

## O ESPAÇO E O FANTÁSTICO NA OBRA DE EDGAR ALLAN POE

ALINE BRUSTELLO PEREIRA<sup>1</sup>  
MARISA MARTINS GAMA-KHALIL<sup>2</sup>

### Abstract

The central subject of this article is the study of the space and the fantastic one in the open books of Edgar Allan Poe, specifically of selected stories, “The Black Cat”, “The Oval Portrait” and “William Wilson”. As many item had been studied in the Theory of Literature, as time and plot, however, the study of the space on it, always was around, being of most importance for the literary agreement, like “what it allows a sign to be sign is not the time, but space” (FOUCAULT, 2000, p. 168). Although, this research appeared with the intention to increase the studies in this area, it tries to contributing for the academic enrichment in the scope of the research in literature. Not only, the space construction intervenes directly with the fantastic rank of the literary composition, the space enters in contact with the fantastic one to cause the hesitant and curiosity, turning the history more hesitates. Therefore, that is fantastic literature, the hesitation between the Real and the Imaginary is a constant subject in Edgar Allan Poe books. Poe is a writer of XIX century, his books is extensive, varying since stories novels and poems, its histories are recognized until today for its ingenuity, the pertinent subject of his books are fit in the sort of this research point, the fantastic. So, Edgar Allan Poe books was of great value for the proposal of this work, as if it can verify more ahead in details.

**Key Words:** Fantastic, Space, Edgar Allan Poe

### Resumo

O tema central deste artigo é o estudo do espaço e do fantástico na obra de Edgar Allan Poe, especificamente dos contos selecionados, “O Gato Preto”, “O Retrato Oval” e “William Wilson”. Tantos itens foram estudados na Teoria da Literatura, como o tempo e o enredo, porém, o estudo do espaço sempre esteve ao redor, sendo de suma importância para o entendimento literário, uma vez que “o que permite a um signo ser signo não é o tempo, mas o espaço” (FOUCAULT, 2000, p.168). Assim esta pesquisa surgiu com a intenção de aumentar os estudos nessa área, contribuindo para o enriquecimento acadêmico no âmbito das pesquisas em literatura. Não obstante, a construção espacial interfere diretamente na colocação fantástica da obra literária, o espaço entra em contato com o fantástico, tornando a obra ainda mais hesitante e instigante ao leitor. Pois é isso que é a literatura fantástica, a hesitação entre o real e o imaginário, tema constante na obra de Edgar Allan Poe. Poe é um escritor do século XIX, sua obra é extensa, variando desde contos a novelas e poemas, seus enredos são até hoje é reconhecidos por sua engenhosidade; o tema pertinente de sua obra enquadra-se no gênero a que essa pesquisa se propôs estudar, o fantástico. Nesse sentido, a obra de Edgar Allan Poe foi de grande valor para a proposição desta pesquisa, como se pode verificar por intermédio da presente análise.

**Palavras chave:** Fantástico, Espaço, Edgar Allan Poe

---

<sup>1</sup> Aluna de graduação do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia – UFU – alinebrustello@gmail.com

<sup>2</sup> Professora adjunto da Universidade Federal de Uberlândia – UFU - mmgama@gmail.com

## INTRODUÇÃO

In a night, or in a day,  
 In a vision, or in none,  
 Is it therefore the less gone?  
 All that we see or seem  
 Is but a dream within a dream.  
 (Edgar Allan Poe, 1829)<sup>3</sup>

O estudo que ora se apresenta destina-se a explicitar a colocação fantástica e o espaço presente nos contos de Edgar Allan Poe, especificamente dos contos selecionados: “O Gato Preto”, “O Retrato Oval” e “William Wilson”. Em um primeiro momento se verifica a instalação do fantástico, gênero que caracteriza a produção literária de Edgar Allan Poe. Não se pode falar desse autor sem antes mesmo saber sobre sua vida e o momento de sua escritura.

Poe nasceu em 1809, perdeu seus pais com seis anos de idade, mas ele e a irmã mais nova não ficaram desamparados, foram adotados por um casal rico. Tendo uma vida financeira boa, Edgar Allan Poe estudou nas melhores escolas, entrando inclusive para a Universidade de Londres. Além de muito inteligente, Poe também era engenhoso e foi por uma de suas invenções que foi expulso desta

Universidade. A partir de então Poe mudou-se para os Estados Unidos, continuando a estudar na Universidade de Virgínia. Todavia seu padrão de vida boêmio não se enquadrou aos hábitos comportamentais daquela época, sendo expulso novamente. Partiu para a Grécia, onde ingressou no exército e lutou contra os turcos, mas suas ambições militares não vingaram e ele retornou aos EUA, quando soube que sua mãe adotiva já havia falecido. Em seguida brigou com o pai por saber que o mesmo ia se casar com outra mulher, resolvendo retornar ao exercício militar. Aos vinte e dois anos, vivendo na miséria, publica *Poems*. Contudo, ganha dois concursos literários e começa a trabalhar no *Southern Literary Messenger*. Em 1833 lança *Uma Aventura sem Paralelo de um certo Hans Pfaal*, e nesta mesma época casa-se. Em 1847 sua esposa morre vitimada de tuberculose. Em 1849 Poe publica *O Corvo*, e recebe censuras da imprensa e da sociedade. Sofrendo com a perda da mulher se afunda em bebidas, quando em sete de outubro de 1849 é encontrado morto em uma taverna por um amigo.

---

<sup>3</sup> Numa noite ou em um dia  
 Numa visão ou em nenhuma  
 Restaria algo?  
 Tudo que nós vemos  
 Tudo que parecemos  
 Não é mais que um sonho dentro de um sonho...

A obra de Poe é vasta em gênero e qualidade artística. O autor escreveu desde poemas, a novelas e contos. Exerceu grande influência sobre autores como Baudelaire, Maupassant e Dostoievski. Além disso, Poe é considerado um dos grandes escritores da literatura mundial, não apenas pela variedade, mas também pela extensão de sua produção literária, até mesmo Paul Valéry o aclamou como “o mestre da imaginação material” (*apud* TODOROV, Tzvetan, 1980, p.75)

Porém, o maior talento de Poe era escrever contos. Ao contrário de autores que se concentravam no terror externo, no terror visual, valendo-se apenas de aspectos ambientais, Poe se concentrava no terror psicológico, vindo do interior de suas personagens, sendo o espaço, em sua produção, ainda mais denso e revelador. Podem-se verificar tais características nos contos escolhidos para a análise nessa pesquisa.

O primeiro conto analisado, “O Gato Preto”, conta a história de um narrador que muda repentinamente de estado de humor, passando a ter suas atitudes agressivas, como maltratar sua mulher e seus animais de estimação que tanto amava. Tal situação culmina quando ele mata sua mulher e

empareda-a. Quando a polícia descobre o corpo da mulher, encontra sob a cabeça desta o gato preto animal que, de acordo com o narrador, teria sido o culpado para todos esse eventos estranhos.

Em “O Retrato Oval” existe um enigma entre um senhor e seu mordomo, que pararam no meio de uma viagem, em um Castelo para descansar, quando o senhor vai dormir em um dos quartos, encontra uma pintura, que parece “conversar” com ele.

Em “William Wilson”, o duplo se torna tema. William possui um duplo de si, nascido no mesmo dia, possuindo um mesmo nome e o mesmo modo de ser. Mas, seu duplo começa a preconizar suas atitudes, fazendo com que William Wilson comece a ficar com raiva dele, assim ele sente até mesmo a vontade de aniquilar esse seu outro, quando em uma festa bem o consegue, no entanto William Wilson não sabia que tinha matado a si mesmo.

Como se pode perceber, o suspense circunda todos os contos. Diante disso, o espaço adquire uma ampla caracterização. Assim, pretende-se, aqui, demonstrar como as representações espaciais promovem a construção da ambientação fantástica nos contos de Poe focados pelo presente

estudo. Para tanto, faz-se necessária a conceituação dos objetos teóricos de nossa análise, o fantástico e o espaço.

