



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE PARANAÍBA - MS

STEFÂNIA CAROLINE OVIEDO DE LIMA

O REALISMO INSÓLITO NO ROMANCE *AS AVENTURAS DE ARTUR GORDON PYM*, DE EDGAR ALAN POE

Paranaíba/MS
2023

M	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
S · O V I E D O	 STEFÂNIA CAROLINE OVIEDO DE LIMA
	O REALISMO INSÓLITO NO ROMANCE <i>AS AVENTURAS DE ARTUR GORDON PYM</i>, DE EDGAR ALAN POE
2023	Paranaíba/MS 2023

STEFÂNIA CAROLINE OVIEDO DE LIMA

O REALISMO INSÓLITO NO ROMANCE *AS AVENTURAS DE ARTUR GORDON PYM*, DE EDGAR ALAN POE

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Paranaíba, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de concentração: Linguagem, Educação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues

Paranaíba/MS
2023

L71r

Lima, Stefânia Caroline Oviedo de
O realismo insólito no romance as aventuras de
Artur Gordon Pym de Edgar Alan Poe/ Stefânia
Caroline Oviedo de Lima..Paranaíba, MS: UEMS,
2023.

69f.

Dissertação (Mestrado em Educação) –
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2023.
Orientador: Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues.

1. Edgar Allan Poe. 2. Literatura. 3. Insólito. 4.
Narrativa. I. Título. II. Lima, Stefânia Caroline
Oviedo de.

CDD 23. ed. - 810.9

STEFÂNIA CAROLINE OVIEDO DE LIMA

**O REALISMO INSÓLITO NO ROMANCE *AS AVENTURAS DE ARTUR GORDON
PYM*, DE EDGAR ALAN POE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Educação. Área de concentração: Educação, Linguagem e Sociedade.

Aprovada em 31/07/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) – Orientador

Prof. Dr. José Antonio de Souza
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) - Participação por videoconferência

Prof. Dr. Osvaldo Copertino Duarte
Universidade Federal de Rondônia (UNIR) - Participação por videoconferência

AGRADECIMENTOS

Ao PIBAP (Programa Institucional de Bolsas aos Alunos de Pós-Graduação) pela oportunidade de participar e contribuir na troca de experiências durante a pesquisa.

À minha mãe Joana, meu alicerce e porto seguro, que sempre esteve ao meu lado e me proporcionou todo o apoio ao longo da vida.

Ao meu orientador, professor Dr. Lucilo Antônio Rodrigues, que me guiou com maestria, contribuindo imensamente para o meu desenvolvimento acadêmico, e por ter acreditado em mim.

À Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, unidade de Paranaíba – MS, que me acolheu e ofereceu suporte e ensino de qualidade ao longo dessa jornada.

À toda a equipe da secretaria acadêmica e aos funcionários da instituição, pelo apoio e pela dedicação em tornar minha experiência acadêmica mais proveitosa.

Aos professores que me acompanharam ao longo da graduação e compartilharam seus conhecimentos.

Enfim, agradeço a todos que, de forma direta e indireta, contribuíram para que essa etapa fosse concluída e me ajudaram nessa jornada.

RESUMO

Essa pesquisa se propõe em realizar uma análise do elemento insólito presente na obra "A Narrativa de Arthur Gordon Pym" de Edgar Allan Poe. O enfoque principal consiste em evidenciar como o insólito desestabiliza o discurso de orientação realista e a noção de realismo formal proposta por Ian Watt, que desempenha um papel relevante na construção verossímil dos romances do século XIX, buscando uma apreensão da "verdade" explicativa dos fatos e da natureza humana. Nesse contexto, a leitura da teoria de Ian Watt (1996) é fundamental para compreender como se constitui o realismo formal, que desempenha um papel significativo na configuração da forma do romance. Essa forma é compreendida como um relato lógico de uma consciência individual, situado em um tempo e local específicos, delimitados historicamente. Além disso, o trabalho também se propõe a discorrer sobre a teoria proposta por Todorov (2004) e demonstrar por meio dessa análise como se faz possível explorar o elemento insólito na obra de Poe, e como é promovida uma ruptura com a lógica tradicional, a qual desafia as concepções estabelecidas sobre a realidade. Assim, este estudo busca aprofundar a compreensão do papel do insólito na narrativa de "A Narrativa de Arthur Gordon Pym" e como essa abordagem desconstrói as bases do discurso realista predominante no século XIX. Tendo em vista os procedimentos de levantamento bibliográfico e análise estrutural e semântica da obra, promove-se a interação entre o insólito e o realismo formal, enriquecendo o entendimento da obra de Poe e seu impacto no desenvolvimento da literatura, questionando os limites da racionalidade e evidenciando o poder crítico do efeito fantástico/estranho.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe. Literatura. Insólito. Narrativa.

ABSTRACT

This research proposes to perform an analysis of the unusual element present in the work "The Narrative of Arthur Gordon Pym" by Edgar Allan Poe. The main focus is to show how the unusual destabilizes the discourse of realistic orientation and the notion of formal realism proposed by Ian Watt, which plays a relevant role in the credible construction of nineteenth-century novels, seeking an apprehension of the explanatory "truth" of facts and human nature. In this context, the reading of the theory of Ian Watt (1996) is fundamental to understand how formal realism is constituted, which plays a significant role in the configuration of the form of the novel. This form is understood as a logical account of an individual consciousness, situated in a specific time and place, historically delimited. In addition, the work also proposes to discuss the theory proposed by Todorov (2004) and demonstrate through this analysis how it is possible to explore the unusual element in Poe's work, and how a break with traditional logic is promoted, which challenges the established conceptions about reality. Thus, this study seeks to deepen the understanding of the role of the unusual in the narrative of "The Narrative of Arthur Gordon Pym" and how this approach deconstructs the bases of the predominant realist discourse in the nineteenth century. In view of the procedures of bibliographic survey and structural and semantic analysis of the work, the interaction between the unusual and the formal realism is promoted, enriching the understanding of Poe's work and its impact on the development of literature, questioning the limits of rationality and evidencing the critical power of the fantastical/strange effect.

Keywords: Edgar Allan Poe. Literature. Unusual. Narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. PERSPECTIVAS DO INSÓLITO NA LITERATURA DE EDGAR ALLAN POE.....	12
1.1 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA DE EDGAR ALLAN POE.....	12
1.2 EDGAR ALLAN POE: ENTRE A LOUCURA E A LUCIDEZ.....	14
1.3 O REALISMO, O FANTÁSTICO, O ESTRANHO E O MARAVILHOSO.....	18
1.4 EDGAR ALLAN POE: ENTRE O FANTÁSTICO, O ESTRANHO E O INSÓLITO.....	28
2. A NARRATIVA DE ARTHUR GORDON PYM: ENTRE A VERACIDADE REALISTA E AS RASURAS FANTÁSTICAS.....	31
2.1 ENREDO, NARRADOR E PONTO DE VISTA.....	35
3. DESCRIÇÃO E NARRATIVIDADE: UMA LEITURA A PARTIR DO INSÓLITO....	39
3.1 OCORRÊNCIAS DO INSÓLITO OCASIONAL EM “A NARRATIVA DE ARTHUR GORDON PYM.....	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	67

INTRODUÇÃO

O processo de escrita de Edgar Poe sempre revelou um artista que o apresenta como um dos mestres da literatura mundial, capaz de oferecer aos seus leitores uma obra repleta de visões fantásticas, maravilhosas, mas realistas e aterradoras. No entanto, deve-se notar que a obra de Poe também é marcada pela busca do racionalismo e da técnica, tornando-o um escritor abrangente e versátil, capaz de oferecer a seus leitores experiências literárias que combinam de forma única elementos emocionais e racionais. Dessa forma, a proeza criativa de Poe é realizada por meio da representação de situações que desafiam um ou mais pontos de vista, confundem noções de tempo e espaço e criam personagens e histórias com ambiguidade. Portanto, as escolhas que Poe faz em seu universo não são aleatórias ou inconscientes. A maioria das escolhas temáticas de Poe são baseadas em um viés realista que destaca as deformidades da mente humana e a mergulha em um estado de crueldade oculta.

De acordo com Cortázar (2008), Edgar Allan Poe retrata personagens completamente desumanizados em suas obras, os quais seguem leis diferentes das normais e não se enquadram nos comportamentos e na psicologia comuns dos seres humanos. Poe é conhecido por suas histórias sombrias e macabras, muitas vezes apresentando personagens que desafiam as convenções e expectativas do que é considerado "normal" no comportamento humano. Esses personagens são retratados de maneira acentuadamente distinta, com traços que os tornam desconhecidos e incompreensíveis para os demais.

Cortázar destaca que, na visão de Poe, esses personagens desumanizados são governados por leis diferentes das usuais. Isso sugere que eles operam em um domínio além do entendimento humano comum, sendo regidos por mecanismos menos frequentes, mais especiais e mais excepcionais. Poe explora essas leis alternativas para criar um ambiente perturbador e desconcertante em suas narrativas.

Além disso, Cortázar menciona que Poe divide seus personagens em categorias extremas, como anjos e demônios, sem espaço para nuances ou compreensão das complexidades humanas. Essa visão dicotômica e simplista dos personagens destaca sua desumanização e os afasta ainda mais da psicologia e do comportamento normais.

Ao retratar personagens desumanizados e desconhecidos, Poe mergulha no lado obscuro da natureza humana e explora os limites da compreensão e da empatia. Ele desafia as convenções literárias tradicionais ao criar personagens que não se enquadram nas expectativas sociais e psicológicas normais, criando uma atmosfera de mistério e horror.

[...] Poe coloca e move personagens completamente desumanizados, seres que obedecem a leis que não são as leis usuais do homem, mas seus mecanismos menos frequentes, mais especiais, mais excepcionais. Por desconhecer seus semelhantes, que dividia invariavelmente em anjos e demônios, ignora todo comportamento e toda psicologia normais. (CORTÁZAR, 2008, p.130)

As personagens de Poe são seres fronteiriços levando ao extremo os seus interesses, paixões e comportamentos, seguindo um percurso marcado por obsessões, compulsões e, sobretudo, resoluções de genuína perversão.

Edgar Poe é um dos autores que melhor captou a descrença do homem diante da realidade do século XIX. O medo dessa realidade leva o autor a introduzir em suas histórias dois temas centrais que se desenvolveram na literatura ocidental do século XIX: a ambiguidade fantástica/estranha e o racionalismo científico enraizado na doutrina do positivismo e na base da pesquisa artística formada, tendo por base o realismo da época.

Poe e sua obra, principalmente em sua capacidade de criar personagens complexos e perturbadores que representam a tensão entre o racionalismo científico e o sobrenatural e a fantasia. Ele também é conhecido por sua capacidade de retratar a descrença do homem na realidade, interpretando personagens movidos pela obsessão. A ambiguidade fantástica e o racionalismo científico eram traços característicos da literatura do século XIX.

No polo da ambiguidade fantasia/estranheza a narrativa se vale da evasão, do sonho e, falta de lucidez, e revelam narradores com personalidades e consciências abaladas e divididas. Nesse polo que afloram os temas do duplo e da loucura, categorias de Tzvetan Todorov (2004) são exploradas a partir dos seus conceitos do *fantástico*, do *estranho* e do *maravilhoso*.

A elevação da morbidez, da degenerescência e da perversidade, torna mais palpável e terreno o pavor que irradia das narrativas de Poe, sobretudo de *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, *corpus* dessa pesquisa – e deixa assim, subentendido, que esses medos expressos pelas suas personagens. Nesse sentido, no texto *A Narrativa de Arthur Gordon Pym*, o incômodo gerado pela não aceitação nas exemplificações e explicações racionais faz com que se instaure uma oposição à lógica racional positivista do século XIX pela ambiguidade fantástica. A literatura fantástica é um gênero que desperta o interesse de muitos leitores por sua capacidade de criar mundos imaginários e explorar elementos sobrenaturais. Tzvetan Todorov, em seu livro "Introdução à Literatura Fantástica" (2004), discute as definições e características desse gênero, identificando três condições fundamentais presentes nas obras literárias fantásticas.

A primeira condição é conhecida como o elemento fantástico. Nesse caso, o autor busca fazer com que o leitor considere o mundo das personagens como regido por leis naturais, mas também apresenta acontecimentos que não podem ser explicados imediatamente por essas leis.

Essa situação cria uma ambiguidade, na qual o leitor é levado a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural para esses eventos estranhos. O objetivo é impossibilitar o leitor de realizar uma interpretação alegórica, ou seja, uma interpretação simbólica ou figurada dos acontecimentos. Essa hesitação do leitor também deve ser sentida por uma das personagens da narrativa.

A segunda condição é denominada o elemento estranho. Nesse caso, a narrativa fantástica busca apresentar uma solução racional para a ambiguidade criada pelo elemento fantástico ao longo da história. Ao final da narrativa, o autor procura oferecer uma explicação plausível para os eventos sobrenaturais, de modo que a razão do leitor não seja desafiada. Assim, a ambiguidade inicial é resolvida, e o leitor obtém uma resposta que se enquadra dentro de uma lógica racional, sem contrariar as leis naturais estabelecidas no mundo ficcional.

Por fim, a terceira condição é o elemento maravilhoso. Nesse caso, o sobrenatural é aceito como plausível dentro do contexto da narrativa. Diferentemente do elemento estranho, em que há a busca por uma explicação racional, o elemento maravilhoso permite que eventos sobrenaturais sejam aceitos como parte integrante do mundo ficcional, sem exigir uma justificção lógica. O leitor, então, aceita a existência do sobrenatural no universo da história, e esse elemento pode ser explorado de maneira mais ampla.

Essas três condições, o fantástico, o estranho e o maravilhoso, são características que Todorov aponta como essenciais para a literatura fantástica. Elas criam uma dinâmica particular na narrativa, instigando o leitor a refletir sobre o mundo ficcional e a questionar a fronteira entre o real e o irreal. Ao explorar a ambiguidade e a suspensão do juízo, a literatura fantástica proporciona uma experiência única, capaz de despertar a imaginação e a reflexão dos leitores.

Desse modo o objetivo geral é evidenciar, através do discurso do narrador de Poe, como o insólito desestabiliza o discurso de orientação realista, a noção de realismo formal descrita por Ian Watt, tão relevante para a articulação verossímil do romance do século XIX na sua apreensão pela “verdade” explicativa dos fatos e do ser.

Este trabalho propõe, a partir da leitura da teoria de Ian Watt (1996), evidenciar como se constituiu o realismo formal, tão caro para o romance do século XIX, sobretudo no que se refere à constituição da forma do romance, vista como relato lógico de uma consciência individual, situado num tempo e local particularizado e delimitado historicamente. Propõe-se também a discorrer sobre a teoria proposta por Todorov (2004) e demonstrar como o efeito fantástico/estranho corrobora para instaurar uma crítica às pretensões lógicas, racionais e científicas que moldaram o século XIX e o discurso realista do romance.

1. PERSPECTIVAS DO INSÓLITO NA LITERATURA DE EDGAR ALLAN POE

1.1 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA DE EDGAR POE

Edgar Poe foi um escritor norte-americano nascido em Boston em 19 de janeiro de 1809. Muito cedo foi abandonado por seu pai e perdeu sua mãe para tuberculose. Então a família Allan o adotou, sua adolescência não foi nada fácil, muito conturbada e traumática (PHILIPPOV, 2004). Poe se alistou no exército da cidade em que nasceu, e durante uma de suas viagens enquanto alistado, vivenciou um naufrágio na Costa do Cabo Cod, o que pode ter sido utilizado enquanto artifício de inspiração para alguns de seus textos, a exemplo do conto *Manuscrito encontrado em uma garrafa*, publicado em 1833.

Enquanto aspecto biográfico, temos que a vida de Poe foi breve e trágica. Como desdobramento da esfera biográfica, temos a projeção de elementos realistas e sombrios aplicados à sua escrita. Poe foi o precursor da ficção policial e escreveu diversos contos com relevante personalidade, uma vez que a excentricidade era um componente crucial para compor a beleza e a tensão dos seus textos. O escritor simbolista francês Charles Pierre Baudelaire quis recuperar a dignidade moral de Poe. Além de salientar as qualidades autorais do escritor, traduziu seus contos publicando-os no ano de 1856.

O romantismo americano apoiou-se na estética dos poetas ingleses como Wordsworth e Coleridge, mas com uma forte corrente nacionalista. Nesse cenário, Poe foi influenciado por Samuel Taylor Coleridge, pois suas obras retratam o mistério, e exploravam os desvios da mente humana em paralelo aos ambientes escuros, frios e místicos enquanto uma projeção da esfera individual do poeta, que se configuravam características dos poetas românticos. O autor rejeita a ideia de literatura como uma esfera limitada, além de falar sobre beleza, o propósito da literatura é criar uma sensação de prazer e permitir que os leitores se esquivem da realidade e mergulhem no sobrenatural e imaginário. Poe faz jus à ideia de suspensão de ceticismo conceituada por Coleridge (2005) para entrar no mundo ficcional proposto pelos autores, os leitores devem estar dispostos a aceitar as premissas deste mundo, mesmo que sejam maravilhosas, impossíveis e contraditórias (RAYMOND, 1997).

O romantismo americano, de fato, foi profundamente influenciado pelo romantismo inglês, e Poe foi um dos principais representantes desse movimento literário nos Estados Unidos. Sua obra é marcada pelo mistério, pela exploração da mente humana e pelos ambientes sombrios e místicos, características que são típicas do romantismo e que também podem ser observadas na poesia de Coleridge. Além disso, a ideia de que a literatura pode criar uma

sensação de prazer e permitir que os leitores escapem da realidade também é um elemento importante do romantismo, e pode ser encontrado em diversos escritores dessa época.

A partir dessa perspectiva, podemos perceber a insólita posição que Poe ocupava no que concerne às obras literárias de sua época. O surgimento do conto é relevante, pois marca a originalidade do autor confirmando as tendências emergentes no mercado editorial norte-americano. Mas como a presença do romance ainda era forte, o conto não se consolidou com um status literário. No entanto, o conto expressava novas percepções sobre o mundo e trazia à tona a desordem social. Ademais, os contos verificam-se como uma forma de expressar os sonhos e o mundo inconsciente. Isso pode explicar a infinidade de contos sobre mistério e horror que tematizam excessos e desvios na mente humana, estando o conto ratificado como um veículo de expressão da fantasia e da literatura sobrenatural, temas que foram marginalizados pela tradição da ficção alicerçada no realismo.

A literatura de Poe, por sua vez, não partilhava das concepções e valores do transcendentalismo, por sua estética estar voltada ao terror, mistério e morte, o que é ratificado por Taylor (1956, p. 118), ao afirmar que a poesia de Poe rompia “[...] com todas as tendências moralistas e filosóficas da América do Norte, escarnecendo as especulações poéticas dos transcendentalistas”.

O autor expressa a beleza de sua perspectiva por meio da abordagem da morte, pois ele idealiza um romantismo fascinante pela vida que atravessará a morte, sendo promovida a partir dela uma bela imagem de realidade mortal, vertida na beleza do futuro mórbido e idealizante que transforma a beleza viva em futura alma cadavérica. Galvão (2013) aborda a figura de Baudelaire como um dos principais expoentes do romantismo das trevas, que valorizava o mistério, a morte e a deformação em suas obras literárias. Além disso, destaca a influência de Edgar Allan Poe e dos romancistas góticos ingleses nesse movimento, e a importância de Baudelaire como tradutor e divulgador das obras de Poe na França.

