

ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO – UNEMAT
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA
DEPARTAMENTO DE LETRAS
LICENCIATURA EM LETRAS

CRISTIANO RIBEIRO DE MATOS

NARRATIVA E EFEITO DE TERROR NO GÓTICO:
O FANTÁSTICO NA LITERATURA E NO CINEMA

PONTES E LACERDA – MT

2011/2

ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO - UNEMAT
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PONTES E LACERDA
DEPARTAMENTO DE LETRAS
LICENCIATURA EM LETRAS

CRISTIANO RIBEIRO DE MATOS

NARRATIVA E EFEITO DE TERROR NO GÓTICO:
O FANTÁSTICO NA LITERATURA E NO CINEMA

Monografia apresentada ao Departamento de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus Universitário de Pontes e Lacerda, como requisito parcial para obtenção do título de graduado em Letras. Sob orientação do Professor Doutor Hêlvio Gomes de Moraes.

PONTES E LACERDA – MT

2011/2

ESTA MONOGRAFIA FOI APRESENTADA E DEFENDIDA PERANTE A SEGUINTE
BANCA

ORIENTADOR: Prof. Dr. Hólvio Gomes de Moraes

Prof. Ms. José Pereira da Silva Neto

Profª. Ms. Gislei Martins de Souza

PONTES E LACERDA – MT

2011/2

À Lavínia,

Minha maior conquista, meu maior feito.

Gratidão Especial

Pela presença, pelo conforto, por ser a razão da minha fé,
A Deus.

Pelo apoio, pela companhia, pela paciência e pelo carinho, por oferecer sempre o ombro,
À Dione, meu amor.

Pelas palavras de incentivo, por acreditarem em mim, por significarem minha própria luta, por
minha trajetória de vida,
Aos meus pais José e Marli.

Por serem exemplos de determinação e compromisso, pela amizade, pelo encorajamento, pela
união com que vivemos sempre.
Às minhas irmãs Tatiane, Viviane e Flaviane.

Pelas orientações valiosas, por estar sempre pronto a atender, pela gentileza e postura
profissional sempre com a maior habilidade (humana e teórica), pela amizade,
Ao meu orientador, professor Hélyvio.

Pela amizade e companheirismo desde o início do curso, por me ouvir, pelos conselhos,
A Lourdes.

*Retrato de um poste mal afincado ele era .
Sendo um vaqueiro entrementes; peão de campo.
No jeito comprido de estar em pé seu corpo fazia
três curvas no ar.
Usava um defeito de ave no lábio.
Desde o vilarejo em que nasceu podia alcançar o
cheiro das árvores.
Esse Malafincado:
Sempre nos pareceu feito de restos.
Ventos o amontoavam como folhas.
Foi sempre convidado a fazer parte de arrebóis.
(Sintomático de tordos era o seu amanhecer.)
Falava em via de hinos -
Mas eram coisas desnobres como intestinos de moscas
que se mexiam por dentro de suas palavras.
Gostava de desnomear:
Para falar barranco dizia: lugar onde avestruz
esbarra.
Rede era vasilha de dormir.
Traços de letras que um dia encontrou nas pedras de
uma gruta, chamou: desenhos de uma voz.
Penso que fosse um escorço de poeta.*

Manoel de Barros

Sumário

Resumo.....	p. 08
Introdução.....	p. 10
Capítulo 01: Todorov, Carrol e Lovecraft – O Debate sobre o Gênero.....	p. 17
Capítulo 02: O Narrador na Literatura e no Cinema – A Formação do Fantástico.....	p. 32
2.1. O Terror Psicológico dos Narradores de Edgar Allan Poe.....	p. 32
2.2. A Bruxa de Blair e os Diálogos entre a Literatura e o Cinema.....	p. 53
Considerações Finais.....	p. 72
Referências.....	p. 75

Resumo:

Este trabalho tem por objetivo produzir uma leitura que estabeleça diálogos entre as técnicas narrativas usadas por Edgar Allan Poe, na literatura, com os contos “O Gato Preto” e “Os fatos que envolveram o caso de Mr. Valdemar”, e por Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, no cinema, em "A Bruxa de Blair". Tal leitura discutirá como o foco narrativo é utilizado para a constituição do terror e do que Todorov (2004) nomeou de fantástico. O fantástico, na concepção todoroviana, põe o leitor / expectador na tensão de não poder entender as origens dos acontecimentos que são narrados. Um fato aterrador, envolvendo a morte, quase sempre assassínios, é levado ao conhecimento sem que saibamos se foi causado por alguma força sobrenatural ou se causas naturais podem explicar a questão. Acreditamos que esse efeito criado intensifica a emoção do terror e nos ajuda entender melhor o que está sendo processado por essas obras. Por outro lado, o estudo aponta que pode existir heranças culturais que perpassam o foco narrativo utilizado por Poe e chega aos filmes da contemporaneidade. Ou seja, pressentimos diálogos possíveis entre textos literários e cinematográficos. Quando Carrol (1999) analisa o horror, a fim de elaborar uma teoria para o gênero, estabelece as relações entre gêneros do gótico. Em seu texto não percebemos diferenciação, quanto aos efeitos do gênero, no que se refere a obras da literatura e do cinema. A diferença consiste nos recursos utilizados. Queremos pensar que a dessemelhança nesses recursos não acarreta necessariamente em diferenças quanto às técnicas narrativas e quanto aos efeitos produzidos. Entramos, portanto, no que Lovecraft (2008) chamou de medo cósmico, sentimento presente no imaginário humano resultante dos grandes mistérios que rondam nossa existência e trazem explicações diversas, versões, para o que se passa. Tentar explicar o insólito, o sofrimento, a instabilidade mental apenas aumenta a tensão de quem tem acesso a essas obras.

Palavras chave: fantástico, literatura e cinema, narrador.

Abstract:

This work aims to produce a reading that establish dialogues between the narrative techniques used by Edgar Allan Poe, in the literature, the stories "The Black Cat" and "The facts surrounding the case of Mr. Valdemar," and Daniel Myrick and Eduardo Sanchez, in movies, "The Blair Witch Project." Such a reading will discuss how the narrative focus is used for the

formation of terror and what Todorov (2004) named the fantastic. The fantastic, the design *todoroviana*, puts the reader / viewer in the tension of not being able to understand the origins of the events are narrated. A startling fact, involving the deaths, mostly murders, is brought to the attention without us knowing whether it was caused by some supernatural force or natural causes can explain the question. We believe that this effect created intensifies the emotion of terror and helps us better understand what is being processed by these works. On the other hand, the study suggests that there may be cultural heritage that pervades the narrative focus and gets used by Poe to contemporary films. That is, envision possible dialogues between literary and cinematic texts. As Carroll (1999) analyzes the horror in order to elaborate a theory for the genre, establishes the relationship between the Gothic genre. In his text did not realize differentiation, the effects of gender, in relation to works of literature and movies. The difference lies in the resources used. We think that the dissimilarity in these resources does not necessarily differences in the narrative techniques and the effects produced. We engage, therefore, as Lovecraft (2008) called cosmic fear, feeling present in the human imagination result of the great mysteries that surround our existence and bring different explanation versions for what is happening. Trying to explain the unusual, suffering, mental instability only increases the tension of who has access to these works.

Keys-word: fantastic, literature and movies, narrator.

INTRODUÇÃO

A pesquisa que empreendemos para a escrita desse trabalho se liga intimamente a inquietações que começaram a se formar, num primeiro momento, empiricamente. Posso assim dizer já que as questões sobre as quais pretendo refletir nasceram de uma prática – assistir a filmes de terror/horror¹ – que assinalavam um sentimento em relação a experiência estética do gótico. Sempre gostei de filmes de terror/horror e para atender a essa preferência me tornei um assíduo consumidor dessa manifestação artística. O contato com o macabro e com o mistério tinha por objetivo, nessas experiências iniciais, a evocação de um assombro e a saciedade de uma curiosidade que me impulsionava. Em outras palavras, mergulhado nos enredos questionava a existência – e as conseqüências de uma possível existência – de fantasmas e maldições antigas, de monstros e aliens.

A sistematização dessas inquietações começou quando assisti ao filme *Todo Mundo em Pânico* (Keenen Ivory Wayans, 2000). A criativa obra de Wayans satiriza os principais filmes assustadores da década de 1990 com constantes pitadas de ironia e uma fina crítica ao tipo de horror e de terror que se tornou popular no fim do século XX. A clássica cena da mocinha indefesa e assustada fugindo do vilão ou do monstro não poderia deixar de aparecer. Em *Todo Mundo em Pânico*, uma jovem loira é perseguida por um assassino em série semelhante ao utilizado por Cravel em *Pânico* (Wes Cravel, 1996). Em meio à perseguição, a jovem corre para o jardim da casa e se depara com duas placas indicando direções opostas. Uma sinalizava para a esquerda com o dizer: *Perigo*, a outra para a direita e trazia escrito: *Segurança*. A jovem corre para a esquerda.

O trecho do filme satiriza a aparente ingenuidade dos personagens humanos positivos dos filmes de horror ou de terror que normalmente se colocam pela própria vontade – uma má escolha, uma confiança errônea – em zona de perigo. O expectador tenta gritar para a mocinha, avisando-a que se continuar nessa direção ficará encurralada ou estará indo de encontro à múmia, ao vampiro ou ao Jason. Nesses momentos, a reação do público é

¹ Utilizamos para a elaboração desse trabalho a terminologia proposta por Carrol (1999) que diferencia o horror do terror pela explicação dos acontecimentos narrados. Se o sobrenatural, manifestado pela presença do monstro, aparece na obra, estamos no gênero do horror. Se a narrativa envolve uma tensão psicológica, acontecimentos peculiares, terríveis e assombrosos, mas totalmente explicados por fenômenos naturais, estamos no terror.

totalmente oposta aos sentimentos dos personagens não-vilões. Enquanto estes podem estar despercebidos da existência do monstro, aqueles se contorcem no sofá, ansiosos por oferecer algum tipo de sinal aos heróis dos filmes para ajudá-los na descoberta do mal.

O tema da identificação com a personagem, se há ou não, em que medida e de que modo surge qualquer relação entre os sentimentos das personagens e do público, é caro para o argumento de Noël Carroll (1999) em seu tratado *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Ele pretende abordar a questão do horror enquanto gênero que produz determinado efeito, a saber o horror artístico – um sentimento que envolve o medo e a repugnância. Carroll (1999) empreende uma reflexão com apoio em Aristóteles², teórico que define inicialmente a tragédia e que o faz pelos efeitos que o gênero suscita no público. Pensar os efeitos do gênero nos leva à reflexão de como funciona a recepção da narrativa pelo seu público e quais recursos são usados pelo artista para o seu fim. Portanto, não seria possível que Carroll (1999) trabalhasse o gênero pelos efeitos que produz se não tocasse na questão de uma possível identificação entre os sentimentos da personagem e do público.

Sem entrar diretamente, por ora, no tema da identificação com a personagem, conforme Carroll (1999) a expôs, fiquemos com a observação de que nesses momentos específicos de enredo, um monstro perseguindo uma personagem desorientada, o sentimento do público não é o mesmo da personagem perseguida. Wayans (2000) coloca isso como se devesse à desinteligência das personagens perseguidas, mas esse próprio efeito de humor, extraído da ironia dos clichês retomados na cena, caminha por sentidos mais amplos. Nós, expectadores, detemos o saber suficiente sobre a trama, e estamos em suficiente estado de espírito para realizar julgamentos mais ponderados, conseguimos esboçar ações mais eficazes para o triunfo sobre o monstro. O modo como a narrativa desses filmes é construída contribui para que possamos saber antes da personagem o momento de ataque do monstro. Ele não nos pegará totalmente de surpresa. Mesmo num suspense, a trilha sonora, a ambientação do

² Carrol (1999) afirma na introdução a sua obra *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*: “(...) no espírito de Aristóteles, presumirei que o gênero é destinado a produzir um efeito emocional; tentarei isolar esse efeito; e tentarei mostrar como as estruturas características, as imagens e as figuras do gênero são arrançadas para causar a emoção que chamarei de horror-artístico.” (p. 21). O pensador norte-americano sintetiza seu método de estudo do gênero do horror segundo a leitura feita por Aristóteles quanto à tragédia grega. O estudo das imagens, do tempo, das personagens, das ações e dos elementos característicos do gênero (da tragédia para Aristóteles e do horror para Carrol) é tomado como o esforço do artista por produzir certos efeitos, emoções características do gênero.

espaço, o ângulo da câmera, preparam o público para a ação do monstro ou do assassino humano.

Em 1999 surge uma obra cinematográfica, *A Bruxa de Blair* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999), através da qual a estrutura da narrativa propõe novos efeitos e desloca a impressão de saber total do expectador. Esse filme traz novas propostas para se pensar o foco narrativo no cinema – os diretores colocam a câmera nas mãos dos atores/personagens. E com isso temos o efeito de uma história contada por quem a viveu. Como são os próprios personagens, enquanto vivem a trama, que mostram o que se passa, não podemos saber antecipadamente as ações. Entramos no campo da surpresa, do susto em seu sentido genuíno – podemos inferir, mas muito vagamente, uma projeção das cenas futuras. Sabemos tanto quanto as personagens, muito embora, é claro, não vivamos as mesmas tensões que elas e, portanto, possamos julgar melhor, de fora, a situação.

O filme trata de temas que são recorrentes no horror e no terror desde os primórdios do cinema gótico nos Estados Unidos – isolamento, sons misteriosos, floresta, bruxas – mas com outros recursos, outras técnicas narrativas que impedem a antecipação ou o julgamento preciso por parte do público. Tais impressões sobre o filme me fizeram pensar sobre o tipo de narrador e construção do enredo que é utilizado para a produção desses efeitos de sentido. Obviamente, *A Bruxa de Blair* foi apenas o pioneiro de uma série de filmes, surgiram outros produtores atraídos pelo mercado aberto por Myrick e Sánchez. Entre os principais trabalhos inspirados na *Bruxa* de 1999, podemos citar pelo menos cinco que chamaram a atenção do público, mas todos com efeitos diferentes daquele suscitado pela primeira produção do gênero. Não cabe aqui grande espaço para menção a esses filmes, mas acredito que vale a pena ao menos uma citação do funcionamento dessas narrativas, para destacarmos a diferença ou singularidade dos efeitos causados pela narrativa de Myrick e Sánchez.

A primeira obra de destaque nesse modelo aparece na Espanha quase dez anos após o encontro das fitas na floresta de Burkittsville. Trata-se de *[rec]*, obra dos diretores Jaume Balagueró, Pablo Rosso e David Vert (2007). A mesma proposta – uma produção de orçamento modesto, a composição de um efeito de realidade, de uma verdade assustadora que os próprios atores/personagens revelam ao público. Um cinegrafista, que acompanha um repórter num rotineiro programa noturno, é quem descortinará a nós, através de sua câmera, o terror vivido num edifício aonde acompanham uma equipe de bombeiros. Nas primeiras cenas

do filme, com as chamadas da repórter a sua matéria, tomamos conhecimento do projeto encarrilhador da trama: passar uma noite num Corpo de Bombeiros a fim de registrar a rotina de salvamentos na noite e madrugada de Barcelona. Já na primeira missão que acompanham os bombeiros, vivenciam, enquanto são obrigados a ficar em quarentena no edifício, o medo da infecção por um vírus de raiva letal e do ataque dos já contaminados.

Um ano depois, nos Estados Unidos, é gravado um remake ou adaptação do sucesso espanhol. *Quarentena* (John Erick Dowdle, 2008) possui um enredo idêntico ao de *[rec]* com pequenas alterações quanto às personagens e às cenas de ação e/ou perseguição que aparecem no filme. Neste mesmo ano, *Coverfield – Monstro* (Matt Reeves, 2008) assustou, da ilha de Manhattan, platéias de diferentes países do mundo. A trama se inicia lenta, apresentando os personagens principais na construção de pequenos dramas pessoais que constituem certa tensão que será explorada pelo diretor no decorrer do filme. O âmago da narrativa se desenvolve durante uma festa de despedida preparada para Rob Hawkings, o personagem principal. O grupo decide gravar a festa e alguns depoimentos para que Rob lembre dos amigos quando já tiver ido. Durante a festa, estranhas explosões assolam Nova Iorque no que parece ser ataques a bomba. Mais tarde, enquanto tenta fugir e salvar suas vidas, o pequeno grupo vai descobrindo as causas do horror – um monstro gigante e uns pequenos seres que atacam e infectam as pessoas que ainda correm pelas ruas.

Em 2009 é *Atividade Paranormal* (Oren Peli, 2009) o responsável pelos sustos nos cinemas. Neste, um jovem casal percebe que acontecimentos inexplicáveis indicam a existência de um ser que os ameaça. Micah, um dos dois personagens centrais, decide comprar uma câmera e pô-la no quarto para gravar o que está acontecendo enquanto eles dormem. Nas fitas a surpresa – atividades paranormais atestam a presença de um demônio que persegue Kate desde criança e agora se aproxima perigosamente do casal. A sequência, *Atividade Paranormal 2*, veio às telas em 2010 com direção de Tod Willians. Refere-se ao período anterior à morte de Micah quando o demônio aterroriza a casa de Daniel e Kristine, esta, irmã de Kate. É revelada a origem da maldição que acompanha a família das duas irmãs desde várias gerações anteriores. Trata-se de um antigo pacto que agora culmina na tomada de Hunter, o pequeno filho de Kristine com Daniel, como oferenda ao mal.

O que todos esses filmes trazem em comum é o deslocamento da perspectiva narrativa. Percebemos nessas obras muito do rompimento com a perspectiva clássica de que fala

Rosenfeld (1996, p. 80), uma fragmentação ou quebra com a organicidade espaço-temporal dentro da obra. São estruturas narrativas que nos trazem um (...) *espaço que não é o mundo, uma cena que não é a vida*. (ROSENFELD, 1996, p. 87)³. As Florestas em Blair não têm limites, o tempo decorrido entre suas árvores não pode ser medido, os jovens caminham dias e continuam no mesmo lugar. E o mundo todo se torna a extensão da casa de Kate, não há lugar para onde ir que o demônio não a encontre. A jovem repórter, com seu cinegrafista, não foram apenas colocados em quarentena, mas deixados para morrer com uma doença que deveria se manifestar apenas em semanas, mas mata em alguns minutos. A contagem do relógio em Nova Iorque anda em paralelo com a noite que termina e a morte que chega.

Nesses filmes não há cronologia nem cartografia confiáveis. E por isso os mapas não podem ajudar nem os relógios funcionam. A Bruxa de Blair colocou essas questões num grau acima dos demais, na floresta infundável as noites são quase eternas: “Que horas são? Agora já está perto de amanhecer? Por favor diga que são cinco da manhã ou coisa assim!” (MYRICK e SÁNCHEZ, 1999). O terror das trevas é o medo da morte, é a ausência de um sol que parece ter esquecido de nascer. A lógica do tempo e do espaço perdeu sua eficácia, se fragmentou, as medidas válidas são as possíveis dentro do terror psicológico em que vivem os três jovens. Eles estão no terreno do mal e esse se manifesta no terror de suas mentes. O expectador se depara com um mundo desfigurado, pois a lógica espaço-temporal que nos é comum não pertence a este cenário. Adiante, queremos verificar as considerações de Benedito Nunes (2000) sobre o tempo na narrativa e observar de que modo o terror psicológico vivido pelas personagens/narradores confere um tempo psicológico para os eventos que sucedem.