## **O GÊNERO FANTÁSTICO E SUA CARACTERIZAÇÃO**

A literatura fantástica nasceu em meados do século XVIII estendendo-se ao século XIX, quando a metafísica do real e do imaginário adquire consistência com o positivismo. O surgimento dessa modalidade literária naquele momento histórico teve como pressuposto o alongamento da realidade interior e exterior do homem, podendo ser representada pela linguagem, por assim dizer, pela literatura. Não obstante, o fantástico traz à tona discussões, em cada momento histórico social, a respeito do protótipo de realidade que entremeia as estratégias de representação.

O fantástico se dá entre o limite do real e do irreal. Nesse sentido, para se compreender o fantástico deve-se, antes de tudo, ter em mente o que vem a ser imaginário e o que é real. No dicionário, temos:

REAL – Que existe de fato, verdadeiro.  
 IMAGINÁRIO – Criado, ou concebido da imaginação, inventado, idealizado, fantástico, ilusório, fictício.  
 (FERREIRA, 2004, p. 254 e 483)

Dessa forma, pode-se compreender o real como sendo tudo o que faz parte do mundo, ou tudo ao que se tem conhecimento. Já o caráter imaginoso se dá quando determinado fato, ou objeto, excede as leis reais e tem existência na imaginação (crença ou opinião que provém da fantasia), passando pelo processo da invenção. A literatura fantástica se instaura na hesitação entre essas duas extremidades. Todorov, ao postular suas teorias sobre o fantástico, parte especialmente da hesitação:

O fantástico se caracteriza pela hesitação. A incerteza, a hesitação chegam no auge. Cheguei quase a acreditar: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. 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, Tzvetan. 2004, p. 36-37).

Um acontecimento, dessa maneira, pode admitir duas explicações, uma com base no plano real ou outra com base no plano do imaginário. Quando há a opção por uma das duas respostas, adentram-se outros gêneros: o estranho e o maravilhoso. Quando há explicação pelas leis da realidade temos o estranho. Contudo, caso se permite a invenção de novas leis, imaginadas, há a constituição do maravilhoso.

No fantástico maravilhoso o que se percebe é que desde seu início o mundo real é abandonado em favor da adoção de crenças e do plano imaginoso. Nesse gênero do fantástico, os desejos realizados, o poder secreto, a animação de objetos, comuns ao conto maravilhoso não exercem estranhamento em vista de que não podem efetivamente acontecer; a descrença é eliminada, como acontece quando da colocação do mundo dos contos de fada. A narrativa do fantástico-maravilhoso apresenta situações que diferem do mundo real por admitir seres espirituais, como fantasmas demônios etc., contudo essas situações podem, dentro do cenário fictício, permanecer sem qualquer tipo de estranhamento. O que acontece no caso do fantástico maravilhoso é a adaptação do julgamento pessoal à realidade ficcionalizada pelo autor,

passando-se assim a se considerar as almas, os espíritos, os fantasmas, como se estes tivessem existência de qualquer pessoa no que pode se chamar de realidade material. No fantástico maravilhoso os acontecimentos que fogem à realidade são aceitos sem aproximação com o real, ou seja, não são explicados.

Mas, o que poderia então ser chamado de estranho? Muito se discorre a respeito desse tema. A princípio, o estranho é coloquialmente relacionado ao que é assustador. Entretanto, o assustador, que ora na popularidade relaciona-se ao novo, a partir de alguns estudos da psicanálise, de seu fundador, Sigmund Freud, observou-se justamente o contrário: “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1996, p.238).

Para comprovar sua tese, Freud busca a compreensão lingüística de algumas palavras em diversas línguas, colocando-as em contraposição. O mestre da psicanálise chega à conclusão de que ao longo da história uma palavra considerada lingüisticamente antônima da outra pode se tornar seu sinônimo com o passar do tempo, como aconteceu com as palavras alemã “heimlich” e “unheimlich”. Não

obstante, Freud estuda também o acontecimento do estranho na literatura, mais precisamente no conto “O Homem de Areia” de Hoffman, em que Freud constata que o medo e a ansiedade são sentimentos que fazem parte do estranhamento. Além disso, o psicanalista analisa alguns casos clínicos, verificando que neles o estranho se caracteriza pelo que ele chama de “onipotência de pensamento”:

A nossa análise de exemplos do estranho reconduziu-se à antiga concepção animista do universo. Caracterizava-se esta pela idéia de que o mundo era povoado por espíritos dos seres humanos; pela supervalorização narcisista, do sujeito, de seus próprios processos mentais, pela crença na onipotência dos pensamentos e técnicas de magia baseada nessa crença; atribuição, a várias pessoas e coisas externas, de poderes mágicos cuidadosamente graduados, ou ‘mana’; bem como por todas as outras criações, com a ajuda das quais o homem, no irrestrito narcisismo desse estágio de desenvolvimento, empenhou-se em desviar as proibições manifestas da realidade. É como se cada um de nós houvesse atravessado uma fase de desenvolvimento individual correspondente a esse estágio animista dos homens primitivos, como se ninguém houvesse passado por essa fase sem preservar certos resíduos e traços dela, que são ainda capazes de se manifestar. (FREUD, 1996, p. 257-258).

Dessa maneira, o elemento estranho tangencia a questão do pressupostamente assustador, ou seja, como algo que deveria ter permanecido no desconhecido, porém foi descoberto. Assim, para Freud, há a distinção entre o estranho a que as pessoas realmente experimentam e a que elas visualizam ou lêem. Para ele, o que é experimentado como estranho é algo familiar que foi reprimido (“processo de castração”). Por isso, para Todorov (2004), o fantástico estranho é aquele que pode ser explicado racionalmente. Portanto, o estranho ligado à onipotência de pensamento, à realização de desejos, poderes maléficos e ao retorno dos mortos é resultante daquilo que os antepassados do homem acreditam que existiam na realidade, sendo convictos disso. Atualmente, não se tem mais crença nisso, no entanto, não se é seguro das novas crenças, o que faz com que os antigos pensamentos ainda existam dentro das pessoas, prontos para serem exteriorizados a qualquer momento, e quando isso acontece há a sensação do estranho, podendo causar inclusive o medo.

Na arte literária o escritor toma conta de todas as condições que produzem sentimentos estranhos na

vida real e, tudo o que teria efeito, na realidade, tem na sua história.

Nesse caso, porém, ele pode até aumentar o seu efeito e multiplicá-lo, muito além do que poderia acontecer na realidade, fazendo emergir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem de fato. Ao fazê-lo, trai num certo sentido, a superstição que ostensivamente superamos; ele nos ilude quando promete dar-nos a pura verdade e, no final, excede essa verdade. (FREUD, 1996, p. 267).

É nesta via, portanto, que se dá o que se pode chamar de fantástico estranho. Pois, o fantástico tem por excelência revelar os mecanismos narrativos de forma a restituir a função do imaginário ao disseminar o estranho, com o intuito de restaurar o que é considerado insólito, fazendo pensar por uma atividade normal. Nesse sentido, a verossimilhança não se opõe completamente ao fantástico.

O gênero maravilhoso e o gênero estranho constituem o fantástico, em que não se pode excluir nem um e nem o outro para sua constituição. Todavia, “a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão” (VAZ, 1979, p. 98) entre o real e o imaginário.

## O ESPAÇO

Na literatura o estudo do espaço é escasso, uma vez que se deu bem mais atenção ao tempo do que à questão espacial. É só a partir do século XIX que as narrativas começam a dar maior ênfase em elementos psicológicos, complexos e acontecimentos inesperados, resultando em uma maior preocupação com o espaço das personagens.

Mas, o que é o espaço? Em sua tradução literal, de acordo com o dicionário Michaelis, o “espaço é compreendido como extensão tridimensional ilimitada ou infinitamente grande, que contém todos os seres e coisas e é campo de todos os eventos” (FERREIRA, 2004, p. 202). No posicionamento filosófico, o espaço possui três tipos de abordagens, a que se refere à natureza, à realidade e à estrutura métrica.

Sobre a natureza do espaço este pode ser tomado como uma concepção de lugar, em que determina a posição de objetos no mundo, ou, como recipiente, abrigando os objetos. Referente à realidade, o espaço pode ser físico ou teológico. O primeiro é o espaço lugar, posição ou recipiente, já citado. O espaço teológico é a condição possível dos objetos, é subjetivo e transcendental, advindo da imagem de

um sujeito que utiliza a imaginação. Nesse sentido, o espaço é apático à realidade, ou seja, o espaço não é considerado real nem irreal.