1.2 EDGAR POE: ENTRE A LOUCURA E A LUCIDEZ

A literatura de Edgar Poe, assim como parte da obra de ficcionistas do século XIX, procurou expressar a descrença do indivíduo na realidade de uma época que floresceu sob as promessas de que a ciência e a doutrina positivista funcionariam como modelos de explicação lógica e solução para as adversidades que rondavam o mundo dos novecentos.

O fim dessa utopia positivista – que fundamentava a estética realista e naturalista no campo das artes – forneceu elementos para que a lógica e a racionalidade fossem afetadas pela falta de lucidez presentes em consciências abaladas tal como ocorre durante o sonho, os momentos de incerteza, incerteza e irracionalidade. É o que bem reconhece Ricardo Araújo (2002) que discute a respeito dos problemas causados pelas grandes metrópoles, que foram divididas em duas tendências, uma delas buscava explicar esses eventos pelo lado social, e para isso se alicerçava nos trabalhos dos chamados de socialistas utópicos Fourier, Owen, Proudhon e Saint-Simon. Esses teóricos diziam que a miséria gerada pelo capitalismo predatório era a causa dos problemas sociais nessas cidades, e também pelas péssimas condições de vida impostas pela sociedade. Eles argumentavam que o indivíduo, forçados a essas condições, agiam de maneira que contrariavam as normas sociais.

A outra tendência está ligada ao individualismo. Nesse particular, Gilberto Velho, assim se posiciona:

O desenvolvimento das ideologias individualistas está associado, entre outros fenômenos, à urbanização da sociedade, entendida não só como o crescimento físico das cidades, mas como também a difusão de valores ligados ao meio urbano. Na realidade, os individualismos aparecem como dimensão fundamental de uma cultura urbana, expressão de uma sociedade em que o florescimento do comércio, a expansão marítima, a diversificação de atividades e ocupações desde, pelo menos, o final da Idade Média, marcam um processo de mudança acelerado em relação às estruturas tradicionais do feudalismo europeu. (2000, p. 17-18).

Nessa conjuntura, floresce a figura do "sem-razão", um sujeito que está fora dos padrões considerados normais e que contrapõe as normas sociais. Nesse sentido é paradigmática a obra *O homem na multidão*, publicada em 1840 por Edgar Allan Poe, tendo em vista que esta expõe, de maneira muito contundente, esse homem moderno diante do crescimento das grandes metrópoles.

Para Edgar Allan Poe, nessa época, a única forma de explicar esse "sem-razão" era por meio do fantástico. Sendo assim, o fantástico fugia dos padrões do realismo podendo abordar temas sociais e psicológicos com mais liberdade e criatividade.

No que se refere ao campo da representação literária, Poe cria um narrador que articula temas como a loucura, a insensatez, a ansiedade sob o olhar de um narrador lúcido. Desse modo, ancorado pelo discurso lógico - que tanto se esforçou para explicar a condição social e a posição do homem num determinado contexto – esse narrador articula os modelos de representação em diferentes modos como, por exemplo, nas narrativas policiais em contos (*Os Crimes da Rua Morgue* e *O Mistério de Marie Rogêt*). Justamente por isso tais composições acabam cedendo terreno para o florescimento de uma nova modalidade literária, que se vê confrontada diante da impossibilidade de fornecer explicações lógicas e racionais acerca do homem e do social. Diante dessa impossibilidade, essa nova vertente literária, da qual Edgar Poe é um expoente relevante, acaba se voltando para temas que se opõem à lógica racional do século XIX, ao Positivismo e sua crença na explicação racional de todos os fenômenos, uma vez que

[...] em Poe sempre existiu uma dicotomia psíquica. Sua inteligência aguda, racionalista em que se juntavam metafísica e física intuição poética em alto grau e raciocínio matemático, frio e desapaixonado, sempre procurava manter-se alerta, tornando-o capaz de apreciar os desenvolvimentos de seus terrores, de suas fobias, no momento mesmo em que se produziam. Era como um médico que sentia e diagnosticava os seus próprios males. Essa dicotomia marca a personalidade de Poe. Foi sempre um dilacerado, um homem dividido em duas naturezas: uma angelical e outra satânica. (MENDES, 2017, p.18).

Temos a construção de uma obra que oscila entre os polos das certezas claras e angelicais e as dúvidas satânicas, obscuras e irracionais. Daí a predisposição da ficção de Poe em trabalhar temas como as fobias, obsessões, loucuras, medos, degenerescência (física e moral), valores incorporados às suas personagens, quase sempre vistas como vulneráveis, perturbadas e ambíguas.

Vanspankeren (1994) analisa de maneira perspicaz e embasada a importância dos elementos estéticos e temáticos presentes nas obras literárias de Edgar Allan Poe. O autor destaca características essenciais, como o estranhamento, a aristocracia, o exotismo, a melancolia, a introspecção e a presença de cenários góticos:

Poe acreditava que a estranheza era um ingrediente essencial da beleza e seus textos são muitas vezes exóticos. Suas histórias e poemas estão plenos de aristocratas introspectivos e predestinados (Poe, como vários sulistas, nutria ideal aristocrata). As personagens melancólicas parecem nunca trabalhar ou ter vida social; ao contrário, enterram-se em castelos escuros e

decadentes, simbolicamente decorados com tapetes e tapeçarias bizarras que escondem o mundo real de sol, janelas, paredes e pisos. Cômodos secretos revelam antigas bibliotecas, estranhas obras de arte e objetos orientais ecléticos. (VANSPANCKEREN, p 43, 1990)

A presença dos cenários góticos desempenha um papel fundamental na obra de Poe. Esses ambientes sombrios, decadentes e misteriosos intensificam a atmosfera de tensão e horror psicológico, criando uma sensação de opressão e medo. Ao situar suas histórias em locais como mansões abandonadas, cemitérios e masmorras, Poe envolve o leitor em um ambiente macabro e claustrofóbico, contribuindo para a experiência imersiva na narrativa, por isso “[re]fletem o interior excessivamente civilizado, mas inerte da psique perturbada de suas personagens. São expressões simbólicas do subconsciente e, portanto, cerne de sua arte”. (*idem*, p. 43).

Esses elementos retratam a visão de mundo e a mente perturbada das personagens, criando uma atmosfera única e angustiante nas histórias de Poe. Ao explorar os aspectos exóticos e estranhos dos processos psicológicos, mergulha em relatos de loucura e extrema emoção como meio de intensificar a sensação de horror em suas histórias. Frequentemente envolvem personagens em estados psicológicos perturbados e situações de angústia emocional, levando os leitores a mergulhar nas profundezas da mente humana. (*Ibidem*, 1994).

Segundo Vanspanckeren, Poe utiliza um estilo penosamente intencional, o que significa que sua escrita é cuidadosamente elaborada e trabalhada para evocar uma resposta específica no leitor. Os eventos narrados são descritos de forma vívida e plausível, o que intensifica a sensação de horror experimentada pelos leitores. Essas explicações elaboradas ajudam a criar uma atmosfera densa e imersiva em suas histórias. (*Ibidem*, 1994).

Ao explorar os processos psicológicos, Poe mergulha nos abismos da mente humana, revelando as facetas mais obscuras da psique. Ele examina temas como a loucura, a culpa, o medo e a obsessão, criando personagens complexos e atormentados que cativam e perturbam os leitores. A ênfase nos aspectos exóticos e estranhos dos processos psicológicos nas histórias de Poe permite a exploração de territórios sombrios e desconhecidos da condição humana. Seus contos são repletos de atmosfera sinistra, reviravoltas surpreendentes e uma tensão crescente que mantém os leitores envolvidos até o desfecho impactante.

Para explorar os aspectos exóticos e estranhos dos processos psicológicos, Poe mergulhou em relatos de loucura e extrema emoção. O estilo penosamente intencional e as explicações elaboradas nas histórias intensificam a sensação de horror, por tornarem os eventos vívidos e plausíveis. (*Ibidem*, 1994, p. 44)

Essa tensão entre loucura e lucidez provocam um efeito de sentido muito vívido que influenciou escritores europeus, como Mallarmé, Charles Baudelaire, Paul Valéry e Arthur Rimbaud. Mas o sentimento decorrente dessa tensão, como explica Vanspanckeren, em a ver com as condições sociais vividas pelo americano, que eram diferentes daquelas vividas pelos europeus:

Ansiedade profunda e insegurança psíquica parecem ter ocorrido primeiro na América que na Europa, já que os europeus tinham ao menos uma estrutura social rígida e complexa que lhes dava segurança psicológica. Na América, não havia segurança compensatória; era cada homem por si. Poe descreveu com precisão o outro lado do sonho americano do homem que se faz por si próprio e mostrou o preço cobrado pelo materialismo e pelo excesso de competição —solidão, alienação e imagens de morte em vida. (*Ibidem*, 1994, p. 44)

Desse modo, tais sentimentos de insegurança e profunda ansiedade que surgem como consequência do individualismo americano projetam-se no autor, narrador e personagem, ou seja, no discurso, culminando na construção não só da cena em que se passa a ação, como também no construto da perspectiva imagética do fato narrado, a partir do viés da personagem. Com isso, tem-se a elaboração de um plano psicológico aparentemente intrínseco ao ambiente no qual o sujeito se encontra inserido, mas que, como sublinha a autora, está profundamente enraizado no sentimento do homem americano do século XIX.

1.3 O REALISMO, O FANTÁSTICO, O ESTRANHO E O INSÓLITO

Um teórico que se ocupou do debate sobre a representação realista, foi Ian Watt (1996) que considera que o surgimento do “realismo formal” como matriz do romance estaria afinado com as mudanças no ambiente intelectual e social do século XVIII na Inglaterra, sobretudo no que se relaciona ao conceito do realismo filosófico, fundamentado na filosofia de Descartes, cujo “penso, logo existo” abdicou das noções do divino/sobrenatural e passou a situar o homem e os fatos numa realidade histórica cotidiana, articulada de forma linear, com as noções de tempo e espaço bem definidas. No entanto, Watt (1996) considera que o

[...] termo “realismo” tem o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 1996, p.13).

Ian Watt (1996) argumenta que esse surgimento estaria relacionado com as mudanças no ambiente intelectual e social da Inglaterra do século XVIII, em particular com o conceito de realismo filosófico, que se fundamenta na filosofia de Descartes e que abandonou as noções do divino e do sobrenatural, situando o homem e os fatos numa realidade histórica cotidiana, articulada de forma linear, com as noções de tempo e espaço bem definidas.

O realismo formal é um conceito fundamental no estudo do romance do século XIX, especialmente quando se trata da constituição da forma dessa narrativa. Ian Watt, em sua obra "The Rise of the Novel" (1996), destaca como o realismo formal é construído no romance ao enfocar o relato lógico de uma consciência individual inserida em um tempo, local e contexto histórico específicos.

No contexto do romance do século XIX, o realismo formal refere-se à representação detalhada e precisa da realidade social, cultural e histórica. O romance busca retratar a vida cotidiana e as experiências das personagens de forma minuciosa e verossímil, em um esforço para capturar a complexidade da existência humana.

A constituição da forma do romance realista implica em apresentar uma narrativa coerente e lógica que explore a perspectiva de uma consciência individual. Isso significa que o enredo, os eventos e as descrições são moldados pela visão de mundo e pela subjetividade do

narrador ou protagonista. A narrativa é construída a partir de uma consciência particular, oferecendo uma perspectiva intimista e personalizada sobre os acontecimentos.

Além disso, o realismo formal também está intrinsecamente ligado à localização histórica e geográfica da história. O romance do século XIX enfatiza a importância de situar as personagens em um tempo e lugar específicos, recriando contextos sociais e históricos autênticos. Essa delimitação temporal e espacial é fundamental para estabelecer uma conexão entre a narrativa e o mundo real, contribuindo para a sensação de autenticidade e verossimilhança.

Dessa forma, busca retratar a realidade de maneira fiel, por meio de uma representação lógica e precisa da consciência individual, situada em um tempo e espaço historicamente delimitados. Através dessa abordagem, busca explorar e refletir sobre os aspectos complexos e multifacetados da existência humana, trazendo à tona questões sociais, psicológicas e culturais relevantes para a época, proporcionando uma representação autêntica da realidade por meio de uma narrativa lógica centrada na consciência individual, inserida em um contexto histórico específico.

O “realismo formal” não perde tempo em descrever características da narrativa atribuíveis a coisas inexplicáveis, a idealizações de comportamento além das prováveis paixões e indulgências de seres humanos em ambientes reconhecíveis. No que tange às personagens, estas poderiam ser construídas como individualidades particulares, nomeadas e caracterizadas da mesma forma que na realidade, e inseridas num contexto com tempo e local particularizados, uma vez que o “(...) tempo é a força que molda a história individual e coletiva do homem (WATT, 1996, p. 22)”. Nesse sentido, afirma Watt:

Há diferenças importantes no grau em que as diferentes formas literárias imitam a realidade; e o realismo formal do romance permite uma imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial do que em outras formas literárias. Por conseguinte, as convenções do romance exigem do público menos que a maioria das convenções literárias; e isso com certeza explica por que a maioria dos leitores nos dois últimos séculos tem encontrado no romance a forma literária que melhor satisfaz seus anseios de um estreita e detalhada com a vida real oferecidas pelo realismo formal se limitam a contribuir para a popularidade do romance. (WATT, 1996, p. 32).

Nesse sentido, os romancistas ingleses (Defoe, Richardson e Fielding) aplicaram o “realismo formal” de uma forma mais completa que seus antecessores, e não foi por acaso que possuem até hoje uma importância histórica com o domínio dessa modalidade estética. Como bem nota Watt:

Quando começou a escrever ficção, Defoe [...] deixou a narrativa fluir espontaneamente a partir de sua própria concepção de uma conduta plausível das personagens. E com isso inaugurou uma nova tendência na ficção: sua total subordinação do enredo ao modelo de memória autobiográfica afirma a primazia da experiência individual no romance. (WATT, 1996, p. 16).

Dessa forma, o realismo formal no romance se caracteriza pela representação da realidade histórica cotidiana de forma objetiva e precisa, sem a presença do sobrenatural ou do divino, mas com uma atenção especial à descrição dos personagens e do ambiente social em que vivem. Essa abordagem da realidade na literatura foi influenciada por mudanças mais amplas na sociedade e na cultura da época, e se tornou uma característica marcante do romance moderno.

Watt (1996) conceitua que o realismo formal não se propõe a focalizar uma determinada realidade sob seus aspectos horrorosos, mas sim, sob uma orientação individualista, articulada por uma consciência inscrita e delimitada sócio, histórico e culturalmente a um contexto apresentado de maneira retórica e referencial, a fim de procurar passar a impressão que as ações possuem uma autenticidade plena, moldando ações de personagens individualizadas, inseridas num contexto material e real, delimitado por marcas temporais nítidas e apresentado com riqueza de detalhes. A autenticidade plena das ações dos personagens é essencial para a construção de uma narrativa realista, que pretende criar no leitor a sensação de estar diante de uma realidade palpável e verossímil.

Pela estética do “realismo formal” os leitores podem imaginar o ciclo de vida cotidiana de vinte e quatro horas além das páginas do livro. Watt (p. 23, 1996) observa que “[...] a fidelidade do romance experiência cotidiana depende diretamente de seu emprego e uma escala temporal muito mais minuciosa do que aquela utilizada na narrativa anterior.” O tempo mítico – das formas épicas e medievais das narrativas anteriores – por outro lado, é ocioso, idílico ou mera coincidência. Tem pouca medida exceto como uma expressão de desejo, desespero, poder, obrigação ou destino. Em termos de sínteses, Watt evidencia que a forma do romance é articulado pelo “realismo formal”, “[...] os agentes no enredo envolveriam pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada” (WATT, 1996, p. 17).

Em suas origens no âmbito da literatura, já em fins do século XVIII – em plena vigência do realismo formal de que fala Watt – o fantástico priorizou o embate entre o pensamento científico, lógico, racional e objetivamente centrado com os questionamentos, de âmbito do sobrenatural, ocultos e místicos advindos da falência do cientificismo iluminista

e depois positivista. Contudo, o fantástico ao formular um questionamento sobre oposição entre ciência racional/ sobrenatural irracional, jamais se deixa neutralizar pelas explicações de cunho lógico, e, tampouco rotular-se de obscuro, mantendo-se, assim, na balança da dúvida permanente.

No campo teórico da narrativa fantástica Tzvetan Todorov (2004) e sua obra *Introdução à literatura fantástica*, lançada na década de 1970, apresenta-se enquanto definição do fantástico é vista como um efeito da leitura, caracterizado pela hesitação do leitor diante dos acontecimentos desenrolados no âmbito da narrativa. Para Todorov, o fantástico rasura a percepção plena do leitor diante do mundo ficcional; esse mundo é definido pela própria percepção dúbia do leitor sobre os eventos da narrativa. Deve-se observar que ele não tem em mente nenhum leitor real, mas sim o leitor implícito no texto.

O leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo verossímil e hesitar entre uma explicação natural e sobrenatural dos fatos descritos. Para Todorov (2004, p. 16): “O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” Essa hesitação também pode ser vivenciada por uma personagem, e o leitor deve adotar a mesma atitude em relação a narrativa.

A fé absoluta como incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida. O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. [...] A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico. A seguir essa hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra. (TODOROV 2004, p. 36-37).

O *fantástico*, como já dito, dura apenas certa hesitação. Se as leis da realidade continuam intactas e permitem uma explanação dos fenômenos descritos, podemos dizer que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, ele decide que novas leis da natureza devem ser levadas em consideração para explicar os fenômenos, aí entra no gênero maravilhoso. (*ibidem*, 2004).

A comparação não é gratuita: o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, ainda não visto, o por vir: por consequência, a um futuro. No estranho, em troca, o inexplicável é reduzido a feitos conhecidos, a uma

experiência prévia, e, desta sorte, ao passado. Quanto ao fantástico em si, a vacilação que o caracteriza não pode, por certo, situar-se mais que no presente (TODOROV, 2004, p. 49).

O *fantástico*, assim sendo, manifesta-se de vários perigos e pode esvair-se a qualquer momento, nada mais é do que a oscilação entre o estranho e o maravilhoso. Tzvetan Todorov (2004) afirma que o *fantástico* ocupa o tempo da incerteza assim que se escolhe uma resposta. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais diante de um evento aparentemente sobrenatural. O *estranho* ou inusitado, por outro lado, seria uma categoria que agrupa aquelas histórias em que as causas, que aparentemente seriam sobrenaturais e inexplicáveis pela razão, acabariam tendo uma explicação de acordo com o que se lê do mundo conhecido. (*ibidem*, 2004).

No estranho ele aponta que nem todo acontecimento das narrativas fantásticas são ilógicas ou irracionais, já que são explicados por meio das leis da razão. Isso é o que tornam os eventos do texto surpreendentes pela forma como eles aparecem e provocam no personagem e/ou no leitor essa sensação de dubiedade a presença desse efeito na história gera estranheza e incompreensão, que pode ser fascinar e/ou perturbar quem está lendo. Esse estranhamento gerado por tais eventos desafiam a lógica e a compreensão humana, sendo assim uma ferramenta poderosa na criação de narrativas que envolvem e provocam a curiosidade do leitor. (*ibidem*, 2004).

