

# Poe, os limites entre o fantástico e o estranho e um debate a partir de Todorov e Roas

Leonardo Brandão de Oliveira Amaral<sup>88</sup>  
Universidade Regional do Cariri (URCA)  
Edson Martins<sup>89</sup>  
Universidade Regional do Cariri (URCA)

## **Resumo**

O presente artigo aborda o trabalho de dois autores importantes para o desenvolvimento do fantástico, o estudioso búlgaro Tzvetan Todorov e o estadunidense Edgar Allan Poe. Os textos de Todorov, em especial sua *Introdução à literatura fantástica* (2017) são fundamentais para a compreensão das diferentes conceituações do fantástico e dos seus gêneros vizinhos. Dito isso, também Poe ocupa um lugar privilegiado nos estudos fantásticos, inclusive na obra de Todorov. Dos trabalhos de Poe, dois recebem destaque nas postulações do búlgaro: “O gato preto”, em razão de ser apontado pelo teórico como uma narrativa díspare na obra de Poe, e “A queda da casa de Usher”, que serve de exemplo de uma obra estranha que se aproxima do fantástico. Tendo notado esse espaço privilegiado dos dois contos, eles serão analisados aqui à luz da teoria de Todorov para considerar seus critérios e as condições para a realização dos dois gêneros. No final, relacionamos a teoria de David Roas e as postulações de outros autores, como Mikhail Bakhtin, para investigar o papel de certos elementos configuradores da narrativa, como a posição do leitor e do narrador, em sua relação com as teorias do fantástico de Roas e Todorov.

## **Palavras-chave**

Fantástico. Estranho. Edgar Allan Poe. Tzvetan Todorov. David Roas.

---

<sup>88</sup> Graduando em Letras - Português/Inglês na Universidade Regional do Cariri (URCA).

<sup>89</sup> Possui graduação (1996), mestrado (2001) e doutorado (2010) em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (PPGL). Atualmente, é Professor Associado (Referência O) de Literatura Brasileira, na Universidade Regional do Cariri (URCA) e professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras, na mesma IES, sendo o atual coordenador do curso.

## **Introdução**

Em sua obra *Introdução à Literatura Fantástica* (2017), referência constante nos estudos do fantástico, Tzvetan Todorov menciona diversas vezes a relação de Edgar Allan Poe com o fantástico e os gêneros literários que dele se avizinham. Na definição proposta pelo teórico, as obras de Poe são afastadas do fantástico e do maravilhoso. No entanto, algumas delas fugiriam a essa constatação. Considerando a importância que Todorov tem para a discussão do fantástico e o que seriam seus gêneros vizinhos, a contribuição de seu estudo serve como ponto de partida para discutir suas conceituações do gênero e a relação que as obras de Poe analisadas por ele têm com tais conceitos. Também é preciso reconhecer que, quando considerado o contraste com teorias mais recentes, a definição de Todorov merece ser reanalisada e questionada.

Uma das obras que Todorov menciona como díspares em Poe é “O gato preto” (2008a), ao apontar a possibilidade de ela se encaixar no fantástico. Apesar da menção, essa classificação é apenas referida como uma hipótese, sem que o estudioso búlgaro se posicione ou elabore uma descrição do porquê de ela existir. Dada a hipótese, propõe-se aqui, primeiro, uma análise do conto de Poe, por meio de postulações sobre o fantástico na definição de Todorov e seguindo a inspiração da menção a que nos referimos, que indica uma posição especial desse conto. Assumimos crer que essa análise também será útil ao entendimento dessa definição todoroviana do fantástico.

O caráter da nossa discussão não é utilizar as definições de Todorov para qualificar, ou não, obras como pertencentes às categorias todorovianas, uma vez que essa classificação já foi feita por outros estudiosos, mencionados adiante. Antes, objetiva-se confrontar a teoria do pensador búlgaro com outras, para melhor analisar os conceitos de fantástico e estranho, realçando os critérios utilizados pelas teorizações de Todorov. A contrapartida do estranho, a ser comparado com o fantástico, será “A queda da casa de Usher” (POE, 2009a), também em razão de uma menção direta ao conto, feita por Todorov. Assim, tencionamos acrescentar nossa análise às já existentes, dialogando com diferentes - e relevantes - abordagens da perspectiva crítica em debate.

Ao final, uma contraposição das discordâncias entre os postulados de Todorov e os de David Roas serviu de parâmetro para analisar a diferença do estranho e do fantástico no diálogo desses autores. Valorizar diferentes abordagens é necessário

para entender as teorias do fantástico, uma vez que existe uma estabelecida tradição de estudos, devendo quem se insere nela conhecer aqueles que o precederam.

Os ensaios de Poe permitem uma análise do procedimento segundo o qual ele escreve. Um desses, de especial interesse ao nosso trabalho, é o famoso *The Philosophy of Composition* (1977). Logo no seu segundo parágrafo, Poe afirma que é apenas com o “[...] desfecho constantemente em vista que nós podemos dar a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra em todos os momentos tendam para o desenvolvimento de uma intenção.”<sup>90</sup> (POE, 1977, p. 164). A escrita, assim, deveria priorizar a realização de um efeito que deve ser mantido em mente durante todo o processo. Alvarez (2010) constata, comentando Poe, que ele “[...] afirma que a escolha deliberada de um dado efeito que se deseja impor sobre o leitor deve nortear todo o trabalho de construção do poema.”. Assim como Alvarez (2010, p. 239), também se considera aqui que as reflexões de Poe, no ensaio já mencionado, sobre a poesia e a feitura do poema, podem semelhantemente refletir sobre o conto.

