma linha teórica mais abrangente, como as de Remo Ceserani, Filipe Furtado, Irene Bessière e Jacques Finné, pode-se considerar que, justamente por utilizar uma estrutura de composição peculiar, específica e característica da literatura fantástica, grande parte da obra narrativa de Poe não só fica próxima, mas estabelece plena harmonia com o fantástico.

Além disso, Poe escreveu também alguns ensaios teóricos através dos quais expõe de forma minuciosa como ele entende ser o genuíno processo de criação de uma obra literária, e que, na opinião de Julio Cortázar (1914-1984) em *Valise de cronópio*, “[...] de toda sua obra crítica, esta busca de um método parece ser o legado mais importante deixado por Poe às letras universais.” (CORTÁZAR, 1993 p. 146). Para Poe a produção artística é um ato racional, consciente e analítico, no qual cada pequeno e aparentemente insignificante detalhe deve ser examinado com precisão matemática antes de compor o objeto definitivo, com a finalidade de se atingir uma predeterminada unidade de impressão ao final do texto. A inspiração, essencial nas produções artísticas do Romantismo e, em especial, na lírica da época de Poe, é praticamente descartada. Hugo Friedrich (1904-1978) considera, em sua *Estrutura da lírica moderna*, que “[...] Poe foi quem separou, de modo mais resolutivo, um do outro, a lírica do coração. Desejou como sujeito da lírica uma excitação entusiástica mas que

---

<sup>2</sup> Senti-me singularmente despertado, empolgado, fascinado. “Que estranha história não estará escrita naquele peito!” – disse comigo mesmo. Veio-me então o desejo ardente de não perder o homem de vista e conhecer mais a respeito dele. (POE, 1965, p. 395).

esta nada tivesse a ver com a paixão pessoal nem com *the intoxication of the heart* (a embriaguez do coração).” (FRIEDRICH, 1978, p. 37).

Sabe-se, ainda, que o fantástico, do qual pertence grande parte dos textos de Poe, possui certas características próprias e particulares que permeiam várias obras literárias produzidas, em sua maior parte, desde o fim do século XVIII e até o início do XX e que, por esse motivo, permite-se reuni-las sob um mesmo rótulo. Tzvetan Todorov, Irene Bessière, Louis Vax, Jacques Finné, Remo Ceserani, Filipe Furtado e outros teóricos conseguiram sistematizar os vários elementos específicos e comuns a essas narrativas, expondo suas regras e conexões, de forma a estabelecer, dessa maneira, os limites do gênero, demonstrando, por isso, que há uma estrutura peculiar inerente à literatura fantástica. Para Todorov (2003), por exemplo, tal categoria literária realiza-se, essencialmente, na ambiguidade de certos acontecimentos narrativos incompreensíveis que podem situar-se num universo natural ou sobrenatural, ou seja, quando o texto não permite estabelecer de forma definitiva em qual desses planos tais eventos ocorrem. A fim de produzir esse efeito de perplexidade o escritor precisa se utilizar de certos artifícios e procedimentos linguísticos na construção de seu texto artístico. E é justamente este discurso diferenciado que caracteriza a literatura fantástica.

Por fim, partindo-se desses três argumentos acima, foi possível levantar a seguinte hipótese: se a obra poeana está tão intimamente relacionada ao fantástico e este possui uma estrutura própria, como indicam vários teóricos, espera-se que a teoria pessoal de Poe sobre a produção artística possa conduzir ao acréscimo de novos elementos ou procedimentos ao sistema orgânico já existente da literatura fantástica, contribuindo, pois, para uma melhor e mais detalhada definição desse gênero.

O ponto central deste trabalho foi, portanto, buscar evidências que possibilitassem comprovar a hipótese estabelecida acima: de que há plena conexão entre a literatura fantástica e o método poeano de criação artística. Para atingir esse fim foi analisado minuciosamente, sob a ótica da própria teoria poeana – observando em especial suas reflexões em *The philosophy of composition* –, um *corpus* pré-definido composto de alguns contos produzidos por Poe e considerados como pertencentes ao universo da literatura fantástica, procurando desvendar e sistematizar, assim, seu *modus operandi* para construção de textos artísticos. Em seguida, verificou-se o que tais características reveladas possuem em comum e no que são contraditórias com a teoria do fantástico para, por fim, definir quais ideias e procedimentos da filosofia poeana podem ser incorporados a essa estrutura.

Primeiramente, cabe ressaltar que o estudo desenvolvido possui uma perspectiva imanentista e estruturalista. Foram observados apenas aspectos internos da obra,

focalizando aquilo que realmente compõe o texto artístico e sua relação e correspondência com outras obras, na forma de intertextualidades.

Em segundo lugar, em relação ao *corpus* destinado à análise, foram selecionados seis contos de Poe, e três de seus ensaios críticos, a saber:

– **Contos:** *The oval portrait* (1845), *The man of the crowd* (1840), *Ligeia* (1838), *The black cat* (1843), *William Wilson* (1839) e *The fall of the house of Usher* (1839);

– **Ensaios:** *The philosophy of composition* (1846), *The poetic principle* (1850) e *Philosophy of furniture* (1840)

A preferência por esses textos artísticos se deu em razão de se tratarem de narrativas que melhor dialogam com o universo do fantástico e, no caso dos ensaios, foram escolhidos aqueles em que Poe procurou revelar seu método composicional e que, apesar de versarem sobre poesia, suas ideias também podem ser verificadas nos textos em prosa.

Quanto ao método utilizado na análise, a fim de comprovar a tese proposta, pode-se dividi-lo em três procedimentos.

Procedeu-se, inicialmente e de forma minuciosa, uma análise dos contos selecionados, observando, em paralelo, os ensaios críticos de Poe, em conjunto com a aplicação – como uma ferramenta auxiliar e quando conveniente – de teorias literárias sobre narratologia, visando, desse modo, identificar, compreender e extrair um determinado elemento constituinte do método composicional de Poe.

Buscou-se, num segundo momento, constatar se a utilização desse procedimento revelava-se comum em todo o *corpus* ou, pelo menos, em sua maioria, com a finalidade de definir sua relevância e importância; devendo funcionar, portanto, como uma peça fundamental na construção dos textos. Por fim, nesta etapa, coube compreender a função que essa característica desempenha nas obras, quais as intenções do autor em servir-se dela na criação artística e, ademais, qual sua relação com as demais obras, tentando estabelecer, dessa forma, ao final do estudo, uma síntese do fazer literário de Poe.

Definido esse item específico da metodologia poeana, procurou-se, neste terceiro passo, confrontá-lo à estrutura da literatura fantástica, estabelecida através das principais teorias existentes – partindo-se de Todorov – de forma a verificar qual a relação entre as duas concepções. Nesse momento, a partir do encontro entre as duas teorias, foi possível identificar seus pontos de contraste, de correlação e de complementação, construindo, pouco a pouco, uma leitura da literatura fantástica sob a ótica da teoria de Edgar Allan Poe.

## 2. A LITERATURA FANTÁSTICA

### 2.1. HISTÓRICO

Reação retrógrada contra o avanço das “luzes” e o inevitável triunfo da razão ou, pelo contrário, polêmica esclarecida sobre uma presumível ruptura dos limites do universo conhecido? Vago e indeliberado, o fantástico transporta ainda para este plano, mantendo-a, a ambiguidade que lhe dá forma. (FURTADO, 1980, p. 138).

Desde seus primórdios, a humanidade já recorria à supersticiosidade para explicar os fenômenos da natureza. Para tudo aquilo que ultrapassava sua capacidade de entendimento alcançada até um determinado período histórico era necessário encontrar algum meio de interpretação e esclarecimento, evocando-se, pois, o sobrenatural. Sem possuir ainda um método eficiente para quantificar e qualificar tais experiências, sistematizando uma compreensão do mundo, eventos dos quais dependia sua sobrevivência – o dia, a noite, a mudança das estações – ou que não se comportavam de acordo com certa ordem até então conhecida ou observada – chuvas, tempestades, raios, terremotos, erupções vulcânicas – eram atribuídos, por isso, a algum poder superior, o qual, fazendo parte da natureza, controlava-a e modificava-a à sua própria vontade.

Como exemplo desse comportamento primitivo, Carl Sagan (1934-1996) relata o efeito que o estranho deslocamento dos planetas no céu – uma espécie de movimento circular e acrobático –, em comparação com o das demais estrelas – invariavelmente de leste a oeste –, deve ter causado no intelecto humano naqueles tempos antigos:

*Our nomadic ancestors must have felt an affinity for the planets. Not counting the Sun and the Moon, you could see only five of them. They moved against the background of more distant stars. If you followed their apparent motion over many months, they would leave one constellation, enter another, occasionally even do a kind of slow loop-the-loop in the sky. Everything else*

*in the sky had some real effect on human life. What must the influence of the planets be?*<sup>3</sup> (SAGAN, 1981, p. 48).

O ser humano, com sua imensa curiosidade e espírito imaginativo, e numa atitude de admiração diante dos desafios e provocações da realidade, vai, pouco a pouco, evocando novos personagens que passarão a desempenhar um papel fundamental em sua própria história neste planeta, moldando seu comportamento, definindo relações sociais e, principalmente, influenciando seu fazer artístico: *“The powerful beings in the sky were promoted to gods. [...] There was a god or goddess for every human concern. Gods ran Nature. [...] Nature was a mystery. It was hard to understand the world.”*<sup>4</sup> (SAGAN, 1981, p. 173).

Com isso, segundo H. P. Lovecraft (1890-1937), “[...] todas as condições da vida selvagem primitiva levavam tão fortemente à impressão do sobrenatural que não é de se admirar o quão completamente a essência hereditária do homem veio a saturar-se de religião e superstição.” (LOVECRAFT, 1987, p. 3). Mas esses seres invisíveis, essa interpretação imaginativa do universo, além de explicar o desconhecido e encantar, eram também “[...] mundos de ameaças e funestas possibilidades” (LOVECRAFT, 1987, p. 3), e talvez, por esse motivo, o sobrenatural apresente-se quase sempre associado a sensações de terror e apreensão.

O imaginário passa a fazer parte do cotidiano da humanidade. Não havia questionamento sobre uma distinção entre o real e o irreal. Esses dois planos amalgamavam-se, confundiam-se. O universo era apenas um e mágico. Os primeiros parágrafos da *Ilíada*, de Homero, uma das primeiras obras literárias ocidentais conhecidas, já demonstram a particularidade daquele contexto:

A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles,  
o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas  
trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades  
de valentes, de heróis, espólio para os cães,  
pasto de aves rapaces: fez-se a lei de Zeus;  
desde que por primeiro a discórdia apartou  
o Atreide, chefe dos homens, e o divino Aquiles.

---

<sup>3</sup> Nossos ancestrais nômades devem ter sentido uma afinidade com os planetas. Sem contar o Sol e a Lua, podia-se ver apenas cinco deles. Moviam-se contra um fundo de estrelas mais distantes. Se você seguir seu movimento aparente durante vários meses, eles sairiam de uma constelação, entrariam em outra, fazendo até mesmo, eventualmente, uma espécie de vagaroso círculo no céu. Tudo no céu tinha algum efeito na vida humana. Qual influência os planetas deviam ter? [tradução livre].

<sup>4</sup> Os poderosos seres do céu foram promovidos a deuses. [...] Havia um deus ou uma deusa para cada preocupação humana. Deuses controlavam a Natureza. [...] A Natureza era um mistério. Era difícil entender o mundo. [tradução livre].

(HOMERO, 2003, p. 31)

Nesse breve trecho inicial o imaginário já se faz manifesto. Aquiles, filho da nereida Tétis, uma deusa, e de Peleu, ser humano e rei dos mirmidões, torna-se um ser imbatível: parte deus, parte homem. Não obstante essa particularidade especial, sua – de certa forma – sobrenaturalidade não causa espanto ou perplexidade, sendo natural seu convívio com os demais indivíduos de sua época. Divindade e mortal, concomitantemente, Aquiles personaliza a unidade – constatada naquele momento – das duas faces do mundo: a fantasia e a realidade.

A maioria das obras literárias da antiguidade – senão todas – possui, em maior ou menor grau, teor semelhante. Na *Bíblia*, *Ilíada*, *Odisseia*, *Teogonia*, entre outros, deuses, demônios, seres mitológicos, metamorfoses, milagres, homens conviviam naturalmente, lado a lado, demonstrando que as comunidades que produziram tais narrativas procuravam representar a realidade da maneira como a sentiam e conseguiam interpretá-la. Tais obras, em função da presença do elemento mágico, já são consideradas fantásticas por certa corrente teórica, mas num sentido amplo, abrangente. O sobrenatural – apesar do sentimento de submissão, respeito, medo – não causava estranhamento, era algo comum e familiar, como explica Sigmund Freud (1856-1939): “Nós – ou os nossos primitivos antepassados – acreditamos um dia que essas possibilidades eram realidades, e estávamos convictos de que realmente aconteciam.” (FREUD, 1996, p. 264).

Tal perspectiva permanecerá praticamente inalterada até e durante toda Idade Média. Apenas no Renascimento, com o surgimento do método científico – através de um resgate de conceitos propostos pelos primeiros filósofos gregos – e depois com sua intensificação e consolidação no Iluminismo, é que se iniciará um questionamento do sobrenatural, não sendo mais aceito como forma de explicação do mundo natural. A humanidade começa a desvendar a estrutura e os segredos do universo e procura, por isso, excluir o caráter supersticioso da essência de seu pensamento. Conforme esclarece Bertrand Russell (1969, p. 49), cada fenômeno natural passa a ser, então, observado, analisado e convertido em leis lógicas que o explicam; as quais devem ser, em seguida, aplicadas novamente na natureza, deduzindo e predizendo novos fatos possíveis de serem averiguados, a fim de comprovar empiricamente a veracidade, mesmo que provisória, da teoria formulada. Nas artes, segundo Selma Calazans Rodrigues (1988, p. 22), retoma-se

[...] com vigor o conceito de verossimilhança como ideal artístico, e a imitação de um modelo (*imitatio*) torna-se palavra de ordem [...]. A natureza, o particular, fica longe da poesia, uma vez que, pela imitação de um modelo clássico, ela estará longe do dado empírico e das emoções vulgares burguesas.

Todavia, por mais que lutassem os pensadores iluministas, o imaginário permanecia enraizado na mente humana. Neil deGrasse Tyson (1958-) – astrofísico e diretor do Planetário Hayden no Museu Americano de História Natural, em seu artigo *The perimeter of ignorance*<sup>5</sup> – publicado na revista *Natural History* em 2005, no qual ataca a utilização do sobrenatural para explicar o desconhecido, revela que o próprio Isaac Newton (1643-1727) – um dos maiores gênios da humanidade –, em um determinado instante de sua obra *Principia*, quando atingira o limite de possibilidade de entendimento das leis cósmicas que investigava, sugeriu que, a partir daquele ponto, nenhuma elucidação racional era mais possível, apenas forças superiores poderiam ser responsáveis pela ordem do universo. Nas palavras de Newton, citado por Tyson: “*This most beautiful System of the Sun, Planets, and Comets, could only proceed from the counsel and dominion of an intelligent and powerful Being.*”<sup>6</sup> (NEWTON apud TYSON, 2005, p. 4).

Inicia-se um conflito entre a essência do ser humano, habituada a servir-se da imaginação e da ficção, para tentar interpretar e tornar inteligível o mundo, em face da recém constituída e sedutora ciência, ávida por compreender e explicar integralmente todo o universo, embora não possuindo instrumentos suficientes para tal realização. Freud (1996, p. 264, grifo do autor) ilustra como foi e ainda é o sentimento humano perante ocorrências não explicáveis através do método científico:

Hoje em dia não mais acreditamos nelas, **superamos** esses modos de pensamento; mas não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. Tão logo **acontece realmente** em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho [...]

Essa dicotomia entre o pensamento científico e o supersticioso influenciará radicalmente os escritores dos séculos XVII e XVIII. Tobin Siebers (1953-), procurando compreender as percepções históricas da superstição, estabelece uma comparação entre os

<sup>5</sup> O perímetro da ignorância [tradução livre].

<sup>6</sup> Este mais belo sistema do Sol, Planetas e Cometas, somente poderia proceder através da deliberação e domínio de um Ser inteligente e poderoso. [tradução livre].

pontos de vista do sobrenatural de dois autores desse contexto histórico: Voltaire (1694-1778), iluminista, e Charles Nodier (1780-1844), precursor de um novo movimento literário na França que retomará o pensamento mágico – o Romantismo. Para o primeiro, a superstição é algo que deve ser banido: “*Voltaire empleó la palabra **superstición** como invectiva para estigmatizar aquellas creencias religiosas que le parecían inaceptables.*”<sup>7</sup> (SIEBERS, 1989, p. 24, grifo do autor). Já Nodier acreditava que não haveria poesia sem religião, e o fundamental era “[...] *describir el potencial estético de la superstición.*”<sup>8</sup> (SIEBERS, 1989, p. 24). Louis Vax (1972, p. 107) confirma esse espírito romântico em desenvolvimento:

Após este período de ceticismo que é o *Aufklärung*, o romantismo mostrar-se-á mais favorável ao arrepio do sobrenatural. Não é que seja mais crédulo do que na época precedente. É-se talvez menos, mas já não sente a necessidade de gritar que já não acredita nas almas do outro mundo. O encanto das narrativas populares invade-nos. Finge-se acreditar nos espíritos elementares; contudo, sabe-se bem que eles não passam de maneira de falar. A ironia romântica, sutil e discreta, substitui a ironia de Voltaire.

Justamente nesse período conturbado surge uma obra que irá oferecer um novo rumo para a arte literária. Alegando-se, na sua primeira edição, ter sido impresso na Itália em 1529, e escrito “[...] nos tempos mais obscuros do cristianismo [...] entre 1095, tempo da primeira cruzada, e 1243, data da última, ou não muito depois disso [...]” (WALPOLE, 1996, p. 13), o romance *The castle of Otranto*, de Horace Walpole (1717-1797), publicado em 1764, evidencia em seu prefácio o que o conflito entre o racionalismo e a credulidade inspirava ao indivíduo naquele ambiente intelectual e artístico:

Milagres, visões, adivinhações, sonhos e outros eventos sobrenaturais foram banidos atualmente [meados do século XVIII] até mesmo dos romances. O mesmo não se dava quando nosso autor estava escrevendo [entre 1095 e 1243, conforme se alega na 1ª edição]; muito menos quando a história estaria supostamente se passando. A crença em todas as espécies de prodígios era tão enraizada naquela idade de trevas, que um autor não seria fiel aos **costumes** da época se omitisse toda a menção a eles. (WALPOLE, 1996, p. 14, grifo do autor).

No prefácio para a segunda edição, quando Walpole assume a verdadeira autoria da obra após sua boa recepção perante o público, há uma explicação para a nova forma

<sup>7</sup> Voltaire usou a palavra superstição como insulto para estigmatizar as crenças religiosas que pareciam inaceitáveis. [tradução livre].

<sup>8</sup> [...] descrever o potencial estético da superstição. [tradução livre]

de literatura proposta no romance, revelando, novamente, o contraste entre as duas modalidades de pensamento vigentes:

Foi uma tentativa de mesclar duas formas de romance, a antiga e a moderna. Na primeira, tudo era imaginação e improbabilidades; na última, sempre se pretende, e muitas vezes se consegue, copiar a natureza com fidelidade. Não que não haja invenção, mas os grandes recursos da fantasia parecem ter secado em virtude de uma adesão estrita demais à vida comum. (WALPOLE, 1996, p. 19).

Demonstra-se, com isso, que Walpole tentava fazer um resgate – como Nodier e outros românticos levarão adiante – de um modo literário predominantemente imaginativo e que fora tradicional anteriormente, mas que havia perdido, naquele momento histórico, seu espaço para o cientificismo nascente. O romance escancara o sobrenatural, exibindo como cenário um castelo medieval sombrio e uma narrativa repleta de acontecimentos insólitos: gigantescas armaduras e retratos que se animam, fantasmas, arquitetura labiríntica, passagens secretas, múltiplos mistérios, e uma série de outros apetrechos em demasia, transformando o romance em uma série espetaculosa de reviravoltas narrativas. Portanto, por utilizar-se dessa “parafernália dramática” (LOVECRAFT, 1987, p. 16) *The castle of Otranto* é considerado como o iniciador dessa nova forma artística na literatura: o romance gótico, *gothic novel* ou *roman noir*.

Mesmo sendo um marco importante na história literária, o primeiro romance gótico possui algumas deficiências. A principal talvez seja justamente o exagero aludido anteriormente, o qual será muito bem utilizado em outros textos góticos, no entanto, da maneira como foi utilizado por Walpole, dá-se a impressão de certa desordem ou de um excesso supérfluo, sem função estética, tornando-se uma obra, segundo Lovecraft (1987, p. 14), “[...] cansativa, artificial e melodramática [...]”, principalmente se comparado a contos de Poe, nas quais cada minúcia, por mais hiperbólica que seja, tem razão de existência em relação ao todo do discurso narrativo. Outro detalhe importante, que da mesma forma compromete a qualidade da narrativa, encontra-se no prefácio para a segunda edição, com a revelação da verdadeira autoria e época de sua produção. O fato de não ter sido escrita entre 1095 e 1243, como sugere o prefácio inicial, nem descoberta “[...] na biblioteca de uma antiga família católica, no norte da Inglaterra [...] [e] impressa em Nápoles, em letras góticas, no ano de 1529.” (WALPOLE, 1996, p. 13), acaba por eliminar por completo a atmosfera enigmática sobre a origem do texto, além de predispor o leitor a uma recepção tendenciosa da obra.

Apesar de essa nova fórmula literária apresentar pouca qualidade nas mãos de Walpole, para Lovecraft (1987, p. 16) um “[...] meio de expressão harmonioso para uma nova escola fora descoberto, e o mundo das letras não perdeu tempo em valer-se da oportunidade.”. O romance gótico espalha-se pela Europa, principalmente no norte, na Inglaterra e Alemanha, onde o Iluminismo não penetrara com sua máxima intensidade.

Através da influência da recepção e efeito proporcionados por *The castle of Otranto*, surgem alguns dos principais autores góticos, todos de língua inglesa. Inspirado também pelas narrativas maravilhosas do oriente árabe, como *Mil e uma noites*, o inglês William Beckford (1760-1844), compõe sua hiperbólica *History of the Caliph Vathek* (1786). Ann Ward Radcliffe (1764-1823), tendo como seu texto mais importante *The mysteries of Udolpho* (1794), destaca-se por possuir talento literário diferenciado, segundo Lovecraft (1987, p. 17-18), com “[...] cada pormenor de ação e de cenário concorrendo artisticamente para a impressão de ilimitado horror que ela queria transmitir.”, embora sempre explicando racionalmente o sobrenatural ao final da narrativa. *The monk* (1796), um romance gótico adicionado com certas doses de diabolismo, marca de maneira tão profunda seu autor, que Matthew Gregory Lewis (1775-1818) será conhecido como “Monk Lewis”. O americano Charles Brockden Brown (1771-1810), provável inspirador de Edgar Allan Poe, tem como sua obra mais importante *Wieland, or the transformation* (1798), composta nos moldes de Ann Radcliffe, com um desfecho racionalista que esclarece os fatos enigmáticos da narrativa. Por fim, há o notável Charles Robert Maturin (1782-1824), que tem como sua obra-prima *Melmoth, the wanderer* (1820), narrativa que receberá a admiração de nomes como Walter Scott (1771-1832), Victor Hugo (1802-1885), Balzac (1799-1850) e Baudelaire (1821-1867).

A retomada do sobrenatural por esses autores góticos do pré-romantismo abrirá caminho para uma arte literária mais sutil e rica, no qual a dicotomia entre o científico e o supersticioso revelar-se-á por meio do efeito ambíguo causado pelos acontecimentos misteriosos, situando-os exatamente na linha divisória entre uma explicação racional ou uma aceitação do sobrenatural, expondo a tendência daquele momento, pois segundo Filipe Furtado (1980, p. 135), até ao final do século XVII e anteriormente,

[...] essa suposta compatibilidade entre o empírico e o meta-empírico tornava impossível o desenvolvimento do caráter ambíguo essencial ao gênero, já que ambos os termos eram considerados como existindo objetivamente, sem se contradizerem, portanto, entre si.

É com *Le diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte (1719-1792) que se anuncia a literatura fantástica, tomada em seu sentido estrito proposto por Todorov (2003) e outros teóricos. Nessa obra o jovem Álvaro vê-se apaixonado por Biondetta, um personagem que representa, ao mesmo tempo, o demônio e o ser humano, e, por isso, durante quase toda a narrativa, o protagonista se questionará, constantemente, se os acontecimentos presenciados fazem ou não parte da realidade. Todavia, segundo Todorov (2003, p. 33), em:

*Le diable amoureux* [...] só por instantes a hesitação, a dúvida aí nos preocupam. Recorreremos pois a um outro livro, escrito uns vinte anos mais tarde, [...] um livro que inaugura magistralmente a época da narrativa fantástica: *Le manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jan Potocki.

*Le manuscrit trouvé à Saragosse* (1804), de Jan Potocki (1761-1815), inicia-se, nos moldes de *The castle of Otranto*, com uma advertência do suposto autor informando que a narrativa que se seguirá trata-se de um manuscrito em espanhol, descoberto por um oficial do exército francês; detalhe este, utilizado pelo autor, certamente para dar mais credibilidade aos fatos misteriosos que serão narrados, elevando a ambiguidade da obra. Relata-se, então, uma série de aventuras do protagonista e narrador, Alphonse, bem ao estilo do *Decamerão* e das *Mil e uma noites*, com narrativas intercaladas e encaixadas, nas quais uma história pertence ou faz parte de uma narração anterior; e sempre repletas de sobrenaturalidade.

Nos anos que se seguem, e durante todo o século XIX, a literatura fantástica atingirá seu apogeu com o aparecimento de suas grandes obras-primas, caracterizadas, quase sempre, por narrativas breves – contos e novelas – e marcadas pela ambiguidade do discurso narrativo na dicotomia racional/irracional.

Na Alemanha, E. T. A. Hoffmann (1776-1822) é, juntamente com Cazotte e Potocki, um dos fundadores do fantástico, e certamente o autor que elevou o gênero a um patamar equivalente às obras literárias clássicas, tendo influenciado escritores como, Poe, Gautier, Nerval. Hoffmann produzirá narrativas inesquecíveis como *Die Elixiere des Teufels* (1815), *Der goldene Topf* (1814), entre várias outras. Mas é, talvez, com *Der Sandmann* (1816) que Hoffmann consegue atingir o âmago do fantástico.

Na França, além de breves incursões de autores clássicos pelo fantástico, como Balzac, Flaubert e Victor Hugo, há uma variedade de outros escritores que se dedicaram mais intensamente a esse gênero. Charles Nodier detém, segundo Vax (1972, p. 154), “[...] o mérito de escrever contos fantásticos antes de Hoffmann ser conhecido na França, e a infelicidade de ser desdenhado por ter estado avançado em relação à sensibilidade do seu tempo [...]”. Nodier

é, além disso, um dos primeiros a teorizar sobre o novo gênero em formação. Em *Du Fantastique en Littérature* (1830) e nos prefácios de *Smarra ou Les Démons de La Nuit* (1821) e *Histoire d'Hélène Gillet* (1832), Nodier já sugere – conforme observa Ana Luiza Camarani (2006, p. 31) – “[...] de uma maneira sutil, fundamentos teóricos dos quais a teoria de Todorov estaria bastante próxima [...]”.

Abordando os efeitos causados por alucinógenos em *Le club des hachichins* (1846), Théophile Gautier (1811-1872) escreve contos inspirados em Hoffmann, como *La cafetière* (1831), e sobre vampirismo, como em *La morte amoureuse* (1836), sua obra-prima fantástica. Entre a loucura, o sonho e o sobrenatural, Gérard de Nerval (1808-1855), produzirá *Aurelia* (1855), história marcada por um discurso altamente sugestivo e poético, repleto de modalizações, que inscreverá o texto no ambiente fantástico, influenciando simbolistas e surrealistas.

Ainda em língua francesa há Prosper Mérimée (1803-1870), conhecido por sua obra-prima *Carmen* (1845), com o célebre *La Vénus d'Ille* (1837); Villiers de L'Isle Adam (1838-1889), com sua coletânea de contos cruéis – *Contes cruels* (1883) – contendo o clássico *Véra* (1874); e Guy de Maupassant (1850-1893) com seus vários contos fantásticos, como *Un fou ?* (1884), *La Nuit* (1887) e o extraordinário *Le Horla* (1885).

Nas Ilhas Britânicas – o berço do romance gótico – encontram-se, também, alguns grandes representantes da literatura fantástica. Charles Dickens (1812-1870), famoso por seu conto de natal *A Christmas Carol* (1843), produziu, pelo menos, um clássico do fantástico *The signalman* (1866), no qual consegue manter a ambiguidade entre o natural e sobrenatural do início ao fim do discurso narrativo. Apesar de um pouco mais longo do que brevidade proposta por Poe para propiciar uma leitura “[...] de uma só assentada [...]” (POE, 1965, p. 913), *The turn of the screw* (1898), de Henry James (1843-1916) – norte-americano de nascimento, mas naturalizado britânico, tendo produzido a maior parte de sua obra em Londres –, é outro conto fantástico célebre que obtém o mesmo efeito de indefinição. Um pouco distante do fantástico tradicional, com um sobrenatural dando lugar ao científico, apontando para novos rumos literários, há Robert Louis Stevenson (1850-1894) com *Strange case of dr. Jekyll and mr. Hyde* (1886). Recuperando os ares góticos, com seus castelos, metamorfoses e espíritos malignos, Bram Stoker (1847-1912) cria outro clássico do fantástico com seu *Dracula* (1897), imortalizando na cultura ocidental a figura do vampiro. Oscar Wilde (1854-1900) é outro escritor de língua inglesa que entra para o rol dos grandes artistas fantásticos com sua obra-prima *The picture of Dorian Gray* (1890), talvez inspirado em *The*

*oval portrait* e *The fall of the house of Usher* de Poe, sendo um importante nome da literatura decadentista.

Atravessando o Oceano Atlântico, o início da literatura fantástica nos Estados Unidos contará com dois representantes principais. De um lado, encontra-se Nathaniel Hawthorne (1804-1864), constituindo uma vertente do fantástico identificada, de acordo com Lovecraft (1987, p. 56), pela "[...] tradição de valores morais, descrição amena e fantasia mansa e pachorrenta com toques de extravagância [...] temos aqui [em Hawthorne] uma alma delicada, refreada pelo puritanismo da Nova Inglaterra dos primeiros tempos [...]". Mesmo assim, Hawthorne possui vários contos fantásticos e um romance, *The house of seven gables* (1851), considerado sua obra-prima juntamente com *The Scarlet letter* (1850).

Edgar Allan Poe compõe o outro lado da literatura fantástica na América, e segundo Lovecraft (1987, p. 56), "[...] a mais nova, a mais desiludida e a mais tecnicamente acabada das escolas fantásticas que brotaram desse meio de cultura favorável.". Seus textos, em sua maioria contos breves, caracterizam-se por elevar progressivamente a tensão narrativa, em torno de um tom semelhante, criando, desse modo, sua célebre unidade de efeito. Destacam-se *The fall of the house of Usher*, *Ligeia* e *William Wilson*, os quais inspirarão vários grandes nomes do fantástico moderno, como Borges, Lovecraft, Cortázar, Paz e outros. Sua obra literária distingue-se ademais, na opinião de Vax (1972, p. 129-130), por opor-se "[...] às fantasias românticas por algo de mais pesado, de mais sério, de mais oprimente. Há nele fusão duma poesia surda, solene, macabra, insidiosa, e dum rigor com pretensões científicas."

À frente de seu tempo, duas mulheres marcaram alguns possíveis desdobramentos do romance gótico e, conseqüentemente, do próprio fantástico. Produzido no início do século XIX e sob forte influência gótica, *Frankenstein: or the modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley (1797-1851), além de tornar seu personagem, igualmente ao Conde Drácula, um representante corrente na cultura contemporânea, acaba por antecipar uma nova forma literária que se manifestará definitivamente no século XX: a ficção científica. *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë (1818-1848), é comumente relacionado entre romances góticos, no entanto, conforme observa Lovecraft (1987, p. 38), o "[...] horror sobrenatural de Miss Brontë não é um simples arremedo gótico, mas uma tensa expressão do calafrio do homem em face do desconhecido.". Com isso, Brontë também já sinaliza para uma literatura decadentista (CAMARGO, 2002, 79), com nomes como Villiers de L'Isle Adam, Joris-Karl Huysmans (1848-1907) e Oscar Wilde.

Na Rússia, outro conto que foge aos padrões de sua época é *O nariz* (1836), de Nicolai Gógol (1809-1852). A narrativa relata as peripécias do protagonista, Kovalióv, em busca de seu nariz, que, tendo-se separado de seu corpo por algum motivo desconhecido, metamorfoseia-se, aparentemente, em uma pessoa completa e passa a ter vida própria. Dessa forma, conforme esclarece Todorov (2003, p. 80), o conto “[...] torna-se a encarnação pura do absurdo, do impossível: mesmo se aceitássemos as metamorfoses, não se poderia explicar a ausência de reação das personagens que a testemunham.”. *O nariz* já anuncia, por isso, outra vertente literária moderna – o realismo mágico –, que terá representantes como: Franz Kafka (1883-1924), Jorge Luiz Borges (1899-1986), Alejo Carpentier (1904-1980), Julio Cortázar, Gabriel García Márquez (1927-), Carlos Fuentes (1928-).

Segundo Todorov (2003, p. 175), “[...] o fantástico teve uma vida relativamente breve. Ele apareceu de uma maneira sistemática por volta do fim do século XVIII, com Cazotte; um século mais tarde, encontram-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero.”. Entretanto, como se verificou e até hoje se vê, a literatura fantástica ainda não morreu. O fantástico encontra-se vivo; e em plena transformação, juntamente com a própria humanidade, adaptando-se a cada novo contexto por meio de suas ramificações, como a ficção científica, o realismo mágico, mas também em sua forma tradicional, na qual se consagrou no século XIX; e a própria literatura brasileira possui obras que comprovam a atualidade do gênero, em vários autores como Lygia Fagundes Telles (1923-), Murilo Rubião (1916-1991), Moacir Scliar (1937-2011), J. J. Veiga (1915-1999), e até Guimarães Rosa (1908-1967).

## 2.2. DEFINIÇÃO

O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural. Este torna-se então um símbolo da linguagem, tal como as figuras retóricas, e a figura é, como vimos, a forma mais pura da literalidade. (TODOROV, 2003, p. 90).

Para Tzvetan Todorov (2003) o fantástico representa um gênero literário, ou seja, trata-se de um conjunto de obras, produzidas em sua maioria no breve período que se estendeu do fim do século XVIII até o início do XX, e que, compartilhando um determinado sistema de propriedades comuns – observáveis em cada representante do todo –, seria permitido agrupá-las sob uma mesma denominação: **literatura fantástica**. Dessa maneira, seu livro, *Introdução à literatura fantástica*, ocupa-se em “[...] descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de ‘obras fantásticas’, não pelo que cada um tenha de específico.” (TODOROV, 2003, p.8). A princípio, para Todorov, três características básicas especificariam o fantástico: a ambiguidade do discurso narrativo em relação à dicotomia natural/sobrenatural, a representação do leitor no interior da narrativa, e uma maneira própria de se ler o texto.

Inicialmente, o preceito fundamental desse gênero literário é a irrupção de um ou vários acontecimentos enigmáticos em um universo diegético construído tendo como alicerce as regras do mundo real, causando, à vista disso, uma hesitação sobre sua causa, ou proveniência. Para Vax (1972, p. 8), “A narrativa fantástica [...] gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável. [...] o fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível.”. Assim, em um universo natural, familiar, no qual seu funcionamento obedece a rigorosos padrões previamente estabelecidos pela experiência humana e, também, pela ciência, há a manifestação ou desencadeamento de um ou vários fatos extraordinários, que não se permitem explicar por aqueles princípios já conhecidos, surgindo, conseqüentemente, a incerteza sobre a verdadeira origem desses acontecimentos.

Por um lado, existe a possibilidade de justificá-los, racionalmente, através da constatação de que se sucederam em função de algum equívoco de percepção dos sentidos; ou, devido a uma imaginação excessiva; ou, em virtude de uma interpretação supervalorizada de singulares coincidências; ou por meio de algo ainda não explicado até o momento pela ciência. Caminha-se, desse modo, segundo Todorov, para o gênero **estranho**.

Por outro, pode-se recorrer à sobrenaturalidade a fim de lhes propiciar esclarecimento, e, dessa forma, estende-se o sustentáculo do mundo real para outras leis que não são, bem como, não podem ser apreendidas pelo raciocínio humano, ampliando-se, pois, indefinidamente o horizonte do possível. Como esclarece Vax (1972, p. 24, grifo do autor): “Não é um outro universo que se ergue em frente do nosso; é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna **outro**.”. Institui-se, em tal caso, em oposição ao gênero precedente, o **maravilhoso**, no qual se estabelece, segundo a opinião de Filipe Furtado (1980, p.35), “[...] como que um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenômenos nele surgidos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre a sua natureza e causas.”

Existem, entretanto, narrativas que perduram na dúvida, numa dupla possibilidade interpretativa, do início ao fim do discurso narrativo – ou em pelo menos grande parte dele – sem permitir elucidar se os incidentes enigmáticos relatados são ou não explicáveis racionalmente. Não há elementos suficientes, no texto, que confirmem, incontestavelmente, sua origem sobrenatural ou, do lado oposto, baseada em regras da realidade. Cria-se, em tal caso, a hesitação, determinada como principal elemento do fantástico e, com isso, a ambiguidade acaba por conquistar o domínio da narrativa, concebendo, assim, esse novo gênero literário. Todavia, segundo Todorov (2003, p. 37, grifo do autor), a responsabilidade por essa incerteza em relação aos fatos indefinidos recairia totalmente sobre uma interpretação do próprio leitor: “A **hesitação do leitor** é pois a primeira condição do fantástico.”, sendo que há, anteriormente, uma ressalva: “[...] não este ou aquele leitor particular, real, mas uma ‘função’ de leitor, implícita no texto [...]” (TODOROV, 2003, p. 37). Essa vinculação da ambiguidade fantástica à interpretação do leitor é uma posição questionável na teoria de Todorov e, como se verá, debatida por outros teóricos.

A tendência de definição do fantástico como uma linha média entre duas outras categorias literárias não é originária de Todorov. Sua origem remonta ao século XIX, em vários escritores, entre eles, Hoffmann, Nodier e Baudelaire (CESERANI, 2006), do qual se observa abaixo a opinião, expressa em uma introdução à sua primeira tradução de um conto de Poe traduzido na França:

Nas obras de vários dentre eles, vê-se a preocupação com um perpétuo sobrenaturalismo. Isto se deve, como disse, a esse espírito primitivo de *chercherie*, que me perdoem o barbarismo, a esse espírito de juiz de instrução que tem talvez raízes nas mais remotas impressões da infância. Outros, naturalistas furiosos, examinam a alma com uma lupa, como os médicos o corpo, e queimam os olhos a procurar a jurisdição. Outros, de um gênero misto, procuram fundir esses dois sistemas numa misteriosa unidade. (BAUDELAIRE, 2003, p. 10, grifo do autor).

Justamente em função dessa conceituação apoiada em dois outros gêneros vizinhos, Todorov (2003, p. 48) faz uma advertência quanto à fragilidade da literatura fantástica: “O fantástico leva pois uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo.”. O teórico estabelece, também, a partir dos gêneros contíguos – estranho e maravilhoso –, uma gradação de acordo com os níveis de realidade e irrealidade presentes na narrativa. Haveria, então, cinco subdivisões. O **estranho-puro**, no qual os enigmas, apesar de insólitos, são perfeitamente explicáveis pela razão. No **fantástico-estranho**, ou “sobrenatural explicado”, os fatos comportam-se como não naturais durante toda a narrativa, porém, ao final, recebem uma explicação racional e, do lado oposto, quando esses mesmos eventos são aceitos como sobrenaturais, atingir-se-ia o **fantástico-maravilhoso**. Caso a anuência do irreal ocorra logo ao início do texto encontrar-se-ia o **maravilhoso-puro**. Por fim, haveria o **fantástico-puro**, ou simplesmente fantástico, no sentido estrito, que representaria as obras nas quais a ambiguidade mantém-se do início ao fim do discurso narrativo. O fantástico, como quer Todorov, equilibrar-se-ia, delicadamente, numa tênue linha que separa o estranho do maravilhoso, obrigando-se a subsistir sob uma inexorável perplexidade.

Essa sua quase insustentabilidade – que de fato, por muito pouco não o nulifica – esse caráter extremamente efêmero e frágil, prestes a ruir a qualquer deslize, Todorov (2003, p. 49, grifo do autor) compara-o, de forma esclarecedora, ao conceito de tempo presente:

A definição clássica do **presente**, por exemplo, descreve-o como um puro limite entre o passado e o futuro. A comparação não é gratuita: o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente.

Um segundo ponto, para Todorov (2003), refere-se à importância, mas não obrigação, de que exista na obra algum personagem – frequentemente um narrador / protagonista – que experimente, internamente no universo diegético, a hesitação causada pelos fenômenos misteriosos, causando, dessa forma, uma identificação entre leitor real e personagem. Essa representação da indecisão no interior da narrativa, por meio daquele personagem diferenciado, poderia direcionar ou conduzir a percepção do próprio leitor, facilitando a obtenção do efeito de ambiguidade da literatura fantástica, pois hesitando o personagem, hesitaria também aquele que lê a obra. Todavia essa regra de identificação acaba por se encontrar ausente em algumas obras, tornando-se, portanto, facultativa, “[...] mas a maior parte das obras fantásticas submete-se a ela.” (TODOROV, 2003, p. 37). É por esse motivo que, conforme observa Furtado (1980, p. 85), “[...] a reação ambígua da personagem não possa ser considerada um traço fundamental do gênero, embora contribua em medida apreciável para a consolidação deste.”.

A terceira condição do fantástico trata da necessidade de que se rejeite qualquer interpretação poética ou alegórica do texto. Na opinião de Furtado (1980, p. 68), concordando com Todorov: “[...] qualquer leitura heterodoxa, sobretudo quando intensamente criativa, significa a morte do gênero.”. Na alegoria o discurso narrativo compreende, no mínimo, duas significações, uma literal e outra alegórica, a qual se manifesta de tal forma explícita que acaba por dissipar a primeira acepção, genuína; prevalecendo-se o sentido figurado. Dessa maneira, não haveria qualquer possibilidade dos eventos enigmáticos serem traduzidos por uma ótica sobrenatural; excluindo-se, conseqüentemente, o fantástico. Na poesia há uma busca para realçar e evidenciar os aspectos sonoros e rítmicos do signo linguístico e sua relação com o caráter semântico, procurando-se, ainda, negar, na linguagem poética, sua capacidade de reprodução da realidade, em oposição – mesmo que na ordem de grau – à ficção, que se caracteriza por uma linguagem totalmente representativa de acontecimentos literários. Com isso, a leitura poética de um texto, evitando qualquer representação, afastaria o ficcional e, como resultado, a própria literatura fantástica, visto que “[...] o fantástico implica ficção.” (TODOROV, 2003, p. 68).

Por fim, delimitadas as três regras essenciais do fantástico, Todorov (2003, p. 39) estabelece o grau de importância de cada uma: “Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenche as três condições.”.

### 2.3. O DISCURSO FANTÁSTICO

Do que já se referiu sobre a índole da ambiguidade fantástica resulta óbvio que ela não constitui uma categoria pré-existente a que a narrativa recorre, mas algo que apenas surge a partir da própria construção do gênero, resultando da ação combinada de diversos processos discursivos e não tendo, portanto, vida autônoma fora desse contexto. (FURTADO, 1980, p. 37).

Na sequência de seu estudo, Todorov (2003) aborda a necessidade de se utilizar certos procedimentos de escritura que poderiam contribuir para a obtenção do efeito de ambiguidade fundamental do discurso fantástico. Trata-se de três propriedades, as quais irão determinar a unidade estrutural do gênero em questão.

O primeiro traço refere-se a um emprego específico do discurso figurado, quando este é traduzido literalmente. Nessa modalidade, há três possíveis configurações do texto literário. Primeiramente, um **discurso hiperbólico** pode contribuir para a sugestão de algo não natural, situado fora das dimensões da realidade, direcionando a narrativa para o fantástico. “O **exagero** conduz ao sobrenatural.” (TODOROV, 2003, p. 86, grifo do autor). Em *The fall of the house of Usher*, as descrições excessivas de Poe sobre o protagonista – Roderick Usher – cumprem fielmente essa função, sugerindo uma origem fantasmagórica: “*A cadaverousness of completion; an eye large liquid, and luminous beyond comparison; lips somewhat thin and very pallid [...] hair of a more than web-like softness and tenuity [...]*”<sup>9</sup> (POE, 1984, P. 234). Outro recurso realiza-se quando se escolhe o “[...] sentido **próprio** de uma expressão **figurada**.” (TODOROV, 2003, p. 87, grifo do autor), tomando-a “ao pé da letra”, abrindo-se espaço, aí também, para o imaginário. Mas é um terceiro modo de se moldar o texto narrativo que provocará a ambiguidade de forma mais incisiva: a **modalização** e o **imperfeito**. Ao se evocar as figuras que sugerem o sobrenatural, pode-se introduzi-las mediante expressões modais ou no tempo imperfeito – “talvez”, “como se”, “parecia”, “ter-se-ia dito” –, as quais obscurecerão o sentido concreto, original, e impregnará o texto de indecisão. Na modalização transforma-se em hesitante uma proposição tida como

<sup>9</sup> Uma compleição cadavérica; um olhar amplo, líquido e luminoso, além de qualquer comparação; lábios um tanto finos e muito pálidos [...] cabelos de mais tenuidade e maciez que fios de aranha [...] (POE, 1965, p. 247).

incontestável, e através do imperfeito indica-se “[...] a incerteza em que se encontra o sujeito que fala quanto à verdade da frase que anuncia.” (TODOROV, 2003, p. 44). No conto *William Wilson* há um momento em que Poe faz uso desse recurso, no clímax da narrativa, quando do encontro derradeiro do protagonista com seu duplo: “*A larger mirror, – so at first it seemed to me in my confusion [...]*”<sup>10</sup> (POE, 1984, p. 641, grifo nosso). Estabelece-se então a dúvida se o duplo existe sobrenaturalmente, ou se trata apenas do reflexo do próprio protagonista.

