

## UMA FACE IRÔNICA DO REALISMO

Gustavo Moura Bragança  
Doutorando em Literatura Brasileira  
PUC-RIO

### RESUMO:

O trabalho propõe uma reflexão sobre a construção do *efeito fantástico* na literatura através de um olhar sobre os procedimentos narrativos de **O Relato de Arthur Gordon Pym**, de Edgar Allan Poe. Partindo das idéias de Tzvetan Todorov em **Introdução à Literatura Fantástica**, propõe-se que a *hesitação* entre dois campos narrativos distintos, o *estranho* e o *maravilhoso*, que, segundo Todorov, está no cerne do fantástico na literatura, é alcançada a partir de um investimento em recursos típicos do realismo literário do século XIX, mas levando seus efeitos ao extremo, gerando abalos ao modelo de representação realista por dentro do mesmo, num jogo de linguagem e narrativa que, em Poe, ganha ares irônicos, sobretudo através da maneira como o autor trabalha a narrativa entre a ficção e o relato testemunhal (pretensamente factual). Embora o romance de Poe não seja exemplo típico da literatura fantástica – aproximando-se do estranho exótico –, permite vislumbrar a construção da hesitação fantástica, sobretudo ao final do livro, no modo como desarticula o chão do realismo meticulosamente elaborado ao longo da narrativa, tanto ao atingir extremos da realidade quanto ao flertar com o maravilhoso. Atravessando o artigo, põe-se a proposta de que o fantástico, cujo auge não por acaso ocorre em torno do mesmo século XIX marcado pelo realismo, apresenta-se como uma face irônica deste, em que os autores do gênero fantástico, jogando com procedimentos do discurso realista, exploram as falhas deste, para alcançar o não-lugar de hesitação onde o efeito fantástico se atinge.

**PALAVRAS-CHAVE:** Realismo – Literatura fantástica – Representação

### ABSTRACT:

This article proposes a reflection over the construction of the *effect of fantastic* in literature through observing the narrative procedures of Edgar Allan Poe's **The Narrative of Arthur Gordon Pym**. From the ideas of Tzvetan Todorov in **The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre** (*Introduction à la littérature fantastique*), it is proposed that the *hesitation* between two narrative fields, the *strange* and the *marvelous*, which, according to Todorov, is in the axis of the fantastic in literature, is reached through an investment in typical strategies of the literary realism of the 19<sup>th</sup> Century, but taking its effects to its extreme, generating shocks to the realistic representation model through itself, in a game of language and narrative which, in Poe, gains ironic

colors through the manner that the author works the narrative between fiction and the testimonial account (pretending to be factual). Although Poe's novel isn't the typical example of fantastic literature – approaching the strange-exotic -, it permits to visualize the construction of the hesitation of fantastic, above all at the end of the book, in the way it disarticulates the floor of the meticulously elaborated realism through the narrative, when reaching the extremes of reality and when flirting with the marvelous. Crossing this article, there is a proposal that the fantastic – which has its peak, not for coincidence, around the same 19<sup>th</sup> Century marked by the realism – shows itself as an ironic façade of this realism, in which the authors of the genre of the fantastic, playing with the procedures of the discourse of realism, exploit its failures to reach the non-place of hesitation where the effect of fantastic is achieved.

**KEYWORDS:** Realism – Literature Fantastic – Representation

Seguindo as propostas elaboradas por Tzvetan Todorov para o gênero fantástico da literatura, em sua **Introdução à literatura fantástica**, podemos reconhecer uma linha ínfima demarcando o lugar *hesitante* que definiria tal campo literário. Um não-lugar, já que se põe sempre num limiar espectral, ou na fronteira invisível entre dois campos narrativos díspares que o teórico identifica como, de um lado da balança, o *estranho*, e do outro, o *maravilhoso*. É no equilíbrio desconfortável entre estes dois pesos que se alcança aquilo que o autor chamará de *efeito fantástico*; um equilíbrio sempre instável em que se mantém um movimento ininterrupto de oscilação entre um lado e outro, em insistente indecisão (irresolvível enquanto se sustentar o caráter fantástico, pois este justamente surge no momento da impossibilidade de solução). É na manutenção da *tensão* da corda-bamba, tesa, porém instável, e na tensão diante da iminência de uma queda (em direção a uma explicação plausível ou a uma aceitação do impossível como normalidade imaginária), é nesse estado inquieto que as obras fantásticas se estabelecem; e é esta sensação de *tensão* que provocam ao leitor diante da narrativa de um evento (ou uma sucessão de eventos) apresentado(s) como *fora do comum*. Tal tensão é o que reside na – ou sustenta a – *hesitação*, esta que Todorov coloca no centro da própria fundação deste gênero literário. Deve haver, portanto, na construção das narrativas fantásticas, a implantação de forças, com intensidades próximas e variantes, que atraiam – leitor, obra, personagens – aos pólos antagônicos que estabelecem, no equilíbrio instável, o *efeito fantástico*: de um lado, o pólo do *estranho* e, de outro, o do *maravilhoso*.

