

Revista Pandora Brasil

[Home](#) [Índice](#) [Minicurrículos dos autores](#)

O fantástico e o estranho em “O Coração denunciador”, de Edgar Allan Poe

Lilian Cristina Corrêa¹

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar o conto “O coração denunciador”, de Edgar Allan Poe, sob a perspectiva da literatura fantástica, enfatizando as noções de estranhamento causadas no leitor, a partir dos conceitos e das elaborações teóricas de Tzvetan Todorov e Sigmund Freud.

Palavras-chave: fantástico; estranho; insólito; loucura

O objetivo que se apresenta neste artigo é analisar o conto “O coração denunciador” escrito em 1843, por Edgar Allan Poe, sob a perspectiva da literatura fantástica, enfatizando as noções de estranhamento causadas no leitor, privilegiando as concepções e teorias de Tzvetan Todorov e Sigmund Freud.

O termo ‘literatura fantástica’, remete a uma faceta da literatura, um gênero literário que remonta, em última instância, ao romance gótico que surgiu no século XVIII. O fantástico foi depurado ao longo do século XIX, tornando-se receptível à inquietação perante os avanços científicos e tecnológicos do período (como é possível observar em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley e em “O Homem de Areia” (1815) de E.T.A. Hoffmann, aos devaneios oníricos ou o faz de conta (“As ruínas circulares” (1940), de Borges), às angústias

¹ Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM-SP), onde ministra cursos de Graduação e Pós-Graduação (*lato sensu*) na área de Letras, mais especificamente trabalhando com Literatura em Língua Inglesa. Integra o grupo de estudo sobre o Duplo liderado pela Prof^a. Dr^a. Lílian Lopondo e o Grupo de Pesquisa Literatura no Contexto Pós-Moderno, liderado pela Prof^a. Dr^a. Helena Bonito Couto Pereira.

existenciais e psicológicas (*A Metamorfose* (1915), de Kafka) e à sensação de impotência frente às opressões (como em “A casa tomada” (1946), de Julio Cortázar), criando efeitos que abrangem um amplo leque de reações, como o incômodo, a surpresa, o estranhamento, a dúvida, a total aversão ou, em contrapartida, o encantamento.

Independentemente de sua contextualização histórica ou social, a narrativa que trata do fantástico propõe uma forma de reavaliar a realidade, provocando questionamentos acerca de sua identidade e, por conta disso, apresenta a dúvida quanto ao que realmente significa compreendê-la através da percepção de sentidos. Tal situação traz à tona a incerteza e o desconforto diante do que se considera ou se considerava familiar, como menciona Sigmund Freud em “O estranho”:

De início, abrem-se dois rumos. Podemos descobrir que significado veio ligar-se à palavra ‘estranho’ no decorrer de sua história; ou podemos reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensórias, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum. Direi, de imediato, que ambos os rumos conduzem ao mesmo resultado: o estranho é aquela categoria de assustador que remete ao que é conhecido, velho, e há muito familiar. (1976, p. 277)

É possível dizer, então, que a narrativa fantástica, ao invés de apresentar mundos novos, dissociados da realidade, faz uso da vida cotidiana, apresentando sua problemática através da abordagem do comportamento humano. O gênero percorreu fases distintas entre os séculos XVIII e XX, lançando mão de diferentes formas de criar a hesitação que, segundo Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (1975), deve instaurar uma relação entre o leitor e o mundo das personagens, constituindo a primeira condição do fantástico em face de um acontecimento aparentemente estranho ou sobrenatural.

Inicialmente, no século XVIII, o insólito era produzido no nível semântico; entre os séculos XVIII e XIX, exigia a presença de um elemento sobrenatural, sendo que o medo era provocado a partir da figura de um monstro ou um

fantasma, demonstrando que a angústia sempre habitava o ambiente externo; no século XIX, a dimensão psicológica das personagens passou a ser mais explorada e o sobrenatural foi substituído por imagens assustadoras advindas da loucura, de alucinações ou pesadelos, sendo que a angústia habitava o interior do próprio sujeito e, finalmente, no século XX, o fantástico infiltrou-se no nível sintático, criando incoerências entre elementos da vida comum, com a angústia frente ao surgimento do absurdo.

