

# O PAPEL DO HORROR E A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO NOS CONTOS "O CORAÇÃO DENUNCIADOR", DE EDGAR ALLAN POE, E "O JOVEM GOODMAN BROWN", DE NATHANIEL HAWTHORNE

Fernanda Aquino Sylvestre\*

## Resumo

O objetivo deste artigo é mostrar como os autores Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne constroem o fantástico nas narrativas "O coração denunciador" e "O Jovem Goodman Brown". A maldade, nos contos de Poe e Hawthorne, serve para estabelecer o caráter fantástico dessas narrativas. Em Poe, esse caráter é dado pelo excesso de crueldade de um homem que calcula friamente um assassinato, tornando esse ato um fato "sobrenatural"; em Hawthorne, o fantástico é alicerçado pelo viés do absurdo, em que não se sabe se os acontecimentos da história ocorreram ou são produto da imaginação.

## Palavras-chave

Conto; Edgar Allan Poe; Horror; Medo; Narrativa fantástica; Nathaniel Hawthorne; Terror.

## Abstract

The aim of this paper is to show how the authors Edgar Allan Poe and Nathaniel Hawthorne construct their fantastic narratives in the short stories "The tell-tale heart" and "Young Goodman Brown". The evilness, part of Poe's and Hawthorne's tales, serves to establish the fantastic character of their narratives. In Poe, this character is given by the excessive cruelty of a man who coldly calculated a murder, transforming this act in an act that escapes from reality. In Hawthorne, the fantastic is grounded in the absurd. The reader, in this case, isn't able to know whether the events of the story have occurred or if they are a product of his imagination.

## Keywords

Fear; Edgar Allan Poe; Fantastic Narrative; Horror; Nathaniel Hawthorne; Short Story; Terror.

---

\* Departamento de Letras – Universidade Federal de Campina Grande – UFCG – PB. E-mail: fernandasyl@uol.com.br

É notável a atmosfera de terror e medo que ambientam os contos “O coração denunciador”, de Edgar Allan Poe e “O jovem Goodman Brown”, de Nathaniel Hawthorne. Os dois contos se valem do horror para destacar a crueldade presente no cotidiano de uma sociedade supostamente civilizada. Embora tanto Poe quanto Hawthorne se valham de um mesmo escopo para representar o lado *noir* do ser humano, os autores norte-americanos retratam a presença do mal na sociedade de maneira diferente.

A narrativa “Young Goodman Brown” tem como cenário a cidade de Salém, localizada no estado de Massachusetts, infame pelo famoso episódio do julgamento de alguns de seus habitantes, em sua maioria mulheres, acusados de bruxaria e executados no ano de 1692. O julgamento, considerado um dos maiores pesadelos da história dos Puritanos, foi responsável pela morte de inocentes e motivado pela superstição e por acusações baseadas em vingança e inveja. Há muitas hipóteses para o trágico acontecimento, que nunca ficou completamente esclarecido. Uma delas fundamenta-se na crença de que um grupo de meninas se reunira na floresta à noite, com a escrava de uma das famílias de Salém, a índia Tituba, para experimentar rituais de magia. Esse encontro, ao que parece, não tinha maiores pretensões do que fazê-las conhecer o futuro, como é desejo de muitas adolescentes que buscam em cartomantes a resposta para seus destinos. Desejavam saber como seriam seus maridos, sua casa, seus filhos. Tituba também teria aproveitado para contar a elas histórias macabras, envoltas em mistério, povoando o imaginário das garotas.

O fato teria passado despercebido, se uma das garotas não tivesse adoecido e, dias depois, outra começado a ter surtos agressivos e a proferir palavras chulas. Como o médico da cidade não havia conseguido diagnosticar uma doença física nas meninas, concluiu que sofriam de alguma enfermidade espiritual. O surto se alastrou por entre as meninas, que simulavam momentos de ausência de consciência. Os habitantes da pequena cidade de Salém, regidos pelos dogmas puritanos, concluíram, então, que se tratava de feitiçaria e que provavelmente as meninas estivessem possuídas pelo demônio. Para escapar da punição por bruxaria, uma delas teria acusado Tituba de influenciá-las por meio do uso da magia, sem saber que a “inocente” mentira causaria as futuras mortes. Algumas pesquisas históricas mostram que o julgamento teve também motivos políticos, traçados por líder religioso que também participava de um movimento separatista que visava a criação de um novo município na área rural de Salém.