O segundo traço da unidade estrutural do fantástico encontra-se situado na enunciação do discurso narrativo, especificamente em quem conta a história: o narrador. Para Todorov (2003), o narrador em terceira pessoa impele a narrativa diretamente ao maravilhoso, ao conto de fadas, pois não haveria a possibilidade de uma hesitação perante os acontecimentos que se apresentam sobrenaturais. Deve-se, apenas aceitá-los, da mesma forma que se convencionou a acreditar na voz desse narrador heterodiegético, exterior ou, nas palavras de Genette (1988, p. 244), “[...] ausente da história que conta”. Usualmente o fantástico encontra-se narrado, em primeira pessoa, por um personagem participante do universo diegético, interagindo com os eventos que se sucedem, podendo ser homodiegético quando o narrador apresenta, segundo Genette (1988, p. 244), “[...] um papel secundário, [...] um papel de observador ou testemunha.”; ou autodiegético no qual “[...] o narrador é o herói [protagonista] da sua narrativa [...]”. Tal recurso, na opinião de Todorov, facilitaria a obtenção do efeito de ambiguidade do fantástico por meio de uma identificação entre leitor e personagem/narrador – aquele que vê e reage frente aos eventos enigmáticos – contribuindo também para atender aquela facultativa segunda regra de definição do gênero. Tal personagem peculiar, para Furtado (1980, p. 85), “[...] torna-se, assim, um importante elemento de orientação na floresta de sinais erguidos ao longo do texto, indicando repetidas vezes ao leitor real [...] o percurso de leitura a seguir.”. Ainda, segundo Furtado (1980, p. 109): “[...] este tipo de narrador deve ser considerado um fator importante quanto se pretende estabelecer com clareza a delimitação do gênero, embora não se possa dizer que constitui um traço distintivo dele pois não está presente na totalidade das narrativas que o integram.”. É, porém, com a questão da confiabilidade do discurso em primeira pessoa (homodiegético / autodiegético) que se encontra talvez a chave desse recurso, já que, segundo Todorov (2003, p. 94), para esses tipos de narradores “[...] emprestamo-lhes ainda uma confiança paradoxal.

---

<sup>10</sup> Um grande espelho – assim a princípio **me pareceu** na confusão em que me achava [...] (POE, 1965, p. 273, grifo nosso)

Não nos é dito que o narrador mente e a possibilidade de que possa mentir de algum modo estruturalmente nos choca; mas esta possibilidade existe (já que ele é também personagem [...]), e essa é a ambiguidade do fantástico.

No que Todorov (2003) denomina composição, situa-se o terceiro traço característico da literatura fantástica. Normalmente, o processo de recepção do texto narrativo deve obedecer ao seu processo de enunciação, ou seja, deve-se seguir, tradicionalmente, uma leitura da esquerda para direita e da primeira à última linha. Apesar de prováveis prejuízos estéticos e de entendimento, nada impede de que se altere a forma de ler, omitindo trechos, ou mesmo, invertendo a ordem. Todavia, o fantástico, bem como o romance policial, em função dos mistérios inerentes a ambos os gêneros, vincula-se ao processo de enunciação com mais intensidade, obrigando-se a uma leitura convencional, pois se “[...] se conhece desde o início o fim de uma tal narrativa [fantástica], todo o jogo fica falseado [...]” (TODOROV, 2003, p. 97). Segundo Finné (1980, p. 36), é “[...] por isso que uma narrativa fantástica é formada por tramas absolutamente irreversíveis.”.

Na conclusão de seu estudo sobre a literatura fantástica, Todorov (2003) dedica-se a abordar a função literária da propriedade inerente ao gênero e que se manifesta via acontecimentos enigmáticos e seu efeito fantástico – a ambiguidade da dicotomia natural/sobrenatural – procurando determinar o que tais eventos proporcionam para o desenvolvimento da narrativa em que se acham inseridos. O discurso narrativo estrutura-se através de uma sequência de harmonias e desarmonias. Parte-se de um estágio inicial que possui uma configuração estável e há, em seguida, o surgimento de algum elemento desordenador, que servirá de motivação para a narrativa movimentar-se até a obtenção de uma nova estabilidade. No fantástico, o elemento sobrenatural, a dúvida, cumpre a função de gerar a instabilidade no interior do texto. Conforme diz Todorov (2003, p. 172-173), “[...] toda narrativa é o movimento entre dois equilíbrios semelhantes mas não idênticos. [...] O acontecimento sobrenatural intervém para romper o desequilíbrio mediano e provocar a longa busca do segundo equilíbrio.”. O efeito fantástico vem desempenhar, nessa situação, uma função sintática, contribuindo para o desenvolvimento da narrativa. Portanto, da mesma forma que a literatura fantástica se acha dependente de uma leitura convencional do texto, vinculada ao processo de enunciação, tal estrutura unidirecional é criada em virtude dos mistérios inerentes ao fantástico, que geram a hesitação; e a busca para se decifrar tais enigmas, recuperando a estabilidade da narrativa, é a mola propulsora que movimenta o gênero.

## 2.4. TEMAS DO FANTÁSTICO

O fantasma não é nada por si mesmo. É o contexto que torna precisa sua forma e faz ressoar em nós o tom afetivo que convém. Não é o motivo que faz o fantástico, é o fantástico que se desenvolve a partir do motivo. (VAX, 1965, p. 61).

A primeira condição do fantástico – a essencial –, como foi proposto por Todorov (2003, p. 100, grifo do autor), determina a inserção abrupta do fenômeno paranormal no universo real; “[...] o fantástico se define como uma **percepção** particular de acontecimentos estranhos [...]”. Assim, uma narrativa fantástica sempre apresentará elementos em sua constituição que servirão como meio de introdução da – ou transporte para a – “subversão do real” (FURTADO, 1980, p. 19), os quais delimitam, além disso, os temas vinculados ao discurso fantástico.

As obras teóricas sobre o gênero costumam relacionar uma lista dos itens impulsores do efeito fantástico mais recorrentes nas narrativas. Louis Vax (1972, p. 32-47), por exemplo, indica sete: o lobisomem, representando a metamorfose do homem a seu estado selvagem; o vampiro, um ser que causa medo, mas ao mesmo tempo, seduz; as partes separadas do corpo humano; as perturbações da personalidade; os jogos do visível e do invisível, incluindo-se aqui as aparições e espíritos; as alterações da causalidade, do espaço e do tempo; e a regressão a cenários primitivos e insólitos, nos quais os “[...] deuses antigos retornam para assombrar, jovens e selvagens, as ruínas amortalhadas dos seus templos.” (VAX, 1972, p. 46).

Para Todorov (2003), todavia, não basta elencar uma série de figuras ou motivos, pois, seria uma lista sempre incompleta com novos elementos a serem incorporados, de acordo com a criatividade dos escritores de literatura fantástica. Trata-se de uma cadeia paradigmática inesgotável. O teórico propõe, nessa situação, uma abstração dos objetos causadores do efeito enigmático a um nível mais profundo, a fim de se determinar os elementos geradores dos vários motivos fantásticos:

[...] será necessário elevar-se a seguir a um outro nível, mais abstrato; a figura desenhada pelo trajeto é a de uma pirâmide mais do que a de uma linha de superfície.

[...] é preciso evitar: a recusa em deixar o campo do concreto, em reconhecer a existência de regras abstratas; a utilização de categorias não-literárias para descrever temas literários. (TODOROV, 2003, p. 107-108).

São estabelecidas, então, duas redes temáticas. Uma, denominada como **temas do eu** ou **temas do olhar**, em virtude de vincular-se ao modo de percepção e consciência do mundo exterior pelo indivíduo e, com isso, o “[...] mundo físico e o mundo espiritual se interpenetram [...]” (TODOROV, 2003, p. 126). As metamorfoses; o pandeterminismo – pelo qual tudo tem que ter uma causa, mesmo que sobrenatural –; aparições; alterações de causalidade, de tempo e espaço; seriam mais usualmente utilizados nesse ramo de temas. “Pode-se dizer que o denominador comum dos dois temas, metamorfoses e pandeterminismo [e outros] é a ruptura (isto é, também a revelação) do limite entre matéria e espírito. [...] **a passagem do espírito à matéria tornou-se possível.**” (TODOROV, 2003, p. 122, grifo do autor). A segunda rede temática designada como **temas do tu**, ou **temas do discurso**, encontra-se vinculada ao relacionamento do homem consigo mesmo, ou seja, do indivíduo com seu próprio inconsciente, manifestando-se, principalmente, através do desejo sexual. “O desejo, como tentação sensual, encontra sua encarnação em algumas figuras mais frequentes do mundo sobrenatural, em particular na do diabo. [o qual] não é senão uma palavra para designar **libido.**” (TODOROV, 2003, p. 136-137, grifo do autor). Além do demônio, outros motivos empregados para expressar essa rede temática seriam os vampiros, a necrofilia, as perturbações de personalidade.

Mas os motivos, em si, não estão vinculados em definitivo a apenas um dos dois temas especificados por Todorov. Dependendo do modo como o discurso narrativo for construído a mesma figura pode servir de representação tanto para temas do eu quanto para temas do tu. O duplo – *döppelgänger* –, que representa um reflexo perfeito do indivíduo que se materializa sobrenaturalmente no mundo real, pode, dependendo das relações que estabelece com o texto e com a história contada, associar-se a uma infinidade de motivos das redes temáticas: “[...] uma tal imagem pode pertencer a diferentes estruturas, pode ter também vários sentidos.” (TODOROV, 2003, p. 153). Em *William Wilson*, de Poe, verifica-se esse movimento. O duplo apresentado na obra pode, a princípio, significar a própria consciência do protagonista personificada em um ser de carne e osso, de existência física na diegese, direcionando o conto para a sobrenaturalidade. Nesse caso, recupera-se a temática do tu, mediante as perturbações de personalidade. Por outro lado, existe, igualmente, a possibilidade de situar o acontecimento em uma percepção equívoca do mundo, tratando-se apenas de uma confusão dos sentidos que teria levado o protagonista a considerar o outro indivíduo como ele

mesmo, direcionando, por isso, o duplo para a temática do eu. Por esse motivo, o duplo manifesta-se como uma das figuras mais ricas da literatura fantástica, pois é de sua própria natureza ser o eu e o tu, concomitantemente.

Ao final de sua exposição, Todorov (2003, p. 152) conclui que, por meio de sua tentativa de “[...] proceder a um estudo dos temas que os coloca no mesmo nível de generalidade que os ritmos poéticos; estabelecemos duas redes temáticas sem pretender dar ao mesmo tempo uma interpretação destes temas, tais como aparecem em cada obra particular.”. Por mais abstrata e supostamente abrangente que possa ser a proposta todoroviana, não obstante, sempre surgirão novas temáticas originadas da imaginação dos escritores e seu esforço em acompanhar e moldar o discurso literário às constantes transformações da humanidade.

## 2.5. QUESTIONAMENTOS

De todos os teóricos do fantástico, ele [Todorov] se revela o mais brilhante, um dos raros a ter planejado sistematicamente superar um catálogo de imagens para tentar descobrir um mecanismo da narrativa fantástica. Pode-se falar de sucesso? (FINNÉ, 1980, p. 30).

Com os capítulos precedentes procurou-se apresentar, de forma condensada, os principais aspectos da teoria de Todorov, por meio da qual se estabeleceu os fundamentos para uma análise crítica da literatura fantástica. Por essa razão, Remo Ceserani (2006, p. 7) observa que o teórico búlgaro teve “[...] o grande mérito de ‘promover’, no final dos anos 60 – e de chamar a atenção dos estudiosos do mundo, com uma operação crítica e historiográfica brilhante –, todo um filão literário intacto da modernidade, que é a literatura fantástica.”. Como salienta Filipe Furtado (1980, p. 14), foi com Todorov que “[...] a crítica do gênero atinge de certo modo a maioria.”; e de acordo com Jacques Finné (1980, p. 35) “[...] *Introdução à literatura fantástica* permanece a obra mais ambiciosa de todos os ensaios consagrados ao fantástico. Com um pouco de tempo, de cuidado, de atenção, com menos desprezo pelo concreto, teria podido se tornar a obra definitiva.”. Assim, Finné, Ceserani, Furtado e outros teóricos – partindo da abordagem todoroviana e revisando-a – buscaram criar suas próprias leituras da literatura fantástica. Torna-se necessário apresentar, então, os principais questionamentos realizados por essa crítica pós-Todorov, a fim de estabelecer uma teoria mais completa do fantástico.

Um dos pontos mais debatidos e controversos da *Introdução à literatura fantástica*, conforme já observado nos capítulos anteriores, refere-se à afirmação de que a principal condição do fantástico realizar-se-ia através da hesitação de um leitor implícito – ou o narratário, segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988, p. 63), “[...] uma entidade fictícia, um ‘ser de papel’ com existência puramente textual [...]” – na escolha entre uma explicação racional ou sobrenatural perante fatos enigmáticos apresentados na narrativa. Caberia à percepção desse receptor – a partir de sua incorporação à história narrada – a instauração e conservação da ambiguidade fantástica. Todavia, de acordo com Furtado (1980, p. 41, grifo nosso), tal posição não é acertada, pois o fantástico não deve ser

[...] inteiramente definível, como pretende Todorov, pela hesitação perante a fenomenologia insólita representada através do narratário. Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados. Por isso mesmo, como todas as outras características do gênero [...], **a função do narratário terá de subordinar-se, servindo-a, à ambiguidade fundamental que o texto deve veicular.**

Além disso, Furtado (1980), juntamente com Finné (1980), acrescentam que, com essa perspectiva, correr-se-ia o risco de confundir o narratário – função interna ao universo diegético – com o leitor real e, dessa forma, subordinar a ambiguidade fantástica à reação extratextual dos destinatários da obra, fragilizando ainda mais a sustentabilidade da literatura fantástica, visto que, para Finné (1980, p. 32), se “[...] com leitores dissecarem *A Vênus de Ille*, dividir-se-ão em três grupos segundo sua tendência em classificar a narrativa como o estranho, o maravilhoso ou conservar a dupla explicação.”

Há, também, outra proposta, representada principalmente por Lovecraft (1987, p. 5 - 6), que condicionaria o fantástico à sensação de medo que a obra provocaria no leitor: “O único teste para o verdadeiro horror é simplesmente este: se suscita ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão [...] quanto mais completa e unificadamente uma história comunique tal atmosfera, tanto melhor é como obra de arte no gênero considerado.”. Posição essa criticada pelo próprio Todorov (2003, p. 41), porque se deduziria dessa perspectiva “[...] que o gênero de uma obra depende do sangue-frio do leitor.”. Entretanto, essa orientação não deixa de ser muito próxima à anterior, já que – tanto aqui (medo) quanto lá (hesitação) – cada indivíduo, dependendo de sua idiosincrasia, interpretaria e reagiria ao texto de uma maneira diferenciada, impossibilitando que se estabeleça uma constância da indeterminação inerente ao gênero. Segundo Furtado (1980, p. 77):

[...] fazer depender a classificação de qualquer texto apenas (ou sobretudo) da reação do leitor perante ele equivaleria a considerar todas as obras literárias em permanente flutuação entre vários gêneros, sem alguma vez se lhes permitir fixarem-se definitivamente num deles.

A indecisão do narratário, não ocupando uma posição central, seria, portanto, um importante instrumento auxiliar, funcionando como uma reprodução da – ou uma reação à – ambiguidade que permeia todo o discurso narrativo e que é o traço fundamental da literatura fantástica e na opinião de Furtado (1980, p. 76):

Assim, facilmente se depreende que afastar o traço distintivo do fantástico da sua situação própria (a ambiguidade) para o colocar no papel (nem sempre explícito ou convincente) destinado ao narratário, como o faz Todorov, equivale a dar prioridade ao acessório sobre o essencial, privilegiando um fator aleatório em desfavor de uma característica constante de qualquer narrativa que se inscreva no gênero.

Contudo, essa indefinição característica do fantástico em virtude de infiltrar-se em cada pormenor do universo diegético, acaba por contaminar inclusive seus personagens, derivando dessa influência aquela segunda regra facultativa de definição do gênero e o segundo traço estrutural propostos por Todorov e expostos anteriormente nos capítulos **2.2. Definição** e **2.3. O Discurso Fantástico**. Apesar de não obrigatória, pois existem obras totalmente fantásticas que não possuem tal propriedade, a existência no texto de um ou vários personagens que experimentem os acontecimentos insólitos e tenham uma atitude irresoluta perante eles, pode contribuir como um elemento diegético de orientação ou guia para o leitor, manipulando o modo como ele terá acesso aos fatos ocorridos, e ampliando, portanto, a imprecisão do discurso narrativo. Finné (1980, p. 38), numa breve análise do comportamento dos personagens de *O labirinto* (1949), de Maurice Sandoz (1892-1958), esclarece a questão: “[...] quem procura explicar os mistérios por meio de soluções racionais [...] quem faz então da narrativa fantástica uma narrativa de hesitação, uma narração-pêndulo que oscila entre o sobrenatural e o realismo? A senhora Murray [...] bem como alguns outros protagonistas.”

Relacionado a este tópico, há outro aspecto do discurso fantástico que permite diferenciá-lo de outras categorias. Conforme observa Furtado (1980, p. 87), na constituição da literatura fantástica há a primazia das ações, dos eventos, principalmente os insólitos, sobre os demais elementos narrativos; cumprindo os personagens apenas uma função acessória, porém significativa. “Este é, alias, um dos diversos aspectos em que o fantástico [...] se demarca da ficção de pendor realista, onde a ação humana assume uma função dominante na intriga, sendo em geral exaltada como orientadora dos acontecimentos.”. Evidentemente há narrativas fantásticas que fogem a essa regra conseguindo apresentar um retrato profundo e complexo de seus personagens. Entretanto, em geral, no fantástico, quase sempre representado por textos curtos (contos), não há espaço para uma caracterização psicológica excessiva dos personagens.

Outra questão importante refere-se à constituição da causa geradora dos acontecimentos insólitos. Todorov (2003), em sua teoria sobre a literatura fantástica, sem elaborar qualquer desenvolvimento específico sobre o tema, aborda-o apenas como: o sobrenatural. Ou seja, uma origem que faz supor a existência de fenômenos pertencentes a

uma dimensão desconhecida, impossíveis de serem observáveis na completude de sua realização, e tornando-se, pois, incompreensíveis no mundo natural. Assim, no contrabalançar da ambiguidade fantástica de Todorov, entre o real e o sobrenatural, deste segundo plano estariam excluídos eventos que, apesar de misteriosos, seriam explicáveis pela razão. Pode-se considerar que, por esse motivo, houve a necessidade da criação do impreciso gênero estranho, que, segundo Todorov (2003, p. 53), relata

[...] acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar.

Dessa forma, para Todorov, uma obra poderia apresentar-se por quase todo seu discurso como que impregnada da ambiguidade fantástica, conquistada através da exposição de ocorrências singulares, embora não completamente passíveis de caracterização na esfera sobrenatural; resolvendo-se ao final, por solucionar esses seus enigmas, indicando explicações racionais para tais. Justamente em virtude apenas desse derradeiro episódio explicativo, a diegese poderia abandonar o universo fantástico, no qual até então se encontrava, passando a integrar o gênero estranho.

Furtado (1980), não obstante, propõe uma nova visão sobre o fator determinante dos eventos enigmáticos, denominando-os de “fenomenologia meta-empírica”, ou seja, qualquer manifestação ou acontecimento que não possa ser averiguado mediante observação ou experimentação, utilizando-se exclusivamente as capacidades sensoriais ou mentais do ser humano. Portanto, essa nova terminologia, bem como sua concepção, abrangeria não somente o sobrenatural, discriminado acima, mas também grande parte dos demais eventos inusitados e incomuns relatados nas narrativas fantásticas, ampliando consideravelmente, por isso, o alcance do gênero. Nas palavras de Furtado (1980, p. 20):

[...] o conjunto de manifestações assim designadas [meta-empíricas] inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo (aqueles que, a terem existência objetiva, fariam parte dum sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimentos desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe.

Por meio dessa nova perspectiva, grande parte dos textos considerados como pertencentes ao gênero estranho, proposto por Todorov, poderiam ser revistos como fantásticos, servindo, desse modo, como um **primeiro** auxílio para a solução da extrema fragilidade e restritividade da literatura fantástica, causada pela dificuldade de se encontrar obras que atenderiam plenamente os ideais do gênero tomado no sentido estrito e ideal da teoria todoroviana.

Partindo do questionamento acima e sabendo-se que a intervenção da “fenomenologia meta-empírica” (FURTADO, 1980) é o movimento crucial para o funcionamento da literatura fantástica, cabe verificar e confirmar qual a consequência desse evento e sua finalidade no mecanismo do discurso narrativo. Como visto anteriormente, Todorov (2003) credita a hesitação de um narratário, à vista de uma aparente sobrenaturalidade, como sendo o ponto fundamental do fantástico, restringindo a explicação da história à escolha, exclusivista, entre uma causa baseada em leis da realidade ou irrealidade. Entretanto para Bessière (1974, p. 56-57, grifo nosso) tal entendimento não é completo, tornando-se demasiadamente limitador e impreciso. De acordo com a pesquisadora “[...] o sobrenatural introduz na narrativa fantástica uma segunda ordem possível, mas tão inadequada como o natural. O fantástico não resulta da hesitação entre essas duas ordens, mas de sua **contradição e da sua recusa mútua e implícita**.”. Furtado (1980, p. 136, grifo nosso), compartilhando de raciocínio análogo, observa que o fantástico, por intermédio do Iluminismo, surgiu, justamente, a partir da “[...] **rejeição recíproca** entre o natural e o sobrenatural, antes confundidos pelo pensamento teocêntrico ainda dominante.”. Conforme sintetiza abaixo José Paulo Paes (1985b, p. 9), há, ademais, outro diferencial significativo entre as interpretações apresentadas por esses teóricos:

A concepção de Todorov é pois extrínseca: recorre às categorias de natural e sobrenatural tal como se manifestam à nossa experiência e senso (ou consenso) comum; a concepção de Bessière é intrínseca na medida em que vê natural e sobrenatural tão-só conforme propostos pelo texto, isto é, categorias puramente literárias.

Diferentemente da proposição todoroviana, no fantástico não há a possibilidade de escolha entre uma ou outra ordem – extraída diretamente no mundo real de um senso comum sobre o natural/sobrenatural – pois cada uma é incompleta e insuficiente para resolver o desenvolvimento do fantástico. Somente com uma conjunção simultânea, num mesmo plano, das duas faces da dicotomia empírico/meta-empírico – possível apenas através da linguagem e da literatura – é que se torna eficaz o efeito da ambiguidade fantástica. Nas

palavras de Bessierè (1974, p. 62, grifo do autor): “**A justaposição de duas probabilidades externas, uma empírica, outra meta-empírica, igualmente inadequadas, deve sugerir a existência do que na economia da natureza e de uma sobrenatureza, não pode existir.**”. Direciona-se, portanto, a literatura fantástica de uma incerteza de acontecimentos do mundo real, para prevalecer um questionamento sobre a própria racionalidade humana, visto que, segundo Paes (1985a, p. 189), “[...] desde os seus primórdios no século XVIII, ela [a literatura fantástica] sempre se preocupou mais em pôr em xeque o racional do que o real propriamente dito.”.

Como resultado dessa outra perspectiva de Bessierè, Furtado e Paes, mais sutil e profunda, orientada mais à dicotomia racional-irracional do que real-irreal defendida por Todorov, há a instauração de uma nova e **segunda** ampliação da definição da literatura fantástica que cria espaço para contemplar obras que, a princípio, não atenderiam os requisitos do modelo ideal todoroviano.

A partir de toda a argumentação promovida anteriormente já se torna possível verificar que a ambiguidade do discurso narrativo evidencia-se como o traço indispensável e essencial da literatura fantástica. Dessa forma, conforme alerta Furtado (1980, p. 36-37), “Esse debate sem solução terá de ser constantemente suscitado ao longo da narrativa, pelo que todas as suas estruturas deverão ser organizadas e articuladas de forma a servi-lo [...] todos os recursos da narrativa devem ser colocados ao serviço dessa permanente incerteza”. Dessa maneira, a fim de atingir seu desígnio, todo o discurso fantástico deverá estruturar-se, desde seu início, de formar a buscar essa atmosfera irresoluta. Todavia, considerando que é comum nas narrativas que, em algum ponto, surja uma explicação natural ou sobrenatural para os acontecimentos, resolvendo esse efeito fantástico, discute-se, então, entre os estudiosos qual a importância do tempo de manutenção da ambiguidade em relação à própria existência do fantástico.

Louis Vax (1972, p. 134-135) argumenta, a respeito de *The signalman*, de Dickens, que um “[...] dos méritos essenciais da narrativa resulta da arte com que o autor soube manter uma ambiguidade inextrincável entre o natural e o sobrenatural.”, e sobre *The turn of the screw*, de Henry James, que “[...] a arte fantástica ideal sabe manter-se na indecisão.” (VAX, 1972, 142). Vax não exclui as obras “explicadas” do fantástico, porém já indica certa gradação entre elas, com uma primazia das que conseguem manter a indecisão até o fim. Até a teoria restritiva de Todorov já dava indícios desse viés interpretativo, já que segundo Finné (1980, p. 31), o crítico “[...] deixa subentendido que quanto mais uma narrativa alonga seu momento de hesitação, mais ela pertence ao fantástico. Teoricamente, um conto

fantástico ideal seria um conto em que a hesitação se manteria até o fim da intriga.” Apesar de constatar a existência de uma variação nas obras literárias da resolução do processo ambíguo, para Todorov (2003, p.48), o fantástico puro, no seu sentido estrito, deveria manter a indecisão do momento da irrupção do evento até o término da narrativa, embora o próprio teórico já reconhecesse a fragilidade da proposta:

Podemos perguntar até que ponto uma definição de gênero permitisse a obra ‘mudar de gênero’ por uma simples frase como: ‘Neste momento, ele acordou e viu as paredes de seu quarto...’ se sustenta. Mas, primeiro, nada nos impede considerar o fantástico precisamente como um gênero sempre evanescente. Uma categoria dessa natureza não teria aliás nada de excepcional.

Para ajustar sua teoria, o crítico sugere que: “A partir do instante em que se examinam isoladamente partes da obra, pode-se colocar provisoriamente entre parênteses o fim da narrativa: o que nos permitiria ligar ao fantástico um número muito maior de textos.” (TODOROV, 2003, p. 49). Outros teóricos também verificaram que o modelo proposto por Todorov torna-se altamente improvável para a constituição de um grupo específico da arte literária. Segundo Finné (1980, p. 31), “Se um conto fantástico é uma narrativa em que a hesitação entre explicação racional e explicação sobrenatural se mantém até a última página, a literatura universal não possui o bastante para formar um gênero.”. E Furtado (1980, p. 41) esclarece que:

[...] mesmo a observação atenta de narrativas cuja ambiguidade é muito acentuada torna claro que uma indecisão total, um ponto de perfeito equilíbrio entre a aceitação ou a recusa da manifestação meta-empírica, é extremamente difícil de se atingir e, sobretudo, de manter até ao termo da intriga. Por isso, a considerar-se que tal irresolução se tem de verificar com absoluto rigor para o gênero atingir a plena existência, poucas obras poderiam de fato ser integradas nele.

No entanto, como esclarece Remo Ceserani (2006, p. 8), Todorov está a representar um ponto de vista teórico específico,

[...] que tende a reduzir o campo de ação do fantástico e o identifica somente como um gênero literário historicamente limitado a alguns textos e escritores do século XIX e prefere falar de “literatura fantástica do romantismo europeu” ([...] Ele chega a excluir do seu cânone até mesmo um escritor como Edgar Allan Poe).

Não obstante essa circunstância, a dificuldade para obtenção de uma ambiguidade total faz com que o escritor tenha que se valer de tantos artifícios literários que acarretariam uma composição literária extremamente difícil, complexa e elaborada, confirmando e elevando ainda mais a fragilidade da literatura fantástica. Segundo Furtado (1980, p. 28), “[...] o texto fantástico tem de se cingir a um grande número de imposições restritivas que fazem dele uma das construções mais condicionadas e menos espontâneas da literatura.”, e conforme observa Bessière (1974, p. 34), “A narrativa fantástica é talvez o modo de narração mais artificial e mais deliberado, mas que provoca paradoxalmente as reações mais ingênuas por parte do leitor.”.

Dessa forma, para se tornar mais abrangente, ou até mesmo realizável, o fantástico deveria, então, valer-se de uma flexibilização do tempo de manutenção da ambiguidade, dispensando a obrigatoriedade de sua permanência do início ao fim do discurso narrativo. Talvez, conforme sugere Furtado (1980, p. 42, grifo nosso), poderia

[...] convencionar-se que qualquer narrativa cujo **tema dominante** se relacione de forma inegável com uma manifestação meta-empírica nunca totalmente explicada ou aceite reúne já as condições básicas para ser tomada como fantástica, sobretudo se essa dialética entre a natureza e o extranatural vier a ser repetida e ampliada inúmeras vezes no decurso da intriga.

Outra solução, mais elaborada, apresentada por Finné (1980, p. 38), leva em consideração que “Uma narrativa fantástica é formada por dois vetores de comprimentos desiguais: um vetor-tensão, que acumula os mistérios e um vetor-distensão que suprime a tensão graças à explicação, o limite entre os dois vetores.”. Assim, caso a explicação surja muito ao início, reduzindo demasiadamente o vetor-tensão, tal fato impossibilitaria o predomínio da atmosfera irresoluta, excluindo a obra do fantástico. Porém, quanto maior a duração do vetor-tensão em relação ao vetor-distensão mais haveria uma supremacia da hesitação, mais a narrativa estaria imbuída da ambiguidade essencial ao fantástico, resultando, a partir de algum determinado ponto, como o tema dominante da obra, à qual seria permitida a inserção no universo fantástico.

No capítulo **5.2. Construção às Avessas** será possível verificar que um ponto específico do método composicional de Edgar Allan Poe também pode servir como uma maneira de determinar o momento de expor a elucidação dos acontecimentos enigmáticos, estendendo ao máximo o tempo de hesitação do discurso narrativo. De qualquer forma, as sugestões apresentadas por Furtado e Finné já contemplam um importante **terceiro** elemento subsidiário para a solução da fragilidade da literatura fantástica.

Um ponto fundamental do questionamento realizado até esse momento refere-se a não exclusividade do sobrenatural ao fantástico. Ou seja, a “fenomenologia meta-empírica” (FURTADO, 1980) pode ser encontrada nas mais diversas obras literárias as quais não possuem qualquer outra afinidade ou analogia, além da própria sobrenaturalidade. Furtado (1980, p. 20, grifo do autor) muito bem observa essa questão, salientando:

Deve, contudo, acentuar-se que a utilização desta temática na narrativa, embora indispensável ao fantástico, não é de forma alguma factor exclusivo dele. Com efeito, o emprego de temas sobrenaturais excede largamente o seu âmbito, sendo comum a uma grande parte da literatura de todos os tempos e tornando-se essencial a pelo menos dois outros gêneros: o maravilhoso e o estranho. Assim, tanto estes como o fantástico se incluem numa área mais vasta da expressão literária, por vezes denominada ‘literatura do sobrenatural’ devido a nele se tornarem dominantes os temas que traduzem uma **fenomenologia meta-empírica**.

Portanto, além do sobrenatural servir como tema para uma larga variedade de obras literárias, não apenas à literatura fantástica, depreende-se também da afirmativa de Furtado que todas essas obras poderiam ser agrupadas em uma classe mais abrangente denominada literatura do sobrenatural. Na opinião de alguns teóricos, essa literatura do sobrenatural deveria corresponder ao próprio fantástico, considerando-o como um fantástico *lato sensu*. Por esse motivo, Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 14) sugere que, “A partir desse ponto de vista amplo, podemos dizer que a mais antiga forma de narrativa é fantástica.”, e que – recuperando uma afirmação de Borges como faz a autora – a novidade que o século XIX trouxe foi, de fato, o romance realista, nunca antes praticado. Todavia, a maioria dos estudiosos – talvez – considera o fantástico como uma literatura iniciada no século XVIII, que tem como seu ideal extremo, o modelo estabelecido por Todorov, considerando-o, em função da interpretação anterior, como um fantástico *stricto sensu*.

A literatura fantástica, propriamente dita, diferenciar-se-ia, então, do restante das outras obras da literatura do sobrenatural em virtude de um uso peculiar e específico desse tema – a “fenomenologia meta-empírica” (FURTADO, 1980) – utilizando-o com o intuito fundamental de gerar a ambiguidade entre o racional e o irracional, sendo essa, pois, a característica exclusiva do fantástico e a sua identidade. E, de fato, Furtado (1980, p. 37) vem confirmar que “[...] o traço distintivo do gênero não seja mais do que o resultado de uma combinação específica de certos elementos também usados, embora com formas e tipos de organização diferentes, noutras áreas da literatura.”, e, por isso, “[...] um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga,

comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso.” (FURTADO, 1980, p. 40).

Logo, a partir desse ponto de vista, poder-se-ia realmente reunir todas as obras que apresentam essa propriedade, que se confirmada como inerente e única, seria admissível constituir, assim, um novo gênero literário denominado literatura fantástica. Apesar disso, existe uma circunstância que faz com que seja necessário um pouco mais de ponderação e reflexão sobre esse assunto: há obras literárias, pertencentes, consensualmente, a outros gêneros e que possuem em maior ou menor grau a ambiguidade fantástica.

*The burning court* (1937) – ou *La Chambre ardente* – de John Dickson Carr (1906-1977) ilustra muito bem a questão acima. Trata-se de um conto, nitidamente, policial, com seus vários clichês: um assassinato, um detetive, mistérios, pistas e suspeitos com seus motivos e seus álibis. Porém, a narrativa impregna-se de tal forma de sugestões sobrenaturais, que se faz presente em todo o texto, claramente, a hesitação fantástica. O próprio Todorov (2003, p. 56-57) recupera a obra em sua *Introdução à literatura fantástica* observando que “[...] ao longo de toda a narrativa, fala-se de fantasmas e de fenômenos sobrenaturais. [...] Vem um epílogo graças ao qual ‘*La Chambre ardente*’ sai da classe dos romances policiais que evocam simplesmente o sobrenatural, para entrar na das narrativas fantásticas.”. Há trechos no conto que parecem ter sido extraídos de uma obra fantástica:

Toda a raiva que Stevens sentia contra si mesmo se tinha concentrado naquela pulseira [objeto relacionado aos fenômenos sobrenaturais].  
Com quanta força tinha, atirou-a pela janela; uma sensação de alívio o dominou após aquele simples gesto.  
A pulseira passou para além do olmeiro e perdeu-se na neblina; ao mesmo tempo ergue-se o lamento prolongado e agudo de um gato.  
— Ouviste, Ted? – murmurou Marie.  
— Ouvi! – disse ele. – A pulseira é pesada e levava impulso. Se apanhou o gato nas costelas, o desgraçado teve razão para miar. (CARR, 1960, p. 179)

[...]

Quer tivessem sido atraídos pela luz, quer estivessem excitados devido à tempestade, os gatos pareciam agora mais próximos e faziam uma barulheira infernal.  
Stevens olhou em torno de si, à procura de uma coisa para lhes atirar. Nada encontrou além de um bolão de creme vazio, sobre o toucador. Quando abriu a janela e atirou o bolão ouviu **um grito tão arrepiante que quase parecia humano** e fechou a porta rapidamente. (CARR, 1960, p. 185-186, grifo nosso)

Semelhante uso da dualidade fantástica, contudo em um grau mais moderado, se verifica também na obra-prima de ficção científica de Walter M. Miller Jr. (1923-1996), *A canticle for Leibowitz* (1960). A história passa-se em um futuro apocalíptico, após uma guerra nuclear, com a humanidade procurando um recomeço. O romance é composto de três breves capítulos: *Fiat homo*, *Fiat lux* e *Fiat voluntas tua*, os quais se assemelham a contos e narram o conflito entre ciência e religião, sendo protagonizados por algum membro pertencente ao clero. Logo no primeiro parágrafo do capítulo inicial, contextualizado em um ambiente hostil, como que em uma nova Idade Média, há a presença de um personagem que, aparentemente desafiando as leis naturais, funcionará como um “gatilho” para todo o desenrolar da trama: “O Irmão Francis Gerald, de Utah, talvez nunca tivesse descoberto os santos documentos, se não fosse o peregrino com os rins cingidos que apareceu no deserto durante o jejum quaresmal do seu noviciado.” (MILLER, 1987, p. 13). Na sequência, a atmosfera fantástica torna-se ainda mais intensa:

O iota lembrava uma pequena **aparição** produzida pelos **demônios** do calor que torturavam a terra no meio do dia, quando toda criatura capaz de se mover no deserto [...] ficava inerte em sua toca ou se escondia debaixo de uma rocha, para fugir da ferocidade do sol. Somente algo **monstruoso** ou **sobrenatural**, ou algum louco, poderia propositadamente andar desse modo e nessa hora por aquele caminho. (MILLER, 1987, p. 13, grifo nosso).

Sendo questionado, na continuidade da narrativa, sobre o possível espectro avistado, o protagonista faz uso de uma explicação que traz em mente a própria teoria do fantástico:

Essas perguntas estavam confundindo o Irmão Francis. Para ele não havia uma nítida linha divisória entre a ordem natural e a sobrenatural, mas antes uma zona intermediária mais ou menos obscura. Coisas havia que eram **claramente** naturais, outras, **claramente** sobrenaturais, mas entre esses extremos havia uma região confusa (em que se situava) – o preternatural – onde coisas feitas de simples terra, ar, fogo ou água tinham uma tendência a se comportar estranhamente como **coisas** que não eram deste mundo. Para o Irmão Francis essa região abrangia tudo quanto via sem compreender. Ele nunca tinha ‘absoluta certeza’ de nada, como o abade queria que tivesse. (MILLER, 1987, p. 55, grifo do autor).

Outro personagem enigmático – ou talvez o mesmo do início do romance – reaparecerá no segundo capítulo, o qual se passa seis séculos após os acontecimentos do primeiro. Alegando possuir mais de mil anos, pelo menos, o peregrino seria, então, a confirmação de que haveria uma intervenção sobrenatural na diegese, reduzindo por isso o

teor fantástico. Não obstante, esta é apenas uma alternativa, visto que se expõe em seguida, um esclarecimento mais racional para sua impossível idade, fazendo com que se prevaleça, dessa forma, constantemente, a dúvida:

Um israelita velho como ele poderia peregrinar por anos a fio sem encontrar outros de sua raça. Talvez sua solidão tivesse adquirido a silenciosa convicção de que era o **último**, o solitário, o único. E, sendo o último, deixara de ser Benjamin para ser Israel. Sobre o seu coração descansava a história de cinco mil anos, para ele não mais remota, mas a história de sua vida. O seu “eu” era o equivalente do “nós” majestático. (MILLER, 1987, p. 159, grifo do autor)

É claro que essas obras citadas são consideradas como “próximas” ao fantástico, ou até como derivadas ou provenientes dele. Também, o efeito da ambiguidade fantástica não ocupa uma posição principal, não é em função dele que a narrativa desenvolve-se, sua utilização verifica-se acessória, porém fundamental para o conjunto da obra. Por outro lado, como se verá no capítulo **5.2. Construção às Avessas**, o clássico de Poe, *William Wilson*, possui várias características do *Bildungsroman*, sem deixar de pertencer plenamente ao fantástico. De qualquer forma, evidencia-se com isso que a hesitação fundamentada na dicotomia racional/irracional não é exclusividade da literatura fantástica, mas deve ser, certamente, seu aspecto dominante. Conforme afirma Finné, o próprio Todorov já teria observado isso: “Por fim, Todorov distinguiria intuitivamente conto fantástico e conto que contém fantástico. Interessante oposição que ele infelizmente não retoma.” (FINNÉ, 1980, p. 31).

Assim, Ceserani (2006) partindo desse ponto de vista sugere que o fantástico se comportaria mais como uma “tendência” ou um “modo” – exibindo uma função adjetiva – do que como um gênero, o qual se aproxima mais do conceito de substantivo. Pois o efeito fantástico funciona gradualmente ao longo do discurso narrativo. Há textos que podem apresentar mais ou menos ambiguidade, e esta pode estender-se, variavelmente, no decorrer da narrativa, resolvendo-se, de forma ideal, ao fim, podendo, no entanto acontecer previamente. A “quantidade” de fantástico em uma obra dependeria possivelmente, então, do grau de utilização de suas técnicas peculiares – conforme visto neste capítulo e em **2.3. O Discurso Fantástico** – e, igualmente, do grau das relações desses recursos entre si e o próprio texto literário. Dessa maneira,

[...] o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um “modo” literário, que teve raízes históricas precisas e se situou

historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos. (CESERANI, 2006, p. 12)

Seguindo essa linha de raciocínio, pode-se considerar que um texto literário não é exclusivamente de um gênero específico e único. Não se pode tentar encaixá-lo, a força, num molde pré-estabelecido pela crítica literária. Sempre haverá sobras, partes que não aceitam a forma fixa e determinada; e, ainda, brechas e lacunas a serem preenchidas. Por isso, a exceção é a regra. O que é certo é a existência de um aspecto dominante. Um elemento principal que caracteriza a obra e norteia seu discurso para certa unidade. Conforme salienta Roman Jakobson (2002, p. 513), um verso (e pode-se considerar aqui todo texto literário)

[...] é em si um sistema de valores; e como em todo sistema de valores ele detém uma hierarquia própria na qual existem valores superiores e inferiores e um valor primeiro entre todos, o dominante, sem o qual (no interior da trama de um dado período literário e uma determinada vertente artística) o verso nem pode ser concebido nem avaliado como verso.

Por conseguinte, considerando-se somente esse ponto dominante, tornar-se-ia possível talvez compartimentar obras em um **gênero**. Deixam-se de lado por um instante os demais componentes do discurso, focando-se nesse ponto central, nesse pendor que o texto possui para uma específica característica chave de sua construção. E, com base nesse aspecto, buscar outras obras semelhantes, a fim de agrupar vários textos que possuam algo em comum e criando, assim, uma nova categoria literária.

Todavia, continuam lá aqueles elementos que não deixam fixar precisamente o romance, conto ou poema; o fantástico, a ficção científica, ou romance policial, na estrutura e regras de seu gênero. Elementos que, funcionando como um **modo** literário, enriquecem a obra e, certamente, irão sugerir análises que apontem novas formas de interpretação do discurso.

Portanto, a literatura fantástica poderia contemplar essas duas faces. Como **gênero**, reunindo obras que possuem no efeito fantástico o seu aspecto dominante; e **modo**, quando a ambiguidade teria uma função de aprimoramento estético em obras de outros gêneros.

### 3. EDGAR ALLAN POE

*Pompas del mármol, negra anatomía  
que ultrajan los gusanos sepulcrales,  
del triunfo de la muerte los glaciales  
símbolos congregó. No los temía.  
Temía la otra sombra, la amorosa,  
las comunes venturas de la gente;  
no lo cegó el metal resplandeciente  
ni el mármol sepulcral sino la rosa.  
Como del otro lado del espejo  
se entregó solitario a su complejo  
destino de inventor de pesadillas.  
Quizá, del otro lado de la muerte,  
siga erigiendo solitario y fuerte  
espléndidas y atroces maravillas.<sup>11</sup>  
(BORGES, 1974, p. 1.161).*

Da mesma forma que seus contos fantásticos, a vida de Edgar Allan Poe foi breve e intensa; findando-se abrupta e enigmaticamente. Nascido em Boston no ano de 1809 e tornando-se órfão aos dois anos, Poe foi entregue aos cuidados de John Allan, um próspero comerciante escocês. Em virtude dessa situação financeira favorável, sua infância e adolescência foram marcadas por uma boa educação escolar. Porém, começa a dar os primeiros sinais de suas dificuldades com o álcool e dívidas com jogos, logo após seu ingresso na Universidade de Virginia, o que o obriga, por isso, a abandoná-la; incidente este que ocasiona o início do rompimento com seu tutor. Poe tenta, então, sustentar-se por meio de uma nascente carreira jornalística e literária, mas a falta de recursos, seu orgulho e o desespero impelem-no a alistar-se no serviço militar, sendo, entretanto, expulso alguns anos mais tarde, promovendo, por esse motivo, a interrupção decisiva de suas relações com John Allan. Herdando, pois, apenas o nome Allan de sua outrora família adotiva, consegue, em seguida, obter um primeiro êxito literário com o conto *MS. found in a bottle* (1833), o que o motiva a envolver-se em definitivo com as letras ao tornar-se editor do *Southern Literary Messenger*. Entrementes, casara-se com sua prima Virginia, de apenas 14 anos, filha de Maria

---

<sup>11</sup> Mármore em pompa, negra anatomia / Ultrajados por vermes sepulcrais, / Do triunfo da morte os glaciais / Símbolos congregou. Não os temia. / Temia a outra sombra, a venturosa, / E os amores comuns de toda gente; / Cego, não por metal resplandecente, / Pelo mármore frio, mas pela rosa. / Do outro lado do espelho e seu reflexo, / Solitário entregando-se ao complexo / Destino de inventos do pesadelo, / Talvez além das paredes da morte, / Siga erigindo solitário e forte / Maravilhas atrozes – seu desvelo. [Tradução de Luiz Antônio de Figueiredo].