Ainda pela perspectiva de Todorov (2004, p. 53), “[...] o estranho está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão.” O *maravilhoso*, por sua vez, refere-se ao que se situa no lado oposto do inusitado, sendo formado por um conjunto de obras em que se esclarece a incerteza, ou seja, sabemos o que acontece, mas a sua explicação remete para novas leis que não vão de acordo com uma realidade conhecida.

Todorov (2004) ampliou sua classificação dizendo que o maravilhoso corresponde ao desconhecido, ao que está por vir e, portanto, corresponde ao futuro e não ao presente, e o estranho corresponde a uma experiência em que há inversão do anormal e, dessa forma, corresponde ao passado. Além disso, essas formas se encontram nos dois lados do fantástico. Há explicações racionais para as dúvidas levantadas pelo texto, mas há muitas coincidências suspeitas. (*ibidem*, 2004).

O extremo desta forma não é o *estranhamente puro*, em que as explicações racionais são perfeitamente plausíveis como interpretações de incidentes aparentemente sobrenaturais. Isso é algo que acontece em muitos romances policiais, que apresentam a perspectiva de um

crime cometido por forças sobrenaturais, por exemplo. O *fantástico-maravilhoso* na obra *Introdução à literatura fantástica* por outro lado, é o que mais se aproxima do maravilhoso puro, mas esse subgênero verte-se a interpretação irracional e posterior à vida que aparece no início. No maravilhoso puro, cujos limites Todorov diz não serem muito bem definidos, os eventos anormais são comuns e não recebemos nenhuma reação particular dos personagens ou do leitor. (*ibidem*, 2004).

Todorov afirma que o *fantástico* não fez nenhum esforço para integrar o plano receptivo à história narrada e a hesitação do personagem que mal conhece o mundo natural e o encontra, de fato, ou ainda o mundo sobrenatural. Sua definição, relacionada aos conceitos de real e imaginário, oposto, gerado como ruptura de uma perspectiva natural de percepção que deve ser assumida em seu próprio plano receptivo, tanto como personagem quanto como leitor. É uma definição que tenta completar a linha do enigma sobrenatural inexplicável e inadmissível. (*ibidem*, 2004).

Ainda em consonância ao pensamento de Todorov tratando do leitor, a verdade se verifica expressa no estatuto do emaranhado da história contada. Essa função não poderá desviar da interpretação primária mostrada na história, pois a obra será socializada em diferentes contextos e leitores. Esclareça que não se refere a este ou aquele leitor, pois estar na mesma obra, não elimina o problema, mas vai para o fundo da tabela de interpretação. É um método que obriga a obtenção histórica da percepção do fantástico a reverter sua evolução para, em última análise, considerar que é possível admitir algo falso, inexistente, como possível em outra dimensão perceptiva. Assim, o realismo está reservado para a concepção do mundo que se exalta como verdadeiro, e o fantástico para a dúvida, no caso a hesitação. (*ibidem*, 2004).

A percepção ocidental moderna do fantástico como hesitação diante do sobrenatural, à qual Todorov subscreve, não se rompe, apesar da inclusão do receptor como função de leitura. É, portanto, relativo e condicional. Assim, embora o receptor hesite diante do aparecimento do sobrenatural na obra percebida, não encara o ponto de vista da obra, mas o ponto de vista da realidade que lhe serve de referência.

As observações teóricas propostas por Todorov são relevantes para se discutir o fantástico no âmbito da literatura, mas de modo algum ficaremos restritos a elas. Nesse ponto, julgamos necessário também retomar as premissas teóricas do crítico português Filipe Furtado (1980), que em sua obra *A construção do fantástico na narrativa* (1980), também reafirma a hesitação duvidosa e a ambiguidade como elementos norteadores do fantástico, mas amplia o debate teórico para outras estratégias de construção narrativa, desvinculando a noção de fantástico como um efeito de hesitação da leitura – tal como proposto por Todorov – e centrando

sua teoria na conduta e nas estratégias do narrador autodiegético, em primeira pessoa, personagem principal e que relata a sua história do ponto de vista restrito de sua própria experiência. Não podemos deixar de evidenciar que a narração na primeira pessoa condiciona o relato às vontades de um narrador que pode ser visto como manipulador e inconfiável – lição já demonstrada por Poe em *O escaravelho de ouro*.

Afastando-se da tese que centrava a hesitação no leitor, Furtado defende que tal hesitação vincula-se a uma estratégia discursiva operada pelo narrador-personagem que centra seu discurso numa irresolução e instaurando uma ambiguidade em vista dos acontecimentos narrados, uma vez que sua tarefa “[...] terá de subordinar-se, servindo-a, à ambiguidade fundamental que o texto deve veicular” (FURTADO, 1980, p. 40). Essa atitude ambígua do discurso do narrador instaura o conflito, sustentado pela narração, entre os dados objetivos, lógicos, reais à razão, e aqueles outros que os contradizem:

O discurso fantástico tem, assim, de multiplicar esforços no sentido de apoiar o desenvolvimento constante deste debate que a razão trava consigo própria sobre o real e a possibilidade simultânea de sua subversão. Por isso, todos os recursos da narrativa devem ser colocados ao serviço dessa permanente incerteza [...] (FURTADO, 1980, p. 36-37).

Assim sendo, ambas as considerações, tanto de Todorov (2004), quanto de Furtado (1980) procuram caracterizar o fantástico como uma experiência de hesitação e incerteza diante do real representado e alicerçado nas premissas do “realismo formal” de Watt (2001).

No que se refere à posição do leitor no contexto do fantástico, Furtado (1980) considera que Todorov dispõe o leitor e sua hesitação como condições indispensáveis para que o fantástico se constitua, fazendo menção não ao leitor real, mas a uma figura que está subentendida no texto, o narratário, receptor fictício do texto.

No entanto, segundo Furtado, a função do narratário é executada de melhor modo quando este participa da ação, interagindo enquanto personagem. Sendo assim, propõe a existência desse receptor imediato do texto não pode ser considerada enquanto necessária para a disposição do fantástico, uma vez que sua presença nem sempre se torna verificável, portanto, não há garantias de que o leitor real siga a mesma linha de hesitação:

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. (FURTADO, 1980, p. 76)

A partir do fragmento, compreendemos que Furtado (1980) acerta ao dizer que o fantástico não deve ser qualificado por perspectivas extrínsecas à obra. Logo, temos a hesitação enquanto meio de projeção para a ambiguidade, índice presente no gênero fantástico.

O paradigma estabelecido por Todorov é frequentemente questionado, como é o caso da proposta de Furtado que retira o leitor e, por extensão, a impossibilidade de se ler o fantástico no âmbito dos gêneros discursivos. Do mesmo modo, ficaria de fora toda a contextualização histórico e social.

Outra estudiosa dedicada a reescrever o trabalho de Todorov foi Rosemary Jackson que em sua obra *Fantasy: the Literature of Subversion* o acusa de não considerar os aspectos históricos e sociais:

Pois, em comum com muitas críticas estruturalistas, *O Fantástico* de Todorov falha em [não] considerar as implicações sociais e políticas das formas literárias. Sua atenção se limita aos efeitos do texto e aos meios de sua operação. Não se move para fora novamente para relacionar as formas dos textos literários com sua formação cultural. (2003, p. 5-6 tradução nossa).

De fato, em *Introdução à literatura fantástica* não há ainda evidência dos gêneros do discurso propostos por Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal*, autor, que, não muito tarde, será uma referência muito importante na obra de Todorov. Talvez não haja uma explicação para isso, mas o mais provável, é que o autor não conhecesse a obra de Bakhtin quando escreveu este livro.

De qualquer modo, o que Todorov chamou de gênero fantástico está mais próximo dos modos de Frye. Do lado de Jackson, saliente-se que, mesmo considerando os aspectos sociais a sua abordagem ainda se aproxima dos modos de Frye¹.

Flavio Garcia é outro autor que questiona não apenas a teoria do fantástico de Todorov, mas também de muitos outros autores. Para tal ele parte de uma pergunta: como dar conta conceitualmente da “questão do insólito” na narrativa ficcional sob uma perspectiva da teoria dos gêneros literários?” (2007, p. 11). Para o autor, a delimitação do seria importante, tendo em vista que algumas obras não são passíveis de serem estudadas sob a “orientação teórica-metodológica fixada por estudiosos” como:

Estudos de Jacques Le Goff sobre o Maravilhoso medieval (1990); de Tzvetan Todorov (1992) ou Filipe Furtado (1980) sobre o Fantástico, em que também

¹ Em *Anatomia da Crítica Northrop Frye*, na esteira de Aristóteles, estabelece seis modos: o mito (a narrativa dos deuses), o romanescos, o imitativo elevado, imitativo baixo e irônico. Diferentemente dos gêneros discursivos de Bakhtin os modos de Frye dizem respeito apenas aos aspectos internos da obra. A referência aos elementos exteriores estão ligados à condição em relação à natureza e ao meio: deuses, seres fantásticos, heróis, o homem comum, e o herói degradado pelo meio.

abordam o Maravilhoso, o Estranho e o Sobrenatural; de Irlemar Chiampi sobre o Realismo Maravilhoso (1980); de Emir Rodríguez Monegal sobre a ficção borgiana (1980); e mesmo tantos outros estudos acerca das obras de Kafka ou García-Márquez não se prestavam, sob o ponto de vista teórico-metodológico, às leituras das narrativas em questão. (*ibidem*, p. 12)

Como se observa o objetivo de Garcia é muito ambicioso, posto que considera que o insólito não caberia em nenhuma dessas teorizações. Ele argumenta que esse gênero, com suas raízes na literatura folclórica, caracteriza-se pela presença de elementos mágicos e sobrenaturais, e continua a ser explorado na literatura moderna. Esse termo refere-se ao que é estranho, incomum ou fora do comum. É frequentemente associado a eventos, situações ou personagens que desafiam as leis naturais ou racionais, inserindo elementos fantásticos, surreais ou sobrenaturais na narrativa.

Um autor procura, um tanto apressadamente, dar conta de um novo conceito, mas ainda se depara às mesmas categorias reconhecidas por Todorov:

Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso. (2007, p. 20).

Por fim, Garcia opta por não delimitar o que é na verdade o gênero insólito, mas propõe que este deve ser elaborado como ‘questão’ e como ‘conceito’ que precisam ser sempre reelaborados: “aqui não se pretendeu dar por findo o percurso de investigação iniciado nem responder definitivamente à “questão” posta desde o princípio, senão que deixar emergir as inquietações frente às tensões inevitáveis do embate entre ‘questão’ e ‘conceito’.

Suplementando essa ideia Angélica Maria Santana Batista afirma que:

o insólito é uma ideia que vai além dos conceitos de realidade, verdade e até de gênero literário, pois sua presença na narrativa implica efeitos diversos, dependendo da época. Assim, ao questionar o papel do insólito enquanto marca diferenciadora de um dado sistema literário, tem-se a ideia de que há uma relação intrínseca entre o insólito e o conceito de verdade ou realidade da sociedade ou tempo em que é representado. (2007, p. 47)

Ao desenvolver o seu argumento a autora se vale da expressão “efeitos do insólito” que é, a nosso ver, bem significativa. Vejamos em que contexto essa expressão aparece:

Notam-se no decorrer dos tempos os diferentes efeitos do insólito na narrativa ficcional, expressos em gêneros literários já estudados: o Maravilhoso, o Fantástico e o Realismo Maravilhoso. Esses gêneros possuem em sua estrutura narrativa estratégias de concepção e recepção do insólito vislumbradas especialmente pela construção do narrador, pela atuação das personagens, e pelo papel reservado ao leitor modelo. (ibidem, p. 47).

Nesse caso, o insólito é compreendido como um efeito e não como um gênero. Nesse sentido o insólito se parece mais com um questionamento sobre o estranho/insólito de Todorov, ou melhor, uma atualização. Enquanto efeito o insólito pode articular melhor as categorias propostas por Todorov, de modo que não é necessário ficarmos pensando em que momento as categorias “estranho puro”, “estranho”, “fantástico estranho”, “fantástico maravilhoso”, “maravilhoso” se fragmentam.

Desse modo se o estudo se desenvolve no âmbito dos gêneros literários, não faz sentido em se falar em tais gêneros. Assim, a questão em torno do fantástico e do maravilhoso em Todorov pode ser resolvida da seguinte forma: o gênero fantástico ocorre quando o efeito do insólito permanece durante toda a leitura do texto literário. Por outro lado, o gênero maravilhoso ocorre quando o insólito é naturalizado.

Por outro lado, tanto Garcia quanto Batista insistem na chamada “banalização do insólito” (este é o nome do livro), mas essa perspectiva não parece trazer inovação metodológica aos Estudos Literários. Essa banalização acontece quando as ocorrências do insólito não são ocasionais, aparecem em abundância e não merecem muita consideração por parte das pessoas que as vivenciam.

1.4 EDGAR ALLAN POE: ENTRE O FANTÁSTICO, O ESTRANHO E O INSÓLITO

Voltando a Tzvetan Todorov, verificamos que ele se configura como um grande admirador da obra de Edgar Allan Poe e o considera um dos grandes mestres da literatura estranha e fantástica. Todorov destaca a habilidade de Poe em explorar os mistérios e as contradições da existência humana, criando histórias que desafiam a lógica e a realidade objetiva. (2004).

Para Todorov, a obra de Poe é marcada por uma rica complexidade psicológica, que se manifesta tanto na caracterização dos personagens quanto na trama das histórias. Ele observa que Poe foi um dos primeiros escritores a explorar de forma sistemática as possibilidades da literatura fantástica, criando um estilo que influenciou muitos outros autores ao longo do tempo. (*ibidem*, 2004).

Todorov argumenta que Poe soube explorar de forma brilhante esses elementos, criando um universo ficcional que ainda fascina e perturba leitores até os dias de hoje. Considera também, concordando com outros autores, em Galvão (2013) que a obra de Edgar Allan Poe é fortemente influenciada pela tradição gótica e pelo Romantismo. Para Todorov, Poe é um dos maiores representantes do movimento gótico na literatura, que surgiu na Inglaterra do século XVIII e se espalhou pela Europa e pelos Estados Unidos no século XIX. (*ibidem*, 2004).

A tradição gótica, segundo Todorov, é marcada pela ênfase na emoção, no sobrenatural e na imaginação, e esses elementos são bastante presentes na obra de Poe. Todorov (2004) observa que as histórias de Poe são frequentemente situadas em ambientes sombrios e misteriosos, e apresentam personagens atormentados por emoções intensas e conflitantes. (*ibidem*, 2004).

Além disso, Todorov destaca a habilidade de Poe em criar atmosferas opressivas e perturbadoras, que contribuem para o clima de suspense e terror presente em muitas de suas histórias. Para o autor, essa habilidade de evocar sensações intensas no leitor é uma das principais marcas do estilo gótico na literatura. (*ibidem*, 2004).

Por fim, Todorov também observa que a obra de Poe é influenciada pelo movimento Romântico, que surgiu na Europa no final do século XVIII e se espalhou pelo mundo no século XIX. O Romantismo é marcado pela exaltação da individualidade, da emoção e da imaginação, e esses valores são bastante presentes na obra de Poe. (*ibidem*, 2004).

Em sua análise de Poe, Todorov (2004) o enquadra como um dos primeiros escritores a utilizar elementos estranhos e/ou fantásticos de forma sistemática e consciente, criando histórias que desafiam as expectativas do leitor e exploram o inexplicável. Ele também destaca a habilidade de Poe em criar uma atmosfera de mistério e terror, através do uso de cenários sombrios, personagens perturbados e eventos sobrenaturais.

Todorov argumenta que a obra de Poe é marcada por uma ambiguidade fundamental, na qual o leitor é levado a questionar a realidade dos eventos narrados. Segundo o autor, a ambiguidade na obra de Poe pode assumir várias formas, mas em geral está relacionada à dúvida do leitor sobre a natureza dos eventos narrados. Por exemplo, ao longo do conto *A Queda da Casa de Usher*, o leitor não tem certeza se os fenômenos sobrenaturais descritos são reais ou imaginários, mas o narrador sabe que a casa poderia desmoronar.

Vamos situar dois trechos. O primeiro, no início da narração: “[a]fora essa indicação de ostensiva decadência, a casa não apresentava sinal algum de instabilidade. Talvez o olhar de um observador meticuloso pudesse ter descoberto uma fenda mal perceptível, que, estendendo, desde o telhado da fachada, descia em ziguezague até perder-se nas águas sombrias do lago” (1981, p. 10). Essa observação, no início do conto, sob a forma de uma prolepse, antecipa a causa da queda da mansão que vai ocorrer no último parágrafo:

Fugi, aterrorizado, daqueles aposentos e daquela mansão. A tempestade se desencadeava ainda com toda a sua fúria, quando atravessei o velho caminho. Súbito, uma luz intensa se projetou diante de mim, e voltei-me para ver de onde provinha claridade tão estranha – pois somente a imensa mansão e suas sombras se achavam para trás. A irradiação provinda da lua cheia, de um vermelho cor de sangue, já baixa no horizonte, brilhava agora através daquela fenda antes mal perceptível, a que já me referi, e que se estendia, em ziguezague, desde o telhado do edifício até sua base. Enquanto a olhava, a fenda alargou-se rapidamente – soprou violenta rajada de vento, em redemoinho – e o disco inteiro do satélite irrompeu de repente à minha vista. Meu cérebro se transtornou quando vi as pesadas paredes se desmoronarem, partidas ao meio; ouviu-se um longo e tumultuoso estrondo, como o reboar de mil cataratas – e o lago fétido e profundo, a meus pés, se fechou, tétrica e silenciosamente, sobre os restos da Casa de Usher. (POE, 1981, p.24).

Nesse caso, há uma explicação para a queda, destruindo, portanto, o efeito de hesitação. Justamente por isso, Todorov afirma que *A Queda da Casa de Usher* não é um conto fantástico, podendo, no entanto, situar-se no nível do estranho.

No caso de "O Gato Preto", o narrador duvida de sua própria sanidade, e a ambiguidade se mantém ao longo do conto. Assim, após o protagonista enforcar o seu gato, ele é acordado com o grito de “fogo”. De fato, houve um incêndio e toda casa estava destruída. No

entanto, um desenho formado no reboco caído chamava a atenção da multidão que se aglomerava: dizim que era “estranho”, “singular”: “[aproximei-me e vi, como se gravada em baixo relevo sobre a superfície branca, a figura de um *gato* gigantesco. A imagem era de uma exatidão verdadeiramente maravilhosa. Havia uma corda em torno do pescoço do animal”, (1981, p. 45). O assombro e o terror que se instalou na personagem levou-o a formular uma explicação para tal acontecimento:

O gato, lembrei-me, fora enforcado num jardim existente junto à casa. Aos gritos de alarma, o jardim fora imediatamente invadido pela multidão. Alguém deve ter retirado o animal da árvore, lançando-o, através de uma janela aberta, para dentro do meu quarto. Isso foi feito, provavelmente, com a intenção de despertar-me. A queda das outras paredes havia comprimido a vítima de minha crueldade no gesso recentemente colocado sobre a parede que permanecera de pé. A cal do muro, com as chamas e o amoníaco desprendido da carcaça, produzira a imagem tal qual eu agora a via. (1981, p.45).

Como se pode observar, a explicação dada ao acontecimento não é racional e só satisfazia a razão da personagem, como ele mesmo admitiu. Nesse caso poder-se-ia falar de literatura fantástica.