Essa versão da história do famoso “Salem Witch Trial”<sup>1</sup> é uma das mais aceitas e foi retomada por Arthur Miller, em sua peça *The Crucible*<sup>2</sup>. Obviamente,

---

<sup>1</sup> O “Julgamento das Bruxas de Salém” refere-se, segundo a Wikipédia, “ao episódio gerado pela superstição e pela credulidade que levaram, na América do Norte, aos últimos julgamentos por bruxaria na pequena povoação de Salém, Massachusetts, numa noite de outubro de 1692. O medo da bruxaria começou quando uma escrava negra chamada Tituba contou algumas histórias vudus (religião tradicional da África Ocidental) a amigas, que, por esse fato, tiveram pesadelos. Um médico que foi chamado para examiná-las e declarou que as moças deveriam estar “embruxadas”. Os julgamentos de Tituba e de outras foram realizados perante o juiz Samuel Sewall. Cotton Mather, um pregador colonial que acreditava em bruxaria, encarregou-se das acusações. O medo da bruxaria durou cerca de um ano, durante o qual trinta pessoas, na sua maior parte mulheres, foram declaradas culpadas de realizar bruxaria e executadas, ou seja, enforcadas. [...] Foram presas cerca de cento e cinquenta pessoas. Mais tarde, o juiz Sewall confessou que pensava que as suas sentenças haviam sido um erro. As principais testemunhas de acusação — que se diziam sob influência de bruxaria — foram Ann Putnam, Jr., Elizabeth “Betty” Parris, Maria Walcott e Abigail Williams. Fonte: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Bruxas\\_de\\_Sal%C3%A9m](http://pt.wikipedia.org/wiki/Bruxas_de_Sal%C3%A9m)>.

<sup>2</sup> Segundo a Wikipédia, a “peça foi escrita no início da década de 1950 como uma resposta ao macarthismo, período no qual o governo estadunidense passou a perseguir pessoas acusadas de comunistas. O próprio Miller foi chamado para depor perante o Comitê de Investigação de Atividades Anti-Americanas da Câmara dos Representantes. A peça foi primeiramente apresentada na Broadway em 22 de janeiro de 1953” [...]. A peça “venceu o prêmio Tony de melhor peça daquele ano”, depois tornou-se “um clássico do teatro estadunidense”.

o autor não retomou a história sem ficcionalizá-la, dando mais emoção ao acontecimento ao criar um romance entre uma das garotas “possuídas” e um habitante casado da cidade. Alguns personagens mencionados por Miller também têm seus nomes registrados na história, mas se tornaram mais jovens ou velhos para atender às necessidades da peça, como é o caso de Abigail Williams e John Proctor. Na peça, eles teriam um caso, descoberto pela esposa de Proctor. Na história, os dois nunca teriam se conhecido. Proctor seria bem mais velho que Abigail (por volta de sessenta anos), que na época do acontecido teria por volta de 12 anos. Abigail, na ficção de Miller, é uma jovem atraente de dezoito anos que se envolve com Proctor, de trinta.

Hawthorne, curiosamente, era bisneto de um dos juizes de Salém que havia participado do episódio em 1692. Envergonhado com a participação de um de seus ancestrais no trágico evento e, ao mesmo tempo, fascinado com a questão do imaginário religioso dos Puritanos, o escritor incorpora esses sentimentos em sua narrativa, não só no conto em estudo, mas também em outras obras como “A letra escarlata” em que explora a história social da Nova Inglaterra e o Puritanismo.

Poe também lida com a presença do demoníaco em seu conto, mas o representa como uma situação genérica em que um narrador em primeira pessoa, não nomeado, comete um crime em um lugar não determinado e não informa ao leitor qual sua relação com a vítima. Ao ambientar sua narrativa em um local desconhecido e não revelar a identidade do morto e de seu assassino, o autor torna sua história universal. Para o narrador de Poe, a maldade é um ato banal como ele estabelece ao narrar como matou um velho homem, esquartejou-o e o enterrou no piso da própria casa. Embora o narrador se mostre agitado, frenético desde o início, ele insiste em dizer que está apenas doente, mas não louco e que o fato de ele ter planejado e executado seu plano de assassinato cuidadosamente e durante tanto tempo provam que ele é alguém dotado de sua perfeita razão. Além disso, o narrador justifica que é apenas um homem comum responsável por um crime hediondo.

Em “O jovem Goodman Brown”, Hawthorne destaca a maldade por um viés diferente de Poe, mostrando a estreita fronteira entre o mundo aparente, organizado e o que se esconde por trás dele. O mal, conforme percebe Brown, espreita o cotidiano. Pessoas que parecem boas aos olhos humanos, podem se revelar ambíguas e mais ligadas à maldade do que possa parecer a princípio. A grande ironia de Hawthorne é fazer um personagem que se julga tão bom como Brown, segundo os preceitos Puritanos, encontrar-se justamente com o diabo na floresta. No conto de Hawthorne, o diabo assume a aparência do avô de Brown, reforçando a ideia proposta pelo escritor norte-americano de que a aparência benigna do homem mascara as verdades aterrorizantes e perturbadoras.