Cabe aqui um olhar sobre o que seriam estes dois pólos imiscíveis (a não ser no limiar da hesitação fantástica) que fundam, no ponto em que desconfortavelmente se tocam, o fantástico. Por seu lado, o *estranho* estaria ainda no campo da realidade, do mundo natural, do mundo explicável racionalmente (pretensamente, ao menos); estaria, por assim dizer, no âmbito de uma exacerbação da realidade (até o surpreendente, o peculiar, o desconhecido, o exótico), podendo atingir o ponto limite do *aparentemente sobrenatural* – mas nunca atravessando completamente até a própria sobrenaturalidade. O evento ou eventos moventes da narrativa marcada pelo estranho não escapam da pretensão de uma verossimilhança realista de um *mundo tal como ele é*, pois a sobrenaturalidade do evento que causa estranheza às personagens, ao narrador e ao leitor é e deve ser apenas aparente – ou, então, escapa-se para além do estranhamento. No acontecimento estranho, há, assim, apenas o meramente incomum, mesmo que este possa parecer, num primeiro olhar, inexplicável a não ser enquanto extrapolação da realidade (magia, sortilégio, ação divina ou diabólica, etc.). Mas quando se chega a tal estágio limite (onde flerta com o fantástico), sabe-se, no fundo, que se esconde nas “entrelinhas” uma trama na qual se encontra a chave do “mistério”: pois não há verdadeiro mistério, não há qualquer extravasamento da realidade; deve haver algum detalhe (plausível) ainda não visto, algo que escapou ao olhar do narrador (ou foi por ele omitido) e das personagens (ou foi por eles

omitido) e que também não se deixou à vista ao leitor. As histórias detetivescas ou policiais caminham justamente por este universo narrativo do limite da realidade sem adentrar propriamente na profunda hesitação (aparentemente insolúvel) que sustenta o fantástico. Uma pista, um rastro, uma faísca, guiará o gênio do detetive rumo à montagem do quebra-cabeça que, inicialmente, não esboçava qualquer imagem do possível – e eis que agora, diante da mente sagaz do detetive, revela-se sua realidade, extrema, talvez, mas ainda possível, ainda confortavelmente natural e lógica.

O *maravilhoso*, por sua vez, encontrar-se-ia num movimento de descolamento da narrativa da referência à realidade mundana (entendida como *verdadeira*); a verossimilhança aqui não se guia pela pretensão de respeitar a representação do mundo *tal como ele é*, mas apenas de fundar-se como imaginário de um *mundo possível*, e assumidamente inventado (ou ao menos tão longínquo – quem sabe um outro planeta ou um passado anterior à qualquer registro histórico imaginável – que escape a qualquer referência ao nosso mundo natural e suas leis): eis, aí, apresentado ao leitor, um *mundo tal como ele poderia ser* – eis a *ficção* explícita em seu sentido mais comum e evidente da palavra. E, assim, nestes mundos maravilhosos, seres impossíveis se fazem possíveis sem qualquer choque ao leitor e às personagens: grifos, dragões, gigantes, duendes, bruxas, fadas, espíritos e fantasmas podem conviver com os homens dentro da coerência interna de um mundo absolutamente imaginário, que só possui a realidade mundana como referência distante, isto é, como base referencial, mas não como limitação (sem qualquer relação de responsabilidade com qualquer fato ou verdade – a não ser que o mundo maravilhoso seja a alegoria do mundo real e aí nos afastaríamos do gênero maravilhoso). Portanto, não há no maravilhoso nenhuma sobrenaturalidade, pois a natureza é ultrapassada até os confins da invenção. É reinventada. O sobrenatural torna-se o natural de um mundo criado pela ficção.

Dessa maneira, no campo do *estranho*, o sobrenatural é uma aparência, pois não é mais do que o incomum, o inusitado, o surpreendente; enquanto que no *maravilhoso*, o sobrenatural é simplesmente o comum de um mundo imaginário (com suas próprias leis). Estando o *fantástico* na hesitação que habita as fronteiras entre a estranheza e a maravilha, ele está na indefinição entre uma sobrenaturalidade aparente e uma naturalidade extraordinária. Parece, assim, evidente que as narrativas fantásticas se fundam num jogo com a *representação da realidade* – e, assim, não é nenhuma surpresa que o auge de sua produção tenha caminhado lado a lado com o período de domínio do *realismo* na literatura moderna. Neste artigo, propõe-se pensar o caminho de construção de uma tonalidade fantástica numa rara obra extensa de Edgar Allan Poe, **O Relato de Arthur Gordon Pym**, enfatizando-se a maneira como o escritor elabora o efeito de hesitação fantástica (sobretudo ao final do livro) a partir da construção meticulosa de um realismo, estrategicamente erguido para ser incisivamente abalado – destacadamente na segunda metade da narrativa, onde se