Para Todorov, a ambiguidade em Poe não é apenas uma questão temática, mas também está presente na forma como as histórias são contadas. Ele destaca a habilidade de Poe em criar narradores que não são confiáveis, ou que não têm controle sobre a situação em que se encontram. Isso faz com que o leitor seja levado a questionar a veracidade do que está sendo narrado, aumentando a sensação de mistério e suspense.

No entanto, em ambos os casos, poderíamos falar do efeito do insólito e não em gênero fantástico. Em Poe, o insólito se manifesta a partir das vertentes exploradas pelo autor em seus textos – loucura, terror e o sobrenatural. Histórias que tensionam a lógica e a razão, apresentam em sua construção o insólito, explorando a perspectiva do medo, da incerteza e da dubiedade, projetada nas ações das personagens.

Como toda narrativa, no universo ficcional de Poe a representação da realidade não se dá fora da linguagem. Assim sendo, a narrativa de Poe vai requerer a figura de um narrador ou personagem que vislumbrou acontecimento estranho e agora se esforça para atestar sua veracidade, mesmo que isso produza um efeito de incerteza, uma vez que no narrado a lógica é pouco satisfatória.

2. A NARRATIVA DE ARTHUR GORDON PYM: ENTRE A VERACIDADE REALISTA E AS OCORRÊNCIAS DO INSÓLITO

Em *A Narrativa de Arthur Gordon Pym*, temos um texto que apresenta a intersecção de gêneros, sendo verificadas as nuances pertinentes ao relato de viagem, drama, conto e romance. É possível afirmar que a crítica tem encontrado dificuldades em definir o gênero ao qual pertence o romance de Poe. Isso se deve em grande parte ao fato de que a obra de Poe é bastante singular, apresentando elementos de diferentes gêneros literários em uma mesma narrativa. Dessa forma, é comum que sejam atribuídas diversas classificações ao romance, como história de mistério, romance de aventura, relato de viagem ficcional, viagem fantástica e/ou imaginária, drama onírico e/ou psicológico, sátira, escrita apocalíptica, entre outras. Porém, é consenso entre a crítica que a obra de Poe não se encaixa em nenhuma abordagem canônica, assumindo uma postura heterodoxa em relação às classificações tradicionais.

Massaud Moisés (1997) apresenta uma definição interessante sobre a diferença entre romance e conto. Segundo ele, o romance é uma forma narrativa estruturada a partir de vários núcleos de ação, enquanto o conto é composto por apenas um núcleo.

Para compreender essa definição, é importante entender o conceito de núcleo de ação. Moisés utiliza esse termo para se referir à trama principal de uma obra literária, que geralmente envolve conflitos, personagens e eventos centrais. No romance, existem múltiplos núcleos de ação, ou seja, várias tramas principais interligadas que se desenvolvem ao longo da narrativa. Esses núcleos podem abordar diferentes personagens, acontecimentos e locais, mas estão conectados de alguma forma, contribuindo para a construção do enredo geral.

Por outro lado, o conto possui apenas um núcleo de ação, uma única trama central que é desenvolvida de maneira concisa e compacta. Geralmente, os contos apresentam uma estrutura mais breve e focalizada, explorando um único evento, personagem ou situação de forma mais concentrada.

A distinção proposta por Moisés entre romance e conto baseia-se na complexidade estrutural das narrativas. O romance, com seus múltiplos núcleos de ação, permite uma maior extensão e diversidade temática, possibilitando o desenvolvimento de personagens e enredos mais complexos. Já o conto, com seu único núcleo de ação, é caracterizado pela economia de elementos narrativos, concentrando-se em um ponto específico e explorando-o de forma mais direta.

É importante ressaltar que as definições de romance e conto podem variar de acordo com diferentes teóricos e estudiosos da literatura. No entanto, a contribuição de Massaud

Moisés nesse contexto fornece uma perspectiva interessante sobre a distinção entre essas duas formas narrativas, destacando a estrutura como um elemento fundamental na diferenciação entre romance e conto.

Assim a questão do núcleo de ação no conto em Moisés tem relação com a “unidade de efeito” elaborada por Poe em sua obra *A Filosofia da Composição* (1850). Nessa obra, dedicada à criação literária, Poe descreve seu método de construção do conto. Embora o ensaio se concentre principalmente na poesia, muitas de suas ideias também se aplicam à prosa. Poe explora questões importantes como a unidade de efeito, a escolha cuidadosa das palavras, os pormenores da estrutura narrativa e o uso de elementos simbólicos.

Uma questão também relevante para Edgar Allan Poe é a brevidade e concisão. Seus contos geralmente começam com uma introdução rápida, seguida pelo desenvolvimento da trama principal e, finalmente, culminando em um clímax impactante. Essa estrutura eficiente permitia que ele entregasse uma história completa em um espaço limitado.

A brevidade do conto também é discutida por Júlio Cortázar em *Valise de cronópio* (1993). Precisamente no capítulo intitulado *Do conto breve e seus arredores* o autor assim se posiciona:

Estou falando do conto contemporâneo, digamos, o que nasce com Edgar Allan Poe, e que se propõe como uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios; precisamente, a diferença entre o conto e o que os franceses chamam de *nouvelle* e os anglo-saxões de *long short story* se baseia nessa implacável corrida contra o relógio que é um conto plenamente realizado [...] Isso não quer dizer que contos mais extensos não podem ser igualmente perfeitos, mas me parece óbvio que as narrações arquetípicas dos últimos cem anos nasceram de uma impiedosa eliminação de todos os elementos privativos da *nouvelle* e do romance, os exórdios e os circunlóquios, desenvolvimentos e demais recursos narrativos; se um conto longo de D. H. Lawrence pode ser considerado tão genial como aqueles, será preciso convir que estes autores trabalharam com uma abertura temática e linguística que de algum modo lhes facilitava o trabalho, enquanto que o sempre assombroso dos contos contra o relógio está no fato de potenciarem vertiginosamente um mínimo de elementos, provando que certas situações ou terrenos narrativos privilegiados podem ser traduzidos numa narrativa de projeções tão vastas como a mais elaborada das *nouvelles* (1993, p. 228-9)

A Narrativa de Arthur Gordon Pym aproxima-se muito deste tipo de narrativa longa, mas ao mesmo tempo, vertiginosa. Apesar de longa, ela não apresenta circunlóquios, longas digressões, aberturas temáticas entre outros.

Ian Watt (1996) afirma que a fórmula primordial que articula o romance emerge a partir de uma narrativa de viagens, e essa forma literária assume um caráter interior individualista. Ele destaca a importância da Revolução Industrial, que trouxe transformações significativas na sociedade, e a ascensão da burguesia como uma classe social influente.

Para Watt, a narrativa de viagens foi a forma literária inicial que permitiu a exploração de temas e questões emergentes nesse novo contexto histórico. As viagens proporcionavam uma estrutura que permitia aos escritores explorar diferentes lugares, culturas e experiências, enquanto também refletiam as mudanças interiores dos personagens. Essa combinação entre o exterior e o interior, entre as jornadas físicas e as jornadas psicológicas, tornou-se uma característica fundamental do romance.

Além disso, o autor enfatiza que o romance assumiu um caráter individualista, uma vez que se concentrou nas experiências e perspectivas dos personagens individuais. Ele argumenta que, ao contrário dos gêneros literários anteriores, como a epopeia ou o romance de cavalaria, em que os personagens representavam arquétipos sociais ou simbolizavam valores coletivos, o romance se voltou para a representação dos pensamentos, sentimentos e dilemas pessoais dos indivíduos.

Essa ênfase na subjetividade e no interior dos personagens refletiu a crescente importância do indivíduo na sociedade burguesa em ascensão, em contraste com as estruturas sociais rígidas do passado. O romance tornou-se uma forma literária que explorava a complexidade e a diversidade das experiências humanas, destacando as particularidades de cada indivíduo. Portanto, de acordo com a perspectiva de Ian Watt, a fórmula primordial do romance surge a partir da narrativa de viagens, explorando a interação entre o exterior e o interior, e o gênero assume um caráter individualista ao focar nas experiências pessoais dos personagens. Essa abordagem trouxe uma nova dimensão à literatura e contribuiu para o desenvolvimento e a evolução do romance como forma de expressão artística.

Em uma publicação recente intitulada *Pym, the Perverse, and Race: Center and Periphery in Poe's Antebellum Novel*, a autora, Grace Ann Jackson, temos que:

Publicado em 1838, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* permanece sozinho entre as obras de Edgar Allan Poe. Seu único romance, *Narrativa*, parte da obra de Poe. declarava preferência pelo conto, bem como sua aversão ao didático e ao político. É uma de suas únicas obras com um cenário mundano localizável, e sua narrativa a estrutura é, por sua própria admissão, desarticulada. O romance contém muito do mesmo gótico horror e interesse pelo sublime que pontua o restante da obra de Poe com o acréscimo de implicações raciais e internacionais únicas. Suas esquisitices tornaram a *Narrativa* um problema um tanto interessante para os leitores do cânone de

Poe; leitores de Poe sabem esperar o inesperado em seu trabalho, mas as esquisitices estruturais e o enredo intrigante de Pym separe-o. Os “problemas” do romance – sua forma costurada e a falta de narrativa unidade - provaram ser um terreno fértil para alguns críticos, enquanto outros a desconsideraram inteiramente. Em particular, surgiram ricas leituras pós-estruturalistas e desconstrucionistas desde a segunda metade do século XX. (JACKSON, 2022, p. 1, tradução nossa)

Em se tratando de *A Narrativa de Arthur Gordon Pym*, temos a apresentação de um diário de bordo - fator que representa a individualização -, referindo-se à trajetória de uma personagem e não uma trajetória que definiria um estrato ou grupo como um todo, o que ocorre por exemplo, em *Vasco da Gama* – enquanto personagem – na obra de Camões, no qual representa o povo português, sendo verificado, portanto, como herói coletivo, no caso do romance de Poe, o herói é individualista. A narrativa de Poe é um romance que possui apenas um núcleo de ação, que vai se desenrolando de acordo com a transfiguração do enredo e de sua projeção na personagem.

Ao construirmos um paralelo do romance de Poe com *Robson Crusóé*, por exemplo, em ambos há a construção de uma narrativa de viagem, na qual o protagonista se aventura no mundo e experimenta diversas peripécias, fato que o molda e promove a ideia de amadurecimento pessoal, A viagem não se dá em um sentido coletivo, mas de forma pessoal, diferente do que acontecia na epopeia clássica.

2.1 ENREDO, NARRAÇÃO E PONTO DE VISTA

Quanto ao enredo de *A Narrativa de Arthur Gordon Pym*, temos a história do jovem Arthur que com a ajuda de seu amigo Augusto embarcou clandestinamente no *Grampus*, um navio baleeiro, e o que era para ser uma simples aventura acaba de forma atípica. Estruturalmente, o romance é dividido em 25 capítulos. A obra se inicia com uma nota introdutória do narrador-protagonista Arthur Gordon Pym, na qual é relatado que a narrativa é fantástica demais para os leitores e que seu editor o próprio Edgar Allan Poe, propõe publicá-lo com aspecto ficcional.

No diário de bordo narrado em primeira pessoa, Pym descreve suas peripécias, evidenciadas pelas tempestades, naufrágio, motins, fome, sede, e outras adversidades. A partir de artifícios, o testemunho se encerra de forma abrupta, com o relato do seu companheiro de viagem Dik Peters. No apêndice, há uma explicação do editor (Poe) que Pym morre em um trágico acidente, cujos detalhes permanecem obscuros. Assim sendo, ele teve a oportunidade de vivenciar todas as suas experiências na Antártica e, inclusive, entregou os manuscritos a Poe. No entanto, devido a sua morte, infelizmente não conseguiu entregar os dois últimos capítulos.

Pym é narrador-protagonista, caracterização que deve ser utilizada quando o autor tem o objetivo de traçar o crescimento de uma personagem específica. O objetivo então, é fazer o acompanhamento do desenvolvimento do sujeito à medida que ele reage às experiências. Assim, o autor transfere as responsabilidades narrativas de um narrador-testemunha para um de seus personagens principais, que faz a narrativa em primeira pessoa. De acordo com Friedman (2002, p. 170) "A unidade de uma passagem ou trama depende largamente da clareza e estabilidade da posição (do narrador)". Essa configuração de narrador se encontra quase que inteiramente limitado aos seus próprios pensamentos, pontos de vistas, sentimentos e percepções.

Quando o autor é fiel ao ponto de vista ele poderá evitar a atribuição de incongruência de pensamento ao intérprete escolhido, sendo de suma importância ao leitor que essa narrativa seja convincente.

A história de Arthur Gordon Pym está enquadrada no século XIX. Sua narração é em primeira pessoa, que ao longo do livro explica os detalhes de seu alistamento na *American Grampus Brigade*, e uma série de infortúnios que o trouxeram ao ato da narração. A personagem-protagonista explica inicialmente sobre sua situação familiar em uma pequena resenha autobiográfica, comentando sobre seu melhor amigo Augustus, do interesse pelo mar

e seus mistérios, personagem essa que contribui diretamente para o desenrolar das ações da narrativa.

Dias depois de zarpar de forma clandestina, a tranquilidade de Pym é interrompida, quando a meio caminho os marinheiros a bordo se amotinaram, assumindo o controle total do navio, revelando assim a sua identidade de piratas. Confrontado com uma luta pela sobrevivência, primeiro a bordo da brigada e depois de sua destruição, a personagem precisa lidar com o desespero, perda de razão, fome, loucura e outros sentimentos desencadeados pelo caráter naufrago que Pym assume.

Arthur estava acompanhado por seu amigo Augustus, Peters e Parker. Posteriormente ao naufrágio, as personagens tentam encontrar comida nos destroços do navio. No entanto, Augustus morreu dias após uma ferida profunda, deixando apenas Peters e Arthur que sobreviveram comendo carcaças de animais marinhos, e em seguida foram resgatados pelo navio Jane Guy. Poe relata com muita riqueza de detalhes, promovendo ao leitor a noção de que a narrativa é verídica. Notemos a passagem a seguir, na qual é descrito o navio baleeiro no qual Pym embarca clandestinamente junto a Augustus.

Estava mobiliado no mais confortável estilo, coisa sobremodo rara em navios baleeiros. Havia quatro muito excelentes cabines, com leitos vastos e confortáveis. Havia também uma grande estufa, como notei, e um tapete notavelmente espesso e valioso que cobria o soalho, tanto do camarote como das cabines. O forro se achava a dois metros e dez centímetros de altura e, em suma, tudo parecia de um aspecto mais caseiro e agradável do que eu havia previsto. [...] Na parte do aposento mais perto do tabique havia um espaço de um metro e vinte centímetros quadrados, contendo uma mesa, uma cadeira e um grupo de estantes penduradas, cheias de livros, principalmente livros de excursões e viagens. (POE, 1997, p. 21).

As personagens sobreviventes do naufrágio juntaram-se – em momento posterior - às expedições levadas a cabo pela escuna denominada Jane Guy, em busca da verdade depois de vários rumores que afirmavam a existência de algumas ilhas ou o fato de a temperatura variar na posição de certos meridianos. Este último rumor levantou uma tripulação para se aventurar nas terras congeladas da Antártida.

Nessa empreitada, as personagens se deparam com uma tribo a cargo do nativo Too-wit, que a princípio parecia ser um povo inofensivo e hospitaleiro. No entanto, aos poucos começaram a demonstrar sua natureza sanguinária, levando a tripulação à morte. Arthur e Peters conseguiram escapar, escondendo-se nas montanhas geladas e depois deixando aquele local em uma canoa que roubaram com um árbitro chamado Nu-Nu, que os acompanharia durante a fuga da Ilha Tsalal.

A projeção do narrador em *A Narrativa de Arthur Gordon Pym*, configura-se de modo singular uma vez que, mesclam-se as categorias de autor e narrador de modo proposital. Essa intersecção tensiona o leitor quanto à verificação do que tange ao campo autoral, e o que está inscrito na esfera ficcional. O modo como a narrativa é apresentada, e posteriormente, da maneira como é encerrada, tornam intangíveis as barreiras entre Poe e Pym.

Na *Nota Introdutória*, como já visto, o narrador – Artur Pym –, menciona um sujeito a quem se refere como *Sr. Poe*. Nessa menção, Pym apresenta o aconselhamento que o referido senhor o dirigiu:

Ele vivamente me aconselhou, entre outras coisas, a preparar logo um relato completo do que vira e experimentara, confiando na sagacidade e no bom senso comum do público. E insistia, com grande plausibilidade, em que, por mais toscamente que, no referente a simples autoria, meu livro devesse estar adornado, sua verdadeira singularidade, caso a houvesse, dar-lhe-ia a melhor oportunidade de ser recebido como verídico (POE, 1997, p.4).

Verificamos a projeção de Poe enquanto autor nesse excerto e sua oposição ao narrador, quando notamos que o conselho dirigido a Pym, refere-se ao manejo discursivo que deve ser empregado ao relato: “[...] meu livro devesse estar adornado” (POE, 1997, p. 04). A perspectiva do adorno, refere-se ao trabalho autoral e discursivo que o narrador, sozinho, não é capaz de executar, precisando assim, da interferência estilística do autor.

Nesse sentido, vemos a preocupação de Poe em distinguir a sua posição enquanto autor, do local de fala no qual está instalado Pym, o que pode ser ratificado com o excerto final da *Nota Introdutória*.

Isto exposto, ver-se-á logo que reivindico muito do que se segue como de minha própria autoria; e verificar-se-á também que nenhum fato foi falseado nas poucas primeiras páginas escritas pelo Sr. Poe. Mesmo para aqueles leitores que não viram o Messenger será desnecessário apontar onde termina a parte feita por ele, e onde a minha começa; a diferença de estilo será percebida prontamente. (POE, 1997, p. 5)

As barreiras entre o autor e o narrador limitam-se, portanto, à questão de estilo, não sendo possível discriminar no decorrer do texto as marcas autorais do discurso do narrador. Ao término da narrativa, é apresentada uma parte intitulada *Nota*, na qual verificamos a perspectiva de Edgar Allan Poe, de modo a fornecer o devido desfecho ao texto.

É importante notar que ainda que não haja a apresentação de Poe enquanto autor nessa parte final, temos um processo de onisciência quanto ao acontecimento dos fatos. Esse narrador,

o qual julgamos ser Poe, apresenta os fatos posteriores à morte de Pym, revelando também o destino de outras personagens: “Peters, de quem se poderia esperar alguma informação, vive ainda, residindo no Illinois, mas não pôde ser encontrado até agora. Pode ser achado ainda, porém, e sem dúvida fornecerá material para uma conclusão do relato do Sr. Pym (POE, 1997, p. 126).

Em um processo metalinguístico, esse narrador, o qual considera-se ser o próprio autor, dispara com ironia contra o *Sr. Poe*, afirmando que: “O cavalheiro cujo nome se menciona no prefácio e que, pelo que ali se diz, poderia ser julgado capaz de preencher a lacuna declinou de fazê-lo” (POE, 1997, p. 126). Com isso, os locais de fala apresentam-se mesclados, ao mesmo tempo que discriminados ao verificarmos a potência da voz autoral que rege ironicamente, os acontecimentos preliminares e posteriores da narrativa, seja por meio do discurso do narrador, seja pela enunciação presente em seu protagonismo enquanto autor.

Quanto ao narrador Pym, em outros momentos a exerce a influência sobre a sua narração, nota-se que o caráter de relato-documental que permeia a sua narração o configura como narrador-testemunha, não apenas pelo fato de estar presente nas ações narradas, mas também pela maneira de como constrói a sua narração buscando salientar as suas experiências e os seus sentimentos.