Para a “topoanálise” (Bachelard assim nomeia o estudo do espaço na obra literária) deve-se considerar o espaço e os objetos que o compõem, bem como as relações entre si.

Além disso, dentro da obra literária o espaço possui funções. Sua primeira função é a caracterização da personagem em seu contexto sócio-econômico e psicológico, pois o espaço é a projeção psicológica da personagem. Por isso, o espaço tanto influencia as personagens como pode sofrer suas ações. É o espaço também que dá as condições para a personagem agir, ela (a personagem) só pode agir dessa maneira por que o espaço é favorável à determinada ação. Assim, o espaço situa as personagens e representa os sentimentos vividos por ela, podendo ainda estabelecer contraste entre as personagens. Há ainda como função do espaço o que se chama de “prolepse espacial”, na qual até mesmo o tempo é usado com função espacial, como forma de antecipar a narrativa.

Para a topoanálise há ainda uma descrição do espaço, que se subdivide em micro e macro espaços. O

microespaço é composto pelo cenário, sendo o espaço criado pelo homem, por meio de sua cultura, também é composto pela natureza, isto é, espaços não construídos pelo homem. O microespaço também é composto pelo ambiente, que se refere ao cenário ou natureza com influência do psicológico das personagens.

O macroespaço é referente a maiores regiões. Pode ser analisado pelas coordenadas: Horizontal (direito, esquerdo), Vertical (alto, baixo), Perspectiva (perto, longe), Centralidade (centro, periferia), Amplitude (vasto, restrito) e Interioridade (interior, exterior). Cabe, ainda, a análise sobre como o espaço é dado dentro da narrativa, sua espacialização, que pode ser Franca, Reflexa ou Dissimulada. A espacialização Franca é resultado da descrição do narrador, isto é, depende deste. A Reflexa são os espaços percebidos através das falas personagens. Na espacialização Dissimulada são as atitudes das personagens que fazem surgir o espaço.

### **Espaço Heterotópico, utópico e atópico**

O filósofo Michel Foucault também pontuou a importância do espaço para a compreensão das sociedades e da literatura.



Para Michel Foucault (2001), as pessoas vivem em um conjunto de relações, as quais formam posicionamentos sem possibilidade de sobreposições. Porém, há três formas espaciais que de acordo com ele são curiosas, em vista de possuírem a propriedade de estar em relação com todas as posições, de modo que elas podem suspender, neutralizar, ou inverter as posições. De acordo com Foucault, esses espaços apesar de algumas vezes contradizerem os outros espaços estão ligados a eles, podendo ser caracterizados de duas maneiras: o espaço utópico e o espaço heterotópico.

As Utopias são os lugares sem ocupação real, ou seja, são na sua essência irreais. Foucault diz que esse espaço mantém relação analógica direta ou inversa com a sociedade, para ele a utopia caracteriza a sociedade aperfeiçoada ou inversamente colocada. Em contrapartida, há espaços reais, projetados na instituição social, de forma oposta aos posicionamentos, pois agora estão representados, são Heterotópicos.

As utopias consolam, porque, se não dispõem de um tempo real, disseminam-se, no entanto, num espaço maravilhoso e liso: abrem cidades de vastas avenidas, jardins bem cultivados, países fáceis, mesmo que o acesso a

eles seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida, porque minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque quebram os nomes comuns ou os emaranham, porque de antemão arruinam a sintaxe, e não apenas a que constrói as frases mas também a que, embora menos manifesta, faz manter em conjunto (ao lado e em frente uma das outras) as palavras e as coisas. (FOUCAULT, Michel. 1968, p. 6).

Entre a utopia e a as heterotopias existe ainda lugar entre esses espaços, ainda que tenham um papel mediano não deixam de ter importância. Esse espaço é atópico, desobstrui a ordem, resulta da cultura e do período temporal:

Assim, entre o olhar já codificado e o conhecimento reflexivo, há uma região mediana que liberta a ordem no seu ser mesmo: é aí que ela surge, segundo as culturas e segundo as épocas, contínua e graduada, ou fragmentada e descontínua, ligada ao espaço ou constituída em cada instante pelo impulso do tempo, aparentada a um quadro de variáveis ou definida por sistemas separados de coerências, composta de semelhança que se sucedem gradualmente ou se respondem como espelhos. (FOUCAULT, Michel. 1968, p. 09).

## O ESPAÇO E O FANTÁSTICO NOS CONTOS DE EDGAR ALLAN POE

Da exposição teórica arrolada anteriormente, partir-se-á à análise dos poemas selecionados. O primeiro conto a ser analisado, como já dito, é o conto intitulado “O Gato Preto”, na seqüência, “O Retrato Oval”, finalizando com “William Wilson”.

### O Gato Preto

Edgar Allan Poe escolheu muito bem o “animal” que daria título ao seu texto, pois é aqui que surge a questão: Por que um gato preto? Poderia ser qualquer outro animal, já que o próprio narrador personagem explicita ao longo de sua narrativa sua adoração pelos animais.

Gostava, especialmente, de animais, e meus pais me permitiam possuir grande variedade deles. Passava com eles quase todo o meu tempo, e jamais me sentia tão feliz como quando lhes dava de comer ou os acariciava. Com os anos, aumentou esta peculiaridade de meu caráter e, quando me tornei adulto, fiz dela uma das minhas principais fontes de prazer. (POE, 2003, p.39)

No dicionário dos símbolos (1990), o gato preto pode ser relacionado a diferentes significados, entre um ser sagrado e místico. No antigo Egito o gato era visto como um

ser sagrado da deusa Bastet, que era representada com o corpo humano e a cabeça de um gato. Quando a deusa Bastet se enfurecia para defender seus filhos tornava-se uma leoa; quando calma, voltava a ser uma gata. Por isso, para os egípcios, o gato é símbolo da docilidade: em função da extrema maternidade da referida deusa. Já na cultura japonesa, na latina e em grande parte das culturas, inclusive na nossa, a visão de um gato é sinal de mau agouro.

Na Idade Média, tanto o gato quanto a cor preta passaram a ser relacionados às Trevas. A cor preta representava a cor dos soberanos, dos deuses e dos mortos, e era a cor também do demônio na crença popular cristã. O gato, na Idade Média, era considerado o servidor do inferno, simbolizando a obscuridade e a morte. O gato e a cor preta coincidem na representação do Mal. Sabemos que até hoje o gato preto simboliza o azar, o negativo, a bruxaria. O gato é, portanto, animal símbolo-ambivalente, podendo ser associado à própria ambivalência do fantástico, que oscila entre o real e o imaginário, o possível e o impossível. Vemos, então, que a escolha de Poe considerou essas ambigüidades das tradições culturais relacionadas ao gato preto.

Logo nas palavras de abertura, a narração aguça a curiosidade do leitor e

evoca a possibilidade de sonho e de loucura, isto é, a possibilidade de se hesitar entre uma explicação real (a loucura e a embriaguez) e sobrenatural (a bruxaria, o inexplicável racionalmente).

Não espero nem peço que se dê crédito à história sumamente extraordinária e, no entanto, bastante doméstica que vou narrar. Louco seria eu se esperasse tal coisa, tratando-se de um caso que meus próprios sentidos se negam a aceitar. Não obstante, não estou louco e, com toda a certeza, não sonho. (POE, 2003, p. 39)

Vemos, nessa introdução narrativa do conto, que o próprio narrador-protagonista aponta para uma ambivalência da sua história: real ou irreal? Loucura? Extraordinária ou doméstica (habitual, familiar) a narrativa? Essa ambivalência é que conduz o conto para o gênero em que se insere: o fantástico estranho.

Um fenômeno pode admitir duas explicações, uma real e uma imaginária. Optando por uma das duas respostas entramos em um outro gênero: o estranho e o maravilhoso. Para Todorov (2004), quando um fenômeno permite ser explicado pelas leis da realidade temos o fantástico estranho. Porém, se o fenômeno permite a invenção de novas leis, imaginadas, temos o fantástico

maravilhoso. Nesse caso, há a possibilidade de uma explicação racional: loucura e/ou embriaguez, como veremos no decorrer da análise.