As duas histórias retratam o mal no cotidiano, mas o conto de Hawthorne oferece ao leitor uma detalhada explicação para a ocorrência da maldade, ao passo que Poe configura a maldade como um ato inexplicável. Quando Brown adentra a floresta, ele acredita na bondade das pessoas. Lá, entretanto, aprende que todo ser humano possui um lado sinistro. Ao retornar a Salém, para os braços de sua esposa Faith, Brown já não é o mesmo homem da partida: incapaz de se integrar novamente à sociedade, por não confiar mais nas pessoas, vive miseravelmente, perturbado pela revelação que obteve na floresta, mesmo sem saber se elas realmente aconteceram ou se não passaram de um sonho. O

---

Hoje, é apresentada e estudada em escolas de ensino médio e em universidades, tanto por seu *status* revolucionário quanto por sua documentação não-explicita da política estadunidense da década de 1950. Fonte: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/As\\_Brujas\\_de\\_Salem](http://pt.wikipedia.org/wiki/As_Brujas_de_Salem)>.

mundo se torna mal para alguém, de acordo com Hawthorne, quando esse alguém acredita na maldade das pessoas, mesmo ele tendo convicção de suas crenças religiosas, de sua bondade. Por outro lado, Poe não explica a natureza da maldade. O narrador de "O coração denunciador", afirma possuir uma audição aguçada que o permite ouvir tanto as coisas do céu como as do inferno. Nesse sentido, há uma aproximação dos contos de Poe e Hawthorne, pois ambos admitem a dualidade, a presença do bem e do mal que juntos travam uma eterna luta desde os primórdios da humanidade. Não haveria, na visão dos dois contos, a possibilidade de apenas um dos lados ser inerente ao homem. O que pode ocorrer é que um deles fique adormecido, ou um prevaleça sobre o outro, mas o ser humano é imprevisível e nunca se sabe quando a maldade aflorará, sucumbindo a aparente bondade.

Na narrativa de Poe, o fato de o assassino dizer ser capaz de ouvir vozes do céu e do inferno, mostra, além do fato de o ser humano ser dual, a possível loucura do narrador, que ele tanto tenta provar ser mera ilusão. Para o narrador, o responsável pelo assassinato foi sua própria vítima, ou, melhor, o olhar perturbador dela para ele. Provavelmente, o assassino se sentisse perturbado pelo olhar da vítima e não fosse seu olhar que tivesse o propósito de aterrorizá-lo. Como é comum a pessoas mentalmente perturbadas, o narrador deveria estar se sentindo perseguido, perseguição esta que não passava de fruto de sua imaginação. Como não há uma explicação para a maldade, no conto de Poe, pode-se supor que, para o autor, a maldade irracional é parte central da vida dos homens.

A maldade nos contos de Poe e Hawthorne serve para estabelecer o caráter fantástico dessas narrativas. Em Poe, esse caráter é dado pelo excesso de crueldade de um homem que calcula friamente um assassinato, chegando a se tornar um fato sobrenatural; em Hawthorne, o fantástico é alicerçado pelo viés do absurdo, em que não se sabe se os acontecimentos da história ocorreram ou são produto da imaginação. O fantástico de Poe fundamenta-se nos aspectos psicológicos desenvolvidos na narrativa, no monólogo interior do narrador assassino, que ao mesmo tempo defende a tese de sua lucidez e planeja detalhadamente o crime que irá cometer. O insólito em Hawthorne é garantido pela dúvida, pela imagem do duplo, pela ambiguidade dos seres humanos e pela impotência dos homens diante da natureza maléfica que lhe é inerente.

É importante definir, para este trabalho, alguns aspectos do que se considera fantástico e de que forma ele se configura nas narrativas de Poe e Hawthorne. Para tanto, serão tomados os estudos de alguns teóricos do fantástico como Todorov, Freud e Furtado.

Na tradicional aceção de Todorov, o fantástico seria um gênero evanescente, definido pelo seu caráter de hesitação. De acordo com o teórico, a hesitação se faria presente na narrativa, expressa por meio da voz da personagem auto ou homodiegética, que levaria o leitor também a um sentimento de hesitação. Para ele, o leitor é transportado para o mundo fantástico, quando

Em um 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. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão de sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas neste caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 1992, p.30).

O que chama atenção na literatura fantástica é justamente o seu caráter ambíguo, tanto a crença absoluta, quanto a total incredibilidade afastam o leitor do âmbito do fantástico. O Fantástico ocorre, então na incerteza acima citada. O estranho, para Todorov, estaria relacionado à ocorrência de acontecimentos insólitos, chocantes, extraordinários que, embora provoquem reações próximas à do âmbito do fantástico, podem ser explicadas pelas leis da razão.

É interessante notar que o enraizamento no cotidiano é fato obrigatório para a noção de fantástico, pois só se considera algo insólito, quando ele é comparado com uma realidade não-fantástica. Pode-se considerar, então, que a ficção fantástica é uma obra aberta, que coloca em xeque a realidade, permitindo a efabulação do leitor via imaginação. O fantástico trabalha tensionando o natural e o sobrenatural, o possível e o impossível, evidenciando a impossibilidade da linguagem em expressar o real. Ao tornar incompatível o natural e o sobrenatural, a obra literária fantástica põe em relevo as fissuras do modelo realista de representação.

Além do fantástico e do estranho, Todorov define, ainda, o maravilhoso, como aquele em que “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (TODOROV, 1992, p. 60),

Para que o fantástico se efetive, Todorov lista três condições. A primeira reside na obrigação de o leitor considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A segunda estabelece que a 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, tornando-se um dos temas da obra. No caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. A terceira define a necessidade de o leitor recusar tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. As três condições impostas por Todorov (1992) não possuem o mesmo valor, já que na concepção do autor, a primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero e a segunda pode não ser satisfeita.