A preocupação de Poe com a escrita da obra é um bom sinal para a relevância de um estudo aprofundado do seu processo de escrita. Demonstrando uma consciência das ferramentas que detém na produção das suas obras, Poe, por este motivo adicional, é um interessante autor para analisarmos a definição do fantástico de Todorov.

Nosso trabalho está organizado em três seções, além desta introdução. Na primeira, discutiremos a relação entre as definições de estranho e fantástico de Todorov, ligadas às duas obras de Poe. Para tanto, utilizaremos como suporte as postulações de Laís Campos (2015) e José Farias (2016) sobre o fantástico e essas obras. No segundo momento, antes da nossa conclusão, discutiremos as características composicionais e estilísticas específicas dos dois textos, quando daremos um espaço privilegiado à questão do narrador e do leitor no que toca aos dois contos. Concluiremos com a discussão sobre o fantástico e o estranho nas obras de Poe, explicitando nossas sínteses do contraste entre as propostas teóricas de Todorov e Roas.

---

<sup>90</sup> Tradução nossa de: “[...] *denouement 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.*” (POE, 1977, p. 164)

## **1 Entre o estranho e o fantástico: a tensão da realidade e a reação**

Colhemos em Todorov, para início do raciocínio que desenvolveremos nesta seção, o trecho em que ele afirma: “Eis uma novela de Edgar Poe que ilustra um estranho próximo ao fantástico: ‘A queda da casa de Usher.’” (TODOROV, 2017, p. 53). Neste capítulo, o autor resume os acontecimentos da narrativa e demonstra, nela, dois elementos ligados às origens do estranho.

O primeiro deles seria a série de coincidências que desafiam a lógica, apesar de não desafiarem a realidade por si só. No entanto, em tais situações, o narrador explica-as racionalmente, não admitindo ao leitor (implícito) a aceitação de uma explicação sobrenatural. Essa posição inviabilizaria, portanto, a possibilidade do fantástico segundo Todorov, posto que, nele, não ocorre de colocar-se o leitor diante de acontecimentos para os quais pode existir apenas uma explicação compatível com a ordem natural, real. Isso não elimina o fato de que possa ser preservada uma explicação de ordem lógica, ainda que permaneça uma indefinição insolúvel sobre a ruptura com aquela ordem natural. Há, portanto, a necessidade de permanecer na ambiguidade para que se concretize o “fantástico puro”. Aqui temos uma primeira condição imposta por Todorov para o reconhecimento do fantástico e decorre disto que os gêneros vizinhos a ele sejam definidos segundo a concretização ou não dessa ambiguidade e a tendência que ela assume diante do sobrenatural, seja de sua aceitação ou negação.

Todorov não descuida de considerar situações híbridas, intermediárias. A desambiguação em direção a uma explicação racional do insólito levaria ao fantástico-estranho, enquanto aquela direcionada a uma aceitação do sobrenatural findaria no fantástico-maravilhoso. Esses dois subgêneros transitórios se definiriam, portanto e em sua movência composicional, na criação de uma tensão temporária entre o real e o sobrenatural na narrativa, como ocorre no fantástico, mas terminam com a aceitação de uma dessas posições. O mesmo não ocorre nos gêneros para os quais esses subgêneros transitam, ao fim de sua movência. No estranho:

[...] relatam-se 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 similar. (TODOROV, 2017, p. 53)

Ainda segundo Todorov, apresentando o segundo elemento, “[...] o estranho está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão.” (TODOROV, 2017, p. 53). Essa posição das personagens relaciona-se com a reação do leitor, que é induzido a compartilhar a reação da personagem, o que nos lembra a segunda condição proposta por Todorov para o fantástico: o compartilhamento, a identificação de um leitor ingênuo com a personagem.

Isso, todavia, não encerra a questão, porque Todorov discorre, ainda, sobre outros traços característicos do fantástico. Não só o sobrenatural se relaciona com a construção do efeito fantástico e estranho. Também figuram, entre os elementos que formam esse efeito, a presença de temas ‘tabu’ e um uso específico da linguagem.

Remetendo novamente às obras, identificam-se temas tabu nos dois contos. Em “O gato preto”, há um personagem alcoólatra, que bate na esposa e nos animais, que arranca o olho do seu gato, mata a própria mulher e oculta-lhe o corpo. No caso de “A queda da casa de Usher”, seria “[...] o estado extremamente doentio do irmão e da irmã que desconcerta o leitor.” (TODOROV, 2017, p. 54). Um apontamento nessa direção também é feito por José Farias (2016, p. 30): “Algo de incestuoso entre os irmãos se insinua na narrativa deste conto como podemos observar, ainda que sutilmente...”. Somos, aqui, inseridos em um ambiente depressivo e sombrio, colocados diante de uma atmosfera mórbida, diferente daquela construída em “O gato preto”.