Por enquanto, queremos destacar que essas produções pretendem compor um cenário e uma narrativa que tragam o efeito de realidade. *Atividade Paranormal* chegou ao ápice desse interesse quando excluiu do filme seus créditos finais e qualquer referência a equipe de produção ou aos atores envolvidos no filme. Essa omissão de um trabalho intelectual e artístico por detrás da história que assistimos cria aquela impressão de que os fatos que vemos

³ Segundo Rosenfeld (1996), o rompimento com a narrativa clássica alterou significativamente os elementos da obra literária – tempo, espaço, personagem – com o objetivo de abarcar a realidade do ser fragmentado e da subjetividade das impressões sobre o mundo e os acontecimentos. O narrador clássico, como intermediário entre as ações vividas pelas personagens e o leitor, deixa o espaço para o surgimento de uma narração em primeira pessoa ou de um narrador omitido. Quando tratarmos especificamente do narrador nas obras fantásticas, vamos explorar mais detalhadamente as considerações de Rosenfeld sobre essa nova modalidade de narrador.

na tela aconteceram de verdade. Para tanto, é necessário elaborar um motivo para as filmagens, elas não podem surgir descontextualizadas. Assim, o objetivo de *A Bruxa de Blair*, *[rec]*, *Quarentena*, *Cloverfield – Monstro* e *Atividade Paranormal 2* não é a gravação dos fatos aterrorizantes, estes surgem como intrusos em uma gravação que já havia se iniciado. Então as personagens decidem continuar gravando a fim de registrar para o mundo o que aconteceu. No entanto, *Atividade Paranormal* tem o objetivo claro de capturar imagens do sobrenatural agindo na casa.

Em todos esses filmes, o enredo chega a um ponto em que o ato de gravar é questionado. Normalmente fortes brigas são travadas entre as personagens divididas, um grupo quer continuar as gravações, o outro prefere interrompê-las. Toca-se no dilema sobre o que deve ter primazia: sobreviver ou registrar para a posteridade. Talvez aqui possamos até situar um lampejo daquele pensamento do herói clássico para quem a vida é menos importante que a glória futura: ser rememorado geração após geração. De qualquer modo, a possibilidade de as gravações se encerrarem deixa no expectador o temor de não tomar conhecimento da conclusão da história, não podendo assim compreendê-la totalmente, nem suas causas ou o pensamento que ela abriga. Por outro lado, questionar a justificativa da câmera aumenta o tom de realidade ou de veracidade dos fatos.

O que coloca *A Bruxa de Blair* em uma categoria diferente é o lugar em que o narrador põe o embate real x ficcional. Enquanto os filmes posteriores parecem querer construir suas narrativas dentro do mundo empírico, Myrick e Sánchez não se interessam por essas questões. Em *Atividade Paranormal*, e seus contemporâneos, temos a tentativa de construir uma narrativa que pertence ou se liga diretamente ao mundo em que vivemos. Nesse contexto a tensão entre o real e o ficcional está em: as assombrações na casa de Micah e Kate existem ou não? Micah morreu? O demônio realmente persegue Kate desde sua infância? São questões extradiegéticas, elementos da arte que já aceitamos como resolvidos pela teoria e crítica. Essa tensão na *Bruxa* se passa ao nível da diegese. O desaparecimento dos jovens é real, sempre aceito e anunciado. O que está em debate é se o desaparecimento deles foi causado por alguma força sobrenatural ou por pessoas mal-intencionadas.

Chegamos ao momento, nessa primeira parte de nosso trabalho, de destacar diferenças de enredo que serão verificadas em nossa análise sobre o narrador. *[rec]* e *Quarentena* tratam do natural, o que aterroriza nesses filmes está ligado a elementos de um mundo possível ou

explicado pela ciência – a criação de um vírus rápido e avassalador de raiva letal. *Atividade Paranormal*, o primeiro e 2, e *Cloverfield – Monstro* atestam a presença do sobrenatural, nenhuma das forças assassinas contidas nesse segundo grupo pode ser explicada ou mesmo concebida pela ciência. Já *A Bruxa de Blair* não apresenta conclusão irrevogável, mas caminha na tensão que partilhamos com as personagens de não saber as causas dos barulhos, dos bonecos de galhos ou do desaparecimento dos jovens. Pontuar essas diferenças nos leva a supor que esses filmes se alocam em subgêneros distintos que guardam algumas semelhanças uns com os outros, mas não podem ser confundidos.

Nosso interesse de pesquisa, que conferiu o recorte de análise para o presente trabalho, está ligado aos efeitos produzidos por *A Bruxa de Blair*. A tensão presente na narrativa e que se mostra insolúvel do começo ao fim é o objeto de estudo sobre o qual nos concentramos. Nossa hipótese é que o foco narrativo constrói essa tensão e a mantém no decorrer da trama com determinadas técnicas semelhantes às utilizadas por Edgar Allan Poe em seus narradores. Para averiguar o funcionamento desse foco narrativo, que dialoga a literatura e o cinema, vamos propor uma leitura tanto de *A Bruxa de Blair*, de Myrick e Sánchez, quanto dos contos *O Gato Preto* e *Os Fatos que Envolveram o Caso de Mr. Valdemar*, de Poe.

1. TODOROV, CARROL E LOVECRAFT – O DEBATE SOBRE OS GÊNEROS

Como já intuímos anteriormente, o filme *A Bruxa de Blair* possui um enredo que mantém uma tensão originada na dúvida sobre o que está atormentando os três estudantes de cinema que foram a Burkittsville fazer um documentário. O terror psicológico está presente nessa narrativa, mas o monstro exhibe uma presença apenas apreendida por efeitos que bem poderiam ser causados por seres humanos. As personagens e o expectador debatem longamente se algo sobrenatural está acontecendo ou se um grupo de pessoas quer assustá-los. Para que a tensão se mantenha no decorrer de toda a história, há algumas cenas que parecem reforçar a idéia do sobrenatural, mas não a confirma. Logo depois, o sobrenatural é descartado, para ser, adiante, reforçado novamente. A narrativa trabalha sempre nesse jogo de confirmação e revogação que não explica, mas confunde e deixa todas as questões levantadas no desconhecido, no inexplicado.

Edgar Allan Poe, na primeira metade do século XIX, produziu uma série de narrativas, contos, entre as quais podemos localizar histórias com efeitos de sentido muito semelhantes ao que observamos em *A Bruxa de Blair*. *O Gato Preto*, um de seus mais famosos contos, expõe acontecimentos estranhos, que poderiam ser explicados por teorias psicanalíticas ou apenas por alguma crença no misticismo. De fato, há alguns momentos no conto em que o narrador se esforça por demonstrar que tudo pode ser entendido dentro da psicologia da mente humana ou por uma sucessão de fatos muito naturais. Em outros momentos, ele próprio parece não estar convencido de suas teorias e sucumbe. O narrador de Poe sustenta hipóteses até quase prová-las e depois as desmente, evidencia sua aplicabilidade frágil e parece refutá-las. O leitor permanece com o debate: um espírito maligno atormentou o pobre homem através de seu gato preto, fazendo-o matar; ou uma mente cruel e assassina despontou e é a única causa dos assassinios?

Tal semelhança entre os efeitos dessas narrativas nos levaria a perceber uma herança ou influência que vem desde Poe e chega à atualidade deixando suas marcas nas narrativas contemporâneas. Empreender um estudo que busque perceber esses diálogos entre a literatura e o cinema torna necessário um debate sobre a questão do gênero. Nesse percurso, demonstramos o que tem sido discutido sobre o gótico e como podemos encontrar pontos de

apoio ou de encontro para reforçar nossa idéia de diálogo entre essas duas manifestações artísticas. A discussão sobre uma definição para os gêneros que integram o gótico, em nosso trabalho, foi sustentada por três teóricos: Howard Philips Lovecraft (2008), em seu estudo *O Horror Sobrenatural em Literatura*, Tzvetan Todorov (2004), na obra *Introdução à Literatura Fantástica*, e Noël Carroll (1999) no tratado *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*.

Os estudos empreendidos por esses teóricos, bem como as conclusões a que chegaram podem nos indicar a natureza do gótico, suas particularidades de subgêneros e as razões porque atraem um grande público consumidor em diferentes regiões do mundo. Vamos iniciar nossa exposição das idéias desses autores com uma premissa de Lovecraft (2008) sobre o que deveria se pôr como meio para alcançar as definições que almejamos:

O único teste do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas; uma atitude sutil de escuta apavorada, como se de um adejar de asas negras ou o roçar de formas e entidades extraterrestres no limiar extremo do universo conhecido. E, claro, quanto mais completa e unificada for a maneira como a história transmite essa atmosfera, melhor ela será como obra de arte num determinado meio. (p. 18)

Nesse trecho já é possível localizarmos dois fatores primordiais do pensamento de Lovecraft (2008) sobre a natureza da literatura gótica – o efeito causado pelas narrativas, “um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas”, e a classificação das obras em níveis de qualidade pelo modo como alcançam os efeitos pretendidos do gênero. Para ele, não é apenas a presença de assassínios, de monstros ou da morte que assinala uma obra como pertencente ao gênero. É necessário que ela traga à tona um tipo peculiar de medo, o medo cósmico. Em oposição ao medo que o teórico chama de vulgar ou físico, o medo cósmico está ligado às grandes questões da existência da humanidade no mundo, se relaciona ao medo do desconhecido, à percepção da impotência humana diante de forças que não se pode controlar e que conferem um fatalismo à vida. Uma obra da literatura fantástica, segundo esse pensamento, produziria esse tipo de efeito – a produção de um pavor ligado a um contato com forças desconhecidas ou inexplicáveis.

Quando Carroll (1999) vai trabalhar seus conceitos sobre o tema, critica o ponto de vista de Lovecraft (2008) justamente porque a classificação deste vem comprometida com uma excelência no gênero que exclui muitas obras que poderiam a ele se ligar por similitudes

estruturais ou de efeito. Para Carroll (1999), a busca que Lovecraft (2008) empreende para demarcar a perfeição do gênero deixa de fora muitas obras que trazem os mesmos efeitos que as ditas melhores suscitam nos leitores. A oposição Lovecraft x Carroll se dá porque, enquanto aquele se esforça por assinalar a excelência no gênero, este quer defini-lo do modo mais amplo possível para abarcar todas as obras que produzem, do modo como produzem, o horror artístico. Ou seja, Carroll (1999) não se interessa, a princípio, pela seleção de obras melhores ou maiores dentro do gênero, se ocupa de definir esse gênero. Acredita que o trabalho do teórico é o de elaborar fórmulas gerais de classificação para definição de gênero, e que caberia à crítica o estudo de obras ou conjuntos de obras particulares, pondo aí alguma seleção ou demonstração de superioridade de obras em relação às demais.

O percurso histórico traçado por Lovecraft (2008) apresenta a evolução do gênero desde a Idade Média, passando pela obra que é tida como precursora da atual modalidade: o *Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, e chegando à sua própria época. Nessa trajetória, ele apresenta as obras e os autores que tiveram destaque e assinala quais e porque podem ser consideradas como de genuíno fantástico. Na sua avaliação se serve do axioma acima citado, uma espécie de peneira pela qual todas as obras deveriam passar, ser testadas e receber uma posição frente às demais. Não podemos deixar de concordar com Carroll (1999) em sua crítica a Lovecraft (2008). Mas há algo de profundo na análise empreendida por *O Horror Sobrenatural em Literatura* que não podemos perder de vista e que citamos, talvez não como justificativa às premissas de Lovecraft, mas ao menos como demonstrações de sua filosofia para a existência do horror na arte:

Como recordamos a dor e a ameaça da morte mais vivamente que o prazer, e como nossos sentimentos para com os aspectos benfazejos do desconhecido foram, desde o início, captados e formalizados por rituais religiosos convencionais, coube ao lado mais escuro e maléfico do mistério cósmico reinar em nosso folclore sobrenatural popular. Essa tendência é naturalmente reforçada também pelo fato de que incerteza e perigo são eternos aliados íntimos, transformando qualquer tipo de mundo desconhecido num mundo de perigos e possibilidades maléficas. Quando se sobrepõe a esse senso de medo e de mal o inevitável fascínio do maravilhoso e da curiosidade, nasce um conjunto composto de emoção aguda e provocação imaginativa cuja vitalidade deve necessariamente durar enquanto existir a raça humana. Crianças sempre terão medo do escuro, e homens de espírito sensível a impulsos hereditários sempre tremerão ante a idéia dos mundos ocultos e insondáveis de existência singular que podem pulsar nos abismos além das estrelas, ou infernizam nosso próprio globo em dimensões profanas que somente o morto e o lunático conseguem vislumbrar. (p. 15 e 16)

Esse trecho, que nos oferece uma definição bem abrangente do que Lovecraft (2008) entende por medo cósmico, apresenta as razões do antigo mestre para seu posicionamento elitista. O medo do mal e da morte, o pavor que o desconhecido causa nos homens é a mais antiga, poderosa e partilhada emoção entre os membros da raça humana. A dignidade de ser humano envolve a dignidade desse sentimento que nos permite vislumbrar as potências do desconhecido e do infinito. É um sentimento da primitividade da raça, nos acompanha desde os nossos primeiros ancestrais. O simbólico esteve sempre presente e em todas as épocas assombrou acampamentos, vilas, florestas, cidades, onde há a presença do homem, há a presença do medo. A dignidade do sentimento só pode ser explorada com dignidade pela arte. Uma obra que não trate dignamente do tema, trabalhando suas nuances, seus efeitos, suas particularidades, precisa ser apontada, acusada, menosprezada. O que está em jogo no pensamento de Lovecraft (2008) é a dignidade de nossa própria existência, a compreensão de que não somos pobres tolos correndo de sombras, mas seres assombrados por uma memória primitiva, por existências além, por um desconhecido infinito.

Entendemos, portanto, que a explanação de Lovecraft (2008) se centra nos efeitos causados pelas obras que se enquadram no gênero por evocar esse sentimento antigo e co-participativo da existência humana, o medo. A dignidade do gênero está na dignidade dos sentimentos que evoca, ou seja, dos efeitos que produzem. As obras do fantástico sobrenatural são aquelas que trabalham artisticamente o mais primitivo e inabalável dos medos do homem, o medo cósmico. Esta era uma perspectiva sólida do momento em que escreveu esse primeiro grande teórico do horror, por volta do início do século XX. Quando Carroll (1999) e Todorov (2004) vão trabalhar o tema o põem em outro lugar, embora não possam escapar totalmente da influência da escola de Lovecraft. Também abordam a questão do gênero sob a ótica dos efeitos que causam no público, mas se interessam, sobretudo, por demonstrar como as estruturas narrativas se organizam para a criação desses efeitos. O gênero deixa de ser considerado pelos fatores externos a que podemos ligá-lo para que os teóricos se concentrem em como os artistas trabalham com os elementos que têm a disposição para a criação dos efeitos característicos do gótico.

Quando esses pesquisadores adentram nas obras que comporiam o gênero começam a perceber diferenças quanto à estrutura de enredo, o que afeta, obviamente, os efeitos que são causados pelas obras. Assim, enquanto a reflexão de Lovecraft (2008) busca uma definição

para o gênero que considera o quanto uma obra é fantástica pelos sentimentos que evoca, Carroll (1999) e Todorov (2004) estudam como essas obras evocam os efeitos do gótico. Em outras palavras, como as narrativas se agrupam no gênero vai depender de que modo estruturam os elementos do enredo. No seu capítulo de introdução à definição do fantástico e à proposta de critérios para o alinhamento de uma obra literária no grupo, Todorov (2004) reflete sobre os debates contemporâneos sobre a definição do gênero, o que é e qual sua aplicação nos estudos literários. Para o autor,

(...) todo estudo da literatura participará, quer queira ou não, deste duplo movimento: da obra em direção à literatura (ou ao gênero), e da literatura (do gênero) em direção a obra; privilegiar provisoriamente uma ou outra direção, a diferença ou a semelhança, é um procedimento perfeitamente legítimo. (p. 11).

Diante de um texto literário dado, o estudante sempre reconhece elementos que poderiam fazer com que esse texto dialogue com outras obras. Esse conjunto de obras localizadas em uma leitura inicial se aproxima, por sua vez, de um grupo maior de obras que possuem, aos olhos do estudioso, semelhanças importantes. Semelhanças que podem se relacionar à forma de apresentação do texto, à linguagem utilizada, aos sentidos presentes, aos elementos do enredo ou às técnicas narrativas. Esse diálogo permitido começa a agrupar um texto dentro de um gênero literário, portanto, o estudo da literatura tanto nos leva de uma obra individual para um grupo (obras que integram um gênero) quanto de considerações sobre um gênero para uma obra individual. O percurso de leitura do texto literário é sempre a dialética dos textos já produzidos e que de alguma forma possuem ecos na obra específica que o estudante tem diante de si.

Nesse sentido, Todorov (2004) aponta a relevância da problematização do conceito dos gêneros literários para o estudante de literatura. Para que possamos estudar e compreender o fenômeno literário, tal qual se apresenta na obra sobre a qual nos debruçamos, é preciso entender como o texto em questão dialoga com os outros, que semelhanças guarda e que diferenças existem também. No estudo de Carroll (1999), a reunião das obras num gênero é motivada pela constituição do horror artístico. O que nos leva a compreender que a presença de bruxas ou fantasmas, assassinatos ou mortes misteriosas não são elementos suficientes para que uma obra seja identificada como pertencente a um mesmo gênero. A presença do macabro ou do grotesco numa obra, embora nos indique o pensamento que a rege, permite ainda que a

posicionemos em diferentes gêneros e subgêneros que, inclusive, possuem classificações diferentes dependendo de qual perspectiva nos apóia em nossas considerações.

Com base no que viemos discutindo, podemos afirmar que a divisão das obras em gêneros se condiciona ao período histórico, à escola de pensamento e às particularidades do pesquisador. É o interesse de estudo, o objetivo da leitura, que se alinha, acreditamos, às perspectivas ideológicas, culturais e identitárias do estudioso, que compõe os enfoques e os procedimentos utilizados na abordagem. Lovecraft (2008) quis destacar a dignidade do gênero e a relevância das obras que aí se enquadram no alvo partilhado por toda a literatura, entender e falar da realidade humana, e mesmo para prover as condições para estudos posteriores. Todorov (2004) define o fantástico, relacionando-o com seus gêneros vizinhos para perceber como “A literatura enuncia o que apenas ela pode enunciar” (p. 27). Seu foco na literatura quer perceber os mecanismos e arranjos estéticos que compõem na literatura “(...) o que a linguagem comum não diz e não pode dizer” (idem). Já Carroll (1999) define o horror artístico enquanto “(...) gênero que atravessa muitas formas artísticas e mídias” (p. 26). Seu interesse é verificar como o misto de medo e repugnância é construído na literatura, no cinema, no teatro, na música, enfim, em várias das formas artísticas criadas pelo homem.

A perspectiva ou interesse desses teóricos modela os tipos de estudos que empreendem para compreender o gótico. Nesse estudo, nos interessamos, sobretudo, pelas reflexões de Carroll (1999) que nos permitem pensar o diálogo entre a literatura e o cinema e os efeitos de sentido como fabricações de técnicas narrativas, proposta central desse trabalho. Todavia, as conceituações de Todorov (2004) se mostram produtivas para observarmos como os gêneros se avizinham e quais traços os distinguem. As categorizações de ambos nos permitirão dialogar os contos de Poe e o filme de Myrick e Sánchez, no que tange ao uso do narrador para a constituição dos efeitos de sentido presentes nas obras. Então, não queremos debater sobre qual das classificações seja mais precisa ou eficiente para o estudo da arte, mas como, através do diálogo entre elas, podemos entender como a literatura e o cinema produzem aquele medo cósmico, ou similar, sobre o qual Lovecraft (2008) teorizava.

Todorov (2004) reconhece três gêneros vizinhos que são distinguidos por ele da seguinte forma:

O fantástico (...) dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não

da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (p. 48)

Assim, ele procura demarcar os efeitos causados pelo texto literário para identificar a presença desses três gêneros: o fantástico, o estranho e o maravilhoso. No trecho citado, percebemos a fugacidade com a qual o fantástico se apresenta em muitas obras. A hesitação, que é seu traço distintivo, pode não perdurar durante toda a leitura, ou seja, o leitor permanece no campo do fantástico até que uma solução para o mistério é apontada na própria trama e a tensão acaba. O estranho e o maravilhoso podem ser definidos por elementos presentes na história – se são forças sobrenaturais que agem, causam as mortes ou o mal, estamos no campo do maravilhoso; mas, se ao contrário, se tudo pode ser explicado pela ação de forças muito naturais e possíveis dentro de um mundo racionalmente aceito, estamos no estranho.

