

# A ESCRITA FANTÁSTICA DE “O GATO PRETO”: A MÁQUINA DO TERROR

REINALDO MARQUES

Universidade Federal de Minas Gerais

A leitura de “O gato preto”, conto de Edgar Allan Poe<sup>1</sup>, remete-nos ao problema dos efeitos do texto ficcional sobre os seus receptores, ao deixar o leitor em sobressaltos, envolvido pelo sentimento do estranho. Presa de um efeito singular, o leitor encontra-se sob o estigma do terror ao fim da leitura do texto. E o grito do sinistro animal de dentro da tumba, com o qual se encerra o relato, prefigura um grito primitivo, como gesto último e radical próprio de um mundo e uma linguagem arcaicos, que parece se originar e ecoar no íntimo do atônito leitor, suscitando temores inconscientes. Mas o que interessa ao presente trabalho não é tanto o espanto do leitor, o que nos projetaria para fora do espaço textual, levando a considerações sobre a pragmática do texto ficcional, destacando seus efeitos e funcionamento dentro da sociedade em que foi produzido e nas quais é lido. O que me importa mais, por ora, é desmontar a máquina textual que atira o leitor inapelavelmente para o âmbito do insólito, do terror, evidenciando-se engrenagens e mecanismos típicos da narrativa fantástica. Assim, sem deixar de considerar o primeiro aspecto, a ênfase incidirá sobre o segundo.

Como objeto da presente reflexão tomo, portanto, a escrita fantástica de Poe, essa verdadeira máquina de produção do terror. Dela creio que o

conto “O gato preto” constitua uma boa amostragem, erigindo-se em narrativa paradigmática, razão por que me limitarei à sua análise, procurando ressaltar procedimentos e recursos que configuram seja a narrativa fantástica em geral, seja a sua realização peculiar em Poe.

A idéia freudiana do *unheimlich*, do estranho como retorno de conteúdos recalçados<sup>2</sup>, parece constituir-se na via mais direta e produtiva de abordagem do texto fantástico. Percorrendo-a, tentarei caracterizar a escrita fantástica de Poe, salientando o que nela se realiza de fantasmagórico, enquanto técnica e procedimentos narrativos, e o que nela se inscreve de fantasmático, ou seja, de trabalho de fantasmática, de pôr em cena os fantasmas, propiciando a emergência do recalçado<sup>3</sup>. Antes, porém, para uma melhor compreensão do fantástico em Poe, cabe explicitar a concepção que ele próprio tinha do conto. Concepção marcada pelo cálculo do terror, pelo efeito a ser produzido no leitor.

## I

Na teoria poeana do conto, um princípio básico consiste na intenção de dominar o leitor. A preocupação com o pólo receptor do texto ficcional em Poe faz dos seus contos “uma verdadeira máquina literária de criar interesse”, conforme frisou com propriedade Julio Cortázar<sup>4</sup>. Para a captura definitiva do leitor, o interesse criado costuma atingir alta voltagem. Toda a articulação narrativa, da seleção do tema ao tratamento dos meios expressivos, é feita em função do efeito único a ser obtido, da impressão a ser provocada no leitor. Nesse sentido, o epílogo, ou desfecho, da narrativa é um ponto fundamental. Para Poe, é o ponto de partida na elaboração da intriga. A esse propósito, num de seus textos teóricos capitais — “A filosofia da composição” —, ele próprio pondera:

Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao *epílogo*, antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o *epílogo* constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção.<sup>5</sup>

Por aí já se vê a ênfase na dimensão racional, intelectual, da construção da narrativa. Poe opera sua máquina textual com perfeito domínio do aspecto técnico, pelo qual tudo é submetido a um cálculo preciso. Até mesmo o horror. Rigor e precisão pontuam a sua escrita fantástica. Em sua “filosofia da composição” o acaso é descartado:

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático.<sup>6</sup>

Feita a propósito de seu mais célebre poema, “O corvo”, com o qual Poe exemplifica seu método de composição, a observação acima aplica-se aos seus contos. E evidencia um paradoxo que permeia o fantástico em Poe: de um lado, o tom racional e matemático da construção da narrativa;

de outro, o caráter onírico, obsessivo e anormal dos temas e situações representados, normalmente extraídos de materiais inconscientes.

Segundo Poe, há uma estreita e necessária relação entre o efeito e a extensão do conto. A *totalidade do efeito*, ou *unidade de impressão*, só é alcançada mediante a leitura do texto de uma só vez, sem interrupções. Daí que o efeito dependa diretamente da duração do conto e, por conseguinte, de sua extensão, do tempo de leitura. Se, de um ponto de vista psicológico, um estado de excitação na mente do leitor não pode ser mantido indefinidamente, por um longo tempo, acarretando a perda de sua intensidade, isso implica obviamente que se estabeleçam limites à extensão do conto. Para Poe esse limite é “o limite de uma só assentada”, da leitura feita de um só fôlego. No caso da narrativa curta em prosa, entre meia hora e duas horas de leitura atenta. Ele reconhece tratar-se de um limite válido não apenas para o poema como também para a composição em prosa, ainda que em certas espécies desta possa ser superado com vantagem. E acrescenta:

Dentro desse limite, a extensão de um poema deve ser calculada, para conservar relação matemática com seu mérito; em outras palavras, com a emoção ou elevação; ou ainda em outros termos, com o grau de verdadeiro efeito poético que ele é capaz de produzir. Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito.<sup>7</sup>

O limite imposto à extensão exige do autor completo domínio e economia dos meios narrativos, para que nada esteja em excesso, obtendo-se uma estrutura funcional. Importam a precisão, a concentração, em benefício da brevidade e da intensidade do efeito. Nesse sentido, Poe prima pela habilidade com que recorre à técnica do suspense, mantendo a tensão mediante o retardamento do desfecho da ação. E surpreende pela capacidade de utilizar o acontecimento em si como meio de despertar o interesse do leitor. De acordo com Cortázar, Poe “compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua *intensidade como acontecimento puro*”<sup>8</sup>, o que significa a supressão definitiva de comentários, descrições preparatórias, diálogos marginais e considerações *a posteriori*. Um tal apreço pelo acontecimento, com a eliminação de tudo que é excessivo e descabido, é que faz com que os leitores de Poe se sintam instalados subitamente *in medias res*, no interior do drama, como se lá estivessem, vivendo os acontecimentos. E assim concorrendo para a obtenção do efeito desejado.