A narrativa prossegue com a caracterização do narrador ainda menino, dando-lhe características de docilidade:

Desde a infância, tornaram-se patentes a docilidade e o sentido humano de meu caráter. (POE, 2003, p. 39)

O foco narrativo é em primeira pessoa, no sentido de acentuar o mistério que paira sobre a história, pois o leitor não dispõe de meios para avaliar a veracidade do depoimento, dando ainda mais ao texto características fantásticas.

Logo após, o narrador nos informa da superstição de sua época a respeito de que os gatos pretos são feiticeiras disfarçadas, ele nos comunica de uma mudança que vai se operando paulatinamente em seu caráter, tanto no tratamento em relação à sua esposa, quanto no tratamento em relação a seus animais, até seu gato preto preferido, cujo nome era Pluto. De acordo com a mitologia grega, Pluto é o deus do inferno, Hades. Vemos aí mais uma relação simbólica que Poe faz, dessa vez com a escolha do nome do animal.

Tornava-me, dia a dia, mais taciturno, mais irritadiço, mais indiferente aos sentimentos dos outros. Sofria ao empregar linguagem desabrida ao dirigir-me a minha mulher. No fim, cheguei mesmo a tratá-la com violência. (POE, 2003, p. 40)

Diante disso, todas as atitudes da personagem protagonista irão oscilar entre uma explicação de embriaguez e outra de caráter sobrenatural, como se suas atitudes fossem guiadas pelo gato, que no caso seria uma bruxa ou feiticeira.

As mudanças do narrador influenciam uma mudança do tempo e especialmente do espaço, todas as ações que antes se passavam de dia, agora se passam à noite. O ambiente da casa, ora privilegiado, de aconchego e refúgio é trocado pela taberna, propiciando mais uma vez a embriaguez da personagem principal, sugerindo que seu relato pode ser um grande desvario.

A casa, primeiro espaço narrativo, representa a fase dócil e boa do narrador. A casa, para Bachelard, “é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (1996, p. 36), porque ela é “o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo” (1996, p.24). A casa, no entanto, é trocada pela taberna, lugar

soturno, noturno, repleto de sugestões à orgia, às transgressões morais, éticas e sociais. Taberna e embriaguez completam-se. A partir da sua incursão na taberna a idéia de que o gato é enfeitiçado aumenta no narrador.

É nessa hesitação estranha, entre a embriaguez ou a bruxaria do gato, que a personagem principal irá arrancar um olho do gato, depois o enforcar.

Certa noite, ao voltar a casa, muito embriagado, de uma de minhas andanças pela cidade, tive a impressão de que o gato evitava a minha presença. (...) Uma fúria demoníaca apoderou-se, instantaneamente, de mim. (...) Tirei do bolso um canivete, abri-o, agarrei o pobre animal pela garganta e, friamente, arranquei de sua órbita um dos olhos! (POE, 2003, p. 41)

Após a morte do gato a casa da personagem protagonista pega fogo. A imagem do gato com a corda em torno do pescoço aparece na parede de seu quarto. Para tal fato o narrador tem uma explicação racional, acentuando o caráter estranho do conto.

As paredes, com exceção de uma apenas, tinham desmoronado. Essa única exceção era constituída por um fino tabique interior, situado no meio da casa, junto ao qual se achava a cabeceira de minha cama. O reboco havia aí, em grande parte, resistido à ação do fogo –

coisa que atribuí ao fato de ter sido ele construído recentemente. (POE, 2003, p. 42-3)

O espaço da parede aparece com destaque pela primeira vez no conto, como a anunciar o desfecho da história, quando o narrador emparedará sua vítima, sua esposa.

O espaço da taberna, freqüentado pelo narrador-personagem nessa sua fase de perversidades, era conhecido na Idade Média por abrigar cidadãos pagãos, prostitutas, onde se vendia álcool e algumas drogas, como o ópio. Assim, o espaço da taberna representa a perversão, como no conto, a perversão do narrador-personagem, a sua decadência, quando ele instala-se no plano das heterotopias, da sua cruel realidade. Foi em uma taberna que o protagonista encontrou outro gato e o levou para casa. O animal era parecido com seu falecido gato, era preto e inclusive lhe faltava um olho, diferenciava-se apenas em uma mancha branca que possuía no peito, no formato de uma forca. A forca é um espaço que simboliza a morte e remete-nos à punição do gato, bem como a do próprio protagonista (seu destino final?), que fica atormentado quando vê o gato com sua mancha (“a imagem da forca!” – POE, 2003, p.46).

Percebendo o desenho da forca no animal o narrador teve mais aversão ao gato. Foi assim que em um dia com sua esposa no porão, tentando matar o gato, o personagem protagonista mata sua esposa. O porão é um espaço onde, segundo Bachelard (1996), guardamos todas nossas coisas antigas, nossos segredos, onde reservamos nossa memória. Cometido tal crime, o narrador empareda sua mulher em uma antiga parede atrás de uma adega, reforçando o fantástico estranho desta narrativa, dando-nos possibilidade de leitura sob a explicação do crime provocado pela bebida. Emparedando seu problema, ao mesmo tempo em que sente alívio, comodidade, consolo, a parede torna-se também lugar de inquietude, de incômodo, fazendo até com que o mentor do crime se entregue. Quando o corpo da mulher é desemparedado pelos policiais, o gato aparece em cima da cabeça da mulher.

O espaço da adega relaciona-se simbolicamente, como vemos, a outro espaço, o da taberna, pois tais espaços representam a decadência do narrador-protagonista. Adega e taberna relacionam-se e reiteram o estado de embriaguez do narrador, estado esse que o leva às crueldades: a morte do primeiro gato – Pluto –, a morte da mulher, a morte (?) do segundo gato,

que tinha a mancha da forca em seu corpo. A morte do segundo gato é mais envolta em mistérios ainda, porque o narrador, segundo seu relato, não o havia assassinado e emparedado junto à mulher, mas seu corpo aparece na cabeça da mulher; e mais: é o seu urro – mesmo depois de morto – que sai das paredes e acusa os assassinatos do narrador para os policiais, o que conduzirá certamente o narrador à forca.

A parede, onde o narrador emparedou a mulher, relaciona-se à parede onde a imagem do primeiro gato apareceu. Dessa forma, os espaços relacionam-se constantemente ao longo de todo o transcorrer da narrativa.

O conto termina no auge da hesitação, que reitera o clima do fantástico estranho. Dúvidas são lançadas aos leitores: ou o narrador personagem matou a mulher e o gato e os emparedou não percebendo, pois poderia estar bêbado, ou o gato, na realidade sendo uma bruxa, sem explicações racionais, apareceu junto ao corpo da mulher. Esse final, bem como o espaço intermitente na narrativa, relacionam-se diretamente com a hesitação fantástico-estranha da obra, dando-lhe concretude. Por isso Poe é considerado um escritor fantástico, antes de ser contista simplesmente policial.

## O Retrato Oval

Em “O Retrato Oval” há um narrador-personagem que descreve, em sua visão, a invasão por ele e seu criado a um castelo abandonado, para que eles pudessem passar a noite, como um intervalo em uma viagem, além disso, a personagem narradora da história também estava ferido, portanto, precisando de descansar. A personagem logo de início já ressalta uma hesitação entre a existência ou não do Castelo na realidade

...não menos na realidade do que na imaginação da senhora Radcliffe. (POE, 2003, p. 81)

Vale ressaltar, antes do mais, que a senhora Ann Radcliffe, citada por Poe, é precursora do estilo gótico, dando margem, com a colocação dessa autora, ao obscuro centrado na criação narrativa deste conto. Nesse sentido, nos primeiros parágrafos do conto o gênero fantástico-estranho já se faz aparecer. Além disso, a personagem descreve com detalhes o espaço em que adentrava:

A decoração era rica, porém estragada e vetusta. Das paredes pendiam colgaduras e diversos e multiformes troféus heráldicos, misturados com um desusado número de pinturas modernas, muito alegres, em molduras de ricos

arabescos dourados. Por esses quadros que pendiam das paredes - não só nas suas superfícies principais como nos muitos recessos que a arquitetura bizarra tornara necessários -... (POE, 2003, p.81)

O espaço apresentado pode ser visto como um espaço desordenado. Pode-se perceber na descrição efetuada pela personagem narrador que até mesmo as molduras dos quadros são ressaltadas; posteriormente o mesmo ainda dará mais enfoque nessa questão, além de que, foi a moldura do quadro que nomeou o conto: “O Retrato Oval”, ou de “Moldura Ovalada”.