Sobre o emprego específico da linguagem, as duas obras de Poe concretizam os três traços da estrutura fantástica propostos por Todorov. O primeiro traço, o emprego específico do discurso figurado, é bastante efetivo para os efeitos que implicam um questionamento da ordem natural nas duas obras. Diversos elementos, muitas vezes discretos, conduzem o leitor a uma percepção sobrenatural, especialmente na sua forma associada ao fantástico, isto é, a forma de efeito aterrador incidindo sobre uma percepção sobrenatural dos acontecimentos. Em “A queda da casa de Usher”, a descrição do cenário é repleta de morte e tristeza, como já apontado por Farias (2016). O caminho que o narrador descreve, rota que leva à casa, e, conseqüentemente, ao cenário da sua primeira aparição, é longo, “[...] *silencioso, sombrio e monótono...*” (POE, 2009a, p. 87, grifos nossos). No céu, as nuvens “[...] pendem *opressivas e baixas...*” (POE, 2009a, p. 87, grifos nossos). A região também é árida e desolada. A primeira adjetivação da casa é como “melancólica”, e o personagem sente uma terrível

sensação de tristeza. As próprias janelas, como Farias (2016) bem nota, são assemelhadas a “[...] órbitas vazias...” (POE, 2009a, p. 87, grifos nossos) sobre as paredes “*soturnas*”. Ainda o estado da casa, a névoa, o silêncio, a solidão, o mistério, as sombras, o outono e outros diversos elementos compõem um cenário opressivo, sufocante e ameaçador, em que a pouca vida que aparece à vista, como juncos, árvores e caniços, quando já não são elementos recorrentemente associados à morbidez, encontram-se em estado de decaimento. Estes recursos imagéticos e de conteúdo se relacionam com o terror sobrenatural, em uma relação que conjuga a condição mórbida do cenário com as ações que ocorrem e ocorrerão nele. A casa pode ser compreendida como uma instância do espaço diegético em que se materializa, no plano da concretude, um aspecto central do estado da família e das personagens, somente possível em um plano abstrato: ela mimetiza a decadência existencial em que seus moradores se encontram. No final, consolidando a homologação entre os dois planos, morre a casa junto com os moradores.

Apesar desse caráter aparentemente sobrenatural da narrativa, explicações lógicas são apresentadas para todos os acontecimentos. Todo evento que desafia o conhecimento natural tem sua causa explicitada prontamente pelo narrador, num esforço quase compulsivo de proteger a realidade. Quanto à atmosfera da paisagem, ele diz:

Era possível, segundo refleti, que uma mera redistribuição dos objetos que formavam a cena, dos detalhes do quadro, seria suficiente para modificar ou talvez até mesmo aniquilar sua capacidade de transmitir uma impressão tão merencória... (POE, 2009a, p. 88)

Assim, apenas uma combinação inoportuna ou um descaso dos residentes seriam o suficiente para explicar o porquê daquele ambiente transmitir uma má sensação. No entanto, a “superstição”, como diz o próprio narrador, continua a contaminar sua mente: “Sacudindo de meu espírito o que poderia ser tão somente a impressão de um sonho, examinei com maior cuidado o aspecto real do edifício.” (POE, 2009a, p. 91). Continua durante a narrativa esse movimento duplo; surge um evento insólito que provoca uma reação no narrador e, em seguida, é exposta uma explicação para esse evento. Segundo Todorov, não é deixado espaço para a dúvida, o que, no caso dessa narrativa, destituiria a possibilidade da casa prever a morte dos seus residentes e eles serem ligados espiritualmente à construção.

Um procedimento de composição parecido ocorre em “O gato preto”. Logo

no primeiro movimento do enredo, somos preparados para o relato de uma experiência que desafia a credulidade: “Quanto à fantástica e, ao mesmo tempo, prosaica histórica que estou prestes a narrar, não espero e nem peço que me acreditem.” (POE, 2008a, p. 41). Já nessa introdução aos eventos, é nos revelado que quem nos fala está para morrer, cercado de pessoas que o julgam louco, apesar de ele negar explicitamente a loucura.

O narrador de “O gato preto” contribui extraordinariamente para o questionamento de sua própria credibilidade. Os relatos precedentes à sua prisão, marcados por eventos que desafiam a realidade, conectam-se à figura do seu gato. O nó narrativo iniciador do sobrenatural liga a loucura aos eventos decorrentes do enforcamento do felino pelo narrador condenado. Como sabemos, na noite da morte do gato, o assassino acorda em meio a um incêndio. Encontra, de pé, quando as chamas cessam, uma única parede, que nada de especial tinha no seu material. Nela, estava a imagem de um gigantesco gato com uma corda ao redor do pescoço. À semelhança da casa de Usher, paredes são novamente o suporte concreto de condições emocionais, abstratas, parecendo oferecer evidências que desafiam a experiência das leis físicas do mundo natural.

Outros acontecimentos vêm reforçar a possibilidade sobrenatural: um outro gato, muito semelhante ao que fora morto, aparece logo quando o narrador queria encontrar um substituto. Ao novo felino, faltava o mesmo olho que o antigo tivera arrancado. Um sinal branco crescia ao redor do seu pescoço, marcando o lugar onde a corda enforcara seu predecessor. O último evento, que culmina na prisão do narrador, é a aparição do gato no lugar onde a esposa morta havia sido ocultada e o alarde feito pelo animal, que acaba por entregar a presença da câmara onde o corpo estava escondido.

Os eventos apontam para duas possibilidades: uma lógica e outra sobrenatural. Laís Campos (2015), discutindo o fantástico nessa obra, enumera algumas das possibilidades apreensíveis pelo leitor. Primeiro, ela explora a possibilidade da psicopatia por parte do narrador:

Poder-se-ia dizer que todos os eventos aparentemente sobrenaturais foram uma forma do narrador convencer seu narratário – e, conseqüentemente, o leitor implícito – de que foi atormentado por um demônio presente em seu gato. (CAMPOS, 2015, p. 112)

Na outra direção, do maravilhoso, ela aponta a possibilidade da influência de um espírito demoníaco:

Todas essas coincidências dão ao leitor a possível leitura de que o segundo gato seria uma “reencarnação” de Pluto que voltara para atormentar seu antigo dono que o matara. (CAMPOS, 2015, p. 114).