Uma vez esclarecidos os principais princípios e procedimentos da teoria do conto presente em Poe, já é possível considerar de que modo se realiza a narrativa fantástica em “O gato preto”. É que, em Poe, a teoria não se desvincula da prática da escrita. Aquela nasce e se formaliza a partir desta. Ele foi dos primeiros a desvendar de modo mais sistemático o funcionamento da máquina textual, o trabalho de linguagem na elaboração do texto literário. Com ele verifica-se a primazia das faculdades intelectuais na constituição da prosa ficcional. Desse modo, o problema da extensão e a

busca do efeito singular não deixam de afetar a produção do fantástico, interferindo no tratamento da instância de narração, nas articulações narrativas, na seleção vocabular e dos temas, no trabalho de fantasmaticização. Só assim se poderá compreender, na procura da unidade de impressão e da captura do leitor, a preferência de Poe pelo anormal, pelo obsessivo, pelas situações de sadismo. Só assim se poderá explicar satisfatoriamente o automatismo de suas personagens, presa de forças fatais e carentes de humanidade.

## II

Segundo a formulação de Jean Bellemin-Nöel, o fantasmagórico designa um conjunto de procedimentos e de recursos narrativos característicos das narrativas literárias próprias do gênero fantástico. Ou seja, trata-se de uma técnica narrativa distinta tanto do romance em geral quanto do conto maravilhoso ou do relato de ficção científica, pela forma específica como trabalha elementos do real<sup>9</sup>.

Atentando-se para o fantasmagórico em “O gato preto”, um de seus aspectos mais salientes e significativos é o tratamento conferido à instância de enunciação. No nível do enunciado, tem-se a história de uma personagem que arranca os olhos ao seu animal de estimação, um gato preto, enforcando-o depois; mais tarde, ela encontra um gato semelhante em tudo ao primeiro, exceto numa mancha branca no pelo, que a leva a assassinar sua própria mulher e a emparedá-la num porão juntamente com o animal, cujo grito anormal e pavoroso denuncia o seu crime à polícia. Mas a quem cabe a tarefa de enunciação dessa história? O relato dos acontecimentos é confiado à própria personagem que os vive e dos quais participa; temos portanto o herói-narrador. Todavia, há aqui um dos procedimentos típicos da narrativa fantástica no que respeita à narração. Dado que seria impossível ao herói relatar eventos insólitos e aterrorizantes no momento de sua ocorrência, opera-se um distanciamento entre o ato de narração e o vivido. A personagem desdobra-se em sujeito da enunciação, compondo o narrador situado à distância, num outro momento — o da escrita —, e em sujeito do enunciado, o herói que vive e presencia os acontecimentos. Em decorrência, o fantástico é marcado pela tensão entre dois discursos divergentes. O discurso do herói, de um lado, que experimenta o inexplicável, o fato fantástico e inominável; trata-se de um discurso delirante, incoerente, próprio da percepção alucinatória. De outro, o discurso do narrador, no caso o mesmo herói postado noutra momento; aqui já é um discurso ponderado, da consciência lúcida, que problematiza os eventos fantásticos, visto estar empenhado num esforço de racionalização.

No conto de Poe, deparamos com um narrador que se erige em sujeito através de seu discurso. Por meio deste é que ele se constrói e se desconstrói, arruinando-se. Em seu relato, o gato e a mulher constituem construções discursivas, não passando de projeções alucinatórias e fantasmáticas de si mesmo, denunciando a emergência de conteúdos inconscientes recalcados.

É necessário, pois, ir além do discurso enunciado para se perceber um sentido e um sujeito engendrados na enunciação, porquanto é na linguagem, no discurso, que se dá a produção do sentido e do desejo.

Se há uma não-coincidência entre o tempo-espaço da enunciação e o tempo-espaço do enunciado; se a cena da escrita é o espaço restrito e solitário de uma cela carcerária, onde o herói, diante da iminência da morte, se institui como narrador, sujeito e objeto do discurso; se ainda o herói, enquanto narrador, experimenta um distanciamento propiciatório do exercício discursivo, da fala, possibilitando encenar, tornar públicos os seus fantasmas — seu discurso destina-se, contudo, a um outro, projetando-se na busca libertadora da comunicação. Destinatário da narrativa, seja o narratário ou seja o leitor-implícito, esse outro deve desempenhar um importante papel. Compete a ele testemunhar a cura ou a perdição do narrador, atuando no ritual catártico da escrita, por meio do qual o herói procura “aliviar o espírito”. E visto que todo discurso é endereçado a um outro, o receptor da narrativa ocupa uma posição semelhante à do analista na terapêutica psicanalítica. Deve ser capaz de racionalizar, de estimular o discurso pleno da cura. Com efeito, essa posição confere em muitos traços com a imagem que o narrador esboça de seu ouvinte/leitor ideal:

Talvez, mais tarde, haja alguma inteligência que reduza o meu fantasma a algo comum — uma inteligência mais serena, mais lógica e muito menos excitável do que a minha, que perceba, nas circunstâncias a que me refiro com terror, nada mais do que uma sucessão comum de causas e efeitos muito naturais. (p.41)