caminha por sobre o estranho exótico até o extremo limite da realidade (não à toa ao extremo sul do planeta – um planeta naquela época ainda profundamente desconhecido) para esboçar um maravilhoso que não se desenha por completo. E, a partir da análise de alguns aspectos da obra, pretende-se aqui propor que o livro de Poe e outras obras do próprio autor, assim como obras de outros autores do mesmo século XIX que seguem por vias semelhantes, desestabilizam o realismo por dentro do mesmo, através dos seus próprios artifícios e procedimentos, e evidenciam os limites da pretensão de se atingir a verdadeira realidade do mundo – em sua totalidade ou fatias de totalidade – através do discurso elaborado da linguagem; e a representabilidade do mundo se vê cambaleante diante de uma hesitação insistente que desestabiliza o discurso seguro da linguagem (soberana como expressão da racionalidade lógica do homem à imagem de um Deus-Razão) diante do desmoronamento do efeito de realidade frente a um inexplicável que não se pode abraçar tranqüilamente pela ficção do imaginário (justamente por estar este contaminado de realidade). Mesmo que **O Relato de Arthur Gordon Pym** não seja o mais claro exemplar de literatura fantástica – pois parece se manter mais próximo do estranho (explorando o exotismo de terras desconhecidas) –, um olhar atento ao texto trará relevantes considerações sobre o fantástico como gênero literário, este do qual Poe foi um dos expoentes.

A estratégia minuciosa de Edgar Allan Poe, edificada ao longo das várias páginas de **O Relato de Arthur Gordon Pym**, já se esboça desde a página inicial (folha de apresentação, com o título completo do livro – título extenso, espécie de resumo do todo, emulando o estilo de diários de viagem e cartas náuticas) – portanto antes mesmo de dar início ao relato das desventuras marítimas do protagonista. E segue no prefácio, datado de Julho de 1838 e assinado por certo *A.G. Pym*: Arthur Gordon Pym, o próprio protagonista do relato. Neste prefácio é sugerido o pretensioso trabalho de co-autoria do livro, que seria, assim, escrito a quatro mãos, por Arthur Gordon Pym e, é claro, por Edgar Allan Poe. A dubiedade, a incerteza já se instala aí: de quem é a voz que nos narra o relato? Da personagem-testemunha que ganha voz própria “fora” da narrativa no prefácio por ele assinado ou, então, do já reconhecido ficcionista? E, igualmente, a incerteza se inscreve na própria voz de Pym, no tom confessional de suas palavras, nas breves páginas do prefácio que prepara a leitura da narrativa, quando o protagonista, e suposto autor, questiona (ou põe em dúvida) suas próprias memórias e sua capacidade de articulá-las em palavras coerentes (numa narrativa) que respeitem uma possível *verdade dos fatos*:

Uma consideração que me deteve foi não ter mantido um diário durante a maior parte do tempo em que estive longe; temia não ser capaz de construir, confiando simplesmente na memória, uma narrativa minuciosa e bem tecida o suficiente para que exibisse a *aparência* da verdade que é mesmo sua, excluindo-se apenas aqueles exageros naturais e inevitáveis a que todos são sujeitos ao relatar eventos que tiveram profunda influência no estímulo às forças criativas. Também me freava a reflexão sobre a própria natureza dos fatos a serem relatados; lembrando a irremediável falta de comprovação de minhas asserções

(excetuando-se a evidência de uma única testemunha – um mestiço), não podia contar com a crença de ninguém além de meus familiares e daqueles poucos amigos que já tiveram motivos, no curso da vida, para guardar fé em minha veracidade – a maior chance sendo de que o público em geral viria a considerar o que tenho a expor como fruto mentiroso da ficção. (POE, 1997, p.7)