Na construção dessa ambiguidade, nas possibilidades de interpretações que, ao mesmo tempo, não permitem ao leitor implícito alcançar uma conclusão, seria realizado o que Todorov chama de “fantástico puro”. Assim, estaria concretizado, em “O gato preto”, o efeito fantástico. No entanto, para analisar a estruturação da ambiguidade, é necessário entender as ferramentas que orientam as duas narrativas em direção a um efeito desejado, especialmente a posição do narrador e do leitor.

## **2 Os posicionamentos dos narradores e dos leitores**

Essas duas obras de Poe induzem o leitor a uma percepção fortemente tendenciosa, influenciada pelas posições dos seus narradores. Em “A queda da casa de Usher”, o narrador recusa completamente o sobrenatural. O leitor é, nessa obra, apresentado a uma série de eventos que poderiam facilmente conduzir a uma ambiguidade, ou até mesmo à aceitação do sobrenatural, mas o narrador tenta negar, muitas vezes explicitamente, esses posicionamentos.

Tal característica é especialmente relevante na construção do efeito estranho. O narrador é hostil à aceitação do insólito, conservando sua realidade. A preservação da realidade, no entanto, desponta como um dos elementos configuradores da obra, pois, por ser postulada por uma personagem situada no mesmo plano diegético que os eventos narrados, tendo deles participado, a posição do narrador pode ser colocada sob questionamento.

Os narradores dos contos, no que diz respeito ao seu comprometimento com essa preservação da realidade, assumem posturas destoantes a respeito da possibilidade sobrenatural. A série de coincidências que permeiam a narrativa são tomadas pelo narrador de “A queda da casa de Usher” apenas como tal: coincidências. É constantemente negada a causalidade na narrativa e a possibilidade da existência de algo que fuja às leis naturais. O mesmo não ocorre em “O gato preto”. Pelo contrário, temos um narrador que se posiciona positivamente em relação à possibilidade sobrenatural. A própria composição do texto aponta para a tendência de quem conta. Ele afirma que: “A



docilidade e a humanidade de meu caráter fizeram-se notar desde a mais tenra idade.” (POE, 2008a, p. 41), mencionando caracteres que seriam contrários, segundo a lógica, aos que tomou nos eventos que se seguiram. Logo depois, ele menciona, tentando dar a impressão de ser possuidor de uma posição ingênua, que sua mulher “[...], que no coração não trazia a mais remota mácula de superstição, amiúde mencionava a antiga crença popular segundo a qual todos os gatos pretos seriam bruxas disfarçadas.” (POE, 2008a, p. 42). O caráter desprezioso dessa menção é indicador da intenção do personagem em orientar uma leitura dos eventos paralela à sua própria.

Vários são os elementos que apontam para o sobrenatural em “O gato preto”, mas mais notável ainda é a escolha do narrador por uma escrita que, ao mesmo tempo que tenta parecer buscar certa lógica, posiciona-se claramente mais próxima de uma explicação sobrenatural. Seu temperamento, sob certa ótica, ter-se-ia modificado por uma interferência demoníaca, materializada no vício do álcool. Essa condição teria tido como consequência uma mudança de índole, tornando-o mais violento, irritado, e fazendo-o agir contra seus animais e até contra a própria mulher. A explicação, no entanto, segue os desejos do narrador. O sobrenatural aparece como uma justificativa para sua desgraça e para seus atos. Ele não é culpado das agressões, a força demoníaca que se apossou dele é quem é; não é culpado pelo incêndio, o gato é quem é; não é culpado do assassinato da sua mulher, foi uma ação de Pluto retornado dos mortos.

A relação entre o modo como os eventos são contados e por quem são contados é essencial para essa diferenciação entre o estranho e o fantástico em Todorov. Não fosse a posição do narrador e as reações que ele tenta provocar, não se encontraria a produção dos efeitos entendidos. A composição de uma narrativa que valida ou nega certas interpretações aos acontecimentos constituintes do enredo caracteriza a diferenciação dos dois contos de Poe.

O lugar de fala desses narradores também se relaciona com o modo que lhes é permitido falar. O locutor de “O gato preto” está preso, condenado à morte. Tem seu fim determinado e anuncia: “[...] amanhã eu morro, e hoje me apraz aliviar a alma.” (POE, 2008a, p. 41). Diante do fim, liberta-se do peso do medo diante do sobrenatural, contando os acontecimentos na expectativa, segundo ele, de que alguém vá achar uma ordem natural à sequência de eventos. A esse fim do narrador-personagem, relaciona-se a proposição de David Roas:

[...] o conto fantástico, por sua vez, se desenvolve em meio a um clima de medo, e seu desfecho (além de pôr em dúvida nossa concepção do real) costuma provocar a morte, a loucura ou a condenação do protagonista. (ROAS, 2014, p. 61).

O mesmo contexto não envolve o narrador de “A queda da casa de Usher”. Ele não está condenado, conta os eventos após ter sobrevivido ao ocorrido. A possível relação entre a aceitação da possibilidade sobrenatural, a desgraça que advém dessa aceitação, em conflito com a possibilidade de manutenção do real, é uma hipótese convidativa diante da questão do estranho e do fantástico. Diante de eventos sobrenaturais, um narrador do estranho negaria a possibilidade sobrenatural, buscaria instituir uma sequência lógica de ideias, causas e efeitos, e negaria possibilidades que apontassem para o sobrenatural. No entanto, em “A queda da casa de Usher”, o narrador não é totalmente capaz de anular o insólito, dado o grande número de elementos que apontam para uma experiência de limites, em que o real se encontra em perigo. Apesar das explicações lógicas para as coincidências, elas são numerosas demais para serem aceitas de forma unânime como mero fruto do acaso, sem levantar incertezas. Não só isso, mas sua preocupação alarmante em recusar ou esconder o sobrenatural, produz o efeito contrário ao desejado e diminui a credibilidade das suas postulações.