3. DESCRIÇÃO E NARRATIVIDADE: UMA LEITURA A PARTIR DO INSÓLITO

Em *A Narrativa de Arthur Gordom Pym*, Poe busca o mecanismo de criação da linguagem, colocando um plano que ao mesmo tempo rejeita a revelação e a composição, substituindo-as pelo dinamismo literário, projetando-a no leitor, tornando-o passivo, pois dessa forma a mensagem pode atingir sua plenitude (CORTÁZAR, 2008). O processo inverso que leva o leitor a penetrar no que é lido e incorporar nele sua própria tensão deformacional em um jogo de reciprocidade.

O romance apresenta vários momentos com demasiada tensão no que se refere às ações desenvolvidas na narrativa. Alguns dos fatos narrados assinalam descrições que constituem uma linha muito tênue entre a veracidade e o delírio da personagem, culminando na dúvida da veracidade do que está sendo apresentado.

Enquanto situação-exemplo, temos a cena em que não há comida a bordo e os tripulantes que sofreram com a fome e sede por vinte dias não podem mais tomar decisões racionais e sente um desejo fora do comum de atender às necessidades de sobrevivência.

Como exemplo dessa perspectiva, temos a passagem em que as personagens Parker, Augustus e Peters perdem a capacidade de controlar seus sentimentos e creem na opção de matar e comer um dos membros da tripulação.

Poucas situações há em que um homem, provavelmente se possa encontrar e nas quais não sinta profundo interesse pela preservação de sua vida, interesse que, momento a momento se amplia, à medida do enfraquecimento dos laços que conservam a existência. Mas, então, a natureza silente, definida e cruel da ocupação a que eu me entregava (tão diversa dos tumultuosos perigos da tempestade ou dos horrores gradualmente crescentes da fome) permitiu-me refletir nas poucas oportunidades que eu tinha de escapar à mais medonha das mortes, à morte para o mais medonho dos fins. E todas as partículas daquela energia tanto me sustentava fugiram como penas ao vento, presa desesperada do mais abjeto e lastimável dos terrores. Não pude, a princípio, nem mesmo reunir suficientes forças para cortar e afeiçoar os pedacinhos de pau, pois meus dedos se recusavam a esse trabalho, completamente, e meus joelhos batiam com violência um contra o outro. Passaram-me, velozmente, pelo pensamento milhares de absurdos projetos para evitar tornar-me um cúmplice do pavoroso negócio. Pensei em cair de joelhos, aos pés de meus companheiros, suplicando-lhes que me permitissem escapar a essa necessidade; em lançar-me de súbito sobre eles e, matando um, tornar a decisão pela sorte desnecessária; em suma, pensei em tudo, menos em prosseguir com a tarefa que tinha em mãos. Afinal, depois de perder prolongado tempo nessa conduta imbecil, fui chamado à realidade pela voz de Peters, que me instava a aliviá-los, imediatamente, da terrível ansiedade que estavam sofrendo. Mesmo então não pude arranjar logo os cavacos sem pensar em todas as maneiras de trapaça pelas quais poderia levar algum de meus companheiros de sofrimento a puxar

a palhinha curta, pois fora combinado que quem puxasse a mais curta de quatro taliscas em minha mão devia morrer para salvação dos restantes. Antes que alguém me condene por essa aparente falta de coração, que se coloque em posição precisamente igual à minha. Afinal não era possível retardar mais e com o coração a saltar-me do peito, avancei para o lado do castelo de proa e meus companheiros me esperavam. Estendi a mão com as taliscas e Peters imediatamente puxou uma. Estava livre... A dele pelo menos, não era a mais curta; e aí fugia outra oportunidade de que eu escapasse. Concentrei todas as energias e passei as sortes a Augusto. Também ele puxou imediatamente e também ele ficou livre; e então as possibilidades de vida ou de morte eram precisamente iguais. Nesse momento, toda a ferocidade me dominou o peito e senti, para com o meu pobre Parker, o mais intenso e diabólico dos ódios. Mas esse sentimento não se prolongou; e, afinal, com tremor convulsivo, fechando os olhos estendi as duas taliscas restantes para ele. Cinco minutos decorreram, antes que ele tivesse tomado coragem nesse período, de coração angustiado, nem uma só vez abri os olhos. Afinal, uma das duas sortes foi puxada rapidamente de minha mão e ninguém falou e, contudo, não ousei convencer-me, olhando para a talisca que estava em minha mão. A decisão fora tomada e eu não sabia se era a meu favor ou contra. Peters, por fim, tomou-me pela mão e forcei-me a levantar os olhos; vi, imediatamente a fisionomia de Parker, que eu estava salvo e fora ele o condenado. Ofegando, sem ar, caí desmaiado no tombadilho. Recobrei-me do desmaio, a tempo de contemplar a consumação da tragédia, com a morte daquele que fora o principal instrumento de sua realização. Ele não fez qualquer resistência e foi esfaqueado nas costas por Peters, caindo instantaneamente morto. Não me demorarei sobre o pavoroso repasto que se seguiu. Tais coisas podem ser imaginadas, mas as palavras não têm poder para dar à mente a impressão do estranhíssimo horror de sua realidade. Baste-nos dizer que, tendo apaziguado de algum modo a sede destruidora que nos consumia, graças ao sangue da vítima, e tendo, de comum acordo, lançado fora as mãos, os pés e a cabeça, atirando-as com as entranhas ao mar, devoramos o resto do cadáver, pedaço a pedaço durante os quatro memoráveis dias 17, 18, 19 e 20 daquele mês. (POE, p. 66-67).

A racionalidade e a necessidade da manutenção da vida são duas vertentes alocadas em contraponto nesse excerto da narrativa. As faculdades mentais que antes norteavam os marinheiros, não se fazem mais valer tendo em vista a necessidade fisiológica da contenção da fome e da desesperança dos indivíduos.

Em *A Narrativa de Arthur Gordom Pym* as personagens não sabem onde suas escolhas os levarão, pois elas foram tomadas em momentos de desespero. A condição mental dos personagens fica abalada, e suas mentes ficam assombradas pelo desejo de sobrevivência, pois não podem escapar de suas situações.

Assim, torna-se impossível decidir o que é certo ou errado sob a pressão da fome extrema. O romance nos mostra que quando as pessoas se deparam com situações de veemente tensão, como por exemplo a fome, elas perdem sua dignidade e controle. À medida que lemos sobre as condições extremas retratadas no romance, tem-se a reflexão de como se constitui a

dignidade humana e quais as condições de vida necessárias para garantir que a referida dignidade não seja violada ou questionada.

É o caso, por exemplo, da descrição que o narrador Pym faz de sua vida social e de suas aspirações aventureiras. Aspirações que destoavam do universo burguês ao qual não queria permanecer confinado o protagonista pertence a uma família com uma boa posição financeira, mas parece haver uma expectativa em relação à herança do seu avô, Pym tem um barco a vela, o Ariel, que é o cenário de muitas extravagâncias ele busca se afastar do universo burguês e das expectativas que recaem sobre ele, busca aventurar e explorar os mares leva a situações de perigo e tensão.

O autor preza em suas obras por uma escrita repleta de elementos que tendem à escuridão e melancolia como descrito na aventura de Pym e Augustus ambos sob o efeito do álcool tomam decisões sem a razão própria e decidem se aventurar no mar sem auxílio, bêbados e sozinhos quando Pym se esconde na parte inferior do navio local apertado, possivelmente o frio do porão, a solidão e a escuridão exercem sobre qualquer pessoa sentimentos devastadores intrínsecos e por vezes, como no caso de Arthur, sentimentos maquiados de medo. As produções de Edgar Allan Poe a maioria foram produzidas na primeira metade do século XIX, e retratavam os personagens dessa época e de séculos anteriores, principalmente membros da burguesia norte-americana ou da aristocracia europeia. As histórias de Poe abarcam famílias importantes e ricas que eles são assombrados por algum infortúnio, seja doença ou algo sobrenatural, como delírios ou fantasmas. Alguns dos protagonistas são pessoas desfavorecidas financeiramente e sem classe ou título, e no decorrer da narrativa, o cenário é descrito com frequência mansões, palácios, e artigos luxuosos, enquanto em raras ocasiões as personagens estavam em cenários mais pobres, seja por diversão (no caso desse romance a destemida navegação em busca de aventura), ou porque eram loucos.

No romance de Poe a “primazia da experiência individual” da qual fala Watt se confirma a partir da explicação contida na “Nota Introdutória”² a construção da narrativa como forma de diário de viagens e procura realçar o teor de veracidade plena do relato a partir do embaralhamento das fronteiras entre autores (Pym/Poe) e narrador (Pym). Nesse ponto, Gordon Pym se diz convencido pelo próprio Edgar Poe a narrar suas aventuras. Poe (1997) inicialmente relutante quanto à sustentação da plausibilidade de seu relato, o narrador permite que o próprio

² A narrativa se inicia com a nota introdutória escrita pelo narrador-personagem Arthur Gordon Pym, nela, ele demonstra preocupação que os leitores duvidem da veracidade de seus relatos, causando no leitor uma tensão, pois as notas introdutórias são escritas e enunciadas pelos autores e nesse caso temos a enunciação de uma personagem. Nessa perspectiva o autor utiliza desse artifício para passar maior credibilidade aos leitores, e ao final da nota ele assina “A. G. Pym Nova York, Julho de 1838.”

Poe escreva parte dele, tarefa que depois ele mesmo retoma a fim de não mais temer a incredulidade do público quanto a sua narração dos fatos.

O autor que está desconfiado de suas próprias habilidades como escritor, mas que recebeu conselhos de um cavalheiro chamado Sr. Poe, que o encorajou a preparar um relato completo de suas experiências no oceano Antártico e confiar no senso comum do público para avaliar sua veracidade. O autor concordou em manter seu nome oculto, mas acredita que os fatos de sua história são suficientes para provar sua autenticidade e não teme a incredulidade do público.

Conforme apresenta Friedman (2002, p. 175), “Muito embora o narrador seja uma criação do autor, a este último, de agora em diante, será negada qualquer voz direta nos procedimentos.” Quanto à individualidade das personagens e até do narrador, Watt (1996) a relaciona com os pressupostos filosóficos de Locke e Hume para demonstrar que a personalidade e/ou identidade se institui a partir do contato com o tempo sócio-histórico e cultural em que está inserida. Desse modo, todo um conjunto de circunstâncias vividas, repertório de lembranças e experiências pessoais tornam-se responsáveis por situarem a memória pessoal numa rede de causas e efeitos a partir da percepção entre o passado e o presente de uma realidade material que é também apresentada em seus detalhes dotados de um “efeito de real” que bem servem na caracterização das personagens e do ambiente, conforme bem definiu Roland Barthes (1972):

[...] notações que nenhuma função (mesmo a mais indireta) permite justificar: essas notações são escandalosas (do ponto de vista da estrutura), ou o que é mais inquietante, parecem harmonizadas a uma espécie de luxo da narração, pródiga a ponto de dispensar pormenores “inúteis” e elevar assim, em algumas passagens, o custo da informação narrativa. [...] Mesmo não sendo numerosos, os “detalhes inúteis” parecem, portanto, inevitáveis: todo discurso narrativo ocidental de tipo corrente possui alguns. (BARTHES, 1972, p.36).

Barthes (1972), aborda a questão das notações utilizadas na escrita e sua relação com a estrutura narrativa. O autor argumenta que existem certas notações que não podem ser justificadas por nenhuma função, nem mesmo indireta. Essas notações vão além das expectativas estruturais convencionais. No entanto, o fato de que essas notações parecem se harmonizar com uma espécie de luxo na narração. Ele descreve essa luxúria narrativa como sendo pródiga a ponto de dispensar pormenores considerados "inúteis". Isso implica que essas notações, apesar de não servirem a uma função específica, contribuem para a estética e a riqueza da narrativa e eleva o custo da informação transmitida em algumas passagens. Isso significa

que o leitor precisa investir mais esforço para obter as informações necessárias para compreender a história. Essa abordagem narrativa pode ser considerada uma escolha importante, pois valoriza a economia de detalhes e a busca por uma experiência de leitura mais sofisticada. Isso sugere que, mesmo nos tipos de narrativa mais simples, ainda existem elementos que transcendem a mera função informativa, adicionando camadas de complexidade e profundidade à história.

Nesse sentido, a narrativa romanesca se desvincula dos modelos narrativos anteriores – clássico e medieval – por não se apoiar somente nas premissas do inevitável, no sobrenatural e nas coincidências para tecer seus enredos, uma vez que o “realismo formal” se utiliza da progressão temporal, o passado interfere e remete ao presente, construindo a identidade da personagem num contexto com unidades de tempo e espaço particularizadas. Em suma, a lógica das ações obedece a uma sequência plausível. É o caso, por exemplo, dos fatores que conduzem Pym e seu amigo Augustus a aventurarem-se a bordo do barco de Pym, pegos numa tormenta e resgatados por um navio baleeiro. Augustus o convida para sair com um barco em uma noite de tempestade e frio, enquanto o narrador está em sua cama. O narrador fica atônito com a ideia, achando que Augustus pode estar embriagado, mas Augustus afirma que está lúcido e apenas entediado em ficar na cama em uma noite tão bela. O narrador, então, é tomado por uma excitação e prazer inexplicáveis e decide acompanhá-lo na aventura.

Os dois saem com o barco mesmo com condições climáticas perigosas e, após esvaziar a água que havia entrado no barco, levantam as velas e partem para o mar. O trecho sugere uma atitude impulsiva e imprudente por parte dos personagens, que ignoram os riscos e desafiam as condições climáticas desfavoráveis. O narrador parece estar sob o efeito de uma forte influência emocional que o faz agir de forma inesperada e arriscada.

A experiência malfadada com o mar no passado, no entanto, não impede que dezoito meses depois Gordon Pym retome seus propósitos arrojados, uma vez que a vivência condicionada aos preceitos de um universo pequeno burguês e restrito, com suas atribuições e obrigações nunca o seduziram. O narrador relata sua intenção de partir em uma viagem de pesca de baleia, apesar de ter passado por uma experiência traumática em uma viagem anterior. Ele decide esconder sua presença no barco, e para isso conta com a ajuda de Augustus, que está ajudando a preparar o barco para a viagem. Augustus se encarrega de preparar um esconderijo confortável no barco para que o narrador possa ficar escondido durante vários dias sem ser descoberto.

O trecho sugere que o narrador está disposto a arriscar novamente sua vida em uma viagem perigosa, mesmo tendo passado por uma experiência traumática anteriormente. Ele

precisa contar com a ajuda de Augustus para se esconder no barco e assim poder realizar sua viagem sem ser descoberto. O narrador parece estar determinado a realizar sua viagem de pesca de baleia, mesmo que isso signifique tomar medidas extremas para evitar ser reconhecido ou impedido.

A partir do momento em que a viagem começa a ser efetivada e a ganhar novos desdobramentos, a perspectiva do realismo formal do romance de Poe – e do relato de Pym – ganham contornos ambíguos, embaralhando os polos do real e do sobrenatural. De fato, quando a experiência da realidade do narrador começa a se confirmar em termos da incerteza, da insegurança quanto à lógica dos fatos e do medo irracional perante o desconhecido, canalizando sentimentos inquietantes na sua subjetividade abalada pelos percalços da viagem, o fantástico insurge no seu discurso. À medida em que a viagem de Pym avança, os limites entre o real e o sobrenatural começam a se misturar, gerando incertezas e medo no narrador. Esse aspecto fantástico é importante para a construção da atmosfera opressiva e angustiante do romance.

Quanto ao fantástico e seus desdobramentos para o romance, temos que para Poe, o fantástico produz aquilo que ele considerou até como título em um de seus contos – *Diddling – considered as one of the exact sciences (Trapaça – considerada a ciência perfeita)*. Por mais intenso que pareça, os fatos estão presentes no campo da realidade. O ilógico de alguns momentos da narrativa nos aproxima de uma estranheza pavorosa, no entanto, ainda não causa um efeito assombroso pelo aparecimento do sobrenatural que provocará o desconforto hesitante do fantástico. Nesse ponto, diz o narrador Augustus viu algo que o deixou aterrorizado. O narrador, assustado com a reação do amigo, virou-se para trás e viu algo que o deixou igualmente apavorado: um objeto estranho flutuando no mar. Parecia uma enorme bola negra, mas com uma superfície metálica brilhante, e emitia um som estridente e pulsante. Os dois amigos observaram a coisa com crescente ansiedade e medo, até que finalmente ela desapareceu na escuridão da noite. O narrador descreve essa experiência como uma das mais emocionantes e terríveis de sua vida, e fica claro que ela marca o início de uma série de eventos estranhos e perturbadores que vão transformar sua viagem em algo muito diferente do que eles haviam planejado.

Nesses momentos culminantes, a narrativa de Pym nos conduz, sutilmente, a beira do fantástico, e isso se dá por meio da construção de uma imagem elevada de terror, morte e descrença; de um lado ainda no campo da realidade, o horror compatível com a nossa crueldade cede terreno para um horror de feições cada vez mais sobrenaturais.

De um lado a busca pela verossimilhança na narrativa, criando expedientes que seriam adequadas para a representação do real. Do outro lado, o efeito criado pelo fantástico, com

episódios que rasuram as explicações lógicas e racionais suscitando no leitor uma dúvida, ou seja, o fantástico, gênero formalizado em termos teóricos por Todorov (2004).

Parker voltou-se, de súbito, para mim, com uma expressão fisionômica que me fez estremecer. Estava com um aspecto de domínio sobre si mesmo que até então eu não lhe notara e antes que abrisse os lábios meu coração me contou o que ele iria dizer. Propôs, em palavras, que um de nós devia morrer para preservar a vida dos outros. (POE, 1997, p. 141).

Nessa passagem, o horror é tido como algo estranho, porém aceitável; o narrador/protagonista se encontra resistente a esse jogo sinistro. O sobrenatural é narrado com a naturalidade de uma realidade possível, sendo assim, não há exigência de uma explicação. Por outro lado, há o efeito do realismo ao narrar os acontecimentos cotidianos e também ao nos fornecer as coordenadas em linguagem náutica. Diário de bordo de uma viagem marítima. O autor descreve as condições do mar e do clima, bem como as atividades realizadas a bordo, como a secagem de roupas e o banho no mar. Também há menção a possíveis perigos, como tubarões. Além disso, o autor menciona o trajeto da viagem, partindo de Liverpool e passando pelas ilhas de Cabo Verde antes de seguir em direção à costa do Brasil. O curso da viagem é descrito como sendo comum para navios que se dirigem ao cabo da Boa Esperança ou às Índias Orientais. O diário de bordo é um registro importante em viagens marítimas, pois permite acompanhar o trajeto percorrido, as condições enfrentadas e as atividades realizadas.

Um novo acontecimento causa novamente estranheza e hesitação entre o real e o sobrenatural, sobretudo quando o narrador afirma: “[...] mas logo à frente, interrompendo nossa trajetória, ergueu-se de súbito uma figura velada, de proporções descomunais, dobrando ou mais as do maior vivente (POE 1997, p. 229)”. Tal acontecimento surge de forma instantânea e se relaciona ao desaparecimento de Pym:

E agora nós nos precipitávamos para o seio da catarata, onde se escancarava um abismo para receber-nos. Mas ergueu-se, então, em nosso caminho, uma figura humana amortalhada bem maior de proporções que qualquer habitante da terra. E a cor da pele desse vulto tinha a perfeita brancura da neve (POE, 1997, p. 270).