Há uma distância inevitável entre a realidade vivida e a sua representação – e é tal distância, esta que define a própria noção de *representação*, que Poe põe em jogo aqui. Em **O Relato de Arthur Gordon Pym** tanto há um investimento na figura da testemunha (Pym), daquele que presenciou os eventos que guarda na memória, como há a figura de um ficcionista (Poe) que reescreve essa história, com o consentimento da testemunha, para provê-la com *uma forma literária que faça jus à verdade que o relato conteria*. O atravessamento entre estes dois pólos de autoria se coloca, em certa conta, em analogia àquela polarização, há pouco comentada, entre o estranho e o maravilhoso: o testemunho estaria do lado do estranho, pela pretensão de veracidade dos fatos relatados, por mais irrealis que nos pareçam estes (eis a preocupação de Pym: alcançar a “aparência da verdade que é mesmo sua” por mais extraordinários que sejam os eventos narrados, e que pode nos remeter à preocupação sincera com a forma da escrita de uma verdadeira testemunha do absurdo real como Primo Levi ao relatar a vida nos campos de concentração nazistas); enquanto a ficção estaria potencialmente aberta ao maravilhoso, posto que ao autor de ficção não há, de imediato, nenhum compromisso forte com a verdade dos acontecimentos postos em palavras – seu compromisso, a princípio, é antes com a palavra e com a construção de uma narrativa literária. Ao dispor a história a ser contada nesse entrelaçamento entre o fato e a ficção, a ambigüidade já se estabelece – e, assim, há um investimento potente na aparência de sinceridade deste Pym que assina o prefácio para que, ali mesmo, ele plante a semente da desconfiança a respeito da validade desta suposta sinceridade ao assumir um cuidado literário com a escrita (cuidado personificado no conhecido autor de ficção que contribui com a escrita); ao mesmo tempo, por outro lado, assumindo a estrutura de trabalho dividida entre testemunha e autor e não escondendo o cuidado estético na construção literária do relato, o autor-personagem do prefácio reforça o efeito de sinceridade que ali se inscreve e também nas páginas que se seguirão. Há um choque entre tal efeito de sinceridade e a explicitação da invenção (mesmo que por sobre eventos sugeridos como factuais). A dubiedade se reforça nesse movimento de explicitar (fingidamente) a construção do texto. E se intensifica quando Pym desconfia abertamente (sinceramente?) de sua própria capacidade de representação dos fatos guardados em sua memória, admitindo que aquilo de que se lembra já é *representação* (portanto, distanciamento) daquilo que presenciou enquanto testemunha; sabe, muito bem, sintomaticamente, que não pode evitar “aqueles exageros naturais e inevitáveis a que todos são sujeitos ao relatar eventos que tiveram profunda influência no estímulo às forças criativas”. Então, de que maneira

alcançar a desejada *aparência da verdade*? Pym sabe que será justamente através da construção literária, da elaboração das palavras na escrita, de modo que um possível *efeito de verdade* ou, ao menos, de *sinceridade* se instale. Assim, aparentemente de forma paradoxal, apostará, num primeiro momento, na habilidade de um ficcionista (que, não esqueçamos, é aquele que criou esse Pym que nos fala), para alcançar tal efeito. E, de forma esclarecedora, Pym nos conta que o “sr. Poe” insistiu “que as possíveis deficiências de estilo, se presentes, só fariam reforçar seu caráter documentário” (POE, 1997, p.8).

O erro, o engasgo, a hesitação da escrita, a desarticulação de uma totalidade fluida, assumindo um caráter fragmentário, tornar-se-á, ao longo do século XX, recorrente na literatura (se não dominante), refletindo uma literatura que transpira, não do modo irônico como em Poe, a vontade de aproximação com a vida, com a realidade mundana, mas já não mais naquela forma quase-científica de um distanciamento totalizante que marca o realismo do século XIX (sobretudo o naturalismo). Mas se tal “caráter documentário” aprofunda-se no século XX nesse movimento de aproximação com a materialidade do mundo ou do mundo como materialidade – de aproximação entre obra e vida ou de desmantelamento desta dicotomia –, o realismo do século XIX também abarcará, com alguma frequência, uma escrita aparentemente “defeituosa” diante dos padrões clássicos e tradicionais. Já há aí um movimento, ainda que comedido, de aproximação com o mundano, que sustentará a mudança de foco de um modelo de representação das Verdades do mundo através da criação literária sustentada na verossimilhança do *tal como deveria ser* ou *poderia ser* para um modelo de representação do mundo *tal como ele é*, pretensamente verdadeiro, mundano, material – mudança de foco das Verdades gerais para as verdades particulares. Ao buscar alcançar a constituição de tal verossimilhança, a literatura realista apostará na articulação da linguagem para desbravar novos rumos para além do espaço tradicional do literário, investindo nas palavras escritas (sobretudo nas muitas páginas do romance moderno) que se apresentam livres das determinações de modelos rígidos das poéticas clássicas. O discurso literário se alimentará, ali, então, das tantas palavras que já se espalhavam por sobre o mundo, tanto aquelas que buscavam abarcar com rigor este mundo em múltiplos campos do discurso (ciência, história, biologia, sociologia, etc.), quanto aquelas outras que se colocam através dos pequenos discursos do cotidiano (cartas, jornais, diários, etc.). Assim, mesmo ainda marcada pela pretensão positivista de representação distanciada da realidade, a literatura em torno do século XIX já explorava efeitos de aproximação com a mesma através da emulação de técnicas e estilos dos múltiplos discursos que tornavam o mundo um mar de palavras.