Diferente acabamento ocorreria com o narrador do fantástico. Ele aceitaria a possibilidade do sobrenatural, veria isto como uma resposta para questões que considera seus conhecimentos insuficientes para explicar os fatos. No entanto, não se veria certo da destituição da realidade, ou, pelo menos, tentaria não apontar isso.

A posição do narrador tenta impactar a reação do leitor, induzindo-o a uma percepção solidária à da sua intenção. As posições do narrador do estranho, negando ou duvidando do insólito, não são direcionadas apenas para ele mesmo, mas também para os seus interlocutores, preservando a realidade tanto interna quanto externa. A intenção do narrador fantástico, por outro lado, é levantar a possibilidade de uma diferente concepção de real; ele intenciona a ameaça à realidade.

### **3 Novas postulações sobre o estranho e o fantástico: Todorov e Roas em contraste e o problema da imanência**

Todorov assume um papel importante na tradição dos estudos sobre a

literatura fantástica. Como um dos primeiros teóricos a postular sobre o gênero, ele é um ponto de referência para estudos posteriores. Sua abordagem, no entanto, é muito criticada pelos autores que o sucedem. Um deles, David Roas, reconhece, contudo, a importância da *Introdução à literatura fantástica* (TODOROV, 2017), considerando-a uma “obra fundamental nos estudos sobre o gênero fantástico” (ROAS, 2014, p. 39-40). Todorov acaba quase sempre mencionado, seja para ser refutado ou, menos frequentemente, endossado.

Logo nas primeiras páginas do seu *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), Roas anuncia que sua “[...] ideia do fantástico tem mais a ver com uma categoria estética que com um conceito circunscrito aos limites estreitos e às convenções de um gênero.” (ROAS, 2014, p. 8). Inclusive, muitos dos exemplos utilizados por ele são de filmes, escolhas que o separam drasticamente de Todorov. Vê-se pronunciada uma definição que pouco lembra a estreita delimitação do fantástico que Todorov propõe. Apesar da clara diferença metodológica, fica sublinhada a pertinência da contraposição dos dois autores, dado que ambos abordam conceitos que se sobrepõem em certos momentos e Roas dialoga, em muitas ocasiões, diretamente com Todorov.

O estudioso catalão, nessa obra de 2014, aponta quatro conceitos que seriam essenciais para a sua definição dessa categoria estética:

[...] sua relação necessária com a ideia do real (e, portanto, do possível e do impossível), seus limites (e as formas que habitam aí, como o maravilhoso, o realismo mágico ou o grotesco), seus efeitos emocionais e psicológicos sobre o receptor e a transgressão que supõe para a linguagem a vontade de expressar o que, por definição, é inexpressável, pois está além do pensável. (ROAS, 2014, p. 8)

Dessa enumeração um ponto pode ser, logo, destacado em relação à discussão feita até então: a ausência do estranho entre as formas próximas do fantástico. Entender essa escolha do autor é necessário para analisar a conceituação do estranho, já que Roas tanto conhece e discute a contribuição de Todorov, como já publicou em um livro, *Teorías de lo fantástico* (2001), o mesmo capítulo do *Introdução à literatura fantástica* (TODOROV, 2017) que propõe os limites do fantástico.

Um consenso é que o elemento irreal, o sobrenatural, é imprescindível para o fantástico. Todorov fala em uma vacilação entre uma explicação natural e sobrenatural, enquanto Roas considera que a narrativa fantástica deve colocar o insólito

diante do leitor para “interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real.” (ROAS, 2014, p. 31). Dessas duas posições assumidas pelos teóricos, uma característica é fundamental para a distinção de suas definições: a relação das narrativas com o real.

A contraposição entre o real e o irreal é, em Todorov, imanente ao texto. Para ele, por haverem explicações lógicas em “A queda da casa de Usher”, mesmo que não sejam capazes de explicar perfeitamente os acontecimentos, o gênero fantástico não poderia ser alcançado ali. Não é necessária uma relação entre o mundo sociocultural no qual se encontra o leitor e o mundo do texto, mas do texto com ele mesmo.

A identificação é, no entanto, presente nas proposições de Todorov. Ela não se estabelece com a realidade extraliterária, mas com uma percepção ambígua tida pelo leitor implícito, compartilhada com o narrador ou com personagens. Em “O gato preto”, como já discutido, ao compartilhar a hesitação do narrador, na forma como ele organiza seu relato, encontraríamos o fantástico. Como Roas (2014) afirma, a definição de Todorov é demasiadamente restritiva do gênero e é incapaz de compreender diferentes obras que são amplamente classificadas como fantásticas e são capazes de provocar a incerteza da realidade, fundamental para as narrativas fantásticas. Tais obras, ao contrário do que afirma o teórico búlgaro, apresentam o sobrenatural como elemento *realizado* dentro da narrativa, não apenas como uma possibilidade. Nesse ponto, a teoria do catalão parece mais frutífera. O fantástico existe na tensão da realidade, quando os limites dela são quebrados e problematizados.

Prosseguindo para o segundo critério de Roas, os limites do fantástico, vê-se realizada sua posição sobre o fantástico e o maravilhoso: “[...] diferentemente da literatura fantástica, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor.” (ROAS, 2014, p. 33.). Posteriormente, ele ainda alega que o binômio entre fantástico/maravilhoso é “[...] mais útil e, sobretudo, menos problemático [...]” (ROAS, 2014, p. 43). Sua posição abre espaço para a discussão dos limites com o realismo maravilhoso (também chamado de realismo mágico), o realismo cristão e o grotesco. O estranho, portanto, fica excluído da discussão: a ausência do sobrenatural o afasta do fantástico.