A partir desse ponto da narrativa, Poe termina o relato, produzindo novamente a hesitação discursiva e fazendo com que seu discurso também oscile nas passagens do real para o sobrenatural, em que a estrutura documental e realista se desfaz, sutilmente, perante o público.

O mar na literatura pode indicar enfrentamentos realistas e temores ocultos e insondáveis. A glória individual do homem passa pela tentativa de vencer essa vastidão que é real e ao mesmo tempo marcada por inúmeros temores/terrores frente ao desconhecido que sua amplidão instiga. Na obra de Poe a vastidão marítima apresenta muitos segredos ao mesmo tempo que procura transmitir a ideia de uma aventura “real” que vai, gradativamente, sucumbindo ao mistério e ao sobrenatural, provocando tensão e desconforto no leitor a partir da narração de Pym/Poe. Na nota final também tende ao real e causa dúvida no leitor:

As circunstâncias relacionadas a morte do senhor Pym, tão súbita e deplorável, já são bem conhecidas do público por intermédio da imprensa diária [...] Há um ponto da narrativa que merece algumas observações; e para o autor desse apêndice seria de muito prazer se as reflexões aqui feitas tivessem por resultado dar certo crédito as páginas muito singulares agora publicadas (POE, 2002, p. 274-257).

A nota final fica em aberto para que o leitor tire suas próprias conclusões, pois a causa da morte de Pym foi publicada por uma imprensa local, apenas isso foi citado, ao final da nota, que não possui data, local ou mesmo assinatura, produzindo novamente a dúvida no leitor e a ambiguidade narrativa, aspectos que foram recorrentes em toda a narração.

A partir da análise do romance, constatamos que o teor realista da narrativa se desfaz pela ambiguidade fantástica, e isso se dá em consonância com as teorias propostas por Todorov (2004) e Furtado (1980), uma vez que o efeito fantástico na narração condiz com a indefinição e a incerteza, rasurando as premissas do realismo formal a partir do momento em que a narrativa adentra no âmbito do sobrenatural e do desconhecido, em que as leis naturais se chocam com os fenômenos considerados incomuns, jamais permitindo explicações lógicas.

Por meio da visão do narrador em primeira pessoa, decorre a ambiguidade no relato, que tensiona o senso de verdade do relato, uma vez que não se compreende se o que está sendo narrado acontece enquanto fato na narrativa, ou se configura enquanto produto do estado mental da personagem. Tal ambiguidade nos é apresentada com mais frequência a partir de alguns episódios marcados pelo horror e pela tensão constante diante de uma série de adversidades que colocam em xeque o espaço físico e o psicológico do narrador-personagem, cujo relato por vezes foge da lógica, instaurando uma dúvida até mesmo a respeito de suas faculdades mentais.

Poe (1997) Pym relata que refletindo daquela maneira sobre as dificuldades de sua situação solitária e melancólica, ele decidiu esperar mais vinte e quatro horas. Então, caso não conseguisse ajuda, iria até o alçapão e tentaria ter uma conversa com seu amigo ou, pelo menos,

ventilar o porão através da abertura e obter outro suprimento de água no camarote. No entanto, enquanto se ocupava com aquele pensamento, ele caiu, apesar de todos os esforços contrários, em um estado de profundo sono, ou melhor, de sopor. Seus sonhos foram extremamente aterrorizantes.

Todas as espécies de calamidade e horror o assolaram. Entre outras misérias, ele se via sufocado até a morte entre enormes travesseiros por demônios de aparência espantosa e feroz. Serpentes imensas o apertavam em um abraço e o encaravam fixamente com seus olhos terrivelmente brilhantes. Em seguida, desertos ilimitados de configuração erma e aterrorizante se estendiam diante dele. Troncos de árvores imensamente altos, desfolhados e cinzentos, erguiam-se em uma sucessão infinita até onde o olhar podia alcançar. Suas raízes se escondiam em vastos pantanais, cujas águas sombrias dormiam profundamente, negras, silenciosas e, ainda assim, terríveis. Aquelas estranhas árvores pareciam possuir uma vitalidade humana, ondulando seus braços esqueléticos para lá e para cá, clamando misericórdia às águas silenciosas com lastimosos e pungentes acentos da mais aguda agonia e desespero.

A cena mudou: agora ele se encontrava despido e sozinho entre as ardentes planícies arenosas do Saara. Aos seus pés, agachava-se um feroz leão dos trópicos. Subitamente, os olhos da fera se abriram e se fixaram nele. Com um salto convulsivo, o leão se ergueu nas patas traseiras e exibiu seus horríveis dentes. Em um instante, um rugido semelhante a trovões irrompeu de sua garganta vermelha, e ele caiu impetuosamente ao chão. Sufocado por um paroxismo de terror, ele se encontrou finalmente em um estado de semiconsciência. Naquele momento, seu sonho não era apenas um sonho... Ele estava, pelo menos, ciente dos seus sentidos. E as patas de algum monstro enorme e autêntico pressionavam pesadamente seu peito. O hálito quente da criatura roçava seu ouvido. E suas garras brancas e assustadoras cintilavam sobre ele através da penumbra.

A partir do relato acima, é imputado ao leitor a perspectiva de inquietação e estranheza, produzidas por meio do medo e a da paranoia colocada no relato pelos narradores Pym/Poe que relata horror de seus sonhos com as descrições vívidas e perturbadoras dos pesadelos do personagem. Ele sonha com uma série de imagens assustadoras, incluindo ser sufocado por demônios, ser comprimido por serpentes, enfrentar um leão feroz e encontrar-se em um deserto estéril e desolado. No final, parece que ele acorda para descobrir que está sendo atacado por algum monstro desconhecido. A linguagem é rica em detalhes e usa uma variedade de técnicas literárias para criar uma atmosfera de medo e ansiedade.

A esfera do fantástico e do ambíguo é a marca principal de uma narração que instiga as decifrações que vão além dos limites impostos pela lógica empírica e pela racionalidade

simplista, que procura ver o mundo apenas como mero reflexo opaco das leis naturais, deixando de lado os limites do mistério e das incertezas do imaginário sobrenatural.

De fato, o fantástico se liga à ambiguidade de fenômenos que não se deixam resolver em uma explicação, nem científica, natural, nem ilógica, sobrenatural; nada mais é que o produto de estratégias de construção do relato de Pym a certa altura do romance de Poe, uma narração em que a representação dos espaços, a construção da relação entre os personagens e os acontecimentos se sustentam pela ambiguidade e pela dúvida.

Nesse ponto, as teorizações de Ian Watt (1996) servirão como base para evidenciarmos como se constituíam as consciências narrativas e a estruturação verossímil do romance, fundamentadas pelos princípios do “realismo formal” aludido por Watt e pelo “efeito de real”, proposto por Roland Barthes, e cuja pretensão era criar uma narração que fizesse jus à verdade dos fatos. Essa obra de ficção é o único romance escrito por Poe no ano de 1838.

Assim sendo, apesar do romance de Poe se centrar nas desventuras marítimas do narrador-protagonista, utilizando uma série de recursos para corroborar com o estilo verista que o romance almejava (o posfácio escrito por A.G. Pym, os diários de bordos e as cartas náuticas), a hesitação fantástica será utilizada para demonstrar a impossibilidade de se atingir uma verdade plena a partir da narração de uma consciência que a princípio se mostra pautada pela lógica, mas que no transcorrer da narração será desestabilizada pela presença recorrente da morte, pelo horror de certas situações, pela desesperança e pelo delírio.

3.1 OCORRÊNCIAS DO INSÓLITO OCASIONAL EM A NARRATIVA DE ARTHUR GORDON PYM

O objeto de análise da obra "A Narrativa de Arthur Gordon Pym", escrita por Edgar Allan Poe, é uma história que narra as aventuras de Arthur Gordon Pym e seu amigo Augustus. A narrativa é cheia de elementos fantasiosos e sobrenaturais que instigam os limites entre a realidade e a imaginação. Essas situações extraordinárias criam um senso de suspense e maravilhamento no leitor, ao mesmo tempo em que desafiam sua compreensão da realidade.

Na presente pesquisa, apresenta-se a análise de alguns fragmentos selecionados da obra, tendo em vista compreender como o autor utiliza esses elementos para criar uma narrativa intrigante e desconcertante, uma vez que tensiona os limites da racionalidade da trama.

Ao longo da narrativa, somos apresentados a eventos e situações extraordinárias que se desdobram na jornada de Arthur Gordon Pym. A disposição da tensão para com a tessitura ocorre desde a passagem da partida do personagem em uma expedição marítima, até seu encontro com povos desconhecidos e criaturas bizarras.

A obra apresenta um jogo constante entre o racional e o irracional, o conhecido e o desconhecido. Os personagens são confrontados com desafios e perigos que desafiam suas percepções e os levam a questionar a própria sanidade. O autor utiliza técnicas descritivas detalhadas para criar uma atmosfera de suspense e mistério, inserindo o leitor em um mundo enigmático e imprevisível.

Propõe-se, portanto, perceber como os elementos fantásticos e insólitos são desenvolvidos ao longo da narrativa e como contribuem para a construção de um universo ficcional intrigante e perturbador, culminando na apreciação da genialidade de Edgar Allan Poe em explorar os limites da realidade e oferecer uma experiência literária única e desafiadora em "A Narrativa de Arthur Gordon Pym".

[...] “Estava bestialmente embriagado, não podia mais pôr-se de pé, falar ou mesmo ver. Tinhas os olhos completamente embaçados; e como eu soltasse, no auge de meu desespero rolou como um simples cepo na água do fundo de eu o erguera. Era evidente que, durante a noite, havia bebido muito mais do que eu suspeitara. [...]”. (POE, 2003, p. 22). Não perdemos tempo em vestir as roupas e precipitamo-nos para o barco. Este repousava no velho ancoradouro fora de uso, junto ao estaleiro de construção Pankey & Co., e quase batia de lado contra os ásperos barrotes. Augusto entrou no barco e esvaziou-o, pois se achava pouco cheio de água. Isto feito, alçamos a bujarrona e a vela-mestra, que logo se fizeram pandas, e partimos audaciosamente mar afora. O vento como já disse, soprava fresco do sudoeste. A noite era muito clara e fria. Augusto tomara o leme e eu fiquei junto ao mastro, no tombadilho do castelo de proa. Corríamos em grande velocidade e

nenhum de nós dissera uma palavra desde que tínhamos deixado o ancoradouro. Perguntei então a meu companheiro que rumo pretendia tomar e em quanto tempo achava provável que estaríamos de regresso. Ele assobiou, durante alguns minutos, e depois disse, com impertinência: "Eu vou mar afora. Você pode ir para casa, se achar melhor." Voltando os olhos para ele, percebi logo a despeito de sua propositada nonchalance, que estava altamente agitado. Podia vê-lo distintamente à luz da lua. Sua face estava mais pálida que mármore e sua mão estremecia tanto que mais podia manter firme o timão. Achei que algo não ia bem e fiquei seriamente alarmado. Naquele tempo eu pouco sabia acerca da direção de um barco e dependia inteiramente da habilidade náutica de meu amigo. O vento, também, subitamente aumentara de força, e estávamos quase perdendo a terra de vista. Eu ainda me envergonhava de demonstrar qualquer temor e, durante cerca de meia hora, mantive resolutamente silêncio. Não podia, contudo, conservá-lo mais tempo e falei a Augusto acerca da conveniência de voltar. Como da vez anterior, ele levou perto de um minuto para responder ou dar a entender que ouvira minha sugestão. "Não há pressa pressa — respondeu por fim. — Há tempo de sobra. Não há pressa de ir para casa." Eu esperava resposta, mas havia algo no tom dessas palavras que me encheu de indescritível sensação de medo. De novo olhei para o interlocutor, com atenção, seus lábios estavam inteiramente lívidos e seus joelhos se agitavam tão violentamente que mal pareciam capazes de sustentar-se. "Deus do céu, Augusto! — gritei, já completamente apavorado. — Que é que está fazendo? O quê você tem? Está sentindo alguma coisa?" "Sentindo? — gaguejou ele, na mais aparente das surpresas caindo para a frente no fundo do barco. — Sentindo? Ora, não sinto nada... estou indo... para casa... você ... nã ... nã... não... não vê?" A verdade completa então me siderou. Corri para ele e levantei-o. Estava embriagado, bestialmente embriagado, não podia mais pôr-se de pé, falar ou mesmo ver. Tinha os olhos completamente embaçados; e como eu o soltasse, no auge de meu desespero rolou como um simples cepo na água do fundo de onde eu o erguera. Era evidente que, durante a noite, havia bebido mais do que eu suspeitara e sua conduta, na cama, tinha sido a consequência de um estado altamente concentrado de embriaguez — um estado que, como a loucura, freqüentemente habilita sua vítima a imitar os modos exteriores de alguém, na posse perfeita dos sentidos. A frialdade do ar noturno, entretanto, exercera seu efeito habitual. A energia mental começara a ceder sob sua influência, e a confusa percepção que ele, sem dúvida, então tivera de sua perigosa situação contribuía para apressar a catástrofe. Ele agora estava inteiramente insensível e não havia probabilidade de que recuperasse os sentidos durante muitas horas. (2003, p. 7-8).

No fragmento apresentado, temos dois personagens – Pym e Augustus, os quais sob o efeito do álcool, tomam decisões sem a razão própria e decidem se aventurar no mar sem auxílio, bêbados e sozinhos. O insólito pode ser visualizado nesse excerto, uma vez que se configura como o estágio da narrativa em que os personagens se encontram em um estado de desequilíbrio, rompendo as normas sociais, e lançando-se em uma aventura desconhecida. Como os personagens estão sob o efeito do álcool, tem-se um estado alterado de consciência. Esse estado os leva a tomar decisões irracionais, sem o uso da razão. Ambos decidem se

aventurar no mar sem auxílio, estando bêbados e sozinhos. Essa decisão vai contra o bom senso e a prudência, colocando-os em uma situação de perigo.

O barco varara a água de modo terrível, velas infladas de vento — sem rizes a mestra e a bujarrona —, correndo com a proa completamente coberta pela espuma. Era mil vezes um milagre que ele não estivesse fazendo água. Augusto soltara o timão, como já disse, e eu estava agitado demais para pensar em segurá-lo. Felizmente, contudo, o barco manteve-se firme e pouco a pouco a pouco recobrei algum grau de presença de espírito. Ainda o vento se avolumava amedrontadoramente; e quando nos erguíamos de um mergulho à frente, o mar caía por trás rolando as ondas sobre nossa amurada e inundando-nos. Eu me achava tão extremamente entorpecido, em todos os membros, que quase não tinha consciência das sensações. Afinal, encorajei-me, numa resolução desesperada, e, correndo à vela-mestra, virei-a contra o vento. Como se podia esperar, ela voou sobre a proa e, ensopando-se de água, arrastou o mastro curto para fora de bordo. Só este último acidente me salvou de uma instantânea destruição. Tendo apenas a bujarrona, eu agora seguia violentamente, com vento de popa, navegando às vezes por ondas pesadas, mas liberto do terror da morte imediata. Segurei o leme e respirei mais livremente achando que ainda nos restava uma última oportunidade de salvação. Augusto ainda jazia insensível no fundo do barco; e como era iminente o perigo de que se afogasse (pois já havia água da altura de trinta centímetros precisamente no lugar onde ele caíra), esforcei-me para levantá-lo parcialmente, colocando-o em posição de sentar-se e passandolhe em torno da cintura um cabo que numa cavilha de argola no tombadilho da escuna. Tendo assim, arranjado tudo o melhor que podia em minha agitada e perturbada situação, recomendei-me a Deus e elevei o espírito, para enfrentar o que viesse a suceder com a possível fortaleza de ânimo. Dificilmente chegara a esta resolução, e eis que, de súbito, alto e longo, um grito ou berro, como saído das gargantas de mil demônios pareceu invadir toda a atmosfera em volta e acima do barco. Jamais enquanto viver, esquecerei a intensa agonia de terror que experimentei naquele momento. Meus cabelos se puseram de pé, senti que o sangue se congelava nas veias, meu coração quase cessou de bater e, sem erguer sequer os olhos para conhecer a fonte do meu alarme, mergulhei, com a cabeça entre as mãos, paralisado corpo caído de meu companheiro. Encontrei-me, voltando à vida, no camarote de um grande navio (O Pinguim) sendo levado para Nantucket. Diversas pessoas se achavam junto de mim, e Augusto, mais pálido do que a morte se atarefava vivamente em esfregar-me as mãos. Ao ver-me abrir os olhos, suas exclamações de gratidão e alegria provocaram risos e lágrimas alternados nas pessoas de aspecto rude que ali se achavam. O mistério de nossa volta à existência foi explicado. Estivéramos correndo em direção ao navio baleeiro que se achava rizado abrindo caminho para Nantucket, com as poucas velas que se podia arriscar a soltar e, conseqüentemente, correndo quase em ângulo reto para nosso próprio rumo. Vários homens se encontravam na vigia de frente, mas só perceberam nosso barco quando era impossível evitar o abalroamento. Seus gritos de advertência, depois que nos viram, eis o que tão terrivelmente me alarmara. O enorme navio, contaram-me, passou imediatamente sobre nós, com facilidade igual à com que nosso barquinho passaria sobre uma pena e sem o menor empecilho perceptível à sua marcha. Nem um grito se levantou do tombadilho do barco vitimado; foi ouvido um som débil e áspero, misturado ao rugido do vento e das águas quando o frágil barco que se abismava roçou a quilha de seu destruidor. Mas foi tudo. Julgando que nosso barco (que se achava

desmastreado, como lembrei) fosse penas algum casco, deixado a flutuar como inútil, o capitão (Capitão E. T. V. Block, de Nova Londres) decidiu prosseguir a viagem sem mais se incomodar com o assunto. Felizmente, houve dois dos vigilantes que juraram positivamente ter visto algumas pessoas em nosso leme e figuraram ainda salvá-las. Seguiu-se uma discussão em que rizou e, depois de algum tempo, declarou que "não lhe competia ficar eternamente cuidando de cascas de ovo; que o navio não podia ser obrigado a tais tolices; e que se havia algum homem no mar, a culpa era dele e de mais ninguém; podia afogar-se e ir para o inferno", ou linguagem semelhante. Henderson, o primeiro-piloto tomou a questão a seu cargo, justamente indignado, como aliás toda a tripulação, por essas palavras, evidenciadoras de tal grau de atrocidade, sem coração. Falou simplesmente, vendo-se apoiado pelos marinheiros, e disse ao capitão que o considerava um sujeito digno da força e que desobedeceria a suas ordens, ainda que por isso fosse enforcado quando pusesse pé em terra. Dirigiu-se para trás a passos largos, empurrando Block (que ficou palidíssimo e não deu qualquer resposta) para um lado e, tomando o leme, deu a ordem com voz firme: "Depressa a sota-vento!" Os homens voaram para seus postos e o navio, destramente, virou de bordo. Em tudo isso se gastaram mais ou menos cinco minutos e supunha-se dificilmente nos limites do possível que alguma pessoa pudesse ser salva, caso houvesse alguma a bordo do barco. Porém, como o leitor viu, Augusto e eu fomos ambos salvos: e nossa salvação parecia ter-se consumado graças a duas dessas inconcebíveis manifestações de boa sorte que os sábios e piedosos atribuem a uma interferência especial da Providência. (2003 p. 8-9).