Jean-Paul-Sartre aborda a universalidade do fantástico, dizendo que a narrativa fantástica adquire esse caráter justamente porque questiona os limites da representação, como sugere no seguinte trecho:

On ne fait pas sa part au fantastique: il n'est pas ou s'étend à tout l'univers; c'est un monde complet où les choses manifestent une pensée captive et tourmentée, à la fois capricieuse et enchaînée, qui ronge par endessous les mailles du mécanisme, sans jamais parvenir à s'exprimer. (SARTRE, 1947, p. 124).

Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), vale-se das considerações de Todorov, ampliando, de certa maneira, lacunas deixadas por seu antecessor. O autor apresenta um estudo diferente de Todorov porque se pauta na descrição dos elementos internos constituintes do gênero fantástico e de que maneira ele se realiza textualmente. O estudioso não se preocupa apenas em catalogar as facetas do insólito e do sobrenatural ou em defini-las em classes específicas por meio de pressupostos marcadamente semânticos. Para Furtado, a narrativa fantástica, junto com a maravilhosa e a estranha, encontra-se no campo do sobrenatural, “devido a nela se tornarem dominantes os temas que traduzem uma fenomenologia meta-empírica” (FURTADO, 1980, p. 20), ou seja, o que está além do conhecido pela experiência, pelos sentidos.

Assim considerada, a narrativa fantástica tem como base o tema do sobrenatural que se revela pela dialética entre o mundo empírico e o não natural, sem que o texto necessite mostrar a aceitação ou recusa de uma dos dois elementos.

A ambiguidade é condição *sine qua non* para se construir uma narrativa fantástica, sendo responsável por sua particularização enquanto gênero. É por meio dela que o fantástico é definido, e não pelo sentimento das personagens, do narrador ou do leitor. A hesitação, enquanto característica que instaura o fantástico, defendida por Todorov, constitui, assim, um elemento limitador já que só se considera um texto fantástico, quando além da instauração da ambiguidade, ela é mantida ao longo da história. Como apregoa Furtado,

Longe se ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar o leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados (FURTADO, 1980, p. 40-41).

De acordo com Furtado, o “verossímil deverá ainda atuar como elemento de dissimulação, tornando-se, afinal, uma espécie de máscara dos processos que utiliza” (FURTADO, 1980, p. 47). A dissimulação da verossimilhança ocorre por meio de uma “racionalização de tudo que de alucinante acontece na narrativa” (FURTADO, 1992, p. 64). O insólito e o sobrenatural são enfatizados na narrativa para que o leitor tente encaixá-los em um cenário racional, causando-lhe perplexidade.

O gênero fantástico recebeu, ainda, grandes contribuições da teoria psicanalítica, principalmente dos estudos de Freud. Em 1919, o psicanalista publicou “Das Unheimlich”, abordando o sentimento de estranheza presente em diversas obras literárias. A palavra alemã *unheimlich* se define como o estranho, em oposição a *heimlich*, que significaria familiar, doméstico. De acordo com o autor existiria uma oposição entre o estranho e o amedrontador, que aparta o terror do fantástico. Nesse sentido, o estranho se configura como um elemento causador de um sentimento de difícil definição, sem suscitar necessariamente o medo, o pavor. O sentimento de estranheza ocorre quando algo familiar se esvai, cedendo lugar ao desconhecido, nas palavras de Freud, esse sentimento evoca aquilo que deveria permanecer secreto, oculto, mas foi trazido à tona.

Consoante Freud (1976), dois fatores são responsáveis pelo sentimento de “unheimlich”: um elemento reprimido que afloraria e causaria a estranheza e outro, que decorre do primeiro, mostrando que o elemento reprimido era familiar, tornou-se alienado por sua negação e surge de modo inesperado diante do indivíduo.

Freud abriu caminho para os estudos de Todorov, por exemplo ao estudar os contos de fadas em oposição às narrativas clássicas como “Hamlet” e “Inferno de Dante”. Nessas narrativas há um mundo real que permite a presença de seres sobrenaturais que se movem na narrativa real, enquanto no conto de fadas, desde o princípio a realidade é deixada de lado. De acordo com o psicanalista o autor ilude o leitor ao prometer-lhe a realidade e depois excedê-la. O leitor, nesse caso, guarda um sentimento de insatisfação por ser enganado. A esse sentimento soma-se uma sensação de *déjà-vu*. O autor, segundo Freud (*apud* TODOROV, 1976, p. 122), pode manter o leitor às escuras, por muito tempo, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode evitar, astuta e engenhosamente, qualquer informação definida sobre o problema, até o fim.

Freud também explica que a sensação de estranheza vivida por um personagem se concretiza no fantástico quando o leitor se coloca no lugar do personagem, mais possivelmente quando esse personagem é o narrador. Todorov segue a linha de Freud ao determinar a necessidade de identificação entre narrador e leitor.