Vemos que a distinção construída por Todorov (2004) trata de como a narrativa se relaciona com os pressupostos científicos para a realidade, como questiona ou concorda com as leis da natureza que são aceitas pela racionalidade objetiva. Essa mesma questão está implicada em Carroll (1999) e consiste em perceber se os acontecimentos ou seres presentes no texto podem ser explicados pelas definições científicas em vigor ou se oferecem desafios a razão. O texto nos conduz a possibilidades, ainda que macabras, em esferas da natureza já conhecidas (pragas, psicopatas, animais ferozes, coincidências etc.) ou a acontecimentos que não são possíveis dentro do mundo até então conhecido (invasão alienígena, vampiros, lobisomens, zumbis).

Nesse sentido, Todorov (2004) tece um argumento no qual o texto pode se relacionar a um passado que o legitima e o explica – o que é já compreendido pela mente humana e aceito como possível de acontecer no mundo empírico – ou evocar um futuro – o que poderá vir a acontecer algum dia, novas prescrições para as leis da natureza. Por sua vez, o fantástico está sempre preso a um presente, muitas vezes, esvoaçante e frágil. Se o texto produz a hesitação até certo ponto da narrativa, o fantástico existirá até esse momento em que o leitor pode tomar uma decisão e explicar os acontecimentos narrados. Se houver uma releitura do texto, o

fantástico não estará mais presente, pois a solução já foi encontrada e, como nos diz Todorov (2004), “(...) é da natureza da surpresa funcionar apenas uma vez.” (p. 68)

O conto *O Caixão Quadrangular*, de Poe, nos oferece um bom exemplo de como podemos relacionar o pensamento de Todorov (2004) à leitura que empreendemos. O narrador do conto é o observador curioso de uma sucessão de fatos estranhos e misteriosos que ocorrem durante uma travessia a navio da costa leste dos Estados Unidos, de Charleston, Carolina do Sul até a cidade de Nova Iorque. A viagem se deu, na vida do narrador em uma “(...) época em que um daqueles fantásticos estados de espírito tornam um homem anormalmente curioso.” Portanto, está no âmago do conto aquela tentativa humana de compreender os eventos que se relacionam a fatos assombrosos que trazem a experiência do medo à tona. A curiosidade do narrador consiste justamente em explicar o que se passa no navio, a causa dos eventos aparentemente banais e que vão se tornando uma intrincada trama.

Um jovem artista, amigo do narrador, é um dos passageiros do navio, com sua esposa e duas irmãs. Recém casado, ninguém conhece ainda sua esposa, que ele descrevia “(...) como de uma beleza surpreendente, muito inteligente e prendada.” Estranhamente, o artista Cornélio Wyatt reserva para si três camarotes, quando apenas dois seriam o suficiente. O narrador elabora algumas conjecturas que poderiam explicar esse fato, por demais insignificante, mas que já instigava sua imaginação: “Os camarotes eram suficientemente espaçosos, tendo cada um dois beliches, um por cima do outro. (...) eu não podia compreender por que havia três camarotes para aquelas quatro pessoas.” A solução para o dilema seria resolvida no dia do embarque, que é, a desespero do narrador e misteriosamente, adiado por muitos dias, embora o tempo aparentasse ser propício ao início da viagem.

Quando finalmente é anunciada a saída do navio, o narrador pode conhecer a esposa de Wyatt e muito se decepciona por em nada se identificar com a imagem anteriormente desenhada. Wyatt não aparentava estar apaixonado, pelo contrário parecia ignorar completamente sua esposa que todos consideravam extremamente inferior à inteligência e ao espírito do marido. O caso se complica quando é visto um dos itens da bagagem de Wyatt, um enorme caixão quadrangular que é colocado no camarote do artista. A tensão psicológica do narrador, enquanto tenta descobrir o que está por trás de tudo aquilo, que lhe parece fatos demasiadamente estranhos, é percebido pelo leitor que vive também essa tensão: “Circunstâncias várias ocorreram (...) as quais contribuíram para aumentar a curiosidade de

que já estava eu possuído (...) eu tinha estado nervoso (...) a noite dormi mal; de fato, durante duas noites, não podia dizer propriamente que havia dormido.”

A narrativa abarca elementos, como a obviedade do caixão quadrangular, que assinalariam a presença do sobrenatural. Toda a memória das antigas lendas, com vampiros e seus protetores ou guardiões diurnos, é retomada na narração dos dias vividos no navio. A constante tristeza e abatimento de Wyatt e suas irmãs, a desconcertante extroversão da esposa, o caixão que passa a ocupar o centro do interesse do artista e preenche completamente a narrativa são indícios de que algo sobrenatural pode estar acontecendo. Entretanto, o leitor desconfia que o óbvio não se refira aos acontecimentos que vão sendo narrados, que há mais do que a aparência indica. Mesmo porque nada é visto que poderia confirmar a hipótese do sobrenatural e alguns trechos são assumidamente impressões muito subjetivas e contaminadas por um misticismo ou influência dos momentos lúgubres vividos:

Dessa forma imaginei que podia distinguir o momento preciso em que ele despregasse a tampa, bem como que podia determinar quando ele a abrisse completamente e quando a depositasse sobre o beliche inferior do seu camarote. Descobri este último ponto, por exemplo, por causa de certas pancadas leves que a tampa deu ao bater contra as extremidades de madeira do beliche, quando ele tentava depositá-la bem devagar, pois não havia lugar para ela no soalho. Depois disso, houve um silêncio mortal e nada mais eu ouvi, em qualquer outra ocasião, até quase o raiar do dia, a menos que devesse talvez fazer menção de um leve soluço ou murmúrio, tão contido que quase se tornava inaudível, se é que na realidade esse último ruído não se tinha produzido apenas na minha própria imaginação. Digo que parecia ele assemelhar-se a um soluço ou suspiro, mas sem dúvida podia não ser uma coisa nem outra.

A tensão ou hesitação surge como um dos efeitos da curiosidade em *O Caixão Quadrangular*. Enquanto o narrador desperta no leitor a instigação para se saber realmente o que realmente ocorre naquele navio, ele vai contando os fatos. Mas o narrar implica aqui na sustentação da curiosidade, ele não deixa de ressaltá-la enquanto descreve as ações das personagens envolvidas. Tudo acontece enquanto apenas parte é narrada, o que o narrador vê revela algo que poderia solucionar o mistério e, ao mesmo tempo, o aprofunda. Isso porque o que é narrado omite sempre parte das informações que poderiam explicar completamente a questão. O leitor está no fantástico *até o momento do descobrimento*. As duas explicações possíveis – uma natural e outra sobrenatural – foram reforçadas constantemente, mas nenhuma delas foi sustentada de modo irrevogável.

Para Carrol (1999), a técnica narrativa utilizada em textos semelhantes a esse,

(...) consiste em manter a evidência tão irresoluta quanto possível. Essa indecisão deve ser urdida na trama da história. Ou seja, a narração deve modular o fluxo de informação de tal maneira que as hipóteses alternativas sejam propostas e sustentadas ou, pelo menos, de tal maneira que ambas sejam propostas e nenhuma delas seja irrecuperavelmente destruída até o momento do descobrimento. Evidentemente, no puro fantástico, nenhuma das alternativas é derrotada de modo satisfatório. (p. 213)

No desenrolar do conto, entramos em contato com afirmações e comentários do narrador que reforçam uma e outra das hipóteses possíveis. O narrador testemunha se esforça por compreender os acontecimentos, mas só faz aumentar a hesitação do leitor que não consegue apreender as causas para fenômenos tão estranhos. Conforme Carrol (1999), para que o fantástico se efetive é necessário que nenhum dos elementos da narrativa convença totalmente o leitor e o faça tomar uma posição, qualquer que seja. O ponto da narrativa que permite a resolubilidade da questão marca o fim do espírito fantástico e deixa margem ou para o estranho ou para o maravilhoso.

É interessante perceber que o conto começa despretensiosamente, com uma curiosidade extremada de jovem, e constrói uma densa e instigante trama a ser resolvida. Fatos absolutamente cotidianos se transformam na possibilidade do sobrenatural, uma das características percebidas por Todorov (2004) na literatura gótica. Este autor trata da construção de um mundo ficcional paradoxal construído no gênero: “Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar.” (p. 30). O sobrenatural aparece sempre como possibilidade dentro de um mundo que nos é familiar. A narrativa confirmará ou desmentirá a presença do sobrenatural, orientando a leitura dos textos, ou preservará a hesitação, não resolvendo o mistério. Mas a presença de potências desconhecidas precisa ser fortemente intuída na leitura para que o fantástico apareça.

Todorov (2004), referindo-se ao tema, afirma que: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (p. 31). O ser não pode admitir a existência do sobrenatural, suas predisposições intelectuais e culturais criam uma realidade possível para o mundo e divindades, demônios ou bruxas não têm espaço nessas concepções. Entretanto, a imagem de

forças sobre-humanas são ressaltadas com tamanha habilidade pelo narrador que não podemos de todo rejeitá-las. Assim, para que a hesitação fantástica seja plena na obra, o leitor precisa estar convencido de que seres sobrenaturais são, pelo menos, possíveis. A tensão também se refere a dilemas psicológicos que problematizam o real e o conhecimento, a verdade aceita sobre as coisas. Carrol (1999) reconhece como um dos elementos das narrativas pertencentes ao gênero do horror artístico a presença de jogos de prova ou jogos de raciocínio⁴. Uma personagem ou grupo de personagens precisa provar a existência do monstro, portanto do sobrenatural, antes de enfrentá-lo.

No fantástico, essa tensão é insolúvel, mas constitutiva, é preciso vivê-la para que o fantástico produza seus efeitos. Em *O Caixão Quadrangular*, percebemos que o impulso do narrador por decifrar os acontecimentos que envolviam seu jovem amigo, o Sr. Wyatt, é o que propulsiona o conto. Portanto, não temos apenas os caprichos de um amigo intrometido, mas a representação da condição humana, sempre ávida por compreender os fenômenos a sua volta. Carrol (1999), analisando o pensamento de Lovecraft (2008), trata do que causa o medo na leitura de obras góticas como integrante da natureza humana:

A disposição para essa sensação de medo, que Lovecraft acredita ter a mesma idade que o sentimento religioso, é instintiva. Os seres humanos, ao que parece, nascem com uma espécie de medo do desconhecido que está muito próximo do assombro. Assim, a atração pelo horror sobrenatural deve-se ao fato de ele provocar uma sensação de assombro que confirma uma convicção humana profunda do mundo, qual seja, de que ele contém vastas forças desconhecidas. (CARROL, 1999: 235)

O desconhecido sempre se relaciona com perigos. Daí o uso corrente do escuro, de lugares inóspitos ou de situações completamente inusitadas por artistas do gótico. Os espaços ou condições que impedem a visão clara do ser sobre a situação sempre se apresenta como produtores do medo. Tentar encontrar a verdade por trás de fatos inexplicados é a ansiedade do homem por se sentir seguro, conhecendo a realidade do mundo a sua volta. Todorov (2004), na síntese que elabora sobre os aspectos formais que definem o gótico enquanto

⁴ Os jogos de prova, concebidos por Carrol (1999) como levantamentos de raciocínios que intentam provar a existência do monstro, ocorrem internamente às narrativas e configuram a verossimilhança às obras do gótico. O ambiente que nos é familiar, contaminado pela presença do monstro, constitui a lógica de um mundo em que os vampiros ou espíritos malignos podem ocorrer. As personagens e o leitor têm contato com os efeitos do monstro que são vistos claramente, no caso do horror, fortemente pressentidos e desmentidos, no caso do estranho ou do terror, ou postos de modo dúbio, na elaboração do fantástico.

gênero literário, nos permite perceber como a literatura trata dessas questões do homem. Para o teórico,

Primeiro, o texto deve obrigar o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e hesitar entre uma explicação natural e outra sobrenatural dos acontecimentos descritos. Segundo, essa hesitação pode também ser sentida por um personagem, e ao mesmo tempo em que a hesitação é representada, ela se torna um dos temas da obra – no caso da leitura ingênua, o leitor real identifica-se com a personagem. Terceiro, o leitor deve adotar determinada atitude em relação ao texto: rejeitará tanto as interpretações alegóricas quanto as interpretações poéticas. Esses três requisitos não têm valores iguais. O primeiro e o terceiro constituem realmente esse gênero; o segundo pode não ser satisfeito. (p. 33)

Encontramos nesse trecho não apenas uma definição formal para o fantástico, como também reflexões sobre como os sentimentos do homem são traduzidos por efeitos de sentido no texto literário. Os pontos que elencamos acima são aqui sintetizados e podemos acrescentar algumas considerações relevantes. Embora o pensamento estruturalista de Todorov (2004) o leve a separar os elementos ou efeitos do fantástico, não acredito que possamos tê-los como totalmente separados. São, conforme penso, implicados. A necessidade de o sobrenatural se colocar como presente, contrariamente ao que acreditamos totalmente em relação à realidade empírica, traz para o texto sempre vidas comuns que são transtornadas repentinamente. O efeito da verossimilhança há que produzir o efeito de uma existência de *pessoas vivas* para que o medo e a ansiedade possam ser percebidos. Ou seja, assim como o leitor, a personagem não pode acreditar que existam bruxas, ela tentará provar por outras maneiras as mortes, sentirá que apenas o sobrenatural pode explicar, mas não estão prontas para aceitá-lo.

Voltamos ao tema que já anunciamos na primeira parte desse trabalho sobre o problema da identificação com a personagem. Como afirmamos, não cabe na proposta que temos para reflexão qualquer discussão mais consistente sobre a questão. Mas vale destacar mesmo assim que Todorov (2004) nomeia de *leitores ingênuos*, os que acreditam ser possível identificação direta com a personagem. Carrol (1999), em sua análise minuciosa do tema, demonstrou que

(...) minha resposta envolve a assimilação do ponto de vista interno do protagonista como parte da geração de uma outra resposta, uma resposta que leva em conta a resposta do protagonista, mas também é sensível ao fato de que o protagonista está avaliando a situação da maneira que nosso entendimento interno indica. (p. 137)

É o que podemos entender do seguinte modo: enquanto a personagem está, na narrativa, respondendo emocionalmente aos acontecimentos extraordinários, ou ao monstro, nos termos de Carroll (1999), nossa resposta emocional se relaciona ao personagem, ao monstro, as emoções da personagem, a cena de perigo como um todo. Sem nos atermos a todas as nuances psicológicas e filosóficas que Carroll (1999) se serviu para argumentar a favor de seu ponto de vista, o que nos interessa nesse ponto é o modo como a narrativa é construída para criar o efeito de realidade e aceitamos o mundo da personagem como o nosso mundo. Poe constrói essa perspectiva com narradores personagens (testemunhas e protagonistas) de modo que tomamos conhecimento dos fatos por quem os viveu. Se há a identificação com a personagem ela aparece como efeito construído pelo narrador.

Todorov (2004) afirma que esse efeito pode ser construído com recursos lingüísticos que ele denomina de *modais fracos*, o que Carroll (1999) denomina de *atitudes proposicionais epistemologicamente fracas*. Sentenças que deixam dúvidas quanto à verdade expressa. Em *O Caixão Quadrangular*, podemos destacar construções desse tipo, entre as quais citamos: “(...) imaginei que podia distinguir o momento preciso em que ele desprezasse a tampa (...); parecia ele assemelhar-se a um soluço ou suspiro (...); deve ter sido simplesmente um capricho de minha própria fantasia, destemperada pelo chá (...)”. São sentenças que apresentam a consciência de um homem que se esforça por compreender o que se passa. Trata-se, contudo, de um olhar comprometido pelo fato de estar dentro da situação tecendo considerações soltas, muitas vezes dissonantes. Este entendimento nos permite vislumbrar o mundo criado pelo narrador como possível dentro do nosso mundo e descarta qualquer pretensão alegórica para as cenas que são construídas.

Não se tratam de metáforas, a narração é o que lemos, o caixão não é símbolo ou imagem poética que representaria a morte ou qualquer outra coisa. É um caixão misterioso que desperta a curiosidade do narrador e do leitor. Todorov (2004) enfatiza que

Se, lendo um texto, recusamos qualquer representação e consideramos cada frase como pura combinação semântica, o fantástico não poderá aparecer; este exige, recordamos uma reação aos acontecimentos tais quais se produzem no mundo evocado. Por esta razão, o fantástico não pode subsistir a não ser na ficção (...) (p. 68).

Com essa argumentação, o pensador opõe o fantástico a dois outros gêneros (como vimos já havia oposto ao estranho e ao maravilhoso): a poesia e a alegoria. Pois nestes, a

construção das sentenças não constrói um mundo possível onde os eventos se passam, mas evoca sentidos figurados, representações ou alegorias. A palavra está, na poesia e na alegoria, amparada por um cabedal de imagens. No texto poético, há um duplo-sentido, no qual os termos ora evocarão o sobrenatural com palavras que descreveriam acontecimentos ou fenômenos possíveis num mundo natural e empírico, ora utilizarão de expressões que significariam o sobrenatural, mas aparecem para a construção de fenômenos naturais como a morte, a loucura, o devaneio. Para que um texto seja fantástico suas sentenças não poderão conter nem sentidos poéticos, figurados, nem sentidos alegóricos, metafóricos. A ficção, como a construção de um mundo possível verossimilmente, é o que sustenta a hesitação fantástica.

Todavia, o fantástico não é um fenômeno puro em *O Caixão Quadrangular*. O caixão continha o corpo morto da esposa do artista e a mulher que todos pensavam ser a esposa dele era sua empregada. O marido prometera que levaria o corpo para que a mãe o velasse. A história da empregada como esposa e o uso do caixão foi planejada porque os passageiros poderiam se recusar a viajar num navio que transportava um corpo humano. Para revelar o mistério, o narrador dá voz ao capitão do navio, que desde o início sabia de tudo e ajudara na arquitetura do plano. Podemos assinalar e reforçar nosso argumento de que o fantástico é produzido por um tipo peculiar de narrador: alguém que viveu o que narra e que está, por isso mesmo, comprometido. Suas palavras não são totalmente de confiança porque eles não puderam apreender totalmente os acontecimentos. Nos contos de Poe, vemos recorrente um narrador que sai de cena para que outro desate o nó ou desvende o segredo construído durante a narrativa. É o que acontece em *O Escaravelho de Ouro*, *Os crimes da Rua Morgue* e *A Carta Roubada*, contos famosos do autor e que se relacionam às histórias policiais.

A mudança na voz narrativa demonstra que o fantástico se constrói com tipos específicos de narrador e de personagem. A resolução do mistério se abriga sobre a imagem de personagens racionais, metódicas e frias, como Dupin, o detetive criado por Poe. Intelectos sensíveis, mentes perturbadas, pessoas aterrorizadas vão sempre narrar incertamente, lançando luz demasiada sobre alguns pontos e omitindo outros. Suas mentes não foram capazes de apreender todos os fatos devido à intensidade do que viveram ou do que ainda estão vivendo. Apontar para uma solução ou outra – o natural ou o sobrenatural – é trabalho para uma mente investigativa mais calma. Poe é tido como o criador das situações mais

extraordinárias para suas personagens. Homens e mulheres de vidas comuns são levados ao infortúnio e ao sofrimento tão bruscamente, e tão inexplicavelmente a primeira vista, que nada resta se não narrar o que aconteceu, ainda que não tenha sido possível descobrir as causas. Queremos explorar mais esse terror psicológico em que vivem as personagens de Poe. E como são personagens que narram para nós a trama que viveram, é um estudo sobre o narrador que nos permitirá traçar um perfil para essas mentes e os efeitos trazidos pelas narrações.