Achamos pertinente discutir, de modo mais cauteloso, o caráter aparentemente excessivo das posições que demarcam o distanciamento de Roas. Há, no conjunto de obras habitualmente considerado pelos demais estudiosos, elementos que

aproximam o estranho do fantástico: são ambas experiências de limites. A realidade é esticada e dobrada no estranho, pode ser colocada em dúvida, mas não é ameaçada pelo sobrenatural. O insólito não se realiza materialmente ou como uma sólida possibilidade, mas o texto não deixa de provocar ou buscar o estranhamento.

Passando para o terceiro critério, vê-se outro ponto chave que distanciaria o fantástico do estranho: os efeitos provocados no receptor. O medo, ou inquietude, seriam as impressões comuns a toda narrativa fantástica, segundo Roas (2014). Diante dessa ameaça à estabilidade do mundo, a reação seria experimentada tanto “pelos personagens quanto pelo leitor, diante da ideia de que o irreal pode irromper no real (e tudo o que isso significa)” (ROAS, 2014, p. 59). Nesse ponto, o estranho se distanciaria fundamentalmente, uma vez que a realidade não se encontra abalada. Veem-se demarcados limites entre o fantástico e o estranho.

Por último, analisando o quarto critério, a questão da linguagem, encontram-se os elementos composicionais do fantástico. Almejando a transgressão, o texto fantástico busca o realismo, um mundo com o qual o leitor se identifique e em que “[...] apenas a irrupção, como eixo central da história, do acontecimento inexplicável marca a diferença essencial entre as duas formas.” (ROAS, 2014, p. 165). Vários são os mecanismos de linguagem que são utilizados para alcançar o real e depois para desestabilizá-lo. Nesse ponto, novamente, as narrativas estranhas e fantásticas se dividem. Embora nas primeiras o código realista seja empregado, ele não é uma necessidade marcada tão decisivamente quanto no fantástico, por este tentar tornar críveis os acontecimentos extraordinários. Não há, portanto, no estranho, a necessidade de construir tão cuidadosamente o real, uma vez que não tenta destituí-lo. Tampouco a transgressão de linguagem ocupa um lugar privilegiado no estranho, como teria no fantástico.

Dentro dessa perspectiva teórica, a posição do leitor assume um papel fundamental. Como diz Alvarez, na apresentação do livro de Roas, a participação do leitor “[...] é fundamental para a existência do fantástico, porque o leitor precisa contrastar a história narrada com o real extratextual para considerá-lo como relato fantástico.” (ALVAREZ, 2014, p. 26). Distanciam-se as posições de Todorov sobre o caráter imanente como definidor do texto fantástico, assumindo a perspectiva de que é necessário levar em conta os papéis do leitor e os do seu real extratextual. O problema

da proposta do búlgaro a respeito da imanência pode ser melhor esclarecido quando, com a ajuda de Mikhail Bakhtin (2014), delimita-se com maior precisão terminológica o que se tem chamado de *compreensão*:

A compreensão passiva do significado linguístico de um modo geral não é uma compreensão; é apenas seu momento abstrato, mas é também uma compreensão passiva mais concreta do sentido da enunciação, da ideia do falante. (BAKHTIN, 2014, p. 90)

Assim, a uma compreensão passiva falta o respeito à dialogicidade do enunciado. Os papéis de elementos fundamentais a uma compreensão capaz de melhor conceber a criação e a recepção literárias escapam a uma leitura imanentista. O papel do narrador, como percebido nas duas obras, deixaria de ser um elemento ativo em sua leitura, o que claramente prejudica o reconhecimento da complexidade composicional dos dois contos, principalmente de “A queda da casa de Usher”, uma vez que uma leitura alinhada às ideias do narrador seria incapaz de considerar os aspectos da configuração do conto que levam à perda da credibilidade da voz narrativa: teria o leitor lido um relato falseado por um narrador que se agarra desesperadamente à realidade ou que esconde a real natureza dos terríveis eventos?

O papel do leitor, como membro ativo da própria obra e não como indivíduo concreto, extratextual, é, portanto, fundamental para que se alcance o efeito fantástico. Diferentes concepções do real proverão diferentes experiências de leitura. A função dominante do fantástico é, assim, “[...] transgredir a concepção do real que os leitores possuem.” (ROAS, 2014, p. 200). Trazendo esses conceitos para nossa discussão, é necessária uma diferente abordagem sobre “A queda da casa de Usher”.

## **Conclusão**

Como já foi apontado, em “A queda da casa de Usher”, conto em que há um narrador que explica os acontecimentos improváveis, tenta-se refutar a possibilidade sobrenatural. No entanto, muitos elementos do texto, em especial, a recorrência de eventos que ameaçam o estado da realidade, desafiam suas posições. A atmosfera sombria e a possibilidade sobrenatural são efeitos que se repetem com alta frequência durante todo o texto, semelhantes, em vários momentos, aos aspectos semânticos que Todorov (2017) associava ao fantástico. Concluímos, no quadro interpretativo que

vimos construindo, que os argumentos do narrador não as destituem. Entendendo a intenção de um narrador que tenta proteger sua realidade, uma vez que ele não se vê condenado, como o narrador de “O gato preto”, pode-se questionar suas palavras e deduções em razão da sua visão tendenciosa quanto ao sobrenatural.