Tendo em vista as condições de produção e as peculiaridades do discurso do narrador, da ótica do destinatário-leitor uma questão torna-se pertinente: será o narrador digno de fé? seu relato é confiável? não será ele vítima de uma imaginação delirante e desregrada? A dúvida quanto ao caráter fidedigno do narrador pode ser fundada em muitos indícios e elementos de sua fala. Em primeiro lugar, nota-se o caráter extremamente ambíguo e paradoxal de seu discurso. De fato, o narrador se propõe contar uma história ao mesmo tempo “sumamente extraordinária” e “bastante doméstica”. Pretende relatar objetiva e sucintamente “uma série de simples acontecimentos domésticos”, mas cujas conseqüências o “aterrorizaram, torturaram e destruíram”. O que se tem aqui é a ruptura com o princípio da não-contradição, de estatuto lógico e fundamento da norma lingüística. De acordo com esse princípio não se poderia dizer num mesmo enunciado que um acontecimento é comum e incomum, doméstico e extraordinário, dado que um atributo nega o outro. A ambigüidade, o paradoxo constituem, porém, traços relevantes da narrativa fantástica, inviabilizando a univocidade da significação. No fantástico repudia-se a lógica discursiva, lingüística, para que se problematize o fato aterrorizante. O fantástico é um discurso problemático, então, exatamente porque é discurso da dúvida. Daí que o narrador oscile na atribuição de um caráter ora simples e comum, ora extraordinário e monstruoso, aos eventos narrados.

Um segundo elemento incrementador de incertezas e dúvidas é a inteligência excitável, não muito lógica e serena, do narrador, conforme ele mesmo assinala. Sua capacidade de percepção era freqüentemente alterada pelo vício do álcool, o que aguçava o trabalho de sua imaginação exaltada. A isso pode-se acrescentar o fato de residir na morte o móvel de sua fala. E a morte, a dissolução do ego, é apavorante. Embora a enunciação se produza a partir do esforço racionalizante da consciência lúcida, resta saber até que ponto a escrita não sofre interferências e se modifica, exaltando-se também, ao tratar de fatos tão aterrorizantes. O que se verifica é certa incongruência entre o propósito do narrador, imbuído do senso de objetividade e síntese, e o andamento da narrativa, a feição alucinatória dos acontecimentos. Como protagonista e narrador, o herói tem autoridade para dizer o que viu, vivenciou. As incertezas e ambivalências, no entanto, tomam conta de seu discurso, sobretudo ao hesitar entre a natureza e a sobrenatureza dos fatos. Essa hesitação é visível principalmente na cena em que a figura do gato aparece gravada na parede do quarto que restara de pé após o incêndio. Nesse episódio, o esforço de racionalização do herói, procurando reduzir o fato a dimensões naturais, contrapõe-se às expressões de espanto e estranheza da multidão diante da figura gigantesca do gato.

Vale observar que as ambigüidades e incertezas da narrativa fantástica, como se pode ver em Poe, decorrem tanto da elaboração verbal, do modo de narração, quanto da relação que se estabelece entre o narrador-protagonista e as outras personagens, ou entre aquele e seu leitor. Nesse sentido, é preciso representar no interior do drama fantástico o mundo convencional da normalidade, da cotidianidade, regido pela razão prática, criando-se efeitos de real. O problema da verossimilhança no texto fantástico opera nessa direção. Irène Bessièrre entende a verossimilhança como construção do leitor, por meio da qual o seu mundo é levado para dentro do texto, possibilitando, assim, a conjugação do banal e corriqueiro com o radicalmente novo e improvável<sup>10</sup>. O apelo insistente do narrador à inteligência lógica e serena do destinatário indica, pois, a necessidade da presença do verossímil, inclusive para que ocorra, ao final e de modo mais intenso, o impacto sobre o leitor. Só que a verossimilhança é construída a partir da lógica ambivalente do narrador que, se por um lado não pede que se acredite na história que vai narrar, dada a sua feição extraordinária, por outro afirma não sonhar nem estar louco, vale dizer: trata-se também de algo verossímil, possível.

Procedimento comum ao fantástico e igualmente notável no discurso do narrador de “O gato preto” é o que concerne a uma *retórica do indizível*<sup>11</sup>. Consiste numa retórica particular destinada a designar, a nomear o acontecimento fantástico, a aparição, o monstro. Por sua natureza aterrorizante e traumática, tal monstro ou acontecimento, entendido como objeto capital da aventura fantástica, é por definição indescritível, inomeável, irrepresentável. Sua presença só pode ser evocada e sugerida por meio de palavras, mas para além destas. Daí que o monstro não passe, visto que não

há um além das palavras, de um objeto verbal, de uma construção discursiva. O autor-narrador do drama fantástico é constrangido, por conseguinte, a um exercício de linguagem capaz de atribuir significado a algo indesignável, que não pode ser mostrado e “de-monstrado”. Para tanto, faz uso de uma série de recursos de linguagem, seja recorrendo a neologismos, seja ressaltando sua impotência para descrever o que viu, seja enfim valendo-se do arsenal das figuras de linguagem e de pensamento.

No conto de Poe, o gato é dotado de um caráter monstruoso, a modo de um hieróglifo, cuja decifração tentarei empreender mais adiante. Para caracterizá-lo em sua monstruosidade, o narrador recorre a expressões adjetivas e superlativas, a comparações. O felino é “um monstro de horror e repugnância”. A mancha branca tomando a forma nítida de uma forca transforma-o, segundo o herói, numa “lúgubre e terrível máquina de horror e de crime, de agonia e de morte”. A aparição do animal na parede da casa arruinada, depois de enforcado, desperta “assombro e terror”; trata-se de um “gato gigantesco”, que os curiosos qualificavam com vocábulos tais como “estranho!”, “singular!”. Como repetição sinistra do primeiro, pelo segundo gato o protagonista sente “inenarrável horror, fugindo, em silêncio, de sua presença, como se fugisse de uma peste”. O gato é, enfim, “a imagem de uma coisa odiosa”, é a própria *coisa*, cujo hálito quente paira sobre o rosto do herói.