O personagem narrador diz gostar dos quadros “modernos” que ele podia visualizar de um dos compartimentos do castelo. Porém, para descrever seu interesse pelos quadros, a personagem recorre a uma explicação lógica, de forma a explicar os acontecimentos posteriores:

...senti despertar grande interesse, possivelmente por virtude do meu delírio incipiente; (POE, 2003, p. 82)

Pode-se perceber que o ambiente negro do castelo abandonado era marcado, ou acentuado, ainda pela escuridão da noite, precisamente da meia-noite. A luz se dava apenas por poucos candelabros acessos. Esse

espaço, dessa maneira instaurado, relembra cenas de horror. Há ainda o enfoque na luz do candelabro que a personagem principal projeta sobre o quadro. O efeito que essa luz causa é de uma visão distorcida, parecendo dar vida ao quadro.

Em meio a esse espaço e ao seu suposto delírio, a personagem irá descrever sua visão:

Mas o movimento produziu um efeito completamente inesperado. A luz das numerosas velas (pois eram muitas) incidia agora num recanto do quarto que até então estivera mergulhado em profunda obscuridade por uma das colunas da cama. E assim foi que pude ver, vivamente iluminado, um retrato que passava despercebido. Era o retrato de uma jovem que começava a ser mulher. Olhei precipitadamente para a pintura e acto contínuo fechei os olhos. A princípio, eu próprio ignorava por que o fizera. Mas enquanto as minhas pálpebras assim permaneceram fechadas, revi em espírito a razão por que as fechara. (POE, 2003, p. 82)

Para tanto, o narrador explica a cena, pela lógica, mostrando que o ato de abrir e fechar os olhos foi realizado no intuito de perceber se a visão que teve era fruto de sua imaginação, por isso recorre ao uso da palavra fantasia.

Foi um movimento impulsivo para ganhar tempo para pensar - para me certificar que a vista não me enganava -, para

acalmar e dominar a minha **fantasia** e conseguir uma observação mais calma e objectiva. Em poucos momentos voltei a contemplar fixamente a pintura. (POE, 2003, p. 84 - grifo nosso)

Fazendo prevalecer o fantástico-estranho da obra, em seguida há uma explicação natural, dessa vez a personagem culpa sua sonolência, como se pode verificar no parágrafo:

Que agora via certo, não podia nem queria duvidar, pois que a primeira incidência da luz das velas sobre a tela parecera dissipar a **sonolenta** letargia que se apoderara dos meus sentidos, colocando-me de novo na vida desperta. (POE, 2003, p. 84 - grifo nosso)

Ao descrever o retrato que contemplava, a personagem ressalta a moldura da pintura, descrevendo-a como sendo uma moldura oval, que dá título ao conto, mas, porque o autor recorre a essa figura geométrica para descrever o objeto principal de sua trama? Que sentido teria a forma ovalada?

De acordo com o dicionário de Chevallier, o ovo é uma forma geométrica do mundo e da perfeição, podendo ilustrar o mito da criação periódica:

“...não se refere tanto ao nascimento, mas antes a um renascimento, repetido segundo o modelo

gostoso. O ovo confirma e promove a ressurreição (...) O ovo pode ser aproximado de outros símbolos como a concha bivalve, a caverna, o coração, o umbigo, centros do mundo, origens de desenvolvimentos espaciais, temporais, biológicos”. (1989, p. 674-675)

Assim, a moldura do quadro se torna tema central do conto, uma vez que remete ao processo ao qual a personagem principal vai passar diante do quadro que encontrara. Não obstante a essa significação de ovo, ou oval, sendo de suma importância para contextualizar o conto, bem como fazer significar seu título, a moldura, pode se dizer, é o limite entre o espaço interno à arte e o espaço externo à arte. A teoria espacial de Bachelard (1996) verifica a questão do espaço interno e do espaço externo. Para tanto, este autor utiliza a metáfora da casa. O espaço externo à casa é o espaço de dúvida, de falta de segurança, já o espaço interno, é seguro, sendo bem como onde as pessoas guardam suas memórias. Pois não seria isso que acontecera com o espaço da moldura (externo) e o espaço da pintura (interno), em “O Retrato Oval”?

No sentido de renascimento, é como se a mulher morresse para o real e renascesse dentro da moldura ovalada do quadro.



Não se pode esquecer ainda, do espaço utópico, estudado por Michel Foucault (1968). O espaço de dentro da moldura demonstra o espaço do irreal, da imaginação, que acomoda, enquanto o que está por fora da moldura é o espaço heterotópico, real, da inquietude. A margem entre esses dois espaços é representada pela moldura. A adjetificação desta é ainda mais desconcertante no conto. Dourada, pincelada em arabescos é como se mesma protegesse o espaço cômodo para aquele pintor que tomara a vida de sua amada.

A seguir, pode-se perceber que o narrador chama o retrato de arte, descrevendo a beleza da moça pintada como sendo imortal (palavra que nos remete ao imaginário, uma vez que nada na realidade é imortal, haja vista porém, que arte é uma maneira de immortalizar). Além disso, há mais uma vez a hesitação entre a explicação dos acontecimentos sobre sua sonolência (explicação natural) ou sua fantasia (explicação sobrenatural).

Como obra de arte, nada podia ser mais admirável que o retrato em si. Mas não pode ter sido nem a execução da obra nem a beleza imortal do rosto o que tão subitamente e com tal veemência me comoveu. Tão-pouco é possível que a minha fantasia,

sacudida da sua meia sonolência, tenha tomado aquela cabeça pela de uma pessoa viva.

A similitude com a vida real, também pode ser notada no conto:

Tinha encontrado o feitiço do quadro na sua expressão de absoluta semelhança com a vida, a qual, a princípio, me espantou e finalmente me subverteu e intimidou. Com profundo e reverente temor,

Em meio a todos esses acontecimentos, instigado por todo mistério, o narrador irá procurar alguma coisa que poderia ser a solução de seus mistérios. Ele encontrou num livro da história dos quadros que havia no Castelo, inclusive a história do quadro da moça que ele vislumbrava, sem acreditar na sua verdadeira existência. Assim, bem como o conto, a história do quadro também é macabra. A pintura foi feita por um pintor, que pintou por longos dias e noites sua mulher, que servia de modelo a ele. No entanto, tal situação estava adoecendo a mulher, mas seu marido não conseguia perceber. O pintor tinha como idéia fixa levar para dentro do quadro a vida, e a mulher percebia que ele estava começando a amar mais a mulher pintada do que ela, a mulher real. E ela sentiu que definhava, que sua vida estava sendo sugada. Quando o pintor terminou o retrato, sua mulher estava morta:

'Isto é na verdade a própria vida!', voltou-se de repente para contemplar a sua amada: - estava morta!''.

Será o retrato oval o espírito da mulher do pintor? Ou, será uma ilusão de uma pessoa com sono? Ou, talvez, um delírio?

Como um autêntico conto fantástico-estranho, o conto termina no ápice, sem obter resposta objetiva, que fica por conta dos leitores.

### **William Wilson**

“William Wilson” um dos contos mais famosos de Edgar Allan Poe. A obra nos chama atenção devido à riqueza de mistério e à forma de tratar a questão da alteridade e do outro, temas em voga até mesmo na atualidade.

Desde o início, conto já lança mão da questão da consciência e da obscuridade, pois na epígrafe há uma frase do romance *Pharronida* de Chamberlain: “Que dirá ela? Que dirá a terrível consciência, aquele espectro no meu caminho?”

O narrador se chama William Wilson, que se encontra preso e escrevendo sobre os supostos crimes que cometera. Assim, um dos principais fatos realçados pelo narrador é o de seu nome ser visto com desprezo e horror

pelas outras pessoas, motivo de vergonha para si e seus familiares. Para tanto, o personagem “inventa” um nome para si, como forma de preservar sua identidade, como também ao infortúnio de seus familiares. Ele se auto-nomeia William Wilson.