O efeito fantástico, portanto, não se vê destituído em “A queda da casa de Usher”. Pelo contrário, as posições recorrentes do narrador, seu extremo cuidado em naturalizar os eventos, reforçam sua arbitrariedade, podendo ser percebido como um indício da construção composicional típica do gênero, associável ao quarto critério que Roas (2014) atribui à sua classificação do fantástico, como já explorado na seção anterior. Diante disso, a obra abre espaço, levando em conta o papel ativo do leitor, para um questionamento da necessidade constante de manter a estabilidade da realidade, fechando as portas para o incompreensível. Destaque-se a forma hiperbólica com que a defesa do real é perseguida através de um esforço de linguagem, apoiado no procedimento de seleção de vocábulos e de seu arranjo.

Tendo argumentado sobre o estranho na obra de Poe, contestando a classificação de Todorov e reforçando a proximidade do estranho ao fantástico, faz-se necessária uma nova incursão: identificar obras de Poe que concretizem o estranho. Para esse propósito, duas servirão de exemplo, nestas considerações finais: “O retrato ovalado” (2009b) e “O demônio da obstinação” (2008b).

No primeiro, inicia-se, logo de imediato, com um cenário que remete ao gótico, assim como em “A queda da casa de Usher”. No entanto, não há a construção da morbidez associada à mansão ou à linhagem dos Usher. Ao contrário, em certos momentos há adjetivações que mostram a grandeza e altivez do lugar. O prejuízo estético que ele recebeu provém do tempo, que haveria levado ao seu abandono. O protagonista desse conto estava ferido e, por isso, seu valete decidiu que deveriam permanecer no castelo pela noite.

O estranhamento se inicia com a percepção repentina de uma das grandiosas figuras que encantou o ferido. Mantida a iluminação regulada do quarto, ele permanecia absorto, observando os quadros, quando, ao deslocar o candelabro, revela uma pintura que não tinha percebido até então, “[...] o retrato de uma jovem justamente naquela idade em que a adolescência dá lugar à feminilidade.” (POE, 2009b, p. 147). A sua reação é fechar os olhos, ação que é seguida pela sua indagação do porquê de tê-lo feito.

Restaurado seu autocontrole, ele retorna a observar o quadro. Destacam-se, aos seus olhos, a perfeição da tela e da sua moldura, assim como a beleza da mulher executada na imagem. Ainda se indagando sobre o porquê de sua surpresa, levanta várias hipóteses, até chegar à conclusão de que “[...] o feitiço ilusório da pintura era provocado pela expressão no rosto da modelo, que era absolutamente viva e real.” (POE, 2009b, p. 149). Seria a realidade daquele rosto, a capacidade da pintura de representar vividamente a mulher, que teria provocado a reação imediata do narrador.

Tendo resolvido o mistério, ele busca o volume em que estavam registradas as histórias dos quadros. Nele, um relato com palavras “[...] estranhas e um tanto vagas...” (POE, 2009b, p. 149) conta como um talentoso pintor teria feito aquele retrato da imagem da própria esposa. Ao passar do tempo, enquanto ela posava para a pintura, o retrato adquiria seus traços e se tornava progressivamente mais perfeito. No entanto, a modelo perdia a vida, até morrer no mesmo momento que a tela ficou pronta.

Nesse enredo secundário que se desenvolve dentro do volume, é mencionado que os dois amores do pintor seriam a Arte e sua esposa. Não percebendo o estado da sua esposa e absorto na pintura dela, o artista não se deu conta de que ela morria até ser tarde demais, aprisionando a vida dela dentro do quadro. O narrador do enredo primário estando diante dessa pintura, e do avistamento dela, nas circunstâncias apresentadas, é desafiado a transmitir pela linguagem a causa e o contexto do seu espanto. A narrativa evidentemente aproxima-se do insólito, ao passo que, acreditando-se no que diz o volume que descreve as obras, que admite o sobrenatural, ela estaria evidentemente dentro do fantástico. No entanto, sendo essa uma obra configurada dentro da narrativa anunciada, ela não interfere diretamente com a realidade simulada no enredo primário. Além disso, a morte da mulher não é necessariamente um evento sobrenatural, podendo tratar-se apenas de um erro de percepção, ao contrário do grande número de coincidências de “A queda da casa de Usher”, que obstruiriam a explicação racional dos eventos. Não há, portanto, a presença do sobrenatural que Roas (2014) julga necessária para o fantástico e seus gêneros vizinhos. No entanto, há traços que desafiam os limites da realidade, uma vez que o narrador do enredo primário percebe a extraordinariedade daquele quadro antes de tomar conhecimento do volume em que se encontraria uma possível explicação da história do quadro e do fenômeno insólito a que ele estaria ligado.



Passemos para o segundo exemplo, que serve de parâmetro para a posição do narrador em narrativas do estranho, “O demônio da obstinação” (2008b). Durante a primeira parte do relato, o narrador discorre sobre a existência de um sentimento ainda não estudado: a obstinação. Apoiado na elaboração de um discurso sobre os estudiosos da mente humana, entre os quais ele inclui os da metafísica e, principalmente, da frenologia, seu argumento segue diversos movimentos, pontuando sobre a vontade divina, a ciência e a intelectualidade em geral, além de utilizar termos em diversos idiomas que ressaltariam sua capacidade argumentativa.

Seus apontamentos convergem para a certeza de que “[...] a convicção quanto à maldade ou à impropriedade de um ato é amiúde a força inelutável que nos impele, sozinha, a perpetrá-lo.” (POE, 2008b, p. 75). Essa força agiria sobre certos intelectos sob certas condições, e não teria objetivo compreensível, sendo impulsionada por um impulso “[...] radical, primitivo – elementar [...]” (POE, 2008b, p. 75). Ainda julga que, se essa força não agisse ao nosso próprio proveito às vezes, poderia atribuí-la “[...] às próprias forças do Espírito do Mal [...]” (POE, 2008b, p. 79).