Segundo Karin Volobuef, no ensaio *O fantástico em duas vias* (2002),

A constante transformação por que passa a literatura fantástica deve-se ao fato de ela sempre constituir uma resposta ao complexo de preceitos, hábitos e convenções dominantes no meio social em que foi criada: pode-se entender essa categoria literária como um instrumento a serviço da rebeldia espiritual, social e artística. Assim, nascida numa época (século XVIII) que descobriu a importância do indivíduo e viu despontar diversos elementos basilares para a modernidade – como a declaração dos direitos humanos, o acesso universal à educação e conseqüente ampliação do público leitor, a transformação da arte em mercadoria e o surgimento da literatura de massas – a narrativa fantástica impõe-se como veículo de expressão do sujeito (que se sobrepõe aos ditames de classe) e mecanismo de crítica e transgressão da situação vigente. (p.3)

Ainda de acordo com Volobuef, o alcance crítico e estético do fantástico atinge diversos níveis: tratar de temas considerados ‘tabus’ de forma velada, como a sensualidade do ato amoroso (*Drácula* (1897), de Bram Stoker) ou atos impulsivos e repulsivos (como em *O médico e o monstro* (1886), de Stevenson ou “O coração denunciador” (1843), de Poe); substituir o mundo considerado real por uma realidade alternativa, com a inserção de mitos, símbolos e metáforas (“A vênus de Ille” (1837), de Prósper Mérimée); o terror liberado face à morte e ao nada e a conseqüente anulação do indivíduo (*O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde); o absurdo e a ausência de sentido na vida representados por situações insólitas e ilógicas que colocam em teste a capacidade racional de compreender a realidade (“Teleco, o coelhinho” (1965), de Murilo Rubião) além da exploração dos limites da

ficcionalidade, através da sobreposição ou decomposição dos elementos narrativos (“A continuidade dos parques” (1956), de Julio Cortázar).

Com base nesses temas, é possível concluir que a narrativa fantástica mescla elementos do real e do mimético e afirma como real o que narra, apoiando-se para tal, nas convenções do mundo real e não da própria ficção. Entretanto, rompe com esse “suposto real” à medida que introduz aquilo que é manifestadamente irreal, um mundo estranho, que invariavelmente provoca o questionamento acerca da natureza daquilo que se vê e registra como real. Seus temas estão ligados, de maneira geral, à invisibilidade, à transformação, ao duplo e à luta entre as forças opostas, gerando uma grande quantidade de motivos recorrentes como figuras fantasmagóricas ou monstruosas, duplos, reflexos etc.

Retomando Todorov, o fantástico se constrói com base em todas essas incertezas, produzindo metáforas, a partir de três pressupostos: o de que o mundo fantástico é exatamente igual ao mundo real; surge um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis desse mundo familiar; aquele que passa por esse estranhamento deve optar entre uma explicação natural ou uma explicação sobrenatural acerca dos acontecimentos. Tal hesitação é experimentada, ao mesmo tempo, pelo leitor e pela personagem, provocando um nivelamento e a conseqüente identificação do leitor para com a personagem. No entanto,

(...) 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 outras leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1975, p.48)

O elemento fantástico surge, então, para indicar o início de uma nova etapa, pois altera a trajetória da personagem e, com isso, apresenta dupla função: psicológica e narrativa. O surgimento desse elemento estranho,

insólito, representa uma ruptura, uma vez que provoca uma quebra da “ordem” por certo momento, até que tudo volte ao normal: esse é o percurso do herói na narrativa fantástica, pois após a ruptura, ele já não é mais o mesmo, devido à experiência pela qual passou.

Todorov propõe ainda um exame mais detalhado acerca do estranho e do maravilhoso, uma vez que ambos “subgêneros compreendem obras que mantêm por muito tempo a hesitação fantástica, mas terminam enfim no maravilhoso ou no estranho” (*ibidem*, p.50). O estudioso propõe um quadro que separa as seguintes situações: estranho puro, fantástico-estranho, fantástico-maravilhoso e maravilhoso puro, sendo que considera o fantástico puro como a linha intermediária entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, por ser um terreno híbrido entre domínios muito próximos – com mais particularidade, serão examinados o fantástico estranho e o estranho puro.

Por fantástico-estranho, elemento no qual a narrativa do conto a ser analisado está encaixada, entende-se o que está relacionado a fatos que parecem sobrenaturais no decorrer da narrativa, mas que no final recebem uma explicação racional. Todorov complementa, “[...] Se esses acontecimentos por muito tempo levaram a personagem e o leitor a acreditar na intervenção do sobrenatural, é porque tinham um caráter insólito. A crítica tem descrito [...] esta variedade pela designação de ‘sobrenatural explicado’” (*ibidem*, p. 51).

Há, entretanto, explicações que reduzem a questão do sobrenatural, como o acaso, as coincidências, as fraudes, as ilusões, uma vez que no mundo sobrenatural não há como existir o acaso, mas sim a presença do “pandeterminismo”, ou seja, a tentativa de justificar racionalmente o sobrenatural. Também contam formas de redução do sobrenatural o sonho, a influência das drogas e a loucura.