A partir disso, a personagem começa a narrar sua trajetória, desde quando era criança, sua vida como estudante, a escola onde estudava, as relações com seus amigos e até mesmo a relação com os seus pais. Ao relatar sua vida na escola, surge, nesse intermédio, um indivíduo, mudando a rota da história que até então parecia bem normal, típica da sociedade inglesa daquela época.

A personagem que aparece na história causa extrema curiosidade, pois possui o mesmo nome de William Wilson, nascera no mesmo dia, até mesmo se comportava como o menino. De início William Wilson se torna “amigo” do “espectro”, que é como ele se refere ao “outro”. Porém, com o passar do tempo ele começa a sentir raiva daquele “outro”, mudando de comportamento. Ele passa a ficar rude e querer destruir as pessoas, sua grande meta era desmoralizar o outro que se nomeava como ele, sendo-lhe similar em tudo. Assim é que começam a surgir os casos mais misteriosos na vida de

William Wilson, até o ápice, em que William Wilson pensa ter matado William Wilson. Será mesmo?

Dessa forma, desde o início do conto pode-se perceber a caracterização fantasmagórica. O autor retira dois elementos do fantástico, uma como explicação baseada na razão, a consciência e o outro em elemento imaginário, o espectro. Este último está ligado ao que a Igreja Espírita nomeia como almas que não conseguiram chegar ao “céu”. Nesse sentido, desde já se instaura mistério mitológico, uma hesitação, será que esse espectro existe de fato? Assim, há desde a epígrafe a instalação do fantástico.

Não obstante, ainda nas primeiras linhas há a percepção de um narrador em primeira pessoa. Ou seja, é o próprio narrador que irá contar sua história, por sua visão, pelo seu entendimento. Tal aspecto torna mais evidente o caráter ambíguo e fantástico do conto, deixando sempre a dúvida se o narrador estava certo ou não, ou seja, se ele é fidedigno ou não, e essa decisão só dependerá dos leitores.

A narração em primeira pessoa. É freqüente no fantástico (...) o destinatário ativa e autenticam ao máximo a ficção narrativa, e estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo

do texto (Vax várias vezes falou, a propósito, de “sedução”) (CESARINI, 2006, p. 69)

Em meio a essa “sedução”, um sócia (ou seria seu espectro?) surgirá no caminho de William Wilson, que assim se intitula por que se envergonha de seu nome, bem como quer proteger seus familiares de mais sofrimento e difamação. Não é por acaso que o narrador assim se nomeia. William vem do alemão, possuindo origem teutônica, significa aquele que protege. Assim, esse nome é como se fosse um escudo para a personagem principal. Mas será mesmo que isso acontecerá com ele no conto?

A vida de William Wilson, ou de um sujeito que assim se intitula, era considerada “normal” à sociedade vigente da Inglaterra de meados do meio século de 1800. Porém, surge em sua época de estudante um espectro (ou um ser real?) em sua vida. De acordo com o relato do narrador – William Wilson – o outro não se trata de um fantasma comum, espíritos ou entidades escritas em livros de terror, como aparição, alma penada ou similares, mas de um ser real, de carne e osso. Esse “outro” que surge na vida do narrador-personagem dessa ficção vive, caminha e mantém-se insistentemente próximo ao narrador, com sua voz quase

inaudível: “um nível acima de um sussurro muito baixo” ( 2002, p. 111). Sendo sua voz tão baixa parecia até mesmo que não existisse para os outros, só para William Wilson narrador.

O indivíduo se torna ainda mais estranho, e mais próximo ao fantasmagórico, pelo fato de ele ser incrivelmente parecido com o protagonista da história, escrita por Edgar Allan Poe em 1839.

Eis que as semelhanças se acentuam no decorrer da trama. Ambos, narrador e espectro, nasceram no mesmo dia, entraram para a mesma escola também no mesmo dia, pareceram ainda possuir o mesmo espírito, sagacidade e uma grande capacidade de competição, desde os estudos aos esportes. É dessa maneira que o duplo nasce na obra de Edgar Allan Poe. De acordo com Freud, o fenômeno do duplo ocorre quando há personagens que devem ser considerados idênticos porque parecerem bem semelhantes. Isso acontece, porque de acordo com Freud o sujeito identifica-se com um outro de forma a ter dúvida sobre seu “eu” (*self*), ou até mesmo substituindo seu eu por um estranho, fato que pode explicar o desenrolar da trama.

Porém, se a princípio personagem e narrador se tornam

amigos pelas afinidades, tal fato não dura muito. Como o espectro tem todas as qualidades de William Wilson, inclusive a de levar vantagens sobre variadas situações sociais, como, por exemplo, os jogos com cartas, presente até mesmo numa cena do conto, o “outro” chega para anular a vida de William Wilson. O que primeiro foi uma admiração torna-se rivalidade, ao passo que o outro se torna causa de desespero de William Wilson, pois o espectro só existe para impedi-lo de agir com seu mau caráter, fazendo sua relação com as outras pessoas tornar-se desequilibrada. Se eles possuem a mesma capacidade, Wilson (o outro) opera efeito contrário, de forma a anular as atitudes do protagonista *sem nome*.

Pode parecer estranho que, malgrado a contínua ansiedade que me causava a rivalidade de Wilson e seu insuportável espírito de contradição, eu não era levado a odiá-lo completamente. Sem dúvida, quase todos os dias tínhamos uma briga, na qual, concedendo-me publicamente os louros da vitória, ele conseguia, de certa maneira, fazer-me sentir que eu não os merecera. Contudo, um sentimento de orgulho, de minha parte, e uma verdadeira dignidade, da dele, nos mantinham sempre em termos de estrita cortesia, apesar de haver muitos pontos de forte identidade no nosso caráter, que faziam despertar em mim o desejo, reprimido talvez pela nossa posição, de

transformar aquilo em amizade. Na verdade, é difícil definir, ou mesmo descrever meus verdadeiros sentimentos para com ele: formavam um amálgama extravagante e heterogêneo - uma animosidade petulante que não era ainda ódio, estima, ainda mais respeito, uma boa parte de temor e uma imensa e inquieta curiosidade. É supérfluo acrescentar, para o moralista, que Wilson e eu éramos os mais inseparáveis camaradas. (POE, 2006, p. 116)

Ainda de acordo com Sigmund Freud, na construção do duplo, o processo de identificação com o outro é algo que faz parte do início do processo, visto que a duplicação acontece como uma forma de proteger a vida. Entretanto, passada essa fase, depois de haver garantia de imortalidade, a idéia do duplo na consciência começa a dissipar-se, de tal maneira que começa então a receber outros significados do ego. Forma-se na mente uma atividade que consegue observar as atitudes do *self*, ou outro, passando a exercer uma certa censura dentro da mente, e a criticar aquilo que se pode classificar como seu oposto. Assim acontece com William Wilson, como se pode perceber.

O protagonista, posto por Poe, se escreve como alguém perverso, imoral e capaz das maiores atrocidades em razão de seu interesse. Havendo o relato em primeira pessoa, não se pode ter certeza

sobre os acontecimentos, se aconteceram realmente, ou se sofreu a interferência de quem o relata. Além disso, a todo o momento da narrativa o autor dá pistas de que o relato pode não ser correspondente à realidade vivida pela personagem ou pelos seus interlocutores. Bem no início o depoimento do narrador indica ser:

descendente de uma família cujo temperamento imaginativo e facilmente excitável notabilizou-a em todas as épocas; na primeira infância, já dava evidências de que havia herdado plenamente o caráter família (...) não terei eu vivido todo esse tempo em um sonho? (POE, 2006, p. 116).

Não obstante, adiante em seu discurso, o protagonista chega a admitir ser fixado por detalhes, sendo de importância peculiar para sua fantasia. Nesse sentido, em cada circunstância estranha, o narrador retoma o discurso da incerteza sobre a realidade. O clímax da dúvida se adere ao fato de a existência de sua cópia real ser ou não verdadeira, cuja possibilidade de o narrador, sob seu delírio, impor outra personalidade, com a forma de um ser imaginário.