Dessa maneira, Poe/Pym apostará na construção da “aparência da verdade” de sua obra literária/testemunhal explorando artifícios e artefatos já profundamente explorados na literatura

realista daquele século. Mas, em Poe, pretende-se erguer o realismo para fraturá-lo: o seguimento da narrativa, até o seu fim abrupto (do qual falaremos mais tarde), joga justamente com o abalo dessa crença (no poder de apreensão da realidade pela linguagem) que a forma do texto sugere. Através do cuidadoso trabalho de construção das personagens e da precisão das descrições, aprofundamo-nos nos extremos da realidade possível (na violência do motim, no desespero do naufrágio e até no absurdo – ao menos aos olhos de nossa sociedade – da antropofagia), flertando com o além do possível (maravilhoso?) ao mergulharmos nos confins do desconhecido e do exótico no extremo sul do planeta – região absolutamente desconhecida ali naquele século XIX: pedaço de mundo que só se podia conhecer pela voz e pelos relatos escritos ou talvez desenhados/pintados das testemunhas, contando com a sinceridade e com a capacidade de observação e de relato (em palavras ou imagens) das mesmas.

Cuidadosamente descrevendo e narrando os eventos ao longo do relato ora em estrutura de diário ora escapando a esta forma narrativa, caindo no comentário ou na simples narração em primeira pessoa, somos, leitores, inseridos naquele mundo marítimo que nos é pintado com as tintas da sinceridade e da verdade. Inicialmente, assim, somos conduzidos por pequenas aventuras e desventuras do jovem Arthur G. Pym em suas primeiras experiências em alto mar – seguindo a pulsão de uma paixão arrebatadora pelos mares que é tema presente em muitos romances e contos do século XIX, como nas obras de Melville e Conrad. E ainda que as aventuras se intensifiquem e as narrativas venham a se tornar cada vez mais aterrorizantes, ainda é esta a tônica da primeira metade do livro, do que chamarei aqui, para facilitar a comunicação, embora não haja essa divisão rígida na publicação, de Primeira Parte: por mais extremos que nos pareçam os eventos a bordo da nau *Grampus*, é ainda no campo da realidade que nos colocamos. O absurdo (quase intragável) de alguns eventos narrados só nos deixa aproximar de uma estranheza atroz, mas, aí, ainda não somos assombrados pela aparência do maravilhoso que geraria aquele desconforto hesitante do fantástico. Há dois momentos culminantes desse realismo aterrorizante da Primeira Parte: um em que a narrativa nos conduz, brevemente, às portas do fantástico, através da construção de uma imagem sublime do horror da morte e da desesperança; e outro em que, ainda no campo da realidade, somos confrontados com o horror verdadeiro, isto é, com o horror mundano e – ainda que terrivelmente – plausível de uma situação limite.

No capítulo 10 do livro, o narrador nos descreve o encontro com outra embarcação, já em momento de profundo desespero a bordo do *Grampus* – naufragado e, aparentemente, próximo do fim. O que, em um olhar primeiro e esperançoso, assemelhava-se a uma embarcação tripulada e apta ao resgate dos náufragos moribundos, revela-se, então, a imagem encarnada do horror:

O brigue agora mantinha seu curso com um pouco mais de constância e – minh'autocrítica foge ao referir-me àquele instante – nossos corações dispararam doidamente, acompanhando o ritmo das almas em ações de graças a Deus pelo inesperado resgate que ali estava, concreto, palpável. Subitamente, do misterioso navio (já bem próximo do “Grampus”) chegou até nós, impelido pelas ondas, um mau cheiro que o léxico mesmo desconhece – impossível descrevê-lo – infernal – sufocante –, medonho, inconcebível. Com a respiração cortada, voltei-me a meus companheiros e vi que estavam pálidos qual Leporello frente à estátua do comendador. Mas não havia mais tempo para discussões ou conjecturas – o brigue efetuava a manobra de abordagem: a pouco mais de vinte metros de distância, parecia ter intenção de encostar casco com casco, de modo a dispensar o trabalho do escaler. Corremos à popa, quando uma onda maior desviou a nave uns cinco ou seis pontos à esquerda de seu curso original e, à medida em que passava a dez metros ou menos de nós, deixou às claras o perfil da face do convés. Poderá o oblívio me furtar algum dia o intenso horror do proscênio que se abria? Trinta ou mais corpos humanos, entre os quais contavam-se figuras femininas, jaziam estirados entre a popa e o refeitório, no mais avançado estado de putrefação. Percebemos claramente que não havia viva alma a bordo do mórbido veleiro; mesmo assim, negando o malho imparcial da realidade, clamamos por socorro àqueles mortos! Na ácida angústia do momento, pedimos com todas as forças que as silenciosas imagens ficassem conosco, que não nos abandonassem a uma sorte semelhante à delas mesmas, imploramos para que nos recebessem a bordo como irmãos! Horror e desespero tomavam conta de nós – a lancinante agonia deixara-nos à beira da insânia (POE, 1997, p.123-124).