2. O NARRADOR NA LITERATURA E NO CINEMA: A FORMAÇÃO DO FANTÁSTICO

2.1. O TERROR PSICOLÓGICO DOS NARRADORES DE EDGAR ALLAN POE

Os contos de Poe, conforme os lemos para as considerações que se seguem, envolvem personagens em situações extremas que afetam suas psiques. Como o narrador dessas histórias, em sua maioria, são as personagens afetadas pelos acontecimentos, chegam até nós a narração dos fatos conforme a impressão que eventos macabros tiveram sob a mente dos narradores. É comum encontrar nas obras de Poe expressões como: *absoluto horror*, *imagem horrenda*, *horrores vividos*, *situação de horror*⁵. Essas expressões marcam nas narrativas a situação em que se encontram as personagens que se esforçam para contar do modo como podem suas histórias. Um terror psicológico sempre anunciado coloca em dúvida a natureza do que estamos lendo. Perguntas sobre as causas ou mesmo a veracidade dos fatos narrados são recorrentes e acreditamos que produzem nesses contos o tipo de hesitação fantástica teorizada por Todorov (2004).

Embebidos pela sucessão de eventos, as personagens encontram na narração uma espécie de expurgação dos sentimentos sufocantes. Todavia, é preciso lembrar que as mentes dispersas e ofegantes com as quais entramos em contato são construídas por técnicas narrativas que deixam como efeito as tensões psicológicas dos narradores. Walter Benjamin (1994), ao descrever o narrador, conforme o concebe enraizado na tradição oral de contar histórias, percebe a necessidade de contar suas vidas como uma das características partilhadas pelos narradores de Poe: “Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira.

⁵ Os termos referentes ao horror não devem ser confundidos aqui com a definição do gênero do horror-artístico em Carrol (1999). Acreditamos que na narrativa de Poe, eles se referem aos sentimentos de pavor produzidos por acontecimentos ou imagens grotescas, situações que deixam marcas na personalidade das personagens transparecidas nas narrações, ou seja, produzem o que estamos denominando de terror psicológico.

O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida (...). O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo.” (p. 221). Com essas observações, Benjamin (1994) reúne Poe aos antigos narradores clássicos. Aqueles que concebiam o narrar como prática de identidade, como comunicação entre as pessoas, como a institucionalização da transmissão de saberes, de conselhos a dar ou a receber. O narrador clássico de Benjamin (1994) é o que fala a partir de uma experiência vivida, a qual sente a necessidade urgente de contar aos outros.

Entre os contos de Poe é comum um parágrafo, até mesmo algumas páginas, de introdução em que aparece a justificativa para a narrativa que se desenvolverá. Justificativa que se liga à necessidade de exorcizar para o papel os demônios que atormentam o narrador. No início de *O Gato Preto*, vemos esse desejo de amenizar o sofrimento mental, o transtorno em que o narrador-protagonista se encontra: “(...) amanhã morrerei e quero hoje aliviar minha alma.” (POE, 2010, p. 51). Partilhar sua história de vida se torna o meio pelo qual o narrador se expurga dos pecados ou transtornos que o levaram a ruína. A angústia vivida pelo narrador dos contos de Poe não se refere a um passado que é retomado, mas ao presente da narrativa. Ora a trama ainda está se passando, ora seus efeitos são fortemente sentidos pelo narrador no momento em que empunha a pena e começa a escrever.

Em sua tentativa de justificar a escrita, o narrador de *Berenice* liga seus sentimentos presentes a fatos passados, dos quais se originam sua profunda infelicidade atual: “Seja porque a lembrança da felicidade passada nos enche hoje de angústia; ou porque nos entregamos às agonias que se originam no êxtase do que poderia ter sido.” (POE, 2011, p. 53). O narrador vive no limiar entre o passado e o presente: a felicidade de outrora é a causa da angústia de hoje, bem como o hoje se torna sombrio com a perspectiva de uma felicidade que poderia ter sido. A mente do narrador varre toda a sua existência e a divide entre um presente angustiante e um passado em que os acontecimentos terríveis deram início ao sofrimento hoje vivido. A narrativa existe no intuito mesmo de contar ao leitor as causas da tristeza vivida pelo narrador. É comum nos contos de Poe que o narrador estabeleça laços com o leitor, constituindo a imagem de um confidente, como se o fôssemos na urgência de quem deseja se livrar de seus traumas contando toda a sua vida. O narrador de *O Demônio da Perversidade* escreve

(...) para que de certo modo pudesse responder à sua questão, para que pudesse explicar-lhe porque estou aqui, para que pudesse transmitir-lhe alguma coisa que tivesse, pelo menos, um leve aspecto da causa para que estivesse agora usando esses grilhões e que justificasse o fato de que habito esta cela destinada aos condenados (...) você facilmente perceberá que sou apenas uma das vítimas incontestáveis do Demônio da Perversidade. (POE, 2010, p. 14)

A introdução à narrativa procura constituir laços ou proximidades com o leitor para quem o narrador pretende expor as causas para seu sofrimento ou ruína. Ele, preso, condenado a morte, semelhante ao narrador de *O Gato Preto*, como último desejo quer narrar sua trama para, quem sabe algum dia, alguém possa compreender o que se passou e perceber que ele é na realidade vítima, não atroz assassino frio. Essa proximidade construída na narrativa chega a um extremo em *O Barril de Amontillado*, onde lemos o narrador afirmar: “Vocês, que tão bem conhecem a natureza de minha alma (...)” (POE, 2011, p. 62). Esse é o modo como o narrador desse conto nos leva para as antigas mansões italianas com seus porões abarrotados de barris de vinhos. Coloca-nos do seu lado como se partilhássemos de suas emoções, o acompanhamos levando Fortunato para a morte na escuridão daqueles túneis secretos no porão. Vemos, por fim, o sorriso maléfico das paredes assassinas e nosso cabelo arrepiado tal qual o do narrador com tamanho efeito que precisamos retomar Todorov (2004) para relembrar que a identificação com a personagem apenas existe enquanto um dos efeitos da narrativa.

A tentativa de expurgar os próprios atos, produzindo uma espécie de justificação ao final da vida é também pressentida em William Wilson. O narrador assim inicia sua trama:

Não gostaria, mesmo que pudesse, aqui e agora, de relatar as recordações de meus anos passados em sofrimento indizível e crimes imperdoáveis. Esta época, nestes últimos anos, atingiu uma súbita elevação de minha torpeza e meu propósito presente é determinar-lhe a origem. (POE, 2011, p. 115)

Todos esses exemplos poderiam servir de apoio ao que Benjamin (1994) afirmou sobre a natureza dos narradores de Poe. A busca de proximidade com o leitor que se configura como um ouvinte perpassa as produções de Poe e o argumento de Benjamin (1994): “Quem escuta uma história está em companhia do narrador, mesmo quem a lê partilha dessa companhia” (p. 213), se relaciona aos contos que tomamos para leitura. Resta compreender até que ponto as narrativas de Poe se enquadram na classificação benjaminiana. Acreditamos que nos contos de Poe, embora haja traços da tradição oral de contar histórias, sempre

amarrada com a partilha de experiências de um ponto distante no tempo ou no espaço, há algumas desselemlhanças com o tipo de narrador clássico concebido por Benjamin (1994).

O primeiro ponto que nos serve de distinção é a premissa do conselho. Para Benjamin (1994), “O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de conto de fadas” (p. 215), pois o narrador do conto de fadas imprimia às suas histórias uma moral sempre presente e viva que sintetizava toda a organização do texto. Este pensador demonstrou que o narrador clássico organizava sua experiência em forma de uma *memória abrangente*, com a qual discorria sobre todos os fatos passados e extraía deles os conselhos que eram possíveis. Memória que constituía uma escada através da qual o narrador se movimenta por todos os espaços do passado. “Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência” (p. 215).

A construção das narrativas tinha como objetivo claro a transmissão de conselhos, o narrar se ligava a atividades práticas do convívio social: os mais velhos ou experientes ensinavam com histórias. Para que uma narrativa alcance seu objetivo de extrair uma lição ou conselho de acontecimentos passados, é necessário que a memória seja organizada, apreendida por alguém que atribua determinados valores ao que se passou. Nos contos de Poe, a natureza dos acontecimentos, portanto, qualquer conselho que possa resultar da trama, ainda está em construção. Como já observamos, a mente do narrador nesses contos, atormentada pelos acontecimentos que a envolvem, não é capaz de ordenar ao todo a trama para que tenhamos algo conciso para avaliar e extrair qualquer moral ou conselho. E o fantástico é justamente isso: o contato com fenômenos que não somos capazes de explicar. O fantástico é dúvida, incompreensão, inapreensão da realidade. Supor que o narrador possa extrair de sua experiência um conselho se torna um contra-senso.

Uma objeção ao que estamos propondo poderia se embasar na afirmação de Benjamin (1994) de que o narrador clássico “(...) não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas.” (p. 209). Esse pressuposto compreende a afirmação de que o curso da vida humana segue nas narrativas clássicas ora um fluxo natural, ora um fluxo religioso. A imagem da morte, por exemplo, apareceria em algumas obras como o fim da vida biológica, o adeus a ser dado a um ente querido, em outras obras, ela se liga ao início de uma vida espiritual, cósmica, misteriosa, a entrada em outro patamar. Assim, o que temos nas narrativas clássicas não é a sucessão de

eventos dominados por uma causalidade, mas a inserção da vida no fluxo maior do universo. As ações do presente remontam sempre a um passado que as legitima e lhes confere inteligibilidade.

De fato, as imagens nos contos de Poe, bem como no filme de Myrick e Sánchez (1999) se sustentam por imagens anteriores que produzem também os efeitos do gótico: a solidão da floresta, o gato preto, a cabana abandonada ou cercada de pobreza, o momento agonizante da morte serão sempre elementos evocativos do terror ou do horror. Podemos dizer que, nesse sentido, são imagens que se inserem *no fluxo insondável das coisas*, mas a exposição dos fatos nas obras de Poe, ainda que objetive a busca de um sentido para a existência naquilo que ela guarda da essência dos tempos passados, em algum momento deixa de cumprir seu papel, justamente porque o narrador não pode organizar completamente sua experiência.

A afirmação inicial do narrador de *Os fatos que envolveram o caso de Mr. Valdemar* nos ajuda nessa percepção: “Tornou-se agora necessário expor todos os fatos – pelo menos até o ponto em que eu mesmo os compreendi.” (POE, 2010, p. 35). Por mais que a narrativa tenha a pretensão de apresentar os fatos a fim de convencer o leitor do que se passou no momento da morte de Mr. Valdemar, o narrador reconhece que talvez não tenha compreendido direito o acontecido. Sua narrativa não é a extração de uma moral a partir de um evento passado, mas a tentativa de organizar sua experiência, para que o outro a conheça. É o mesmo caso do narrador de *O Gato Preto*.

Não conseguimos localizar um conselho que pudesse ser dado pelo narrador deste último conto, nem pelos jovens de *A Bruxa de Blair*. E não há conselhos porque essas histórias se ligam àquela impressão de terror que nos cerca quando pensamos na impotência humana diante dos fenômenos da vida. Não percebemos uma causa para a mudança drástica da personalidade do narrador de *O gato Preto*. E, apesar de que maiores cuidados pudessem ter sido tomados a fim de oferecer maior segurança ao grupo de estudantes que foram investigar a bruxa da floresta, não ficamos convencidos de que qualquer outra medida fosse suficiente para salvar a vida de Heather, Josh ou Sam. O sentido dessas narrativas é sempre hesitação, tensão, dúvidas, portanto, não há conselhos a dar nelas.

É importante ressaltar que estamos abarcando para essas considerações um grupo de contos de Poe que trazem em alguma medida o fantástico, ainda que para ser desvencilhado no estranho ou no maravilhoso. Conforme Todorov (2004), como vimos no capítulo anterior, os entende: o estranho se liga a explicações naturais e o maravilhoso a causas sobrenaturais para os eventos. Entre suas obras, localizamos uma série de contos policiais ou de mistério aos quais nossa leitura não alcança. Mesmo entre esses contos que carregam o espírito do fantástico, há uma construção inicial que apresenta a tomada da experiência como detentora de um ensinamento a passar. *O Demônio da Perversidade e Os fatos que envolveram o caso de Mr. Valdemar* têm na motivação para suas escritas um recorte dos acontecimentos que visa convencer o leitor de uma verdade. Mas o desenvolvimento das tramas revela a debilidade dos argumentos e mostra que a realidade não está toda ali, há algo mais, há exageros, o leitor tem nítida a impressão de que a narração não consegue convencer totalmente.

O efeito que produz é o da situação do homem incapaz de deixar outro sentido que o de uma prisão aos acontecimentos que o arrebatam. Segundo Todorov (2004), na leitura que faz de Nerval e Gautier, entramos aqui no pandeterminismo, entendido como o estabelecimento de uma relação íntima entre todos os elementos do universo. Os seres, as coisas inanimadas, o clima ou qualquer outro fator pode modificar completamente o rumo de uma vida. As potencialidades que agem sobre o homem são demasiado complexas e por isso não podem ser controladas. Num mundo em que aspectos insignificantes podem comprometer drasticamente o curso da história, o olhar do homem tenta localizar em cada canto os perigos que se lhe apresentam. Na narrativa temos essa busca desesperada por um sentido, por uma explicação que parece fugir da capacidade do homem. Estamos todos fadados a não entender o mundo, a morte é a libertação última do homem que finalmente escapa das incertezas que o cercam.

Acreditamos que o conto *Nunca Aposte sua Cabeça com o Diabo* disserta a favor de nossa leitura. O narrador o inicia citando Dom Tomás de Las Torres que afirma: “(...) desde que as atitudes morais de um autor sejam puras em sua vida diária, a moral expressada por ele através de seus livros não tem a menor importância.” (POE, 2010, p. 71). Assume uma postura contrária ao do antigo poeta e chega a dizer:

Presumimos que Dom Tomás esteja agora pagando no Purgatório por esta afirmação. Seria uma coisa muito interessante, também, para fazer justiça poética, mantê-lo nesse lugar desagradável até que seus Poemas de um

Amador tenham sido completamente esquecidos (...). Toda obra de ficção deve ter uma moral; a propósito, a crítica literária descobriu que toda obra de ficção de fato tem. (idem, p. 70)

Percebemos a ironia e o sarcasmo com que o narrador trata da questão da moral ou do ensinamento no texto literário. Defende arduamente que toda obra de ficção deva ter um conselho sendo partilhado. Depois expõe a deficiência na percepção dos conselhos a dar: sobre uma mesma obra, *Batrachomyomachia*, de Homero, os estudiosos da literatura reconheceram diferentes e dissonantes conselhos. Seria, em uma opinião, o intuito de fazer com que os leitores odiassem revoluções. Em outra leitura, se tratava de recomendações de temperança em relação à comida ou a bebida. Finalmente, havia quem pensasse que o poeta apenas relacionava a personalidade de artistas célebres às suas personagens. Então analisa a própria obra e verifica que, ao contrário do que seus críticos afirmavam, havia uma moral em cada conto. Para os despercebidos é que ele escreveu *Nunca Aposte a Cabeça com o diabo*:

Não há razão, portanto, para a acusação que me foi feita por alguns ignorantes, de que eu nunca escrevi um conto com cunho moral, ou para usar uma terminologia mais precisa, uma história com uma moral. Não são estes críticos que vão me corrigir e desenvolver minha moral (...) para mitigar as acusações levantadas contra mim, ofereço a triste história publicada abaixo, sobre cuja moral não pode recair a menor acusação, uma vez que pode ser lida nas grandes maiúsculas que formam o título do conto. (ibidem, p. 71)

Que fino senso de humor possuía Edgar Allan Poe: para mostrar a superioridade de sua moral a estampou diretamente no título, ou seja, no início do conto, e não a relegou ao final como faziam os demais narradores. Este conto nos parece uma provocação aos críticos que intentam forçar um modelo ou uma obrigação ao artista. Podemos dizer, portanto, que a questão da moral se liga, na obra de Poe, muito mais a um embate sobre a natureza do texto literário do que a um compromisso prático de partilhar ensinamentos. Em seus contos, a impossibilidade da alocação de uma moral no conto está no foco narrativo utilizado. A narração, enquanto propicia o espaço frutífero para o fantástico, hesitação da personagem e do leitor, constitui uma tensão que impede o oferecimento do conselho.

Quando Rosenfeld (1996) demarca as mudanças ocorridas na arte moderna, e aí inclui a arte da ficção literária, apresenta uma modalidade de narrador que rompe com o clássico. Segundo suas palavras,

Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome ‘ele’ e da voz do

pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na atualidade imediata, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos. Com isso esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito) (...) (p. 84)

Entendemos o narrador em Poe como ocupando um espaço limítrofe entre o clássico, definido por Benjamin (1994) e o moderno, concebido por Rosenfeld (1996). A abordagem deste se refere especificamente ao romance, um ponto em que os dois teóricos podem dialogar, pois Benjamin (1994) vê a morte do narrador na forma que o romance moderno tomou. A opinião de que nas narrativas modernas está em funcionamento a omissão do narrador intermediário, que desocupa o espaço e permite que a própria personagem possa narrar é extremamente produtiva para nosso trabalho. A personagem narradora apresenta uma parcela da realidade que, por sua organização no fluxo de consciência, conforme Rosenfeld (1996) o conceitua, carrega a impressão do todo. O que o autor denominou de fluxo de consciência poderíamos entender, nos contos que analisamos, como a irrupção dos acontecimentos na teia narrativa que constrói os efeitos do texto. O narrador revisita o passado, mas por uma memória fragmentada que reconstrói as experiências, os espaços. Embora tenhamos a impressão do absoluto, a narração se ocupa apenas de uma parte, pois o foco nessas narrativas não é tanto a trama desenvolvida, mas o ser que a habita.

Sem a intermediação de um narrador onisciente, o contato que temos é direto com a personagem e dessa forma podemos sondar sua mente. Tratando da obra de Poe, Todorov (2004) o aponta como precursor do romance policial contemporâneo, o que nos embasa também quando percebemos o narrador oscilante entre o clássico e o moderno. O romance policial, na leitura proposta por Todorov (2004), se enquadra no gênero do estranho. Nessa narrativa, não há hesitação entre uma explicação natural e outra sobrenatural para as mortes que espalham o terror em uma pequena vila perdida ou em uma grande cidade, há o levantamento de provas, evidências de quem é o assassino – um homem, talvez um animal, alguma fera a solta. Entretanto, “(...) não só pelos temas, como pelas técnicas que elaborou, Poe fica muito próximo dos autores do fantástico” (p. 55). Mesmo aqueles contos que acabam por se tornar o fantástico-estranho, como é o caso de *O Caixão Quadrangular*, guardam elementos, como já trabalhamos, extremamente produtivos para o efeito do fantástico.

O narrador de *O Gato Preto* tem o propósito de “(...) colocar diante do mundo, simplesmente, sucintamente e sem comentários, uma série de eventos nada mais do que domésticos.” (POE, 2011, p. 51). O intuito seria o de apresentar objetivamente o desencadear dos acontecimentos. Há nessa descrição de seu propósito inicial a tentativa de fundar a história no curso de eventos naturais, domésticos, de uma explicação muito bem calcada no que é possível dentro do mundo empírico. Mas não se tratam de eventos comuns, a excepcionalidade dos acontecimentos “(...) terrificaram, torturaram e destruíram” o narrador que, ao introduzir sua trama, prepara o leitor para as cenas de crueldade, tortura e assassinio que se seguem. Todo o primeiro parágrafo do conto se converte na preparação do terreno do gótico.