Tanto o emprego de uma retórica particular, em que os eventos são narrados a partir de sua singularidade, estranheza e monstruosidade, quanto o desdobramento da personagem em narrador, incumbido da fatura do discurso narrativo, e herói, que atua na cena fantástica, assinalam a natureza ambígua e problemática dos acontecimentos propostos pelo fantástico. Instalam a dúvida, a hesitação sobre o caráter da realidade experimentada: se se trata de algo de cunho natural ou, ao contrário, de experiência do sobrenatural. É nessa hesitação que reside a marca específica do gênero fantástico, conforme sublinhou Todorov ao apontar para o seu traço evanescente<sup>12</sup>. E aqui está em causa, obviamente, o fantástico do século XIX, que se desenvolve já em fins do século XVIII, como instrumento de desconfiança e questionamento da crença iluminista na razão e na ciência. Cabe lembrar, também, que Poe possuía uma vasta erudição e grande cabedal de informações científicas da época. Por isso, na narrativa poeana coexistem aqueles dois discursos conflitantes, o do esforço racionalizante, lógico, e o do espanto, da estranheza, da desrazão. Conflito que, no âmbito do fantástico, permanece irresolvido, insolúvel.

Considerado do ponto de vista da operação fantasmaticizante, o narrador de “O gato preto” funciona declaradamente como instância de censura. Afastado no tempo e no espaço em relação ao momento em que transcorreram os acontecimentos marcantes de sua vida, sua voz narrativa não passa de uma voz deformada e deformante dele mesmo enquanto protagonista daqueles acontecimentos, constituindo-se em figura de recalçamento. Promove a (de)formação do desejo do herói, que é o seu

próprio desejo, visto que herói e narrador coincidem. Em sua atuação discursiva, explicita-se o trabalho de fantasmática, de trazer à cena pública os fantasmas, representando o funcionamento do inconsciente. E, ao mobilizar o inconsciente e suas defesas, ele procura cumprir uma função normalizante e tranquilizadora. É seguindo essa linha de raciocínio que penso ser possível entender-se o tom moralizante da fala do narrador, apoiada numa teoria da perversidade que pouco explica.

Com efeito, a racionalização comporta uma perspectiva moralizante, cujo intuito é o da afirmação e reconhecimento da lei, da regra. O princípio da moralidade reconhecido desperta no narrador, ao relatar os fatos de sua vida pregressa, os sentimentos de vergonha e remorso. Tais sentimentos acompanham o seu gesto da escrita, como quando, ao contar como arrancara um dos olhos da órbita do animal, registra: “Enrubesço, estremeço, abraso-me de vergonha, ao referir-me, aqui, a essa abominável atrocidade”. O rubor contamina, freqüentemente, o tom confessional de sua escrita. Ademais, a mudança que se verifica no caráter e no temperamento do herói é apreendida como “modificação radical para pior”, cuja causa fundamental é atribuída ao “demônio da intemperança”, que o levou a se entregar à bebida. O grande mal que transtorna o protagonista é, pois, o álcool, tornando-o irritadiço, agressivo e violento, ao liberar forças instintivas, o “espírito de *perversidade*”. Em sua teoria da perversidade, contrariando o seu propósito de síntese e objetividade, o narrador tece o seguinte comentário:

Desse espírito, a filosofia não toma conhecimento. Não obstante, tão certo como existe minha alma, creio que a perversidade é um dos impulsos primitivos do coração humano — uma das faculdades, ou sentimentos primários, que dirigem o caráter do homem. Quem não se viu, centenas de vezes, a cometer ações vis ou estúpidas, pela única razão de que sabia que *não* devia cometê-las? Acaso não sentimos uma inclinação constante, mesmo quando estamos no melhor do nosso juízo, para violar aquilo que é *lei*, simplesmente porque a compreendemos como tal? Esse espírito de perversidade, digo eu, foi a causa de minha queda final. O vivo e insondável desejo da alma de atormentar-se a si *mesma*, de violentar sua própria natureza, de fazer o mal pelo próprio mal, foi o que me levou a continuar e, afinal, a levar a cabo o suplício que infligira ao inofensivo animal. (p.43-4; grifos do autor)

Ora, estamos diante de um comentário revelador na medida em que sinaliza uma contradição interna do sujeito, a clivagem do eu. Todavia, seu tom moralizante impede a compreensão adequada quer da real natureza dos fantasmas que atormentam a personagem, quer do significado estranho e fantástico da narrativa. Diria mesmo que o discurso do narrador pretende um efeito retórico: o de atrair o destinatário para sua causa, minimizando o seu sofrimento, razão por que assume os princípios morais que norteiam o mundo familiar e normal do receptor-leitor. E confesse humilde e envergonhadamente a transgressão e o crime perpetrados. Importa, no entanto, a ultrapassagem da cadeia sintagmática, indo-se além do que está dito no enunciado. É preciso aceder à outra cena do discurso do narrador, à cena primeira e paradigmática, velada por uma visada moralista. Para se



compreender o jogo das pulsões e os fantasmas que fazem do eu do narrador um outro, aterrorizando-o e destruindo-o.