A imagem surpreendente e quase indigerível (“impossível descrevê-lo”, “inconcebível”) ataca a aceitação da realidade: os naufragos do Grampus, inicialmente, negam o que vêem, não podem fazer outra coisa – e, “à beira da insânia”, clamam “por socorro àqueles mortos!”. A pontuação exclamativa que aparece nesse trecho enfatiza o caráter absurdo do evento descrito pelo narrador-testemunha. Ele aceita o caráter intragável do evento e, colocando foco sobre a insuportabilidade, mostrando-se afetado – ainda no momento em que narra – pelo evento, explora a proximidade com a loucura (como figura do irreal) para ainda manter-se num campo dúbio com a ficção (para ainda se manter, em efeito, como ficção da realidade vivida – por mais incrível). Ignorar o absurdo da cena seria deixá-la esvaír-se perigosamente para o meramente ficcional (e aproximar-se do maravilhoso fabular). A dificuldade do narrador em lidar com o acontecimento intragável reforça este caráter insano de que não pode escapar a narrativa se ainda quiser se inscrever, dentro da obra, como evento real: deve, assim, abraçar o estranho (na ilusão momentânea do sobrenatural) e aproximar-se, cautelosamente, do fantástico, para novamente cair na aparência de verdade que procura manter na narrativa. Não por acaso, o narrador encerrará essa seção do relato buscando elucidar a aparição fortuita daquela imagem ilusória que mascarava em fantasmagoria o profundo horror da realidade: “Tenho-me esforçado desde então para desvendar o enigma dessa insólita galera”, inicia assim o último parágrafo. Para encerrá-lo, no entanto, deixa ainda o “enigma” vivo, mantendo animado, aí, sutilmente, um sopro do fantástico: “mas é inútil especular quando tudo está envolto no mais espantoso e mais insondável mistério.” (POE, 1997, p.126-127). Fim de capítulo.

O outro evento extremo da Primeira Parte do livro já se sugere no comentado décimo capítulo: em dado momento do delírio verdadeiro descrito na narrativa do encontro com o navio-

cadáver, uma ave carniceira, partindo deste, deixa cair do bico, sobre o convés do Grampus, um pedaço de fígado (de carne humana), gerando, na mente cansada e abalada do protagonista, no seu corpo abatido e faminto, uma vontade logo e devidamente censurada pelo amigo Augusto: “Que Deus me perdoe, mas veio-me então uma idéia... uma idéia que não mencionarei, e senti-me mover como um autômato até aquela massa ensangüentada. Freou-me o olhar de Augusto” (POE, 1997, p.125). No entanto, a semente da idéia absurda da antropofagia irá retornar e de forma ainda mais terrível:

Ficamos a observar a embarcação que se afastava, até que um nevoeiro a escondeu. Assim que a perdemos de vista, Parker voltou-se para mim com um movimento hirto e desabrido que gelou-me a vida nas veias. Tinha o ar resoluto de quem domina seus próprios limites; antes que falasse, já sabia seu intento o coração. Propôs-me, em poucas palavras, que um de nós morresse para preservar a existência dos outros. (POE, 1997, p.137)

A idéia que antes não seria mencionada, como ato louco e desesperado que ilustrava – fruto do desejo incoerente de um homem fraco e faminto –, agora ressurgiu como solução *lógica* para a sobrevivência: o extremo, o absurdo, torna-se necessidade (recurso último – “última e negra hipótese”, escreve Poe – contra a morte iminente), invadindo, na narrativa posta na voz e nas memórias de Arthur Gordon Pym, o campo da normalidade.

A tudo escutou sem procurar me interromper, de modo que cheguei a formar alguma esperança de sucesso em minha malsofrida catequese. Contudo, assim que pausei um pouco, disse-me ter plena consciência da verdade incontestável das razões que eu invocara, que perpetrar um sacrifício humano era a mais horrenda hipótese que jamais poderia nascer de uma boa consciência cristã – mas que resistira até os limites extremos da tolerância e que seria tolice aceitar a morte unânime dos quatro quando a rendição de um tornaria possível e provável que os restantes fossem finalmente salvos, acrescentando também que refletira exaustivamente sobre essa questão, ainda antes da segunda galera aparecer. (POE, 1997, p.138-139)

A consciência sustenta a necessidade do ato extremo prestes a ser cometido. O horror aqui se funda, de forma pungente, mais do que em qualquer outra coisa, na aceitação do mesmo – como ato estranhamente plausível, como possibilidade, nem sobrenatural nem meramente literária (embora estejamos diante de uma obra de literatura – não se pode esquecê-lo). O horror maior é, dessa maneira, o pacto a que os três naufragos se submetem de comum acordo (ainda que Pym se mantenha relutante). Neste jogo macabro (envolvendo o tirar de palitos para decidir a sorte de uns, azar de outro), Edgar Allan Poe, sustentado pelo realismo que, desde a página de apresentação e do prefácio, sustenta a narrativa – colocando-a estrategicamente no entrelaçamento entre o ficcional (que não se esconde) e o factual (que busca sustentar por aquela *aparência da verdade*) –, leva-nos ao limite, próximo do absurdo, do inconcebível, da loucura da qual já teme sofrer o narrador/protagonista. Aqui o estranho está perfeitamente – e meticulosamente – inscrito na naturalidade (extrema) de um mundo possível; não é, assim, o estranho que suspeita um

sobrenatural ou que busca entender o que parece ser sobrenatural por ausência de explicação evidente, mas o estranho de uma situação construída como possível, mas em si mesma absurda: a realidade levada, enquanto realidade, ao encontro da loucura, do delírio, do sobrenatural. Aproxima-se daquele horror inefável, da dificuldade de encontrar palavras ou da profusão de palavras que não são suficientes, que não bastam, que não dão conta.