A aflição profunda em que ele se encontra enquanto está preso e aguardando sua execução na forca no dia seguinte é sentida pelo leitor que intenta descobrir a origem de seu infortúnio. Esta, enquanto aparece inicialmente sob a égide de acontecimentos domésticos, depois se torna a suposição do agir de forças sobrenaturais. As conjecturas do narrador, conforme ele confessa, não são capazes de analisar os fatos e atribuir-lhes uma razão lógica:

Mais tarde, talvez, algum intelecto surgirá para reduzir minhas fantasmagorias a lugares comuns – alguma inteligência mais calma, mais lógica, muito menos excitável que a minha; e esta perceberá, nas circunstâncias que descrevo com espanto, nada mais que uma sucessão ordinária de causas e efeitos muito naturais. (idem, p. 52)

Com essas palavras, temos a primeira contradição importante do conto. Embora tenha iniciado com a apresentação de fatos que seriam naturais, o narrador percebe que não é capaz de por aí os eventos que o aterrorizaram. Confia ao leitor essa possibilidade, um leitor que poderá perceber nas alucinações do narrador, o desencadeamento de *causas e efeitos muito naturais*. Dessa forma, é firmado com o leitor o compromisso de uma leitura investigativa, a moda dos jogos de prova ou de raciocínio propostos por Carrol (1999). Percebamos que esses jogos de raciocínio não se relacionam ao levantamento de provas do estranho. Este procura evidências de um crime cuja explicação é sempre natural. Os jogos de raciocínio do fantástico e do horror se ocupam de debater as possíveis existências e intervenções de forças sobrenaturais.

Portanto, o detetive do conto policial assume uma posição, com o estabelecimento de evidências, normalmente culminadas na confissão do assassino, que não contradiz a estrutura

do pensamento ou da cultura em vigência. A tensão experimentada por uma personagem envolvida em enredo fantástico consiste na possibilidade do sobrenatural que não pode ser aceito, cujas provas da existência são sempre difusas e insuficientes, mas cujos efeitos podem ser sentidos. São formadas as imagens do narrador e do leitor. Este aparece como um confidente a quem a narrativa interessa pela possibilidade de solução para o mistério, aquele como o aflito a se justificar das torturas que impôs, das mortes que causou. O estabelecimento de uma relação íntima entre o narrador e o leitor é vital para que os sentimentos e emoções vividos pelo narrador sejam partilhados ou influenciem na leitura do conto.

Retornamos à questão da identificação com a personagem debatida insistentemente por Carrol (1999) e Todorov (2004). Solucionamos o problema, para o contexto desse trabalho, afirmando que se firma nesse conto um acordo ou contrato entre o narrador e o leitor que é aí construído (o que Todorov denominou de leitor implícito, poderíamos dizê-lo por leitor virtual ou sua imagem construída na narrativa). A situação emocional do narrador não é a mesma suposta para o leitor. Quem narra está atormentado pelo horror que vive, o que lê detém as habilidades intelectuais necessárias para julgar. Consideramos essa discussão importantíssima para a definição do fantástico, pois através do acordo firmado entre o narrador e o leitor, este se sente comprometido na busca da verdade. Ele viverá as hesitações e tensões do narrador na medida em que tenta encontrar uma resposta abrangente para abarcar todas as questões que são levantadas pela narrativa. Se dialogarmos esse ponto ao que fora afirmado por Benjamin (1994) quanto ao narrador clássico, poderíamos supor: a narrativa de Poe pretende que o leitor ofereça um ensinamento ao narrador, no sentido de uma leitura lógica ou interpretação dos fatos, pois é ao leitor que cabe decifrar o passado, entender o que se passou.

Para que o leitor assuma seu papel, o narrador de *O Gato Preto* oferecerá um percurso completo, embora sucinto, de toda a sua vida. O quadro total de sua existência, lembramos, enquanto efeito de totalidade na narrativa com o fluxo de consciência, pode ser dividido em dois momentos distintos: o primeiro se inicia na sua infância dócil e vai até o momento que ele demarca como o de uma mudança radical em sua personalidade; o segundo, a partir dessa alteração na personalidade, indo até a prisão na qual narra sua vida. Há, portanto, uma separação entre o presente da narração e o passado de felicidade e ingenuidade em que vivia o narrador. A oposição temporal entre o passado e o presente se constrói no conto como a

demarcação de um tempo de felicidade inicial e o fim desse estado de graça pela mudança brusca no temperamento do narrador.

Salvatore D’Onofrio (2006), em sua análise estruturalista da narrativa dos contos de fadas, argumenta que o texto literário exige, para existir enquanto tal, que seres humanos ou animais antropomorfizados se encontrem em um momento de tensão. Há que ocorrer a destruição de uma harmonia ou felicidade inicial por algum motivo como uma morte, uma separação, o início de uma guerra, uma doença. Quando se instaura a quebra da felicidade inicial é que a narrativa verdadeiramente se inicia e perdurará até o momento em que a harmonia é retomada no fim do conto. Suas observações são valiosas para nós no que oferece de compreensão sobre o tempo da felicidade. Para o autor, a felicidade não pode ser demarcada pelo tempo, porque ela não existe enquanto tal, a felicidade é *pura fruição*. Os contos clássicos se iniciavam com o *Era uma vez...* e terminavam com o *Felizes para sempre*. A felicidade era algo que estava fora da narrativa, antes e depois que ela era concluída. Enquanto se narrava, as personagens obrigatoriamente viviam em tensão.

Com essas colocações de D’Onofrio (2006), queremos pontuar que o tempo em que o narrador se descreve como de uma docilidade fora do comum e um profundo carinho pelos animais e respeito pelas pessoas não é demarcado cronologicamente. Sobre o período, temos algumas menções: “Desde a infância”, “Casei-me cedo” ou “por diversos anos.” Mas não se trata de um tempo que possa ser medido, na realidade ele ocupa um pequeno espaço na introdução à trama. Para Nunes (2000),

Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em estalões unitários constantes, para o cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, ‘intervalos heterogêneos incomparáveis.’ (p. 19)

Assim, não há uma proporcionalidade exata entre os anos vividos e o espaço ocupado na narrativa, pois o narrador não ordena sua memória na obediência restrita aos elementos temporais, mas a reorganiza pela impressão que os fatos tiveram sobre sua mente. Essa separação produz o efeito de distanciamento entre a harmonia e paz de espírito antes vivida e as tensões do presente. Trabalha no sentido de que o narrador preso e a poucas horas de sua execução na força vive as mesmas agonias e embates pessoais que aquele que enforcara um gato e matara a esposa. Nunes (2000), ao comentar sobre o presente da narrativa trata da

junção temporal que age para o efeito de unicidade da personagem. Para o autor, “(...) essa junção se efetua através dos personagens. É a partir dos personagens, dos enunciados a respeito deles ou daqueles que o proferem, que fica demarcado o presente da enunciação (...)” (p. 22). Enquanto conta sua história, o narrador a vive, chega até nós as impressões nítidas do horror vivido pela personagem. Nunes (2000) trata de um tempo flutuante na narrativa moderna, salienta que

É deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. De ‘uma infinita docilidade’, o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa (...) qualquer modalidade temporal existe em função da sua apresentação na linguagem, o tempo da obra. (p. 25)

Os efeitos da narrativa aproximam ou distanciam os espaços temporais. A separação temporal e a junção dos momentos de tensão da personagem como um presente da narração ocorrem a partir da mudança de temperamento que o narrador acredita ter se iniciado “(...) devido à interferência da Intemperança criada pelo Demônio.” (POE, 2011, p. 53). Perceba que o termo intemperança é grafado em maiúsculo como se tratasse também de uma personagem. Acreditamos que o demônio aqui referido dialoga com o Demônio da Perversidade, citado por Poe em outros de seus contos. Intemperança e Demônio aparecem como espíritos maus que produziram seus infortúnios. Como se o narrador estivesse preso a uma teia de acontecimentos do qual não poderia escapar.

O horror e ódio que sentia pelo primeiro gato preto se converteram num espírito assassino. Ele arranca um dos olhos do gato e alguns dias depois o enforca numa árvore. Entretanto, após o incêndio que destrói sua casa e dizima seus bens, ele e a esposa vão viver numa outra casa, perto da qual, em uma taverna de bêbados ele encontra outro gato preto. Este aparece para retomar o ódio anteriormente sentido e leva o narrador a ruína. Na tentativa de matar esse segundo gato, como a esposa tentou impedi-lo, acaba por matar sua mulher, é preso e condenado à morte. O Demônio da Perversidade o persegue, o arrebatou e o destrói completamente. Posto dessa forma, o narrador se converte na mais sofrida das vítimas de uma força que ele não pode controlar.

No conto de mesmo nome, o Demônio da Perversidade é definido como

(...) uma coisa paradoxal como princípio inato e primitivo das ações humanas, algo que denominaremos perversidade, na falta de um termo melhor. No sentido que pretendo, é de fato um móvel sem motivo, um motivo não *motivirt*. Através de seus estímulos, agimos sem um objetivo

compreensível; ou, se quisermos entendê-lo como uma contradição em termos, podemos modificar a proposição para dizer que, através de seu estímulo, agimos pela razão de que não deveríamos agir. (POE, 2010, p. 09)

Os narradores de Poe tratam da perversidade como a personificação do lado negro de nossa mente, uma motivação incontrolável e auto-destrutiva como uma força maléfica. Sob a influência do Demônio da Perversidade, o narrador de *O Gato Preto* cometerá as maiores crueldades, totalmente inconcebíveis em sua infância. A perseguição ao gato preto, objeto passado de um amor e preferência, se torna a obsessão do narrador. Ele tenta horrorizado se afastar do bicho, fugir da aparência do mal, mas é cercado e agoniza no espírito os terrores que vive. Segundo sua explanação sobre o Demônio da Perversidade, lemos que

A própria filosofia não estudou este espírito. E, todavia, assim como tenho certeza de possuir uma alma vivente, é minha convicção que a perversidade é um dos impulsos primitivos do coração humano – uma das faculdades primárias e indivisíveis, um dos sentimentos que dão origem e orientam o caráter do Homem. (POE, 2010, p. 10).

Numa compreensão filosófica acerca do Demônio, pondo-o como um dos traços da natureza humana, o narrador parece nos conduzir ao estranho, ou seja, a explicações naturais para o que aconteceu. Entretanto, assim como essa possibilidade é sustentada, a hipótese do sobrenatural se ergue com a mesma força em diversos momentos da narrativa. Acreditamos, com base em nossa leitura dos pressupostos de Carroll (1999), que o fantástico se processa nesse conto como a sustentação de duas possibilidades sem apresentar a confirmação de nenhuma delas. O narrador não se encontra em uma situação psicológica confiável para que seus argumentos sejam o suficientemente convincentes. Mas o profundo sofrimento é ressaltado em muitos pontos e em declarações como a que se segue:

E agora eis que me encontrava realmente desgraçado, um miserável além da desgraça e da miséria da natureza humana. E era um animal sem alma, cujo companheiro eu tinha destruído com desprezo, era um animal sem alma que originava em mim – eu, que era um homem, criado à imagem do Deus Altíssimo – tanta angústia intolerável! Nem de dia, nem de noite eu era mais abençoado pelo Repouso! (POE, 2011, p. 62)

Há aqui a menção a uma animalização do homem, colocada nos termos de uma retirada da alma, uma queda do homem feito à imagem de Deus, a entrada no terreno do instintivo, do ódio puro, dos desejos incontroláveis. É com a oposição entre a virtuosidade cristã – temperança, auto-controle, sacrifício, altruísmo – e a tentativa de satisfazer as vontades da carne que o narrador constrói a alteração de sua personalidade. Mas essa

alteração não caminha apenas no campo do psicológico, ou seja, não se processa apenas por elementos humanos ou naturais. Quando insistimos em demonstrar que o narrador de Poe não é exclusivamente clássico e argumentamos a favor de uma passagem de tempo que não obedece a padrões cronológicos exatos, intentamos demonstrar que os acontecimentos não são aqui narrados conforme aconteceram.

A mente do narrador, afetada pelos acontecimentos, narra divagando entre a aparente objetividade da descrição e a citação de impressões subjetivas que atestam a inconstância psicológica do narrador. O narrador não está preparado para acreditar que o espírito assassino que tomou conta de sua alma se deva a alguma entidade sobrenatural, entretanto, as explicações naturais parecem também não ser satisfatórias. Enquanto tenta aparentar a precisão dos acontecimentos, o narrador se perde nos comentários que comprovam uma suposição do sobrenatural. Conta que sua esposa, referindo-se ao gato preto, fazia “(...) alusões à antiga crença popular de que todos os gatos pretos eram bruxas disfarçadas. Não que ela jamais mencionasse esse assunto seriamente – e se falo nele é simplesmente porque me recordei agora do fato.” (POE, 2011, p. 53). Trazer esse fato à tona enquanto tece suas memórias não surge por acaso, mas adentra em algo como uma brecha de onde irrompe o sobrenatural na narrativa que se pretendia racional.

Em outros momentos do conto, irrupções semelhantes argumentam a favor da ação de forças sobre-humanas. Na noite seguinte ao enforcamento do gato preto, um incêndio destrói a casa do narrador. Os vizinhos tentam debalde salvar a casa, mas lá de dentro apenas ele e a esposa saem inteiros. Os móveis, as paredes da casa, tudo foi ao chão, menos uma parece, a que ficava atrás da cabeceira de sua cama. De manhã, um pequeno aglomerado de curiosos se reúnem em torno dessa única parede que prevaleceu contra as chamas e ali detectam a imagem em baixo relevo de algo semelhante a um gato enorme com uma força no pescoço. Sobre sua aproximação da imagem e a contemplação do que ali continha, o narrador comenta: “Da primeira vez que contemplei esta aparição – porque dificilmente poderia chamá-lo de algo menos assombroso –, meu espanto e meu terror foram extremos.” (POE, 2011, p. 55).

Para que sua alma encontrasse novamente a calma, ele elabora uma explicação provável e racional para a aparição. Contudo confessa: “Embora eu satisfizesse minha razão assim rapidamente, se bem que não tivesse podido acalmar totalmente minha consciência (...). Durante meses não conseguia livrar minha visão interna do fantasma do gato (...)”. (idem, p.

56). Ao mesmo tempo em que não conseguia aceitar o sobrenatural, o seu inconsciente parecia conter as provas de que tudo era armação de algum espírito maligno que resolvera destruir a sua vida. E é justamente a irrupção de um inconsciente crédulo do sobrenatural que parece intervir na narrativa, instaurando os efeitos das ações do Demônio e de bruxas no controle sobre os atos do narrador.

O encontro de um segundo gato preto “(...) tão grande quanto Pluto e extremamente parecido com ele em todos os detalhes, salvo um (...)” (POE, 2011, p. 58 e 59) significa de modo contundente a tentativa de o narrador comprovar a perseguição que sofrera dos espíritos malignos. Ele está bêbado quando percebe o gato em cima de um barril no bar em que bebia. “Imediatamente fui falar com o taverneiro e ofereci-me para comprar o bichano, mas ele disse que o animal não lhe pertencia – que nunca o tinha visto antes e que não fazia a menor idéia de onde tinha vindo ou a quem pudesse pertencer.” (idem, p. 59). O gato apareceu misteriosamente e atendeu aos carinhos do narrador como se já o conhecesse. Não podemos ler esse trecho do conto sem supor que se trata de uma reencarnação de Pluto ou que o demônio que possuía o primeiro gato adentrou neste segundo para continuar a atormentar a alma do narrador.

Essa impressão aumenta quando a única diferença entre Pluto e o segundo gato encontrado, “(...) uma mancha branca bastante grande, embora de formato indefinido, cobrindo-lhe quase inteiramente o peito”, (POE, 2011, p. 61) começa a tomar formato.

(...) muito lentamente, de uma forma quase imperceptível, uma forma que por muito tempo minha Razão lutou para considerar como meramente fantasiosa, acabou por assumir um contorno rigorosamente distinto. (...) Essa imagem, escrevo agora, era a imagem de uma coisa horrível, uma coisa apavorante... a imagem de uma FORÇA! Ah, melancólico e terrível instrumento de Horror e de Crime – de Agonia e de Morte! (idem)

A forma da força no peito desse segundo gato preto o liga diretamente a Pluto como se esse fosse continuar o tormento iniciado pelo primeiro. Neste trecho, o narrador evidencia o embate entre a Razão e a percepção dos acontecimentos. À luz da razão, esses eventos não poderiam ser explicados a não ser como frutos da imaginação. O símbolo da força gravado em branco no peito negro do gato era a lembrança atormentadora dos crimes passados, dos antigos sentimentos que agora serão retomados. Funciona como uma marca visível e incontestável de impressões muito insustentáveis do narrador. A força nesse sentido poderia significar a entrada completa do narrador no campo do instinto, como se os esforços para se

manter um mínimo de consciência não fossem mais suficientes. A Razão lutou e perdeu, sua alma que começara a ser animalizada pela influência do primeiro gato, agora seria completamente transformada, distanciada de toda moral cristã, receberia as marcas de um paganismo vil, assassino e perverso.

Durante o dia a criatura não me deixava por um único momento; e, de noite, eu me acordava de hora em hora, despertado de sonhos cheios de um pavor indescritível, para encontrar a respiração quente daquela coisa soprando diretamente sobre meu rosto e seu peso enorme – um pesadelo encarnado do qual eu não poderia jamais me acordar, oprimindo e esmagando o meu coração! (POE, 2011, 62)

O tormento não o deixa em paz em nenhum segundo, acordado o gato sempre o persegue, dormindo, o gato o assombra em seus sonhos, acordando desesperado dos sonhos sente o peso do enorme gato que dorme sobre seu peito. A situação fica intolerável: “Os maus pensamentos se tornaram meus amigos íntimos, meus únicos amigos (...)” A loucura atinge seu grau máximo e constante, “(...) os acessos de fúria súbitos, freqüentes e incontroláveis aos quais eu agora me abandonava cegamente e sem o menor remorso eram descarregados (...)”. (POE, 2011, p. 62 e 63). Não há mais nenhum traço de humanidade no narrador quando avança sobre o gato para matá-lo, num momento de fúria desmedida. Haviam decidido ao porão ele e sua esposa, esta, por tentar impedi-lo de executar o intento, acaba por pagar no lugar do gato. “(...) arranquei o braço de seu aperto e, com um único golpe, enterrei o machado na cabeça dela. Ela caiu morta no mesmo lugar, sem soltar um único gemido.” (idem, p. 64).

Após matar a esposa e emparedá-la no porão, o narrador tenta encontrar o gato preto para acabar de vez com a história. Entretanto, por mais que tente não consegue localizá-lo. Acreditando que ele fugira ante o horror da cena, o narrador reencontra a paz, passa os dias tranquilo imaginando que tudo acabou, que poderia seguir sua vida normalmente. Quatro dias depois recebe a visita da polícia que fora avisada do sumiço da mulher. Confiante que nunca seriam capazes de encontrar o corpo emparedado ele exhibe o porão: “(...) tomado por um frenesi de bravata, bati pesadamente com uma bengala que tinha na mão justamente sobre aquela porção da parede atrás da qual jazia o cadáver (...)”. (POE, 2011, p. 67). Como um eco demoníaco das batidas, um grito longo e profundo sai da parede. O narrador e os policiais ficam por um instante inertes, horrorizados com o som que parecia, segundo o narrador, emergir das profundezas do inferno. Depois, os policiais derrubam a parede e revelam o crime:

(...) sobre sua cabeça, com a boca vermelha escancarada e uma chispa de fogo no único olho, sentava-se a besta horrenda cujos ardis me tinham levado ao assassinato e cuja voz denunciadora agora me levaria ao carrasco. Eu havia emparedado o monstro dentro do túmulo! (POE, 2011, p. 68).