Clemm, estabelecendo, ao menos naquele momento, um lar, ao lado dessas duas mulheres. Sua vida continua a alternar entre altos e baixos, sempre com o fantasma do álcool “[...] – *for what disease is like Alcohol!* – [...]”<sup>12</sup> (POE, 1984, p. 224) e dificuldades com suas finanças assombrando-o, embora intensificados agora pelos constantes problemas de saúde de sua esposa, causados pela tuberculose. O clímax de seu infortúnio vem ocorrer em 1847, justamente com o óbito de Virginia e, a partir daí, mesmo com os esforços de Maria Clemm, Poe vai aos poucos sucumbindo, e acaba por falecer, com apenas quarenta anos de idade, no ano de 1849.

Essa biografia conturbada e funesta espelha-se de forma muito marcante na obra de Poe, como sugerem contos como *William Wilson* – que retrataria seus dias de educação escolar na Inglaterra –, *Ligeia*, *Berenice* (1835), *Elenora* (1842), *Morella* (1835), e os poemas *The raven* (1845) e *Annabel Lee* (1849) – que trariam à tona a paixão exacerbada e intensa de suas relações amorosas. Tal coincidência entre arte e vida levou vários estudiosos a promoverem interpretações de sua obra unicamente sob esse ponto de vista, como observa Lúcia Santaella (1991, p. 141), “[...] poucas biografias de artistas deram tanta margem de especulações as mais variadas – psicológicas, psicanalíticas, patológicas, parapsicológicas, etc. – quanto a de E. A. Poe.”. No entanto, Poe não foi o único miserável de sua época, mas tenha sido, talvez, o primeiro a compreender plenamente seu contexto histórico, traduzindo seus sentimentos em grandes obras literárias. Isso demonstra como ele foi perspicaz em observar a modernidade que começava a surgir, trazendo para seus textos o lado obscuro do ser humano. Poe soube retratar, como poucos, essa nova face da humanidade, que se caracterizava, como bem sintetiza Luís Augusto Fischer (2008, p. 110), por duas propriedades:

[...] uma, que poderíamos qualificar de fantasmagóricas [o fantástico], consiste na combinação entre narrativa de suspense, descrição de crimes e suas soluções, gente morrendo e gente matando por motivos banais, tudo isso imerso numa atmosfera de obscuridade, de terror, e narrado com objetividade e economia de meios, em contos precisos que cabiam em revistas (e não romances da família gótica, que levavam dezenas de páginas só para armar o enredo); e outra, que poderíamos qualificar como urbana e moderna, tem a ver com o flagrante do homem isolado dentro da multidão, na grande metrópole que passou a ser a cidade daquele tempo, homem agora dividido em duplos, rachado pela culpa ou pela necessidade de fugir ao castigo [...].

---

<sup>12</sup> [...] pois que outro mal se pode comparar ao álcool? (POE, 1965, p. 294).

Tais atributos percebem-se inerentes, especialmente, aos seus contos fantásticos – suas obras-primas – nas quais conseguiu atingir um patamar estético comparável aos grandes clássicos. Sua poesia, apesar de constituir apenas uma pequena parte do conjunto de sua produção artística, com belíssimos poemas sonoros como *Annabel Lee*, *Ulalume* (1847) e *The raven*, revela também essa mesma qualidade superior; juntamente com seus ensaios teóricos – a serem abordados no próximo capítulo –, que estabeleceram fundamentos para futuras gerações. Curiosamente, a maior parte de suas narrativas é composta por contos humorísticos, os quais – segundo a opinião de alguns críticos – não conseguem manter aquele grau de excelência correspondente ao restante de sua obra, apresentando-se, de acordo com Oscar Mendes (1965, p. 412) “[...] excessivos, raiando muitas vezes pelo absurdo, pelo ridículo, pelo grotesco mais extremado.”. Talvez, o caráter desfavorável dessa incomum vertente poeana, além de uma incompreensão do público, poderia ser, outrossim, o resultado de um inquietante encontro entre o lado mais sombrio do ser humano com uma comicidade extremamente ácida, gerando um humor negro, bizarro e extravagante.

Além disso, o principal ofício exercido por Poe foi como profissional de uma imprensa literária. A despeito da desordem, sua vida foi identificada por um dedicado envolvimento com o emergente – porém inexperiente e ingênuo – cenário jornalístico daquele momento histórico. Como observa Hervey Allen (1965, p. 29), justamente à época em que escreveu para o *Southern Literary Messenger*, “O tom geral da crítica literária nos Estados Unidos [...] era um tanto superficial, servil ou nebuloso.”, por isso, esse novo teor introduzido pela crítica literária proposta por Poe – mordaz (saído talvez de seus contos humorísticos), minuciosa, sólida – acabou por trazer-lhe muitas contendas e vários antagonistas. Essa confluência de uma biografia maldita, irrequieta, errática, assinalada por apuros financeiros e alcoólicos – e, ainda, uma obra que transparece tais infortúnios – com um temperamento crítico original, incomum e agressivo, pode ter sido decisiva para criar-se um sentimento de estranhamento e desagrado por parte da nação norte-americana pela obra poeana que, caso não fossem por outras vias, como indica a seguir Fischer (2008, p. 116-117), possivelmente Poe tivesse permanecido como um nome secundário na literatura universal:

Formativo, de temperamento analítico clássico, leitor dos escritores que vinham formando a tradição local, crítico das imperfeições formais de autores novos mas também de consagrados [como Longfellow], Poe afeiçou na crítica suas facas analíticas, as mesmas que usaria na composição de poemas e contos da maturidade. Sua vida pessoal foi um desastre e deve ter contribuído para seu pouco sucesso – isso e mais outros elementos, alguns dos quais baixaram seu valor em seu país, tanto quanto contribuíram para

elevar seu valor na Europa, para onde foi traduzido [...] por ninguém menos que Charles Baudelaire [...]

Coube à França, através primeiramente de Charles Baudelaire, a promover um resgate de Poe. Espanta, para o poeta francês, a estreita similaridade de suas ideias com a do então desconhecido escritor norte-americano, convertendo-se, a partir daí, segundo Raymond Foye (1980, p. 91), como que “[...] um *alter ego*, um irmão há muito desaparecido, um parceiro no crime, e um escritor em quem podia confiar sua fúria sagrada.”. Destacam-se, dos muitos elementos que Poe veio a potencializar ou impregnar em Baudelaire, a lucidez racional e certo gosto pelo grotesco – uma estética do feio – conforme aludido em *Ligeia*, além de outros textos: “‘*There is no exquisite beauty, ’ says Bacon, Lord Verulam, speaking truly of all forms and genera of beauty, ‘without some strangeness in the proportion’.*”<sup>13</sup> (POE, 1984, p. 655, grifo do autor). Talvez seja esse o motivo do poeta francês ser um dos poucos apreciadores dos contos humorísticos poeanos. Outros traços – como a pureza e a musicalidade dos poemas, contra didatismo e lições de moral – iriam extrapolar a influência sobre Baudelaire contaminando outros escritores como Stéphane Mallarmé (1842-1898) – que se encarregou de traduzir para o francês toda a obra poética de Poe, considerando-o como “[...] o fenômeno literário absoluto.” (MALLARMÉ, 1980, p. 142) – e, depois, Paul Valéry (1871-1945) que, extremamente iluminado pelo poema cosmogônico *Eureka* (1848), retirou do esquecimento essa última produção poeana. Dessa forma, conforme observa Lúcia Santaella (1991, p. 145), Poe, fora de seu país, conquista o merecido reconhecimento de três escritores que representam, nada mais que

[...] o começo, meio e fim de uma tradição em poesia: o Simbolismo. Mas, o mais importante em relação a Poe é que cada um desses poetas a ele chegou e dele recebeu influência por escolha própria, encontrando em Poe algo que os leitores falantes do inglês não haviam conseguido perceber.

Desde esse instante, Poe torna-se um catalisador da modernidade e sua sombra pode ser percebida em vários outros grandes escritores. Assim, o decadentismo bebe em suas fontes, como *The fall of the house of Usher* e *The imp of the perverse* (1845), inspirando, segundo Luciana Moura Colucci de Camargo (2002, p. 79), artistas como J. K. Huymans e Oscar Wilde. Na Rússia, Dostoiévski (1821-1881), que prefaciara uma primeira tradução de Poe em seu país, é fortemente influenciado pelas suas narrativas psicológicas. Sigrid Renaux

(1983-84, p. 40) em seu ensaio *Paralelismos entre William Wilson e Sr. Goliákin, os “duplos” de Poe e Dostoiévski*, consegue revelar um duplo do duplo, ou seja, uma confluência de coincidências entre as duas obras, “[...] principalmente em relação aos heróis e seus respectivos sócios, nos quais até detalhes mínimos são paralelos.”. Em língua portuguesa, Fernando Pessoa (1888-1935), respirando dos ares poeanos, da poesia simbolista e seguindo seu percurso, assume o desafio de traduzir o poema *The raven*, conseguindo realizar um texto quase à altura do original. No Brasil, Machado de Assis (1839-1908), empreende o mesmo intento, porém com pouco sucesso, realizando uma tradução de *The raven* sem o resultado semelhante ao texto de Poe, pois segundo Ivo Barroso (2000, p. 19), “[...] Machado, em seu empenho de contar uma história, passa por cima dos efeitos especiais que conseguiram transformar essa história em poesia.”. Não obstante, outras obras poeanas certamente estimularam a imaginação machadiana, como *The system of Doctor Tarr and Professor Fether* (1845), “[...] conto em que parece ter-se inspirado o nosso Machado de Assis para o seu famoso *O Alienista*.”, de acordo com a opinião de Oscar Mendes (1965, p. 413).

Outros de seus contos, os policiais, com a trilogia *The murders in the rue Morgue* (1841), *The mystery of Marie Roget* (1842) e *The purloined letter* (1844) e seu detetive C. Auguste Dupin resolvendo os mais misteriosos enigmas através apenas do raciocínio e da dedução, inauguram essa vertente literária, estabelecendo um modelo que serviu de influência para vários escritores como Conan Doyle (1859-1930) e seu ilustre personagem Sherlock Holmes. Mantendo essa mesma propriedade, as narrativas de aventura extraordinárias de Poe também deixam descendentes. A maestria em se criar acontecimentos até então impossíveis e inexplorados, mas com uma precisa sutileza, lógica e minúcia que impregnavam a história de um alto teor de verossimilhança e novas possibilidades, como se observa em *The unparalleled adventure of one Hans Pfaal* (1835), *The balloon-hoax* (1844) e o longo *Narrative of A. Gordon Pym* (1838), impulsiona-o à posição de um dos fundadores da ficção científica, inspirando diretamente dois de seus grandes escritores Jules Verne (1828-1905) e H. G. Wells (1866-1946).

Por fim, cabe destacar alguns outros grandes nomes da modernidade que manifestaram abertamente seus débitos com Poe. Em seu livro *O horror sobrenatural na literatura*, H. P. Lovecraft (1987, p.48) destina-lhe um capítulo especial, considerando que “[...] é a ele que devemos a moderna história de horror em seu estado final e acrisolado.”.

---

<sup>13</sup> “Não há beleza rara – disse Bacon, Lorde Verulam, falando verdadeiramente de todas as formas e gêneros de beleza – sem algo de **estranheza** nas proporções.” (POE, 1965, p. 231, grifo do autor)

Jorge Luis Borges é outro grande artista que, sendo, também, contista, poeta e crítico, possui imensas afinidades e similitudes com Poe, tendo-lhe dedicado o poema – “Edgar Allan Poe” – à epígrafe, expondo sua parcela de reconhecimento; e Julio Cortázar (1993, p. 104), mais um admirador como os demais, bem sintetiza o considerável impacto da obra poeana sobre a posteridade:

Há em nós uma presença obscura de Poe, uma latência de Poe. Todos nós, em algum lugar de nossa pessoa, somos ele, e ele foi um dos grandes portavozes do homem, aquele que anuncia o seu tempo noite adentro. Por isso sua obra, atingindo dimensões extratemporais, as dimensões da natureza profunda do homem sem disfarces, é tão profundamente temporal a ponto de viver num contínuo presente, tanto nas vitrinas das livrarias como nas imagens dos pesadelos, na maldade humana e também na busca de certos ideais e de certos sonhos.

Por isso, Poe, a partir de uma vida biológica curta, esteja talvez encaminhando seus passos em direção a uma vida literária longa, quem sabe para todos os tempos, assim como Homero, Dante, Cervantes, Shakespeare, e outros tantos escritores universais. Como o próprio Poe possa ter profetizado em seu texto mais célebre: “*And my soul from out that shadow that lies floating on the floor / Shall be lifted – nevermore!*”<sup>14</sup> (POE, 1984, p. 946), demonstrando, dessa forma, como a sombra de sua influência nunca mais abandonará a humanidade.

---

<sup>14</sup> E a minh'alma desse sombra que no chão há mais e mais, / Libertar-se-á... nunca mais! [tradução de Fernando Pessoa] (POE, 1965, p. 907)

#### 4. A POÉTICA POEANA

*It is my design to render it manifest that no one point in its composition [The raven] is referrible either to accident or intuition – that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.<sup>15</sup> (POE, 1983, 1.081).*

O excerto à epígrafe, pertencente ao ensaio *The philosophy of composition*, já evidencia de forma clara, como Poe compreendia o processo de criação artística: um ato puramente racional. Seus textos críticos possuem essa mesma tendência em reduzir a primazia da inspiração, da necessidade de ensinamentos morais ou de paixões exacerbadas – recorrentes na literatura de sua época –, procurando definir, de uma reflexão sob seus próprios escritos, um sistema de construção lógica e planejada de uma obra, com um fim em si mesma, a partir de um efeito poético a ser induzido e condicionando-se, dessa forma, a que todas minúcias orientem-se para esse propósito. Talvez Poe tenha exagerado, pois é demasiada a carga emocional de seus textos para que se aceite, com absoluta convicção em “[...] ‘fabricar’ um grande poema ‘a frio’ [...]”, como alerta Ivo Barroso (2000, p. 9), e também Cortázar (1993, p. 120):

[...] é provável que ele acreditasse sinceramente que um poema podia ser escrito de fora para dentro; mas, embora vigiasse como poucos o processo de sua criação, escreveu os seus como todos os poetas, aceitando o que vinha pela ponte do indefinido e pondo em ordem estética, em criação rítmica de beleza, a outra ordem mais profunda e incompreensível.

Dos três ensaios críticos relacionados nesta pesquisa, *Philosophy of furniture*, foi o primeiro a ser publicado, em maio de 1840, nas folhas do *Burton's Gentleman's Magazine*. Em um contato inicial, o texto e seu conteúdo temático assemelham-se unicamente a um conjunto de opiniões e dicas sobre decoração de interiores: móveis, cortinas, tapetes, iluminação, espelhos, etc. Não obstante, o modo da articulação discursiva, aliado ao perfil engenhoso e sistemático de Poe, traz à tona, em uma leitura cuidadosa, outra possível

---

<sup>15</sup> É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição [*O corvo*] se refere ao acaso ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático. (POE, 1965, p. 912)

interpretação mais significativa, como bem observaram Luciana Moura Colucci de Camargo e Oziris Borges Filho (2009, p. 714) em seu estudo intitulado *O espaço gótico em “A máscara da morte rubra”*:

Na verdade, ao discorrer sobre a decoração ideal de um *bourdoir* inglês, o autor, de forma muito sutil e aparentemente despretensiosa, constrói, a nosso ver, uma poética do espaço gótico, pois cada item citado acima é alvo de considerações acerca de sua importância na composição do espaço.

Apenas o fato de Poe ter produzido obra crítica com tal abordagem e, ainda, a maneira como cada pormenor do espaço é debatido, já serve de aviso e orientação para uma nova leitura de seus contos; depreendendo-se daí que se deve observar atentamente suas descrições, pois é certo que estarão a representar muito mais do que um simples cenário para os personagens atuarem. Desse modo, partindo seu raciocínio da apresentação contrastante de vários componentes, elogiáveis ou não, na decoração de um aposento e sugestionando o que cada particularidade pode representar, Poe vai, assim, definindo aos poucos uma filosofia da composição do espaço, até apresentar a atmosfera gótica ideal através de um pequeno quarto devidamente mobiliado, no qual uma iluminação perfeita “[...] *throws a tranquil but magical radiance over all.*”<sup>16</sup> (POE, 1984, p. 466, grifo nosso).

*The poetic principle* foi publicado, postumamente, pela primeira vez em 1850, baseado em um manuscrito escrito para algumas conferências, segundo informações do site *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore* (POE, 2011), apresentando uma análise de alguns poemas de sua época para defender sua teoria sobre o efeito poético. Reforçando ideias já tratadas em *The philosophy of composition*, como a brevidade e uma unidade de efeito que deverá excitar a alma: “*I need scarcely observe that a poem deserves its title only inasmuch as it excites, by elevating the soul.*”<sup>17</sup> (POE, 1984, p. 889, grifo nosso), Poe estabelece, segundo Friedrich (1978, p. 51), de tal sorte, uma teoria inovadora sobre a produção de uma poema orientado para si mesmo, invertendo a importância dos fatores poéticos, privilegiando a forma – a imagem acústica – ao invés do significado – o conceito – com o intuito de atingir uma poesia pura. Como diz Poe (1984, p. 892-893, grifo do autor):

[...] *the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our souls, we should immediately there discover that under the sun there neither*

<sup>16</sup> [...] lança sobre tudo um clarão sereno, porém **mágico**. (POE, 1965, p. 1.008, grifo nosso).

<sup>17</sup> Mas é preciso observar que um poema só merece este título enquanto emociona, elevando a alma. (POE, 1999, p. 75).

*exists nor **can** exist any work more thoroughly dignified – more supremely noble than this very poem – this poem **per se** – this poem which is a poem and nothing more – this poem written solely for the poem’s sake.*<sup>18</sup>

Por isso, com essa focalização nas propriedades sonoras da linguagem, um poema ideal deveria buscar, segundo Poe (1984, p. 894), um sentimento poético através da utilização de recursos musicais – “[...] *I would define, in brief, the Poetry of words as The Rhythmical Creation of Beauty.*”<sup>19</sup> – deixando-se em segundo plano, então, outros elementos, como a verdade e a paixão e evitando, portanto a – na opinião poeana – heresia do didatismo, a fim de se obter a contemplação da beleza plena:

*In the contemplation of Beauty we alone find it possible to attain that pleasurable elevation, or excitement, of **the soul**, which we recognize as the Poetic Sentiment, and which is so easily distinguished from Truth, which is the satisfaction of the Reason, of from Passion, which is the excitement of the Heart.*<sup>20</sup> (POE, 1984, p. 895, grifo do autor).

Foi justamente essa ideia que tanto fascinou Baudelaire e os simbolistas, perenizando a poesia e a teoria poeana nos séculos seguintes. Uma poesia fechada em si própria e sem outras intenções, exaltando a musicalidade, e que, conforme observa Friedrich (1978, p. 51): “Não comunica nem verdade, nem ‘embriaguez do coração’, não comunica absolutamente nada, mas **é: the poem per se**. Nestes pensamentos de Poe fundamenta-se a teoria poética moderna que se desenvolverá em torno do conceito de **poésie pure**.”

Publicado no interstício entre os dois ensaios anteriores, em 1846, *The philosophy of composition* é o mais controverso. Nesse texto, Poe relata, passo a passo, o processo racional e lógico pelo qual o célebre poema *The raven* foi composto. Inicialmente é estabelecido que toda obra deve ser construída a partir de seu *dénouement*, ou epílogo, o momento final no qual a unidade de efeito efetiva-se em seu máximo grau, condicionando-se o êxito desse empreendimento a certa extensão textual: não muito longo, que se permita a leitura de uma só vez, intensificando as impressões; nem muito sucinto, epigramático, que não

<sup>18</sup> [...] mas o simples fato é que, se nos permitíssemos olhar para dentro de nossas próprias almas, descobriríamos imediatamente ali que, sob o sol, nem existe nem **pode** existir qualquer trabalho mais inteiramente dignificado, mais supremamente nobre, do que este mesmo poema, este poema **per se**, este poema que é um poema e nada mais, este poema escrito somente por ele mesmo. (POE, 1999, p. 79, grifo do autor).

<sup>19</sup> [...] eu definiria, em suma, a Poesia de palavras como **A Criação Rítmica da Beleza**. (POE, 1999, p. 82, grifo do autor).

<sup>20</sup> Somente na contemplação da Beleza achamos possível atingir aquela elevação aprazível **da alma**, que denominamos Sentimento Poético e que tão facilmente se distingue da Verdade, que é satisfação da Razão, ou da Paixão, que é o excitação do coração. (POE, 1999, p. 82, grifo do autor).

teria energia suficiente para produzir excitação alguma. A conjunção desses três elementos – construção invertida, unidade de efeito e brevidade – seriam essenciais para a obtenção de uma obra que alcançasse o âmago da beleza, a qual deve ser a província do discurso artístico, seu intento absoluto. Definidos esses pontos, Poe, em seguida, refere-se ao tom que o poema se proporia a apresentar; encontrando – no caso específico do poema *The raven* – na melancolia causada pela perda da mulher amada o sentimento perfeito, permitindo-se, desse modo, associar o tom à província. Finalmente, a técnica poético-musical do **refrão**, por meio da palavra *nevermore*, é escolhida por Poe para dar expressão ao texto.

Essa rápida síntese de *The philosophy of composition*, contemplando apenas seus aspectos fundamentais, deixa uma falsa ideia de simplicidade, pois o ensaio, mesmo breve, é muito mais completo e complexo, abrangendo questões como a métrica dos versos, o espaço da ação, a modulação interpretativa do refrão, entre várias outras minúcias; produzindo um estudo do poema – certamente já finalizado –, nos moldes de um teórico da literatura, porque como observa Umberto Eco (2003, p. 222): “A análise feita por Poe autor poderia ter sido conduzida por um leitor como Jakobson.”, influenciando a crítica literária, da mesma maneira como ocorre em *Ligeia* sobre a beleza rara com certa estranheza nas proporções, que, de acordo com Lúcia Santaella (1991, p. 154) “[...] aí está, antevista, a ‘teoria do estranhamento’ que o formalista russo V. Chklóvski viria a desenvolver neste nosso século.”. Eco (2003) aponta ainda outro ponto fundamental: o fato do poema poeano não deixar transparecer todas ou quaisquer das engrenagens utilizadas na sua construção, de forma a obstruir sua leitura. Tudo flui de forma muito natural, produzindo, sem estorvos aparentes, a desejada unidade de efeito: “O escândalo deste texto é que seu autor explica a regra mediante a qual conseguiu dar a impressão de espontaneidade, e esta é a mesma lição que nos vem da Poética [Aristóteles], contra toda estética da inefabilidade.” (ECO, 2003, p. 220).

Tanto de *The poetic principle* quanto *The philosophy of composition* tratam exclusivamente de poesia, porém, em uma análise apenas superficial das narrativas de Poe, fica evidente que tais recursos também podem ser aplicados em outras modalidades discursivas, principalmente tendo-se em vista que exatamente essas mesmas ideias já se encontram presentes numa crítica de 1842 – *Review of twice-told tales* – justamente sobre contos de Hawthorne, conforme revela Nádia Battella Gotlib (1990, p. 32). Por esse motivo, pode-se considerar que Poe estava a tratar da obra artística como um todo quando compôs ambos os ensaios.

A racionalidade aguda de *The philosophy of composition* ainda hoje gera controvérsias. Para uma corrente de estudiosos e artistas a tese ali sugerida representa um

método totalmente plausível, eficaz e notável para se criar um trabalho artístico. Outros, entretanto, argumentam que seria impossível a produção de uma obra de arte totalmente isenta de emoções, em especial no caso de Poe, com contos e poemas tão relacionados à sua biografia; sendo que, para uma vertente mais radical, a arte deve nascer de algum estado de extremo êxtase, proposta diametralmente contrária, assim, à poeana; contradição esta que, também, não deixa de ser muito próxima à própria dicotomia da literatura fantástica entre o racional e o irracional. Apesar disso, é inegável a contribuição de Poe à posteridade conforme sintetiza Pedro Sússekind (2008, p. 12), no prefácio *A lição aristotélica de Poe*:

O interesse de Poe é questionar a imagem romântica do artista inspirado e, por meio de um exemplo, discutir a relação entre o pensamento e a imaginação na poesia. Ao fazer esse exercício como leitor de si mesmo, escolhendo seu poema mais conhecido para expor a matemática e as engrenagens de sua “teatralidade literária”, o autor de “O corvo” apresenta um tipo de auto-reflexão que caracterizaria posteriormente a poesia moderna. Como crítico, ele não estava interessado em justificar o poema segundo critérios formais estabelecidos para sua aprovação ou reprovação, mas em expor as questões linguísticas e poéticas por trás da beleza aparentemente espontânea da obra finalizada.

## 5. A UNIDADE DE EFEITO DO FANTÁSTICO

### 5.1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Estudar o mecanismo de uma obra de arte, ver de perto suas engrenagens, seus menores detalhes, pode proporcionar certo prazer especial, mas um prazer de que não podemos gozar sem renunciar ao gozo dos efeitos pretendidos pelo artista. Na realidade, considerar as obras de arte de um ponto de vista analítico é submetê-las, de algum modo, àqueles espelhos do templo de Esmirna, que só refletiam as mais belas imagens deformando-as. (POE, 1965, p. 996).

Nos capítulos que se seguirão tem-se a intenção de efetuar a análise de alguns elementos constituintes do *modus operandi* de Poe para construção de suas obras literárias, em especial, seus contos fantásticos. Procurou-se, primeiramente, observar como se realiza sua utilização nos contos relacionados no *corpus*, para, em seguida, proceder a uma comparação com as características da literatura fantástica, a fim de se verificar se há relação entre o fazer poeano e o gênero ou modo em questão.

Como demonstrado no capítulo anterior, o método de composição poeano utilizado nesta pesquisa foi baseado e extraído, principalmente, de seu ensaio *The philosophy of composition*, bem como, de forma auxiliar, *The poetic principle* e *Philosophy of furniture*. Nesses textos foi possível constatar a extrema racionalidade com que Poe expressa sua ideia da composição artística e, dessa forma, sobressaem-se, de maneira evidente, alguns de seus procedimentos, como a construção às avessas, a brevidade, a criação imagética e – como resultado da combinação desses elementos – a **unidade de efeito**.

É importante ressaltar que, não obstante as análises terem sido efetuadas focalizando cada procedimento de forma individual, há uma íntima relação de interdependência entre todos os elementos que compõe o sistema de composição poeano em sua totalidade. Percebe-se, é claro, a existência de uma linha central que se orienta para a obtenção da unidade de efeito e, a partir e em torno desta, movimentam-se todos os outros recursos. Mantém-se, apesar disso, uma total correlação entre eles e, mesmo que exista a

possibilidade de se utilizá-los isoladamente, tais recursos apenas atingem a plenitude de sua potencialidade quando aplicados em conjunto.

Deve-se recordar, também, que Todorov (2003, p. 95), via estudos de Penzoldt, inspirado em Poe, já havia relacionado o método poeano à narrativa fantástica. O que tais estudiosos chamam de teoria da intriga

[...] é na verdade derivada da que Poe tinha proposto para a novela em geral. Para Edgar Poe, a novela se caracteriza pela existência de um efeito único, situado no fim da história; e pela obrigação de todos os elementos da novela contribuírem para este efeito.

Todavia, na análise realizada, Todorov reduz o procedimento poeano a apenas certa gradação no desenvolvimento da narrativa – a qual se iniciaria com uma intensidade moderada elevando-a em direção à obtenção de um clímax –, desconsiderando, conseqüentemente todos os demais elementos que determinam o sistema composicional de Poe. Assim, do ponto de vista dessa gradação, Todorov verifica que há obras que se beneficiam de tal recurso, como *La Vénus d’Ille*, de Mérimée, que principia apresentando a estátua como um objeto familiar, embora raro e incomum; acrescentam-se, na sequência elementos que, passo a passo, vão ampliando a ambigüidade fantástica, até o acontecimento derradeiro e mais enigmático: a morte do esposo. “Mas outras novelas fantásticas não comportam gradação igual.” (TODOROV, 2003, p. 96). Segundo o teórico, contos como *Le Horla*, de Maupassant e *La morte amoureuse*, de Gautier, não apresentariam um discurso que indicasse terem sido compostos mediante uma proposta de gradatividade, existindo, pois, do início ao fim dessas obras, uma variação contínua e não progressiva do nível de tensão dos acontecimentos (fato este discutível tendo-se em vista que o desenlace – o incêndio e a abertura do ataúde, respectivamente – é, sem dúvida, o episódio crucial de ambas as narrativas). De qualquer forma, essas narrativas ainda conseguiriam obter, em elevado grau, a ambigüidade fantástica. Todorov (2003, p. 97) conclui, portanto, que, como a gradação não é essencial para se obter a hesitação, logo, a unidade de efeito como um todo não teria relação alguma com a construção de um discurso fantástico: “[...] existe na verdade um traço da narrativa fantástica que é obrigatório, mas ele é mais geral do que o apresentava inicialmente Penzoldt; e não se trata de uma gradação.”.

Primeiramente, sobre essa questão, como foi abordado no capítulo 2. **A literatura fantástica**, deve-se constatar que a orientação adotada por Todorov em sua *Introdução à literatura fantástica* é tentar definir um gênero literário, no qual as obras que o

compõe devem **possuir** ou **não possuir** certas características obrigatórias, como no caso da hesitação. Outras propriedades seriam optativas, como a identificação do leitor com o personagem, não interferindo se um determinado texto seria ou não fantástico. Por esse motivo, como visto anteriormente, a definição de Todorov é altamente restritiva. Poucas são as obras que, satisfazendo seus requisitos, estariam aptas a participarem do seletivo reino da literatura fantástica. Talvez, a solução encontre-se, justamente em uma flexibilização do gênero, conforme discutido no capítulo **2.5. Questionamentos**. Principalmente em relação a certo gradualismo na utilização e aplicação do conjunto de artifícios que, na intensidade de sua combinação, geraria o efeito ou modo fantástico e as obras se apresentariam como possuindo mais ou menos tal propriedade.

Em segundo lugar, através das análises a seguir, espera-se comprovar que não só cada componente, em isolado, do método de Poe já possui uma profunda relação com a literatura fantástica, mas que o sistema, em sua totalidade, é fundamental para a obtenção do efeito de ambiguidade essencial ao fantástico. Fato este que poderá contribuir decisivamente para a constituição da modalidade fantástica, bem como, talvez, do gênero, principalmente nos moldes restritivos do fantástico puro estabelecidos pelo próprio Todorov.

## 5.2. CONSTRUÇÃO ÀS AVESSAS (composição a partir do *dénouement*)

*Here then the poem may be said to have its beginning, at the end where all works of art should begin [...]*<sup>21</sup> (POE, 1983, p. 1.085).

Edgar Allan Poe estabelece, logo ao início de seu ensaio *The philosophy of composition*, que o *dénouement* ou epílogo, deve ser o ponto de partida para a construção da obra artística. Sendo, para Poe, a busca por uma unidade de efeito a linha central de seu método composicional, é no desenlace, quase ao fim do discurso narrativo, que todo o entrelaçamento de impressões, todas as vicissitudes do texto devem culminar, de modo causal e consequente, para esse determinado instante, o trecho no qual o efeito pretendido se realizará em sua máxima intensidade e a obra atingirá seu clímax. Por essa razão, então, Poe não consegue conceber outro modo de compor a obra literária que não seja a partir desse exato momento, o epílogo, como numa construção às avessas: “*Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its **dénouement** before anything be attempted with the pen.*”<sup>22</sup> (POE, 1983, p. 1.079, grifo do autor).

No ensaio *The philosophy of composition*, Poe demonstra como iniciou a composição de seu célebre poema *The raven* (1845) a partir da décima sexta, ou antepenúltima, estrofe:

*"Prophet," said I, "thing of evil! – prophet still, if bird or devil!  
By that heaven that bends above us – by that God we both adore –  
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,  
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore –  
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore."  
Quoth the Raven, "Nevermore."<sup>23</sup> (POE, 1984, p. 945)*

<sup>21</sup> Aí, então, pode-se dizer que o poema teve seu começo: pelo fim, por onde devem começar todas as obras de arte [...] (POE, 1965, p. 916).

<sup>22</sup> Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao **epílogo** antes que se tente qualquer coisa com a pena. (POE, 1965, p. 911, grifo do autor).

<sup>23</sup> “Profeta”, disse eu, “profeta – ou demônio ou ave preta – / Pelo Deus ante quem ambos somos fracos e mortais, / Dize a esta alma entristecida, se no Éden de outra vida, / Verá essa hoje perdida entre as hostes celestiais. / Essa cujo nome sabem as hostes celestiais!” / Disse o corvo, “Nunca mais”. [tradução de Fernando Pessoa] (POE, 1964, p. 907).

Compondo esses versos como o clímax do poema, o excerto no qual a unidade de efeito se realiza em seu grau absoluto, Poe pôde estabelecer, observando uma extensão textual previamente definida, como deveria dispor cada estrofe anterior, da primeira à última, de forma a variar e graduar cada impressão individual: de uma tensão moderada ao início, elevando-a até o trecho culminante representado pela citada estrofe. Utilizando uma **variação na aplicação** – “[...] *variation of application* [...]” (POE, 1983, p. 1084) – do refrão foi possível, a partir da concepção da máxima intensidade do derradeiro e angustiante “*nevermore*”, conceber o modo de introduzi-lo, no início do poema, como uma resposta banal do corvo ao amante, impelindo-o e estimulando-o, pouco a pouco, até a culminação do efeito final, encerrando-se o processo. Deve-se observar também que, iniciando a criação da obra a partir de seu epílogo, dá-se condição ao autor para determinar que todos os outros elementos que compõem a narrativa ou poema, até pequenos detalhes, relacionem-se entre si de maneira a convergir para aquele ponto único, de forma a atingir, assim, uma **unidade de efeito**.

Importante assinalar que essa unidade de efeito deverá objetivar, conforme preconizado no ensaio *The poetic principle*, alcançar a beleza por meio das palavras, sem intenções de expor verdades ou derramar paixões de um coração embriagado. Apesar de ser uma narrativa, um conto, a unidade de efeito, para ser plena, deve transmitir um sentimento poético – “*The Poetic Sentiment*” (POE, 1984, p. 894) –, e por isso, a obra deve ser composta tendo-se em vista ela própria: “[...] *this poem written solely for the poem’s sake.*”<sup>24</sup> (POE, 1994, p. 893), o conto pelo conto, a arte pela arte.

Nos demais contos de Poe, selecionados como *corpus* dessa pesquisa, percebe-se a utilização desse mesmo procedimento. Tendo-se preliminarmente em vista o epílogo, um acontecimento final e extremo, “[...] uma experiência dos limites [...]” (TODOROV, 2003, p. 101), no qual se objetiva um determinado efeito, Poe pode retroceder a história e o discurso narrativo e criar os devidos incidentes, descrições, comentários, diálogos que, pouco a pouco, de forma causal, reencontrarão aquele instante derradeiro.

Em *The black cat*, o desenlace corresponde justamente aos dois últimos parágrafos do conto, o momento em que um acontecimento extraordinário – o gato emitir um gemido do túmulo, onde não se esperava que estivesse – irá, por um lado, selar o destino do protagonista, e de outro, elevar ainda mais o efeito de ambiguidade do conto em relação ao animal ser ou não um ente sobrenatural.

*But may God shield and deliver me from the fangs of the Arch-Fiend! No sooner had the reverberation of my blows sunk into silence, than I was answered by a voice from within the tomb! – by a cry, at first muffled and broken, like the sobbing of a child, and then quickly swelling into one long, loud, and continuous scream, utterly anomalous and inhuman – a howl – a wailing shriek, half of horror and half of triumph, such as might have arisen only out of hell, conjointly from the throats of the damned in their agony and of the demons that exult in the damnation.*

*Of my own thoughts it is folly to speak. Swooning, I staggered to the opposite wall. For one instant the party on the stairs remained motionless, through extremity of terror and awe. In the next a dozen stout arms were toiling at the wall. It fell bodily. The corpse, already greatly decayed and clotted with gore, stood erect before the eyes of the spectators. **Upon its head, with red extended mouth and solitary eye of fire, sat the hideous beast whose craft had seduced me into murder, and whose informing voice had consigned me to the hangman.** I had walled the monster up within the tomb.<sup>25</sup> (POE, 1984, p. 230, grifo nosso).*

Encerra-se aí, o ápice de tensão do conto. Após perder pouco a pouco, durante a narrativa, tudo aquilo que lhe pertencia, o protagonista, nesse trecho final, acaba por ter decretado o termo de sua existência em virtude do assassinato de sua própria esposa, surgindo finalmente uma explicação para o fato indicado logo ao início do conto: “***But to-morrow I die, and to-day I would unburden my soul.***”<sup>26</sup> (POE, 1984, p. 230, grifo nosso). Além disso, o personagem causador de seu infortúnio – o gato preto –, um ser que esteve sempre relacionado aos episódios mais enigmáticos de sua via, ressurgiu, de forma misteriosa, no esconderijo fatal no qual emparedara sua esposa e justamente na ocasião mais inoportuna possível: na presença de policiais.

Em função do conjunto de acontecimentos estranhos narrados no conto, o epílogo passa a conter um caráter totalmente ambíguo em referência à dicotomia da “fenomenologia empírica/meta-empírica” – de acordo com a proposta de Filipe Furtado (1980) no capítulo **2.5. Questionamentos** –, da mesma forma que esse mesmo trecho faz com

---

<sup>24</sup> [...] este poema escrito somente por ele mesmo. (POE, 1999, p. 79)

<sup>25</sup> Mas praça a Deus proteger-me e livrar-me das garras do Demônio! Apenas mergulhou no silêncio a repercussão de minhas pancadas e logo respondeu-me uma voz do túmulo. Um gemido, a princípio velado e entrecortado como o soluçar de uma criança, que depois rapidamente se avolumou, num grito prolongado, alto e contínuo, extremamente anormal e inumano, um urro, um guincho lamentoso, meio de horror e meio de triunfo, como só do Inferno se pode erguer, a um tempo, das gargantas dos danados na sua agonia e dos demônios que exultam na danação.

Loucura seria falar de meus próprios pensamentos. Desfalecendo, recuei até a parede oposta. Durante um minuto, o grupo que se achava na escada ficou imóvel, no paroxismo do medo e do pavor. Logo depois, uma dúzia de braços robustos se atarefava em desmanchar a parede. Ela caiu inteira. O cadáver, já grandemente decomposto e manchado de coágulos de sangue, erguia-se, ereto, aos olhos dos espectadores. Sobre sua cabeça, com a boca vermelha escancarada e o olho solitário chispante, estava assentado o horrendo animal cuja astúcia me induzira ao crime e cuja voz delatora me havia apontado ao carrasco. Eu havia emparedado o monstro no túmulo! (POE, 1965, p. 301).

que se reavaliem todos os demais fatos relatados anteriormente. Há uma dupla influência: do todo em relação ao fim, e, a partir do fim, através de uma reinterpretação da história já conhecida. Pois o efeito final seria certamente diferente caso o gato houvesse reaparecido na tumba, mas sem cada um daqueles antecedentes duvidosos; e, também, por outro lado, as coincidências ocorridas durante o conto são elevadas a um máximo grau de incerteza em virtude do próprio epílogo. Quase da mesma forma como ocorre, por exemplo, nos contos *Der Sandmann*, de E. T. A. Hoffmann ou em *Véra*, de Villiers de L'isle-Adam, quando, no primeiro, o personagem Coppélius reaparece na narrativa, produzindo o enlouquecimento final do protagonista Natanael; e quando, no segundo, ao perceber o conde de Athol a dissipação de seu sonho de perenizar a amada, eis que a chave do túmulo de Véra cai de seu leito nupcial. Nesses desenlaces, a incerteza impõe-se em tudo o que se havia narrado até então.

Relendo *The black cat* desde seu início e tendo-se em mente seu final, é possível perceber como cada episódio da história foi cuidadosamente articulado para que o efeito a ser atingido ao final pudesse ir sendo construído, de forma progressiva, a partir do princípio do conto, da maneira como Poe (1983, p. 1.079, grifo do autor) esclarece em *The philosophy of composition*: “It is only with the **dénouement** constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.”<sup>27</sup>.

O primeiro parágrafo possui vários questionamentos relacionados a estranhos incidentes que marcaram a vida do protagonista, desafiando sua racionalidade, e que nesse momento de reflexão, face a face com a morte, não estando louco ou sonhando, ele procura narrá-los, como em uma confissão, de forma a compreender a verdadeira origem desses acontecimentos: se natural ou sobrenatural.

Após esse breve parágrafo inicial, que tem como função incitar a curiosidade, levantar dúvidas sobre o que está por vir e elevar a tensão a um pequeno grau, a narrativa retorna, numa grande analepse, à infância do protagonista, a fim de apresentar seu estágio “zero” ou “neutro”, quando tudo se encontra em plena normalidade, analogamente ao efeito do primeiro “*nevermore*” proferido pelo corvo em de *The raven*. Ele se descreve como uma pessoa dócil e afeiçoada a animais e que se casara, muito cedo, com alguém de mesma índole

---

<sup>26</sup> **Mas amanhã morrerei** e hoje quero aliviar minha alma. (POE, 1965, p. 293, grifo nosso)

<sup>27</sup> Só tendo o **epílogo** constantemente em vista poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção. (POE, 1965, p. 911, grifo do autor).

que a sua. Segue-se uma descrição de todos os animais que o casal possui, em especial, o gato preto, uma variedade que representa, segundo a opinião da esposa do protagonista, um meio de disfarce de bruxas: “*In speaking of his intelligence, my wife, who at heart was not a little tinctured with superstition, made frequent allusion to the ancient popular notion, which regarded all black cats as witches in disguise.*”<sup>28</sup> (POE, 1984, p. 223). Poe já introduz, dessa forma, uma leve sugestão sobre uma possível reinterpretação da identidade do felino, juntamente, com a revelação, na sequência, de seu nome: Pluto, o mesmo nome do deus romano do mundo subterrâneo. Ao final verificar-se-á que somente esse personagem possui uma denominação especial, permanecendo os demais, inclusive o próprio narrador, sem nome.

Há, então, uma mudança no comportamento do protagonista: “[...] *during which my general temperament and character – through the instrumentality of the Fiend Intemperance – had (I blush to confess it) experienced a radical alteration for the worse.*”<sup>29</sup> (POE, 1984, p. 224). Inicia-se, assim, o primeiro desequilíbrio, a primeira alteração naquele estágio neutro inicial. Esse novo temperamento do protagonista faz com que ele execute duas atrocidades. Primeiramente, em um acesso de fúria, ele arranca um dos olhos do gato e, em seguida, após alguns dias, enforca o animal até a morte. Esse dois incidentes promovem um substancial incremento na tensão do conto, direcionada principalmente para sentimentos relacionados a compaixão, apreensão, aversão; todavia, a ambiguidade sugerida por uma existência sobrenatural do gato permanece apenas um detalhe.

Logo em seguida, entretanto, há um acontecimento que retomará a questão da “subversão do real” (FURTADO, 1980, p. 19). Na noite do dia em que se consumou a morte do felino, a casa do protagonista é tomada pelo fogo, destruindo todas suas posses. Nos escombros, somente uma parede não fora arruinada; justamente onde é encontrada uma imagem, gravada em baixo-relevo, semelhante à de um gigantesco gato com uma corda no pescoço:

*The words ‘strange!’ ‘singular!’ and other similar expressions, excited my curiosity. I approached and saw, as if graven in **bas-relief** upon the white surface, the figure of a gigantic **cat**. The impression was given with an*

<sup>28</sup> Ao falar da inteligência dele, minha mulher, que no íntimo não tinha nem um pouco de superstição, fazia frequentes alusões à antiga crença popular que olhava todos os gatos pretos como feiticeiras disfarçadas. (POE, 1965, p. 293).

<sup>29</sup> [...] nos quais meu temperamento geral e meu caráter – graças à diabólica intemperança – tinha sofrido (coro de confessá-lo) radical alteração para pior. (POE, 1965, p. 294).

*accuracy truly marvelous. There was a rope about the animal's neck.*<sup>30</sup>  
(POE, 1984, p. 225, grifo do autor).

Inicia-se aqui uma primeira **variação na aplicação** da “fenomenologia meta-empírica” (FURTADO, 1980) e, quase no meio do conto, o primeiro fato realmente ambíguo é apresentado. Anteriormente, o nome do gato (Pluto) e a correlação de sua cor (negra) com bruxas, apenas sugestionavam algo supersticioso, irreal. Mas, nesse ponto, há, de fato, um episódio enigmático e que, do modo como é textualmente relatado, não permite estabelecer em definitivo se o que aconteceu deveu-se, por um lado, a forças sobrenaturais, ou, por outro, apenas em função de banais – embora terríveis – coincidências; como bem ilustra o próprio protagonista na continuidade do conto, através de simples explicações lógicas:

*When I first beheld this apparition – for I could scarcely regard it as less – my wonder and my terror were extreme. But at length reflection came to my aid. The cat, I remembered, had been hung in a garden adjacent to the house. Upon the alarm of fire, this garden had been immediately filled by the crowd – by some one of whom the animal must have been cut from the tree and thrown, through an open window, into my chamber. This had probably been done with the view of arousing me from sleep. The falling of other walls had compressed the victim of my cruelty into the substance of the freshly-spread plaster; the lime of which, with the flames, and the **ammonia** from the carcass, had then accomplished the portraiture as I saw it.*<sup>31</sup> (POE, 1984, p. 225-226)

Não obstante, o esclarecimento não é contundente, e, a partir desse ponto, a incerteza irá fazer parte definitiva do conto.

Na sequência – praticamente na metade do discurso narrativo dividindo o conto em duas partes iguais – há o surgimento de outro personagem que passará a integrar a família do protagonista: um novo gato preto: “[...] *my attention was suddenly drawn to some **black object**, reposing upon the head of one of the immense hogsheads of gin, or of rum [...] what caused me surprise was the fact that **I had not sooner perceived the object thereupon.***”

<sup>30</sup> As palavras “estranho!”, “singular!” e expressões semelhantes excitaram minha curiosidade. Aproximei-me e vi, como se gravada em baixo-relevo sobre a superfície branca, a figura de um **gato** gigantesco. A imagem fora reproduzida com uma nitidez verdadeiramente maravilhosa. Havia uma corda em redor do pescoço do animal. (POE, 1965, p. 296, grifo do autor).