Feitas essas considerações, mostrar-se-á suas configurações nos textos de Poe e Hawthorne que se estabelecem, cada um a seu modo, dentro do que se convencionou chamar de gênero fantástico.

O fantástico nas obras "O coração denunciador" e "O jovem Goodman Brown" serão tratados, nesse estudo, como uma modalidade não-realista da narrativa, capaz de mostrar aquilo que a narrativa realista não pode representar pela sua limitação diante do comprometimento com o mundo plausível.

Em "O jovem Goodman Brown", o narrador em terceira pessoa inicia seus relatos, descrevendo a despedida de Brown de sua esposa Faith. Já no início da história, o leitor saberá que Brown tem uma missão a cumprir e que Faith sente certo receio diante da ausência do marido. A atmosfera fantástica começa a ser sugerida nesse momento, como se pode notar no diálogo estabelecido entre o casal:

"Meu amor", sussurrou ela, débil e muito tristemente, quando seus lábios estavam perto do ouvido dele, "termina o que deves fazer antes do nascer do sol e vem dormir na tua própria cama esta noite. Uma mulher solitária se vê tão tomada de sonhos e pensamentos, que teme às vezes até a si mesma. Vem rezar comigo esta noite, querido esposo, como em todas as noites do ano".

"Meu amor e minha Faith", respondeu o jovem [...] Preciso começar e terminar esta minha missão, como a chamas, entre o ocaso e o nascer do sol (HAWTHORNE, 2004, p. 174).

Narrativa adquire certo tom misterioso, que desencadeará no fantástico, quando é proposta uma missão entre o ocaso e o nascer do sol. A noite e a madrugada são momentos de falta de luz em que ocorrem as coisas escondidas, misteriosas, proibidas, que não se pode fazer à luz do dia, diante dos olhos das pessoas.

Faith é um nome bastante sugestivo, já que seu significado é fé. A esposa de Brown representava para ele a virtude, a estabilidade do lar, da vida em família, da religiosidade puritana. Como seu próprio nome, a personagem aparece no conto, de início, como uma pessoa pura, temente a Deus. A bondade de Faith é, porém, desconstruída e corrobora para a efetivação do fantástico, já que Brown pensa ter visto a esposa na floresta, em um ritual pagão que tem como mentor, o diabo. Hawthorne trabalha no limiar da hesitação, como propõe Todorov, pois leva Brown a se questionar se os fatos ocorridos com ele na floresta teriam mesmo ocorrido, como o fato de ter visto a esposa participando de um ritual satânico, ou se não passaram de um sonho como o narrador sugere ao final do conto: "Teria Goodman Brown apenas caído na floresta e tido um pesadelo?" (HAWTHORNE, 2004, p. 185).

O fato nunca ficou explicado, mantendo a aura fantástica do conto, mesmo quando ele termina. Aliás, Brown nunca mais foi o mesmo depois de sua missão: não conseguia mais ouvir os cantos religiosos que lhe soavam como pecaminosas; sentia medo nos rituais sabáticos, quando o pastor falava ao público, acreditando que o teto da igreja pudesse desabar pelas blasfêmias que eram proferidas; não tinha mais fé nas orações realizadas com Faith e morreu "cheio de culpa e cercado de trevas" (HAWTHORNE, 2004, p. 185).

A atmosfera fantástica sugerida de início no conto, instaura-se efetivamente quando Brown adentra a floresta para cumprir o seu “diabólico empreendimento”. O caminho da floresta é descrito detalhadamente, mostrando um clima sombrio, característico de narrativas permeadas pelo mistério. De acordo com o narrador, a estrada era deserta e a escuridão

era causada por árvores lúgubres que quase não davam passagem. O caminho era o mais solitário possível e trazia em si a peculiaridade desses lugares: o viajante não percebia que talvez pudesse ser observado, entre inúmeros troncos e galhos fundos e altos; assim, havia a chance de suas solitárias pegadas estarem passando por uma multidão invisível (HAWTHORNE, 2004, p. 174).

O próprio Goodman Brown desconfia do ambiente da floresta, dizendo “Por trás de cada árvore pode estar um selvagem cruel [...] Vai que o próprio diabo esteja atrás de mim” (HAWTHORNE, 2004, p.174).

A configuração da maldade vai sendo então sugerida ao longo do conto, que atinge seu ápice no momento do ritual comandado pelo diabo na floresta. Brown encontra um homem velho que chama atenção por seu cajado em forma de uma cobra negra “tão engenhosamente forjado que poderia mesmo ser vista enrolar-se e retorcer-se como uma serpente viva. Com certeza tratava-se de uma ilusão de óptica causada pela escassez de luz do lugar” (HAWTHORNE, 2004, p. 175). O cajado reforça a ideia de malignidade do desconhecido com que Brown se encontra e, conseqüentemente, contribui para a atmosfera fantástica da narrativa.