Arthur Gordon Pym, toma uma decisão que pode ser considerada como o fora do comum na narrativa. Ele decide enfrentar uma situação desconhecida e perigosa, provavelmente relacionada ao grito ou berro assustador que ecoa ao redor do barco. Essa atitude aconteceu em um momento de intensa agonia e terror, criando uma quebra nas regras normais e levando o personagem para uma jornada incerta. Chama a atenção aqui a maneira como o autor encaixa as cenas: os amigos se encontram em um barco desgovernado e sem mastro; súbito, o narrador ouve um berro assustador. Em seguida, há uma transição abrupta na narrativa. Pym desperta em um camarote de um grande navio chamado "*O Penguim*" e está sendo levado para Nantucket. Ele se encontra rodeado por diversas pessoas, incluindo Augustus, que demonstra alívio e gratidão pelo fato de Pym ter acordado. Essa mudança de ambiente e a reação emocional das pessoas presentes também podem ser consideradas como elementos do insólito, pois indicam uma ruptura significativa na história e o início de em uma nova fase na narrativa.

Após essa arriscada aventura, Pym planeja uma outra: "poder-se-ia supor que uma catástrofe tal como a que acabo de relatar efetivamente esfriasse a minha incipiente paixão pelo mar. Pelo contrário; nunca experimentei mais ardentes anseios pelas ásperas aventuras que se prendem à vida dos navegantes do que uma semana depois de nossa miraculosa salvação" (2003, p. 12).

A oportunidade surgiu quando o pai de Augusto, Sr. Barnard foi indicado para comandar o baleeiro *Grampus*. Augusto, que acompanharia o pai, convidou Pym para a viagem na condição de clandestino. O grande problema para tal viagem era a família de Pym que não aceitaria. Então combinou-se que ele viajaria de clandestino até um ponto em que não fosse possível voltar:

Esse esconderijo — assegurou-me ele — seria preparado de forma bastante confortável, para uma estada de vários dias, durante os quais eu não devia aparecer. Quando o brigue se encontrasse já tão longe, em sua viagem, que qualquer retrocesso se tornasse fora de discussão, eu poderia ser então, disse ele, solenemente, com todo o conforto, instalado num camarote; e, quanto a seu pai, ele apenas riria, de bom grado, com a peça. Bastantes navios poderiam ser encontrados e por eles mandaria uma carta explicando a aventura a meus pais. (2003, p. 13).

Tais explicações estão relacionados com o realismo de Edgar Allan Poe que sente a necessidade de explicar o porquê Pym teria de viajar com clandestino, sendo ele pertencente a uma família abastada. Do contrário o romance se pareceria com a novela grega onde as personagens aparecem e desaparecem se que se dê qualquer explicação.

A descrição dos aposentos e do esconderijo em que ficaria Pym é muito semelhante a outras descrições realistas do autor em obras como *O barril de amontilhado* e *A queda da casa dos Usher*:

Entrou em seu próprio camarote, que se achava do lado de estibordo do brigue, próximo dos tabiques. Depois de entrar, fechou a porta a chave. Julguei nunca haver visto um quarto mais lindo do que aquele em que então me achava. Tinha um comprimento de mais ou menos três metros e só uma cama, que, como disse antes, era confortável. Na parte do aposento mais perto dos tabiques havia um espaço de um metro e vinte centímetros quadrados, contendo uma mesa, uma cadeira e um grupo de estantes penduradas, cheias de livros, principalmente livros de excursões e viagens. Havia muitas outras coisas confortáveis no quarto, entre as quais não devo esquecer uma espécie de guarda-comida ou refrigerador, pelo qual Augusto me apareceu como um anfitrião, de lauta mesa, no que toca a escolha de alimentos e bebidas. Ele depois, com os nós dos dedos, fez pressão sobre do tapete, num canto do espaço acima mencionado, deixando-me ver que uma parte do soalho, cerca de dezesseis polegadas, tinha sido nitidamente cortada e ajustada de novo. Sob sua pressão, essa parte levantou-se a um ponto suficiente para permitir passagem de seu dedo por baixo. Desse modo levantou ele a tampa do alçapão, ao qual o tapete ainda se achava pregado por tachas, e vi que ele levava ao porão de popa. Augusto então acendeu uma velinha com um pau de fósforo e, colocando a luz numa escura lanterna, desceu com ela pela abertura, ordenando-me que o seguisse. Assim o fiz, e ele então colocou a tampa por meio de um prego enfiado no lado inferior. O tapete naturalmente, voltou à sua posição natural no soalho do camarote e todos os traços da abertura

ficaram ocultos. A vela fornecia um raio de luz tão fraco que foi com a maior dificuldade que pude apalpar caminho através das massas de trastes entre as quais então me encontrava. Gradualmente, contudo, meus olhos se foram acostumando à luz e prossegui com menos incômodo, agarrando-me às abas do paletó de meu amigo. Ele me conduziu, afinal, depois de serpear e arrastar-se por numerosos corredores apertados, a um caixote com ferros, como estes usados para conter finas louças. Tinha o caixote cerca de um metro e vinte centímetros de altura e um metro e oitenta de comprimento, mas era muito estreito. Dois garrafões vazios estavam no alto e, sobre eles, novamente, vasta quantidade de esteiras de palha empilhadas até o teto da cabine. Em todas as outras direções em torno, amontoava-se, tão apertadamente quanto possível, às vezes mesmo até o teto, um verdadeiro caos de todas as espécies de coisas de navio, bem como uma mistura heterogênea de cestos, canastras, barris e fardos, de modo simplesmente miraculoso o termos afinal descoberto qualquer passagem para o caixote. Achei depois que Augusto, propositadamente arranjara o depósito naquele porão, de modo a permitir-me um esconderijo perfeito, tendo apenas a auxiliá-lo no serviço, um homem que não viajava no brigue. Meu companheiro mostrou-me depois que um dos lados do caixote podia ser removido à vontade. Fê-lo correr para um lado e exibiu o interior, o que muito me agradou. Um colchão de uma das camas da cabine cobria por inteiro o fundo do caixote em que se continham quase todos os artigos de simples conforto que puderam ser amontoados em tão pequeno recinto, fornecendo-me, ao mesmo tempo, espaço suficiente para acomodarme, tanto sentado como deitado de comprimento. Entre outras coisas, havia alguns livros, penas, tinta, papel, três cobertores, uma grande bilha cheia de água, um barrilzinho de biscoitos de água e sal, três ou quatro imensas salsichas bolonhesas, um enorme presunto, um pernil frio de carneiro assado, e meia dúzia de garrafas de licores e remédios. Imediatamente tomei posse de meu pequeno apartamento, com tais sentimentos de satisfação que, acredito, nenhum monarca experimentou maiores ao entrar num palácio novo. Augusto então ensinou-me a maneira de afastar o lado aberto do caixote e depois, levando a vela até perto do forro, mostrou-me um pedaço de corda trançada e escura estendendo-se nele. Ela — disse — prolongava-se do meu esconderijo através de todas as necessárias voltas por entre os trastes até um prego cravado no forro do porão, mesmo por baixo do alçapão que levava ao camarote dele. Por meio dessa eu poderia facilmente sair dali, sem que ele me guiasse, no que qualquer inesperado acidente tornasse tal passo necessário. Despediu-se, em seguida, deixando-me a lanterna, bem como suficiente provisão de velas e fósforos, e prometendo visitar-me logo que o pudesse fazer sem ser observado (20023, p. 14-15).

Chama a atenção o cuidado com os pormenores como as medidas exatas do camarote e do caixote em ficaria Pym. Também chama a atenção a profusão de objetos dispostos de maneira caótica o que, de certa forma sugere, como em outros contos, a aristocrática ou burguesia abastada do século XIX estariam passando por um estado de decadência.

Mesmo nesse cubículo em que a personagem se encontrava, sem saber ao certo a passagem dos dias, alguns acontecimentos insólitos interrompem a narrativa. Em uma dessas ocorrências ele narra que comera um pernil em estado de putrefação:

[...] Senti depois um apetite quase canino e pensei no pernil frio de que comera um pedaço antes de dormir, achando-o excelente. Qual não foi meu espanto ao descobrir que ele se achava em estado de putrefação! Esse fato provocou-me grande inquietude, pois, relacionando-o com a confusão de espírito que experimentara depois de acordar, comecei a supor que devia ter dormido um tempo insolitamente longo. (POE, 2003, p. 16).

O protagonista, Arthur Gordon Pym, experimenta uma situação estranha e perturbadora, pois ao despertar, sente um forte apetite, descrevendo-o como quase canino. No entanto, ao descobrir que o pernil que havia comido antes de dormir está em estado de putrefação, ele fica inquieto e começa a suspeitar que tenha dormido por um tempo insolitamente longo. A passagem do tempo se faz prejudicada pela falta de perspectiva do personagem quanto ao limite temporal que engloba seus atos.

Essa experiência de despertar e encontrar algo deteriorado, combinada com a confusão de espírito que Pym sente, cria uma sensação de estranhamento e desequilíbrio na narrativa. Esse evento perturbador marca uma ruptura na trajetória da história.

O insólito aqui está relacionado ao elemento de perturbação e estranhamento. Pym se depara com uma situação que desafia sua compreensão habitual do mundo, levando-o a questionar sua percepção do tempo e a gerar uma sensação de desconforto e desorientação.

[...] “A atmosfera do porão devia ter algo a ver com isso e podia, afinal de contas, causar os mais desastrosos resultados. Minha cabeça doía excessivamente. Imaginei que respirava com crescente dificuldade. Em suma, fiquei deprimido por uma multidão de melancólicas ideias”. (POE, 2003, p. 16).

Pym descreve sua condição no porão do navio como opressiva, apresentando um efeito negativo sobre ele. Ele menciona que a atmosfera do porão pode estar relacionada aos resultados desastrosos que está experimentando. Ideias melancólicas assolam Pym, e somado a isso, o personagem começa a sofrer efeitos físicos do enclausuramento, como dificuldade de respirar e dor de cabeça. Essa descrição promove ao leitor o senso de claustrofobia frente à cena narrada. Nesse sentido, ocorre a interação entre cena, personagem e narrador.

Essa descrição da condição de Pym no porão do navio indica uma situação de desequilíbrio e perturbação na narrativa. O ambiente opressivo e desconfortável do porão, combinado com os sintomas físicos e emocionais que Pym experimenta, cria uma sensação de tensão e desespero acentuando pela presença das "melancólicas ideias", que representam um estado de espírito sombrio e depressivo. Essas ideias melancólicas podem ser consideradas

como uma quebra nas expectativas normais e uma introdução de elementos perturbadores na narrativa. A presença dessas características contribui para aumentar o suspense e a sensação de desconforto na história, à medida que Pym enfrenta as dificuldades físicas e psicológicas do ambiente em que está confinado.

Arthur, temendo dormir por um longo período, ficava cada vez mais angustiado. O vento soprava forte e eles estavam distantes do alto mar. A ausência prolongada de Augustus aumentava ainda mais a aflição de Arthur, intensificando sua fome e sede. Consumido por suas preocupações em relação a Augustus, seu estado de saúde começava a deteriorar-se. Sentia-se como um prisioneiro solitário nessas circunstâncias adversas e, diante disso, não conseguia evitar o sono, mergulhando em um estado de decadência. Em seus sonhos, era assombrado por demônios, serpentes e mundos distópicos. Um dos sonhos parecia ter uma dualidade de realidade, mesclando dois planos: o do sonho e o dos sentidos.

Nesse contexto de isolamento e desespero, Pym encontra um "amigo/companheiro de solidão" no animal que ele descreve como um tigre. Essa relação com o animal destaca ainda mais a sensação de isolamento e a busca por algum tipo de conexão com o mundo externo em meio às circunstâncias adversas. O insólito nesse trecho é evidenciado pelo isolamento físico e emocional de Pym, sua deterioração física e mental, os pesadelos e a dualidade da realidade nos sonhos. Esses elementos contribuem para a sensação de desequilíbrio e tensão na narrativa, levando a história a um ponto de ruptura e incerteza.

[...] “Coloquei o pedaço de papel nas costas de um livro e, coligindo os fragmentos dos palitos de fósforos que trouxera do barril, coloquei-o junto sobre o papel. Então, com a palma da mão, esfreguei o conjunto rapidamente e com força. Uma clara luz se expandiu, imediatamente por toda a superfície. E se houvesse sobre ela algum escrito, estou certo de que não teria experimentado a menor dificuldade em lê-lo. Nem uma sílaba, contudo se achava lá. A iluminação logo morreu em poucos segundos, e meu coração desmaiou dentro de mim, quando ela se foi”. [...] (POE, 2003, p. 22).

Pym tenta utilizar palitos de fósforo para obter luz e ler um pedaço de papel que ele colocou nas costas de um livro. Ao friccionar os palitos rapidamente e com força, uma clara luz se expande imediatamente sobre a superfície. No entanto, para sua decepção, não há nenhum escrito visível no papel iluminado. A luz desaparece em poucos segundos, deixando Pym com uma sensação de desânimo, impotência e melancolia.

Pym, que espera encontrar um texto escrito no papel quando a luz se expande, é confrontado com o vazio e a ausência de qualquer mensagem. Essa quebra nas expectativas do personagem gera uma sensação de estranhamento e desequilíbrio na história. A presença desse

insólito contribui para aumentar a tensão e a incerteza na narrativa, criando uma atmosfera de mistério e frustração. Pym, assim como o leitor, é levado a questionar o significado dessa experiência e a se perguntar por que não há nenhum escrito no papel, apesar da aparente iluminação.

Observemos a passagem que segue:

[...] “Agora tornava-me ciente de um singular som silvante junto de meus ouvidos e descobri que ele procedia de Tigre, que arquejava e ofegava no estado da mais aparente excitação, com as pupilas flamejando ferozmente, através da treva. Falei-lhe, ao que ele replicou com um rosnido baixo, ficando quieto depois. Isto se repetiu três ou quatro vezes, até que por fim sua conduta me inspirou tão grande medo que fiquei completamente de pé. (POE, 2003, p. 24).

Na passagem anterior, o narrador descreve a situação em que ele começa a perceber um som silvante ao redor de seus ouvidos, acompanhado pela excitação e pelas pupilas flamejantes de Tigre, seu companheiro. Essa sequência de eventos promove uma atmosfera de tensão e medo crescente. Reforçado pelo comportamento do personagem Tigre, que responde ao narrador com rosnados baixos. A repetição desse padrão de interação entre o narrador e Tigre, com a crescente intensidade do medo experimentado pelo narrador, contribui para a construção de suspense na narrativa. A descrição da treva também colabora para a atmosfera de mistério e perigo, aumentando o sentimento de desconforto e insegurança do narrador:

Mal se extinguiu o eco de seu espatifamento, ouvi meu nome pronunciado por uma voz ávida, mas abafada, que saía da direção da antecâmara de proa. Tão inesperada era qualquer coisa dessa espécie e tão intensa foi a emoção que o som me provocou que em vão tentei responder. Minha capacidade de falar falhou totalmente e, numa agonia de terror, temendo que meu amigo me pudesse considerar morto e voltasse, sem tentar procurar-me, ergui-me entre os cestos, junto da porta, tremendo convulsivamente, ofegando e lutando por uma palavra. Dependessem mil vocábulos de uma sílaba e eu não teria podido enunciar-lá. Havia um fraco movimento, agora audível, entre a traseira um tanto adiante de minha posição. O som tornou-se depois menos distinto, e de novo menos, e menos ainda. Poderei jamais esquecer o que senti naquele momento? Ele se ia embora, meu amigo, meu companheiro, de quem eu tinha o direito de esperar tanto, ele se ia embora, abandonava-me, já se fora! Deixar-me-ia perecer miseravelmente, no mais horrível e desgraçado dos cativeiros. E uma palavra, uma simples sílaba me teria salvo! Contudo, eu não podia proferir essa simples sílaba! Estou certo de que senti, mais de dez mil vezes, as agonias da própria morte. Meu cérebro desmaiou e caí, mortalmente exausto, dentro do caixote. (2003, p. 25).

A reação do narrador à voz ávida e abafada vinda da proa é descrita como uma emoção intensa, a ponto de deixá-lo incapaz de falar. Essa resposta emocional intensa sugere a presença de algo inesperado, estranho ou fora do comum. O narrador parece surpreso ou chocado com a aparição dessa voz misteriosa. A referência ao "espatifamento" anterior indica que algum evento incomum ocorreu antes desse momento.

Após o desmaio Augustus reaparece do escombros e o ajuda:

Depois que, de algum modo, satisfiz minha sede, Augusto tirou do bolso três ou quatro batatas cozidas que devorei com a maior avidez. Ele trouxera consigo uma vela, numa lanterna surda, e os agradáveis raios não me deram menor conforto do que o alimento e a bebida. Mas eu estava impaciente por saber a causa de sua prolongada ausência e ele passou a narrar o que sucedera a bordo durante o meu encarceramento

O inusitado nesse caso, é o fato de Augustus abandonar o amigo por um longo tempo, sem ao menos oferecer uma razão. De qualquer modo fica no ar que algo de estranho (daí o efeito do inusitado) estava acontecendo no navio que impedia que Augustus fosse visitá-lo.

A partir desse momento a história se desenvolve com mais velocidade: há um motim no navio, os marinheiros que não aderiram ao motim foram mortos de formas horríveis, porém Augustus e seu pai foram poupados. Durante todo esse tempo Pyn continuou em seu esconderijo, cujo alçapão estava agora preso por um pesado baú. Um dos amotinados é era Dick Peters que terá uma grande importância na narrativa, posto que será o único sobrevivente dessa aventura:

Esse homem um filho de uma índia da tribo dos Upsarokas que habita entre os fortes da Colinas Negras, perto da fonte do Missouri. Seu pai era um negociante de peles, creio eu, ou pelo menos tinha quaisquer ligações com os postos de comércio dos índios no rio Lewis. O próprio Peters era um dos homens de aspecto mais feroz que já vi. De baixa estatura, não mais do que um metro e quarenta tinha os membros de formato hercúleo. As mãos, eram tão enormemente largas e grossas que mal possuíam a aparência de humanas. Os braços, assim como as pernas, se arqueavam do modo mais singular, parecendo não possuir qualquer flexibilidade. Tinha a cabeça igualmente deformada, de imenso volume com uma ondulação na parte mais alta (como a de muitos negros) e inteiramente calva. Para ocultar essa última deficiência que provinha da idade avançada, ele usava habitualmente uma peruca de qualquer material semelhante a cabelo que se lhe apresentasse, ocasionalmente a pele de um cão espanhol ou de um urso cinzento da América. No tempo a que nos referimos, tinha ele uma porção dessas peles de urso. (2003, p. 28).

A descrição medonha de Peters também segue a cartilha de Poe que além de construir consciências entorpecidas e desequilibradas, comumente transfere esses elementos grotescos na descrição física de alguns personagens. Após o motim ocorreu uma nova distensão: havia um grupo, liderado pelo cozinheiro que queria capturar um navio e adequá-lo e outro que queria seguir com o navio para a pesca de Baleias:

Agora parecia haver duas facções principais entre a tripulação: uma chefiada pelo piloto e a outra pelo cozinheiro. O primeiro partido opinava pelo apresamento do primeiro navio conveniente que se apresentasse, equipando-o em alguma ilha das Índias Ocidentais para um cruzeiro de pirataria. A outra parte, contudo, que era a mais forte, e incluía Dick Peters entre seus partidários, inclinava-se pelo prosseguimento da rota originariamente traçada para o navio até o Pacífico Sul, e uma vez ali, pescar-se-iam baleias ou far-se-ia qualquer outra coisa que as circunstâncias pudessem sugerir. (2003, p. 33).