<sup>31</sup> Ao dar, a princípio, com essa aparição – pois não podia deixar de considerá-la senão isso – meu espanto e meu terror foram extremos. Mas, afinal, a reflexão veio em meu auxílio. O gato, lembrava-me, tinha sido enforcado num jardim, junto da casa. Ao alarme de fogo, esse jardim se encheu imediatamente de povo e alguém devia ter cortado a corda que perdia o animal à árvore e o lançara por uma janela aberta de meu quarto. Isto fora provavelmente feito com o propósito de despertar-me. A queda de outras paredes tinha comprimido a vítima de minha crueldade de encontro à massa do estuque, colocado de pouco, cuja cal, com as chamas e o amoníaco do cadáver, traçara então a imagem tal como a vi. (POE, 1965, p. 296-297).

(POE, 1984, p. 226, grifo nosso). O modo de introdução do objeto encarregado de incitar a “fenomenologia meta-empírica” (FURTADO, 1980) dá-se por meio de um jogo de luzes e sombras – conforme o teor sugestivo dos trechos destacados –, criando-se, desse modo, uma indefinição imagética. Tal procedimento, como se verá na sequência e, mais detalhadamente no capítulo **5.4. Imagens fantásticas**, é uma tônica nos contos de Poe.

Esse novo personagem é muito semelhante ao anterior assassinado, e insolitamente com a mesma ausência de um dos olhos, diferindo apenas pela existência de uma mancha de pelos brancos na região do peito, inicialmente indefinida, mas que, pouco a pouco, torna-se cada vez mais nítida, até apresentar a imagem de uma forca. Nesse momento, essas curiosas coincidências – a fisionomia dos gatos; a representação, no próprio corpo do segundo, do objeto de assassinio do primeiro (a forca); e a rara possibilidade de tais eventos ocorrerem na realidade – elevam ainda mais a tensão do conto, deixando-o no limite da pequena faixa que separa o maravilhoso do estranho: exatamente no universo da literatura fantástica.

Em função dos acasos relacionados acima, o protagonista passa a sentir extremo pavor do novo personagem, impossibilitando-o de reagir contra sua teimosia em acompanhá-lo em todos os lugares. Certo instante essa insistente presença acaba por exasperá-lo, levando-o a tentar cometer um ato contra a vida do animal, sendo, entretanto, impedido por sua esposa, que, por esse motivo, é assassinada. Tal acontecimento – um fato extremo na vida do protagonista e que é a razão por ele se encontrar no corredor da morte, motivando-o a escrever o conto – talvez pudesse, por isso, por essa relevância, ser o clímax da narrativa. Todavia não é o que acontece: o incidente é apenas narrado rapidamente, de forma incisiva e lacônica: “*Goaded by the interference into a rage more than demoniacal, I withdrew my arm from her grasp and buried the axe in her brain. She fell dead upon the spot without a groan.*”<sup>32</sup> (POE, 1984, p. 228). Como se sabe, o epílogo ainda está para acontecer. O assassinato da esposa é um fato importante, porém não o mais importante para o conto e para a impressão que Poe procura atingir.

Após o protagonista empregar o corpo da esposa em uma adega no porão da casa, a fim de ocultar a atrocidade cometida, há o desaparecimento do gato, e perdura por alguns parágrafos, certa calma no conto. Logo em seguida, entretanto, atinge-se finalmente o desenlace – o término da narrativa – com o ressurgimento inesperado do felino e a

---

<sup>32</sup> Espicaçado por essa intervenção, com uma raiva mais do que demoníaca, arranquei meu braço de sua mão e enterrei o machado no seu crânio. Ela caiu morta imediatamente, sem um gemido. (POE, 1965, p. 299).

descoberta do cadáver, estabelecendo, portanto, a unidade de efeito desejada por Poe através de uma gradual e progressiva **variação de aplicação** e, conclusiva manutenção da ambiguidade em relação à dicotomia racional/irracional, adquirindo, a obra, nesse momento, uma intensidade interpretativa equivalente em expressão ao culminante “*nevermore*” da antepenúltima estrofe de *The raven*.

Mas não é somente o conto *The black cat* que possui a característica de “escrita às avessas”. Vários outros escritos artísticos poeanos foram compostos utilizando-se essa mesma técnica. Todo o breve conto *The oval portrait* é construído tendo-se em mente suas últimas linhas: “[...] *but in the next, while he yet gazed, He grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, ‘This is indeed Life itself!’ turned suddenly to regard his beloved: -- She was dead!*”<sup>33</sup> (POE, 1984, p. 292, grifo do autor). A partir deste epílogo – do efeito que o súbito impacto da aparente transferência da vida da modelo para o quadro – Poe procurou estabelecer os devidos incidentes que encaminhariam a narrativa a esse ponto decisivo, tendo certamente percebido que, para isto, seria necessário explorar a sensação que o quadro concluído causaria. Dessa forma, o conto é dividido em duas partes: uma, ao final do discurso narrativo, destinada a explicar como a pintura fora realizada; e, iniciando o texto, outra narrativa, situada em um tempo cronologicamente posterior, procurando apresentar os efeitos do quadro.

O conto principia com seu protagonista e narrador relatando sua chegada – em grave estado de saúde – a um castelo nos Alpes. Há uma sucinta, embora detalhada descrição do quarto no qual os personagens – o narrador e Pedro, seu criado – escolhem para passar a noite. Trata-se de um ambiente com bizarra arquitetura, ricamente decorado com tapeçarias, troféus e vários quadros. O protagonista procura nesse momento submeter-se à leitura de um livro que descreve as pinturas e, assim procedendo: “[...] *the hours flew by and the deep midnight came.*”<sup>34</sup> (POE, 1984, p. 290). Cria-se – conforme demonstram Luciana Moura Colucci de Camargo e Oziris Borges Filho (2009) no ensaio *O espaço gótico em “A máscara da morte rubra”*, citado anteriormente – uma atmosfera gótica semelhante à apresentada na descrição do aposento ideal descrito no ensaio *Philosophy of furniture*, e que será recorrente nos demais contos de Poe, como se verá na sequência (em especial no capítulo **5.4. Imagens fantásticas**); tornando-se o instante ideal para a introdução de algo não usual. Ao mover um

<sup>33</sup> [...] mas em seguida, enquanto ainda contemplava, pôs-se a tremer e, pálido, horrorizado, exclamou em voz alta: “Isto é na verdade a própria Vida!” Voltou-se, subitamente, para ver a sua bem-amada... Estava morta! (POE, 1965, p. 282).

<sup>34</sup> [...] as horas se escoaram e a profunda meia-noite chegou. (POE, 1965, p. 280).

candelabro, a nova disposição das luzes apresenta ao protagonista uma imagem dúbia. A princípio imagina estar ele diante de uma pessoa viva; contudo após um momento de reflexão, há a confirmação de que um quadro do busto de uma moça causara a – talvez – falsa impressão. Quase da mesma forma como em *The black cat*, porém mais enfaticamente, nesse episódio a “fenomenologia meta-empírica” (FURTADO, 1980) é novamente introduzida mediante uma influência das luzes sobre o sentido visual do narrador testemunha dos acontecimentos insólitos.

Assim, os elementos utilizados na composição dessa breve introdução da narrativa – um protagonista convalescente, um espaço gótico, numa hora proibida – faz com que uma provável má interpretação visual transforme-se em algo extraordinário. Surge a dúvida se a visão fora a de um ser sobrenatural, ou se o próprio quadro contém algo que contraria as regras do mundo natural. No entanto, há uma possível explicação lógica revelada pelo protagonista. O quadro fora pintado utilizando-se certa técnica especial, *vignette* – escurecimento das bordas a fim de destacar o centro –, e encontrava-se localizado em um canto escuro do quarto, causando, de tal sorte, uma mistura entre o objeto artístico e seu contexto. Junto a isso, o protagonista não estava na sua total lucidez: “*Least of all, could it have been that my fancy, shaken from its half slumber, had mistaken the head for that of a living person.*”<sup>35</sup> (POE, 1984, p. 291). A combinação dessas circunstâncias especiais, embora factíveis, poderia ter proporcionado um compreensível equívoco visual pelo personagem principal. Todavia, a forma como o discurso narrativo encontra-se organizado, com os citados elementos ora favorecendo um plano ora outro, faz com que ambas as interpretações – real ou irreal – tornem-se realizáveis, mas, ao mesmo tempo contraditórias e revelando-se, ambas, “mutuamente excludentes”, segundo a proposta de Irene Bessière (1974), exposta no capítulo

**2.5. Questionamentos.** Instaura-se, dessa maneira, um questionamento sobre os acontecimentos manifestados no conto e sobre a própria racionalidade humana, emergindo o efeito fantástico.

Em sua primeira versão, denominada *Life in death* (1842), o conto apresentaria em seus primeiros parágrafos um protagonista com seus sentidos ainda mais falíveis, em virtude da influência de drogas: “*At length I bethought me of a little packet of opium which lay with my tobacco in the hookah-case; for at Constantinople I had acquired the habit of*

---

<sup>35</sup> Menos do que tudo poderia ter sido minha imaginação que, despertada de seu semitorpor, teria tomado aquela cabeça pela de uma pessoa viva. (POE, 1965, p. 281).

*smoking the weed with the drug.*”<sup>36</sup> (POE, 1983, p. 734). Certamente Poe observou que, desse modo, as explicações racionais seriam muito mais plausíveis, perdendo o conto seu tênue equilíbrio na ambiguidade da dicotomia “empírico/meta-empírico” (FURTADO, 1980), optando, portanto, por alterar o texto e encerrá-lo na forma como foi consagrado: *The oval portrait*.

Na sequência há um momento de reflexão do protagonista sobre todos os fatos anteriores, buscando encontrar um esclarecimento para a experiência vivida:

*Thinking earnestly upon these points, I remained, for an hour perhaps, half sitting, half reclining, with my vision riveted upon the portrait. At length, satisfied with the true secret of its effect, I fell back within the bed. I had found the spell of the picture in an absolute **life-likeness** of expression, which, at first startling, finally, confounded, subdued, and appalled me.*<sup>37</sup> (POE, 1984, p. 291, grifo do autor).

Justamente na metade do texto a ambiguidade é a tônica do conto. Poe consegue estabelecer uma curiosidade sobre o efeito de vida produzido pela tela, havendo uma tensão sobre a sua real natureza. Por isso, o protagonista recorre novamente ao livro já mencionado para buscar informações sobre como se realizara a construção do quadro, tentando obter uma explicação para o efeito produzido; estabelecendo, outrossim, um diálogo com a forma que o protagonista de *The black cat* utiliza-se para tentar compreender os enigmas que permearam sua vida: a própria narração do conto. Verifica-se aqui, em ambos os contos, uma busca para solucionar essa ruptura da lógica da frágil racionalidade humana.

Inicia-se a segunda parte do conto. Poe transcreve literalmente, entre aspas, o que seria o discurso narrativo contido no livro encontrado no castelo. É a história de uma bela jovem e a maneira passional de como sua imagem fora materializada em uma pintura por seu marido. Logo nos primeiros parágrafos é possível perceber que Poe (1984, p.291, grifo nosso) já estabelece um paralelo entre a jovem e a arte.

*She was a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee.  
And evil was the hour when she saw, and loved, and wedded the painter. He,*

<sup>36</sup> Finalmente, lembrei-me de um pequeno pacote de ópio que trazia com meu estojo de narguilé; pois em Constantinopla adquirira o hábito de fumar a semente com a droga. [tradução livre]

<sup>37</sup> Permaneci quase talvez uma hora semi-erguido, semi-inclinado, a pensar intensamente sobre tais pormenores, com a vista fixada no retrato. Por fim, satisfeito com o verdadeiro segredo de seu efeito, deixei-me cair na cama. Descobri que o encanto do retrato estava na expressão de uma absoluta **aparência de vida** que a princípio me espantou, para afinal confundir-me, dominar-me e aterrorizar-me. (POE, 1965, p. 281, grifo do autor).

*passionate, studious, austere, and having already a bride in his Art: she a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee [...].*<sup>38</sup>

Do modo como o texto foi articulado, o pronome *she*, em destaque, torna-se ambíguo, podendo referir-se tanto à jovem quanto à própria arte, principalmente levando-se em consideração que a continuação da frase é quase idêntica à frase inicial: *a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee*. De certa forma Poe já está identificando uma rivalidade existente entre a jovem e a pintura – a arte – porque ambas são as paixões do pintor, e, também, antecipando o final do conto.

Há então um relato sobre o processo de composição do quadro. A jovem e seu marido encerram-se por várias semanas em um ateliê, privando-se de toda a vida exterior. Novamente evoca-se aqui através de “[...] *dark high turret-chamber* [...]”<sup>39</sup> (POE, 1984, p. 291, grifo nosso) aquela “atmosfera gótica” (CAMARGO; BORGES FILHO, 2009) instituída pelo ensaio *Philosophy of furniture*. Pouco a pouco, na medida em que a pintura ganha forma, a saúde da jovem torna-se cada vez mais débil. Nos últimos parágrafos, no desfecho, quando o pintor arremata dois pequenos detalhes, finalizando o quadro, sua amada, exaurida, vem a falecer. Não há referência no texto a nenhum outro ambiente, causando a impressão de que os dois personagens permaneceram enclausurados na torre desde o momento da decisão de se compor o quadro até seu término; e isto, juntamente com a sugestão de demência do pintor – “[...] *for the painter had grown wild with ardor of this work* [...]”<sup>40</sup> (POE 1984, p. 292) – reforça o aspecto de singularidade da obra, criada num momento extremo da vida dos personagens.

Diante, pois, de ambas narrativas e relacionando-as, surgem alguns questionamentos: Houve uma sobrenatural transferência da vida da jovem para a pintura e por esse motivo decorreu a sua confusão com uma pessoa viva na narrativa inicial? Ou sua morte deveu-se em função do terrível, embora natural, esforço para satisfazer os caprichos artísticos de seu esposo, entregando-se ela a seu destino logo após o término do trabalho? As duas alternativas são textualmente e igualmente possíveis, porém “reciprocamente incompatíveis” (BESSIERÈ, 1974), não havendo qualquer detalhe durante a totalidade do discurso narrativo que corrobore uma ou outra versão. No fim, o pequeno livro e sua breve narrativa, que

<sup>38</sup> Era uma donzela da mais rara beleza e não só amável como cheia de alegria. E, maldita foi a hora em que ela viu, amou e desposou o pintor. Ele era apaixonado, estudioso, austero e já tinha na Arte a sua desposada. **Ela**, uma donzela da mais rara beleza e não só amável como cheia de alegria [...]. (POE, 1965, p. 281, grifo nosso).

<sup>39</sup> [...] **escuro e alto quarto do torreão** [...] (POE, 1965, p. 281, grifo nosso)

<sup>40</sup> [...] porque o pintor se tornara rude no ardor de seu trabalho [...] (POE, 1965, p. 281).

poderiam trazer alguma explicação às dúvidas do início, elevam ainda mais a incerteza sobre a origem do efeito de vida do quadro, instaurando uma contestação sobre a própria lógica do raciocínio humano e inserindo o conto definitivamente no universo da literatura fantástica.

Percebe-se através de uma releitura do conto, com o epílogo sempre em mente, a profunda interdependência de cada uma das duas narrativas entre si e com o discurso como um todo. Para se tentar compreender o enigma do quadro, na primeira parte do conto, parte-se para a leitura da segunda narrativa, a qual não somente não consegue esclarecer as incertezas como contribui – da forma como o texto é construído – para intensificar a ambiguidade inicial; e, em outro sentido, a história inicial acaba por influenciar a interpretação do próprio desenlace. Se apenas a segunda história fosse lida isoladamente o efeito final sobre uma possível interpretação de uma sobrenatural transferência da vida da jovem para a pintura certamente não seria plausível. A interpretação mais verossímil seria que a jovem morrera por inanição e o efeito do quadro deveu-se à paixão, ardor e técnica devotados pelo pintor. Portanto, para se atingir a unidade de efeito desejada por Poe, ambas narrativas deverão encontrar-se para sempre inter-relacionadas, da mesma forma que a jovem e seu quadro.

Além disso, o que Poe procura também revelar em *The oval portrait* é a dialética entre efêmero e perene presente na criação artística. O quadro, simbolizando a Arte – o eterno – aprisiona em si a rara e transitória beleza da jovem e ao representá-la, imortaliza-a na própria pintura. Por isso a aparência de vida do retrato que fez o personagem principal da primeira história cerrar seus olhos procurando compreender o que realmente tinha visto. Para Lúcia Santaella (1991, p. 167), “[...] o único modo de arrancar a beleza à caixa de carne e sangue em que ela inexoravelmente perecerá é transferi-la para a eternidade do signo.”. Eis a dialética entre eterno e provisório. Entretanto, segundo Todorov (2004), para esse processo realizar-se por completo, é necessário que o molde inicial que deu origem à composição artística venha a se extinguir, só assim a representação se perpetuará no decorrer dos tempos. Permanecendo viva a jovem, a pintura perderia sua razão de existência. É dessa mesma forma que Todorov (2004, p. 111, grifo nosso) lê o episódio do canto das sereias na *Odisseia* de Homero:

O canto das Sereias deve cessar para que um canto sobre as Sereias possa surgir. Se Ulisses não tivesse ouvido as Sereias, se tivesse perecido ao lado de seu rochedo, não teríamos conhecido seu canto: todos os que o tinham ouvido tinham morrido e não puderam retransmiti-lo. **Ulisses, privando as Sereias de vida, deu-lhes a imortalidade.** E Homero, o aedo cujo canto é tão belo que o confundimos com o das Sereias, pode contar-nos sua história como se fossem elas a fazê-lo.

Esse mesmo mecanismo repete-se no fato de a história dos amantes estar imortalizada no livro que a narra e, por conseguinte, no próprio conto que relata as duas histórias, como numa *mise en abyme*, num processo cíclico de reverberação: uma história que conta outra história. O provisório achar-se-ia ligado à narrativa inicial, já que nela relata-se um curto período de tempo da vida de seus personagens, um instante de passagem, focalizado em apenas algumas horas. Sensação acentuada pelo próprio castelo ser, para eles, uma estadia provisória, um local unicamente para se passar a noite: “*The chateau into which my valet had ventured to make forcible entrance, rather than permit me, in my desperately wounded condition, to pass a night in the open air [...]*”<sup>41</sup> (POE, 1984, p. 290). Contrastando com essa efemeridade tem-se a segunda parte do conto. Há aqui uma narrativa pronta, acabada e fixada em um livro. A história dos dois amantes está, dessa maneira, imortalizada e será para sempre revivida a cada momento em que o texto for lido. O modo de construção utilizado por Poe ressalta esta ideia; chama à atenção o fato de que não é o narrador quem relata os acontecimentos; mas, a narrativa é extraída, por inteiro, de seu local de origem (o livro dos quadros), para ser inserida, entre aspas, no conto: como um fac-símile. Observando-se a questão do tempo das narrativas, tem-se também, essa mesma sensação. A primeira parte do conto situa-se num passado muito próximo ao tempo do narrador, como se os fatos estivessem acontecendo na medida em que as palavras foram sendo escritas. Talvez se possa até dizer que seria o próprio momento presente, o instante atual e transitório, relacionando-se por isso com a ideia de efemeridade. Por outro lado, a história do quadro, fragmento de um livro que está sendo lido e localizada numa época anterior à situação do início do conto, torna-se, por esses motivos, fixada clara e enfaticamente no passado, ressaltando ainda mais o caráter peregrino da segunda parte. Por conseguinte, no método de composição de Poe, as minúcias da obra estarão sempre em correspondência entre si, criando e intensificando a **unidade de efeito**.

Outro conto selecionado no *corpus* e construído da mesma forma, a partir de seu desfecho, é *The man of the crowd*. Neste texto Poe apresenta um personagem enigmático: um velho que caminha sem destino pelas ruas de Londres – como um *flâneur* – buscando sempre estar junto de multidões. O epílogo é constituído por estas linhas:

---

<sup>41</sup> O castelo cuja entrada meu criado se aventurara a forçar para não deixar que passasse a noite ao relento, gravemente ferido como estava[...] (POE, 1965, p. 278).

*And, as the shades of the second evening came on, I grew wearied unto death, and, stopping fully in front of the wanderer, gazed at him steadfastly in the face. He noticed me not, but resumed his solemn walk, while I, ceasing to follow, remained absorbed in contemplation. "This old man," I said at length, "is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. **He is the man of the crowd.** It will be in vain to follow; for I shall learn no more of him, nor of his deeds. The worst heart of the world is a grosser book than the 'Hortulus Animæ', and perhaps it is but one of the great mercies of God that '**er lässt sich nicht lesen.**'"*<sup>42</sup> (POE, 1984, p. 481, grifo do autor)

Apesar de o narrador seguir os passos do protagonista – o velho – por quase dois dias inteiros, mesmo assim não é possível decifrá-lo, permanecendo uma atmosfera que não satisfaz as bases do raciocínio lógico. O discurso narrativo encerra-se, e de maneira inesperada, com esta dúvida a ser solucionada: quem ou o que é o homem da multidão?

Para construir esse obscuro protagonista que não se deixa ler, e que, por sua complexidade e em função de ser o próprio objeto causador da “subversão do real” (FURTADO, 1980, p. 19), não seria admissível como narrador, Poe precisou dar a voz do conto a outro personagem, alguém que possuísse um senso de observação diferenciado, conseguindo reconhecer a essência do indivíduo apenas por meio de um simples olhar. O texto inicia-se com esse narrador relatando detalhadamente os vários tipos de pessoas que caminham, de frente ao *D- Coffee-House*, em uma movimentada rua de Londres. Inicialmente, apenas aspectos gerais da turba são relatados: “*At first my observations took an abstract and generalizing turn. I looked at the passengers in masses, and thought of them in their aggregate relations.*”<sup>43</sup> (POE, 1984, p. 475-476), para, logo em seguida, aprofundar-se num exame mais rigoroso, “*Soon, however, I descend to details, and regarded with minute interest the innumerable varieties of figure, dress, air, gait, visage, and expression of countenance.*”<sup>44</sup> (POE, 1984, p. 476).

Segue-se uma longa descrição dos minuciosos traços particulares e banais que distinguem as várias espécies de seres humanos: comerciantes, com sobrancelhas vincadas e olhar impaciente; funcionários com lábios arrogantes; jogadores em coletes de veludo e lenço

---

<sup>42</sup> E, como as sombras da segunda noite caíssem, senti-me fatigado de morte e, parando bem defronte do vagabundo, encarei-o fixamente. Ele não deu atenção, mas continuou seu solene passeio, enquanto eu, cessando de acompanhá-lo, permanecia absorto em contemplação.

– Este velho – disse eu por fim – é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa estar só. **É o homem da multidão.** Seria vão segui-lo, pois nada mais saberei dele, nem de seus atos. O pior coração do mundo é um livro mais espesso do que o *Hortulus Animæ*, e talvez seja apenas uma das grandes misericórdias de Deus o fato de que *er lässt sich nicht lesen.* (POE, 1965, p.400, grifo do autor).

<sup>43</sup> A princípio minhas observações tomaram um jeito abstrato e generalizador. Olhava os passantes em massa e neles pensava em função de suas relações gregárias. (POE, 1965, p. 392).

ao pescoço; além de mendigos, bêbados, e outros. Desse modo, o narrador, mediante sua análise, agrupa os vários indivíduos observados na multidão, de acordo com as características que os une, deixando evidente sua elevada capacidade de interpretar pessoas, permanecendo, entretanto, um fator atenuante e que contribuirá para a ambiguidade da narrativa: da mesma forma que em *The oval portrait*, o narrador de *The man of the crowd* também se encontra em estado de convalescência, e, portanto, não se pode considerar que esteja na plenitude de suas faculdades mentais.

Algum tempo depois, no prosseguimento do conto, ao anoitecer, a atmosfera gerada pela iluminação da rua por meio dos lampiões a gás produz uma mudança no estado de espírito do narrador. Sensação essa reverberante e análoga, novamente, a *The oval portrait*, quando o protagonista, ao alterar a posição do candelabro, irá possibilitar que o efeito das luzes, ironicamente, introduza no conto – como se verá – a “fenomenologia meta-empírica” (FURTADO, 1980):

*The wild effects of the lights enchained me to an examination of individual faces; and although the rapidity with which the world of light flitted before the window prevented me from casting more than a glance upon each visage, still it seemed that, in my then particular mental state, I could frequently read, even in that brief interval of a glance, the history of long years.*<sup>45</sup> (POE, 1984, p. 478)

Olhando o rosto de cada transeunte, a investigação do personagem atinge o mais alto nível da individualidade. É através da face que o ser humano torna-se realmente um indivíduo, uma pessoa única, diferenciando-se dos demais, ainda que inserido em uma vasta multidão. Por esse motivo, cada ser observado, tem registrado em seu semblante, sua própria história; e, até num pequeno instante, o observador consegue captar as especificidades de cada um deles.

Nesse momento, praticamente na metade do conto, um acontecimento inesperado irá alterar bruscamente o discurso narrativo realizado até então:

*[...] suddenly there came into view a countenance [...] which at once arrested and absorbed my whole attention, on account of the absolute*

---

<sup>44</sup> Em breve, porém, desci a pormenores e examinei com minudente interesse as inúmeras variedades de figura, roupa, ar, andar, rosto e expressão fisionômica. (POE, 1965, p. 392-393).

<sup>45</sup> Os estranhos efeitos da luz obrigaram-me a um exame das faces individuais, e, embora a rapidez com que aquela profusão de luz fugia diante da janela me impedisse de vislumbrar mais de um rosto, parecia-me que, no meu particular estado mental de então, podia frequentemente ler, mesmo naquele breve intervalo de um olhar, a história de longos anos. (POE, 1965, p. 395).

*idiosyncrasy of its expression. Any thing even remotely resembling that expression I had never seen before. [...] As I endeavored, during the brief minute of my original survey, to form some analysis of the meaning conveyed, there arose confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense - of supreme despair. I felt singularly aroused, startled, fascinated. 'How wild history', I said to myself, 'is written within that bosom!' [...]*<sup>46</sup> (POE, 1984, p. 478)

Há o surgimento de um velho, com um semblante misterioso, contendo em si, paradoxalmente – num único ser – as mais diferentes personalidades humanas. Tal fato causa extrema perturbação na mente do narrador e sua lucidez acaba por ceder aos enigmas impressos na face do velho.

Termina assim a descritiva primeira parte do conto composta por uma estrutura que caminha do geral – a multidão como um todo – para o específico, a face de cada indivíduo. Essa gradação, do abrangente ao singular, cria a sensação de que, do mesmo modo que o velho faz parte da multidão, esta se faz presente, por inteiro, no âmago daquele ser idoso. Pode-se considerar que a massa, descrita com uma visão distante num primeiro momento, afunila-se e, densamente, se instala na essência do homem da multidão, criando um ser improvável que contém, na íntegra, os mistérios da humanidade.

Permanece, até esse episódio, um total equilíbrio na narrativa com todos seus elementos indicando certa direção, quando subitamente há a irrupção de algo extraordinário. Torna-se evidente, neste trecho, a profunda semelhança entre os contos *The man of the crowd* e *The oval portrait*, apesar de possuírem temas diferentes. O efeito causado pela fisionomia do velho equivale perfeitamente à impressão produzida pelo quadro da jovem. Os narradores de ambos os contos deparam-se, de maneira inesperada, com um evento que subverte totalmente a harmonia que dominava até aquele instante, exigindo, por isso, um novo movimento no discurso narrativo.

Somente com o aparecimento desse novo personagem é que a narrativa começa a apresentar elementos que podem situá-la no fantástico. Até esse momento o conto possuía

---

<sup>46</sup> [...] de súbito, surgiu-me à vista uma fisionomia (de um velho decrépito, de uns sessenta e cinco ou setenta anos de idade), uma fisionomia que imediatamente deteve e absorveu toda a minha atenção, por causa da absoluta peculiaridade de sua expressão. Jamais eu vira qualquer coisa de semelhante a essa expressão, mesmo remotamente. [...] Como tentasse, durante o breve minuto do primeiro relance de vista formar uma análise qualquer de seu significado oculto, despertaram-se-me, confusa e paradoxalmente, no cérebro as ideias de vasto poder mental, de cautela, de sordidez, de avareza, de frieza, de malícia, de sede de sangue, de triunfo, de alegria, de excessivo terror, de intenso e supremo desespero. Senti-me singularmente despertado, empolgado, fascinado. “Que estranha história não estará escrita naquele peito!” [...] (POE, 1965, p. 395).

uma disposição totalmente realista. Mas apenas com o breve parágrafo – citado anteriormente – Poe já consegue introduzir, de chofre, certa hesitação no texto. Buscando decifrar aquele ser extraordinário, o narrador abandona sua posição estática de observador no Café D... e parte em uma investigação ao velho, iniciando o segundo momento do conto. Há, além disso, uma modificação no espaço da narrativa. Em toda a primeira metade do texto, o narrador encontra-se em um ambiente fechado, no interior do hotel, trazendo uma sensação de pleno controle das ações, bem como, de proteção, permitindo, por essa razão, promover livremente sua contemplação da multidão nessa zona de segurança. Porém a irrupção da “fenomenologia meta-empírica” (FURTADO, 1980), representada pelo velho, vem trazer-lhe um sentimento de assombro, um desafio à sua racionalidade, impelindo-o – por ter sido caracterizado como um indivíduo culto, de saber diferenciado – a não aceitar a ausência de lógica da situação apresentada. Demanda-se, então, um esclarecimento para seus sentimentos contraditórios, fazendo-o partir do conforto do hotel para enfrentar o espaço aberto, as ruas londrinas: uma zona de insegurança. Novamente, essa mudança no discurso narrativo, estabelece analogia ao conto *The oval portrait*. Ambos os personagens observadores de cada conto percebem a necessidade de decifração do enigma experimentado, e as narrativas adquirem um novo impulso: a leitura do livro dos quadros, com sua reprodução direta no discurso narrativo em *The oval portrait*; e, em *The man of the crowd*, uma perseguição que funciona como uma tentativa de leitura daquele ser misterioso – o velho.

A narrativa adquire movimento e ação, e os locais em que o ancião se dirige, ao buscar aglomerações de pessoas para se juntar, o narrador, ao seu encalço, os vai descrevendo. Cria-se, dessa maneira, uma imagem quase labiríntica da cidade de Londres. Da avenida movimentada do Café D., passando por uma praça, uma feira, um teatro, um bairro pobre, uma taverna e no retorno, ao amanhecer, à rua inicial, o itinerário do velho parece como um ciclo a se repetir de forma contínua e ininterrupta, sem fim. Tem-se aí a impressão de que seu caminhar continuará indefinidamente, por um tempo, talvez, eterno, inserindo-o, de forma plena, na concepção da “fenomenologia meta-empírica” (FURTADO, 1980) – conforme abordado no capítulo **2.5. Questionamentos** –, pois, ainda que não integralmente sobrenatural, a atitude, o semblante e toda a atmosfera enigmática produzida pelo velho, torna-se algo que, segundo Furtado (1980, p. 20), “[...] está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana [...]”. É exatamente esse o processo realizado no conto, determinando, desse modo, o insólito como sua temática dominante. Apesar do perspicaz senso de análise do narrador, como demonstrado no início do conto, ao acompanhar de perto

por quase dois dias seguidos e procurando, empiricamente, a partir da observação, da experiência e do uso de seus sentidos – embora debilitados –, compreender o misterioso semblante velho, mesmo assim não é possível concluir, com sucesso, a investigação. O narrador sente-se extenuado e decide tentar um último recurso: abandonar sua posição de perseguidor, parar em frente ao velho e encará-lo. Mas nada acontece, o protagonista continua seu curso sem perceber a presença do narrador. Atinge-se aí justamente no epílogo do conto a seguinte conclusão: o velho é o homem da multidão e nada se pode saber sobre ele; trata-se de alguém que não se deixa ler, um ser incognoscível e inverificável, existente apenas através da “ruptura mútua e contraditória entre o racional e irracional” (BESSIERÈ, 1974): o fantástico.

Novamente, como nos contos anteriores, percebe-se a delicada dependência entre o desenlace e o restante do discurso narrativo, principalmente entre suas duas metades: a primeira, mais descritiva, empírica, e a segunda, com mais ação e mais meta-empírica. Pois esses elementos encadeados conseguem elevar a um alto grau a ambiguidade e o duplo sentido presente na figura do protagonista, o homem da multidão: aquele que deseja permanentemente permanecer junto ao povo, bem como, contém dentro de si, em seu semblante, toda a humanidade. Há um contraste entre o velho – que representa algo contínuo, a eternidade – e as multidões que ele acompanha, as quais sempre se dissipam, oscilam entre o nada, o tudo e, novamente, o nada. Apenas o homem da multidão mantém seu ritmo incessante, visto que é introduzido na narrativa e despede-se desta em plena caminhada, sugerindo um ser que se movimenta perpetuamente. A partir de seu aparecimento – a metade do conto – há uma subversão do equilíbrio inicial do texto e uma elevação gradual da tensão até o ponto culminante representado pelo desfecho, e permanecendo nesse ápice com o súbito término do discurso narrativo.

Talvez o final de *The man of the crowd* não seja tão impactante como os finais de *The black cat* e *The oval portrait*, todavia, seu epílogo consegue, da mesma forma, estabelecer a ambiguidade característica dos anteriores. Termina o texto e não se pode afirmar qual a real essência do homem da multidão. Não obstante o elemento sobrenatural não esteja totalmente evidente – pois se pode alegar que o velho é apenas um louco com uma capacidade física excepcional –, há algo, entretanto, que, da mesma forma, como visto, desafia a lógica e a razão.

Além disso, Poe viveu no nascedouro da civilização moderna, quando as grandes metrópoles passavam por um intenso crescimento populacional. A relação entre o homem e essa nova sociedade foi também o que ele procurou relatar neste conto. Apesar de as cidades tornarem-se cada vez mais infestadas de pessoas, o indivíduo, por outro lado, sente-

se, na mesma proporção, um ser mais solitário. Tem-se apenas uma massa de seres humanos que se movem sem destino. Não há interação; esse imenso volume de pessoas não permite e impede socialização. Analogamente ao soneto “*À une Passante*”, em que Baudelaire narra o breve encontro do poeta e sua possível amada; tudo ocorre num pequeno intervalo de tempo, durando o instante de uma troca de olhares; não é possível estabelecer aproximação, e, segundo Walter Benjamin (1975, p. 49), “[...] o processo [desse poema] depende da massa, assim como depende do vento a marcha de um veleiro.” De modo semelhante ao conto de Poe, somente tendo como cenário essa nova sociedade crescente é que se torna possível conceber seu texto e o de Baudelaire. Em contrapartida, e contradizendo-se, essa mesma multidão metropolitana que traz solidão ao indivíduo, cria, outrossim, a impossibilidade de se estar sozinho, impede-o de permanecer isolado e ter uma vida privada. Ao homem moderno não lhe é mais permitido afastar-se do convívio em sociedade; sempre, a todo o momento, ele estará indiferentemente acompanhado. É o que revela a epígrafe que precede o conto: “*Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul. - La Bruyère*”<sup>47</sup> (POE, 1984, p. 475). Esse paradoxo é representado pelo velho – o homem da multidão – que busca, incansavelmente, estar nas aglomerações; ele quer, a qualquer custo, misturar-se nas turbas que vagam na capital inglesa; ele se recusa estar sozinho. Mas, agindo conforme essa mesma multidão, ele – como o livro germânico citado no início do conto que não se deixa ler – não permite qualquer tentativa de interação. O homem da multidão, metáfora da civilização urbana, satisfaz-se somente na contradição de estar só e, ao mesmo tempo, acompanhado.

Direcionando a análise para outro conto constante do *corpus*, verifica-se que em *William Wilson* há novamente a utilização do recurso de construção do texto artístico a partir de seu desenlace. Por isso, quase nas últimas linhas do conto, surge o trecho de tensão mais elevada do conto:

*A large mirror, – so at first it seemed to me in my confusion – now stood where none had been perceptible before; and as I stepped up to it in extremity of terror, mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to meet me with a feeble and tottering gait. Thus it appeared, I say, but was not. It was my antagonist – it was Wilson, who then stood before me in the agonies of his dissolution. His mask and cloak lay, where he had thrown them, upon the floor. Not a thread in all his raiment – not a line in all the marked and singular lineaments of his face*

---

<sup>47</sup> É uma grande desgraça não poder estar só. (POE, 1965, p. 392).

*which was not, even in the most absolute identity, mine own!*<sup>48</sup> (POE, 1984, p. 641, grifo do autor).

Aparentemente, o protagonista por fim encara seu duplo, aquele terrível ser que o acompanhou por quase toda sua vida, interferindo nos momentos mais cruciais. Porém, através da maneira pela qual o todo discurso narrativo é estruturado, em especial o epílogo citado acima, Poe consegue finalizar o conto mantendo incerta até a própria existência física do duplo.

Para atingir esse episódio derradeiro, esse confronto surpreendente entre o protagonista e sua cópia, Poe percebeu a necessidade de expor toda a história desses dois personagens, a fim de ir demonstrando, pouco a pouco, a progressão do aumento de tensão desse relacionamento, até o alcance de seu máximo grau. Assim, o conto inicia-se com o narrador – William Wilson – em um momento decisivo de sua vida, em uma instância narrativa imediatamente posterior ao final transcrito acima, aguardando a chegada da morte e pretendendo fazer um relato de tudo o que lhe aconteceu até ali, como em uma confissão ou uma pseudo-autobiografia. Há, logo em seguida, uma analepse, de grande alcance e amplitude, que retorna a história à infância de William Wilson, de forma idêntica ao início do conto *The black cat*. Observa-se que, desde esse período, o protagonista já possui uma índole com tendência à perversidade e que o levará a abandonar casa paterna.

Em seguida há um longo relato – quase um terço da narrativa – de seu período de educação escolar infantil: “*My earliest recollections of a school-life, are connected with a large, rambling, Elizabethan house, in a misty-looking village of England [...]*”<sup>49</sup> (POE, 1984, p. 627). A detalhada e demorada descrição do colégio já traz, ainda, ao conto uma atmosfera gótica:

*[...] the lateral branches were innumerable – inconceivable – and so returning in upon themselves, that our most exact ideas in regard to the whole mansion were not very far different from those with which we pondered upon infinity. [...] The school-room was the largest in the house*

---

<sup>48</sup> Um grande espelho – assim a princípio me pareceu na confusão em que me achava – erguia-se agora ali, onde nada fora visto antes, e como eu caminhasse para ele, no auge do terror, minha própria imagem, mas com as feições lívidas e manchadas de sangue, adiantava-se ao meu encontro, com um andar fraco e cambaleante. Assim parecida, digo eu, mas não era. Era meu adversário, era Wilson que então se erguia diante de mim, nos estertores de sua agonia. Sua máscara e sua capa jaziam ali no chão, onde ele as havia lançado. Nem um fio em todo o seu vestuário, nem uma linha em todas as acentuadas e singulares feições de seu rosto que não fossem, mesmo na mais absoluta identidade, **os meus próprios!** (POE, 1965, p. 273, grifo do autor).

<sup>49</sup> “Minhas mais remotas recordações da vida escolar estão ligadas a uma grande casa de estilo isabelino, numa nevoenta aldeia da Inglaterra [...]

[...]. *It was very long, narrow, and dismally low, with pointed Gothic windows and a ceiling of oak.*<sup>50</sup> (POE, 1984, p. 628).

De certa forma, recupera-se neste excerto aquele ambiente delineado no ensaio *Philosophy of furniture*, criando uma condição propícia para a introdução de algo meta-empírico à diegese.

Também não é sem propósito que Poe dedica um número tão grande de linhas a esse episódio da vida do protagonista. Atento às mudanças de seu contexto histórico, Poe compreendeu, como outros autores, que a educação, o aprendizado, era o modo mais eficiente para o indivíduo desenvolver-se, moldar seu caráter, sua moral, e aperfeiçoar-se. Há realmente nessa época, já desde o século XVIII, via influência de uma filosofia iluminista, um intenso debate sobre um projeto pedagógico orientado à infância e juventude, a fim de se obter o aprimoramento do ser humano. Via-se esse período transitório da vida humana como seu momento de maior debilidade. A infância era, na opinião de J. Marie Gagnebin (1997, p. 91), um “[...] território perigoso das paixões, do pecado e do erro, zona escura sem os caminhos que traças as palavras e que ilumina a razão [...]”.

É possível identificar, por meio dos trechos citados anteriormente, que o protagonista de *William Wilson* não somente não foge a essa regra, como sua infância é marcada com caprichos, mau comportamento e delitos, em seu mais alto grau, possuindo um temperamento natural para iniquidade. O período de permanência do protagonista em uma instituição escolar será fundamental, portanto, para os episódios que se seguirão, pois somente mediante um processo de formação poderá haver redenção para William Wilson. É, então, justamente neste contexto – na escola – que há o surgimento de um novo personagem. Um personagem que, em vários aspectos, se assemelha ao protagonista: “*The same name! the same contour of person! The same day of arrival at the academy! And then his dogged and meaningless imitation of my gait, my voice, my habits, and my manner!*”<sup>51</sup> (POE, 1984, p. 634). Trata-se de um duplo, um personagem que é uma cópia quase exata do protagonista, e, como bem esclarece Charles Kiefer (1995, p. 35, grifo do autor), trata-se daquilo que há de mais temível no universo fantástico:

---

<sup>50</sup> [...] as subdivisões laterais eram inúmeras – inconcebíveis – e tão cheias de voltas e reviravoltas que as nossas ideias mais exatas a respeito da casa inteira não eram mui diversas daquelas com que imaginávamos o infinito. [...] A sala de aulas era a mais vasta da casa [...]. Era muito comprida, estreita e sombriamente baixa, com janelas em ogiva e o forro de carvalho. (POE, 1965, p. 260).

Dentre as infinitas coisas pavorosas – espectros vagando por pântanos borbulhantes, sangue escorrendo de crucifixos em missas negras, castelos mal-assombrados; casas milenares cobertas de musgo e espanto a fitar-nos com o rancoroso olhar dos postigos entreabertos, cadáveres insepultos passeando por ruelas sombrias –, dentre as infinitas coisas pavorosas, imaginemos a mais pavorosa, porque a mais prosaica: o *Döppelgänger*, o *duplo* da antiga tradição, o inconcebível e abominável Outro-igual-ao-Mesmo.

Anteriormente, no texto, já há, na figura do diretor do colégio, um indicativo, ou sinal, que antecipa o aparecimento do duplo e a contradição que existirá entre esses personagens.

*Of this church the principal of our school was pastor. With how deep a spirit of wonder and perplexity was I wont to regard him from our remote pew in the gallery, as, with step solemn and slow, he ascended the pulpit! This reverend man, with countenance so demurely benign, with robes so glossy and so clerically flowing, with wig so minutely powdered, so rigid and so vast, – could this be he who, of late, with sour visage, and in snuffy habiliments, administered, ferule in hand, the Draconian Laws of the academy? Oh, gigantic paradox, too utterly monstrous for solution!*<sup>52</sup> (POE, 1984, p. 627)

Assim, o reverendo Dr. Bransby, o diretor do colégio e, ao mesmo tempo, pastor da igreja, assume personalidades radicalmente diferentes – inclusive exteriorizadas em suas vestimentas – dependendo da circunstância ou ocasião em que ele se encontra envolvido, porém de maneira tão divergente e contraditória que se torna um paradoxo para o narrador, desafiando a racionalidade, como o próprio efeito fantástico. Até o trecho citado acima o duplo ainda não fizera sua aparição no conto. Poe, com isso, já traz os primeiros indícios de que algo anormal está para acontecer, direcionando levemente o discurso narrativo em direção à sua unidade de efeito.

Apesar das grandes similaridades, há alguns aspectos que diferenciam os dois William Wilson e que não permitem uma total coincidência entre ambos. Fisicamente, o duplo possui “[...] *a weakness in the faucial or guttural organs, which precluded him from*

<sup>51</sup> O mesmo nome! Os mesmos traços pessoais! O mesmo dia de chegada ao colégio! E, depois, sua obstinada e incompreensível imitação de meu andar, de minha voz, de meus costumes, de meus gestos! (POE, 1965, p. 266).

<sup>52</sup> O pastor dessa igreja era o diretor de nossa escola. Com que profundo sentimento de maravilha e perplexidade tinha eu o costume de contemplá-lo de nosso distante banco na tribuna, quando, com passo solene e vagaroso, subia ele ao púlpito! Aquele personagem venerando, com seu rosto tão modestamente benigno, com trajes tão lustrosos e tão clericalmente flutuantes, com sua cabeleira tão cuidadosamente empoada, tão tesa e tão vasta, poderia ser o mesmo que, ainda há pouco, de rosto azedo e roupas manchadas de rapé, fazia executar, de palmatória em punho, as draconianas leis do colégio? Oh gigantesco paradoxo, por demais monstruoso para ser resolvido! (POE, 1965, p. 259-260).

*raising his voice at any time above a very low whisper.*”<sup>53</sup> (POE, 1984, p. 631, grifo do autor). E, ademais, sua índole é oposta a do protagonista – enquanto o original é infame, a cópia é dotada de bom senso e sensatez – e, em vários momentos no colégio, há confrontos entre ambos, sempre com o duplo procurando proteger, aconselhar e corrigir as ações do William Wilson original.