Brown segue parte do caminho com a estranha figura, razão de seu encontro, mas logo decide voltar para Salém, justificando que possuía escrúpulos que o impediam de seguir adiante. O mistério se acentua, porque o leitor sabe que há um propósito no encontro entre Brown e o velho homem, que fica ameaçado de ser revelado, caso Brown decida voltar realmente para Salém. De acordo com Brown, ele jamais poderia continuar sua missão, argumentando:

Meu pai nunca andou na floresta feito um vagabundo e nem o pai dele. Somos uma linhagem de homens honestos e bons cristãos desde os dias do martírio; e eu serei o primeiro dos Brown a andar por este lugar (HAWTHORNE, 2004, p. 175).

Ironicamente, o velho homem começa a desestruturar o mundo de ilusão de Brown, para quem o mundo se apresentava como bom, e vai instaurando a dúvida em Brown que vê seus dogmas religiosos ruírem e a imagem pura de seus amigos e familiares desabar com as duras palavras do velho homem, a própria figura do diabo:

Meu caro, não diga uma coisa dessas [...] Sou tão íntimo de sua família, a ponto de quase ser eu mesmo um Puritano; para mim é fácil dizer certas coisas. Ajudei o seu avô, o encarregado, quando ele prendeu a mulher quacre tão habilmente através das árvores de Salém; e acompanhei de muito perto seu pai quando ele ateou fogo a uma aldeia de selvagens, na guerra do rei Filipi. Éramos bons amigos os dois; e tivemos caminhadas agradáveis por aqui, voltávamos felizes depois da meia-noite. Até por respeito a eles eu gostaria de ser seu amigo (HAWTHORNE, 2004, p. 176).

Os acontecimentos relatados acima se referem aos episódios de intolerância Puritana em relação aos Quakers ocorridos na segunda metade do século XVII, quando Quakers e Puritanos colonizaram os Estados Unidos em busca de liberdade religiosa. Os Puritanos, com o passar do tempo, isolaram os Quakers,

proibindo-os de se estabelecerem em suas colônias e de manter suas crenças religiosas, fato que ocasionou a prisão e o enforcamento de muitos inocentes. A guerra promovida pelo rei Felipe durou de 1675 a 1676, configurando-se, na verdade, como uma desavença entre índios e colonizadores. Os índios da região de Massachusetts atacaram as fronteiras das colônias e, como represália, tiveram suas tribos destruídas pelos colonizadores e o domínio do local passou a ser totalmente dos Puritanos.

Brown ainda tenta argumentar a favor da bondade de seus familiares, dizendo que nunca tivera notícia desses atos e que sua família era muito devota. O diabo retruca, afirmando que tem boas relações na Nova Inglaterra e que diáconos de muitas igrejas bebem o vinho da comunhão em sua companhia, cortes servem aos seus interesses e muitos homens importantes fazem dele seu representante. Brown diz que não acredita nas palavras do diabo e vai seguir seu caminho de bondade, fazendo o diabo soltar uma gargalhada e pedir que o continue seguindo.

Depois da revelação de que a maldade pode estar nas pessoas que menos imaginamos, mostrando que a essência pode não ser mostrada pela aparência, o diabo começa a mostrar a Brown que suas palavras eram verdadeiras. O primeiro exemplo ocorre, quando o diabo mostra Goody Cloyse, uma mulher exemplar que ensinou a Brown o catecismo, na floresta a serviço do diabo. Goody Cloyse é retratada como uma bruxa e ao encontrar o diabo demora um pouco a notá-lo até perceber que o diabo estava “na antiga aparência do velho fofoqueiro, Goodman Brown, o avô do garoto bobo” (HAWTHORNE, 2004, p. 177).

Brown comunica ao velho que está realmente decidido a voltar por sua Faith/fé. Por alguns instantes, permanece na floresta, pensando em tudo o que estava acontecendo e ouve o aproximar o som de cavalos trotando pela floresta. Quando eles se aproximaram Brown pensou ouvir as vozes do pastor de Salém e do diácono Gookin. Inconformado, Brown “se segurava nas árvores para não cair no chão, desfalecido e pressionado pela pesada dor de seu coração. Ele olhou para o alto duvidando se realmente havia um céu sobre ele” (HAWTHORNE, 2004, p. 179).

Meio tonto, Brown ouve vozes e entre elas, uma que parece a de sua esposa Faith. Ao perceber que a esposa tinha se deixado levar pelo mal, conclui que não há bem no mundo. Numa imagem tenebrosa, Brown assume o aspecto de um monstro, dominado pela certeza da maldade, pela decepção e frustração de seus dogmas religiosos, como descreve o narrador:

E, enfurecido pelo desespero, Goodman Brown riu alta e longamente [...] a estrada abria mais selvagem e lúgubre e ainda mais tenuemente desenhada, e sumiu à frente, deixando-o no coração da selva escura, ainda correndo animado pelo instinto que guia o homem mortal para o mal. A floresta inteira estava povoada de sons pavorosos – o crepitar das árvores, o uivo das feras selvagens e o brado dos índios.[...] Mas a visão mais horrível da cena era ele próprio (HAWTHORNE, 2004, p. 179).