A aparência do gato emparedado vivo se assemelha ao diabo, à besta horrenda. A ele são atribuídos os ardis que levaram o narrador à ruína. A conclusão do conto deixa a pergunta: fora o demônio ou bruxas que atormentaram o pobre ser lançado aos assassinios ou sua mente perturbada e doente é a única responsável pelas atrocidades? Pelo que expusemos aqui, poderíamos supor que a aparência do sobrenatural consiste na entrada do narrador no campo do inconsciente que fabricara as fantasmagorias e tudo se reduz, como ele próprio sugere, a fatos que podem ser explicados racionalmente. Entretanto, a sucessão dos eventos, o desencadear da trama sugere com a mesma força a probabilidade do sobrenatural. O leitor não consegue tomar uma posição definitiva, tudo o que tem são conjecturas sobre as hipóteses levantadas. Portanto, podemos afirmar que o conto *O Gato Preto* se enreda no fantástico puro, mantendo do início ao fim da trama a hesitação necessária para o gênero.

A dúvida sobre a natureza de certos acontecimentos é, semelhante à presença do Demônio da Perversidade, um tema recorrente nos contos de Poe. Vemo-na em ação em *Os fatos que envolveram o caso de Mr. Valdemar*. Esse conto surge como um pseudo-artigo no qual se pretende esclarecer a população estarecida sobre os fatos que envolveram a morte de Mr. Valdemar. Em um trecho prévio, como um prefácio, o narrador do conto argumenta a favor da veracidade do que vai narrar e conclui: “Deixamos que o texto fale por si mesmo. Podemos observar, entretanto, que existe uma certa classe de pessoas que se compraz na Dúvida, como se fosse uma profissão.” (POE, 2010, p. 35).

O conto se conduz como uma provocação àqueles que permanecem na dúvida mesmo depois que os fatos se esclarecem totalmente. Inicialmente, o narrador observa que “(...) não pretenderei considerar espantoso que o extraordinário caso de Mr. Valdemar tenha despertado tantas discussões. Teria sido um milagre se não tivesse – especialmente dentro das circunstâncias.” (idem). Todavia, embora acredite que sua narrativa possa ser capaz de dizimar quaisquer dúvidas que ainda restam, o narrador não está completamente seguro de ter compreendido corretamente os fatos. Sua possível confusão é acentuada no início da trama e nos coloca em uma posição de desconfiança em relação ao que lemos. Durante a grande e minuciosa primeira parte do conto, o narrador se envereda por conceitos médicos, filosóficos

e mesméricos acerca da situação e cria o efeito de objetividade que levaria o leitor a crer completamente nas explicações contidas.

A narrativa engloba o interesse de um hipnotizador de mesmerizar uma pessoa no momento de sua morte. Isso não havia sido tentado antes e era de se esperar que a escolha da pessoa não seria fácil – a superstição ou mesmo o desejo de privacidade na agonia da morte faria com que os moribundos recusassem. De qualquer modo, os parentes ou amigos mais chegados poderiam se opor e dificultar o aceite do paciente. Mr. Valdemar seria a pessoa exata, devido ao seu espírito calmo e ao fato de não ter parentes nos Estados Unidos. Também, a natureza de sua doença, a tísica, favorecia a marcação de um momento exato para a morte. O narrador o convida para ser o experimento mais extraordinário na história do mesmerismo e, como já era suposto, ele aceita de bom grado. O que surpreende é o ânimo com que trata a situação, enviando prontamente um bilhete ao mesmerizador para que ele viesse rápido, não perdesse a oportunidade.

Meu caro P.-----

É melhor que você venha agora mesmo. D.----- e F.----- concordaram que não posso durar além da meia-noite de amanhã. Acredito que tenham marcado a hora com bastante exatidão.

Valdemar. (POE, 2010, p. 38).

Neste trecho, entramos em contato com alguns recursos utilizados por Poe em muitos de seus contos, especialmente aqueles que poderiam ser classificados como contos policiais – *Assassinatos na Rua Morgue*, *A Carta Roubada*, *O escaravelho de Ouro*, entre outros. A omissão das personagens envolvidas, substituição dos nomes pelas iniciais seguidas de tracejados – P.-----, D.-----, F.----- etc. – pode ser amplamente observada em muitos de seus contos. Acreditamos que esse recurso produz dois efeitos nas narrativas: o da veracidade, a história narrada aconteceu de fato, as personagens se referem diretamente a pessoas vivas e a omissão dos nomes teria o objetivo de proteger suas identidades; daí o segundo efeito de que a narrativa poderia se relacionar à vida de qualquer pessoa conhecida, o que confere aos contos certa universalidade de sentidos.

Em *Os fatos que envolveram o caso de Mr. Valdemar*, conto pseudo-artigo, a omissão dos nomes procura preservar a identidade de quem estava envolvido com as experiências do mesmerismo. A estrutura do enredo do conto policial leva ao leitor uma morte ou roubo misterioso para então apresentar o detetive que, com sua mente aguçada e detalhe de

observações, nos desvendará o mistério. Nesses contos nada há de fantástico, já que desde o início não há qualquer suspeita de que um demônio ou espírito seja o responsável pelos delitos. Poderíamos dizer que tratam-se de narrativas que se acomodariam bem ao gênero do estranho na concepção de Todorov (2004) ou ao terror, segundo Carroll (1999) o define. Ou seja, os fatos sempre são causados por alguma ação humana ou natural muito bem explicada dentro das perspectivas científicas aceitas pela razão.

Diferentemente, não há qualquer mistério acerca da causa da morte de Mr. Valdemar, fora a tísica que lhe roubara a vida. O narrador não apresenta a morte misteriosa para então nos desvencilhar suas causas. Não se trata da morte em si, nem da doença, mas da passagem, do que se deu no momento em que Mr. Valdemar morria. As explicações científicas, filosóficas e instrumentais do mesmerismo, dadas pelo narrador, objetivam demonstrar que a morte tem causas naturais. Sua longa digressão, amparada pelos argumentos dos médicos presentes e firmada nos procedimentos tradicionalmente vinculados à hipnose, confere objetividade tanto à descrição das causas da morte e à experiência a que se propuseram.

Seguindo essa objetividade pretendida, o narrador continua sua narrativa-descrição até que se detém num ponto: “Sinto agora que atingi o ponto da narrativa que vai despertar a positiva descrença de todos os leitores. Todavia, meu dever é simplesmente prosseguir.” (POE, 2010, 46). A tísica, em uma abordagem eminentemente científica, o mesmerismo, como prática sistematizada e amplamente utilizada pela medicina no período, um moribundo nas agonias da morte. Os fatos até então descritos se conformavam bem ao que se poderia supor que organiza a realidade da vida. O narrador havia conseguido hipnotizar Mr. Valdemar e os efeitos do transe eram perfeitamente sentidos, ele morria sem dor. Entretanto, dentro de um conjunto esperado de eventos, algo acontece que parece não ter ligações com as causas anteriormente enumeradas.

Todorov (2004), mencionando a causalidade, lei de causa e efeito, presente na vida cotidiana, observa:

Digamos que na vida cotidiana há uma parte dos acontecimentos que se explica por causas conhecidas por nós; e uma outra, que nos parece devida ao acaso. No último caso, não há, de fato, ausência de causalidade, mas intervenção de uma causalidade isolada, que não está ligada diretamente às outras séries causais que regem nossa vida. Se, no entanto, não aceitamos o acaso, postulamos uma causalidade generalizada, uma relação necessária de

todos os fatos entre si, deveremos admitir a intervenção de forças ou de seres sobrenaturais (até então ignorados por nós). (p. 118)

Dessa forma, percebemos que esse conto se liga a *O Gato Preto*. O que Carrol (1999) havia afirmado sobre a irrupção de uma força aparentemente sobrenatural dentro de um mundo conhecido e aceito pela nossa racionalidade está também presente nesse conto. Por mais macabro que possa parecer a experiência da hipnose no momento da morte, não poderíamos ver nada além do estranho na narrativa, não fosse a entrada de elementos que intentam atestar a presença do sobrenatural. Esta aparece como a produção de uma segunda cadeia causal até então não percebida nem pelo narrador. O acaso surge como a possibilidade de que alguma força sobre-humana está no comando do destino das pessoas envolvidas.

Talvez tenhamos aqui uma causalidade isolada devido à complexidade da existência humana. Enquanto vivemos, não somos capazes de apreender todos os sentidos e causalidades presentes em nossas vidas. E como já comentamos anteriormente, o narrador de Poe é tirado de dentro de um redemoinho de eventos em seu pleno acontecimento. Um ciclo de eventos catastróficos que produzirão os mais terríveis efeitos sobre a vida do narrador podem simplesmente passar despercebidos já que sua mente está totalmente embebida na situação. E que esfera lúgubre, entorpecente dos sentidos e grotesca foi criada no quarto de Mr. Valdemar. Hipnotizado, sua língua apenas vibrava e com muita dificuldade os sons mal articulados podiam ser ouvidos pelos expectadores com grande dificuldade.

Já havia se passado quase uma semana da noite de sábado marcada para a morte de Mr. Valdemar. Entretanto, imóvel, ele ainda trazia sinais de vida, sobretudo, as poucas palavras com as quais respondia às perguntas do narrador. Até que finalmente ele aparentava estar morto, foi quando se deu a cena que o narrador anuncia de difícil credibilidade:

Não havia agora os menores sinais de vitalidade em Mr. Valdemar. Concluindo que se achava morto, íamos entregá-lo aos cuidados dos enfermeiros, quando um forte movimento vibratório foi observado em sua língua. (...) as mandíbulas distendidas e imóveis projetaram uma espécie de voz (...). Mr. Valdemar falou – obviamente em resposta à última pergunta que lhe havia feito alguns minutos antes. Como certamente os leitores se lembrarão, eu tinha indagado, mais uma vez, se ainda dormia. Desta vez, ele disse:

– Sim – não – eu estive dormindo. Mas agora – agora – eu estou morto. (POE, 2010, p. 47).

Esse é o ápice do conto, nada parecia indicar dentro do experimento absolutamente controlado pelos médicos, enfermeiros e pelo hipnotizador, que Mr. Valdemar poderia ficar preso a uma espécie de limbo entre a vida e a morte. O narrador, cuidadosamente, explica todos os recursos utilizados para comprovar a morte do paciente (a imobilidade, a frieza do corpo, a ausência de respiração quando o espelho era levado ao rosto). Tenta demonstrar que seu corpo físico morreria, mas que sua alma, pela influência do magnetismo mesmérico, continuava presa ali.

Se acreditarmos que algo aconteceu durante a sessão de hipnotismo que impediu a alma de Mr. Valdemar de se desvincular do corpo que habitara, estamos no maravilhoso. Mas, se ao contrário, pensamos que a hipnose profunda a que fora submetido conferiu-lhe a aparência de morto, estamos no estranho. Como até esse ponto da narrativa não conseguimos provas o suficiente para uma ou outra posição, permanecemos no fantástico. Daí que afirmamos que o estranho e o maravilhoso, conforme Todorov (2004) os definiu, são agrupados de acordo com elementos presentes no texto, já o fantástico existe enquanto efeito desses elementos.

Por sete meses, as personagens não conseguiram entender o que se passava, durante esse período eles mantiveram a mesma hesitação fantástica que é partilhada com o leitor.

Desde essa data até o final da semana passada – um intervalo de quase sete meses – continuamos a visitar diariamente a casa de Mr. Valdemar, algumas vezes acompanhados por outros médicos ou por alguns amigos. Todo esse tempo o magnetizado permaneceu exatamente como o tínhamos deixado da última vez. A atenção dos enfermeiros foi contínua. Foi na última sexta-feira que finalmente decidimos fazer a experiência do despertar, desde que isso fosse possível; e foi o resultado (talvez) infeliz deste último experimento que deu origem a tantas discussões em círculos particulares. (POE, 2010, p. 48 e 49)

Para Nunes (2000), (...) no plano imaginário, o tempo não é apresentado senão através dos acontecimentos e suas relações (...) (p. 24). Durante os sete meses, nada se alterou na aparência de Mr. Valdemar, ele estava tão imóvel e com a mesma aparência que estava naquela primeira semana assustadora. A não passagem do tempo indica uma pausa na morte, como se ela estivesse na eminência de acontecer, mas fora pausada, interrompida. Nos rápidos comentários do narrador que conta sobre essa suspensão temporal, a hesitação entre as causas da morte interrompida se prepara para sair de cena. Com as explicações médicas do narrador, começamos a perceber a impossibilidade de que Mr. Valdemar sobrevivesse tanto tempo,

especialmente sem alimento ou água. No último parágrafo, o conto sai do terreno fantástico e se assenta no maravilhoso:

(...) gritos de ‘Morto! Morto!’ absolutamente explodiam da língua do infeliz, embora seus lábios permanecessem sem movimento. E, de repente, seu corpo inteiro – no transcurso de único minuto ou talvez ainda menos – encolheu – desmanchou-se – absolutamente apodreceu diante de nossos olhos, enquanto minhas mãos ainda o estavam tocando. Sobre a cama, sob as vistas estupefatas de todos os presentes, havia somente uma massa quase líquida de podridão nojenta e detestável. (POE, 2010, p. 50)

A decomposição instantânea de Mr. Valdemar, imediatamente após a hipnose ser interrompida, comprova que estamos no maravilhoso, algo sobrenatural notadamente aconteceu. Conforme o narrador já havia anunciado no início do conto não há mais razão para as dúvidas. E quando não há a dúvida, saímos do fantástico, em *Os fatos que envolveram o caso de Mr. Valdemar*, o fantástico ocupa a fugacidade da surpresa: funciona apenas uma vez, na primeira leitura e ao final da trama é completamente descartado.

O fantástico, conforme o lemos nas narrativas de Poe, surge como um dos efeitos do foco narrativo que confere o espírito do gótico aos contos lidos. O terror psicológico em que os narradores se encontram no presente da narração compromete a confiabilidade das histórias e deixam como resultado a hesitação fantástica que pode durar apenas alguns momentos do conto ou persistir mesmo após o fim da leitura. Como vimos, há uma presentificação nessas obras que aparelham os acontecimentos com o momento de sua narração, ou seja, o narrador mantém laços estreitos com os eventos que causaram sua derrocada. No desfecho dos contos ou o mistério todo é desvendado, com uma confissão que corrobora as suspeitas do detetive ou com uma visão clara do poder sobrenatural, ou mantemos a hesitação fantástica e não podemos dizer com certeza as causas para o que se passou.

2.2. A BRUXA DE BLAIR E OS DIÁLOGOS ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

O que há de semelhante entre *O Gato Preto*, *Os fatos que envolveram o caso de Mr. Valdemar*, ou outros contos de Edgar Allan Poe e o filme *A Bruxa de Blair*? Iniciemos nossas considerações sobre um diálogo entre a literatura e o cinema, que nos parece bem produtivo para a compreensão de como os efeitos do gótico são trabalhados em diferentes gêneros ou

manifestações artísticas, com um ponto de extrema relevância no estudo de Carrol (1999). O autor, dividindo as obras do horror artístico segundo as características presentes no enredo, observa que a diferença nas estruturas narrativas das obras do gótico problematiza de modos distintos a relação que o homem mantém com o conhecimento sobre o mundo. Ele afirma que os enredos mais produtivos para o horror artístico, os mais utilizados pelos escritores e cineastas, podem ser denominados por enredos de descobrimento complexo e enredos do extrapolador.

O primeiro grupo reúne as obras em que a irrupção do monstro se torna objeto de debate entre as personagens. Alguns destes inicialmente vêem o monstro e tentam provar para os demais que são fantasmas ou demônios, um vampiro ou o lobisomem, a causa para as mortes misteriosas. Enquanto debatem, conforme Carrol (1999), em discussões que ocupam grandes e centrais espaços nos textos ou nos filmes, as personagens dialogam sobre a existência de fatos ou fenômenos que a esfera de conhecimento detida pelo homem não pode alcançar ainda. Argumentam a favor da existência infinita de possibilidades macabras dentro do mundo que é pretensamente conhecido pelo homem. Tratam, portanto, de um saber que o homem não possui e que precisa reconhecer.

Por sua vez, o enredo do extrapolador narra a história de cientistas loucos em suas experiências mirabolantes sobre algum aspecto da morte ou de formas inusitadas de vida. *Frankenstein*, de Mary Shelley, e *A Ilha do Dr. Moreau*, de H. G. Wells, são alguns exemplos citados por Carrol (1999) de enredo do extrapolador. Nessas narrativas, a relação com o conhecimento é oposta a que se mantém no enredo do descobrimento complexo. Nas palavras de Carrol (1999),

(...) o tema subjacente do enredo de descobrimento complexo é muitas vezes a existência de mais coisas entre o céu e a terra do que se encontram na nossa filosofia (ciência, esquema conceitual etc.), ao passo que o tema recorrente do enredo do extrapolador é que há certo saber que deveria ser deixado aos deuses (ou a quem for) (p. 173).

Experimentos que não deveriam ser testados, conhecimentos ou saberes que não competem aos seres humanos. A experiência que surge como resultado de uma curiosidade exacerbada e a tentativa de interferir na natureza culmina em cenas grotescas. *Os fatos que envolveram o caso de Mr. Valdemar*, segundo quisemos argumentar na primeira parte desse capítulo, se alinha a esse subgênero do extrapolador ou cientista louco. A trama enreda o

narrador por conhecimentos que seria melhor se não fossem acessados. A realização do hipnotismo no momento da transição entre a vida e a morte de algum modo aprisionou a alma do homem em seu corpo morto. A alma impedia sua putrefação, quando o controle mesmérico fora interrompido, e ela pôde descansar finalmente, sem nada mais para amparar a matéria física do corpo, ele se dissolveu instantaneamente.

O que percebemos é que de algum modo a relação do homem com o mundo e com o conhecimento sobre a realidade das coisas se torna em algo macabro na arte gótica. Em um momento, e por determinados dispositivos semelhantes entre escritores e diretores, a produção artística coloca, como já intuía Lovecraft (2008), o mundo do desconhecido como uma potencialidade de forças malignas e sanguinolentas. É essencial que pressintamos, portanto, o movimento do gótico e, especificamente, da hesitação fantástica por diferentes formas artísticas.

Carrol (1999) nos ofereceu as bases para pensarmos no fantástico como um gênero que atravessa diferentes objetos artísticos. Com seus apontamentos e reflexões é que produzimos esta leitura sobre o filme *A Bruxa de Blair*, obra em que três estudantes entram na floresta para investigar o mito de uma bruxa que assombra as pessoas e aterroriza as crianças há várias gerações. O conhecimento sistematizado, a ciência em si, adentra no misticismo da vila e da floresta a fim de estudar a lenda. É a entrada do conhecimento científico no campo do desconhecido com a pretensão de oferecer uma explicação para o mito. Não podemos deixar de relacionar esse movimento de enredo com o que Carrol (1999) observou acerca da relação do conhecimento constituído com os saberes ocultos no mundo. Para ele, tanto a literatura quanto o cinema problematizam por meios comparáveis a existência do sobrenatural. A experiência do gótico nasce, segundo pensamos, da tentativa do homem de controlar as forças da vida e do mundo através do saber.

Enquanto os pressupostos científicos aparentam oferecer um controle sobre os fenômenos do mundo, o gênero do horror ou maravilhoso coloca em cheque os saberes do homem e o gênero do estranho ou do terror⁶ acarreta que, mesmo podendo compreender o que

⁶ Entendemos aqui que a oposição entre horror e terror do pensamento de Carrol (1999) se dá na obra de Todorov (2004) como a oposição entre o maravilhoso e o estranho. O maravilhoso abriga a presença do sobrenatural, dialogando com o horror que sempre terá a presença do monstro como ser sobrenatural ou sobre-humano. O estranho aponta explicações naturais para os eventos que aterrorizam as personagens, o que dialoga com o terror psicológico causado por feras ou transtornos da psique no gênero do terror.

se passa, o homem não pode controlar o curso da vida. O fato é que a tentativa dos estudantes de apreender os sentidos sobre a bruxa acarreta em seus infortúnios. Eles são penalizados pela pretensão de explicar e controlar o mito, são devorados por ele. O choque entre o conhecimento civilizado e os sentimentos supersticiosos que estão presentes no filme propicia a tensão característica do fantástico justamente por oferecer duas saídas irresistíveis que impedem um posicionamento definitivo.