*I have already more than once spoken of the disgusting air of patronage which he [o duplo] assumed toward me, and his frequent officious interference with my will. This interference often took the ungracious character of advice; [...] Yet, at this distant day, let me do him the simple justice to acknowledge that I can recall no occasion when the suggestions of my rival were on the side of those errors or follies so usual to his immature age and seeming inexperience; that his moral sense, at least, if not his general talents and worldly wisdom, was far keener than my own; **and that I might, to-day, have been a better and thus happier man, had I less frequently rejected the counsels embodied in those meaning whispers** [...]”<sup>54</sup> (POE, 1984, p. 632, grifo nosso)*

Por essas características – os sussurros e os conselhos –, pode-se considerar que o duplo estaria representando uma personificação da consciência do protagonista, surgindo exatamente no momento em que este inicia seu processo educativo e seus desejos, paixões e impulsos naturais começam a ser controlados. Durante a infância William Wilson era livre para agir segundo sua própria vontade, não havia conhecido até aquele momento as regras sociais que permitem ao indivíduo um convívio em sociedade. Entretanto, no colégio, através dos ensinamentos de seus professores, surge esse murmúrio em seus pensamentos, algo que tentará lapidar suas ações buscando o aprimoramento de seu caráter. Mas a índole de William Wilson é tão perversa que ele acaba por exteriorizar, na forma de um novo personagem, essa disposição contrária à sua tendência inata, criando, por isso, seu duplo, que personifica sua própria consciência. Isso fica ainda mais claro quando se observa a epígrafe que inicia o conto: “*What say of it? What say CONSCIENCE grim, That spectre in my*

<sup>53</sup> “uma deficiência nos órgãos faciais ou guturais que o impedia de elevar a voz, em qualquer ocasião, *acima de um sussurro muito baixo.*” (POE, 1965, p. 263, grifo do autor).

<sup>54</sup> Já falei, mais de uma vez, do desagradável ar de proteção que ele [o duplo] assumia para comigo e de sua frequente intromissão officiosa na minha vontade. Essa interferência tomava, muitas vezes, o caráter desagradável dum conselho; [...] Entretanto, naquela época já tão distante, quero fazer-lhe a simples justiça de reconhecer que não me recordo dum só caso em que as sugestões de meu rival tivessem participado daqueles erros ou loucuras tão comuns na sua idade, ainda carente de maturidade e de experiência; seu senso de moral, pelo menos, se não seu talento geral e critério mundano, era bem mais agudo do que o meu, **e eu poderia, hoje, ter sido um homem melhor e, portanto, mais feliz, se não tivesse tão frequentemente rejeitado os conselhos inclusos naqueles significativos sussurros** [...] (POE, 1965, p. 264 – 265, grifo nosso).

*path?*”<sup>55</sup> (POE, 1984, p. 626). O duplo irá funcionar, portanto, como um meio de formação do protagonista, um auto-aperfeiçoamento, direcionando seus atos, rumo a um grau de perfectibilidade e moral elevada, dialogando, dessa forma, com o *Bildungsroman* – romance de formação –, categoria literária iniciada pelo romance *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe.

Entretanto em nenhum momento há evidências textuais que possam comprovar a existência real do duplo no universo da narrativa: “*But, in truth, I had no reason to believe that [...] this similarity had ever made a subject of comment, or even observed at all by our schoolfellows.*”<sup>56</sup> (POE, 1984, p. 631-632). Com esse breve comentário juntamente com o restante do conto, até esse ponto, Poe consegue sugerir que esse novo personagem misterioso talvez possa ser somente uma imaginação exacerbada do protagonista. Os momentos de interação do duplo com outros personagens por meio de diálogos permanecem obscuros, pois o retorno da conversação é sempre dirigido ao protagonista, sugerindo que sua cópia não se encontra, fisicamente, na cena. O conto permanece nessa ambiguidade, sem permitir estabelecer sua verdadeira natureza, se originária de uma “fenomenologia empírica ou meta-empírica” (FURTADO, 1980); sendo que o próprio protagonista acredita ser esse seu novo colega de escola apenas outro indivíduo qualquer. Não se sabe se o duplo é um sonho, loucura, uma alegoria ou se realmente esse personagem existe na narrativa: imprecisão essa que levará o conto ao reino do fantástico.

Além disso, retornando à analogia com o *Bildungsroman*, pode-se também estabelecer um paralelo do duplo com a figura do preceptor, aquele indivíduo responsável por acompanhar intimamente seu pupilo dando-lhe, a todo o momento, instruções sobre como proceder nos meandros da vida. Há semelhanças com os mentores da Sociedade da Torre de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, os quais surgem, em alguns momentos cruciais da vida do protagonista, para orientar suas ações.

Na sequência do conto, após vários confrontos no colégio, há um encontro decisivo no qual o William Wilson original se depara com seu duplo adormecido, examina-o minuciosamente, e acaba por identificar, horrorizado, a extrema e total semelhança entre eles, até àquele instante menosprezada. Novamente aqui, como em *The oval portrait* e *The man of the crowd*, a fenomenologia meta-empírica é introduzida por meio de um jogo de luz e sombras:

---

<sup>55</sup> Que dirá ela? Que dirá a horrenda Consciência, aquele espectro no meu caminho? (POE, 1965, p. 258).

*Close curtains were around it [the bed], which, in the prosecution of my plan, I slowly and quietly withdrew, **when the bright rays fell vividly upon the sleeper**, and my eyes at the same moment, upon his countenance. I looked; – and a numbness, an iciness of feeling instantly pervaded my frame.<sup>57</sup> (POE, 1984, p. 633, grifo nosso)*

Em virtude desse confronto insólito, o protagonista decide abandonar o instituto escolar, percebendo, talvez inconscientemente, o perigo que seu temperamento natural estaria correndo. Após essa fuga, há, então, a narração de três episódios fundamentais para a tentativa de formação do protagonista, nos quais os dois personagens centrais novamente se defrontarão, e que também servirá para elevar, ainda mais, a ambiguidade da dicotomia racional/irracional.

No primeiro deles, após anos da fuga do colégio e livre do enalço de sua consciência (o duplo), William Wilson entrega-se aos prazeres da bebida, “[...] *and there were not wanting other and perhaps more dangerous seductions; [...]*”<sup>58</sup> (POE, 1984, p. 634). Certo dia, quase no auge de sua loucura, William Wilson convida sua trupe para um festim: “*We met at a late hour of the night; for our debaucheries were to be faithfully protracted until morning.*”<sup>59</sup> (POE, 1984, p. 634). Mas, no momento em que as perversões do protagonista estão atingindo um patamar inigualável, há o reaparecimento do duplo:

*Madly flushed with cards and intoxication, [...] my attention was suddenly diverted by the violent [...] unclosing of the door of the apartment, and the eager voice of a servant from without. He said that some person, apparently in great haste, demanded to speak with me in the hall.*

*[...] As I put my foot over the threshold, I became aware of the figure of a youth about my own height, and habited in a white kerseymere morning frock, cut in the novel fashion of the one I myself wore at the moment. [...] he strode hurriedly up to me, and seizing me by the arm with a gesture of petulant impatience, whispered the words “William Wilson” in my ear. I grew perfectly sober in an instant.<sup>60</sup> (POE, 1984, p. 634-635).*

<sup>56</sup> Mas, na verdade, não tinha eu razão de acreditar que [...] essa similaridade tivesse sido, alguma vez, assunto de comentários, ou mesmo fosse observada de algum modo pelos nossos colegas. (POE, 1965, p. 264).

<sup>57</sup> Cortinados fechados a rodeavam [a cama]; prosseguindo em meu plano, abri-os devagar e quietamente, **caindo então sobre o adormecido, em cheio, os raios brilhantes de luz**, ao mesmo tempo que meus olhos sobre seu rosto. Olhei, e um calafrio, uma sensação enregelante no mesmo momento me atravessou meu corpo. (POE, 1965, p. 266, grifo nosso)

<sup>58</sup> [...] e não haviam sido esquecidas outras e talvez mais perigosas seduções; [...] (POE, 1965, p. 266 – 267).

<sup>59</sup> Encontramo-nos a horas tardias da noite, pois nossas orgias deviam prolongar-se, religiosamente, até a manhã. (POE, 1965, p. 266).

<sup>60</sup> Loucamente excitado pelo jogo e pela bebida, [...] minha atenção foi subitamente desviada pelo abrir-se da porta do aposento [...] e pela voz apressada de um criado lá fora. Disse ele que alguém, aparentemente com grande pressa, queria falar comigo no vestibulo.

Há, em *Os anos de aprendizagem de Wilhem Meister*, uma cena que estabelece estreita similaridade com o acontecimento relatado acima:

Na estalagem, já encontraram tudo preparado no quarto de Wilhelm para recebê-los [os amigos de Wilhelm]: as cadeiras estavam dispostas para a leitura e a mesa colocada no centro, sobre a qual haviam reservado lugar para a poncheira.

[...] e como já haviam esvaziado a segunda poncheira e se aproximava a meia-noite, Laertes manifestou solenemente que doravante não haveria ninguém mais digno de levar aos lábios aqueles copos e, ante tal afirmação, arremessou o seu pela janela contra a rua. (GOETHE, 2006, p. 130–131).

No romance não há o aparecimento de um duplo, mas, assim mesmo, a consciência de Wilhelm castiga-o pelos excessos cometidos durante a noite, demonstrando que Goethe (2006, p. 132), pelo menos nessa obra, preferiu conservá-la no universo do real:

[...] e nada poderia comparar-se à desagradável sensação que experimentou na manhã seguinte ao abrir os olhos e contemplar com um olhar sombrio os estragos do dia anterior, a sujeira e os péssimos resultados obtidos por uma engenhosa, animada e bem intencionada obra poética.

Esse episódio, em *William Wilson*, vem demonstrar claramente que sua formação – nessa sua nova situação atual, longe do colégio – encontra-se agora guiada mediante um aprendizado orientado por uma educação através do erro, que é mais uma das características do *Bildungsroman*. Só houve o aparecimento do duplo após os atos imorais já estarem irremediavelmente consumados. E, no apogeu dessa sequência de equívocos, surge a consciência de William Wilson, corporificada, para alertá-lo sobre sua conduta imprópria, como uma forma de impedi-lo a repetir estas mesmas ações num momento futuro. Ao invés de permanecer a todo instante, passo a passo, dirigindo a vida de William Wilson, seu duplo deixa-o independente, livre para tomar suas próprias decisões, para, somente em ocasiões imprescindíveis, interferir em seu destino. Todavia, a maneira inesperada de como o duplo faz sua intromissão, sua aparência: “[...] *a youth about my own height, and habited in a white*

---

[...] Ao transpor os batentes, distingi o vulto de um jovem mais ou menos de minha própria altura, vestido com um quimono matinal de casimira branca, cortado à moda nova do mesmo que trajava no momento. [...] ele precipitou-se para mim, e, agarrando-me o braço com um gesto de petulante impaciência, sussurrou ao meu ouvido as palavras: “William Wilson!”. Em um segundo minha embriaguez se desvaneceu. (POE, 1965, p. 267).

*kerseymere morning frock, cut in the novel fashion of the one I myself wore at the moment.*”<sup>61</sup> (POE, 1984, p. 635), bem como o alterado estado de raciocínio do protagonista em virtude de sua embriaguez, traz a tona novamente a incerteza sobre a verdadeira existência desse personagem misterioso. Apesar de todos os antecedentes da infância entre os dois personagens, o protagonista não consegue compreender que o jovem visitante é na realidade seu antigo companheiro de escola e que se trata de um ser que é uma cópia perfeita de sua própria personalidade.

A seguir, no segundo acontecimento fundamental da vida do protagonista, após um interstício marcado por novos abusos – *“Let it suffice, that among spendthrifts I out-Heroded Herod, and that, giving name to a multitude of novel follies, I added no brief appendix to the long catalogue of vices then usual in the most dissolute university of Europe.”*<sup>62</sup> (POE, 1984, p. 636) – novamente encontra-se ele cometendo mais uma de suas extravagâncias: apossar-se, através do jogo e de maneira minuciosamente calculada, elevadas somas de um nobre, um camarada da universidade. Mas no ápice da execução do plano, quando a vítima, apresentada como imensamente rica, já havia quadruplicado sua dívida e começa a indicar sinais de extremo desespero, por conta de uma total ruína, evidencia-se uma alteração na conduta de William Wilson:

*What now might have been my conduct it is difficult to say. The pitiable condition of my dupe had thrown an air of embarrassed gloom over all; and, for some moments, a profound silence was maintained, during which I could not help feeling my cheeks tingle with the many burning glances of scorn or reproach cast upon me by the less abandoned of the party. I will even own that an intolerable weight of anxiety was for a brief instant lifted from my bosom by the sudden and extraordinary interruption which ensued. The wide, heavy folding doors of the apartment were all at once thrown open, to their full extent, with a vigorous and rushing impetuosity that extinguished, **as if by magic**, every candle in the room. Their light, in dying, enable us to perceive that a stranger had entered, about my own height, and closely muffled in a cloak.*<sup>63</sup> (POE, 1984, p. 637, grifo nosso).

<sup>61</sup> [...] um jovem mais ou menos de minha própria altura, vestido com um quimono matinal de casimira branca, cortado à moda nova do mesmo que trajava no momento. (POE, 1965, p. 267).

<sup>62</sup> Bastará dizer que, em dissipações, ultrapassei Herodes e que, dando nome a uma multidão de novas loucuras, acrescentei um apêndice nada curto ao longo catálogo dos vícios então habituais na mais dissoluta universidade da Europa. (POE, 1965, p. 268).

<sup>63</sup> Qual podia ter sido então minha conduta é difícil dizer. A lastimável situação de minha vítima atirara sobre tudo um ar de embaraçosa tristeza. Durante alguns momentos, foi mantido um profundo silêncio, durante o qual eu não podia deixar de sentir minhas faces formigarem sob os numerosos olhares queimantes de desprezo ou reprovação que me lançavam os menos empedernidos do grupo. Confessarei mesmo que um intolerável peso de angústia foi retirado por breves instantes de meu peito pela súbita e extraordinária interrupção que se seguiu. Os pesados e largos batentes da porta do aposento escancararam-se, duma só vez, com tão vigorosa e impetuosa violência que se apagaram, **como por mágica**, todas as velas da sala. Ao morrerem as luzes, pudemos ainda

Há, então, outra vez a irrupção do duplo, reaparecendo para revelar todas as artimanhas que William Wilson utilizara para obter vantagens no jogo. “*Abased, humbled to the dust [...]*”<sup>64</sup> (POE, 1984, p. 638) essa é a sensação que experimenta o protagonista ante a denúncia de seu duplo, permanecendo, mesmo assim, inerte e sem ação. Mais uma vez, por meio de uma educação pelo erro, tenta-se corrigir as inconseqüências de William Wilson e dar continuidade à sua formação. Também, nesse episódio, a tensão da ambiguidade da “subversão do real” (FURTADO, 1980, p. 19) é novamente elevada em mais alguns graus, pois ressurgue o questionamento se realmente houve a entrada do duplo na cena, ou se o protagonista, em um sentimento de compaixão pelo companheiro de jogo, agora em completa falência, acabara por assumir outra personalidade, revelando seus próprios truques nas cartas, criando uma atmosfera de contradição e incompatibilidade entre as duas ordens interpretativas possíveis (BESSIERÈ, 1974): uma “fenomenologia empírica ou meta-empírica” (FURTADO, 1980). Não obstante, o auge desse episódio ambíguo ocorre após a – talvez – saída do duplo, quando o protagonista, recebendo seu casaco, é impelido a abandonar o local onde o jogo se realizava e: “[...] *it was with an astonishment nearly bordering upon terror, that I perceived my own [cloak] already hanging on my arm [...] and that the one presented me was but its exact counterpart in every, in even the minutest possible particular.*”<sup>65</sup> (POE, 1984, p. 638-639). Finalmente o protagonista reconhece no intruso seu rival dos velhos tempos de escola – William Wilson – mas ainda não percebe que se trata de um duplo. Aqui Poe, apenas com o detalhe da capa, consegue mais uma vez sugerir que há algo estranho, que desafia as leis do mundo natural e a lógica da racionalidade humana.

Por fim, na continuidade do conto, depois de uma série de fugas e perseguições, em vários países, culmina-se no episódio derradeiro – o epílogo –, no qual os dois personagens irão confrontar-se pela última vez. Oportunamente em um baile de máscaras – intensificando mais uma vez a temática do duplo –, quando William Wilson se encontra prestes a cometer mais um de seus delitos – flertar com a esposa de um duque – há o reaparecimento do outro William Wilson. Mas desta vez, o original decide enfrentá-lo,

---

perceber que um estranho havia entrado, mais ou menos de minha altura e envolto apertadamente numa capa. (POE, 1965, p. 269-270, grifo nosso).

<sup>64</sup> Envilecido, humilhado até o pó [...] (POE, 1965, p. 271).

<sup>65</sup> [...] foi com um espanto quase limítrofe do terror que percebi minha própria capa pendente já de meu braço [...] e da qual a outra que me apresentavam era apenas a reprodução, em todos e até mesmo nos mínimos particulares possíveis. (POE, 1965, p. 271).

arrastando-o para um duelo. Numa breve luta, o duplo é mortalmente ferido e, desta forma, dá-se a conclusão do conto.

*A large mirror, – so at first it seemed to me in my confusion – now stood where none had been perceptible before; and as I stepped up to it in extremity terror, mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to meet me with a feeble and tottering gait. [...]*

*It was Wilson; but he spoke no longer in a whisper, and I could have fancied that I myself was speaking while he said:*

***“You have conquered, and I yield. Yet henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.”***<sup>66</sup> (POE, 1984, p. 641, grifo do autor).

Assim, via o método de construção às avessas, só é permitido entender claramente o início da narrativa – quando o protagonista informa aguardar a chegada da morte e decide relatar as fatalidades que o conduziram até àquele instante – após a leitura de seu epílogo. Lendo-se as últimas linhas do conto, o leitor é incitado a retornar ao início, reler as frases iniciais, e dar-lhes uma nova interpretação, tornando-se, dessa forma, uma narrativa circular, isto é: o início faz referência ao fim, e este invoca, novamente, o início. Através desse desenlace fica em suspenso a real natureza do duplo, permanecendo uma oposição excludente entre uma explicação racional ou irracional (BESSIERÈ, 1974). A narrativa caminha, do início ao fim, em uma crescente ambiguidade, impossibilitando qualquer interpretação definitiva ao seu final.

Ademais, com esse desfecho, encerra-se, de forma trágica e sem sucesso, a tentativa de formação universal ou mesmo utilitarista do protagonista William Wilson que sucumbe aos seus desejos primitivos sem adquirir o alto grau de perfectibilidade pretendido no *Bildungsroman*. Da mesma forma ocorre em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, no qual o protagonista também não consegue adquirir a tão almejada formação universal. Todavia, o romance faz parte de uma trilogia e ainda haverá chance para Wilhelm Meister aperfeiçoar-se. Para William Wilson, entretanto, não há mais salvação, o assassinio do duplo acarretará sua própria morte e, funestamente, encerra-se sua tentativa de formação.

---

<sup>66</sup> Um grande espelho – assim a princípio me pareceu na confusão que me achava – erguia-se agora ali, onde nada fora visto antes, e como eu caminhasse para ele, no auge do terror, minha própria imagem, mas com as feições lívidas e manchadas de sangue, adiantava-se ao meu encontro, com um andar fraco e cambaleante. [...] Era Wilson, mas ele falava, não mais num sussurro, e eu podia imaginar que era eu próprio quem estava falando, enquanto ele dizia:

Por fim, na opinião de Fischer (2008, p. 41, grifo do autor), a duplicidade em *William Wilson* atinge um patamar inigualável:

O **índice** desde conto é magistral, sob vários aspectos. Diz o narrador: “Que me seja permitido, no momento, chamar-me William Wilson”. Num primeiro instante, quando ainda não sabemos que o assunto do conto é a questão do duplo, a frase inicial passa quase despercebida, exceto pela sua singular construção sintática. Depois de lida a história, a revelação explode com intensa luminosidade: a frase é dupla, trata de um tempo duplo e de um personagem duplo. A frase é dupla porque ficcional, mimética; de um tempo duplo porque retrospectiva, que descreve um tempo que já não existe no presente da narrativa; e trata de um personagem duplo porque quem se diz William Wilson William Wilson não é. William Wilson é um pseudônimo.

Além de *William Wilson*, outro conto de Poe, pertencente ao *corpus*, no qual se verifica a utilização do recurso da composição a partir do fim do discurso narrativo é *Ligeia*. No desenlace transcrito abaixo há o apogeu de tensão do conto:

[...] *Shrinking from my touch, she let fall from her head, unloosened, the ghastly cerements which had confined it, and there streamed forth into the rushing atmosphere of the chamber huge masses of long and dishevelled hair; it was blacker than the raven wings of midnight! And now slowly opened the eyes of the figure which stood before me. “Here then, at least,” I shrieked aloud, “can I never – can I never be mistaken – these are the full, and the black and the wild eyes – of my lost love – of the Lady – of the LADY LIGEIA.”*<sup>67</sup> (POE, 1984, p. 665-666).

Consuma-se nesse momento a provável transformação – meta-empírica – de Lady Rowena em Lady Ligeia, terminando, repentinamente, o discurso narrativo e permanecendo a dúvida se o episódio realizou-se de forma sobrenatural, ou se trata apenas de delírio do narrador. O fim súbito do conto, em conjunto com tudo o que se narrou até então, impede que se suscite qualquer interpretação definitiva, sendo inexorável a permanência da ambiguidade.

---

**Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora em diante, tu também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinastes a ti mesmo!** (POE, 1965, p. 273 – 274, grifo do autor).

<sup>67</sup> Estremecendo ao meu contato, deixou cair da cabeça, desprendidos, os fúnebres enfaixamentos que a circundavam, e dali se espalharam, na atmosfera agitada pelo vento do quarto, compactas massas de longos e revoltos cabelos; e eram mais negros do que as asas do corvo da meia-noite! E então se abriram vagarosamente os olhos do vulto que estava à minha frente.

– Aqui estão, afinal – clamei em voz alta –, nunca poderei... nunca poderei enganar-me... Estes são os olhos de meu perdido amor... de Lady... de “Lady Ligeia!” (POE, 1965, p. 243).

Para se chegar a esse ponto culminante, citado acima, a narrativa inicia-se com o narrador apresentando sua esposa amada, Lady Ligeia, o enigmático personagem que irá ressurgir ao final. Já nas primeiras linhas uma atmosfera de mistério é introduzida: “*I cannot, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the Lady Ligeia.*”<sup>68</sup> (POE, 1984, p. 654), nada podendo, pois, ser afirmado, com convicção, sobre sua origem ou sua família, subsistindo apenas seu nome: Ligeia. O narrador, entretanto, consegue lembrar-se da pessoa, em si, de Ligeia. Seguem-se vários parágrafos, com um apaixonado relato sobre sua rara e incomum beleza: seu caminhar, sua voz, lábios, nariz, queixo, etc., sendo que há uma característica que a tornará única, algo que a fará especial:

*Yet her features were not of that regular mould which we have been falsely taught to worship in the classical labors of the heathen. “There is no exquisite beauty,” says Bacon, Lord Verulam, speaking truly of all forms and **genera** of beauty, “without some **strangeness** in the proportion.”*<sup>69</sup> (POE, 1984, p. 655).

São seus olhos, ou melhor, a expressão de seus olhos, que causará a impressão de “estranheza” aludida por Bacon e que diferenciará o singular modelo de beleza da jovem: “*The expression of the eyes of Ligeia! How long hours have I pondered upon it! [...] What was it? I was possessed with a passion to discover. Those eyes! those large, those shining, those divine orbs! [...]*” (POE, 1984, p. 656). Mas a solução desse mistério encontra-se longe do entendimento do narrador, desafiando sua racionalidade. Ele apenas consegue observar que o efeito produzido pela “expressão dos olhos” de Ligeia, pode ser verificado, da mesma forma, em alguns dos mais comuns objetos do universo: uma vinha, uma borboleta, no oceano, em algumas estrelas do céu, etc., e, especialmente, em certa passagem escrita por Joseph Glanvill (1636-1680) – escritor, filósofo e clérigo do século XVII –, e que é a epígrafe do conto:

*And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield him to the angels, nor unto death*

---

<sup>68</sup> Juro pela minha alma que não posso lembrar-me quando, ou mesmo precisamente onde, travei, pela primeira vez, conhecimento com Lady Ligeia. (POE, 1965, p. 230-231).

<sup>69</sup> Entretanto, não tinham suas feições aquele modelado regular, que falsamente nos ensinaram a cultuar nas obras clássicas do paganismo. “Não há beleza rara – disse Bacon, Lorde Verulam, falando verdadeiramente de todas as formas e gêneros de beleza – sem algo de **estranheza** nas proporções.” (POE, 1965, p. 231).

*utterly, save only through the weakness of his feeble will.*<sup>70</sup> (POE, 1984, p. 656).

O saber de Ligeia é também algo extraordinário, tendo-se a impressão de que tudo lhe é conhecido, desde línguas exóticas até metafísica. Dessa forma, a descrição da amada feita pelo narrador, ao contrário de trazer alguma solução para as dúvidas já presentes no conto, acaba por ampliar ainda mais a incerteza sobre quem ou o que é Ligeia. Pois se trata de um ser que se aproxima – apesar de certa estranheza nas proporções –, tanto física como intelectualmente, de uma perfeição quase que humanamente impossível de se atingir; permitida, talvez, apenas aos deuses ou semideuses da antiguidade, como seu próprio nome sugere: *Ligea* – o nome da protagonista sem um “i” – é a denominação de uma das Nereidas na mitologia grega. Persiste, portanto, até esse momento da narrativa, e cada vez mais intensa, a incógnita sobre a verdadeira natureza de Ligeia. Não é possível afirmar se é uma pessoa real, embora extremamente singular; se é um ser sobrenatural – uma fada, uma ninfa, etc. –, o que justificaria todos seus raros atributos; ou apenas a fértil e apaixonada imaginação do narrador e amante, descrevendo hiperbolicamente o grande amor de sua vida. Cria-se aqui uma ruptura contraditória da lógica do senso comum, mediante a apresentação de fenômenos – se não propriamente sobrenaturais, ao menos meta-empíricos –, revelando a incompatibilidade entre as duas ordens possíveis de interpretação dos fatos: o racional e o irracional (BESSIERÈ, 1974).

Na sequência do discurso narrativo, após os numerosos parágrafos – em comparação à breve extensão textual do conto – utilizados para descrever a jovem, ela adoece gravemente, sendo certa e próxima a sua morte. Para uma profunda perplexidade do narrador, sua amada apresenta um extraordinário e impressionante esforço em permanecer viva: *“Words are impotent to convey any just idea of the fierceness of resistance with which she wrestled with the Shadow. [...] but in the intensity of her wild desire for life – for life – **but** for life – solace and reason were alike the uttermost of folly.”*<sup>71</sup> (POE, 1984, p. 658), lembrando assim as palavras de Joseph Glanvill, à epígrafe do conto.

---

<sup>70</sup> “E ali dentro está a vontade que não morre. Quem conhece os mistérios da vontade, bem como seu vigor? Porque Deus é apenas uma grande vontade, penetrando todas as coisas pela qualidade de sua aplicação. O homem não se submete aos anjos nem se rende inteiramente à morte, a não ser pela fraqueza de sua débil vontade.” (POE, 1965, p. 234).

<sup>71</sup> As palavras são impotentes para transmitir qualquer justa ideia da ferocidade de resistência com que ela batalhou contra a Morte. [...] mas na intensidade do seu feroz desejo de viver, de viver, nada mais que viver, todos os alívios e razões teriam sido o cúmulo da loucura. (POE, 1965, p. 236).

No ápice da enfermidade, Ligeia invoca a presença de seu amado, ao seu lado, no meio da noite, para que ele leia um poema por ela composto há alguns dias. Trata-se de *The conqueror worm*, um poema de Poe sobre a mortalidade do ser humano e a inevitabilidade da morte, publicado individualmente em 1843, na *Graham's Magazine*, e adicionado, posteriormente, em 1845, a uma nova versão revisada do conto *Ligeia*. Logo após a leitura, a jovem exala seus últimos suspiros, murmurando a última frase da citação de Joseph Glanvill, transcrita acima. Justamente, então, no meio do conto há esse episódio crucial para a elevação da ambiguidade fantástica: a presença de versos, separando o discurso narrativo em dois blocos, proclamando a implacável presença da morte; em contraste com as derradeiras palavras da jovem, as quais são uma exaltação à continuidade da vida apenas através de um puro e intenso desejo.

A morte de Ligeia, bem como a da jovem em *The oval portrait*; a de Lady Madeline, em *The fall of the house of Usher*; a de Lenore, em *The raven*; e várias outras, revela, também, outro traço recorrente na poética poeana e que é declarado explicitamente em *The philosophy of composition*: a morte de uma bela mulher. Para Poe – expondo desse modo seu vínculo com a escola romântica – esse tema seria o mais belo e sublime, além de ser um caráter funesto de sua própria biografia: “[...] *the death, then, of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.*”<sup>72</sup> (POE, 1983, p. 1.084), marcando profundamente a impossibilidade de retorno da amada por meio do célebre *nevermore* “[...] *the most delicious because the most intolerable of sorrow.*”<sup>73</sup> (POE, 1983, p. 1.085).

Na segunda parte, o narrador passa a relatar sua vida após a morte de sua amada, agora ao lado de sua nova esposa: “[...] *Lady Rowena Trevanion, of Tremaine.*” (POE, 1984, p. 660), que, diferentemente de Ligeia, possui nome, sobrenome e origem. Poe quer deixar claro aqui que se trata de uma pessoa de existência real no universo diegético. Além disso, o quarto de núpcias do novo casal – Lady Rowena e o narrador – é intensamente sugestivo. Trata-se de um ambiente sinistro e fantasmagórico – lembrando o ateliê de pintura utilizado na segunda parte do conto *The oval portrait* – situado no alto da torre da abadia, e carregado de objetos de decoração: “*Occupying the whole southern face of the pentagon was the sole window [...] a single pane, and tinted of a leaden hue, so that the rays of either the*

---

<sup>72</sup> [...] a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o mais poético tema do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor. (POE, 1965, p. 915).

*sun or moon passing through it, fell with a ghastly luster on the objects within.*”<sup>74</sup> (POE, 1984, p. 660). Na sequência, a descrição do aposentado torna-se, gradualmente, mais e mais sombria, recuperando-se aqui, novamente, a atmosfera gótica (CAMARGO; BORGES FILHO, 2009) delineada em *Philosophy of furniture*:

*The lofty walls, gigantic in height [...] were hung from summit to foot, in vast folds, with a heavy and massive-looking tapestry [...]. It was spotted all over, at irregular intervals, with arabesque figures, [...]. But these figures partook of the true character of the arabesque only when regarded from a single point of view. By a contrivance now common, [...] they were made changeable in aspect. To one entering the room, they bore the appearance of simple monstrosities; but upon a farther advance, this appearance gradually departed; and, step by step, as the visitor moved his station in the **chamber**, he saw himself surrounded by an endless succession of the ghastly forms which belong to the superstition of the Norman, or arise in the guilty slumbers of the monk.*<sup>75</sup> (POE, 1984, p. 661, grifo nosso).

Mas a memória da antiga companheira ainda atormenta o narrador, o qual se entrega a prazeres ilícitos como forma de compensar ou amenizar sua perda: “*I had become a bounden slave in the trammels of opium, and my labors and my orders had taken a coloring from my dreams.*”<sup>76</sup> (POE, 1984, p. 660); e mais, em seguida: “*In the excitement of my opium dreams (for I habitually fettered in the shackles of the drug) [...]*”<sup>77</sup> (POE, 1984, p. 661). Além disso, as recordações de Ligeia fazem com que o narrador passe a sentir um crescente e profundo ódio de sua esposa atual: “*I loathed her with a hatred belonging more to demon than to man.*”<sup>78</sup> (POE, 1984, p. 661), apesar de não provocar, em nenhum momento, qualquer agressão física. Não obstante, Lady Rowena acaba por adoecer logo no segundo mês de casamento.

---

<sup>73</sup> [...] a mais deliciosa, porque a mais intolerável das tristezas. (POE, 1965, p. 916).

<sup>74</sup> Ocupando toda a face sul do pentágono havia uma única janela [...] dum só pedaço e duma cor plúmbea, de modo que os raios do sol, ou da lua, passando através dele, lançavam sobre os objetos do interior uma luz sinistra. (POE, 1965, p. 238).

<sup>75</sup> As paredes elevadas a gigantesca altura [...] estavam cobertas, de alto a baixo, de vastos panejamentos duma pesada e maciça tapeçaria[...] todo salpicado, a intervalos regulares, de figuras arabescas [...]. Mas essas figuras só participavam do caráter de arabesco quando observadas dum único ponto de vista. Graças a um processo hoje comum [...] eram feitos de modo a mudar de aspecto. Para quem entrasse no quarto, tinham a aparência de simples monstruosidades, mas à medida que se avançava desaparecia gradualmente esse aspecto e, passo a passo, à proporção que o visitante mudasse de posição no quarto, via-se cercado por uma infindável sucessão das formas espectrais pertencentes às superstições dos normandos ou que surgem nos sonhos pecaminosos dos monges. (POE, 1965, p. 239).

<sup>76</sup> Tornei-me um escravo acorrentado às peias do ópio, e meus trabalhos e decisões tomavam o colorido de meus sonhos. (POE, 1965, p. 238).

<sup>77</sup> Na excitação de meus sonhos de ópio (pois vivia habitualmente agrilhado às algemas da droga) [...] (POE, 1965, p. 239).

<sup>78</sup> Eu a detestava com um ódio que tinha mais de diabólico do que de humano. (POE, 1965, p. 239).

Todos os elementos apresentados na narrativa até então – a amada perfeita e falecida; o amante atormentado e entregue aos delírios de drogas; uma câmara nupcial fantasmagórica; a esposa rejeitada e acometida por uma enfermidade repentina – criam um ambiente altamente propício para a introdução de algo que sugestione uma “subversão do real.” (FURTADO, 1980, p. 19). O conto não apresentara anteriormente nenhum elemento propriamente sobrenatural, apenas meta-empíricos. Havia somente alguns indícios em fenômenos com alta improbabilidade de acontecimento ou existência – a beleza e erudição singulares de Ligeia – e que, por isso, desafiavam, mesmo que levemente, as regras do mundo natural. A partir desse momento – a segunda metade do conto – a narrativa adquire um novo teor, e fatos incompreensíveis começam a suceder-se um após o outro.

O primeiro desses episódios ocorre com a convalescente Lady Rowena, que julga ouvir sons incomuns e ver estranhos movimentos na sinistra tapeçaria – já citada acima – a qual cobre toda a parede do quarto: “*She spoke again, and now more frequently and pertinaciously, of the sounds – of the slight sounds – and of the unusual motions among the tapestries, to which she had formerly alluded.*”<sup>79</sup> (POE, 1984, p. 662). Em seguida, o próprio narrador, que a princípio tentara convencer sua esposa de que as estranhas sensações experimentadas seriam naturalmente explicáveis, vem testemunhar algo extraordinário; algo que desafia sua percepção: “*I had felt that some palpable although invisible object had passed lightly by my person; and I saw [...] a shadow – a faint, indefinite shadow of angelic aspect – such as might be fancied for the shadow of a shade.*”<sup>80</sup> (POE, 1984, p. 662-663, grifo nosso). E ainda mais: “[...] *I saw, or may have dreamed that I saw, fall within the goblet, as if from some invisible spring in the atmosphere of the room, three or four large drops of a brilliant and ruby colored fluid.*”<sup>81</sup> (POE, 1984, p. 663). Mais uma vez, analogamente a todos os demais contos anteriores, a sobrenaturalidade é inserida no discurso narrativo por meio da interferência de elementos visuais: luzes e sombras.

Tudo permanece, porém, muito ambíguo, pois quem narra não está em sua perfeita sanidade e consciência, relatando os fatos percebidos sob a influência de emoções extremas e de substâncias alucinógenas: “[...] *which [the vision] must [...] have been but the*

---

<sup>79</sup> Referia-se novamente, e agora com mais frequência e mais pertinácia, aos sons, aos mais leves sons e aos insólitos movimentos das tapeçarias, a que antes já aludira. (POE, 1965, p. 240).

<sup>80</sup> Senti que alguma coisa palpável, embora invisível, passara de leve junto de mim, e vi [...] uma sombra, uma sombra fraca, indecisa, de aspecto angélico, tal como o que se poderia imaginar ser a sombra de uma sombra. (POE, 1965, p. 240).

<sup>81</sup> [...] vi ou posso ter sonhado que vi, caírem dentro da taça, como vindos de fonte invisível na atmosfera do quarto, três ou quatro grandes gotas de um líquido brilhante, cor de rubi. (POE, 1965, p. 241).

*suggestion of a vivid imagination, rendered morbidly active by the terror of the lady, by the opium, and by the hour.*”<sup>82</sup> (POE, 1984, p. 663). Dessa forma, apesar de, anteriormente, ter exposto minuciosamente todas as impressões do narrador e de sua esposa sobre o episódio e tudo o que fora visto ou sentido, Poe consegue, com esse pequeno trecho, manter a incerteza sobre o acontecimento. Não há, em momento algum, qualquer fato conclusivo que possa estabelecer em definitivo em qual universo situa-se a narrativa, havendo apenas sugestões que a direcionam, em determinada instante, para o sobrenatural, e, em seguida, para o natural, através de explicações que tem como alicerce as regras do mundo real.

Na continuação do conto, em consequência aparentemente da ingestão do misterioso líquido que vertera do “vazio”, Lady Rowena vem a falecer. Seu corpo, totalmente coberto por uma mortalha, é velado na mesma gótica e sombria câmara nupcial que servira de palco para os demais incidentes anteriores. Tarde da noite, apenas o narrador – outra vez alterado pelo ópio – faz companhia ao corpo de sua esposa. Nessa circunstância, oportuna para o inexplicável, sucede-se uma série de reanimações e desfalecimentos da jovem, deixando atônito o narrador. A cada indício de movimento do cadáver, acredita ele encontrar-se Lady Rowena viva novamente; mas, em seguida, o corpo adquire outra vez a rigidez característica da morte. Esse movimento pendular da jovem, entre a vida e a morte, e que dura alguns parágrafos da narrativa e aproximadamente uma hora da história, vem elevar ainda mais o clima de suspense e ambiguidade do conto, preparando já para o desenlace que acontecerá em seguida.

Por fim, a jovem restabelece forças suficientes para levantar-se do leito e caminhar, tremulamente, em direção ao narrador. Há o desenlace do conto, já citado acima, com o relato de que os louros cabelos e olhos azuis de Lady Rowena adquiriram misteriosamente a cor negra, e, com isso, insinua-se a aparente metamorfose de Lady Rowena em Ligeia. A narrativa encerra-se inesperadamente, apresentado um fenômeno totalmente incompreensível e contraditório, mostrando-se incompatível mutuamente com as duas soluções possíveis, pondo em xeque a própria racionalidade (BESSIERÈ, 1974).

Assim, partindo dos efeitos a serem provocados pelo epílogo – em certo nível de interpretação, uma hesitação sobre a real natureza de Ligeia – Poe foi compondo, pouco a pouco, a narrativa, a partir de seu início, inserindo cada elemento fundamental para a estruturação da obra como uma todo. Dos primeiros parágrafos até ao meio do discurso

---

<sup>82</sup> [...] que [a visão] [...] devia [...] ter sido apenas a sugestão de uma imaginação viva, tornada morbidamente ativa [pelo terror da moça,] pelo ópio e pela hora da noite. (POE, 1965, p. 241).

narrativo, há a construção da enigmática e improvável protagonista – Ligeia –, existente talvez apenas na imaginação do narrador, e que já irá determinar a ambiguidade do conto, através do contraste entre a inevitabilidade da morte do conto *The conqueror worm* e a possibilidade de perenizar-se por meio do desejo, conforme a citação de Joseph Glanvill. Em seguida, com a morte do personagem principal e a partir da metade da obra, há a adição de novos elementos que serão cruciais para criar conexão e contraposição com o texto e história existentes, preparando o conto para um movimento em direção aos efeitos do desenlace. Surge então Lady Rowena, a noiva rejeitada, estabelecendo dicotomia com Ligeia, juntamente com um profundo e crescente sentimento de tristeza e melancolia do narrador, em função da ausência da protagonista, utilizando-se, cada vez mais, de subterfúgios – o ópio – que, oportunamente, vem causar a desconfiança de seu testemunho. Tem-se, dessa maneira, o cenário ideal para a introdução, de forma gradual e crescente, de acontecimentos extraordinários, elevando a tensão ambígua do conto, até o alcance de seu epílogo.

No último conto selecionado para análise – *The fall of the house of Usher* – Edgar Allan Poe também faz uso do recurso de construção da narrativa a partir de seu desfecho:

[...] – ***“Madman! I tell you that she now stands without the door!”***  
*As if in the superhuman energy of his utterance there had been found the potency of a spell, the huge antique panels to which the speaker pointed threw slowly back, upon the instant their ponderous and ebony jaws. It was the work of the rushing gust – but then without those doors there **did** stand the lofty and enshrouded figure of the lady Madeline of Usher. [...]*<sup>83</sup> (POE, 1984, p. 245, grifo do autor).

Aqui, o inesperado surgimento de Lady Madeline e, logo em seguida, o misterioso sucumbir da casa sob o pântano que a circundava, vem encerrar subitamente um progressivo aumento de tensão desde o início do conto. Para o discurso narrativo culminar com esse extraordinário encontro final entre os irmãos – Roderick e Madeline –, Poe percebeu a necessidade de apresentar um relato sobre o estranho relacionamento entre eles, seus comportamentos excêntricos e doentios, bem como, uma detalhada descrição da mansão que

---

<sup>83</sup> – **Louco! Digo-lhe que ela está, agora, por trás da porta!**

Como se na sobre-humana energia de sua fala se tivesse encontrado a potência de um encantamento, as enormes e antigas almofadas da porta para as quais Usher apontava escancararam, imediatamente, suas pesadas mandíbulas de ébano. Foi isso obra de furiosa rajada, mas, por trás da porta, estava de pé a figura elevada e amortilhada de Lady Madeline de Usher. (POE, 1965, p. 257, grifo do autor)

dá nome ao conto e que é, outrossim, uma representação imagética da própria linhagem dos Usher.

Diferentemente de *William Wilson* e *The black cat*, os quais narram a história de toda a vida de seus protagonistas, *The fall of the house of Usher* expõe apenas um fragmento da vida de seus personagens. Trata-se, todavia, de um episódio crucial, um momento limite, a partir do qual sua existência encerrar-se-á ou, pelo menos, não será mais a mesma; semelhante à maneira como ocorre em *The man of the crowd*, *The oval portrait* e *Ligeia*. Para se obter esse resultado, o conto apresenta as sensações de um narrador observador sobre seu breve e admirável período de visitação à mansão dos Usher; período este que é os últimos dias de existência dessa família.

A narrativa principia-se com a chegada do narrador à melancólica mansão, seguindo-se vários parágrafos que apresentam suas primeiras impressões sobre esse reencontro com o lugar, pois já frequentara-o antes, na infância: “*I know not how it was – but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit.*”<sup>84</sup> (POE, 1984, p. 231). A imagem – construída pelo enunciador do discurso narrativo – da residência e da paisagem adjacente é algo por demais perturbador, transmitindo sentimentos de aflição, desolação, friquidez, terror; mas que não se permite desvendar – de modo semelhante ao velho de *The man of the crowd* – qual a origem, ou o elemento causador de tais emoções: “*What was it – I paused to think – what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a **mystery** all insoluble; nor could I grapple with the shadowy fancies that crowded upon me as I pondered.*”<sup>85</sup> (POE, 1984, p. 231, grifo nosso). Entretanto, existe uma possibilidade de decifração ou entendimento para essa situação inexplicável, para esse cenário incomum, e que, por conseguinte, traz à tona a característica essencial do próprio método composicional de Poe (1984, p. 231, grifo do autor), estabelecendo uma síntese de sua unidade de efeito:

[...] there **are** combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth. It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the

---

<sup>84</sup> Não sei como foi, mas ao primeiro olhar sobre o edifício invadiu-me a alma um sentimento de angústia insuportável [...] (POE, 1965, p. 244).

<sup>85</sup> Que era – parei para pensar – que era o que tanto me perturbava à contemplação do Solar de Usher? Era um mistério inteiramente insolúvel; e eu não podia apreender as ideias sombrias que se acumulavam em mim ao meditar nisso. (POE, 1965, p. 244).

*picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression; [...]*<sup>86</sup>

O panorama da casa delineado pelo narrador – com a combinação de todos aqueles seus elementos constitutivos e a sensação causada por essa singularidade – poderia representar, dessa forma, metalinguisticamente, a própria escritura modelar de Poe, na qual cada pormenor – mesmo que aparentemente sem demasiada importância – deve ser selecionado e disposto, de maneira precisa, a fim de contribuir, gradual e cumulativamente, para a obtenção de um efeito específico, que atingirá seu grau máximo no desenlace do discurso narrativo.

Na sequência, após algumas divagações sobre recordações de sua infância e seu relacionamento com Roderick, e sobre o desenvolvimento da família Usher, o narrador direciona seu olhar para a imagem invertida da casa refletida no lago que a envolve, contemplando na dualidade e totalidade do conjunto, um sentimento de sobrenaturalidade:

*I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity – an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn – a pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued.*

*Shaking off from my spirit what **must** have been a dream [...]*<sup>87</sup> (POE, 1984, p. 233, grifo do autor).

Poe sugestiona, sutilmente, que, ao penetrar nesse espaço peculiar, nessa insólita atmosfera, pode-se estar imergindo em outro universo, controlado por regras diversas da realidade. Porém, no mesmo parágrafo já existem indicações de justificativas racionais para o singular fenômeno, através da lúgubre combinação proporcionada pelas árvores em decomposição, o muro cinzento e o lago silencioso. Assim, em um pequeno trecho Poe caminha de um extremo a outro da realidade/irrealidade, introduzindo a narrativa na ambiguidade do fantástico.

---

<sup>86</sup> [...] **há** [...] combinações de objetos muito naturais que têm o poder de assim influenciar-nos, a análise desse poder, contudo, permanece entre as considerações além de nossa argúcia. Era possível, refleti, que um mero arranjo diferente dos detalhes da paisagem, dos pormenores do quadro, fosse suficiente para modificar ou talvez aniquilar sua capacidade de produzir tristes impressões; [...] (POE, 1965, p. 244, grifo do autor).