Como se pode observar, Poe se vale de diversas mudanças de estados e cada uma delas é orquestrada pelo insólito. Desse modo, a narração vai se desenvolvendo seguindo sempre o mesmo modelo: assim que uma situação de tensão chega a um equilíbrio, novamente ocorre outro desequilíbrio. Há situações em que o inusitado é mais simples, quase próximo ao cotidiano, outras são mais violentas, outras são curiosos. Há também as situações em que o inusitado aparece em uma cena repugnante.

[...] Rogers morrera acerca das onze da manhã, entre violentas convulsões, e o cadáver apresentava, poucos minutos depois do falecimento, um dos mais horríveis e pavorosos espetáculos que jamais vi ao que me lembro. Seu estômago inchava imensamente como de um homem que, afogando-se, tivesse permanecido na água por várias semanas. As mãos estavam na mesma situação ao passo que a face estava cavada, enrugada, de brancura de cal menos onde se levantaram duas ou três intumescências vermelhas, como as causadas pela erisipela. Uma dessas intumescências estendia-se. (2003, p. 45).

O evento insólito presente no fragmento acima, relaciona-se à morte de Rogers. Seguindo a estrutura proposta por Tzvetan Todorov, a saída do fantástico seria alcançada através da passagem do estado de hesitação para um estado de explicação. Inicialmente, o trecho apresenta uma descrição perturbadora e sobrenatural do cadáver de Rogers, com seu estômago inchado e as mãos na mesma condição, além das intumescências vermelhas na face. Essa

descrição cria uma atmosfera de estranheza e mistério, levando o leitor a questionar a explicação racional para esses fenômenos.

Para sair do fantástico, seria necessário introduzir uma explicação plausível e racional para os eventos descritos. Essa explicação poderia ser fornecida posteriormente na narrativa, revelando-se que os sintomas observados no cadáver de Rogers eram resultado de uma doença desconhecida, um processo de decomposição acelerado ou alguma outra explicação científica. A partir dessa explicação, o estranhamento inicial seria superado, e a situação fantástica seria resolvida, restabelecendo a ordem e o equilíbrio na narrativa. Vejamos: “Logo que me foi possível respirar, chamei por meus companheiros, em voz alta. Somente Augusto me respondeu: ‘Que há de ser de nós? Deus tenha piedade de nossas almas’”. (POE, 2003, p. 115).

A narrativa e o desenvolvimento dos fatos abrem a possibilidade de algo sobrenatural ou extraordinário estar ocorrendo, sem fornecer uma explicação racional definitiva. No diálogo entre o narrador e Augustus, eles expressam o sentimento de desamparo diante da situação desconhecida em que se encontram. Augustus menciona a possibilidade de Deus ter piedade de suas almas, sugerindo uma perspectiva religiosa diante do desconhecido. Essa falta de resolução cria um estado de hesitação na narrativa, em que o leitor é deixado com dúvidas e incertezas sobre a natureza dos eventos que estão ocorrendo. De acordo com a teoria de Tzvetan Todorov, a situação fantástica permanece sem uma explicação definitiva, mantendo-se no limiar entre o real e o sobrenatural.

[...] “O estado de fraqueza de Augusto, fazia dele um motivo de inquietação para os outros; e, como tendo o braço direito partido, lhe era impossível apertar suas amarras solidamente, a cada instante imaginávamos que ele ia ser carregado pelas águas; quanto a prestar-lhe socorro, era coisa completamente impossível”. (POE, 2003, p. 116).

De acordo com Todorov, no estado de hesitação os personagens e os leitores são confrontados com algo inexplicável ou sobrenatural. A falta de uma resolução clara mantém o leitor em um estado de dúvida, no qual é difícil discernir se o evento é de fato fantástico ou se há uma explicação racional que está além do conhecimento dos personagens.

O narrador descreve entrar em um estado de semi-insensibilidade, durante o qual imagens encantadoras começam a surgir em sua mente. Essas imagens incluem árvores verdejantes, prados magníficos com trigo ondulante, dançarinas jovens, tropas imponentes de cavalaria e outras coisas fantásticas. Essas imagens são descritas como encantadoras e fantasiosas, divergindo da realidade cotidiana. O narrador experimenta uma experiência

subjativa que transcende os limites do que seria considerado normal ou realista. Essa presença do insólito sugere uma ruptura com a ordem estabelecida e um mergulho em um mundo imaginário ou surreal.

Essa manifestação do insólito contribui para a atmosfera fantástica da narrativa, criando uma ambiguidade em relação à natureza dessas visões e ao seu impacto na percepção do narrador.

Posteriormente, temos a passagem em Augustus não mostra nenhum sinal de vida, e suas chances de recobrar a consciência eram escassas. No entanto, ao se aproximarem dele, perceberam que ele havia desmaiado devido à perda de sangue, uma vez que as faixas que haviam envolvido seu braço ferido haviam sido arrancadas pela água. Nenhuma das cordas que o prendiam ao leme estava apertada o suficiente para causar sua morte.

A revelação de que as faixas que envolviam seu braço ferido foram arrancadas pela água e que as cordas que o prendiam ao leme não estavam apertadas o suficiente para causar sua morte cria uma situação inesperada e surpreendente. Essa reviravolta desafia as expectativas e cria um estranhamento em relação à situação de Augustus.

Quanto ao elemento fantástico, ele se manifesta na forma como a situação de Augustus é apresentada inicialmente. A descrição de que ele não dava qualquer sinal de vida e as poucas esperanças de vê-lo voltar a si sugere uma possibilidade de algo sobrenatural ou além do conhecimento comum. A incerteza em torno da condição de Augustus e a expectativa de uma explicação racional ou sobrenatural contribuem para o elemento fantástico.

De repente, do enigmático navio, que agora estava muito próximo, chegou até eles pelo oceano um odor, um mau cheiro tão indescritível que não existiam palavras no mundo capazes de expressá-lo: infernal, sufocante, intolerável e inconcebível.

De súbito, do misterioso navio, que agora estava bem próximo de nós, chegou-nos, através do oceano, um odor, um mau cheiro tal que não há no mundo palavras para exprimi-lo: infernal, mais do que sufocante, intolerável, inconcebível! Abri a boca para respirar e, voltando-me para meus camaradas, percebi que eles estavam mais pálidos do que o mármore. Mas não tínhamos tempo para discutir ou raciocinar. O brigue estava a quatro metros e parecia ter a intenção de encostar-se a nós pela popa, a fim de que pudéssemos abordá-lo, sem forçá-lo a lançar um escaler ao mar. Precipitamo-nos para trás, quando, imediatamente, uma forte guinada o lançou cinco ou seis pontos fora da rota que mantínhamos e quando passou por nossa ré, a uma distância de cerca seis metros, vimos todo o seu tombadilho. Esquecerei jamais o tríplice horror daquele espetáculo? Vinte e cinco ou trinta corpos humanos, entre os quais algumas mulheres, jaziam, disseminados aqui e ali entre a popa e a cozinha, no derradeiro e mais repulsivo estágio de putrefação! Vimos, claramente, que não havia uma criatura viva naquele navio maldito! Entretanto, não podíamos impedir-nos de apelar por socorro àqueles mortos! (POE, 2003, p. 68)

O insólito se manifesta mais uma vez nesse momento. O odor excepcionalmente perturbador e indescritível cria uma situação estranha e fora do comum, gerando uma sensação de estranhamento e desconforto nos personagens e no leitor.

Temos também a disposição do elemento fantástico, presente na reação dos personagens ao mau cheiro. A descrição de uma reação física intensa e anormal, combinada com a falta de capacidade de discutir ou raciocinar sobre o ocorrido, indica uma quebra na ordem natural das coisas. A situação transcende à explicação racional, sugerindo a presença de algo sobrenatural ou inexplicável. O insólito se manifesta pelo odor indescritível e perturbador, enquanto o fantástico se apresenta na reação intensa e anormal dos personagens a essa experiência, que desafia as leis naturais e gera uma sensação de mistério e ambiguidade.

A resolução ocorre quando os personagens, Peters e o narrador, recuperam-se inteiramente dos efeitos de suas privações e sofrimentos recentes a bordo do navio Jane Guy. Essa recuperação física e emocional indica que as experiências traumáticas vividas anteriormente, que poderiam ter sido interpretadas como eventos fantásticos, são reinterpretadas como um pesadelo. Os personagens começam a recordar os acontecimentos passados como algo que ocorreu em um estado de irrealidade, mais semelhante a um sonho assustador do que a eventos reais.

A bordo da Jane Guy, foram tratados de modo a se reestabelecerem quanto aos últimos acontecimentos. Durante aproximadamente duas semanas, continuaram rumo ao sudeste em condições climáticas favoráveis.

A bordo da Jane Guy fomos tratados com toda a bondade que exigia nossa angustiada situação. Em cerca de uma quinzena durante a qual continuamos rumando para sudeste com belo tempo, Peters e eu recobramo-nos inteiramente de dos efeitos de nossas recentes privações e terríveis sofrimentos, e começamos a recordar o que se passara mais como um pesadelo de que havíamos felizmente despertado do que como acontecimentos, de fato, que tivesse ocorrido na realidade nua e crua. Desde então notei que essa espécie de olvido parcial é usualmente produzida pelas transições súbitas seja da alegria para a tristeza, seja da tristeza para a alegria, sendo o grau de esquecimento proporcional ao grau de diferença na mudança. Assim, no meu caso pessoal, sentia então ser impossível apreender a extensão completa das misérias que suportara durante os dias passados no casco. Recordam-se os incidentes, mas não os sentimentos que tais incidentes produziram no tempo de sua ocorrência. Só sei que quando ocorreram, supus então que agonia maior a natureza humana não poderia suportar. (POE, 2003, p. 128)

Tanto Peters quanto Pym recuperaram-se completamente dos efeitos das recentes privações e terríveis sofrimentos, começando a recordar o que havia ocorrido mais como um pesadelo do qual felizmente despertaram, do que como eventos reais que se desenrolaram na crua e nua realidade.

A resolução dos eventos insólitos ocorre por meio da explicação racional e natural dos eventos, onde as experiências são atribuídas à angustiante situação em que se encontravam. A passagem sugere que a mente dos personagens processa os eventos traumáticos como uma espécie de distorção ou ilusão, que agora está se dissipando à medida que eles se recuperam e percebem que estão seguros a bordo da *Jane Guy*.

Portanto, a resolução do fantástico nesse trecho se dá pela reconciliação dos eventos traumáticos como algo que pertence ao domínio do pesadelo e não como uma realidade objetiva. O elemento fantástico é dissolvido e substituído por uma explicação racional, que é atribuída à situação angustiante vivida pelos personagens.

O insólito dispõe-se novamente na descrição das descobertas dos capítulos anteriores e da fuga da ilha. A narrativa menciona a existência de uma ilha próxima chamada Tsalal, onde supostamente há um grande rei chamado Tsalemon ou Psalemoun. Essa revelação de um lugar desconhecido e a presença de um rei misterioso criam uma atmosfera estranha e inesperada, divergindo da realidade conhecida. Além disso, a morte de Nu-Nu, o prisioneiro interrogado, também adiciona um elemento de estranheza à história.

O fantástico se manifesta nas alucinações experimentadas pelos personagens ao longo do tempo. A narrativa menciona que, à medida que os dias avançam, eles começam a ter alucinações. Essas visões e percepções distorcidas sugerem uma ruptura na ordem normal e uma imersão em um mundo sobrenatural ou irreal. As alucinações são descritas como consequência do tempo decorrido, promovendo uma atmosfera de mistério e ambiguidade em relação à sanidade dos personagens e à natureza das visões que eles estão tendo.

Portanto, o insólito se apresenta disposto novamente, nas descobertas e nas referências à ilha e ao rei desconhecido, enquanto o fantástico se apresenta latente nas alucinações experimentadas pelos personagens. Esses elementos contribuem para a atmosfera de estranheza e mistério na narrativa, desafiando a realidade conhecida e levando os leitores a um território imaginativo e incerto, tendo em vista a descrição da situação cruelmente dura dos sobreviventes e marujos desde o início da partida.

A narrativa contempla diversas situações de extremado perigo, mas a partir de um determinado momento, essas situações se tornam ainda mais extremas. Essa intensificação dos perigos enfrentados pelos personagens projeta na trama uma atmosfera de estranheza e desafio

à realidade comum. A medida em que as situações se tornam mais extremas, os limites da normalidade são ultrapassados, culminando na sensação de estranhamento, promovida pelo insólito.

O fantástico se manifesta na incerteza em relação à realidade retratada na narrativa. Essa ambiguidade sobre a natureza da realidade na obra sugere uma ruptura com o mundo conhecido e a possibilidade de elementos sobrenaturais, imaginativos ou fantásticos estarem presentes. A história confronta a compreensão do leitor acerca da realidade e da fantasia, estabelecendo um clima de dúvida e ambiguidade.

O insólito se configura apresentado na intensificação dos perigos enfrentados pelos personagens, enquanto o fantástico se apresenta na ambiguidade sobre a natureza da realidade retratada na obra. Esses elementos contribuem para uma atmosfera de estranheza, desafio à normalidade e incerteza sobre os limites entre a realidade e o mundo fantástico.

A habilidade de Edgar Allan Poe em criar uma narrativa repleta de mistérios, é observada a partir de como o autor utiliza esses elementos para desafiar a percepção do leitor sobre a realidade e mergulhá-lo em um universo desconcertante. A obra revela a presença de eventos extraordinários, encontros com povos desconhecidos, criaturas bizarras e situações extremas. Esses elementos fantásticos e insólitos contribuem para a criação de um ambiente de suspense e mistério, levando os personagens e os leitores a questionarem o que é real e o que é imaginário dentro da narrativa.

A obra desafia a lógica e explora os limites da mente humana. Os personagens são confrontados com desafios que testam sua sanidade e nos levam a refletir sobre os mistérios insondáveis do mundo. Poe utiliza o desconhecido e o inexplicável como ferramentas para explorar os limites da mente humana e desafiar as noções convencionais de realidade. Ele mergulha seus personagens e, por extensão, os leitores, em um mundo no qual os eventos podem ocorrer de forma não linear, as leis naturais podem ser distorcidas e a percepção da realidade pode ser questionada.

Desfrutamos da genialidade de Edgar Allan Poe, concebendo uma história que ultrapassa os limites da realidade, envolve-nos em uma experiência literária fascinante e perturbadora. "A Narrativa de Arthur Gordon Pym" mergulha no desconhecido e enfrenta o inexplicável, deixando os leitores com uma sensação duradoura de mistério e inquietação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em vista do exposto, a teoria de Ian Watt sobre o realismo formal, entrelaçado com a narrativa de Arthur Gordon Pym, a presente dissertação proporciona uma pequena contribuição para a compreensão do papel do insólito no discurso realista presente na obra de Edgar Allan Poe. O objetivo central deste estudo consistiu em analisar de que forma o elemento insólito desestabiliza a orientação realista proposta por Watt, contrapondo-se à noção de realismo formal. A teoria de Ian Watt destaca a importância do realismo formal no contexto do romance do século XIX, enfatizando a representação lógica de uma consciência individual situada em um tempo e local específicos. No entanto, a narrativa de Arthur Gordon Pym desafia essa orientação realista ao introduzir elementos insólitos que perturbam a lógica e a racionalidade esperadas dentro desse paradigma literário. Essa análise buscou compreender como a presença do insólito no romance de Poe desestrutura as convenções realistas, questionando as pretensões de verossimilhança e coerência que sustentam o realismo formal.

Ao observar essa tensão entre o realismo formal e o insólito, a pesquisa tentou trazer um tema pouco explorado sobre a complexidade e as ambiguidades presentes na obra de Poe. Essa abordagem crítica oferece uma nova perspectiva para apreciar a literatura da época, ampliando o entendimento das possibilidades narrativas e estéticas exploradas pelo autor. Além disso, ao desafiar as fronteiras do realismo, a análise proposta contribui para um enriquecimento teórico dentro do campo de estudos literários. Dessa forma, o tem-se o intuito de evidenciar como o estudo do realismo formal em diálogo com a *Narrativa de Arthur Gordon Pym* permitiu compreender de maneira mais abrangente e crítica o papel do insólito na obra de Poe. Ao confrontar as noções estabelecidas de realismo, a pesquisa abre novas perspectivas para a apreciação e interpretação dessa obra, enriquecendo o debate acadêmico sobre os vínculos entre o insólito e o discurso realista.

Em conformidade com a teoria de Todorov sobre o estranho/insólito, entrelaçado com a narrativa de Arthur Gordon Pym, o presente texto oferece uma perspectiva a mais para a compreensão do papel do elemento insólito ou como salienta Batista (2007) do *efeito do insólito* nesta obra específica de Edgar Allan Poe, que ainda é muito pouco estudada.

Segundo Todorov, o insólito é um elemento que contrapõe a lógica e a racionalidade, provocando um estranhamento no leitor. A narrativa de Arthur Gordon Pym apresenta diversos acontecimentos e situações que transcendem as explicações plausíveis, conduzindo o leitor a uma atmosfera de incerteza e ambiguidade. Ao analisar a interação entre o insólito e a narrativa de Arthur Gordon Pym, a pesquisa revela como essa combinação desafia as expectativas do

leitor e questiona a noção de verossimilhança no contexto literário, podendo ser entendida como uma estratégia narrativa que promove uma ruptura com a ordem estabelecida, levando o leitor a questionar as fronteiras entre o real e o fantástico. Tendo em vista o procedimento de levantamento da literatura e sua análise juntamente à análise do romance, consideramos que oferece uma apreciação crítica da forma como o insólito, em consonância com a obra, é desafiadora e permite uma reflexão mais profunda sobre os limites da realidade na obra de Poe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Ricardo. Edgar Allan Poe: *Um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BATISTA, Angélica Maria Santana Batista. In. GARCÍA, Flavio. O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. *A banalização do insólito: questões de gênero literário—mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 11-22, 2007

BARTHES, Roland. O efeito de real. In _____ *Literatura e Semiologia: pesquisas semiológicas*: Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *A balada do velho marinheiro*. Ateliê Editorial, 2005.

CORTÁZAR, J. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In_ *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, (53), 166-182.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: É Realizações, 2014.

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

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. London, New York: Methuen, 1981.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Teresa revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, p. 65-78, 2013 • 67.

GARCÍA, Flavio. O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. *A banalização do insólito: questões de gênero literário—mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 11-22, 2007.

MENDES, Oscar. Nota Preliminar. In _____ POE, Edgar Allan. *Contos de terror, de mistério e de morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

PHILIPPOV, Renata. *Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: Trajetórias e maturidade estética e poética*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2004.

POE, Edgar Allan. *A narrativa de Arthur Gordon Pym*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Edusp, 1997.

TAYLOR, W. F. *A história das letras americanas*. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Fundo de cultura, 1956.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VANSPANCKEREN, Kathryn. Período Romântico 1820-1860: Ficção. In:_____. *Perfil da Literatura Americana*. Tradução: Marcia Biato. Estados Unidos: Departamento de Estado dos Estados Unidos da América, 1994. p. 38-48.

VELO, Gilberto. *Individualismo, anonimato e violência na metrópole*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 6, n. 13, p. 15-29, jun. 2000

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In_____ *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.