(...) um dos recursos mais bem sucedidos para criar facilmente efeitos de estranheza é deixar o leitor na incerteza de que uma

determinada figura na história é um ser humano ou um autômato, e fazê-lo de tal modo que a sua atenção não se concentre diretamente nessa incerteza, de maneira que não possa ser levado a penetrar no assunto e esclarecê-lo imediatamente. (FREUD, 1996, 252)

É em meio a essa incerteza que o protagonista decide aniquilar seu duplo, que estava causando-lhe muitos problemas. Wilson, o outro, some por algum tempo, mas William Wilson não desiste de procurá-lo em todos os lugares, pois não se sentiria seguro sabendo da vivência desse seu outro. Em uma festa de máscaras, na mansão de um duque, William Wilson acredita ver o que lhe parecia ser seu sócia, começa a gritar no meio do salão, resmungando ameaças. Levou o outro para um dos quartos da mansão, e lá mandou seu duplo tirar a espada, quando lhe acertou com vários golpes mortais.

Mais uma vez em sua narrativa o narrador deixa o leitor na dúvida sobre a veracidade do acontecimento. Alguns parágrafos antes do crime há uma explicação lógica junto de uma ilógica. A primeira hipótese está justificada de acordo com a bebida que o narrador diz ter consumido além do normal; a segunda, volta-se novamente à existência ou não do outro Wilson.

Nesse sentido, acentua-se novamente nesta parte final o fantástico estranho em que todo o conto mergulha.

Foi em Roma, durante o carnaval de 18...; encontrava-me num baile à fantasia, no palácio do Duque Di Broglio, de Nápoles. Abusara da bebida, além do habitual, e a atmosfera sufocante dos salões apinhados irritava-me de maneira insuportável. A dificuldade de abrir caminho através da multidão contribuiu ainda mais para exasperar o meu humor, porque eu procurava ansiosamente (não direi com que motivo indigno) a jovem, alegre e bela esposa do velho e extravagante Di Broglio. Com uma confiança bastante imprudente, ela me revelara o segredo da fantasia com que iria ao baile e, como eu acabava de avistá-la de longe, apressei-me para alcançá-la. Nesse momento, senti uma mão pousar de leve em meu ombro - e depois esse inesquecível, profundo e maldito sussurro em meu ouvido! (POE, 2006, p.120)

Para instigar ainda mais a curiosidade dos leitores o conto termina, então, no ápice do estranho. William Wilson, após ter matado seu outro, depara com um enorme espelho, que reflete sua própria imagem pálida e cheia de sangue. Wilson no chão sussurra ao seu sócia que ele matasse a si mesmo e que sem ele William Wilson não viveria, pois estaria morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança. Assim, real ou inventado, William Wilson possui um outro, cujas

propriedades colocam em questão as características do perverso do narrador protagonista.

Pode-se perceber ainda que esse outro amplifica a construção da Identidade do narrador protagonista, na medida em que esta é construída a partir do espelho em que se projeta o outro, para posteriormente se criar o eu. Edgar Allan Poe desenha uma personagem na contraposição entre ele e seu contrário, que são iguais físicas e intelectualmente, mas que se diferem em termos éticos e morais.

Um outro desdobramento se verifica na consciência e no conhecimento de si mesmo, entre o eu cognoscente e o eu consciente e o eu conhecido ou consciente. O eu das profundezas e não o das percepções fugitivas, pode aparecer como um arquétipo eterno e, segundo as análises de Henry Corbin: Aquele que se conhece a si mesmo, conhece a seu Senhor (CHEVALIER, 1990, p. 353).

William Wilson conhecia seu outro? Resolveu no ápice de sua vida colocá-lo para fora de si, mas não conseguiu adaptar-se com seu eu das profundezas e não o das percepções, por isso resolveu aniquilá-lo? Mas, como viver sem o outro, o eu cognoscente, aquele que pondera nossas atitudes? Provavelmente terminaria reprimido,

vergonhoso de si e de seu nome, como a personagem ora estudada.

O espaço, neste conto de Poe, a todo o momento retoma e caracteriza o tema do fantástico estranho. O espaço a que o protagonista foi remetido para que estudasse é escuro e de altura elevada, quieto, sombreado, um espaço um tanto quanto similar aos castelos medievais.

Minhas primeiras impressões da vida de estudante ligam-se a uma vasta e extravagante casa do estilo **elisabetano**, numa aldeia sombria da Inglaterra, decorada de numerosas árvores gigantescas e nodosas e da qual todas as casas eram **excessivamente antigas**. Parecia, na verdade, **um lugar de sonho**, essa velha cidade venerável, bem própria para encantar o espírito. Neste momento, mesmo, **sinto na imaginação** o estremecimento do frescor de suas avenidas **profundamente sombreadas**, respiro as emanções de seus mil bosques e tremo ainda com uma indefinível volúpia à nota profunda e surda do sino, rompendo, a cada hora, com seu rugir súbito e moroso, a quietude da atmosfera **sombria na** qual se enterrava e adormecia o **campanário gótico** todo denteado. (POE, 2006, p. 114 – grifos nossos)

Para o narrador, seu ambiente de estudo hesitava entre sonho e imaginação, ou seja, entre o real e o fantástico. Fato que poderia justificar, de acordo com as palavras do narrador, boa parte da desgraça que acontece com ele.

Encontro talvez tanto prazer quanto me é possível experimentar ainda, demorando sobre essas minuciosas recordações da escola e de seus sonhos. Mergulhado como me **encontro na desgraça - infelicidade, ai de mim! por demais real** -, espero que me perdoem procurar um alívio, bem leve e bem curto, nesses detalhes pueris e divagantes. Aliás, embora absolutamente vulgares e risíveis em si mesmos, esses acontecimentos tomam, **em minha imaginação**, uma importância circunstancial, devido à sua íntima relação com os lugares e a época onde agora distingo as primeiras advertências **ambíguas do destino**, que desde então me envolveu tão profundamente em sua sombra. Deixem-me pois recordar.(POE, 2006, p.114 – grifos nossos)

Assim, o espaço com que o protagonista interage antes do aparecimento do espectro é como o espaço heterotópico proposto por Michel Foucault (1991, p. 49). Espaços esses que inquietam, que causam dúvida, devido à linguagem plurissignificativa. O espaço heterotópico coexiste ainda devido ao fato de o espaço do protagonista, em específico a escola em que ele estudava, ser similar com um labirinto.

Mas a casa! - que estranha e antiga construção! Para mim, que verdadeiro palácio encantado! Realmente, eram infundáveis os seus desvios, as suas incompreensíveis subdivisões. Era difícil dizer com certeza, a determinado

momento, se nos encontrávamos no primeiro ou no segundo pavimento. De uma peça a outra, tinha-se sempre a certeza de encontrar dois ou três degraus a subir ou descer. Além disso, as subdivisões laterais eram inúmeras, inconcebíveis, giravam de tal maneira umas sobre as outras, que nossas idéias mais exatas, acerca do conjunto do edifício, não eram muito diferentes daquelas através das quais considerávamos o infinito. Durante os cinco anos de residência ali, nunca fui capaz de determinar, com precisão, em que localidade longínqua ficava situado o pequeno dormitório que me fora designado em comum, com mais dezoito ou vinte outros escolares. (POE, 2006, p. 115)

Essa ambientação é como se fosse uma preparação para a chegada do duplo de William Wilson. Uma “mansão elisabetana cheia de vastos aposentos, situada em uma brumosa aldeia da Inglaterra”, cercada por “árvores retorcidas”, numa atmosfera “enevoada”, “aparentando estar embebida nas nuvens e adormecida na neblina”. É explícito ao mencionar que “a aldeia venerável e vetusta era um lugar de sonho”. E a casa, “um palácio encantado”, de “corredores tortuosos”, cujas idéias sobre as dimensões reais “não eram muito diversas do conceito de infinito”. Havendo tantos elementos para estabelecer o clima de uma ocorrência sobrenatural, o leitor permanece em suspenso graças à



dinâmica do narrador, que titubeia quando faz sua auto-análise. Revela-se aqui, também, o engenho de Poe, que, ao harmonizar esses elementos busca do propósito desejado, qual seja fornecer as imagens simbólicas que remetam o leitor ao mistério, ao horror.