### III

O discurso narrativo em “O gato preto” organiza-se como espaço do fantasmático. Ou seja, estrutura-se em torno dos fantasmas do narrador, explicitando, através de sua voz narrativa, o percurso das pulsões até à cena pública, configurando-se em desejo. O discurso fantástico é, pois, o território das projeções alucinatórias dos desejos inconscientes do narrador-herói. É o lugar da encenação. É bem esse, por sinal, o sentido do termo *fantasma* segundo o aparelho conceitual da psicanálise:

*Fantasia* ou *Fantasma*: encenação imaginária em que o indivíduo está presente e que figura, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente.<sup>13</sup>

Fazendo-se uma aproximação à técnica cinematográfica, semelhança o fantasma ao roteiro, em que encontramos o texto das cenas, as seqüências, os diálogos e indicações técnicas, baseado num argumento, que, no caso, é um desejo inconsciente emergindo.

Desse modo, pode-se dizer, em consonância com Bellemin-Nöel, que “o fantástico é *estruturado como* o fantasma: é uma forma que se procura, não um conteúdo”<sup>14</sup>. E, na medida em que a narrativa fantástica expõe o funcionamento do inconsciente, entendido como uma estrutura falante, ela se constitui no lugar onde as pulsões instituem seus representantes simbólicos, podendo ou não serem reconhecidos pelo eu, posto que somente atingem a consciência passando pelo trabalho de deformação.

Vítima de suas próprias obsessões, o narrador poeano apresenta um relato contendo um fantasma semelhante ao que se encontra no texto do sonho, na linguagem dos sintomas da neurose. O gato forma um conteúdo fantasmal, responsável pelo caráter “estranho” e “singular” da narrativa. A inquietante estranheza, de acordo com a explicação freudiana, funda-se no fato de que no fantasma se verifica o retorno de um conteúdo familiar, doméstico, que fora recalcado pelo eu e deixado ao inconsciente. Mas que, ao retornar, assusta, amedronta, apavora. Como tal, o retorno do recalcado implica tanto uma repetição quanto a nomeação de uma realidade irrepresentável, inabordável, cuja visão aterroriza.

Em uma de suas teses sobre o conto, Ricardo Piglia postula que “um conto sempre conta duas histórias”: uma em primeiro plano e outra, secreta, em segundo. E a habilidade do contista está em cifrar a história secreta nos interstícios da história visível<sup>15</sup>. No conto de Poe, nota-se uma repetição literal da narrativa. Esta como que se desdobra, se reduplica, intensificando-se a atmosfera fantástica que a circunda. Pode-se afirmar que a narrativa comporta duas histórias emparelhadas, feitas por um mesmo narrador-personagem. Na primeira, que vai até o episódio do incêndio, o herói nos relata como havia mutilado e enforcado o gato de estimação, experimentan-

do o deleite da crueldade. Na segunda, iniciando-se com o surgimento de um outro gato, que é uma cópia quase que idêntica do primeiro — não fora uma pequena, mas significativa, diferença —, é o herói, ao contrário, que se vê destruído pelo animal. Trata-se, por isso, de uma reiteração simétrica, porém invertida e sinistra, visto que implica o aniquilamento do protagonista. A reiteração demonstra que a narrativa se articula com base na oposição entre o herói e o gato, sendo que a vida de um acarreta a morte do outro, remetendo-nos à questão do duplo como ameaça. Entretanto, é uma oposição que se distende, embricando vida e morte, fundindo contrários. Dela originando-se muito da ambigüidade e da estranheza da narrativa. O argumento narrativo poderia ser esquematizado sumariamente da seguinte forma:

1ª história: **VIDA** do herói ↔ **MORTE** do gato

---

2ª história: **MORTE** do herói ↔ **VIDA** do gato

Quanto àquela realidade irrepresentável, refere-se à marca da monstrosidade, que tomo como enigma, cujo deciframento remete à emergência do recalco e ao exame do “romance familiar” do herói. O que demanda uma penetração vertical e histórica no seu passado, em busca das motivações inconscientes do discurso. Por sinal, o narrador começa o relato reconstituindo sua infância e o ambiente familiar. Ele recria imaginariamente sua família, a figura dos pais, enfatizando a “docilidade e sentido humano” de seu coração, a sua ternura, o que o tornava em motivo de galhofas por parte dos colegas. Registra também o seu afeto pelos animais, dedicando-lhes suas atenções e carícias, e fazendo disso a sua principal fonte de prazer. Dos pais, benévolos e coniventes, tinha a permissão para esse exercício prazeroso da relação com os animais. Exercício que não se interrompe nem mesmo com o casamento precoce, dado que se une a uma mulher que não passava de um simulacro seu, dotada das mesmas inclinações e gostos. E que o presenteava com variadas e agradáveis espécies de animais. Dentre os quais, era objeto de especial predileção um gato, “extraordinariamente grande e belo, todo negro e de espantosa sagacidade”.

Ora, nessa fantasia familiar destacam-se algumas pistas para o deciframento do enigma acima referido. Uma delas concerne à fixação do herói no imaginário. De fato, a feição que devota aos bichos designa, de modo deslocado, a dificuldade de superação da relação especular com a figura materna, relação primeira e fundante de todas as demais identificações do sujeito. Típica da fase do espelho, do imaginário, caracteriza-se como uma relação dual e alienante, conforme o ensinamento lacaniano<sup>16</sup>, em que o sujeito-criança quer ser o complemento da mãe, ocupando o lugar daquilo que falta a ela, o Falo. É, pois, uma relação imediata, marcada pela indistinção, pela identificação narcísica, em que o sujeito-criança se identifica a uma imagem que não é ele próprio, embora o permita se reconhecer, e leva-o a tomar o corpo do outro como um duplo seu. É ainda alienante porquanto submete a criança ao desejo da mãe, à sua imagem e aos outros, denunciando

seu assujeitamento ao registro do imaginário. Nesse registro, enfim, como se pode ver em “O gato preto”, há prevalência do princípio do prazer, alcançando o herói a satisfação imediata de seus desejos e necessidades. Sumamente relevante, então, é o fato de a mulher com quem o herói se casa constituir-se num duplo seu, ou seja, na projeção da imago materna, arranjando-lhe animais que, metonimicamente, são sua fonte de prazer.