<sup>87</sup> Tanto eu forçara a imaginação que realmente acreditava que em torno da mansão e da propriedade pairava uma atmosfera característica de ambos e de seus imediatos arredores – atmosfera que não tinha afinidade com o ar do céu, mas que exalava das árvores apodrecidas e do muro cinzento e do lago silencioso – um vapor pestilento e misterioso, pesado, lento, fracamente visível e cor de chumbo. Desembaraçando o espírito do que devia ter sido um sonho [...] (POE, 1965, p. 246)

Há, ainda, um detalhe no cenário, observado pelo narrador, e que será fundamental para a manutenção da indefinição após o término do conto. Apesar de a mansão não apresentar qualquer sinal de fraqueza, subsiste uma extrema deterioração e decadência em sua constituição, e, em especial, nota-se uma fissura que atravessa verticalmente toda uma face da casa: “[...] *a barely perceptible fissure, which, extending from roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn.*”<sup>88</sup> (POE, 1984, 233, grifo nosso). Detalhe esse, quase imperceptível; no entanto, servirá como uma provável explicação lógica para os acontecimentos que se sucederão logo após o epílogo. Tal fato evidencia claramente como Poe, ao compor esses primeiros parágrafos, já possuía prontas e finalizadas as últimas linhas do conto.

Após essa descritiva introdução, o narrador faz seu ingresso na mansão – principalmente o “*studio*” (POE, 1994, p. 233) de Roderick Usher –, a qual possui uma decoração e disposição mobiliária que traz novamente à memória o modelo do cômodo perfeito, idealizado por Poe em *Philosophy of furniture*. Nesse *studio* carregado por uma atmosfera gótica, o narrador encontra finalmente seu amigo de infância e protagonista. É apresentado então, em consonância com o tom utilizado para expor as características da casa, o deplorável – embora estranhamente belo – estado em que se encontra Roderick Usher. A imagem composta do personagem expressa uma combinação entre algo fantasmagórico e não humano: “[...] *I could not, even with effort, connect its Arabesque expression with any idea of simple humanity.*”<sup>89</sup> (POE, 1984, p. 234). Seu estado psicológico encontra-se marcado por uma intensa excitação nervosa, mas que elevam suas faculdades físicas sensoriais a um alto grau de percepção – outro elemento que contribuirá para a ambiguidade final do conto – e, também, tornando seu comportamento refém de uma série de excentricidades. Toda essa singular idiosincrasia do protagonista, esse conjunto de anomalias em sua feição e caráter, é creditada, por ele próprio, a alguma estranha – e, de certa forma, não natural – moléstia que assombra a estirpe dos Usher: “*He was enchained by certain superstitious impressions [...] an influence which some peculiarities in the mere form and substance of his family mansion*

---

<sup>88</sup> [...] uma fenda mal perceptível que, estendendo-se do teto da fachada, ia descendo em ziguezague pela parede, até perder-se nas soturnas águas do lago. (POE, 1965, p. 246, grifo nosso)

<sup>89</sup> [...] eu não podia, mesmo com esforço, ligar sua aparência estranha com a simples ideia de humanidade. (POE, 1965, p. 247).

*had, by dint of long sufferance, he said, obtained over his spirit [...]*<sup>90</sup> (POE, 1984, p. 235, grifo nosso).

Outra possível causa para sua situação atual – Roderick admitia – era um longo e contínuo estado doentio de sua amada irmã – Lady Madeline – que, juntamente com ele, constituíam os últimos descendentes dos Usher. Tratava-se de uma enfermidade que desafiava os médicos da família e que tornava Madeline um ser frágil, cataléptico, no limiar da morte; vagando pela mansão como uma entidade fantasmagórica. Poe insinua, ainda, através da reação de Roderick diante da contemplação da irmã, a existência de uma provável relação incestuosa entre eles.

Justamente na metade do discurso narrativo, há a inserção – de modo análogo como que em *Ligeia* – de um poema composto pelo protagonista, *The haunted palace* (1839), o qual fora publicado por Poe, individualmente, em abril de 1839, para posteriormente ser incorporado ao conto, na sua primeira publicação, alguns meses depois, em setembro daquele ano. Narra-se no poema os dias felizes de um rei e seus súditos em seu palácio e a transição para momentos sombrios e marcados pela loucura, da mesma forma como a linhagem dos Usher. A partir da analogia feita anteriormente entre o efeito produzido pela singular combinação dos elementos constitutivos da mansão, no início do conto, em relação à própria escritura de Poe, percebe-se que o poema, cortando o discurso narrativo em duas metades, forma, semioticamente, como bem observa Lúcia Santaella (1991, p. 186), uma “[...] exata réplica icônica da fissura na estrutura do edifício (conto)”. Cria-se assim uma imagem: do conto como a própria casa, e o poema representado a rachadura citada no início da narrativa.

A declamação de tais versos traz à tona pelo protagonista, em colóquio com o narrador, a extravagante concepção de que existiria certa sensibilidade nos materiais inorgânicos que compunham a casa e seus arredores, insinuando, segundo Lovecraft (1987, p. 53), “[...] de maneira arrepiante uma vida obscura em coisas inorgânicas [...]”:

*[...] the method of collocation of these **stones** [grifo nosso] – in the order of their arrangement, as well as in that of the many **fungi** [grifo do autor] which overspread them, and of the decayed trees which stood around – above all, in the long undisturbed endurance of this arrangement, and in its reduplication in the still waters of the tarn.*<sup>91</sup> (POE, 1984, p. 239).

<sup>90</sup> Ele estava preso a certas impressões supersticiosas [...] influência que certas peculiaridades apenas de forma e de substância do seu solar familiar, através de longos sofrimentos, dizia ele, exerciam sobre seu espírito [...]. (POE, 1965, p. 248).

<sup>91</sup> [...] o método de colocação dessas **pedras**, na ordem do seu arranjo, bem como na dos muitos fungos que as revestiam e das árvores mortas que se erguiam em redor, mas, acima de tudo, na longa e imperturbada duração deste arranjo e em sua reduplicação nas águas dormentes do lago. (POE, 1965, p. 251, grifo nosso)

Tal especial disposição de simples elementos naturais seria responsável pela misteriosa atmosfera sobrenatural que, aparentemente, envolvia toda a propriedade, sendo, também, a causa do sucumbir da família Usher. Como observa Louis Vax (1972, p. 50, grifo nosso) sobre a escultura fantástica: “A **pedra** já não é completamente um material de construção, alcança uma espécie de existência ambígua a meio caminho do mineral e da vida.”.

Nesse ponto, a ambiguidade já se faz plenamente presente no conto. Não se pode definir com exatidão qual a verdadeira origem da decadência e extravagâncias dos personagens Roderick e Madeline e todas as sensações experimentadas pelo narrador a partir de sua entrada nesse universo paralelo representado pela casa e a área circunvizinha. Há uma combinação de elementos, de pequenos detalhes, no discurso narrativo que podem justificar tanto uma interpretação racional, quanto extranatural, porém ambas as explicações são inconciliáveis e discordantes. Apenas com a justaposição dessas duas ordens, em um mesmo plano, por intermédio do efeito fantástico, é que se poderá dar existência a essa nova realidade (BESSIERÈ, 1974).

Na sequência, em função do agravamento de sua enfermidade, Lady Madeline vem a falecer – recuperando-se a temática da morte da amada, analogamente a *Ligeia* e *The oval portrait* –, e seu corpo é conduzido, pelo protagonista e narrador, a um compartimento subterrâneo da mansão, que outrora servira de calabouço, a fim de conservá-lo até o devido sepultamento. Somente então é observada pelo protagonista a perfeita semelhança na fisionomia dos irmãos, descobrindo serem eles gêmeos. Surge novamente aqui a temática do duplo – *döppelgänger* –, como em *William Wilson*; que reverbera, além disso, na própria imagem da casa refletiva no lago. Em virtude da intensa escuridão dessa provisória câmara mortuária fez-se necessário o uso de tochas para iluminar o transporte e a acomodação do cadáver. Desse modo, a inserção dessa nova manifestação meta-empírica dá-se, como nos demais contos anteriores, mediante a interferência de uma iluminação cambiante, numa atmosfera imprecisa entre a claridade e a escuridão.

Nos dias que se seguem à acomodação do corpo em seu túmulo temporário nota-se um significativo aumento da excitação nervosa de Roderick Usher, bem como uma intensificação de sua aparência fantasmagórica, causando no narrador a sensação de que alguma coisa está subvertendo a ordem dos acontecimentos naturais: “*I felt creeping upon me,*

*by slow yet certain degrees, the wild influences of his own fantastic yet impressive superstitions.*”<sup>92</sup> (POE, 1984, p. 241).

Verifica-se até aqui que o discurso narrativo caminha, de forma progressiva; encadeando, pouco a pouco, novos elementos em um crescente aumento da tensão. No último episódio do conto, preparando-se para a cena final – o epílogo – e elevando ainda mais a relação de correspondências e reverberações, Poe insere uma narrativa dentro do próprio conto. Assim, tarde da noite, com uma tempestade aproximando-se, Roderick e o narrador, não conseguindo dormir, juntam-se para a leitura de *Mad Trist* – uma novela de cavalaria, talvez não existente e criada justamente para o conto. Há, nesse momento, uma sequência textual arrepiante, pois, a cada pequeno trecho lido pelo narrador em *Mad Trist*, há um movimento recíproco em *The fall of the house of Usher*. Os universos diegéticos de ambas narrativas misturam-se, confundem-se, causando a impressão, talvez não natural, de que os fatos que se sucedem na novela estariam influenciando os eventos do conto, ou até acontecendo em sua própria realidade narrativa. Todavia, no ápice dessa sucessão de reverberações, o protagonista revela as terríveis coincidências: “[...] *the breaking of the hermit’s door, and the death-cry of the dragon, and the clangor of the shield – say, rather, the rending of her coffin, and the grating of the iron hinges of her prison, and her struggles within the coppered archway of the vault!*”<sup>93</sup> (POE, 1984, p. 245). De qualquer forma, instaura-se nesse momento – e justamente em função da integralidade de todos os episódios anteriores da narrativa, do início ao fim – uma ruptura do raciocínio lógico, contrariando mutuamente o natural e o sobrenatural e desafiando a racionalidade humana.

Finalmente, no desenlace, Lady Madeline ressurgue de sua tumba, como que reanimada dos mortos, caminhando ao encontro de seu irmão gêmeo – Roderick. Em seguida há o colapso da mansão que vem determinar o aniquilamento não somente de todo aquele universo paralelo, mas, também, da própria linhagem dos Usher. Como bem observa Ricardo Araújo (2002, p. 106, grifo do autor), desde o título do conto, Poe já havia estabelecido uma íntima interdependência em relação aos personagens Roderick, Madeline e a casa – analogamente às palavras *raven* e *nerv* do poema *The raven*, como se verá no capítulo **5.4. Imagens Fantásticas** –, a fim intensificar os efeitos do desfecho:

---

<sup>92</sup> Senti subirem, rastejando em mim, por escalas lentas, embora incertas, as influências estranhas das fantásticas mas impressionantes superstições que ele entretinha. (POE, 1965, p. 253).

[...] comecemos primeiro pelo título desse conto de Poe para situarmos nosso início de investigação. *House* e *Usher* se interpenetram significativamente, da mesma forma que Roderick, Madeline e o solar se mesclam ininterruptamente no âmbito restrito da narrativa. Algumas letras se repetem nos conjuntos *house/usher*. São elas *h, s, u, e*. Apenas duas variantes, o *r* e o *o* aparecem nesta comparação. De tal forma que poder-se-ia escrever *Hruse* e *Ushor e*, do mesmo modo, teríamos a impressão de estarmos diante de *Uhser, House*. Por outro lado, ainda em *Usher*, poderíamos ler, anagramaticamente, os pronomes *she, he, her* e *us* e a mesma leitura especular poderia ser efetivada no significante *house* para extrairmos, exatamente, os mesmo vocábulos. Enfim, *House* e *Usher* espelham-se mutuamente: são formações sedimentadas por séculos e séculos de estirpe.

Percebe-se então, ao final, em uma releitura da obra, como as várias minúcias que a integram possuem apenas uma direção: o epílogo. Tudo aquilo que compõe a narrativa tem como objetivo predeterminado auxiliar e maximizar o efeito a ser experimentado no desenlace. E esse movimento, esse processo de sucessão e acúmulo de recursos narrativos, somente pode ser obtido através da utilização da construção às avessas preconizada por Edgar Allan Poe.

Apesar de todas as evidências, extraídas pela análise desenvolvida até aqui, sobre o efeito ambíguo proporcionado pelos textos de Poe relacionados no *corpus*, para Todorov (2003) – como visto logo no primeiro parágrafo da introdução desta dissertação – as narrativas poeanas, em sua maioria, não podem ser caracterizadas como contos fantásticos, num sentido estrito, mas sim, pertencentes ao gênero estranho, pois haveria uma explicação racional para todos os fenômenos enigmáticos relatados nessas obras, e, especificamente sobre *The fall of the house of Usher*, o teórico propõe que: “Assim poderiam parecer sobrenaturais a ressurreição da irmã e a queda da casa depois da morte de seus habitantes; mas Poe não deixou de explicar racionalmente uma e outra.” (TODOROV, 2003, p. 54). Nesse sentido Todorov encontra-se plenamente correto. Para cada particularidade da obra que possa incitar qualquer ambiguidade, Poe procura vincular algum esclarecimento racional transcrevendo-o, textualmente, no próprio discurso narrativo. Dessa forma, o desmoronamento do edifício teria sido causado pela elevada antiguidade e decadência de seu material constitutivo e, principalmente, em função da rachadura, observada pelo narrador já no início do conto; Lady Madeline teria sido acometida por uma crise cataléptica aguda, tornando seu estado semelhante ao de uma pessoa morta; o nervosismo de Roderick teria tido

---

<sup>93</sup> [...] o arrombamento da porta do eremita, e o estertor de agonia do dragão, e o retinir do escuro!... Diga, antes, o abrir-se do caixão, e o rascar dos gonzos de ferro de sua prisão, e o debater-se dela dentro da arcada de cobre

sua tensão nervosa acentuada devido ao seu sentido altamente apurado que permitia ouvir “[...] *her feeble movements in the hollow coffin.*”<sup>94</sup> (POE, 1984, p. 245).

Porém, a ausência de elementos sobrenaturais explícitos – fantasmas, monstros, espíritos – não exclui totalmente a possibilidade de obtenção da ambiguidade fantástica. Conforme discutido no capítulo **2.5. Questionamentos**, Furtado bem esclarece essa controvérsia, apresentando a “fenomenologia meta-empírica” (FURTADO, 1980) como o genuíno catalisador da “subversão do real” (FURTADO, 1980, p. 19), gerando o efeito fantástico. E, ainda, o constante esclarecimento dos fatos por Poe apenas serve para comprovar sua extrema preocupação até com os mínimos pormenores narrativos. O método composicional poeano – com suas sutilezas; correspondências; sugestões; coincidências; e uma sucessão combinatória e ininterrupta, altamente improvável, de eventos, em um breve período de tempo, aspectos que marcaram tão profundamente os poetas simbolistas conforme observado no capítulo **3. Edgar Allan Poe** – consegue estabelecer um cenário no qual o elemento sobrenatural, embora não exposto de maneira explícita, faz-se, não obstante, presente, amalgamando-se aos demais constituintes da trama narrativa, sem incitar qualquer dominância, mantendo, dessa maneira, o tom ambíguo que é o efeito final desejado por Poe e a característica essencial da literatura fantástica. O próprio Todorov (2003, p. 54) confirma essa visão sobre *The fall of the house of Usher*: “A explicação sobrenatural é pois apenas sugerida e não é necessário aceitá-la.”. E mais, todas as singulares coincidências relatadas no conto podem ser interpretadas, segundo a classificação de temas de Todorov (2003, p. 118-119, grifo do autor), como pandeterminismo, o qual recupera a origem sobrenatural: “Podemos falar aqui de um determinismo generalizado, de um **pandeterminismo**: tudo, até o encontro de diversas séries causais (ou ‘acaso’), deve ter sua causa, no sentido pleno da palavra, mesmo que esta só possa ser de ordem sobrenatural.”. Dostoiévski (2002, p. 8), em um artigo que prefaciou uma tradução russa de contos de Poe, sintetiza a questão acima:

Tentem imaginar, por exemplo, algo de incomum ou até de inexistente, mas meramente possível; a imagem que se desenhará diante de vocês sempre conterá traços mais ou menos gerais do quadro ou se deterá em alguma particularidade, em algum detalhe. Mas nos contos de Poe vocês veem intensamente todas as minúcias da imagem ou do acontecimento apresentados, a tal ponto que finalmente acabam por se convencer de sua possibilidade ou realidade, quando na verdade esse acontecimento é praticamente impossível ou jamais aconteceu nesse mundo.

---

da masmorra! (POE, 1965, p. 257).

<sup>94</sup> [...] seu primeiro fraco movimento, no fundo do caixão. (POE, 1965, p. 257).

Focalizando o assunto específico deste capítulo, foi possível constatar – mediante uma análise individual de cada conto relacionado no *corpus*, e através do modo como os vários incidentes narrativos encontram-se totalmente alinhados e direcionados ao epílogo – que, em todos, Poe fez uso do recurso de construção às avessas, o qual faz parte de sua filosofia de composição. Assim, *The black cat*, *The oval portrait*, *The man of the crowd*, *William Wilson*, *Ligeia*, e *The fall of the house of Usher* evidenciam, mesmo que em diferentes graus, a mesma disposição do discurso narrativo em avançar, numa gradual e constante elevação da tensão, em direção ao clímax, onde o efeito pretendido realizar-se-á em sua máxima intensidade. De acordo com a opinião de Lovecraft (1987, p. 53), Poe compreendia como ninguém

[...] os detalhes básicos a acentuar, as incongruências e as excentricidades a selecionar como preliminares ou concomitâncias do horror, os incidentes e alusões a adiantar inocentemente como símbolos ou prefigurações de cada etapa principal em direção ao desenlace pavoroso os perfeitos ajustes de força cumulativa e o infalível rigor na ligação entre as partes que resultam na impecável unidade em todo o correr da história e no estrondoso impacto de instante do clímax, as delicadas nuances de valor cênico e paisagístico a estabelecer para criar e sustentar o clima desejado e dar vida à ilusão pretendida [...]

Nesse momento, torna-se necessário procurar verificar se esse procedimento composicional poeano contribui, de alguma forma, para o desenvolvimento do peculiar discurso fantástico e sua indefinição nas dicotomias natural/sobrenatural e racional/irracional, e, caso seja permitido estabelecer essa relação, cumpre observar como e em que grau ela se manifesta; ou seja, se se trata de uma propriedade essencial ou apenas suplementar, e de que maneira isso ocorre. Ao final, talvez seja aceitável proceder à inclusão desse artifício naquilo que Todorov denominou de unidade estrutural da literatura fantástica, ou, ainda, como um elemento auxiliar do efeito fantástico, conforme discorrido em **2.3. Discurso Fantástico** e **2.5. Questionamentos**.

É justamente este último capítulo citado, a propósito, que dará subsídio para promover uma conclusão da análise sobre o método poeano de construção às avessas. Naquele segmento da dissertação foi possível averiguar, inicialmente, que a ambiguidade do discurso narrativo, causada pela contradição entre a “fenomenologia empírica/meta-empírica” (FURTADO, 1980), representa a propriedade essencial do efeito fantástico. Contudo, há, igualmente, a inevitabilidade de representar convenções sociais e literárias de uma

determinada época, obtendo, por isso, verossimilhança, a fim de fazer-se convincente. Outra questão referiu-se ao fato de, comumente, existir nas narrativas um instante de esclarecimento para as manifestações extranaturais, determinando o tempo de manutenção da atmosfera irresoluta; a qual deveria permanecer por período suficiente para caracterizar-se como o tema dominante da obra, caso contrário a hesitação seria apenas um traço acessório, excluindo a composição do universo da literatura fantástica.

Verificou-se principalmente, também, a dificuldade em se produzir um texto nessas condições ideais. É inegável a afirmação de que uma obra fantástica exemplar, perfeita, nos moldes todorovianos, na qual a ambiguidade mantém-se soberana até o fim da narrativa, tornar-se-á, como foi observado, um intento demasiadamente árduo e trabalhoso para ser atingido, porém exequível, conforme demonstram as obras primas fantásticas, em especial o *corpus* poeano relacionado nesta pesquisa. Sobre essa complexidade e caráter exigente para a construção de um discurso fantástico eficaz e persuasivo, Furtado (1980, p. 52), faz em seu estudo, uma observação esclarecedora:

Deste modo, torna-se cada vez mais aparente que a narrativa fantástica é, afinal, muito menos emancipada e espontânea e muito mais limitada e convencional do que em regra deixa transparecer o falso libertarismo estético em que procura envolver-se. Com toda a obra intensamente invadida pelo verosímil, ela entrega-se a cada passo a um sem-número de normas, de esquemas, de códigos previamente definidos pela mentalidade dominante da época em que foi produzida e pelos reflexos literários cristalizados no gênero em que se inclui.

Retomando, então, às ideias de Poe, já é possível evidenciar qual seria a importância da construção às avessas para a literatura fantástica. Assim, em vista da extrema fragilidade do fantástico, vêm à mente que, iniciando-se a composição da obra artística a partir de seu fim e definindo-se, em primeiro lugar, sua unidade de efeito, permite-se conceder, ao escritor, um maior e melhor domínio sobre a totalidade do discurso narrativo. Sabendo-se preliminarmente como se dará o termo da história, o artista pode controlar a construção de seu texto, articulando minuciosamente a sucessão de episódios, descrições, diálogos, e no caso do fantástico, possibilitando estender ao máximo a duração do teor ambíguo. Ao deixar para os últimos parágrafos o episódio que trará uma explicação racional, uma aceitação do sobrenatural, ou uma permanência da sedutora ambiguidade, tal técnica proporcionaria, inclusive, uma busca mais coerente e sensata pela forma ideal, da maneira como ficou manifesto nos contos de Poe, nos quais o efeito ambíguo mantém-se até o final, justamente em função das narrativas terem sido compostas a partir de seus epílogos. Por esse

motivo, esse procedimento poeano passa a contribuir de forma decisiva para a criação do fantástico, e, em especial, para uma narrativa ideal, de acordo com a teoria estabelecida por Todorov.

Melhor ainda se compreende a importância da teoria de Poe se a considerarmos do ponto de vista da proposta de Finné (1980). Como debatido anteriormente, para este teórico o fantástico realiza-se a partir da contraposição de dois fragmentos: um **vetor-tensão**, que representa o trecho de manifestação da ambiguidade; e o **vetor-distensão**, quando, a partir de fatos esclarecedores, dissolve-se a atmosfera enigmática. Dessa forma, o desenlace poeano poderia situar-se de forma exata no ponto de rompimento entre os dois vetores, sendo incontestável que, quanto mais próximo ao fim do discurso, maior será a proporção entre a intensidade do vetor de hesitação em relação ao vetor destinado ao retorno à segurança e tranquilidade da racionalidade. Serenidade esta não presente, contudo, nos contos de Poe selecionados no *corpus*, precisamente em virtude de seu epílogo situar-se no fim da narrativa, ou quase, conservando uma atmosfera de admiração e perplexidade mesmo após a leitura da obra.

Mais uma colaboração do método poeano pode ser relacionada à função sintática do efeito fantástico. Conforme observado por Todorov e exposto no capítulo **2.3. O discurso fantástico**, o processo narrativo é construído através da relação de harmonias e desarmonias entre os incidentes narrativos. O desenvolvimento dessa série de ações, comumente, organiza-se da seguinte maneira: há uma disposição inicial estável; segue-se algum acontecimento que provoca um desarranjo na constituição original; e inicia-se, em tal caso, um movimento até a obtenção de uma nova estabilidade. No fantástico, segundo Todorov (2003, p. 174),

Cada ruptura da situação estável é seguida [...] de uma intervenção do sobrenatural. O elemento maravilhoso revela-se como o material narrativo que melhor preenche esta função precisa: trazer uma modificação à situação precedente, e romper o equilíbrio (ou o desequilíbrio) estabelecido.

Novamente aqui a construção às avessas pode ter uma participação auxiliar na constituição desse sistema de relações da narrativa. Compondo, de início, o fim do discurso, bem como, determinando seu posicionamento na estrutura das relações diegéticas – sua função sintática: estabilidade, instabilidade, busca, nova estabilidade – torna-se mais praticável precisar os demais incidentes narrativos que deverão produzir-se, a partir do início,

até atingir-se novamente o ponto derradeiro. Em suma, a elaboração do desenlace permite uma melhor construção das harmonias e desarmonias da obra artística.

Outra questão relacionada à construção às avessas refere-se à gradação tratada em **5.1. Considerações iniciais**. Como visto nesse capítulo, Todorov considerou-a como um recurso não importante para a literatura fantástica, indicando que contos como *Le Horla*, de Maupassant e *La morte amoureuse*, de Gautier, não apresentariam uma construção fundamentada numa progressão crescente da intriga, apesar de serem considerados clássicos do fantástico. O que se observa nesses textos é que, talvez, realmente não haja uma gradação de um estágio neutro até um acme, mas sim um efeito ondular, no qual a excitação diegética varia em maior ou menor potência, ao longo de todo seu discurso narrativo. De qualquer forma, porém, verifica-se, sem dúvida, um clímax em seus epílogos, pois em nenhum momento qualquer outro episódio consegue atingir uma intensidade maior do que esse trecho derradeiro. Por esse motivo, esta propriedade sugere que tais obras cambiantes, provavelmente, tenham sido compostas já com, pelo menos, uma ideia de seus desenlaces, e, por outro lado, para que uma narrativa seja construída baseada, de fato, numa gradação seria importante a utilização do artifício de construção às avessas.

Obviamente esse método não é exclusivo da literatura fantástica embora, também, não lhe seja indispensável. Pode-se, naturalmente, encontrar obras fantásticas que não apresentam sinais de que foram delineadas tendo-se como propósito seu remate. A construção às avessas seria, então, uma técnica acessória, no entanto muito importante ao desenvolvimento do efeito fantástico, contribuindo decisivamente para a sua concretização como um modo literário, o qual, tornando-se o tema dominante da obra, pode determinar a fundamentação e estabilidade do gênero. Por fim, cabe lembrar algumas oportunas palavras de Louis Vax (1972, p. 112), que podem servir como uma bela síntese da proposta poeana: “O fantástico, para ser convincente, deve ser discreto.” “Deve **seduzir-se progressivamente** as faculdades ativas da alma, deixar o encanto insinuar-se no espírito do leitor, seduzi-lo como artista e pela arte.” (VAX, 1972, p. 103, grifo nosso). E isto só é possível através da construção às avessas a partir do *dénouement*.

### 5.3. BREVIDADE DO DISCURSO FANTÁSTICO

O progresso realizado em alguns anos pelas revistas e magazines não deve ser interpretado como quereriam certos críticos. Não é uma decadência do gosto ou das letras americanas. [...] é o primeiro indício de uma era em que se irá caminhar para o que é breve, condensado, bem digerido, e se irá abandonar a bagagem volumosa; [...]. Começa-se a preferir a artilharia ligeira às grandes peças. Não afirmarei que os homens de hoje tenham o pensamento mais profundo do que há um século; mas, indubitavelmente, eles o têm mais ágil, mais rápido, mais reto, mais metódico, menos pesado. De outro lado, o fundo dos pensamentos se enriqueceu. Há mais fatos conhecidos e registrados, mais coisas para refletir. Somos inclinados a enfeixar o **máximo possível de ideias no mínimo de volume** e espalhá-las o mais rapidamente que pudermos. [...] (POE, 1965, p. 989, grifo nosso).

De uma concisão impressionante, o conto *The oval portrait*, cumpre fielmente com aquilo que seu autor Edgar Allan Poe (1983, p. 1.081) esclareceu sobre a composição literária em seu ensaio *The philosophy of composition*: “[...] *the limit of a single sitting* [...]”<sup>95</sup>. Para atingir um determinado efeito, o artista deve, segundo Poe, não estender seu texto para além do limite de uma determinada extensão textual que permita a leitura de uma só vez, do início ao fim, sem interrupções; com o risco de, sem isto, sem este atributo, destruir toda a unidade de impressão ou de efeito da obra: “[...] *if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed.*”<sup>96</sup> (POE, 1983 p. 1.081).

Logo, a narrativa não poderá ser demasiadamente extensa, pois a quantidade de material linguístico está diretamente relacionada à intensidade do efeito que a obra se propõe produzir. Mas, lembrando que, na margem oposta, um discurso que opte pela extrema brevidade poderá, igualmente, prejudicar a intenção pretendida, conforme adverte Poe (1984, p. 890, grifo do autor) em seu outro ensaio *The poetic principle*: “[...] *it is clear that a poem may be improperly brief. Undue brevity degenerates into mere epigrammatism. A very short*

<sup>95</sup> [...] o limite de uma só assentada [...] (POE, 1965, p. 913).

<sup>96</sup> [...] se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. (POE, 1965, p. 912-913)

*poem, while now and then producing a brilliant or vivid, never produces a profound or enduring, effect.*”<sup>97</sup>. Há de prevalecer, portanto, um equilíbrio entre os dois pólos: extensão e intensidade.

A fim de melhor compreender o que acima foi dito é necessário esclarecer alguns conceitos sobre narratologia, em específico à diferença entre **história** e **narrativa**. Utilizar-se-á os dois termos citados no sentido proposto por Genette (1988, p. 23-25): história como a “[...] sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, [...] e suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição [...]”, ou, em poucas palavras, “[...] o significado ou conteúdo narrativo [...]”, e narrativa como “[...] o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou uma série de acontecimentos [...]”, ou ainda, “[...] o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si [...]”.

Logo, retomando as ideias poéticas, não importa a duração cronológica da história, mas sim a duração do discurso narrativo. O conto *The oval portrait*, citado acima, aborda um conteúdo narrativo que se pode considerar estar diluído em muitos anos ou, talvez, décadas, – tendo em vista a segunda parte dos acontecimentos – no entanto seu texto encerra-se em nada mais que três páginas – provavelmente no limite da brevidade sem causar danos à obra – permitindo, com isso, que sua leitura se realize de uma só vez, evitando que quase nada externo ao texto intervenha.

Em outro conto relacionado no *corpus* – *The man of the crowd* – sua história abrange um curto intervalo de tempo, relatando somente algumas horas da vida do velho e de seu perseguidor. Apesar de textualmente um pouco mais longo, esse segundo conto mantém a principal característica do anterior: a brevidade do discurso narrativo. Assim, é possível, também aqui, efetuar a leitura, das poucas sete páginas da obra, por inteiro – de uma extremidade a outra – sem intervalos, como deseja seu criador. O conteúdo narrativo de ambos os contos é então absorvido na sua totalidade, de uma só assentada, produzindo a unidade efeito desejada por Poe em seu máximo grau.

Os demais contos relacionados para análise comportam-se da mesma maneira. Há, é claro, uma variação do tempo da história, podendo-se estender por toda a vida do protagonista – *The black cat* e *William Wilson* –, ou relatando apenas um momento crucial dela – *The fall of the house of Usher* e *Ligeia*. Todavia, a extensão do discurso narrativo permanece sempre a mesma: breve. *The black cat*, possui oito páginas, *Ligeia* finaliza-se em

---

<sup>97</sup> [...] é claro que um poema pode ser impropriamente curto. A brevidade indevida degenera em simples epigramatismo. Um poema **bem** curto, embora produza, de vez em quando, um efeito brilhante ou vívido, nunca

treze e, a mais longa, *The fall of the house of Usher* possui quinze. De fato, quase todas as obras poeanas são breves, somente *The unparalleled adventure of one Hans Pfaal*, talvez fuja um pouco à regra com suas trinta e nove páginas, embora ainda dentro do limite de leitura em uma só assentada estabelecido por Poe, e apenas outras duas excederiam: *Narrative of A. Gordon Pym* e *Eureka*, sendo que esta última trata-se de uma incursão de Poe ao mundo científico, sendo considerada por Julio Cortázar como um poema cosmogônico.

Para Poe, conforme exposto em *The poetic principle*, a arte, tanto sob a forma de uma música, de um poema ou de um conto, deve transmitir um inconfundível sentimento poético, diferente da satisfação do intelecto ou exaltação das emoções – conforme esclarecido em **4. A Poética Poana** –, a ser obtido por meio da contemplação da beleza:

*In the contemplation of Beauty we alone find it possible to attain that pleasure elevation, or excitement, of the soul, which we recognize as the Poetic Sentiment [...]. I make Beauty the province of the poem, simply because it is an obvious rule of Art that effects should be made to spring as directly as possible from their causes [...]*<sup>98</sup> (POE, 1984, p. 895, grifo do autor).

A fim de se atingir esse estado de êxtase poético, é imprescindível, na opinião de Poe, que se crie e mantenha uma determinada intensidade da unidade de efeito que se manifestaria desde as primeiras linhas do texto, a qual, por uma propriedade inerente ao próprio ser humano, não poderia estender-se demasiadamente:

*I need scarcely observe that a poem deserve its title only inasmuch as it excites, by elevating the soul. The value of the poem is in the ratio of the elevating excitement. But all excitements are, through a psychal necessity, transient. That degree of excitement which would entitle a poem to be so called at all, cannot be sustained throughout a composition of any great length. After the lapse of half an hour, at the very utmost, it flags – fails – a revulsion ensues – and then the poem is, in effect, and in fact, no longer such.*<sup>99</sup> (POE, 1984, p. 889)

---

produz um efeito profundo ou duradouro. (POE, 1999, p. 77, grifo do autor).

<sup>98</sup> Somente na contemplação da Beleza achamos possível atingir aquela elevação aprazível **da alma**, que denominamos Sentimento Poético [...]. Digo que a Beleza, portanto – usando a palavra como abrangendo o sublime –, digo que a Beleza é o domínio do poema, simplesmente porque é regra evidente de Arte que os efeitos deveriam jorrar, tão diretamente quanto possível, de suas causas [...] (POE, 1999, p. 82, grifo do autor).

<sup>99</sup> Mas é preciso observar que um poema só merece este título enquanto emociona, elevando a alma. O valor do poema está na razão desta emoção exaltante. Mas todas as emoções são, mediante uma necessidade psíquica, transitórias. Aquele grau de emoção que habilitaria um poema a ser assim chamado de qualquer modo não pode ser mantido em toda uma composição de grande tamanho. Passada uma meia hora, no máximo, ela se abate, falha, segue-se uma reação, e então, com efeito, e de fato, o poema não é mais tal. (POE, 1999, p. 75).

Desse modo, apenas a brevidade, numa medida exata, conseguirá cumprir o intento proposto. Apesar disso, e considerando o lado oposto da questão em análise, há de se observar que em composições extensas, nas quais é inevitável suspender o processo de leitura entre um trecho e outro, a unidade de impressão da totalidade da obra acaba por se dispersar ao longo dos vários capítulos da narrativa, ou entre breves excertos poéticos no interior de um discurso lírico mais amplo. Haverá, então, uma coleção de várias pequenas unidades de efeito, ou nas palavras de Poe (1983, p. 1.081): “*What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones – that is to say, of brief poetical effects.*”<sup>100</sup>. Segundo ele, pelo menos metade do longo poema *Paradise Lost* (1667), de John Milton (1608-1674), pode ser caracterizado, na sua essência, como que organizado da mesma forma que um texto em prosa. Tais obras, nas quais seria dispensável uma unidade e uma sensação intensa ao final da leitura, poderiam estender seus discursos narrativos em prol de outros efeitos poéticos:

*It appears evident, then, that there is a distinct limit, as regards length, to all works of literary art – the limit of a single sitting – and that, although in certain classes of prose composition, such as Robinson Crusoe (demanding no unity), this limit may be advantageously overpassed it can never properly be overpassed in a poem.*<sup>101</sup> (POE, 1983, p. 1.081).

Poe (1983, p. 1.081-1.082) entendia a criação literária como um ato de extrema lógica no qual cada elemento do texto deve ser racionalmente examinado antes de compor o objeto definitivo e esclarece que no poema *The raven* “[...] *no one point in its composition is referrible either to accident or intuition – that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.*”<sup>102</sup>. Por isso, como uma equação matemática, ele sintetiza a importância da concisão da obra de arte: “[...] *the extent of a poem may be made to bear **mathematical relation** to its merit [...] that the brevity must be in **direct ratio** to the intensity of the intended effect [...]*”<sup>103</sup>.

Essa racionalidade excessiva, expressa, principalmente, em *The philosophy of composition* sobre a composição de um texto artístico, demanda que o escritor detenha um

---

<sup>100</sup> O que denominamos um poema longo é, de fato, apenas a sucessão de alguns curtos; isto é, de breves efeitos poéticos. (POE, 1965, 913).

<sup>101</sup> Parece evidente, pois, que há um limite distinto no que se refere à extensão: para todas as obras de arte literária, o limite de uma só assentada; e que, embora em certas espécies de composição em prosa, tais como *Róbinson Crusoe* (que não exige unidade), esse limite possa ser vantajosamente superado, nunca poderá ser ele ultrapassado convenientemente por um poema. (POE, 1965, p. 913).

<sup>102</sup> [...] nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático. (POE, 1965, p. 912).

pleno controle sobre o texto, de forma a construí-lo, na medida exata, segundo um projeto previamente estabelecido; e só a brevidade proporciona isto. Conforme observa Nádía B. Gotlib (1990, p. 34): “O fato é que a elaboração do conto, segundo Poe, é produto também de um extremo domínio do autor sobre os seus materiais narrativos.”. Luis Augusto Fischer (2008, p. 112-113) faz uma observação perspicaz ao sugerir que a digressão inicial sobre os jogos de xadrez e damas ao início do conto *The murders in the Rue Morgue* poderia ser um enaltecimento à brevidade e – no aspecto da abrangência e quantidade de elementos narrativos – simplicidade do conto:

[...] no muito elogiado jogo de xadrez vence não o mais capaz de raciocínios complexos, mas aquele que se mantém mais atento às várias firulas do jogo, com suas variações enormes de padrão de movimentação das peças, ao passo que nas damas, jogo muito mais simples, com possibilidades de movimento bem mais restritas, “todas as vantagens obtidas pelos jogadores só o são graças a uma perspicácia superior”. Não está aqui uma defesa enviesada mas eloquente da superioridade do conto, forma breve e moderna de relato, sobre o romance, forma nesta altura meio velha e lenta?

Cortázar (1993, p. 149), influenciado por Poe, elabora sua própria teoria do conto – forma que considera “[...] caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário.” – e, em especial, o fantástico, no qual se inscrevem a maioria de seus textos. Estabelecendo uma analogia do conto e romance com a fotografia e o filme, Cortázar (1993, p. 151) demonstra a importância de uma limitação do material artístico disponível, com o intuito impelir uma maximização dos efeitos estéticos da obra, por isso, “[...] um filme é em princípio uma ‘ordem aberta’, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação.”. Por esse motivo, o romancista pode trabalhar com um teor ou conteúdo narrativo mais superficial, procedendo pelo acréscimo de novos elementos para dar movimento ao texto, já “O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. [...] E isto [...] exprime, contudo, o essencial do método.” (CORTÁZAR, 1993, p. 152). Nos contos poeanos evidencia-se, claramente, essa densidade do material poético, aludida por Cortázar, pois, como um exímio fotógrafo, Poe consegue fazer um

---

<sup>103</sup> [...] a extensão de um poema deve ser calculada, para conservar **relação matemática** com seu mérito [...] que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido [...] (POE, 1965, 913, grifo nosso).

recorte de episódios limites de seus personagens, condensando ao máximo os elementos ali presentes, em um discurso de curta duração, no qual cada detalhe torna-se impregnado de significação, confirmando, portanto, a importância do sucinto e sua relação com a intensidade da unidade de efeito a ser sustentada. Para Poe, segundo Celso M. Paciornik (2001, p. 10), “[...] o próprio potencial do gênero implicava um enorme esforço de concisão de seu autor [...] não deveria haver uma palavra que não se curvasse ao plano preestabelecido, que não tendesse, [...], para o desfecho previamente concebido e o efeito desejado.”. Como esclarece Gotlib (1990, p. 35), “Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo o que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido.”. Por fim, Fischer (2008, p. 113-117) sintetiza a contribuição de Poe no questionamento de uma forma compacta em oposição ao prolixo:

Ao fazer a defesa analítica do conto, fazia-o em causa própria, certo, mas no mesmo passo antecipava, por dedução fortemente baseada no senso empírico, o rumo das coisas literárias. De certo modo, ele não tinha em quem se basear para pensar o conto, e mesmo para escrevê-los – aquela “Filosofia da composição”, que foi escrita para explicar a concepção e redação de um poema narrativo, é mais que tudo uma pequena teoria da narrativa curta moderna, quer dizer, do conto –; não por outro motivo, seu pioneirismo foi e é reconhecido por toda parte. [...] Acresce que ele terá sido o primeiro escritor a teorizar sobre um gênero que mal nascia naquele tempo, o conto, gênero que teria uma carreira de enorme sucesso nos tempos futuros até hoje, a ponto de não haver debate sobre estrutura, forma, arquitetura do conto que prescindia de suas observações e conclusões.

É necessário então procurar verificar como esse recurso poeano – a brevidade da obra artística – pode contribuir para a literatura fantástica. Há de se averiguar se há alguma relação entre os efeitos inerentes ao fantástico e a duração do discurso narrativo e, caso positivo, a maneira que ela se manifesta.

Como se observou anteriormente existe uma elevada excitação nas obras fantásticas já que cada mínimo detalhe possui extrema importância de maneira a evitar que a composição deslize, sorrateiramente, para um dos outros dois gêneros vizinhos, conforme proposto por Todorov. À vista disso, pergunta-se: Por quantas linhas conseguirá o autor se equilibrar em tão oscilante caminho? Quanto tempo será ele capaz de sustentar essa intranquilidade que é o estímulo para hesitação?

Recuperando agora as ideias poeanas e tentando responder a essas questões, pode-se considerar que a brevidade, tão exaltada por Poe, será certamente um elemento

auxiliar e crucial na constituição da narrativa fantástica – assim como a construção às avessas – para que se consiga atingir sua fundamental ambiguidade.

Primeiro, do ponto de vista do fazer artístico, conforme já salientado, num texto curto o autor terá um controle mais pormenorizado da narrativa. Será possível compô-la frase a frase, palavra a palavra, com todos seus elementos interligando-se com o objetivo de formar um conjunto coeso e coerente. Suas poucas páginas poderão ser lidas, relidas e reescritas, diversas vezes, a fim de compor uma obra que satisfaça todas as necessidades da frágil literatura fantástica, que, conforme Furtado (1980, p. 119-120), essa modalidade narrativa,

[...] tem de evitar quaisquer elementos suscetíveis de favorecer a heterodoxia interpretativa. Por isso, a construção fantástica deverá, em princípio, rodear a diegese apenas do mínimo essencial à organização de uma intriga aceitável que, privilegiando sempre a manifestação meta-emprítica, conduza diretamente à reprodução do papel do narratário na leitura a que o texto será submetido, já que qualquer elemento supérfluo poderia dificultar ou impedir essa reprodução. Assim, a restringir-se tanto quanto possível a proliferação de elementos não úteis à economia de processos e ao equilíbrio da ambiguidade decorrentes desse desiderato [...].

Num texto mais extenso, o trabalho para se criar composição artística, de tal minucioso grau, orientada ao fantástico, e a partir de seu desenlace, como preconiza Poe, será certamente tão árduo e penoso que, provavelmente, na prática, torne-se empreita inviável. É o que acontece, possivelmente, no romance como *The castle of Otranto*, de Horace Walpole, que acaba por não conseguir sustentar a hesitação até o fim, cedendo, por isso, ao maravilhoso. Em segundo lugar, a hesitação, criada a partir do movimento pendular da literatura fantástica, que tende ora para um gênero ora para outro, inevitavelmente perderá sua intensidade num texto mais extenso e que demande uma leitura permeada por intervalos, impedindo-se de obter aquele sentimento poético de contemplação da beleza, aludido por Poe. Dilui-se, numa narrativa longa, o efeito da ambiguidade, reduz-se o choque de encontrar num mundo real, elementos “meta-empríticos” (FURTADO, 1980), sem qualquer explicação, racional ou irracional, pois, provavelmente, a leitura será realizada em várias etapas e em diferentes momentos; e um texto que escandalize e seduza o leitor por sua densidade será, certamente, um fantástico muito mais intenso. Ceserani (2006, p. 71), recuperando Lovecraft, também observa que esse aspecto – o qual, devido à sua inconstância e volubilidade não pode funcionar como propriedade definidora dessa categoria literária, conforme visto em **2.5. Questionamentos** – é, de qualquer forma, inerente ao fantástico: “O conto fantástico envolve

fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: [...]”. Atingem-se aqui, mais uma vez, as ideias de Poe em relação à importância da concisão e da unidade de impressão na composição artística. Sendo breve, a leitura realizar-se-á de uma só vez permitindo que a dúvida e a tensão presentes no texto sejam assimiladas plenamente. A **unidade de efeito** de uma obra fantástica seria seu próprio efeito de ambiguidade.

Além disso, tal brevidade elimina qualquer tentativa ou desejo de se realizar uma leitura intercalada, de saltar trechos ou, ainda, inverter a ordem, como poderia acontecer num romance longo. Um conto de poucas páginas será lido, inevitavelmente, do primeiro ao último parágrafo, mantendo-se a ordem do discurso narrativo, sem prejudicar os fundamentais enigmas constituintes da literatura fantástica, satisfazendo o terceiro traço da literatura fantástica proposto por Todorov, sobre a profunda dependência da narrativa fantástica em relação ao processo de enunciação, conforme abordado no capítulo **2.3. O Discurso Fantástico**.