Com a chegada do sócia do personagem protagonista, ainda que haja sempre a construção de uma possível colocação do fantasmagórico, ou seja, do irreal, o espaço transita do heterotópico ao utópico (utópico, de acordo com Foucault, é o espaço das fábulas, do irreal) a todo o momento, visto que o outro Wilson não se consagra nem como um ser real ou irreal.

A que ponto esse curioso retrato (porque não posso chamá-lo propriamente uma caricatura) me atormentava, é o que nem ousa tentar dizer. Não me restava senão um consolo: é que a imitação, segundo me parecia, era notada apenas por mim e que eu tinha simplesmente de suportar os sorrisos misteriosos e estranhamente sarcásticos do meu homônimo. Satisfeito de haver produzido em meu coração o efeito desejado, parecia expandir-se em segredo sobre a ferida que me infligira e mostrar um desdém singular pelos aplausos públicos que os sucessos de sua engenhosidade lhe teriam facilmente conquistado. Como era possível que nossos camaradas não adivinhassem o seu desígnio, não vissem sua

realização e não partilhassem de sua alegria zombeteira? Foi isso, durante muitos meses de **inquietação**, um **mistério insolúvel** para mim. Talvez a gradação de sua cópia não fosse logo perceptível, ou antes, eu devia minha segurança ao ar de maestria do copista, que desdenhava a letra - coisa que os **espíritos obtusos** logo notam numa pintura - e não dava senão o perfeito espírito do original, para minha maior admiração e pesar. (POE, 2006, 117 – grifos nossos)

Para rebuscar ainda mais o aspecto de mistério da obra, percebe-se ainda que todos os alunos do colégio possuíam quartos grandes, além de dividi-los com outros estudantes. Mas, o quarto daquele menino, sócia de William Wilson é descrito como sendo bem pequeno e individual. Por que o espaço de vivência de Wilson é diferente dos demais? Tal fato realça a dúvida sobre a existência do “outro”, resultando na hesitação do fantástico-estranha, deixando sempre a pergunta, porque apenas o quarto de Wilson era um cubículo.

Com suas inumeráveis subdivisões, a velha e vasta casa tinha vários e amplos aposentos, que se comunicavam entre si e serviam de dormitório à maioria dos alunos. Havia contudo (como seria inevitável, num edifício tão impropriamente planejado) uma porção de cantos e recantos fragmentos e aberturas da construção, que a engenhosidade do Doutor

Bransby transformara também em dormitórios. Eram porém simples compartimentos, que só poderiam acomodar uma pessoa. Um desses pequenos quartos era ocupado por Wilson. Uma noite, ao fim do meu quinto ano na escola e imediatamente após a discussão de que falei, aproveitando um momento em que todos dormiam, levantei-me e, com uma lâmpada na mão, dirigi-me, através de um labirinto de corredores estreitos, do meu ao quarto do meu rival. Havia muito planejara pregar-lhe uma peça de mau gosto, mas, até então, sempre fracassara. Tive pois a idéia de pôr o meu plano em prática e resolvi fazê-lo sentir toda a força da maldade de que estava possuído. Cheguei à porta de seu **cubículo** e entrei sem fazer ruído, deixando à porta a lâmpada com um abajur. Avancei um passo e escutei o som de sua respiração tranqüila. (POE, 2006, 119 – grifo nosso)

Para essa incógnita do espaço no conto, como caracterização do fantástico-estranho, da hesitação entre o real e o irreal, no final do conto, Poe brilhantemente retoma a questão do espelho. O espelho, com o surgimento da Psicanálise, teoria que explica o fenômeno do duplo, significa instrumento da Psique, acentuando o lado tenebroso da alma. Desses conceitos, surge o espelho como símbolo da manifestação que reflete a inteligência criativa, bem como do intelecto divino de refletir a manifestação como tal sua imagem. Não

obstante, o espelho reflete a imagem invertida da realidade. Assim, quando William Wilson, após matar seu outro, se olha no espelho possui a verdadeira visão de si mesmo e do ato que cometera, pela observação de sua consciência. Nesse momento, portanto, o espaço do espelho corrobora àquilo chamado de espaço atópico:

O espelho, afinal, é uma atopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente. (FOUCAULT, 1979, p. 41)

O que é imagem no espelho em que William Wilson olhara. Será ele mesmo, seu duplo, ou sua consciência. Porque o espelho aparece justamente na cena do crime ora cometido pelo narrador? Se de acordo com Freud o espelho demonstra as oscilações da alma, Wilson se olhando ao espelho visualizava o peso da sua alma no momento de seu crime, ou Wilson visualizava a verdade dos fatos, concretizado nas palavras de seu outro ferido no chão: “Venceste e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estás morto... morto para o

Mundo, para o Céu e para a Esperança!  
Em mim tu existias... e vê em minha  
morte, vê por esta imagem, que é a tua,  
como assassinaste absolutamente a ti  
mesmo.” (POE, 2006, p. 125).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante disso, é possível notar que nos três contos analisados existem características comuns. Em “O Gato Preto”, há, no espaço da parede um enigma a ser desvendado pelo narrador; além da figura ilustrativa do gato de cor preta aparecer repentinamente nos lugares mais inesperados. Em “O Retrato Oval”, o enigma é o quadro, no espaço da moldura e da pintura. Em “William Wilson”, é extremamente enigmático o fato da duplicidade da personagem principal culminar no espaço do espelho. Nesse sentido, nota-se que o mistério relacionado ao espaço, é uma das características marcantes dos contos de gênero estranho de Edgar Allan Poe. Além disso, outro fato curioso é que, nos três contos, os títulos contêm parte do enigma do conto. Poder-se perceber, nesse sentido, o gato preto, no primeiro conto, a forma ovalada da moldura no segundo, e a duplicação de William Wilson no terceiro conto.

O espaço, dessa maneira, é uma das formas de realização do gênero

fantástico. Outro fato importante é a caracterização das personagens. Boa parte das personagens dos contos de Poe são narradores, isto é, contam a sua própria história, o que é mais uma das formas de enveredar o estranhamento nos contos, uma vez que nunca se sabe se a história seria ou não verdadeira, visto que são sempre contadas pelo olhar de apenas uma pessoa, a personagem narradora, implicada diretamente nos fatos.

Não obstante, a profundidade psicológica também é outro fator que enfatiza o estranho. As personagens de todos os contos aqui analisados demonstram possuir algum distúrbio de identidade.

A personagem narradora do primeiro conto modifica seu comportamento, de acordo com ela, repentinamente, e acaba por ser culpado pela morte de sua esposa. No segundo conto, a personagem está machucada, podendo ou não ter alucinações sobre o que estava vendo diante da pintura, se era verdade ou delírio. O ápice acontece no terceiro conto: William Wilson possui um duplo de si, nascido no mesmo dia, com o mesmo nome e estudando na mesma escola. A questão

da constituição do outro e o tema da identidade ficam evidente nesse conto.

Todos esses mecanismos realçam o valor do gênero fantástico estranho tão bem trabalhado por Poe. É devido a todos esses fatores que antes do mais Edgar Allan Poe foi considerado um escritor do fantástico, antes de ser romancista policial. Sua obra, como provado aqui, vai muito além de tramitações de crimes, é misteriosa, possui enigmas em toda sua construção, por isso causa hesitação, curiosidade e aguça a perspicácia dos leitores. A obra de Poe causa a reflexão, não apenas descreve cenas. Portanto, suas narrativas são de extrema importância para a literatura mundial, como pode ser visto a partir desta pesquisa e de muitas de outras que podem ser encontradas em variados países do mundo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed.UFPR, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1985
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa**. São Paulo: Positivo Livros, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Editora Portugália, 1968.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: estética, literatura, pintura e música**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas**. 13 ed. São Paulo: B de Imago, 1996.
- GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 1985.
- POE, Edgar Allan. **Complete Poetry of Edgar Allan Poe**. São Paulo: Signet, 2001.
- POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. Trad. Clarice Lispector. São Paulo: Ediouro, 2002.
- POE, Edgar Allan. O gato preto. In: **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

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

TODOROV, Tzvetan. **Os Limites de Edgar Allan Poe**. In: Os Gêneros do Discurso. São Paulo: Martins Fontes, 1980.