Outra pista importante, na cena familiar, diz respeito à dificuldade de acesso à ordem do simbólico, propiciadora da identidade do sujeito, indicando que o herói não assumiu nem a Lei nem o Nome-do-Pai. Persistindo em sua identificação à figura materna, plantado no imaginário, o herói do conto de Poe não passou pela castração simbólica do Édipo, desconhecendo o significado da metáfora paterna. Há nele uma dificuldade para simbolizar a Lei, substituindo-se o significante fálico pelo significante Nome-do-Pai, operação sustentada pelo recalque originário. O que significa separar-se da mãe, renunciando a ela enquanto objeto primeiro do desejo. O fantasma da castração, do qual o gato constitui um núcleo fantasmal, é o que aterroriza o herói-narrador.

Cabe agora apreender a significação desse elemento central da narrativa, que é o gato, cujo aspecto gigantesco e portentoso aponta para a natureza essencialmente visual do tema fantástico, revelando a importância da imagem, do elemento visual, e fazendo da percepção um meio de se subverter a ordem cotidiana. Considerado quanto ao seu simbolismo, no nível do enunciado fica explicitada a pertença dos gatos a um universo mágico, anímico, segundo uma crença popular que os associa à feitiçaria, vendo-os como feitiçarias embuçadas. São vistos também como seres imortais, porque dotados de sete fôlegos ou sete almas, o que os torna capazes de renascerem. E não se pode deixar de acrescentar, ainda, que os gatos simbolizam a sexualidade, o jogo manhoso da sedução erótica.

No conto em questão, trata-se de um gato preto. Ora, a cor faz diferença, é signo. No pensamento mágico, os gatos pretos pressagiam desgraças, azares: são animais agourentos, investidos de fatalismo, estando relacionados às trevas, à morte. Por outro lado, o afeto do herói pelo gato, e pelos animais em geral, situa-o no âmbito do livre jogo das pulsões, no reino da natureza, na medida em que os animais metaforizam um mundo instintivo, primitivo. Daí o desconhecimento, por parte do herói, das leis e interdições próprias da cultura, do social. Na cena familiar do protagonista observa-se uma ausência da função paterna, haja vista a benevolência e conivência dos pais. E as zombarias de que era alvo indicam uma socialização precária, ou que é recusada, razão por que o herói convive melhor com os bichos, encontrando junto a eles maior amizade e fidelidade.

Pluto é o nome do gato. Nome expressivo, etimologicamente remetendo à “riqueza” ou ao poder decorrente dela. Evoca Plutão, o deus da riqueza na mitologia grega, pertencente ao grupo dos deuses infernais, uma vez que as riquezas estão contidas no seio da Terra. Como um duplo tanto seu quanto da mãe, Pluto é o maior bem, a grande riqueza do herói,

fonte de completa satisfação. Entretanto, é um bem que haverá de ser subtraído ao herói pela castração imposta pela Lei do Pai, instaurando-se assim a falta e destinando o desejo à infindável procura do bem perdido. Na fala do narrador, o gato negro é um signo extremamente condensado e semanticamente ambíguo. Trata-se de um significante vazio, que se desloca incessantemente nas infinitas trocas promovidas na cadeia discursiva, sem que nenhum significado se fixe para sempre, instituindo um sentido unívoco. Evidência da primazia do significante sobre o significado, patenteia antes o traço paradoxal do símbolo, podendo significar tudo e nada, a constituição do sujeito e sua dissolução, sua salvação pelo discurso pleno da cura e sua perdição na linguagem neurótica e esquizofrênica. Por essa razão, enquanto significante vazio, o gato preto oscila semanticamente, remetendo ora ao sujeito do discurso, como seu duplo, ora à série materna, como metáfora da mãe, ora à série paterna, sinalizando a castração.

No corpo do gato é que se inscreve, com efeito, a ação castradora. O herói dramatiza no seu duplo aquilo que tem dificuldade de assimilar, pelas conseqüências que acarreta: a castração. Só que é ele quem perpetra a ação, figurando não como paciente, mas como seu agente. Nessa direção é que proponho a leitura do gesto do protagonista, por meio do qual ele se volta contra o seu animal predileto e lhe extrai da órbita, sadicamente, um dos olhos, em certa noite. Ora, o arrancar os olhos constitui-se em patente metáfora da castração. Reconstituída pelo seu discurso, nessa cena o herói-narrador confessa haver sido tomado de “uma fúria demoníaca” e de “uma perversidade mais que diabólica”. Na verdade, ele atua como um substituto paterno, representando o pai castrador e mau, percebido como um demônio cruel<sup>17</sup>.

Após o gesto de atrocidade atribuído à desrazão gerada pelo álcool, o herói passa a conviver com o animal mutilado, experimentando o horror e o remorso. O aspecto horrendo da órbita sem o olho o apavora. Mas, se a forma vazia da órbita o aterroriza, também o fascina, fazendo-o movimentar-se em torno dela. É que o vazio documenta algo que está presente enquanto ausência, algo que está lá não estando. A órbita vazia metaforiza o efeito da ação castradora; a falta, a hiância. Como forma vazia, a falta é monstruosa; instala a ausência de sentido, ou diz da impossibilidade de sua articulação. Não suportando o que o animal representa, o herói termina por enforcá-lo. No entanto, morto e ausente, o animal se faz presente como inscrição: inscrito na parede do quarto da casa arruinada. Vale dizer: inscrito no inconsciente, podendo retornar de forma deformada e assustadora.