Desesperado, Brown ainda presencia uma cerimônia da qual participa o diabo e seus seguidores que, para grande espanto de Brown eram seus próprios companheiros de fé. Brown e Faith ainda tentavam resistir ao culto demoníaco, quando Brown diz a ela para olhar para o céu e resistir à maldade. O marido, porém, nunca soube se Faith o obedeceu, pois quando tomou consciência de si, a floresta já não era mais a mesma, estava calma e ele pôde, então, retornar à Salém. O fantástico é mantido porque misteriosamente, sem nenhuma

explicação, Brown vê desaparecer as horrendas imagens da floresta e não sabe se o que lhe ocorreu foi verdade ou não.

Ao retornar, Brown se depara com as pessoas que havia encontrado na floresta, mas tudo parece estar como antes de sua missão. Ele, no entanto, nunca mais foi o mesmo, consumido pela dúvida de seus dogmas e pela certeza de que o homem é dotado de maldade.

É notório, então, que no conto estudado, o fantástico é estabelecido pela dúvida, pela ambiguidade dos seres humanos e pela impotência dos homens diante da natureza maléfica que lhe é inerente.

No conto de Poe, "O coração denunciador", a atmosfera fantástica é obtida pela intensa violência de um assassino, e a maldade é algo consciente e aceitável na visão do narrador autodiegético.

A hedionda história tem início com um narrador autodiegético que relata seu crime, tentando provar que não é uma pessoa louca, mas sim dotada de razão já que calculou cada detalhe de seu assassinato:

É verdade! – nervoso -, eu estava assustadoramente nervoso e ainda estou; mas por que você diria que estou louco? A doença tinha aguçado os meus sentidos – não destruído – não amortecido. Acima de tudo, aguçado estava o sentido da audição. Eu escutava todas as coisas no céu e na terra. Eu escutava muitas coisas do inferno. Como posso estar louco? Ouça com atenção! E veja com que sanidade, com que calma sou capaz de contar a história inteira (POE, 2004, p. 280).

O crime cometido pelo narrador parece ter ocorrido pelo simples fato de que ele queria ser mal, sem justificativa, apenas a menção de que os olhos do velho homem que assassinou incomodavam seu assassino. Nesse sentido, a maldade se torna um ato banalizado e a violência algo que faz parte do ser humano e espreita até encontrar uma oportunidade para se manifestar, como ocorreu com o narrador, possivelmente um homem mentalmente doente, apesar de toda tentativa de provar o contrário.

A relação entre o velho e seu assassino não é especificada, mas, de acordo com o relato do narrador, eles não tinham qualquer problema de relacionamento, apenas o incômodo dos olhos do velho. Durante sete noites seguidas, exatamente à meia-noite, o narrador abria a porta do quarto do velho, cuidadosamente, colocando sua cabeça para dentro e iluminando a face de sua vítima para verificar se seus olhos estavam fechados. Como os encontrava sempre fechados, não podia matá-lo, pois o que o incomodava não era o velho, mas sim seus olhos.

Apesar de o narrador tentar provar que não era louco, suas atitudes de extremo cuidado e frieza mostram o quanto ele era perturbado, conforme se pode notar ao descrever a cena do crime:

Na oitava noite fui mais cauteloso que de hábito para abrir a porta. O meu movimento era mais lento do que o do ponteiro menor de um relógio. Antes daquela noite eu nunca sentira o alcance dos meus poderes – da minha sagacidade. Eu mal podia conter meu sentimento de vitória. [...] Eu cheguei a rir da ideia; e talvez ele tivesse me ouvido; pois se mexeu na cama de repente como se estivesse assustado (POE, 2004, p. 281).

O narrador se diverte com o desespero do homem na cama, embora afirme sentir pena do velho. Pelo trecho acima pode-se notar que a ideia do assassinato lhe trazia satisfação, poder. Era a maldade pela maldade, pela realização pessoal e não por defesa ou vingança como é comum entre os assassinatos.

O momento do crime chega, quando os olhos do velho finalmente estão abertos: “Ele estava aberto - bem, bem aberto – e, fiquei furioso ao fixá-lo. Eu o vi com perfeita clareza – todo ele um azul-pálido coberto por um véu horrendo que enregelou a própria medula em meus ossos” (POE, 2004, p. 282).

O sentido do assassino fica mais aguçado e ele ouve as incessantes batidas do coração cheio de temor do velho, conforme descreve o narrador:

Mas as batidas se tornaram mais altas, mais altas! Pensei que o coração fosse explodir, e nessa hora fui tomado de angústia - o som seria ouvido por um vizinho! A hora do velho tinha chegado! Com um grito estridente escancarei a lanterna e entrei no quarto. Ele guinchou uma vez - uma só vez. Num instante eu o arrastei para o chão e puxei a cama pesada sobre ele. Depois sorri feliz de ver o ato realizado. [...] O velho estava morto. [...] Pus a mão sobre o coração e a deixei ali por alguns minutos. Não havia pulsação. O olho dele não ia me perturbar mais (POE, 2004, p. 282).