É com extrema relutância que agora me detenho sobre a cena monstruosa da qual fui forçado a tomar parte; jamais esquecerei os detalhes do episódio – a recordação imota é o baixo-de-lavas cuja sombra se projeta sobre cada momento futuro de minha existência. Passarei por este relato com toda a rapidez que a própria natureza dos eventos permitir.

[...]

Evitarei narrar os detalhes do repasto pavoroso que se seguiu. Certas situações resistem ao molde da escrita – não há palavras que calquem na mente do leitor o horror maior da realidade vivida. Será suficiente dizer que, tendo saciado a sede com o sangue do cadáver e após jogarmos, de comum acordo, as mãos, os pés e a cabeça ao mar, junto com intestinos e demais entranhas, devoramos pouco a pouco o resto do corpo, no decorrer de quatro longos dias, do dezessete ao vinte daquele mês. (POE, 1997, p.141-143)

O evento narrado com pesar é o auge dramático da Primeira Parte da narrativa, já pouco antes do resgate dos sobreviventes; acontecimento que dará início, não mais a bordo do Grampus naufragado, mas da escuna Jane Guy, à Segunda Parte do relato, em que, de forma mais efetiva, o efeito fantástico será provocado, apoiado na peculiaridade de uma narrativa que já jogava, desde o prefácio, com a dualidade ficcional/factual. Na segunda aventura, que seguirá as rotas de uma expedição rumo ao sul polar desconhecido a bordo da Jane Guy, percebe-se uma clara quebra de ritmo com relação ao relato do motim e do naufrágio do Grampus. Talvez indicando as diferenças de estilo entre o ficcionista Poe e a testemunha Pym, como sugerido ao fim do prefácio, mas, sobretudo, como recurso estratégico para preparar o abalo estranho/fantástico em que a narrativa irá mergulhar. Ainda com maior detalhismo, as primeiras páginas da Segunda Parte comportam descrições e informações rigorosas, como a sucessão de localizações longitudinais e latitudinais, além das referências a outras expedições, devidamente datadas e descritas, que percorreram rotas semelhantes pelos mares do Sul. Há desse modo – e não se pode pensar que é mero acaso – um investimento ainda maior no efeito de realismo, aproximando-se de um rigor científico, que nos remete ao estilo de escrita das cartas náuticas e dos estudos naturalistas dos séculos XVIII e XIX, afastando-se, em parte, do caráter de diário pessoal que dava o tom na Primeira Parte d'**O Relato de Arthur Gordon Pym**. Pois aqui há uma mudança de rumo: do extremo da realidade da situação limite da violência do motim e do naufrágio, passamos à realidade desconhecida, exótica – próxima, desse modo, do fabular (que nos remete aos monstros que os viajantes das Grandes Navegações encontravam em seus caminhos). A minúcia das passagens que antecedem os acontecimentos incríveis da narrativa cede ao texto um caráter de seriedade, de rigidez testemunhal – passando da

forma pessoal de relato à de algum rigor científico, que até ali não se tinha tão claramente – para que esta voz segura se abale, em seguida, e desmorone diante do (ao menos aparentemente) impossível.

A estranheza chega aqui, portanto, a um novo registro: a forma realista da escrita não suportará a ultra-realidade sugerida na narrativa e aqui, então, a hesitação que já se colocava entre o ficcional e o factual (mesmo fingido) se transfigurará numa tensão entre o estranho (exótico) e o maravilhoso (sobrenatural): esboça-se o *efeito fantástico* de um modo peculiar. O narrador anuncia nas últimas páginas: “A súbita manifestação de uma série de fenômenos insólitos sinalizou nosso ingresso numa nova latitude, de natureza positivamente espantosa” (POE, 1997, p.275). E quando mais nos aproximamos de uma revelação maravilhosa neste mundo desconhecido que o relato nos apresenta, revelação que se esboça a cada nova descoberta e que provoca intensa expectativa instigada a cada página pelos acontecimentos além do concebível que nos são descritos (embora a partir de uma voz segura que luta para manter aquela aparência da verdade), a narrativa sofre um corte abrupto: o narrador morre. A testemunha morre. Não na história narrada, mas na história contada nas entrelinhas: Arthur Gordon Pym, a testemunha ocular, a voz narradora, morre antes de escrever os últimos capítulos. É então que entra a terceira voz narradora do relato, nem Poe nem Pym, mas a de um aparente editor: aquele que, enfim, declarará a morte do autor, deixando um final em aberto, e levantará pistas (retomando inclusive desenhos e escritos em caracteres desconhecidos que aparecem ao final do relato) que, brevemente, ele irá buscar solucionar ou, antes, apontar o caminho para possíveis soluções:

Conclusões como essas desvendam amplo espaço para especulação e conjeturas; devem ser vistas, talvez, sob a luz de alguns detalhes triviais da narrativa, embora a rede de correlações não seja evidente a um primeiro ou mesmo a um segundo escrutínio (POE, 1997, p.284).

Desse modo, a narrativa de Poe apresenta uma nova camada de hesitação: o próprio texto hesita e engasga antes de contar o seu fim, mantendo-se num limiar, tênue, entre o possível e o absurdo, a partir de um contraste entre o absolutamente ficcional (aberto ao maravilhoso) e a ficção estruturada (fingidamente) sobre fatos.

O livro de Poe não é, de fato, exemplo típico de literatura fantástica, mas é exemplar de um método de construção literária do *efeito fantástico* que sustenta a *hesitação* – fundamental para o gênero. Pois – e é o que Poe parece querer mostrar – há de se ter um pé no *realismo* para que o evento narrado possa ultrapassar o eixo normal de uma naturalidade rumo a uma provocadora sobrenaturalidade – do contrário, correremos o risco de cair na alegoria (que poderia ser moral como recorrentemente nos contos de fadas ou nas fábulas) ou na simples construção poética da linguagem narrativa (em que nenhuma tensão natural/sobrenatural se instala), como nos adverte Todorov. Poe

expõe, ironicamente, o fracasso da representação do mundo em sua realidade, investindo nos efeitos de verossimilhança, mas levando-a ao extremo, primeiramente ainda num registro seguro do possível (mesmo exacerbado), para depois deixar o imaginário exótico invadir o rigor de uma linguagem realista; em outras palavras, faz uso da linguagem de um discurso de representação realista para dar presença a uma narrativa de eventos imaginários povoado por seres aparentemente sobrenaturais – mas recua, ao “matar” o narrador no ponto exato em que uma hesitação/excitação se instala, não tanto no narrador, mas, sem dúvida, na própria narrativa e no leitor – situação tensa que já se sugeria no prefácio, na revelação da escrita a quatro mãos entre a testemunha e o ficcionista. A partir do olhar lançado à construção da narrativa de Poe e seu investimento na encenação da escritura – desde a primeira página até a revelação da morte do autor na voz de um editor –, pode-se pensar em outras obras literárias escritas no mesmo século XIX d'**O Relato de Arthur Gordon Pym**, como, por exemplo, **Drácula**, de Bram Stoker. Destaco aqui a obra de Stoker pela particularidade de uma escrita sem narrador fixo, estruturada em torno de supostos documentos de diferentes categorias que são, em efeito, recolhidos ou colecionados para constituir, na costura entre as peças, a narrativa fragmentária que compõe o livro – quase como se fosse o resultado de uma pesquisa posterior a respeito dos estranhos eventos que movem as peças de narrativa que remontam a história contada no romance. Entre os diários de Jonathan Harker, do Dr. Seward, notícias de jornal, etc., os eventos absolutamente fantasiosos ganham – em efeito – caráter de acontecimentos reais. Tanto em **O Relato de Arthur Gordon Pym** quanto em **Drácula**, a estrutura fingidamente documentária e realista estará ali para tomar uma rasteira e desabar diante do leitor – a “aparência da verdade” se alcança, enfim, como efeito *literário*, não pela verdade factual do narrado: aí está a chave do jogo de Poe que é, afinal, o tema disfarçado da obra aqui atravessada. A preocupação de Pym no prefácio com que seu relato “verdadeiro” pareça como tal faz com que ele revele, explicitamente ou nas entrelinhas de sua “fala inicial”, que é na elaboração das palavras, isto é, enfim, na construção literária e ficcional das palavras que se alcança tal aparência. O que evidencia os próprios limites da representação e, ao mesmo tempo, a extrema amplitude da representação, que pode fingir portar a verdade ou verdades, em efeito, do que é “mera” invenção; o que, por outro lado, deixa entrever que há sempre uma distância insuperável entre um evento da realidade e sua representação, por maior que seja a sinceridade do narrador. Em outras palavras, a própria linguagem realista permite deixar à mostra o seu fracasso insuperável – e é nesta falha que Poe se infiltra engenhosamente.

**Referências bibliográficas**

POE, Edgar Allan. **O Relato de Arthur Gordon Pym**. Trad. Arthur Nestrovski. Porto alegre: L&PM, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.