O animal retorna, de fato; o recalcado emerge. Um segundo gato assume a cena discursiva, também preto e com uma das órbitas vazia, à semelhança de Pluto, evocando o fantasma da castração. Mas com uma ligeira, porém horrível, diferença: uma pequena mancha branca e informe que vai, gradativamente, tomando a forma de uma forca. Em sua sinistra significação, pressagia a perdição do herói, a sua morte. E, em última instância, é a morte que o apavora. Comentando a leitura que Freud faz de *O Homem da Areia*, a fim de caracterizar a *inquietante estranheza* — o *unheimlich*,

Hélène Cixous sublinha que a morte é estranha ao pensamento humano, não havendo no inconsciente um lugar para representação da nossa mortalidade. Frisa ainda que, impossível de ser representada, a morte é um significante sem significado e deve permanecer para sempre ocultada. Se ela se manifesta a alguém, é porque esse alguém está morto, uma vez que apenas os mortos conhecem o segredo da morte<sup>18</sup>. É bem o que sucede ao herói-narrador do conto de Poe. A aparição do outro gato leva a narrativa a se reduplicar, instaurando o estranho no familiar. Prenunciando a destruição do protagonista, o felino coloca o problema do limite e denuncia uma mobilidade ameaçadora, ao fazer com que a morte insurja dentro da vida.

Com Edgar Allan Poe, a ficção erige-se como território da estranheza e, por conseguinte, do recalcado. Demonstram-no inúmeros de seus contos, a exemplo de “William Wilson”, “A queda da casa de Usher”, “Berenice”, “Metzengerstein”. E, sobretudo, “O gato preto”, em que o fantástico fundase no recalçamento da castração e da morte, conteúdos que se projetam de modo alucinatório e fantasmal na cena narrativa, e a estruturam. A narrativa de Poe aqui examinada é a exemplificação cabal do estranho como retorno do recalcado. O gato enquanto animal doméstico, presente no espaço familiar, mas que, suprimido, volta como portador de radical estranheza, é o próprio *unheimlich*, conforme caracterizado por Freud. Representa conteúdos e desejos familiares que passaram pelo processo de recalçamento, instituindo o inconsciente do narrador e mobilizando sua fala, de onde emergem de modo deslocado e deformado. São esses conteúdos e desejos que põem em movimento essa máquina do terror que é a ficção fantástica poeana.

A narrativa de “O gato preto”, na medida em que é montada para produzir um efeito sobre o leitor, demonstra também ser a ficção própria do gênero fantástico o circuito comunicacional literário onde se propõe a questão do inconsciente. No conto de Poe são desvelados os mecanismos e o modo de funcionamento do inconsciente. Mais ainda, nele é encenado o recalque originário, origem das primeiras formações inconscientes. É nesse sentido que proporia a leitura do desfecho da narrativa, contundente e sugestiva metáfora da estruturação do inconsciente e razão do efeito alcançado. Indiquei acima que, na primeira parte, o herói repudiava a castração, cujo fantasma projeta-se alucinatoriamente na realidade elaborado pelo discurso do narrador. Isso porque, em seu narcisismo, o herói vê a castração como dissolução do ego, algo que lhe é inadmissível. A mudança operada no seu temperamento e a reduplicação da narrativa, com o surgimento de um segundo gato, promovem, por sua vez, uma hipertrofia das pulsões de morte no herói, tornando-o agressivo, sádico. No desfecho da narrativa, sob o olhar do gato e instigado por ele, o herói mata a sua mulher, na verdade um duplo seu e da figura materna. Ocorre, então, a ruptura da identificação narcísica e a renúncia ao objeto primordial do desejo. Vem, em seguida, o emparedamento do cadáver, isto é, o recalque, elidindo-se uma parte significativa da vida do herói. É importante salientar, neste passo, que o crime ocorre num porão, metáfora espacial do inconsciente. E que o cadáver é colocado entre duas

paredes, designando o inconsciente como um entre-lugar, espaço propício ao movimento, à eflorescência, à estruturação.

Consumado o crime, o herói nota o desaparecimento do felino monstruoso; experimenta alívio e alegria por não o encontrar. Experimenta até mesmo a possibilidade de ser feliz, o que se daria pelo ingresso do herói no circuito das trocas simbólicas, encontrando a sua posição adequada na estrutura familiar e no desempenho de papéis sociais. Mas vem a investigação policial — elemento ligado à instância da censura, ao superego, e que remete ao caráter detetivesco da narrativa. O herói age, então, como quem representa um papel, vive outra figuração. Mas quando tudo parecia resolvido, sucede um deslize, um ato falho: no entusiasmo da fala, fala gratificante que suprime a tensão ansiógena, mas que o trai, ele bate com a bengala precisamente no local onde havia emparedado a mulher, vale dizer: uma parte de si mesmo. O que acontece é assim descrito pelo narrador:

Que Deus me guarde e livre das garras de Satanás! Mal o eco das batidas mergulhou no silêncio, uma voz me respondeu do fundo da tumba, primeiro com um choro entrecortado e abafado, como os soluços de uma criança; depois, de repente, com um grito prolongado, estridente, contínuo, completamente anormal e inumano. Um uivo, um grito agudo, metade de horror, metade de triunfo, como somente poderia ter surgido do inferno, da garganta dos condenados, em sua agonia, e dos demônios exultantes com a sua condenação. (p.51)

O herói constata, horrorizado, que havia emparedado o gato dentro da tumba e que este o denunciara com seu grito inumano. Um tal grito, quer na forma de um soluço, quer na de um uivo, constitui em muitas situações um gesto humano radical; designa um discurso arcaico, primitivo. O discurso do inconsciente, cidadela do Monstro, da Coisa, da parte do sujeito negada pelas leis da Cultura. E cuja aparição angustia, aterroriza. O grito é a revelação pavorosa da fragmentação e divisão do protagonista, de sua sobredeterminação por outras forças, fazendo dele um autômato. No grito do animal exibe-se a face oculta do próprio narrador, a sua face monstruosa, que o leva a reconhecer a existência de uma *besta-fera* engendrada em si mesmo. Afinal, o narrador é o monstro. Prova indestrutível para ele de que o eu é o outro.