Depois do trabalho realizado, o narrador ainda insiste em provar que não era louco ao contar como escondeu o corpo do velho, desmembrando o cadáver e colocando seus pedaços embaixo de algumas tábuas do assoalho. Imaginara ter realizado o crime perfeito, mas acabou confessando o assassinato aos policiais que chegaram à casa do morto, por intermédio de um vizinho que ouvira barulhos no momento do assassinato, provavelmente o único grito dado pelo velho na hora de sua morte. Os policiais não teriam descoberto o crime, se o próprio assassino, perturbado por pensar ouvir as batidas do coração do morto não o tivesse confessado, dizendo: “‘Miseráveis!’, guinchei, parem de disfarçar! Eu confesso o crime! Arranquem as tábuas! Aqui! Aqui! – são as batidas do seu coração horrendo!” (POE, 2004, p. 284).

O narrador acredita que ao contar seus atos, conforma já foi tratado, ele convenceria o leitor de sua lucidez, porém todos os seus atos só servem para demonstrar a brutalidade causada por sua loucura. Os argumentos que usa para tentar convencer o leitor, como o aguçamento de seus sentidos, a sua sabedoria ao planejar o crime, a sua precaução para não ser descoberto e sua dissimulação funcionam apenas para provar mais ainda sua falta de sanidade mental. O narrador atuou de maneira obsessiva, dedicada, mas não obteve o crime perfeito, como planejara. Sua arrogância o tornou tão confiante, que o conduziu à confissão. Poe criou um narrador que mistura a instabilidade mental com o poder de uma consciência culpada. O autor nunca mencionou o tipo de doença que acometia o narrador por ele criado, mas pelas características descritas, como o fato de ouvir coisas, a ansiedade exacerbada e a obsessão, pode-se pensar que era esquizofrênico ou sofria de alguma doença semelhante. Poe também faz seus leitores refletirem sobre o poder de uma mente culpada. O narrador cometeu um crime tão brutal e hediondo, que acredita que todos sabem o que ele fez. É nesse sentido que o fantástico toma sua forma no conto de Poe, pela atrocidade do narrador que conduz a um ato que deveria ser impensável a qualquer mente humana.

As batidas do coração são um elemento importante para construir a brutalidade que leva ao fantástico no conto. Elas aparecem a primeira vez na narrativa pouco antes de o narrador matar sua vítima, perdurando até poucos minutos depois da morte do velho e reaparecem quando o narrador entra em pânico com a chegada da polícia. O narrador atribui o som das batidas ao coração de sua vítima, mas, ao final da história, revela que elas as batidas de seu próprio coração delator.

O olho do velho é elemento gerador de mistério e motivador da maldade do narrador. De acordo com a descrição do narrador é um olho baço, provavelmente

visto assim por causa de sua doença e demoníaco. O autor grafa a palavra olho, quando se refere a ele como demoníaco, com letra maiúscula, personalizando-o. Talvez ele acredite na superstição de exista o mau-olhado, ou seja, que o olhar de uma pessoa seja capaz de causar mal a outra, de prejudicar alguém. Para o narrador, os olhos parecem representar as forças ocultas do mundo e, ao mesmo tempo, a consciência de sua própria mortalidade e o medo da morte e de sua loucura.

Em "O coração delator", tanto quanto no conto "O jovem Goodman Brown", o elemento motivador das narrativas se pauta na maldade. No primeiro caso, na de um narrador desconhecido e insano, que friamente mata sua vítima e; no segundo caso, na maldade inerente ao homem, descoberta um dia, mesmo que se procure escondê-la ou negá-la como faz Brown. Nos dois contos a maldade de se configura como fio condutor para a atmosfera fantástica, conseguida por Poe por meio da violência exacerbada que custa a se tornar crível e por Hawthorne por meio dos diversos mistérios não explicados e ambíguos que permeiam a narrativa e se afastam da perspectiva realista de mundo.

SYLVESTRE, F. A. The Role of Horror and the Construction of the Fantastic in the short-stories "The Tell-tale Heart", by Edgar Allan Poe, and "Young Goodman Brown", by Nathaniel Hawthorne. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 117-128, 2012. ISSN 2177-3807

## Referências

BRUXAS DE SALÉM. Wikipédia. Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Bruxas\\_de\\_Sal%C3%A9m](http://pt.wikipedia.org/wiki/Bruxas_de_Sal%C3%A9m)>. Acesso em 23/09/2011.

AS BRUXAS DE SALÉM (The Crucible). Wikipédia. Disponível em <[http://pt.wikipedia.org/wiki/As\\_Bruxas\\_de\\_Salem](http://pt.wikipedia.org/wiki/As_Bruxas_de_Salem)>. Acesso em 23/09/2011.

FREUD, S. O Estranho. In: \_\_\_\_\_. *Uma criança espancada/ Sobre o ensino da psicanálise nas universidades* e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

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

HAWTHORNE, N. O jovem Goodman Brown. In: CALVINO, I. (Org). *Contos Fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Trad. Ricardo Lísias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 173-185.

POE, E. A. O coração denunciador. In: CALVINO, I. (Org). *Contos Fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Trad. Ricardo Lísias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 279-284.

SARTRE, J-P. Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage. *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947. p. 151-155.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Recebido em 29/10/2011; Aprovado em 11/11/2011