Uma caracterização assim, que associa o divino à realidade diversas vezes e usa termos como “demônio” e “espírito” para se referir a um sentimento, levanta a possibilidade do sobrenatural. Sua proposta seria disruptiva, apontando para algo não notado ainda pela ciência. No entanto, a posição da qual o narrador fala levanta a dúvida novamente. Após ter discorrido sobre a obstinação, ele anuncia o lugar e o porquê da sua fala:

Falei tudo isso para que, de certo modo, eu possa responder à sua pergunta, explicar por que estou aqui, representar algo que ao menos insinue o que me levou a trajar hoje esses grilhões e justifique minha presença nessa cela. Se eu não tivesse sido tão prolixo, o senhor teria ou se equivocado a meu respeito ou, como a turba, me tomado por louco. (POE, 2008b, p 79).

Vê-se anunciada uma construção composicional inversamente simétrica à proposta elaborada em “O gato preto” (2008a). O narrador de “O demônio da obstinação” (2008b), também condenado, recorre a uma estratégia diferente: primeiro dispõe os argumentos e depois o caso real, sequência contrária ao do conto fantástico. Ele teria matado uma pessoa, da qual herdou a herança, mas a “obstinação” levou-o impulsivamente a entregar-se à justiça.

O sobrenatural, nesse conto, apesar das inúmeras referências lexicais e

argumentativas, não desponta como uma possibilidade. Tanto a circunstância argumentativa quanto a sequência de argumentos propostos por ela, são incapazes de elevar a possibilidade sobrenatural. A loucura seria uma hipótese muito mais coerente, enquanto o insólito, apesar de ser levantado sutilmente pela personagem, não se consolida.

Assim, enquadramos algumas postulações sobre os limites entre o estranho e o fantástico em Poe. Afirmamos a proximidade entre o estranho e o fantástico, assim como Todorov, mas não aderimos às suas postulações, uma vez que elas parecem inadequadas para uma análise que considere elementos como o papel ativo do leitor na apreciação da obra literária. Também, como visto, não aderimos integralmente à perspectiva de Roas, uma vez que esperamos ter demonstrado a proximidade entre os dois gêneros.

## Referências

- ALVAREZ, Roxana. Apresentação do autor. In: Roas, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ALVAREZ, Roxana. Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Júlio Cortázar: três visões do fantástico em conjunção. Santa Catarina: **Crítica Cultural**, 2010. v.5. p. 232-251.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini...et al. São Paulo: Hecitec, 2014. 7ed.
- CAMPOS, Laís. “O gato preto” de Poe: uma nova visão para um clássico. **Revista de Letras – UNESP**, v. 55, n. 2, 2015. p. 99-116.
- FARIAS, José. “**A queda da casa de Usher**”: O fantástico e suas fronteiras. João Pessoa, 2016.
- POE, Edgar Allan. Philosophy of composition. In: **Poems and Essays**. Dent, London: Everyman’s Library, 1977.
- POE, Edgar. A queda da casa de Usher. In: **A carta roubada e outras histórias de crime & mistério**. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2009a. p. 87-114.
- POE, Edgar. O demônio da obstinação. In: **O gato preto e outros contos**. São Paulo: Hedra, 2008b. p. 73-82.
- POE, Edgar. O gato preto. In: **O gato preto e outros contos**. São Paulo: Hedra, 2008a.

p. 41-55.

POE, Edgar. O retrato ovalado. In: **A carta roubada e outras histórias de crime & mistério**. Trad. William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2009b. p. 146-151.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

Página | 223

TODOROV, Tzvetan. Definición de lo fantástico. In: **Teorías de lo fantástico**. Comp. David Roas. Madrid, Espanha: Arco/Libros, 2001. p. 47-64.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TODOROV, Tzvetan. Lo extraño y lo maravilloso. In: **Teorías de lo fantástico**. Comp. David Roas. Madrid, Espanha: Arco/Libros, 2001. p. 65-82.

## **POE, THE LIMITS BETWEEN THE FANTASTIC AND THE UNCANNY AND A DISCUSSION FROM TODOROV AND ROAS**

### **Abstract**

This paper discusses the work of two important authors for the literature and the development of the fantastic: the Bulgarian scholar Tzvetan Todorov and the American Edgar Allan Poe. Todorov's studies, especially his *Introdução à literatura fantástica* (2017) are fundamental to the understanding of different conceptualizations of the fantastic and its neighboring genres. That said, Poe also holds a privileged place in the fantastic studies, including in those by Todorov. Of Poe's works, two are highlighted in the Bulgarian's postulations: "The Black Cat", due to being pointed out by the theoretician as a disparate narrative in Poe's work, and "The Fall of the House of Usher", which serves as an example of an uncanny story that approaches the fantastic. Having noticed this privileged position, we analyze both here in relation to Todorov's theory to consider its criteria proposed to the realization of both genres. In the end, we relate the theory of David Roas and the postulations of other authors, such as Mikhail Bakhtin, to discuss the role that certain elements of the configuration of the narrative, such as the position of the reader and the narrator, are related to the theories of the fantastic of Roas and Todorov.

### **Keywords**

Fantastic. Uncanny. Edgar Allan Poe. Tzvetan Todorov. David Roas.

---

Recebido em: 01/02/2020  
Aprovado em: 20/05/2020