Confirma-se com os pontos discutidos que o conto – ou seja, textos fictícios de curta extensão – é, então, a mídia ideal do fantástico. Evidência disto é que os textos considerados como pertencentes a esse universo literário – de Hoffmann a Maupassant – são, em sua grande maioria, caracterizados por essa natureza concisa. De fato, se se fizesse uma compilação de todos os textos já produzidos pertencentes à literatura fantástica, verificar-se-ia que essas obras, em sua grande maioria – principalmente as de melhor valor estético – caracterizam-se por serem compostas de textos breves. Na história literária, pouquíssimas narrativas conseguiram atingir o intento de serem longas e manterem, ao menos, na maior parte do discurso narrativo a ambiguidade do fantástico, como *Wuthering heights*, de Emily Brontë, *The picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, *The house of seven gables*, de Hawthorne, e talvez até *Narrative of A. Gordon Pym*, de Poe, demonstrando, por isso, a maestria desse escritores.

Por esses motivos relacionados acima, pode-se concluir que a teoria de Poe sobre a brevidade do discurso narrativo, constante de seus ensaios *The philosophy of composition* e *The poetic principle*, apesar de não indispensável ao gênero, é um elemento fundamental, assim como a construção às avessas, estando, portanto, intimamente relacionado às características inerentes à literatura fantástica.

#### 5.4. IMAGENS FANTÁSTICAS

Se eu tivesse de definir, com toda a brevidade, a palavra ‘arte’, chamá-la-ia a reprodução do que os sentidos percebem na natureza através do véu da alma. [...] Acabo de falar do ‘véu da alma’. Algo de semelhante nos parece indispensável na arte. Podemos sempre duplicar a beleza de uma paisagem contemplando-a com os olhos semicerrados. Os sentidos, algumas vezes, percebem de menos; mas não poderíamos ajuntar que, em multidão de casos, eles percebem sempre demais? (POE, 1964, p. 997).

É notório que todo texto linguístico tem como alicerce para sua construção a coordenação de três procedimentos: narração, descrição e dissertação. De um poema a uma tese, de um conto a uma epopeia, de um ensaio a um soneto, todos esses textos, apesar de suas diferenças formais, têm como característica fundamental a utilização desses três métodos de produção de enunciados. Além disso, é raro encontrar composição escrita que empregue apenas um procedimento, como esclarecem José L. Fiorin e Francisco F. Savioli (1992, p. 289) “[...] na maioria das vezes, não encontramos um texto em estado puro, já que o descritivo, o narrativo e o dissertativo podem interpolar-se num único texto.”.

Todavia, constata-se que há sempre a ascendência de um ou outro desses elementos quando se observa seu uso em diferentes tipos de textos, como por exemplo, em um texto artístico ou científico. Neste, em função da necessidade de prevalecer uma expressão inequívoca, convincente e sem ambiguidades, constata-se um emprego mais acentuado do aspecto dissertativo da enunciação, enquanto aquele, de acordo com a observação de Márcio Thamos (2007, p. 118):

[...] tende a ser predominantemente descritivo ou narrativo [...] pois narração e descrição pressupõem o desenvolvimento de um tema qualquer através do recurso básico da figuratividade, enquanto a dissertação procura, ao contrário o despojamento figurativo do enunciado [...].

Poe (1984, p. 893, grifo do autor), em seu ensaio *The poetic principle*, já havia percebido claramente essa diferença fundamental entre um discurso que visa uma

sensibilidade poética, mediante a admiração do belo, em contraste com uma dissertação, que busca evidenciar, com exatidão, fatos e a verdade:

*With as deep a reverence for the True as ever inspired the bosom of man, I would, nevertheless, limit, in some measure, its modes of inculcation. The demands of Truth are severe; she has no sympathy with the myrtles. All **that** which is so indispensable in Song, is precisely all **that** with which **she** has nothing whatever to do. It is but making her a flaunting paradox, to wreath her in gems and flowers. In enforcing a truth, we need severity rather than efflorescence of language. We must be simple, precise, terse. We must be cool, calm, unimpassioned. In a word, we must be in that mood which, as nearly as possible, is the exact converse of the poetical. **He** must be blind indeed who does not perceive the radical and chasmal differences between the truthful and the poetical modes of inculcation. He must be theory-mad beyond redemption who, in spite of these differences, shall still persist in attempting to reconcile the obstinate oils and waters of Poetry and Truth.<sup>104</sup>*

Do outro lado, um discurso artístico, conforme observa Johan Huizinga (1996, p. 7) assemelha-se a um jogo, e este, “[...] se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa ‘imaginação’ da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens [...])”. E, aprofundando e esclarecendo ainda mais esta dualidade entre o texto artístico e os demais, continua Huizinga (1996, p. 148–149):

A linguagem artística difere da linguagem vulgar pelo uso de termos, imagens, figuras especiais, que nem todos serão capazes de compreender. O eterno abismo entre o ser e a ideia só pode ser franqueado pelo arco-íris da imaginação. Os conceitos prisioneiros das palavras, são sempre inadequados em relação à torrente da vida; portanto, é apenas a palavra-imagem, a palavra figurativa, que é capaz de dar expressão às coisas e ao mesmo tempo banhá-las com a luminosidade das ideias [...]

Constata-se com essa reflexão, a essencialidade da criação de imagens – da figurativização – em um texto literário. Pode-se até arriscar a afirmação de que raras são as obras consideradas artísticas nas quais o aspecto dissertativo possua predominância. O poeta,

---

<sup>104</sup> Com uma reverência tão profunda pela Verdade, como jamais animou o peito de um homem, eu limitaria, não obstante, até certo ponto, seus modos de revelação. Eu os limitaria para reforçá-los. Não os enfraqueceria pela dissipação. As exigências da Verdade são rigorosas. Ela não tem simpatia pelos louros. Tudo **aquilo** que é tão indispensável na Canção é precisamente tudo **aquilo** com que ela nada tem de fazer de qualquer forma. É apenas dela um vaidoso paradoxo, envolvê-la em flores e pedras preciosas. Pondo em vigor uma verdade, necessitamos mais de severidade do que de eflorescência de linguagem. Devemos ser simples, precisos, tersos. Devemos ser frios, calmos, impassíveis. Numa palavra, devemos conservar-nos naquela maneira que, o mais aproximadamente possível, é o oposto exato do poético. Deve ser cego **quem** não percebe a diferença radical e abismal que existe entre as maneiras verídica e poética de revelação. Deve ser teórico-maníaco sem remédio quem, a despeito destas diferenças, persiste ainda em tentar conciliar os óleos e águas adversos da Poesia e da Verdade. (POE, 1999, p. 79, grifo do autor).

para expressar suas ideias – sua “dissertação” –, impõem-se transfigurá-las em representações imagéticas. E, nessa transformação do abstrato em algo, de certa forma, concreto, realiza-se o discurso literário.

Esse processo fica evidente em *The philosophy of composition*, no qual Poe (1983, p. 1.080) – que, como visto, tinha plena consciência da diferenciação dos modos de configuração da linguagem – declara imaginar como seria importante uma revista na qual um autor pudesse “[...] *detail, step by step, the processes by which any one of his compositions attained its ultimate point of completion.*”<sup>105</sup>. Nesse texto dissertativo, Poe, realizando de própria pena a sugestão citada, expõe o método pelo qual compôs seu poema *The raven*.

A primeira consideração, ou passo, foi quanto à **extensão** do texto relacionada à **unidade de efeito** que se pretendia atingir. Poe entendia que, em um texto breve e que possa ser lido de uma assentada, a totalidade das impressões da obra é absorvida por completo e de uma só vez. Na sequência estabeleceu-se a **província** ou tema que seria tratado, decidindo-se pela Beleza. A próxima questão referiu-se ao **tom** que o poema devia apresentar. E, para Poe (1983, p. 1.083), a melancolia é “[...] *the most legitimate of all the poetical tones.*”<sup>106</sup>, principalmente quando se trata da morte da mulher amada, aliando-se o tom à província. Por fim, determinou-se o **refrão** como a forma de expressão a ser utilizada no poema, culminando, em específico, para o vocábulo *nevermore*, que conjugaria o tema e tom propostos e seria repetido ao longo do texto, variando-se continuamente sua interpretação.

Assim, definiu-se, de forma abstrata, a estrutura de todo o poema. Mas, para realizar seu intento artisticamente, Poe (1983, p. 1.084) necessitava, então, converter seu pré-discurso dissertativo em imagens, valendo-se, para isso, dos recursos de descrição e narração:

*I had now gone so far as the conception of a Raven, the bird of ill-omen, monotonously repeating the one word "Nevermore" at the conclusion of each stanza in a poem of melancholy tone, and in length about one hundred lines.*<sup>107</sup>

E mais,

<sup>105</sup> [...] pormenorizar, passo a passo, os processos pelos quais qualquer uma de suas composições atingia seu ponto de acabamento. (POE, 1965, p. 912).

<sup>106</sup> [...] o mais legítimo de todos os tons poéticos. (POE, 1965, p. 914).

<sup>107</sup> Eu já havia chegado à ideia de um corvo, a ave do mau agouro, repetindo monotonamente a expressão “nunca mais” [*nevermore*], na conclusão de cada estância de um poema de tom melancólico e extensão de cerca de cem linhas. (POE, 1965, p. 915)

*I had now to combine the two ideas of a lover lamenting his deceased mistress and a Raven continuously repeating the word "Nevermore." I had to combine these, bearing in mind my design of varying at every turn the **application** of the word repeated, but the only intelligible mode of such combination is that of imagining the Raven employing the word in answer to the queries of the lover.<sup>108</sup> (POE, 1983, p. 1.084, grifo do autor)*

Tem-se, dessa forma, a imagem do corvo, a ave do mau agouro, negra, figurativizando a melancolia, a tristeza, que é o tom do poema, em harmonia com o próprio som do refrão: a palavra *nevermore*. Poe cria, além disso, uma espécie de pequena narrativa – um amante dialogando com um pássaro – que dará expressão, através de cenas, a todas aquelas sensações relacionadas anteriormente.

A esses procedimentos dá-se o nome de **figurativização** e, nos casos específicos acima, há sua utilização em um primeiro nível, que, conforme Thamos (2003, p. 103, grifo do autor), “[...] é o da **figuração**, em que um tema (discurso abstrato) é convertido em figuras (discurso figurativo).”. E, em um nível mais profundo da figurativização, encontra-se a “[...] **iconização**, em que as figuras já instaladas no discurso recebem um revestimento particularizante tão minucioso que teria o poder de transformá-la em imagens do mundo, provocando uma ilusão referencial.” (THAMOS, 2003, p. 103–104, grifo do autor).

Em vários trechos de *The raven* é possível identificar o uso da iconização. Em um deles, no momento da entrada do corvo no recinto onde se encontra o protagonista, Poe (1984, p. 944) procura reproduzir com palavras o som de um bater de asas: “*Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter, [...]*<sup>109</sup>”. Mas essa iconização, que consegue produzir uma ilusão referencial, é somente possível porque a escolha, utilização e repetição dos fonemas [f] e [l] juntos – três incidências –, cujo som assemelha-se a algo delgado se movendo no ar, ocorre justamente no mesmo instante em que se narra o ingresso da ave, havendo, pois, uma coincidência entre a imagem acústica e o significado da frase. No entanto é na estrofe final que Poe (1984, p. 946) atinge um efeito ainda mais extraordinário:

*And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting  
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;  
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,  
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;*

<sup>108</sup> Tinha, pois, de combinar as duas ideias, a de um amante lamentando sua morta amada e a de um corvo continuamente repetindo as palavras “nunca mais” [nevermore]. E tinha de combiná-las tendo em mente meu propósito de variar, a cada vez, a aplicação da palavra repetida, mas a única maneira inteligível de tal combinação era a de imaginar o corvo empregando a palavra, em resposta às perguntas do amante. (POE, 1965, p. 916)

<sup>109</sup> Abri então a vidraça, e eis que, com muita negaça, [...] [tradução de Fernando Pessoa] (POE, 1964, p. 906).

*And my soul from out that shadow that lies floating on the floor  
Shall be lifted – nevermore!*<sup>110</sup>

Percebe-se, nesse trecho, que Poe engendra imagens procurando relacioná-las às sensações que o poema pretende transmitir, e faz uso de certos procedimentos linguísticos – como a posição dos termos na frase, aspectos sonoros, e até da própria constituição de uma palavra isolada – para dar mais intensidade aos efeitos do verso.

Logo no início, há a repetição do termo “*still is sitting*” que procura reforçar a ideia da permanência indefinida do corvo nos umbrais; repetição aliada também à impressão de prolongamento sugerida pela sonoridade do verbo no gerúndio e a própria aliteração entre os termos: os fonemas [s], [t], [i] alternando-se, como numa espécie de fractal, uma forma geométrica que se auto repete dentro de si própria e parece sempre igual. Na sequência, Poe descreve o local no qual a ave encontra-se empoleirada: “*On the pallid bust of Pallas*”. Aqui o uso das oclusivas [p] e [b] serve para ratificar a rigidez do busto de mármore de Atena, além de torná-lo ainda mais branco e como observou Jakobson (1974, p. 152), no célebre ensaio *Linguística e poética*, o “[...] poleiro do corvo [...] funde-se, mercê da paronomásia ‘sonora’ /pæ̀ləd/ - /pæ̀ləs/ num todo orgânico.”. E, sobre o pálido busto, encontra-se o negro corvo, criando um contraste, um jogo de claro – escuro, que irá reverberar, em seguida, na imagem da luz refletindo a sombra da ave no chão, associando-se à concepção geral do texto. Como se verá adiante é recorrente em Poe a utilização dessa oposição entre luz e escuridão ao apresentar seus elementos fantásticos, como o próprio corvo.

Deixando-se de lado vários outros elementos que se poderia citar, encontra-se, por fim, o refrão e palavra chave de todo o poema: *nevermore*.

*That such a close, to have force, must be sonorous and susceptible of protracted emphasis, admitted no doubt, and these considerations inevitably led me to the long o as the most sonorous vowel in connection with r as the most producible consonant.*

*The sound of the **refrain** being thus determined, it became necessary to select a word embodying this sound, and at the same time in the fullest possible keeping with that melancholy which I had predetermined as the tone of the poem. In such a search it would have been absolutely impossible*

---

<sup>110</sup> E o corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda / No alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais. / Seu olhar tem a medonha dor de um demônio que sonha, / E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão mais e mais. / E a minh’alma dessa sombra que no chão há mais e mais, / Libertar-se-á... nunca mais! [tradução de Fernando Pessoa] (POE, 1965, p. 907)

*to overlook the word "Nevermore."*<sup>111</sup> (POE, 1983, p. 1.083-1.084, grifo do autor)

Além do aspecto sonoro, é possível observar que a palavra *never* é, segundo Jakobson (1974, p. 152), a “[...] imagem especular corporificada [...]” de *raven*, e, com isto, o corvo não somente **representa** um “[...] emblematical of *Mournful and never-ending Remembrance* [...]”<sup>112</sup> (POE, 1983, p. 1.089, grifo do autor) em função de seu comportamento e ações no poema perante o protagonista; mas ele **se torna** a absoluta impossibilidade de rever a amada. Por isso, o corvo (*raven*) é o próprio nunca (*never*).

Comprova-se, assim, a extrema minúcia com que Poe estruturava suas obras, fazendo uso de recursos imagéticos, sonoros, linguísticos de forma a compor um texto orgânico no qual cada elemento deve relacionar-se com os demais em busca de uma unidade de efeito, sendo, por essa razão, considerado por Décio Pignatari (1974, p. 10) como o “[...] primeiro *Homo Semioticus* [...]” da linguagem.

Na sequência, é necessário procurar relacionar a criação imagética de Poe às peculiaridades do fantástico. Verificar-se-á se o procedimento poeano pode contribuir, de alguma forma, para as exigências dessa literatura, isto é, se o recurso da figurativização recebe algum tratamento especial quando utilizado em um discurso narrativo fantástico.

A ambiguidade, que é o ponto chave do fantástico, mostra-se expressa no texto, como comprovaram Todorov, Furtado, Bessière, Ceserani, Finné e outros teóricos, por meio de uma série de recursos, conforme discutido nos capítulos **2.3. O Discurso Fantástico** e **2.5. Questionamentos**, como, por exemplo: o discurso figurado e hiperbólico tomado em um sentido real; a modalização da linguagem; a trama irreversível da narrativa; não permitindo que se alterne a sequência do texto ou que trechos sejam omitidos; a importância de uma narração homodiegética, isto é, segundo Genette (1988, p. 244), um “[...] narrador presente como personagem na história que conta [...]”; a irrupção da fenomenologia meta-empírica desafiando a racionalidade; entre outros. Certamente, as imagens criadas no discurso fantástico deverão possuir aspectos específicos que as relacionem à dicotomia racional / irracional, não podendo ser exclusivamente realistas, pois, com isso, ter-se-ia, por exemplo,

---

<sup>111</sup> Não cabia dúvida de que tal fecho, para ter força, devia ser sonoro e suscetível de ênfase prolongada; e tais considerações inevitavelmente me levaram ao **o** prolongado, como a mais sonora vogal, em conexão com o **r**, como a consoante mais aproveitável.

Ficando assim determinado o uso do refrão, tornou-se necessário escolher uma palavra que encerrasse esse som e, ao mesmo tempo, se relacionasse o mais possível com a melancolia predeterminada como o tom do poema. Em tal busca, teria sido absolutamente impossível que escapasse a palavra “*nevermore*”. (POE, 1965, p. 915, grifo do autor)

um romance naturalista, e nem totalmente sobrenaturais, o que as caracterizaria como, provavelmente, um conto de fadas. Furtado (1980, p. 120) também observa essa questão, especificamente sobre a figurativização do espaço, salientando que

[...] enquanto um discurso que se pretende ‘realista’ pode usar com vantagem a descrição do espaço até à saciedade, o discurso fantástico deverá evitá-la como um perigo sempre imponente. [...]

Porém, se a encenação do espaço constitui um risco potencial, o seu emprego regrado e seguro pode mantê-lo ao serviço do fantástico, levando-o até a ser de grande utilidade na construção dum enquadramento cenográfico que, pelo menos por duas vias, contribua para os objetivos deste tipo de textos: por um lado, sublinhando a ambiguidade da ação; por outro, promovendo o reforço da verosimilhança.

Assim, a contradição real/irreal em que se pretende envolver a ocorrência meta-empírica pode ser reproduzida e ampliada pelo próprio espaço representando na narrativa através da combinação de elementos oriundos de dois tipos aparentemente opostos (embora complementares) de cenário.

Italo Calvino (2004, p. 13), em sua antologia sobre contos fantásticos, confirma o entendimento de Furtado, observando a importância do discurso imagético na constituição da literatura fantástica, principalmente em seu período inicial e de maior florescência:

[...] o verdadeiro tema do conto fantástico oitocentista é a realidade daquilo que se vê: acreditar ou não acreditar nas aparições fantasmagóricas, perceber por trás da aparência cotidiana um outro mundo, encantado ou infernal. É como se o conto fantástico, mais que qualquer outro gênero narrativo, pretendesse “dar a ver”, concretizando-se numa sequência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar “figuras”. O que conta não é tanto a maestria na manipulação da palavra ou na busca pelos lampejos de um pensamento abstrato, mas a evidência de uma cena complexa e insólita. O elemento “espetaculoso” é essencial à narração fantástica, por isso é natural que o cinema se tenha nutrido tanto dela.

Por esse motivo, Furtado (1980, p. 120) estabelece duas vertentes de imagens na construção dos cenários da narrativa. **Realistas**: que se caracterizam “[...] por acentuarem sempre os traços considerados mais representativos do mundo empírico e simulando, assim, um rigoroso respeito pelas leis naturais e pelo que a ‘opinião comum’ considera ser o real.”; e **alucinantes**: que “[...] contribuem para introduzir dados anormais do cenário anterior, originando parcelas de um espaço aparentemente desfigurado, aberrante e não conforme os traços do universo que mais familiares se tornaram ao destinatário da enunciação.”. Logo, a

---

<sup>112</sup> [...] emblema da *Recordação lutuosa e infundável* [...] (POE, 1965, p. 920, grifo do autor)

conjugação e contraste entre esses dois tipos de imagens cenográficas no discurso narrativo, forjando um espaço híbrido, comporiam o fantástico.

Essas imagens alucinantes teriam se originado, segundo Furtado (1980, p. 121), de um aproveitamento da atmosfera e da parafernália góticas de obras como as de Walpole, Radcliffe, Lewis, e outros; tais cenários impregnados de irracionalidade “[...] desenvolveram-se de forma mais ou menos linear a partir do romance gótico que, desde as últimas décadas do século XVIII, estabeleceu um modelo bem conhecido de cenário [...]”. Poe (1983, p. 1.086, grifo do autor), conforme exposto em *The philosophy of composition*, já havia percebido a importância da precisa descrição do local onde a ação se passa, de modo a corresponder harmonicamente à sua unidade de efeito:

*The next point to be considered was the mode of bringing together the lover and the Raven – and the first branch of this consideration was the **locale**. For this the most natural suggestion might seem to be a forest, or the fields – but it has always appeared to me that a close **circumscription of space** is absolutely necessary to the effect of insulated incident – it has the force of a frame to a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention, and, of course, must not be confounded with mere unity of place.*

*I determined, then, to place the lover in his chamber – in a chamber rendered sacred to him by memories of her who had frequented it. The room is represented as richly furnished – this in mere pursuance of the ideas I have already explained on the subject of Beauty, as the sole true poetical thesis.<sup>113</sup>*

Conforme visto nos capítulos **4. A Poética Poeana** e **5.2. Construção às Avessas**, Poe estabeleceu através de *Philosophy of furniture*, a sua própria teoria sobre a composição desse cenário lúgubre. Apresentou, inicialmente, os detalhes da decoração interior a ser explorados, para, em seguida, delimitar uma configuração imagética ideal de um aposento à meia-noite – análogo ao proposto em *The philosophy of composition* – a fim de gerar uma “atmosfera gótica” (CAMARGO; BORGES FILHO, 2009) propícia para a irrupção da “fenomenologia meta-empírica” (FURTADO, 1980) por meio de um **jogo de luzes e sombras**: “[...] *an Argand lamp, with a plain crimson-tinted ground-glass shade, which*

<sup>113</sup> O ponto seguinte a ser considerado era o modo de juntar o amante e o corvo, e o primeiro ramo dessa consideração era o **local**. Para isso a sugestão mais natural seria a de uma floresta, ou a dos campos; mas sempre me pareceu que uma **circunscrição fechada do espaço** é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem a indiscutível força moral para conservar concentrada a atenção e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar.

Determinei, então, colocar o amante em seu quarto – num quarto para ele sagrado pela recordação daquela que o frequentara. O quarto é apresentado como ricamente mobiliado, isso na simples continuação das ideias que eu já tinha explanado a respeito da Beleza como a única verdadeira tese poética. (POE, 1965, p. 917-918).

*depends from the lofty vaulted ceiling by a single slender gold chain, and throws a tranquil but **magical** radiance over all.*”<sup>114</sup> (POE, 1984, p. 466, grifo nosso). Perfeitamente análogo à maneira como ocorre em *The raven*: em uma hora e ambiente melancólicos – “*Once upon a midnight dreary [...] it was the bleak December [...]*”<sup>115</sup> (POE, 1984, p. 943) – e em um aposento gótico – “[...] *And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain [...] Darkness there and nothing more [...]*”<sup>116</sup> (POE, 1984, p. 943), com a **luz** a projetar a **sombra** da ave no chão – especificamente a última estrofe, citada anteriormente – introduz-se, nesse exato instante, a sobrenaturalidade no poema por meio da sugestão de uma presença indefinida e eterna do corvo.

Furtado (1980, p. 124) chama a atenção para essa característica das narrativas fantásticas fazerem uso dessa indefinição de imagens a fim de causar a ambiguidade. Assim, “[...] o espaço fantástico também foge em geral à luz e à cor, preferindo descrições que subentendam iluminação vaga ou escuridão, meias tintas ou tonalidades sombria, e rejeitando simultaneamente a claridade mais intensa e a definição de formas das grandes áreas abertas.”. Contudo, em Poe esse traço torna-se muito marcante. Conforme já superficialmente percorrido no capítulo **5.2. Construção às avessas**, todos os contos selecionados no *corpus* possuem essa propriedade de produzir o súbito aparecimento da fenomenologia “meta-empírica” (FURTADO, 1980) mediante uma combinação peculiar do **claro-escuro**. Abaixo, e em sequência, encontram-se os trechos nos quais a sobrenaturalidade faz seu ingresso nos contos constituintes do *corpus*:

*The black cat:*

*One night [...], my attention was suddenly drawn to some black object, reposing upon the head of one of the immense hogshead of gin, or of rum, which constituted the chief furniture of the apartment. I had been looking steadily at the top of this hogshead for some minutes, and what now caused me surprise was the fact that I had not sooner perceived the object thereupon. I approached it, and touched it with my hand. It was a black cat [...]*<sup>117</sup> (POE, 1984, p. 226).

<sup>114</sup> [...] uma lâmpada Argand, com um quebra-luz de vidro fosco e carmesim que pende do elevado forro abobado por uma única e fina cadeia de ouro, e lança sobre tudo um clarão sereno, porém **mágico**. (POE, 1965, p. 1.008, grifo nosso).

<sup>115</sup> [...] à meia-noite erma e sombria [...] Era no gélido dezembro [...]. [Tradução de Milton Amado] (POE, 1965, p. 895).

<sup>116</sup> A seda rubra da cortina arfava em lúgubre surdina [...] escuridão, e nada mais. [Tradução de Milton Amado] (POE, 1965, p. 895-896).

<sup>117</sup> Certa noite [...], minha atenção foi de súbito atraída para uma coisa preta que repousava em cima de um dos imensos barris de genebra ou de rum que constituíam a principal mobília da sala. Estivera a olhar fixamente para o alto daquele barril, durante alguns minutos, e o que agora me causava surpresa era o fato de que não houvesse

*The oval portrait:*

*Rapidly and gloriously the hours flew by and the deep midnight came. [...] The rays of numerous candles (for there were many) now fell within a niche of the room which had hitherto been thrown into deep shade by one of the bedposts. I thus saw in vivid light a picture [...] <sup>118</sup> (POE, 1984, p. 290).*

*The man of the crowd :*

*As the night deepened [...] the rays of the gas-lamps, feeble at first in their struggle with the dying day, had now at length gained ascendancy, and threw over every thing a fitful and garish lustre. All was dark yet splendid – [...]. The wild effects of the light enchained me to an examination of individual faces; [...] suddenly there came into view a countenance [...] <sup>119</sup> (POE, 1984, p. 478).*

*William Wilson:*

*One night, [...] I arose from bed, and, lamp in hand, stole through a wilderness of narrow passages, from my own bedroom to that of my rival. [...] Having reached his closet, I noiselessly entered, leaving the lamp, with a shade over it, on the outside. [...] I returned, took the light, and with it again approached the bed. Close curtains were around it, which, in the prosecution of my plan, I slowly and quietly withdrew, when the bright rays fell vividly upon the sleeper, and my eyes at the same moment, upon his countenance. <sup>120</sup> (POE, 1984, p. 633).*

*Ligeia:*


---

percebido mais cedo a tal coisa ali situada. Aproximei-me e toquei-a com a mão. Era um gato preto [...]. (POE, 1965, p. 297).

<sup>118</sup> Rápida e esplendidamente as horas se escoaram e a profunda meia-noite chegou. [...] Os raios das numerosas velas (pois havia muitas) caíam agora dentro de um nicho da sala que até então estivera mergulhado na intensa sombra lançada por uma das colunas da cama. E assim vi, em plena luz, um retrato [...]. (POE, 1965, p. 280).

<sup>119</sup> À proporção que a noite se adensava [...] os raios dos lampiões a gás, fracos a princípio, na sua luta com o dia moribundo, tinham agora tomado ascendente, por fim, e lançavam sobre todas as coisas um clarão espasmódico e lustroso. Tudo era negro, mas esplêndido – [...] Os estranhos efeitos da luz obrigaram-me a um exame das faces individuais, [...] de súbito, surgiu-me à vista uma fisionomia [...]. (POE, 1965, p. 395).

<sup>120</sup> Uma noite, [...] levantei-me da cama e, de lâmpada na mão, deslizei através de uma imensidade de estritos corredores do meu quarto para o de meu rival. [...] Tendo alcançado seu quartinho, entrei silenciosamente, deixando a lâmpada do lado de fora, com um quebra-luz por cima. [...] voltei, apanhei a luz e com ela me aproximei de novo da cama. Cortinados fechados a rodeavam; prosseguindo em meu plano, abri-os devagar e quietamente, caindo então sobre o adormecido, em cheio, os raios brilhantes de luz, ao mesmo tempo que meus olhos sobre o seu rosto. (POE, 1965, p. 265-266).

*One night [...] I had felt that some palpable although invisible object had passed lightly by my person; and I saw there lay upon the golden carpet, in the very middle of the rich lustre thrown from the censer, a shadow – a faint, indefinite shadow of angelic aspect – such as might be fancied for the shadow of a shade.*<sup>121</sup> (POE, 1984, p. 662-663).

*The fall of the house of Usher:*

*The vault in which we placed it (and which had been so long unopened that our torches, half smothered in its oppressive atmosphere, gave us little opportunity for investigation) was small, damp, and entirely without means of admission for light; [...] we partially turned aside the yet unscrewed lid of the coffin, and looked upon the face of the tenant. A striking similitude between the brother and sister now first arrested my attention [...].*<sup>122</sup> (POE, 1984, p. 240)

Em todos os trechos apresentados acima, percebe-se exatamente os mesmos traços. Inicialmente, as ações acontecem no período noturno, de preferência à mágica e providencial meia-noite – excetuando-se a não explícita *The fall of the house of Usher*, no qual a sombria adega compõe um cenário noturno artificial –; em segundo lugar, há sempre um fundamental **jogo de luzes e sombras** – talvez não tão óbvio em *The black cat*, embora certamente presente – que permite construir uma indefinição imagética do objeto que trará o desenvolvimento do sobrenatural, causando, ainda, um sentimento de admiração e espanto em sua contemplação. Recupera-se, portanto, as ideias de Calvino (2004), aludidas acima, sobre o colocar em dúvida a existência real de acontecimentos insólitos observados nesse ambiente nebuloso. Experimentou-se o fenômeno empiricamente, por intermédio da visão; contudo sua natureza incerta produz um rompimento, uma contradição da lógica da racionalidade; e, por isso, o narrador ou personagem não sabe mais em que acreditar. Todavia, a dualidade entre luminosidade e escuridão é, justamente, o efeito que consentirá estabelecer, de maneira convincente e verossímil, essa ambiguidade própria do fantástico.

Em complementação a essa questão, é oportuno recordar outro conto de Poe – *The pit and the pendulum* (1842) –, no qual o narrador-protagonista encontra-se encarcerado

<sup>121</sup> Numa noite [...] Senti que alguma coisa palpável, embora invisível, passara de leve junto de mim, e vi que jazia ali, sobre o tapete dourado, bem no meio do forte clarão lançado pelo turíbulo, uma sombra, uma sombra fraca, indecisa, de aspecto angélico, tal como o que se poderia imaginar ser a sombra de uma sombra. (POE, 1965, p. 240).

<sup>122</sup> A adega na qual o colocamos (e que estivera tanto tempo fechada que nossas tochas semi-amortecidas na sua atmosfera sufocante não nos permitiam um exame melhor do local) era pequena e úmida e sem nenhuma entrada para luz; [...] desviamos em parte a tampa ainda não pregada do caixão, e contemplamos o rosto do cadáver. Uma semelhança chocante entre o irmão e a irmã deteve então, em primeiro lugar, a minha atenção [...]. (POE, 1965, p. 252-253).

em um cômodo totalmente desprovido de iluminação. Ao recuperar os sentidos, após um período de quase total inconsciência, decide-se por tentar delinear, com auxílio de seu tato, uma imagem de sua prisão, utilizando-se, para isso, de vários procedimentos racionais, ordenados e coerentes. Em certo momento, ao sofrer uma queda, um fraco clarão luminoso permite uma fugaz inspeção visual, porém: “*In its size I have been greatly mistaken [...]*”<sup>123</sup> (POE, 1984, p. 251). Outros detalhes também se manifestam como tendo sido compreendidos incorretamente, e o local imaginado com as mãos pelo narrador mostra-se, por completo, diferente daquilo que seus olhos lhe revelaram. Novamente, em um jogo de luzes e escuridão, Poe consegue proporcionar um questionamento da apreensão da realidade pelos sentidos, evidenciando a sua total falibilidade.

Além disso, por meio desse cenário sombrio, Poe consegue criar uma “atmosfera gótica” (CAMARGO; BORGES FILHO, 2009) essencial à unidade de efeito que os contos pretendem atingir. São imagens com um caráter indeterminado, mas, mais do que isso, carregadas de sensações lúgubres que correspondem harmonicamente ao tom geral da obra. Relacionado a esse ponto, há outro elemento importante que se faz presente em quase todos os excertos apresentados. Trata-se de conceber personagens marginais à sociedade, que permanecem, quase sempre, em um espaço circunscrito e restrito, nos quais a mobília e a decoração exercem um papel de intensificador das impressões da cena. Retoma-se aqui, então, as proposições poeanas indicadas, anteriormente, em *Philosophy of furniture* e *The philosophy of composition*, inclusive a ideia sobre beleza rara, exposta em *Ligeia*: “*‘There is no exquisite beauty,’ says Bacon, Lord Verulam, speaking truly of all forms and genera of beauty, ‘without some strangeness in the proportion’*”<sup>124</sup> (POE, 1984, p. 655, grifo do autor). Em todos aqueles fragmentos, e por toda a extensão de cada conto, há essa mesma característica: de acontecimentos desencadearem-se em algum aposento, com a exposição de vários detalhes, fora do padrão, de seu interior. Sobre aquele trecho de *William Wilson*, Charles Kiefer (1995, p. 39) faz um perspicaz comentário:

Observe-se a descrição parcimoniosa dos elementos constitutivos da cena: o cubículo, a lâmpada, o cortinado, os passos furtivos, a fuga, em oposição à descrição minuciosa das reações psicológicas do narrador, produzindo o **efeito de estranhamento**. Mas a vaguidade da descrição, apesar da abundância, dos estados de alma do primeiro Wilson mantém o leitor num limbo, numa aura de indefinição. Afinal perguntamos, o que foi que ele viu?

<sup>123</sup> Tinha-me enganado grandemente a respeito de seu tamanho. (POE, 1965, p. 306).

<sup>124</sup> “Não há beleza rara – disse Bacon, Lorde Verulam, falando verdadeiramente de todas as formas e gêneros de beleza – sem algo de **estranheza** nas proporções.” (POE, 1965, p. 231, grifo do autor)

E por que se apavorou tanto? O que era **aquilo que eu via agora**? O mestre do horror, Edgar Allan Poe, não deslizará jamais para as explicações fáceis, destruidoras de tons e climas. Ele manterá a sua narrativa sempre com grandes **vazios**, que seremos obrigados a preencher com a nossa própria imaginação, já que o Ser tem horror ao Nada.

Igualmente, em *Ligeia*, o quarto de núpcias do casal – *chamber*: o qual Poe dedica, pelo menos, dois longos parágrafos a descrevê-lo minuciosamente – produz uma perfeita ambiência imagética para os incidentes meta-empíricos que se desencadeiam por toda a segunda metade do conto e, em especial, naquele trecho citado nas páginas anteriores:

*There is no individual portion of the architecture and decoration of that bridal chamber which is not now visibly before me. [...] By a contrivance now common, and indeed traceable to a very remote period of antiquity, they were made changeable in aspect. To one entering the room, they bore the appearance of simple monstrosities; but upon a farther advance, this appearance gradually departed; and, step by step, as the visitor moved his station in the chamber, he saw himself surrounded by an endless succession of the ghastly forms which belong to the superstition of the Norman, or arise in the guilty slumbers of the monk. The phantasmagoric effect was vastly heightened by the artificial introduction of a strong continual current of wind behind the draperies – giving a hideous and uneasy animation to the whole.*<sup>125</sup> (POE, 1984, p. 660-661).

Em uma pequena porção de texto Poe consegue carregar de significação cada pormenor da cena, trazendo novamente à mente a noção de profundidade aludida por Cortázar, incluída no capítulo **5.3. A Brevidade do Discurso Fantástico**. Essa densidade discursiva, além de intensificar a unidade de efeito, contribui, outrossim, para sugerir uma série de correspondências, como a antiguidade da tapeçaria em relação a estirpe de Ligeia – “*Of her family – I have surely heard her speak. That it is of a remotely ancient date cannot be doubted.*”<sup>126</sup> (POE, 1984, p. 654) – ou, também, as mudanças das figuras na cortina com a própria metamorfose final de Lady Rowena em Ligeia.

---

<sup>125</sup> Não há pormenor da arquitetura e decoração daquela câmara nupcial que não esteja agora presente a meus olhos. [...] Graças a um processo hoje comum, e na verdade rastreável até a mais remota antiguidade, eram feitos de modo a mudar de aspecto. Para quem entrasse no quarto, tinham a aparência de simples monstruosidades, mas à medida que se avançava desaparecia gradualmente esse aspecto e, passo a passo, à proporção que o visitante mudasse de posição no quarto, via-se cercado por uma infindável sucessão das formas espectrais pertencentes às superstições dos normandos ou que surgem nos sonhos pecaminosos dos monges. O efeito fantasmagórico era vastamente realçado pela introdução artificial duma forte corrente contínua de vento por trás das cortinas, dando horrenda e inquietante animação ao todo. (POE, 1965, p. 238-239).

<sup>126</sup> Quanto à família... certamente ouvia-a falar a seu respeito. Que fosse de origem muito remota, é coisa que não se pode pôr em dúvida. (POE, 1965, p. 231).

Em relação, ainda, a compartimentos fechados, somente *The man of the crowd* – dos contos do *corpus* – foge um pouco à regra, pois a metade derradeira e meta-empírica da diegese desenvolve-se em uma área externa. Entretanto, a narrativa inicia-se dentro do hotel, com o narrador a efetuar suas observações da multidão através de uma janela, emoldurando, então, como uma imagem delimitada, as vias públicas de Londres. Furtado (1980, p. 121, grifo nosso), além de confirmar o entendimento sobre esse enclausuramento como um cenário recorrente da literatura fantástica, apresenta, não obstante, outro viés relacionado a *The man of the crowd*. Para o teórico, o fantástico “[...] prefere sobretudo os locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores, particularmente de grandes dimensões, **as construções labirínticas.**”, a qual estabelece afinidade exata com o conto em questão. Dessa forma, Poe arquiteta as ruas londrinas – conforme visto em **5.2. Construção às avessas** – como um gigantesco labirinto, a encerrar os personagens em um recinto que, embora sem fronteiras, torna-se cíclico, aprisionando-os.

Furtado (1980, p. 121) apresenta outro modelo de composição de um espaço alucinante: “O castelo medieval quase reduzido a ruínas, imprescindível à maioria das novelas góticas, foi frequentemente retomado em narrativas dos séculos XIX e XX.”. É, justamente, por esse motivo que Poe – citando a romancista gótica Radcliffe “[...] cujos célebres romances fizeram do terror e do suspense uma voga, e que instaurou novos e mais elevados padrões no domínio da atmosfera macabra [...]”, na opinião de Lovecraft (1987, p. 17 e 18) – situa a diegese de *The oval portrait* na Europa, entre os Apeninos, a fim de utilizar-se de um castelo para estabelecer a atmosfera perfeita para a unidade de efeito dessa narrativa. Radcliffe não só foi citada para localizar e acentuar a atmosfera gótica, mas, também, para criar um paralelo intertextual entre sua obra e a de Poe, já que, segundo Lovecraft (1987, p. 17 e 18), “[...] Mrs. Radcliffe cresceu no ambiente e no incidente um senso do extraterreno que chegou bem próximo ao gênio, cada pormenor de ação e de cenário concorrendo artisticamente para a impressão de ilimitado horror que ela queria transmitir.”; revelando um modo de composição que caminha em direção às ideias poeanas aqui tratadas.

Além do castelo, segundo Furtado (1980, p. 121), da mesma forma,

[...] a casa tem constituído quase sempre o cenário de eleição para o surgimento da fenomenologia insólita [...] recorrente em inúmeras narrativas norte-americanas, [...] de Nathaniel Hawthorne, Ambrose Bierce e outros, continuou a ser um espaço privilegiado por H. P. Lovecraft e vários outros seguidores.

Todavia, o iniciador dessa corrente temática de composição cenográfica foi certamente Poe, com seu brilhante *The fall of the house of Usher*. Nesse conto, a casa, além de servir-se de cenário para o desenvolvimento das ações extraordinárias, cumpre, igualmente – devido à intensidade de sua influência sobre todo o ambiente –, a função de personagem, estabelecendo plena harmonia com o estado decadente de Roderick e Madeline; o que se confirma, principalmente, no epílogo, quando os três, juntos, sucumbem nas águas do pântano. A importância do edifício é tal, que além do título, Poe destina-lhe, pelo menos três páginas inteiras, em um discurso narrativo de quinze, para efetuar uma minuciosa descrição. O panorama geral da atmosfera encontrada causa ao narrador, visitante do local, uma forte e estranha sensação – “*What was it – I paused to think – what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher It was a mystery all insoluble; nor could I grapple with the shadowy fancies that crowded upon me as I pondered.*”<sup>127</sup> (POE, 1984, p. 231, grifo nosso) –, análoga às impressões do personagem perseguidor em *The man of the crowd* ao avistar, pela primeira vez, o velho. Situado em um local afastado, desolado, a mansão parece quase como que um meio de transporte para outra dimensão, e, conforme explica Furtado (1980, p. 123):

[...] estes edifícios inserem-se por seu turno em áreas isoladas, sendo-lhes geralmente pouco favorável um enquadramento urbano. Pontos de encontro entre o falso mundo real representado no discurso e a sua ilusória subversão, cumprem quase sempre melhor esse papel quando integrados em paisagens solitárias e bravias do que no contexto mais marcadamente objetivo e propício à fecundidade interpretativa que os grandes aglomerados constituem.

Em *The fall of the house of Usher* há, também, o uso de imagens excessivas, que exageram nos detalhes a fim de motivar um tom de estranhamento, conforme já observado superficialmente em **2.3. O Discurso Fantástico**. Segundo Furtado (1980, p. 121) esse tipo de descrição tornou-se muito frequente em textos derivados do fantástico: “Pela forma hiperbólica que as descrições nele assumem, este cenário revela frequentemente um marcado pendor para o grotesco, podendo contribuir para mitigar ou destruir a plausibilidade da intriga.”. Contudo, em Poe, esse procedimento é realizado com maestria, e a hipérbole funciona como uma forma de amplificar as sensações da unidade de efeito. Numa cena, o

---

<sup>127</sup> Que era – parei para pensar – que era que tanto me perturbava à contemplação do Solar de Usher? Era um mistério inteiramente insolúvel; e eu não podia aprender as ideias sombrias que se acumulavam em mim ao meditar nisso. (POE, 1965, p. 244)

narrador tenta criar uma imagem de Roderick, que além de estabelecer plena analogia com a própria descrição da casa, produz a impressão de estar-se diante de um fantasma:

*Yet the character of his face had been at all times remarkable. A cadaverousness of complexion; an eye large, liquid, and luminous beyond comparison; lips somewhat thin and very pallid, but of a surpassingly beautiful curve; a nose of a delicate Hebrew model, but with a breadth of nostril unusual in similar formations; a finely moulded chin, speaking, in its want of prominence, of a want of moral energy; hair of a more than web-like softness and tenuity; – these features, with an inordinate expansion above the regions of the temple, made up altogether a countenance not easily to be forgotten. And now in the mere exaggeration of the prevailing character of these features, and of the expression they were wont to convey, lay so much of change that I doubted to whom I spoke. The now ghastly pallor of the skin, and the now miraculous lustre of the eye, above all things startled and even awed me. The silken hair, too, had been suffered to grow all unheeded, and as, in its wild gossamer texture, it floated rather than fell about the face, I could not, even with effort, connect its Arabesque expression with any idea of simple humanity.<sup>128</sup> (POE, 1984, p. 234).*

Retornando à criação de imagens indefinidas, há outros aspectos, além do jogo de luzes e sombras, que propiciam a concepção de formas que não possuem nitidez suficiente para uma total identificação daquilo que é descrito ou narrado. Usualmente o narrador e protagonista do conto relata seu encontro com alguma coisa que não é distinguível claramente naquele momento, ou, ainda, o vislumbre de alguma cena, objeto ou outro personagem de forma vaga, imprecisa. Tal efeito, como se verá, decorre em função de dois motivos, que podem apresentar-se conjuntamente ou não: um estado psicológico alterado do observador e/ou uma constituição ou arranjo especial do objeto que desencadeará a “fenomenologia meta-empírica” (FURTADO, 1980). Engendra-se, assim, uma sensação de indeterminação entre algo natural ou sobrenatural que culminará na ambiguidade característica do discurso fantástico.

---

<sup>128</sup> Os característicos de sua face, porém, sempre haviam sido, em todos os tempos, notáveis. Uma compleição cadavérica; um olhar amplo, líquido e luminoso, além de qualquer comparação; lábios um tanto finos e muito pálidos, mas de uma curva extraordinariamente bela; nariz de delicado modelo hebraico, mas com uma amplidão de narinas incomum em tais formas; um queixo finamente modelado, denunciando, na sua falta de proeminência, a falta de energia moral; cabelos de mais tenuidade e maciez que fios de aranha; tais feições e um desenvolvimento frontal excessivo, acima das regiões das têmporas, compunham uma fisionomia que dificilmente se olvidava. E agora, pelo simples exagero dos característicos dominantes desses traços e da expressão que eles costumavam apresentar, tanta se tornara a mudança que não reconheci logo com quem falava. A lividez agora cadavérica da pele e o brilho sobrenatural do olhar, principalmente, me deixaram atônito e mesmo horrorizado. Também o cabelo sedoso crescera à vontade, sem limites; e como ele, na sua tessitura de aranhol, mais flutuava do que caía em torno da face, eu não podia, mesmo com esforço, ligar sua aparência estranha com a simples ideia de humanidade. (POE, 1965, p. 247).