Carrol (1999) observa que a disseminação do racionalismo por ocasião do Iluminismo constituiu o terreno fértil para o gótico. Isso porque o homem da ciência, que iluminaria o mundo e salvaria a humanidade da escuridão que a envolvia, se encontrou em apuros com as fabricações monstruosas dos artistas góticos. Mencionamos, por ocasião da leitura dos contos de Poe, que o fantástico se configura como a impossibilidade de explicar o macabro por um viés natural ou sobrenatural. Carrol (1999) entende que a ciência cataloga as coisas do mundo e determina o que é natural. Portanto, antinatural, paranormal ou sobrenatural é tudo aquilo que os esquemas conceituais fabricados pelo homem não são capazes de apreender. O zumbi e o vampiro estão vivos e mortos simultaneamente; o lobisomem é metade homem, metade animal; os demônios e bruxas assumem formas diversas e influenciam no pensamento dos homens. Esses seres rompem com a perspectiva lógica para o mundo que a ciência criou.

Todavia, o pensador norte-americano argumenta que não se realizou ainda estudos que possam comprovar ou mesmo supor que o gótico tenha surgido como resposta ao Iluminismo. Ele acredita que a contemporaneidade do advento das duas formas de apreender o mundo, bem como a explícita oposição entre elas, torna incontrollável o desejo de o estudioso demarcar diálogos entre o que a sistematização do pensamento e as criações artísticas constituíram de uma visão ambígua sobre o mundo nos últimos séculos. Um trecho de sua obra nos permite sair das especulações acerca da influência do Iluminismo sobre o gótico, o que extrapolaria as reflexões que fizemos para este trabalho.

(...) quando o leitor trabalha com uma cosmologia em que bruxas, demônios, lobisomens e forças espectrais são parte da realidade, ainda que uma parte temível dela, o sentimento de violação natural que acompanha o horror artístico não aparece. A visão científica do Iluminismo, no entanto, fornece uma norma de natureza que garante o espaço conceitual necessário para o sobrenatural, mesmo se ele também encara esse espaço como o espaço da superstição (p. 80 e 81).

Para entender as dimensões que Carrol (1999) alcança com essa afirmação, recorreremos às condições que Todorov (2004) enumerou para a existência do fantástico, consideradas por ele como elementos que se ligam a aspectos verbais (primeira condição), sintáticos (segunda condição) e semânticos (terceira condição) de realização do fantástico. Lemos, como prerrogativas da segunda condição:

A seguir esta 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; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto (...) (p. 39)

A primeira e a terceira condições todorovianas para a ocorrência do fantástico dizem respeito à hesitação e à impossibilidade de uma linguagem alegórica ou metafórica nestes textos. Para o autor, essas são condições fundamentais, sem as quais o fantástico não se realizaria. A segunda condição acima enunciada, contudo, pode ou não ser satisfeita. Ou seja, as dúvidas que temos quanto à natureza dos fatos pode ser partilhada ou motivada por uma hesitação ou tensão da personagem ou não. Quando a incapacidade de se obter certeza sobre a causa das mortes narradas, quando os elementos do objeto artístico em questão sustentam na personagem e no enredo a dúvida suscitada no leitor e no expectador, temos a tematização do fantástico na estrutura narrativa do conto, do romance ou do filme.

Pelo que viemos explorando até aqui não é difícil observar que nos interessa especialmente as obras que produzem essa tematização. Mesmo porque Carrol (1999) não parece concordar que ela se configure como uma condição optativa. Quando ele afirma que o Iluminismo criou o ambiente propício para o gótico, por meio da constituição de uma norma de natureza e de fenômenos do mundo natural, nos permite pensar que a temática da hesitação quanto aos acontecimentos e seres que habitam o mundo está sempre presente na literatura e no cinema góticos. Este autor não chega a esse ponto quando analisa o fantástico, mas na coerência de seu pensamento (considerando inclusive sua afirmação de que as possíveis explicações na narrativa fantástica devem ser levantadas e sustentadas, depois negadas) não podemos pensar num texto fantástico sem a tematização dessa dúvida que se constitui tensão no leitor e no expectador.

O filme *A Bruxa de Blair* se inicia com a seguinte indicação:

Em outubro de 1994, três jovens estudantes de cinema foram fazer um documentário na floresta de Burkittsville, Maryland e nunca mais foram vistos. Um ano depois suas fitas foram encontradas.

A produção de Myrick e Sánchez (1999) coloca a câmera nas mãos das personagens para que elas contem suas histórias. Num estilo pseudo-documentário, o filme tematiza a hesitação fantástica por meio do terror vivido por Heather, Mike e Josh, perdidos na floresta de Burkittsville. Não é simplesmente o não conhecimento das forças que agem para atormentar os jovens estudantes, é a ocorrência de fenômenos que rompem com a perspectiva que possuem, e que possuímos da realidade. O mundo natural, real, compreendido pela ciência e aceito pela razão é destruído e entramos num espaço mítico.

Os estudantes querem contar uma história, desnudar um mito, apresentar o espaço e o tempo em que a superstição floresce e alcança a vida dos habitantes da pequena Burkittsville. O filme mescla cenas gravadas para o documentário e outras que poderiam ser denominadas de cenas dos bastidores de um filme em construção. A edição das fitas encontradas cria o efeito de que o sofrimento dos jovens aconteceu de verdade. A composição de um mundo perfeitamente real e aceito pelo expectador constitui em grande medida tanto o impacto dos momentos de terror vividos na mata quanto a impossibilidade da aceitação imediata da existência da bruxa. A chegada dos jovens e suas entrevistas com os moradores da cidade colocam os estudantes do lado de fora da lenda. Eles não acreditam. Essa é a grande primeira questão: eles não acreditam que exista uma bruxa, querem narrar o mito conforme lhes é descrito pelos descendentes de quem o sofreu no passado.

Assim pensamos, seguindo uma observação de Carrol (1999, p. 96), para quem “(...) os leitores normais, informados, não crêem que existam os personagens e as circunstâncias das ficções”. Então não poderíamos supor que a construção de um mundo real sirva para que o expectador creia que tudo aconteceu de verdade no mundo empírico. O que está em jogo aqui é a construção de um mundo “normal” para que os barulhos misteriosos na mata, o aparecimento de objetos estranhos e o sumiço dos jovens tragam a problematização da realidade, do conhecimento constituído sobre o mundo. Os pressupostos científicos que conferem segurança psicológica para a existência do homem são colocados à prova. De seres estranhos à lenda, os três estudantes são jogados para dentro do mundo mítico e são levados a questionar a sustentação das verdades científicas sobre a realidade das coisas.

Uma fala de Heather, logo no começo do filme, vem sustentar essa nossa leitura: “Eu não quero ser grosseira... Eu quero evitar grosserias, quero apresentar isso da forma mais direta possível. Acho que a lenda já é bem perturbadora.”⁷ Não é seu objetivo dar força a lenda, disseminá-la ou reforçá-la, muito menos desrespeitá-la, mas contá-la do modo mais direto e sistematizado possível, para que seja conhecida sem perturbar ainda mais pessoas. Apropriar-se da história do outro sem ser afetado por ela, nessa direção caminha o documentário. O objetivo dos jovens, assim como do expectador, é o de se manterem distanciados do horror de Burkittsville. Pensamos que o filme quer contar o mito no intuito de criar a sua superação. Os eventos assombrosos abrigam um passado remoto, as pessoas hoje podem viver tranquilas no entendimento que tudo já acabou. A ida dos três estudantes para a mata, contrariamente, reforça a lenda, a reanima.

A história da lenda se constrói para os estudantes e para o expectador através das informações dos habitantes da cidade. Com as entrevistas realizadas nos dois primeiros dias de gravações, tomamos conhecimento de como tudo começou. No século XIX, uma garota chamada Robin Weaver se perdeu na mata em torno da cidade de Blair (atualmente Burkittsville). Três dias depois ela reapareceu na varanda da casa de sua avó. Aterrorizada, a menina conta que fora assombrada por uma velha que andava sem tocar os pés no chão. Na década de 1940, as crianças começaram a desaparecer uma a uma até que sete crianças haviam sumido. Alguns dias depois, um ermitão que morava isolado no topo da montanha, Mr. Parr, descera até o mercado da cidade e comentou: “Finalmente terminei”.

As pessoas não entenderam imediatamente o que ele quisera dizer, mas depois fizeram relação entre o mistério do ancião e o sumiço das crianças. Decidiram fazer buscas na casa abandonada da montanha e lá descobriram os corpos das sete crianças. O velho dizia que não suportava os olhos sobre ele. Ele matava as crianças de duas em duas, forçava uma a olhar para a parede do porão e matava a outra, depois vinha e matava aquela. Toda a cidade ficou chocada com a crueldade das mortes, mas a vida continuou sem mais nada estranho. Até que Mary Brown, uma garota que pescava com o pai, viu uma mulher toda peluda que a assustou profundamente. Depois desse encontro, a garota ficou louca e todos da cidade acabaram por desacreditar da história que contava.

⁷ A transcrição das falas das personagens segue a tradução para a versão brasileira do filme, criada pela Dubla Mix Rio.

Todo esse passado assombroso contextualizou a chegada dos estudantes a Burkittsville. A rememoração do passado da cidade foi realizada pelo estabelecimento de um cenário que parecia convergir todos os elementos contra os estudantes. O filme constrói diversos dispositivos que reforçam a sina dos estudantes. Na época do Dia das Bruxas, há inúmeros enfeites espalhados que servem de fundo para as gravações: fantasmas, cabeças de abóbora. Enquanto Heather comenta sobre o respeito que deseja manter para com a lenda, um enorme adesivo no formato de um gato preto pode ser visto na janela atrás dela. Uma senhora, que tem uma garotinha nos braços, conta parte da história da bruxa quando sua filha tenta tapar a boca da mãe, tentando impedi-la de continuar. Heather comenta ironicamente: “Uh, oh! É um presságio”. Logo depois que entram na mata, encontram dois pescadores, um mais velho e outro relativamente jovem. Contam aos dois o objetivo de estarem ali e o jovem pescador desdenha da lenda. O mais velho comenta: “Esses garotos bobos nunca vão aprender.”, referindo-se diretamente ao companheiro de pescaria mais jovem. Entretanto, uma relação se constrói entre o que o velho disse da insensatez da juventude e o propósito daqueles estudantes na mata.

Todos esses elementos aparecem ao acaso na narrativa: é coincidência que estejam no período de Dia das Bruxas e o adesivo do gato preto colado na janela; a menininha provavelmente tapou a boca da mãe pelo medo alimentado por inúmeras vezes ter ouvido aquela história; de fato, a fala do pescador era direcionada diretamente a incredulidade do pescador mais jovem. Todavia, o modo como eles aparecem no enredo não deixa de produzir os efeitos de um presságio. Na mata, ecos de tudo o que ouviram e viram na cidade serão transformados em tormentos. Assim, os jovens que chegam de um espaço científico de pensar a realidade adentram num mundo supersticioso em que bruxas e fantasmas são possíveis. O embate entre as duas possibilidades se materializará no sofrimento na mata.

Quando questionam uma das moradoras se ela acredita que uma bruxa habita a floresta no entorno da cidade, esta responde: “Eu não vou lá”, ao que Heather comenta: “Acredita o bastante para não subir a montanha...” O fato de decidirem filmar um documentário sobre a Bruxa de Blair, de entrarem na floresta, de subirem a montanha e visitarem o cenário macabro de tantos assassinatos perversos, atesta a não credulidade dos jovens e opõe seus intelectos aos dos moradores da cidade, que reverenciam a lenda, não se colocando no terreno do

inimigo. No meio da mata, um curto diálogo entre Josh e Heather debate a existência da bruxa:

Josh: O que você acha da Bruxa de Blair a essa altura? Acha que ela existe?

Heather: Eu não sei... Sei lá.

Heather é totalmente indiferente à existência da bruxa. Seus esquemas conceituais, diria Carrol (1999), a impedem de acreditar que bruxas ou espíritos malignos habitam a floresta. A superstição do povo de Burkittsville não é capaz de contagiá-la e até esse momento, seu contato com a lenda é profissional e científico, seu objetivo é o de estudar, de entender como o mito atua na vida daqueles que sentem medo de andar sozinhos na mata.

O que esse trajeto de reflexão com base nas afirmações de Todorov (2004) acerca das condições para a existência do fantástico (condições que Carrol (1999) esmiúça em sua obra) nos demonstra é que a impressão de realidade construída no filme caminha na direção de oferecer as premissas para que não sejamos capazes de nos decidir sobre a existência da bruxa. Estão implicadas neste efeito do fantástico as concepções de mundo e de natureza, da vida humana, de destino, enfim, conceitos dissonantes são lançados à arena. O expectador não pode crer que a história seja verídica, mas consegue perceber que ela é possível, que dentro de um mundo aparentemente normal, o macabro pode acontecer. Esse efeito, segundo pensamos, num dos pontos de diálogo que destacamos entre a literatura de Poe e a arte cinematográfica de Myrick e Sánchez, é construído na utilização de um foco narrativo que nos parece propício para a constituição do fantástico – a narração em primeira pessoa.

A hesitação que sentimos na leitura de *O Gato Preto* é intensificada pelo fato de nem o narrador ser capaz de compreender o que aconteceu com ele. Tomamos conhecimento da história por alguém não confiável. A estranheza da vida, como podemos a qualquer momento entrar numa espiral de morte e de horror, de agonia e de um profundo terror psicológico, não se liga, no fantástico, a uma causa explicável. Não há razão, não há motivo, diria Poe, “(...) é um motivo não motivado (...)”. Os seres humanos estão todos fadados ao inexplicado, à sem-razão. A morte, nessas obras, se liga aos grandes mistérios da vida humana, nos transporta a compreensão de que, ao contrário do que pressupõem os especialistas ou cientistas, não estamos no controle. É com um narrador atormentado pela idéia da morte e da impotência humana, louco pela visão que teve de assassinios ou torturas, que entramos em contato.

Carrol (1999) afirmou algo interessante a respeito da organização dos enredos no horror. Para ele,

(...) muitas vezes, temos uma informação diferente e, de fato, maior acerca do que está acontecendo numa ficção do que os personagens têm, e, por conseguinte, o que sentimos é muito diferente do que se julga que o narrador sente. (p. 131)

Depois, acrescenta:

(...) ao assimilar a situação, também tenho uma visão externa dela. Ou seja, assimilo aspectos da situação que, por várias razões, não são enfocados pelo protagonista, seja porque ele os desconhece, seja porque não são objetos plausíveis de sua preocupação (p. 137).

Com essas colocações, o autor tenta demonstrar que quando assistimos a um filme, sabemos mais do que os protagonistas envolvidos. Portanto, podemos julgar melhor, podemos compreender toda a situação. Pensaríamos, quem sabe, que nós, na trama, nos sairíamos melhor do que as personagens que sofrem e morrem nas mãos dos monstros. Acontece que a narrativa de um filme como *A Bruxa de Blair* não oferece conhecimentos extras, não disponibiliza informações que as personagens não tenham, pois vamos descobrindo a história juntamente com as personagens. É nesse sentido que a impressão de realidade trabalha. É com uma vida real que o fantástico age, ao menos com uma vida possível. Se a esfera da narrativa nos conduzisse a um texto que falhasse com o princípio da verossimilhança, não teríamos a hesitação precisa. É necessário que seja construído um mundo “normal”, ou seja, aceito como normal dentro dos esquemas racionais em vigor, e nesse espaço é necessário que apareça algo que não possui explicação.

Auerbach (1998) opõe em seu texto *A Cicatriz de Ulisses* dois conjuntos épicos de obras literárias: o bíblico e o homérico. Suas observações nos são valiosas e gostaríamos de tomar suas palavras para significar o que pressentimos do filme *A Bruxa de Blair*, na sua relação com os demais filmes de horror e de terror:

De um lado [obra homérica], fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouca tensão. Do outro lado [obra bíblica], só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos

permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos (p. 06).

Em suas argumentações, o autor observa que o efeito do texto bíblico, com suas obscuridades de informação, suas narrações fragmentadas e cursos de vida inconstantes e a todo o momento em alteração, se aproxima da realidade da vida. A história do homem é assim: cheia de contradições, mudanças no percurso, idas e vindas não explicadas e, aparentemente, sem razão. Ao contrário, o texto de Homero oferece a coerência e organização da vida, o que torna a história que conta tipicamente ficcional. Uma história real não poderia ser tão perfeitamente organizada e inteligível.

Pensamos que a técnica narrativa utilizada por Myrick e Sánchez constrói esse mundo real dentro do objeto artístico. Se sua construção é imprescindível para o fantástico, ele subsiste nas incoerências narrativas, no ir e vir sem sentido, na câmera que treme, nos objetos que quase vemos, nas frases que quase entendemos, na bruxa que nunca aparece. A tensão é partilhada pelo expectador porque a corrida dos estudantes no meio da mata à noite, em fuga desesperada de uma bruxa possível que se aproxima, é sentida no balanço da câmera, na floresta mal iluminada, nos ruídos dispersos. O embate entre o real e o ficcional se dá na tentativa de Heather de controlar os fenômenos misteriosos da floresta.

Josh: Eu já vi porque você gosta tanto dessa câmera de vídeo...

Heather: É...

Josh: Não é bem real...

Mike: A realidade diz que tem que andar...

Josh: É uma realidade totalmente filtrada... Você pode fingir que tudo não é bem do jeito que é... Você vai escrever um final feliz para gente, Heather?

A personagem tenta construir, no ato de filmar, a impressão de que tudo é ficção, de que nada é real e ela pode controlar tudo. A filmagem ficcionaliza os acontecimentos porque abre a possibilidade de edição, de construção de personagens. Se vendo num vídeo, não seria ela mesma, seria uma outra, constrói-se dessa forma um distanciamento entre o ser que existe na realidade formal e na realidade do objeto artístico. Todavia, sua tentativa de controle é frustrada, os efeitos caminham por outra direção: a da impossibilidade de saber as causas e de encontrar solução para o caso. Quanto a nós, sabemos tanto quanto o narrador, fugiríamos tal

qual ele, sem saber do que estávamos fugindo, por isso mesmo, por não saber quais são os demônios que a floresta abriga. A impressão de realidade, que passa pelas filmagens imperfeitas, pelos ruídos que interferem no entendimento dos diálogos, nas imagens embaçadas, é o que constrói em grande medida o espírito do fantástico em *A Bruxa de Blair*.

Portanto, podemos dizer que a técnica narrativa utilizada no filme, assim como aconteceu com Poe, enreda a obra para o gênero do fantástico. Mas vamos insistir um pouco sobre essa questão de organização narrativa. Aqui se encontra a relevância de pensarmos mais profundamente a questão do foco narrativo na obra. Falando do texto bíblico em que Deus ordena a Abraão que sacrifique seu filho Isaque, Auerbach (1998) menciona que a seleção dos acontecimentos ou elementos espaciais e temporais a narrar obedece à necessidade pressentida pelo narrador para a ação imediata. O autor sintetiza: “Não interessa ao narrador; o leitor não o fica sabendo (...)” (p. 05). Dessa forma, há uma organização na narrativa que constitui o efeito de incoerências, de silêncios, de acontecimentos ou objetos escurecidos, não mencionados ou citados por alto, de desorganização.

Os contos de Poe obedecem a esse princípio, são organizados pelos narradores no momento de tensão, e a desorganização e seleção ambígua do que e como narrar cria o efeito da mente perturbada pelo mal. Diferentemente do texto bíblico, há nas narrativas de Poe e há no filme de Myrick e Sánchez a concentração e descrição de objetos. O que se passa nessas obras é o foco em alguns pontos e a indiferença com outros. O narrador seleciona, segundo suas disposições mentais, quais fatos e coisas serão trazidas à tona e com que intensidade. Acreditamos, dessa forma, que a aparente desordenação do texto, que cria conjuntamente com outros elementos o efeito de realidade, é um dos procedimentos dos artistas para a irrupção do fantástico. Daí que consideramos que para entender o funcionamento do fantástico no filme se faz necessário que compreendamos quem são os narradores. Em um dos primeiros momentos de briga entre as personagens perdidas na floresta, há um interessante diálogo entre Mike e Heather:

Mike: Eu não sei porque temos que filmar as discussões em vídeo. Vai filmar o ambiente!