#### IV

Como conclusão, gostaria de retomar a reflexão sobre o espaço de enunciação do discurso narrativo em “O gato preto”. Vimos que é na cela de uma prisão, instigado pelo fantasma da morte, que o narrador trama o discurso. Ora, não seria impertinente tomar-se a imagem da cela como uma expressiva metáfora da narrativa fantástica. Trata-se de uma escrita que, a exemplo de uma cela carcerária, encena e projeta os fantasmas para melhor capturá-los, capturando o leitor. Ao explicitar o trabalho de fantasmaticização, o discurso mobiliza o inconsciente e os mecanismos de defesas do sujeito. Por um modo peculiar de agenciar os signos, produz um referente verbal,

pertencente ao mundo do estranho. É o acontecimento fantástico, que problematiza a norma ao marcar a inadequação entre ele, o acontecimento, e a lei que deveria explicá-lo. Mas, se a escrita fantástica questiona a norma, remetendo ao estranho, ao ilegal, seu efeito junto ao destinatário é o de afirmar a necessidade de regras e convenções, à maneira da ilusão gerada pelo espaço teatral. Em sua duplicidade, o discurso do narrador poeano está voltado para o destinatário, incitando a sua intervenção racionalizadora. Assim procede para, através de efeitos estéticos, de ordem emocional, melhor tornar o leitor prisioneiro dessa outra cela, ou cena, que é a narrativa fantástica. Onde o leitor depara, subitamente iluminada, com uma parcela de sua própria verdade, ainda que aterrorizante.

#### NOTAS

- 1 POE, 1978. p.39-51. As citações do texto do conto serão extraídas dessa edição. Procurei cotejar a tradução utilizada com o original inglês encontrado em POE, Edgar Allan. *The Collected Tales and Poems* (New York: Modern Library Edition, 1992).
- 2 Cf. FREUD, 1976. v. XVII, p.273-314.
- 3 A distinção entre fantasmagórico e fantasmático é encontrada em “*Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)*”, um estudo de Jean Bellemin-Nöel publicado em *Littérature*, n. 8, p.3-23, dez. 1972. Tentarei trabalhar com esses conceitos, sem operar, no entanto, uma rígida distinção entre as realidades semânticas que designam.
- 4 CORTÁZAR, 1974. p.122-123.
- 5 POE, 1985. p.101 (grifos do autor).
- 6 Idem. p.103.
- 7 POE, 1985. p.104.
- 8 CORTÁZAR, op. cit. p.122 (grifos do autor).
- 9 Cf. BELLEMIN-NÖEL, 1972. p.4-5.
- 10 Cf. BESSIÈRE, 1974. p.164-168.
- 11 Cf. BELLEMIN-NÖEL, 1971. p.112.
- 12 Cf. TODOROV, 1975.
- 13 LAPANCHE, PONTALIS, s. d. p.228.
- 14 BELLEMIN-NÖEL, 1972. p.4-5.
- 15 PIGLIA, 1994. p.37.
- 16 Cf. LACAN, 1977. p.19-28. Ver também, a propósito do estádio do espelho e da metáfora paterna, DOR, 1989.

- 17 Cf. FREUD, 1976. v. XIX, p.85-133.  
18 Cf. CIXOUS, 1974. p.13-38.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLEMIN-NÖEL, Jean (dec. 1972) “Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)”. In *Littérature* (8), p.3-23.
- \_\_\_\_\_ (mai. 1971) “Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques”. In *Littérature* (2), p.103-120.
- BESSIÈRE, Irène (1974). *Le récit fantastique: la poétique de l’incertain*. Paris: Larrousse.
- CIXOUS, Hélène (1974) “La fiction et ses fantômes”. In \_\_\_\_\_. *Prénoms de personne*. Paris: Seuil, p.13-38.
- CORTÁZAR, Julio (1974). *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva.
- DOR, Joël (1989). *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- FREUD, Sigmund (1976) “O ‘estranho’”. In \_\_\_\_\_. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago. ESB da Obra Completa, v. XVII, p.273-314.
- \_\_\_\_\_ (1976) “Uma neurose demoníaca do século XVII”. In \_\_\_\_\_. *O Ego e o Id, uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago. ESB da Obra Completa, v. XIX, p.85-133.
- LACAN, Jacques (1977) “O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”. In \_\_\_\_\_ et al. *O sujeito, o corpo e a letra: ensaios de escrita psicanalítica*. Lisboa: Arcádia, p.19-28. (Coleção Práticas de Leitura, 5).
- LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B (s. d.). *Vocabulário da Psicanálise*. 6. ed. São Paulo: Martins.
- PIGLIA, Ricardo (1994) “Teses sobre o conto”. In \_\_\_\_\_. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, p.37-41.
- POE, Edgar Allan (1978) “O gato preto”. In \_\_\_\_\_. *Histórias extraordinárias*. Trad. Breno da Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, p.39-51.
- \_\_\_\_\_ (1992) *The Collected Tales and Poems*. New York: Modern Library Edition.



\_\_\_\_\_ (1985) “A filosofia da composição”. In \_\_\_\_\_. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, p.101-112.

TODOROV Tzvetan (1975) *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.