É, justamente, a confluência dessas duas causas de irresolução que se observa no conto *The oval portrait*, quando o protagonista e narrador, de maneira oportuna gravemente ferido – a recordar, também, que uma primeira versão da história deixava seus sentidos ainda mais falíveis por intermédio de drogas, conforme indicado em **5.2. Construção às avessas** –, buscando proteção em uma das salas de um antigo castelo, tem uma visão que o deixa inquieto:

*I thus saw in vivid light a picture all unnoticed before. It was the portrait of a young girl just ripening into womanhood. I glanced at the painting hurriedly, and then closed my eyes. Why I did this was not at first apparent even to my own perception. But while my lids remained thus shut, I ran over in mind my reason for so shutting them. It was an impulsive movement to gain time for thought – to make sure that my vision had not deceived me – to calm and subdue my fancy for a sober and more certain gaze.*<sup>129</sup> (POE, 1984, p. 290-291).

A seguir, há a explicação do motivo de tamanha inquietação: “*I had found the spell of the picture in an absolute **life-likeness** of expression, which, at first startling, finally confounded, subdued, and appalled me.*”<sup>130</sup> (POE, 1984, 291, grifo do autor). É justamente por essa sensação de “aparência de vida” do quadro aliada aos sentidos enfraquecidos do observador e à própria história da jovem – a ser relatada na sequência – que se cria o clima de indecisão sobre a imagem que o protagonista teria visto, se a de uma pessoa viva, ou apenas uma ilusão de ótica, a “[...] *fancy, shaken from its half slumber, had mistaken the head for that of a living person.*”<sup>131</sup> (POE, 1984, p. 291). Além disso, nas linhas seguintes, Poe faz um relato minucioso do quadro procurando com isto que o leitor, da mesma forma, consiga ter em mente uma imagem nítida do quadro, pintado por meio de técnicas especiais, e que possa perceber as sensações experimentadas pelo protagonista:

*The portrait, I have already said, was that of a young girl. It was mere head and shoulder, done in what is technically termed a **vignette** manner; much in the style of the favorite heads of Sully. The arms, the bosom, and even the*

<sup>129</sup> E assim vi, em plena luz, um retrato até então despercebido. Era o retrato de uma jovem no alvorecer da feminilidade. Olhei rapidamente para o retrato e depois fechei os olhos. Por que isso fizera, eu mesmo não o percebi a princípio. Mas, enquanto minhas pálpebras permaneciam fechadas, revolvi na mente a razão de assim ter feito. Era um movimento impulsivo, para ganhar tempo de pensar, para certificar-me de que minha vista não me iludira, para acalmar e dominar a fantasia, forçando-a a uma contemplação mais serena e mais segura. (POE, 1964, p. 280).

<sup>130</sup> Descobri que o encanto do retrato estava na expressão de uma absoluta *aparência de vida* que a princípio me espantou, para afinal confundir-me, dominar-me e aterrar-me. (POE, 1964, p. 281, grifo do autor).

<sup>131</sup> [...] imaginação que, despertada de seu semitorpor, teria tomado aquela cabeça pela de uma pessoa viva. (POE, 1964, p. 281).

*ends of the radiant hair melted imperceptibly into the vague yet deep shadow which formed the background of the whole. The frame was oval, richly gilded and filigreed in Moresque. As a thing of art nothing could be more admirable than the painting itself.*<sup>132</sup> (POE, 1984, p. 291, grifo do autor).

Primeiramente, destaca-se o modo como o retrato fora pintado. A técnica *vignette* caracteriza-se por reduzir a claridade das bordas, escurecendo-as; e aumentar, de forma gradual, a luminosidade até o centro da pintura, realçando-o. Obtêm-se, com isto, um efeito que atrai o olhar do observador para um determinado ponto específico; algum pormenor que o pintor pretende chamar a atenção e para onde tudo parece convergir. Além disso, com as extremidades ofuscadas, a tela acaba por integrar-se com mais naturalidade ao ambiente no qual está fixada, principalmente num local envolto em escuridão, como acontece no conto. O outro detalhe refere-se à moldura ornamentada em *Moresque*. Essa decoração caracteriza-se pela repetição e justaposição de certos padrões geométricos construindo, com isso, formas complexas, nas quais cada pequeno fragmento contém a totalidade da obra. Tais aspectos contribuíram, de forma decisiva, para a impressão de vida transmitida pelo quadro ao narrador. Certamente não foi o acaso que fez Poe escolher estas técnicas para compor o retrato oval. Mais do que isso, Poe consegue relacionar semioticamente forma e conteúdo, gerando o efeito da iconização. O retrato oval – elemento principal da obra pelo fato de estar presente no título e que contém em si a dualidade do perene e efêmero – tem sua forma, tela/caixilho, refletida na própria estrutura do conto: a primeira narrativa emoldura a segunda, propiciando-lhe uma sustentação. A tela é eterna, insubstituível, mas a moldura, apesar de bela e necessária, pode ser trocada, é peça transitória. Há, ademais, outra reverberação importante; não é fortuito o formato ovalado do quadro; nele, simbolicamente, como observa Lúcia Santaella (1991, p. 166), “[...] está indicado o princípio da vida, como que a se repetir no presente eterno da consagração de cada olhar que se possa fazer, no quadro, de novo a vida germinar.”. Por isso, em Poe, o duplo reverbera-se em si mesmo e em tudo, e conforme afirma Lúcia Santaella (1991, p. 184), “Poe não fala sobre espelhos. Faz espelhos.”. *The oval portrait* demonstra, então, como a junção de um observador que não se encontra em suas faculdades perfeitas com um objeto construído através de um método especial, tornando-o fora do

---

<sup>132</sup> O retrato, como já disse, era o de uma jovem. Apenas a cabeça e os ombros, feitos na maneira tecnicamente chamada de *vignette*, e bastante no estilo das cabeças favoritas de Sully. Os braços, o colo e mesmo as pontas do cabelo luminoso perdiam-se imperceptivelmente na vaga porém profunda sombra formada pelo fundo do conjunto. A moldura era oval, ricamente dourada e filigranada à mourisca. Como obra de arte, nada podia ser mais admirável do que a própria pintura. (POE, 1964, p. 281, grifo do autor).

comum, pode gerar imagens vagas, imprecisas e, dessa forma, evidenciar o caráter falível da percepção e racionalidade humana.

Em outro conto – *The man of the crowd* – há, novamente, a indefinição de imagens, e dessa vez não apenas quanto a aspectos externos, mas também quanto ao próprio caráter e índole do personagem. O narrador desse conto encontra-se, num período diurno, a observar transeuntes em uma movimentada rua de Londres, descrevendo-os de forma detalhada, realista, e, conforme salienta Furtado (1980, p. 126), “[...] preferindo as grandes zonas abertas, a claridade e a representação ‘objetiva’ do mundo.”:

*The gamblers [...] wore every variety of dress, from that of the desperate thimble-rig bully, with velvet waistcoat, fancy neckerchief, gilt chains, and filigreed buttons, to that of the scrupulously inornate clergyman, than which nothing could be less liable to suspicion.*<sup>133</sup> (POE, 1984, p. 477)

Quando, então, ao cair a noite, uma imagem “alucinante” (FURTADO, 1980, p. 120) faz-se visível:

*[...] suddenly there came into view a countenance (that of a decrepid old man, some sixty-five or seventy years of age) – a countenance which at once arrested and absorbed my whole attention, on account of the absolute idiosyncrasy of its expression. [...] I well remember that my first thought, upon beholding it, was that Retzch, had he viewed it, would have greatly preferred it to his own pictural incarnations of the fiend. As I endeavored, during the brief minute of my original survey, to form some analysis of the meaning conveyed, there arose confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense – of supreme despair.*<sup>134</sup> (POE, 1984, p. 478).

De uma concepção imagética totalmente realista em um primeiro momento, para descrever as pessoas comuns, Poe passa a utilizar-se de sensações e ideias abstratas para

<sup>133</sup> Os jogadores profissionais [...] usavam roupa de todas as espécies, desde a vestimenta berrante e audaciosa do casquilho, com colete de veludo, fantasiosa gravata, correntes folheadas a ouro e botões filigranados, até às vestes do clérigo escrupulosamente desardonado, de modo que nada houvesse capaz de despertar suspeitas. (POE, 1964, p. 394)

<sup>134</sup> [...] de súbito, surgiu-me à vista uma fisionomia (de um velho decrépito, de uns sessenta e cinco ou setenta anos de idade), uma fisionomia que imediatamente deteve e absorveu toda a minha atenção por causa da absoluta peculiaridade de sua expressão. [...] Lembro-me bem que minha primeira ideia, ao avistá-lo, foi que Retzsch, se a houvesse contemplado, tê-la-ia preferido, especialmente, para suas encarnações pictóricas do diabo. Como se tentasse, durante o breve minuto do primeiro relance de vista, formar uma análise qualquer de seu significado oculto, despertaram-se-me, confusa e paradoxalmente, no cérebro as ideias de vasto poder mental, de cautela, e sordidez, de avariza, de frieza, de malícia, de sede de sangue, de triunfo, de alegria, de excessivo terror, de intenso e supremo desespero. (POE, 1964, p. 395).

tentar dar uma imagem do novo personagem enigmático. Não há aqui uma descrição clara, nítida, mas um relato das impressões que a própria imagem do velho sugeriu e provocou no narrador. Produz-se, assim, na mente de cada leitor uma imagem alucinante e indefinida desse personagem, baseada nas sensações narradas e, principalmente, em sua própria experiência, principalmente tendo-se em vista que, nesses dois últimos contos abordados, nota-se a citação de pintores contemporâneos de Poe e conhecidos naquele contexto histórico – Friedrich August Moritz Retzsch (1779-1857), em *The man of the crowd* e Thomas Sully (1783–1872), em *The oval portrait*. Esse fato permite sugerir, aos conhecedores de suas pinturas, uma constituição imagética dos fatos narrados vinculada aos quadros desses artistas.

Na sequência do conto, Poe (1984, p. 479) irá descrever o velho na forma usual: “*He was short in stature, very thin, and apparently very feeble.*”<sup>135</sup>. Porém, em nenhum momento, revelam-se os aspectos misteriosos do personagem, permanecendo essa multiplicidade de efeitos, pois, como alerta Poe (1984, p. 481, grifo do autor) ao final do conto: “*It will be in vain to follow; for I shall learn no more of him, nor of his deeds [...] and perhaps it is but one of the great mercies of God that ‘er lasst sich nicht lesen.*”<sup>136</sup>.

Outro recurso imagético comum nos contos de Poe é a fabricação de duplos. Perde-se a conta dos inúmeros temas que foram retratados por meio dessa perspectiva. Em *William Wilson*, há os dois personagens idênticos em tudo, menos na voz, representando duas faces da natureza humana; em *The Fall of the house of Usher*, os irmãos, Roderick e Madeline, simbolizam dois lados de um mesmo ser. Têm-se, ainda, Ligeia e Rowena; dois gatos pretos; dois personagens em cada uma das duas narrativas em *The oval portrait*; e dois personagens em *The man of the crowd*. Além disso, semioticamente, Poe procurou materializar na estrutura de suas composições esta própria duplicidade. Por isso, em todos os contos relacionados no *corpus* o discurso narrativo vem expresso em duas partes construídas em perfeita simetria, servindo de alicerce para o tecido verbal nele contido. Lúcia Santaella (1991, p. 184-185), bem observou em *The Cask of Amontillado* (1846) – conto sustentado por dois trechos bem demarcados – como o próprio Poe (1984, p. 277, grifo nosso) releva seu segredo ao descrever a cripta na qual Fortunato será enterrado vivo: “*It seemed to have been constructed for no especial use within itself, but formed merely the interval between **two of the colossal supports** of the roof of the catacombs, and was backed by one of their*

<sup>135</sup> Era de baixa estatura, muito magro e, ao que parecia, muito fraco. (POE, 1965, p. 396).

<sup>136</sup> Seria em vão segui-lo, pois nada mais saberei dele, nem de seus atos [...] e talvez seja apenas uma das grandes misericórdias de Deus o fato de que *er lässt sich nicht lesen*. [não se deixa ler] (POE, 1964, p. 400, grifo do autor).

*circumscribing walls of solid granite.*”<sup>137</sup>. E logo abaixo desse trecho, talvez zombando do leitor, ele continua: “*It was in vain that Fortunato, uplifting his dull torch, endeavored to pry into the depth of the recess. Its termination the feeble light did not enable us to see.*”<sup>138</sup> (POE, 1984, p. 277).

No conto *The black cat*, há o surgimento de um novo personagem – o gato – que é uma cópia quase idêntica de outro, que fora assassinado antes pelo protagonista. A coincidência da imagem é o fato que provocará o efeito de estranhamento, de dúvida, entre o natural e o sobrenatural e levará a narrativa ao reino do fantástico.

*It was a black cat – a very large one – fully as large as Pluto, and closely resembling him in every respect but one. Pluto had not a white hair upon any portion of his body; but this cat had a large, although indefinite splotch of white, covering nearly the whole region of the breast. [...] What added, no doubt, to my hatred of the beast, was the discovery, on the morning after I brought it home, that, like Pluto, it also had been deprived of one of its eyes.*<sup>139</sup> (POE, 1984, p. 226-227).

Essa analogia quase perfeita entre os dois animais, essa identidade imagética, vem causar um desequilíbrio nas leis naturais que regem a narrativa, visto que se trata de um evento muito pouco provável de se realizar: o surgimento de um animal idêntico a outro e com características tão peculiares, principalmente quanto à ausência de um olho. Observa-se apenas uma pequena diferença entre eles, uma mancha branca no peito, e é justamente este ínfimo detalhe, contrapondo-se a todos as outras semelhanças, que permitirá manter a verossimilhança e ambiguidade do texto.

Em *William Wilson*, Poe também faz o uso da construção de imagens com característica similares para criar uma atmosfera de dúvida e incerteza. Nesse conto, como visto em **5.2. Construção às avessas**, o protagonista possui um duplo, personificando sua consciência, e que o perseguirá até a morte de ambos. O duplo é a imagem quase exata de William Wilson:

<sup>137</sup> Não parecia ter sido escavado para um uso especial, mas formado simplesmente pelo intervalo entre **dois dos colossais pilares** do teto das catacumbas, e tinha como fundo uma das paredes, de sólido granito, que os circunscreviam. (POE, 1965, p. 368, grifo nosso).

<sup>138</sup> Foi em vão que Fortunato, erguendo a tocha mortíça, tentou espreitar a profundidade do recesso. (POE, 1965, p. 368).

<sup>139</sup> Era um gato preto, um gato bem grande, tão grande como Plutão, e totalmente semelhante a ele, exceto em um ponto. Plutão não tinha pelos brancos em parte alguma do corpo, mas este gato tinha uma grande, embora imprecisa, mancha branca cobrindo quase toda a região do peito. [...] O que aumentou sem dúvida meu ódio pelo animal foi a descoberta, na manhã seguinte [...] de que, como Plutão, fora também privado de um de seus olhos. (POE, 1964, p. 297–298).

*I had not then discovered the remarkable fact that we were the same age; but I saw that we were of the same height, and I perceived that we even singularly alike in general contour of person and outline of feature. [...] His cue, which was to perfect an imitation of myself, lay both in words and in actions; and most admirably did he play his part. My dress it was an easy matter to copy; my gait and general manner were without difficulty, appropriated; in spite of his constitutional defect, even my voice did not escape him. My louder tones were, of course, unattempted, but then the key, – it was identical; **and his singular whisper, it grew the very echo of my own.**<sup>140</sup> (POE, 1984, p. 631-632, grifo do autor).*

Novamente há uma quase total identidade entre os dois personagens. Forma-se, pouco a pouco, uma imagem de extrema similitude entre ambos e, gradualmente, seus elementos constitutivos vão sendo delineados e as igualdades tornam-se mais evidentes. O protagonista percebe o duplo até esse momento como apenas mais um companheiro do colégio e que, por uma série de coincidências, possui um nome idêntico, nasceu no mesmo dia, e é, ainda, fisicamente análogo. Até o final do conto, Poe não evidencia a real natureza desse personagem duplicado, se se trata da imaginação de William Wilson, ou se leis sobrenaturais interferiram na narrativa.

Percebe-se, assim, nas duas obras, que existe sempre um elemento diferenciador na composição imagética – a voz sussurrante em *William Wilson* e a marca branca no pescoço em *The black cat* – em contraposição com os vários outros aspectos de similaridade. Por isso, não é permitido estabelecer plena identidade entre o original e sua cópia. Coincidência essa que, se absoluta, poderia levar a narrativa totalmente ao universo do sobrenatural, pois não haveria mais uma ambiguidade, uma incerteza, entre os personagens duplicados, mas sim, *um* seria, de fato, o *outro*. E, do lado oposto, se as diferenças ultrapassassem um limite que não consentisse uma ambiguidade, ter-se-ia um discurso realista.

Por fim, em *William Wilson*, há um trecho que, ao efetuar uma delimitação do espaço do edifício escolar, consegue conjugar, ao mesmo tempo, várias características das descrições imagéticas poeanas percorridas neste capítulo: o gótico, a hipérbole, o

---

<sup>140</sup> Não tinha então descoberto o fato notável de sermos da mesma idade, mas via que éramos da mesma altura, e percebi que éramos, mesmo, singularmente semelhantes no contorno geral da figura e nos traços fisionômicos. [...] Sua réplica, que era perfeita imitação de mim mesmo, consistia e, palavras e gestos, e desempenhava admiravelmente seu papel. Minha roupa era coisa fácil de copiar; meu andar e maneiras gerais foram, sem dificuldade assimilados e, a despeito de seu defeito constitucional, até mesmo minha voz não lhe escapava. Naturalmente, não alcançava ele meus tons mais elevados, mas o timbre era idêntico e **seu sussurro característico tornou-se o verdadeiro eco do meu.** (POE, 1964, p. 263–264, grifo do autor)

casarão/castelo, o duplo e o labirinto, ilustrando o poder de densidade do discurso artístico de Poe:

*But the house! – how quaint an old building was this! – to me how veritabily a palace of enchantment! There was really no end to its windings – to its incomprehensible subdivision. It was difficult, at any time, to say with certainty upon which of its two stories one happened to be. From each room to every other there were sure to be found three or four steps either in ascent or descent. Then the lateral branches were innumerable – inconceivable – and so returning in upon themselves, that our most exact ideas in regard to the whole mansion were not very far different from those with which we pondered upon infinity. During the five years of my residence here, I was never able to ascertain with precision, in what remote locality lay the little sleeping apartment assigned to myself and some eighteen or twenty other scholars.<sup>141</sup> (POE, 1984, p. 628).*

Foi possível identificar, portanto, através dessa breve análise de trechos dos contos de Poe, relacionados no *corpus*, alguns procedimentos de criação imagética que – principalmente nos moldes poeanos conforme exposto em seus ensaios *The philosophy of composition* e *Philosophy of furniture* – seriam, não exclusivos desse gênero ou modalidade, mas fundamentais na construção de um discurso fantástico. A sugestão de imagens indefinidas, hiperbólicas, dúplices, entre outras, dialogam diretamente com a principal característica do fantástico: a ambiguidade. Por esse motivo, pode-se concluir que há realmente um modo poeano peculiar de se produzir imagens em uma narrativa integrante do universo da literatura fantástica. E, conforme salienta Furtado (1980, p. 128):

Híbrido, incerto, mal delimitado, aparentando muitas vezes uma estrita observância das regras que condicionam o mundo empírico para no momento seguinte as subverter por completo, está intimamente relacionado com a falsidade inerente ao gênero e serve, em última análise, o reforço da ambiguidade em que este se fundamenta.

---

<sup>141</sup> Mas a casa! Que curioso casarão era aquele! Para mim, um verdadeiro palácio de encantamentos! Não havia realmente fim para suas sinuosidades, era um nunca acabar de subdivisões incompreensíveis. Era difícil, em qualquer ocasião, dizer com certeza se a gente estava em algum dos seus dois andares. De cada sala para outra era certo encontrarem-se três ou quatro degraus a subir ou a descer. Depois as subdivisões laterais eram inúmeras – inconcebíveis – e tão cheias de voltas e reviravoltas que as nossas ideias mais exatas a respeito da casa inteira não eram mui diversas daquelas com que imaginávamos o infinito. Durante os cinco anos de minha estada ali, nunca fui capaz de determinar, com precisão, em que remoto local estava situado o pequeno dormitório que me cabia, bem como a uns dezoito ou vinte outros estudantes. (POE, 1965, p. 260).

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*But the essence of life is not so much the atoms and simple molecules that make us up as the way in which they are put together.*<sup>142</sup> (SAGAN, 1981, p. 127).

Apesar de um exponencial avanço tecnológico e uma inevitável crescente dependência da humanidade, subsiste, ainda hoje, um sentimento de amor e ódio perante a Ciência. O ser humano sente prazer imenso em usufruir de seus frutos, porém censura-a por seu rigor e objetividade, por excluir a supersticiosidade e a magia da existência. Richard Dawkins (2000, p. 49), em seu livro *Desvendando o arco-íris: ciência, ilusão e encantamento*, no qual tenta defender um sentimento de admiração reverente à ciência, comparável ao sentimento estético pelas obras artísticas, recorda que John Keats (1795-1821) “[...] também reclamou que Newton destruía a poesia do arco-íris explicando-o. Por implicação mais geral, a ciência é o desmancha-prazeres da poesia, seca e fria, sem alegria, arrogante e carente de tudo o que um jovem romântico poderia desejar.”. Poe (1984, p. 992), contemporâneo de Keats e compartilhando em parte de suas ideias, teve, igualmente, um relacionamento conturbado com a ciência, à qual fez duras críticas, por meio de um poema escrito na juventude, manifestando a atmosfera daquele contexto:

### *Sonnet – To Science*

*SCIENCE! true daughter of Old Time thou art!  
Who alterest all things with thy peering eyes.  
Why preyest thou thus upon the poet's heart,  
Vulture, whose wings are dull realities?  
How should he love thee? or how deem thee wise?  
Who wouldst not leave him in his wandering  
To seek for treasure in the jeweled skies,  
Albeit he soared with an undaunted wing?  
Hast thou not dragged Diana from her car?  
And driven the Hamadryad from the wood  
To seek a shelter in some happier star?  
Hast thou not torn the Naiad from her flood,  
The Elfin from the green grass, and from me*

---

<sup>142</sup> Mas a essência da vida não é tanto os átomos e as simples moléculas que nos formam como a maneira em que eles estão juntos. [Tradução livre]

*The summer dream beneath the tamarind tree?*<sup>143</sup>

Por outro lado, é notório em Poe o caráter racional, lógico – portanto científico embora não empírico –, expresso principalmente em seus contos policiais. Na célebre trilogia do detetive Dupin, basta um estudo pormenorizado dos fatos para que a verdade se evidencie, não havendo interferências do sobrenatural nos acontecimentos, bem como, no método de revelação dos crimes. Ao final de *The mystery of Marie Roget*, Poe (1984, p. 206, grifo do autor) explica sua concepção:

*It will be understood that I speak of coincidences and **no more**. What I have said above upon this topic must suffice. In my own heart there dwells no faith in præternature. That Nature and its God are two, no man who thinks will deny. That the latter, creating the former, can, at will, control or modify it, is also unquestionable. I say “at will”; for the question is of will, and not, as the insanity of logic has assumed, of power. It is not that the Deity **cannot** modify his laws, but that we insult him in imagining a possible necessity for modification. In their origin these laws were fashioned to embrace **all** contingencies which **could** lie in the Future. With God all is Now.<sup>144</sup>*

Os textos críticos *Philosophy of furniture*, *The poetic principle* e *The philosophy of composition*, como visto ao longo deste estudo, demonstram sua visão radical sobre a construção artística, a ser realizada como uma equação matemática. Até o brevíssimo conto *The cask of Amontillado* expõe, sem piedade, esse aspecto poeano. Nessa narrativa, conforme argumenta Ricardo Araújo (2002, p. 51-52), Montresor, protagonista e narrador, “[...] articula uma vingança tão fria contra seu amigo de confraria, Fortunato, que quase se chega a ultrapassar os limites entre explosão de ódio e frieza, vingança e racionalidade. [...] Montresor vai arquitetando seu plano devagar, pausadamente, mas com precisão.”. E esses meios de proceder à vingança seriam análogos aos de uma composição artística: “Isto porque

<sup>143</sup> CIÊNCIA! Do velho Tempo és filha predileta! / Tudo alterar, com o olhar que tudo inquire e invade! / Por que rasgas assim o coração do poeta, / abutre, que asas tens de triste Realidade? / Poderia ele amar-te, achar sabedoria / em ti, se ousas cortar seu voo errante e ao léu / quando tenta extrair os tesouros do céu, / mesmo que a asa se eleve indômita e bravia? / Não furtaste a Diana o carro? E não forçaste / a Hamadriade do boques a procurar, fugindo, / estrela mais feliz, que para sempre a esconda? / Não arrancaste à Ninfa as carícias da onda / e ao Elfo a verde relva? E a mim, não me roubaste / o sonho de verão ao pé do tamarindo? [Tradução de Milton Amado] (POE, 1965, p. 925).

<sup>144</sup> Compreender-se-á que falo de simples coincidências e **nada mais**. O que já disse a respeito deste assunto deve bastar. Não há no meu coração nenhuma fé no sobrenatural. Que a natureza e Deus sejam dois, nenhum homem que pensa poderá negá-lo. Que este, criando aquela, pode, à vontade, controlá-la, ou modificá-la, é também incontestável. Digo “à vontade”, pois a questão é de vontade, e não de poder, como certos lógicos absurdos o têm suposto. Não é que a Divindade **não possa** modificar suas leis, mas nós a insultamos imaginando uma possível necessidade de modificação. Na sua origem essas leis foram feitas para abarcar **todas** as contingências que **poderiam** fazer no futuro. Com Deus tudo é presente. (POE, 1965, p. 129, grifo do autor).

na teorização poeana, a beleza é uma coisa indivisível, e o crime também pode ser uma obra de arte, como uma arquitetura magnífica elaborada por um homem que se guia pelo belo.” (ARAÚJO, 2002, p. 52). Em sua última obra, o ensaio ou poema cosmogônico *Eureka*, Poe propõe uma teoria definitiva sobre o Universo tendo – como esclarece Julio Cortázar (1986, p. 10) no Prólogo da obra – a convicção de ter produzido algo revolucionário cientificamente: “A descoberta da gravidade por Newton passava a ser uma simples ninharia comparada com as descobertas anunciadas em seu livro.”. E Monique Balbuena (1994, p. 102-103) bem esclarece essa duplicidade poeana:

Edgar Allan Poe, numa época em que se multiplicavam as descobertas e invenções científicas e tecnológicas, modificando a paisagem e, portanto, a concepção e percepção do mundo, manteria também uma relação conflituosa com a ciência e os novos esquemas de pensamento. Criticaria a razão mecânica dos cientistas; chegaria a apontar a Ciência como o mal principal que teria levado o planeta à desgraça, distanciando o homem da intuição e do espírito contemplativo da Mousikê grega [...]. Desse modo, seu método rigoroso, ao lado de um acurado espírito de análise, não excluía em nenhum momento a intuição e a imaginação; muito ao contrário, ambas eram tidas como condições indispensáveis ao seu pleno desenvolvimento.

É justamente, então, essa dicotomia, entre uma racionalidade aguda com uma presença constante do fantasma da irracionalidade que marca sua obra e – como visto em **2.1. Histórico** – o ambiente em que vivia. O fantástico surgiu dessa contradição entre a razão e o supersticioso criando vários textos consagrados; no entanto em Poe, essa arte atingiu um novo patamar, tornando-o o **mestre do horror**, certamente em virtude de seu rigoroso caráter analítico e científico, como esclarece Dostoiévski (2002, p. 8): “Não que ele tenha superado outros escritores pela imaginação; mas há uma peculiaridade na sua imaginação que não encontramos em ninguém mais: a força dos detalhes.”. Poe (1984, p. 906) não se deixou levar totalmente nem por uma busca excessiva pela verdade – “[...] *which is the satisfaction of the Reason.*”<sup>145</sup> – nem pela paixão – “[...] *which is the intoxication of the Heart [...]*”<sup>146</sup>, conseguiu subjugar-las, transferindo, de forma calculada e precisa, a intensidade de cada sensação, diretamente para suas narrativas e poemas, a fim de atingir plenamente a beleza de um sentimento poético. Como disse Sagan à epígrafe, não se trata apenas de combinar certa quantidade de elementos, mas é o fato de se juntar átomos e moléculas artísticas de uma

<sup>145</sup> [...] que é a satisfação da Razão. (POE, 1999, p. 97).

<sup>146</sup> [...] que é a embriaguez do Coração [...] (POE, 1999, p. 97).

maneira específica e especial que possibilita a criação de um organismo vivo, ou de uma obra de arte.

Assim, o estudo aqui realizado procurou revelar, através de uma análise dos contos relacionados no *corpus* e sob a ótica da própria poética poeana, explicitada nos ensaios críticos já citados, como foi possível a Poe obter uma obra fantástica de tão elevada qualidade estética, e qual a relação de sua técnica de construção artística com a literatura fantástica.

Isolando individualmente cada procedimento do sistema poeano, examinou-se, de início, no capítulo **5.2. Construção às Aversas**, o método de construção às avessas, pelo qual a obra deveria ser arquitetada a partir de seu epílogo a fim de delinear com precisão todos os anteriores incidentes narrativos que culminariam até àquele ápice previamente determinado. Tal recurso demonstrou-se como um importante aliado à obtenção de uma narrativa fantástica eficiente. Esta, para se realizar plenamente, depende de cumprir uma série de restrições, estando comprometida a regras literárias e de verossimilhança para tornar-se convincente, sendo, por isso, na opinião de Furtado (1980) e Bessière (1974), um dos discursos mais complexos e condicionados da literatura. Mais do que isso, há a necessidade de que a ambiguidade fantástica, causada pela contradição entre a fenomenologia empírica/meta-empírica, sustente-se até o remate – no modelo ideal todoroviano – ou em pelo menos em grande parte da intriga, estendendo ao máximo o vetor-tensão, conforme proposto por Finné (1980), de forma a evidenciar-se como o tom dominante da obra. A construção às avessas apresentar-se-ia, em tal caso, como um fundamental artifício para se criar um texto fantástico persuasivo e sedutor, concedendo ao escritor um total controle sobre sua narrativa, de modo a estabelecer, corretamente, as harmonias e desarmonias indispensáveis ao desenvolvimento da frágil e exigente literatura fantástica.

Outro ponto referiu-se à brevidade do discurso narrativo. Como visto em **5.3. Brevidade do Discurso Fantástico**, Poe considera que uma obra artística sustenta-se em uma determinada impressão a ser produzida ao seu final, e, para atingir-se esse intento, seria indispensável uma leitura integral em uma só assentada. Isto implicaria em sujeitar o discurso a uma quantidade limitada de material linguístico, e, por esse motivo o conto seria o formato mais adequado para tal realização. Atinge-se aqui, novamente, alguns importantes aspectos do fantástico. Um texto de curta duração permitir-se-ia compor de forma mais pormenorizada e perfeccionística, depurando-o várias vezes até satisfazer todas as reivindicações da literatura fantástica. Porém, por outro lado, exigir-se-ia de seu autor um poder maior de condensação, a fim de expressar muito em poucas palavras, conforme preconiza Cortázar (1993) em sua teoria particular de composição. A brevidade eliminaria, também, qualquer possibilidade de

se proceder a uma leitura não linear – saltando trechos, invertendo a ordem dos capítulos –, desvinculada do processo de enunciação, conforme indica Todorov como o terceiro traço característico da literatura fantástica e discutido no capítulo **2.3. O Discurso Fantástico**. Não se correria o risco, então, de acarretar uma revelação antecipada dos enigmas inerentes ao fantástico, além de maximizar a força de seus efeitos, ao promover a recepção da obra por inteiro de uma só vez. Embora haja exceções, pois assim desenvolve-se a arte literária, é fato que a grande maioria da literatura fantástica, com elevada qualidade estética, compõe-se de narrativas breves.

Por fim, em **5.4. Imagens Fantásticas** verificou-se os vários modos com que Poe faz um uso peculiar da figurativização. Ao criar imagens irresolutas, duplicadas, excessivas – entre outras –, permite-se introduzir, ou elevar ainda mais, a atmosfera ambígua da narrativa. Por intermédio de Furtado (1980, p. 120), constatou-se que o discurso imagético ofereceria um perigo iminente à literatura fantástica, porque caso uma utilização demasiada “[...] (tal como frequentemente se verifica no discurso ‘realista’) tivesse lugar na narrativa fantástica, poderia bem levar a que a ocorrência sobrenatural fosse subestimada, entendida como subalterna ou episódica [...], fazendo perder de vista o efeito visado pelo gênero.”. Poe, no entanto, em virtude de sua racionalidade e extremo cuidado com os detalhes, levaria o recurso da figurativização ao extremo, a atingir em alguns momentos uma ilusão referencial, servindo como um importante intensificador das ilusões da literatura fantástica.

Em função da metodologia de análise, foi inevitável observar, em isolado, cada um dos elementos elencados acima. Contudo, como visto em **5.1. Considerações Iniciais**, a poética poeana é um sistema complexo no qual cada procedimento desempenha uma função específica, mas profundamente inter-relacionada ao todo. Por isso, é por meio da conjunção da construção às avessas, aliada à brevidade do discurso, juntamente com uma pertinente composição imagética que se torna possível atingir a plenitude desses artifícios, e, dessa forma, obter-se ao final da obra uma **unidade de efeito**. Baseando-se no estudo realizado das narrativas fantásticas poeanas, pode-se declarar que essa unidade de efeito seria certamente compatível e equivalente ao efeito fantástico, realizado na ambiguidade entre o racional/irracional, essencial à literatura fantástica. Não se deve afirmar, entretanto, que toda obra fantástica tenha que se submeter a esses preceitos para que tenha sucesso, pois há – ou poderá haver – textos clássicos que não possuem qualquer analogia ao método poeano. Todavia é possível sustentar que o sistema composicional de Edgar Allan Poe – explicitado através dos ensaios *The philosophy of composition*, *The poetic principle* e *Philosophy of furniture* e, como visto, aplicado nos contos relacionados no *corpus* – é um instrumento

fundamental para a geração do **modo fantástico**, ou seja, uma característica ou tendência interpretativa que permeia toda a obra e realizável através da unidade de efeito que busca a ambiguidade; e dependendo de sua intensidade e dominância sobre a integralidade do discurso – de acordo com as ideias expostas ao final do capítulo **2.5. Questionamentos** –, talvez seja admissível consolidar o **gênero literário** denominado literatura fantástica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia: inferno**. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998. Edição bilíngue.

ALLEN, Hervey. Vida e obra de Edgar Allan Poe. In: POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 1. ed. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, p. 15-43, 1965.

ARAÚJO, Ricardo. **Edgar Allan Poe um homem em sua sombra**. Cotia: Ateliê, 2002.

BALBUENA, Monique. **Poe e Rosa à luz da cabala**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1994.

BARROSO, Ivo. Nota à 2a. edição. In: POE, Edgar Allan. **“O corvo” e suas traduções**. Organização de Ivo Barroso. Tradução de Charles Baudelaire et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 9, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. **Ensaio sobre Edgar Allan Poe**. Tradução de Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone, 2003.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. (Biblioteca Tempo Universitário, 41).

BESSIÈRE, Irène. L'expérience imaginaire des limites de la raison. In: \_\_\_\_\_. **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**. Tradução de Fábio Lucas Pierini. Revisão de Ana Luiza Silva Camarani. Paris: Larousse, 1974. Tradução não publicada, descrição do original.

BORGES, Jorge Luis. El outro, El mismo. In: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

CALVINO, Italo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A poética de Charles Nodier: contendo a tradução de A fada de migalhas**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

CAMARGO, Luciana Moura Colucci de. **The fall of the house of Usher: ecos de um discurso grotesco e decadente**. 172f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2002.

\_\_\_\_\_; BORGES FILHO, Oziris. O espaço gótico em “A máscara da morte rubra”. In: COLÓQUIO VERTENTES DO FANTÁSTICO NA LITERATURA, n. I, 2009, Araraquara. **Anais...** Araraquara: Laboratório Editorial, 2009. p. 706-724. 1 CD-ROM.

CAMPOS, Haroldo de. **Ilíada de Homero**. Tradução de Haroldo de Campos. 4. ed. São Paulo: Arx, 2003. v. 1.

CARR, John Dickson. **O enigma da cripta**. Tradução de Baptista de Carvalho. Lisboa: Editorial Minerva, 1960. Título original: The burning court.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tripadalli. Londrina: Editora UFPR, 2006

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates, 104).

\_\_\_\_\_. Prólogo. In: POE, Edgar Allan. **Eureka**. Tradução de Marilene Felinto. 1. ed. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, p. 9-13, 1986.

DAWKINS, Richard. **Desvendando o arco-íris: ciência, ilusão e encantamento**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Título original: Unweaving the rainbow.

DOSTOIÉVSKI, F. M. Prefácio a Poe. In: POE, Edgar Allan. **A narrativa de A. Gordon Pym**. Tradução de Renata Esteves. São Paulo: Cosac & Naify Edições, p. 7-10, 2002.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

FINNÉ, Jacques. Notre héritage. In: \_\_\_\_\_. **La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle**. Tradução de Fábio Lucas Pierini. Revisão de Ana Luiza Silva Camarani. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980. Tradução não publicada, descrição do original.

FIORIN, J. L.; SAVIOLI, F. P. **Para entender o texto: leitura e redação**. 6. ed. São Paulo: Editora Ática S.A., 1992.

FISCHER, Luís Augusto. Poe, Machado e Borges, não nessa ordem. In: \_\_\_\_\_. **Machado e Borges: e outros ensaios sobre Machado de Assis**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, p. 97-128, 2008.

FOYE, Raymond. A opinião francesa. In: POE, Edgar Allan et al. **Poe desconhecido**. Tradução de Luiz Fernando Brandão e Márcia Poncioni. Porto Alegre: L&PM, p. 91-94, 1989. Título original: The unknown Poe.

FREUD, Sigmund. O 'estranho'. In: \_\_\_\_\_. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, v. 17, p. 235-269, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna – Problemas Atuais e Suas Fontes**. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAGNEBIN, J. Marie. Infância e Pensamento. In: GHIRALDELLI, Paulo. **Infância, escola e modernidade**. São Paulo: Cortez, 1997.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [1988?]. (Vega Universidade).

GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. 5. ed. São Paulo: Editora Ática S.A., 1990.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução de João Paulo Monteiro. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1996.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. O dominante. In: LIMA, L. Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

KIEFER, Charles. **Borges que amava Estela & outros duplos**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MALLARMÉ, Stéphane. Alguns medalhões e retratos de corpo inteiro: de retratos do próximo século. In: POE, Edgar Allan et al. **Poe desconhecido**. Tradução de Luiz Fernando Brandão e Márcia Poncioni. Porto Alegre: L&PM, p. 142, 1989. Título original: The unknown Poe.

MENDES, Oscar. Contos humorísticos: nota preliminar. In: POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 1. ed. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, p. 411-413, 1965.

MILLER, Walter M. Jr. **Um cântico para Leibowitz**. Tradução de Maria da Glória de Souza Reis. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. Título original: A canticle for Leibowitz.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In : \_\_\_\_\_. **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, p. 184-192, 1985a.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Os buracos da máscara**. São Paulo: Brasiliense, p. 7-17, 1985b.

PACIORNIK, Celso M. Nota Introdutória. In: HAWTHORNE, Nathaniel et al. **América: clássicos do conto norte-americano**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2001.

PIGNATARI, Decio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 1. ed. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965.

- \_\_\_\_\_. **The unabridged Edgar Allan Poe**. Philadelphia: Running Press, 1983.
- \_\_\_\_\_. **The complete tales and poems of Edgar Allan Poe**. New York: Penguin Books, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 1999.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.
- RENAUX, Sigrid. Paralelismos entre William Wilson e Sr. Goliádkin, os “duplos” de Poe e Dostoiévski. **Revista Estudos Anglo-Americanos**. São José do Rio Preto, n. 7-8, p. 16-42, 1983-84.
- RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).
- RUSSELL, Bertrand. **A perspectiva científica**. Tradução de José Severo de Camargo Pereira. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969. Título original: *The scientific outlook*.
- SAGAN, Carl. **Cosmos**. London: Macdonald Futura Publishers, 1981.
- SANTAELLA, Lúcia. Estudo crítico: Edgar Allan Poe (o que em mim sonhou está pensando). In: POE, Edgar Allan. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. São Paulo: Círculo do Livro, p. 139-189, 1991.
- SIEBERS, Tobins. **Lo fantástico romântico**. Tradução de Juan José Utrilla. 1. ed. [Ciudad de México, D.F.]: 1989. Título original: *The romantic fantastic*.
- SÜSSEKIND, Pedro. A lição aristotélica de Poe. In: **A filosofia da composição**. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 9-13, 2008.
- THAMOS, Márcio. Figuratividade na poesia. **Itinerários: revista de literatura**. Araraquara, n. especial, p. 101-118, 2003.
- \_\_\_\_\_. **As armas e o varão**: leitura e tradução do canto I da Eneida. 318f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007, p. 118-119.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Debates, 98).
- \_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates, 14).
- TYSON, Neil deGrasse. The Perimeter of Ignorance. **Natural History Magazine**, New York, p. 1-4, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.naturalhistorymag.com/universe/211420/the-perimeter-of-ignorance>>. Acesso em: 09.09.2010

VAX, Louis. **A Arte e a Literatura Fantásticas**. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.

\_\_\_\_\_. Motifs, themes et schèmes. In: \_\_\_\_\_. **La séduction de l'étrange**. Tradução de Fábio Lucas Pierini. Revisão de Ana Luiza Silva Camarani. Paris: PUF, 1965. Tradução não publicada, descrição do original.

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Tradução Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. (A Aventura dos Clássicos). Título original: The castle of Otranto.

## OBRAS CONSULTADAS

A EPOPEIA de Gilgamesh. 2. ed. Tradução de Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Título original: The epic of Gilgamesh. Tradução realizada a partir da versão inglesa estabelecida por N. K. Sandars.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Círculo do Livro, 1999.

BOTO, Carlota. **A escola do novo homem: entre o iluminismo e a revolução francesa**. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Carlos Nejar. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1972. Título original: Ficciones.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3. ed. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008. 4 v.

CAZOTTE, Jacques. **O diabo enamorado**. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992. Título original: Le diable amoureux.

DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Clássicos do sobrenatural**. São Paulo: Iluminuras, p. 7-12, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FUENTES, Carlos. **Aura**. Tradução de Olga Savary. Porto Alegre: L&PM, 1998.

GARCIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre. (Org.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2009.

GAUTIER, Théophile. **O clube dos haxixins**. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1987. Título original: Récits Fantastiques.

\_\_\_\_\_. **Contos fantásticos**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Primeira Linha, 1999.

GÓGOL, Nicolai. **O nariz e a terrível vingança**. Tradução de Arlete Cavalieri. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1986.

HAWTHORNE, Nathaniel. **Os melhores contos de Nathaniel Hawthorne**. Tradução de Olívia Krähenbühl. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

HOFFMANN, E. T. A. **Contos fantásticos**. Tradução de Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993. Títulos originais: Der goldne Topf, Die Automate, Der Sandmann.

\_\_\_\_\_. **O castelo mal-assombrado**. Tradução de Ary Quintella. São Paulo: Círculo do Livro, 1993.

JAMES, Henry. **Lady Barberina – a outra volta do parafuso**. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultura, 1980. Títulos originais: Lady Barberina, The turn of the screw.

MAAS, Wilma Patrícia. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

MAUPASSANT, Guy de. **Os melhores contos de Guy de Maupassant**. Tradução de Ondina Ferreira. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

MÉRIMÉE, Prosper. **Contos**. Tradução de Ondina Ferreira. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

NERVAL, Gérard de. **Aurélia**. Tradução de Elide Valarini. 1. ed. São Paulo: Ícone Editora, 1986.

POE, Edgar Allan. **Eureka**. Tradução de Marilene Felinto. 1. ed. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1986.

\_\_\_\_\_. et al. **Poe desconhecido**. Tradução de Luiz Fernando Brandão e Márcia Poncioni. Porto Alegre: L&PM, 1989. Título original: The unknown Poe.

\_\_\_\_\_. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

\_\_\_\_\_. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Brenno Silveira et al. São Paulo: Círculo do Livro, 1993.

\_\_\_\_\_. **“O corvo” e suas traduções**. Organização de Ivo Barroso. Tradução de Charles Baudelaire et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

\_\_\_\_\_. **Edgar Allan Poe: poems and poetics**. Organização de Richard Wilbur. New York: The library of America, 2003.

\_\_\_\_\_. **Edgar Allan Poe - the poetic principle**. The Edgar Allan Poe Society of Baltimore. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/info/petpp.htm>>. Acesso em: 04 mar. 2011.

POTOCKI, Jan. **O manuscrito de Saragoça**. Tradução de José Sanz. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.

RIBEIRO, José Alcides. **Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e a 'Narrativa de Arthur Gordon Pym'**. São Paulo: Edunesp, 1996. (Prismas).

SAGAN, Carl. **O mundo assombrado pelos demônios**. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Título original: The demon-haunted world.

SCHAUB-KOCH, Émile. **Contribuição para o estudo do fantástico no romance**. Tradução de António Gomes da Rocha Madahil. Lisboa: Tipografia Gaspar, 1957.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Tradução de Miécio Araujo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 2001.

STOKER, Bram. **O vampiro da noite (Drácula)**. Tradução de Maria Luísa Lago Bittencourt. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi Ltda, 1960. Título original: Dracula.

TAVARES, Braulio. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Freud e o estranho**: contos fantásticos do inconsciente. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 9-16, 2007.

\_\_\_\_\_. Nas periferias do real ou o fantástico e seus arredores. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Páginas de sombra**: contos fantásticos brasileiros. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, p. 7-18, 2003.

TODOROV, Tzvetan; DUCROT, Oswald. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. Tradução de Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1977.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, conde de. **Contos Cruéis**. Tradução de Pauline Alphen. São Paulo: Iluminuras, 1987. Título original: Contes cruels.