Heather: Porque estamos fazendo um documentário.

Mike: Não sobre nós perdidos. Estamos fazendo um documentário sobre uma bruxa.

Enquanto documentaristas, com a câmera e os equipamentos de áudio em mãos, são os três que narram. E o fazem enquanto vivem a trama. Mas as gravações extrapolam o objetivo de fazer o documentário, elas alcançam os infortúnios sofridos pelos jovens enquanto tentam sair da floresta. Duas câmeras, três estudantes filmando, três narradores. Eles não são vistos novamente, apenas as fitas gravadas são encontradas um ano depois e compõem a história de horror vivida na mata. Alguém que encontrou as filmagens organizou as fitas, editou-as, para que se tornassem uma história inteligível, para que pudéssemos compreender o que havia acontecido. Portanto, os aparentes acasos, as contradições, tudo foi organizado por um editor que funciona aqui como um quarto narrador. É ele quem seleciona, edita, controla as narrações dos três jovens e compõe para nós suas histórias. O filme é ficcional já na medida em que os eventos são editados para compor uma trama segundo esse quarto narrador, o editor.

O efeito desse recurso cria a impressão de que conhecemos a narrativa no momento em que ela acontece. Efeito semelhante, por exemplo, ao de *O Gato Preto*, em que, como observamos anteriormente, há uma aproximação temporal que presentifica as ações vividas pelo narrador em sua condição de preso condenado à forca. A história se constrói enquanto a lemos ou a assistimos. Por uma presentificação das ações somos jogados para dentro do texto e sentimos um medo que é partilhado pela personagem. Carrol (1999) enxerga essa possibilidade na complexidade das estruturas emocionais do homem. Para ele,

(...) se o medo pode ser separado da questão de nossa própria segurança, e se podemos temer por outrem quando acreditamos estar seguros, então, não poderemos temer pelas vidas dos personagens de ficção como tememos pelas vidas dos presos políticos reais? (p. 113)

Trata-se de um temor que sentiríamos por qualquer pessoa que fosse real ou possível de existir no mundo empírico. Um medo que perpassa os imaginários dos homens e diz respeito às grandes questões da humanidade, para lembrar Lovecraft (2008). O cinema, como toda manifestação artística, trata de questões universais, que atingem, portanto, o interesse de todos os homens. E o que é universal aqui é a tentativa humana de controlar os fenômenos do mundo, de conhecer, de entender, manipular e esmiuçar as existências, os fatos, as implicações do tempo e do espaço. Embrenhados numa história macabra, os estudantes sentirão o peso do mito sobre suas racionalidades.

Sustentamos que a hipótese do sobrenatural se reforça a partir da chegada dos jovens em Coffin Rock. Ali, enquanto lê trechos de um livro antigo que narra parte da lenda da bruxa, Heather e seus amigos se colocam no terreno da bruxa. A narração de Heather, sentada nas pedras de Coffin Rock prenuncia o que viverão nos dias seguintes:

Eles entraram na mata para encontrar a morte, o que encontraram foi a profanação da humanidade no local que os caçadores referiam como Coffin Rock. No topo da formação rochosa se desenrolou a história de tortura imposta a esses cinco bravos homens. Um preso ao outro, cada mão estava presa ao pé do outro formando uma sólida estrutura feita de homens. Sangue nas cabeças indicando que seus atos foram cometidos enquanto eles ainda estavam vivos e capazes o bastante para lutar. Os intestinos foram arrancados cruelmente do corpo de cada homem. Nos rostos pálidos de cada homem foram escritas coisas indecifráveis, cortadas em suas peles com precisão impressionante. Os homens ainda cobertos de horror pelo que aconteceu deixaram o local para chamar o xerife e não copiaram a escrita nem removeram os corpos. Quando retornaram, abutres foram vistos na pedra. Porém, na busca, os corpos tinham sido removidos, não se sabe por quem. O grupo de busca disse que o cheiro de morte ainda era forte. E quem tirou os corpos fez isso em algumas horas. Isso aconteceu aqui, em Coffin Rock...

A partir de então se perdem na mata, começam as brigas que vão se intensificando, os ruídos estranhos aumentam, os objetos de bruxaria vão aparecendo e a tensão aumenta até seu ápice na suposta cabana abandonada que um dia abrigou Mr. Parr, o homem que matou sete crianças de Burkittsville. Nessa trajetória funesta, aqueles elementos presentes nas entrevistas com os habitantes da cidade se materializam. Eles encontram um lugar que aparenta ser, conforme apontado por Mike, um cemitério indígena. Ali, os túmulos são marcados por pilhas de pedras. Quando Heather os conta, percebe que se tratam de sete pilhas, sete túmulos, exatamente o número das crianças mortas quase sessenta anos antes. Num outro dia, quando acordaram após uma noite de sustos e barulhos na escuridão, descobrem que três pilhas de pedras foram construídas em torno da barraca, indicando que eles também vão morrer naquela mata.

O grande embate presente ocorre entre a vontade de os jovens pressuporem que nada há de sobrenatural acontecendo, trata-se de brincadeiras ou violências das pessoas que moram nas redondezas, e a presença da bruxa que pode cada vez mais ser sentida. Em diversos momentos, podemos coletar diálogos em que eles afirmam que são pessoas mal intencionadas que estão querendo assustá-los. Percebemos nessas falas que muitas vezes eles assim dizem

para se tranquilizarem, para manterem suas consciências ou razão afastada da superstição do lugar:

Heather: O que você acha que foi aquilo ontem à noite?

Josh: De verdade? Bom... acho que era alguém querendo sacanear...

Heather: Mas ninguém sabe que estamos aqui...

Josh: Mas você já ouviu falar de Reality Show?

(...)

Josh: Que diabos é isso?

Heather: Parecem passos...

Mike: É... É... só uma pessoa...

(...)

Josh: Alguém está sacaneando a gente mesmo. Jogaram a minha água fora.

(...)

Mike: É melhor não acender fogueira essa noite...

Heather: É... Está bem...

Mike: Porque nas duas noites acendemos fogueira...

Heather: Acho que é uma boa idéia...

Mike: Não acendemos na primeira noite...

Heather: E não aconteceu nada...

Mike: E não aconteceu nada... Se acender eles ficam sabendo. Eu não vi nada seguindo a gente... A gente tem que apagar as luzes agora.

Josh: Qualquer coisa que atraia essa coisa a essa altura...

Heather: Vamos dormir...

A suposição de que sejam pessoas querendo assustá-los é constantemente reforçada na primeira metade do filme. Habitantes locais, insatisfeitos com a filmagem de um documentário, queriam expulsá-los de lá. Entretanto, uma observação de Mike situa a nova percepção dos jovens quanto à realidade que estão vivendo: “Foram três noites seguidas e piora cada noite.” O aumento da tensão, seu caminhar lento, mas decisivo, para um ápice terrível, começa a rondar suas mentes com a impressão de que não sairão vivos dali. Na

segunda metade do filme, crer que o sobrenatural exista se torna irresistível para os jovens que já não vêem outra explicação.

A confissão do fracasso, em melancólicas e desesperadas enunciações, perpassam todos os últimos momentos:

Heather: Você entendeu do que eu estava falando? Seja lá o que for... Eu só queria...

Mike: Você ficou apavorada e me assustou também...

Heather: Eu fiquei apavorada, eu acordei de repente. Estava acontecendo alguma coisa, eu só pensei que tinha que filmar tudo. Eu quero som disso, eu quero isso em película. Se a gente vir alguma coisa, eu quero ver em película.

Mike: Bom... Parecia um monte de gente correndo... eu... não estou a fim de mexer com o pessoal daqui. Eu não sei quem pode chegar até aqui. O que me intriga é que estamos tão enfiados nesta floresta e tem gente que vem perturbar aqui. Então eles devem ter alguma coisa errada e eu não vou brincar com eles.

Heather: E como vamos saber se era gente?

Mike: Mesmo se não fossem, eu não vou brincar com isso...

(...)

Heather: A essa altura acho que já dá para falar que estamos perdidos. Eu não sei o que fazer.

(...)

Mike: Nenhum caipira é tão criativo... Vamos dar o fora daqui.

(...)

Josh: Lá vai sua motivação. Você está perdida, está nervosa na floresta e ninguém está aqui para te ajudar. Aí tem uma droga de uma bruxa, e ela fica deixando coisas na sua porta. Não tem ninguém aqui para te ajudar! Ela deixou bugigangas, você pegou uma delas, ela correu atrás da gente. Não tem ninguém aqui para te ajudar! Andamos por quinze horas hoje e acabamos no mesmo lugar. Não tem ninguém aqui para te ajudar! Essa é a sua motivação... Essa é a sua motivação... Essa é a sua motivação!... Vai escrever um final feliz para gente, Heather?

Aqui se ressalta o terror psicológico vivido pelos narradores, condição que os fez acreditar que a bruxa existe. Racionalmente, enquanto estudantes com um projeto a executar, há um distanciamento entre os narradores documentaristas e a gente de Burkittsville. O terror na floresta aproxima fatalmente as crenças e superstições do local a eles, que não podem obter

outra saída senão conceber a existência do sobrenatural. Carrol (1999) opõe em sua obra a superstição e a ciência como elementos contrários que não poderiam coexistir numa mesma estrutura emocional. Acreditamos que a superstição, enquanto crença num mundo de poderes sobre-humanos terríveis, não abriga elementos muito distantes da crença na ciência para explicar a realidade ou os fenômenos do mundo.

Os jovens chegam à cidade crendo que seus conhecimentos poderão explicar a lenda, seus esquemas conceituais darão conta de reduzir, citando novamente o narrador de *O Gato Preto*, “(...) as fantasmagorias a lugares comuns.” Há, dessa forma, uma crença nos pressupostos científicos que amparavam a concepção que possuíam da realidade. Essa crença é testada até que deixa o terreno para uma outra crença – em demônios e bruxas, em forças sobrenaturais da floresta. Então, podemos dizer que a crença é constitutiva da natureza humana. Se crermos nos conhecimentos científicos como possíveis de explicar o mundo e a vida, descremos nas superstições. Por outro lado, o mito também oferece explicação para a origem e o estado do mundo e dos seres. Se a nossa fé é sustentada pelos mitos, descremos no conhecimento sistematizado.

No filme, esse embate não tem solução. Ambas as hipóteses são igualmente sustentadas. A recorrência às mortes que o local já presenciou permanece no decorrer da trama. A morte das sete crianças está presente em diversos momentos: sete túmulos de pedras, risos de crianças, choros de crianças, ataque de crianças contra a lona da barraca, Mike contra a parede do porão, exatamente como as crianças eram colocadas antes de serem assassinadas por Mr. Parr. E se, por um lado, esses encaminhamentos podem dar a entender que a bruxa que influenciou o velho ermitão a matar as crianças agora assombra com a memória destas, por outro, podem indicar que outra pessoa, da mesma estirpe do primeiro assassino, quer matá-los.

Seja como for, nem os estudantes, nem os expectadores, jamais vêem a bruxa, apenas encontram seus efeitos na floresta. O terror vivido é o que determina a mudança de crenças dos estudantes. Nós, como expectadores, por não possuímos a mesma medida de terror das personagens, não somos assim convencidos de que a bruxa exista. Necessitamos de uma prova maior: a própria aparição da bruxa ou, ao menos, a observação de uma personagem menos afetada mentalmente pelas circunstâncias. Como não possuímos nem uma dessas coisas, não é possível solucionar o mistério. O fantástico permanece no decorrer de todo o

filme. Temos a impressão de que não se é possível solucionar a questão: superstições, mitos, ciência, conceitos ou filosofias, nada pode dar conta de abarcar todas as possibilidades macabras da existência. Todo homem está sujeito a algum dia enfrentar o mistério da morte, das sombras, da escuridão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A semelhança de narrador, uma personagem atormentada pelo mal, pela morte, utilizadas por Poe e por Myrick e Sánchez tornou irresistível para mim, as reflexões acima enunciadas. O famoso monólogo de Heather, proferido momentos antes de sua suposta morte, na provável cabana de Mr. Parr (*A Bruxa de Blair* é uma seqüência de suposições, de probabilidades, de quase vemos, quase ouvimos, uma bruxa que pode existir ou não) pode sintetizar o que pretendemos expor como considerações finais:

Eu quero pedir desculpas à mãe do Mike, à mãe do Josh e à minha mãe. Que todos me desculpem, eu fui muito ingênua. Eu lamento muito por tudo o que aconteceu. Porque, apesar do que o Mike diz, a culpa foi minha porque foi o meu projeto. E eu insisti... eu insisti em tudo. Eu insisti em que não estávamos perdidos. Insisti para que continuássemos... eu insisti para que fossemos para o sul. Tudo tinha que ser do meu jeito. E foi aqui que viemos parar. E é por minha causa que estamos aqui agora, com fome, com frio e apavorados... Eu amo vocês mãe, pai. Eu lamento muito... O que foi isso?... Eu tenho medo de fechar os olhos, eu tenho medo de abrir... Nós vamos morrer aqui.

A confissão de Heather adentra numa questão muito importante: seu sofrimento é causado por sua ingenuidade, pelo desrespeito, ainda que não intencional, à bruxa. No fim das contas, ela é vítima, mas também é a vilã. O mesmo poderíamos dizer do narrador de *O Gato Preto*, *William Wilson*, *Os fatos que envolveram o caso de Mr. Valdemar*, *Nunca aposte sua cabeça com o diabo*, apenas para citar alguns dos enigmáticos narradores-personagens de Poe. A entrada do narrador perturbado no campo do mal é uma técnica narrativa utilizada por Poe que chega a modernidade em obras cinematográficas, das quais, *A Bruxa de Blair* é o exemplo-mor. O medo extremo se reflete no choro entrecortado das frases, na voz embaçada, nas expressões faciais, e não pode, infelizmente, conter aqui na citação. Esse terror final demonstra a evolução dos transtornos de sua psique.

Em nossa leitura dos contos de Poe, verificamos a ocorrência de transtornos similares que comprometiam a veracidade das narrativas, colocavam dúvidas no leitor. Percebemos que o mesmo ocorre no filme. E a semelhança de efeitos torna a semelhança de técnicas e de recursos possível de ser demarcada. O narrador em primeira pessoa é o primeiro ponto de diálogo, a esse se segue que a narração não se dá em qualquer momento, mas é envolto no transtorno mental. Como vimos, recursos lingüísticos e narrativos eram usados por Poe para

criar o efeito de uma presentificação das ações – o que narra é o mesmo que vive, o narrador está preso ainda aos fatos que o torturam. O mesmo ocorre em relação ao filme. Os jovens estão sempre presos às fitas, nós os conhecemos enquanto narram suas histórias, nada sabemos de um momento prévio às filmagens e nada sabemos sobre o que aconteceu depois que as câmeras foram desligadas.

Assim como aconteceu com o narrador de *O Gato Preto*, o passado de Mike, Heather e Josh está no longínquo do tempo. Há uma linha temporal que separa suas vidas para antes e depois da possível influência e destruição ocasionada pela bruxa. “O tempo parece aqui suspenso, ele se prolonga muito mais além daquilo que se crê possível” (TODOROV, 2004, p. 126). O tempo que vivem é seu presente eterno. Benjamin (1994) já comentava acerca da premissa de que “(...) um homem que morre aos trinta e cinco anos de idade é, em todos os momentos de sua vida, um homem que morre aos trinta e cinco anos” (p. 230). Para o autor, se esse aforismo torna a questão duvidosa, nos permite observar que, nas histórias posteriores que serão contadas sobre este homem, ele será sempre lembrado com alguém que tenha morrido aos trinta e cinco anos. Sua existência está presa ao momento de sua morte, tal qual a alma do pobre Mr. Valdemar, devido a experiência da hipnose. Os estudantes que sumiram na floresta estão presos também ao presente da narrativa.

O mesmo acontece com o espaço: o lugar do terror se torna um mundo mítico em que os limites são tirados do lugar. A floresta se maximiza, Heather comenta da estranheza de seu tamanho: “É muito difícil se perder na América hoje em dia e mais difícil ainda é ficar perdido. Então temos isso a nosso favor.” Em outro momento acrescenta: “Não é possível. Não é possível nesse país, não é possível. Porque estamos na América e isso não é possível. Destruímos a maior parte dos nossos recursos naturais. Vamos continuar andando...”. Entendemos que a narrativa construída por mentes perturbadas perverte a lógica do espaço e do tempo e constitui esse efeito de presentificação e de amplidão espacial. O medo, a tensão, as condições extremas a que foram jogados os jovens podem bem ter impedido-os de encontrar o caminho para sair da mata.

O que os martiriza principalmente, o que os destrói psicologicamente, o que torna suas vidas inconcebíveis é a impressão de que a culpa é deles. Há um demônio possível que nunca foi visto, que pode ser a causa, ou, reiterando Poe, o demônio da perversidade que todos carregamos dentro de nós pode ser o causador. No caso de Heather, sua agonia é bem maior:

ainda que a bruxa exista, sua culpa não pode ser diminuída, se foram demônios e bruxarias que os destruiu, ela continua sendo culpada pela teimosia e insistência de continuarem explorando a mata.

Em *O Gato Preto*, a mudança de temperamento brusca do narrador, a irrupção de sua natureza assassina e cruel, é atribuída à influência de uma bruxa. Fora atormentado, possuído por um demônio que o fez matar o gato e a esposa. Em *A Bruxa de Blair*, Mike joga fora o mapa, uma das esperanças de conseguirem sair da floresta, Josh desaparece e começa a gritar desesperadamente na escuridão, atraindo Mike e Heather para a cabana onde supostamente morrem. Parece que as personagens são usadas pela bruxa para seus desígnios malignos, sua força existe enquanto influência invisível, quase imperceptível. De qualquer modo, o leitor e o narrador gostariam de alguma corroboração dessas idéias para comprovar a presença da bruxa.

A cena final de *A Bruxa de Blair* é, de fato, instigante, numa imagem que retoma as histórias contadas pelas pessoas da cidade. Mike é abatido por alguém, colocado num canto do porão, olhando para a parede. Depois, Heather vê o amigo e se desespera, também é abatida. A memória do assassinato das crianças leva o expectador a pensar que os jovens morreram, mas não vemos isso acontecer. Ao final, percebemos que não vimos nada acontecer, apenas brigas, apenas ruídos que poderiam ter sido feitos por um ser humano. Sentimos o medo com Heather, sem ver, nem saber do que estávamos com medo. Sentimos medo porque temos aquela impressão de que no fundo da mata, nas sombras, no mistério da escuridão, aonde há o desconhecido, há as potencialidades da morte. Essa é a nossa sina, esse é o nosso fim.

REFERÊNCIAS:

- AUERBACH, E. *A Cicatriz de Ulisses*. In: *Mímesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BENJAMIN, W. *O Narrador: Considerações sobre a Obra de Nicolai Leskov*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARROLL, N. *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. São Paulo: Papirus, 1999.
- D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto 1 – Prolegômenos e Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 2006.
- LOVECRAFT, H.P. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MYRICK, D. e SÁNCHEZ, E. *A Bruxa de Blair*. Estados Unidos: Haxam Films, 1999.
- NUNES, B. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- POE, E. A. *O Escaravelho de Ouro e Outras Histórias*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- _____. *Assassinatos na rua Morgue e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.
- _____. *A Carta Roubada e outras histórias de crime e mistério*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.
- _____. et al. *Para Gostar de Ler, Volume 12 – Histórias de Detetives*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp.75 a 97.
- TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.