Junto ao fantástico estranho, segundo a concepção de Todorov, não se pode deixar de citar a definição de estranho puro, uma vez que os textos que pertencem a tal gênero também podem ser explicados pelas leis da razão, mas constituem eventos extraordinários, insólitos, que provocam no leitor, e também

na personagem, um sentimento de medo, reação singular, semelhante àquela mencionada por Sigmund Freud² em “O estranho” (1919), na qual o desconforto surge diante de uma situação que antes era familiar, invocando as contradições (e complementações) entre os sentidos de *heimlich* e *unheimlich*, que, segundo o psicanalista, podem suscitar uma forte relação com os contos de terror:

O que mais nos interessa [...] é descobrir que entre seus diferentes matizes de significado a palavra ‘*heimlich*’ exhibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘*unheimlich*’. Assim, o que é ‘*heimlich*’ vem a ser ‘*unheimlich*’. [...] Dessa forma, ‘*heimlich*’ é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, ‘*unheimlich*’. ‘*Unheimlich*’ é, de um modo ou de outro, uma espécie de ‘*heimlich*’ [...]’ (FREUD, 1976, pp. 282-283)

Todorov menciona, ao citar o conto “A queda da casa de Usher” (1838), de Poe, que muitos de seus contos provocam uma sensação de estranhamento que não se relaciona ao fantástico, mas que poderia ser chamada de uma “*experiência dos limites*” (1975, p.54), sendo mais próximo, portanto, da noção de estranho. O estudioso também deixa claro que

[...] De maneira geral, não se encontram na obra de Poe contos fantásticos, no sentido estrito, com exceção talvez das *Lembranças de Mr Bedloe* e de *O gato preto*. Suas novelas prendem-se quase todas ao estranho, e algumas, ao maravilhoso. Entretanto, não só pelos temas, como pelas técnicas que elaborou, Poe fica muito próximo dos autores do fantástico. (*ibidem*, p.55)

Edgar Allan Poe, em seus contos, provoca o sentimento de estranheza e de medo, a partir dos temas evocados, quase sempre relacionados a antigos tabus, frequentemente escrevendo sobre personagens doentios, obsessivos, com vocação para o crime e para a morte, dominados por maldições

² Em seu texto “O estranho”, Sigmund Freud trata do sentimento de estranheza, considerando tudo o que é ‘estranho’ como assustador, não familiar. Ele usa os termos *heimlich* para o que seria visto como doméstico e familiar e seu oposto, *unheimlich*, para o que é considerado estranho – percebe-se que o estranho pode vir do que é, a princípio, familiar uma vez que o vocábulo do alemão ‘*unheimlich*’ traz em si o termo ‘*heimlich*’ (nota do autor).

hereditárias, seres que oscilam entre a loucura e a lucidez, num transe assustado como se houvesse um terrível pesadelo, apresentando uma narrativa dramática que leva o leitor a um mundo labiríntico subjetivo que chega a causar calafrios nos mais desavisados.

“O coração denunciador”, publicado por Poe em 1843, é um claro exemplo disso, pois mesmo sendo um de seus contos mais curtos é, sem sombra de dúvida, o mais denso em termos de demonstrar a ambiguidade psicológica ao investigar a paranóia de um homem. A própria “economia” de palavras é indício do que o autor pretende ressaltar na narrativa, uma vez que o narrador (que nunca diz seu nome) abre sua história dirigindo-se ao leitor, de maneira bastante clara e direta, dizendo que é uma pessoa nervosa, mas não um louco. Ele diz que contará a história na qual defenderá sua sanidade, mesmo confessando ter assassinado um homem – sua motivação para tal não vem nem da paixão nem do desejo pelas riquezas do velho, mas sim do incontrolável temor que um dos olhos daquele homem lhe provoca. Novamente, ele insiste em dizer que não é louco, uma vez que suas atitudes frias e calculadas, mesmo criminosas, não são compatíveis com as atitudes de um louco. Toda noite ele visita o quarto do homem em segredo e o observa dormir e, pela manhã, age naturalmente – depois de uma semana repetidamente observando o sono do velho, o narrador decide que é hora de cometer o crime.

Na oitava noite, o velho acorda e grita – o narrador permanece imóvel, observando o velho, ainda à distância, enquanto percebe o terror da vítima. Ele entende o medo demonstrado pelo velho, uma vez que também tem vivenciado essa experiência por repetidas noites. Passa a ouvir, então, uma batida que interpreta como o coração do velho batendo muito rápido, como que movido pelo terror. Preocupado com a possibilidade de um vizinho ouvir o mesmo som, ele ataca e mata o homem. Em seguida, decide esquartejá-lo, preocupando-se em não deixar nenhuma marca de sangue, e esconde os pedaços do corpo sob o assoalho do quarto da vítima. Quando termina seu ‘trabalho’, o relógio bate quatro horas da manhã e, nesse mesmo momento ele ouve batidas na porta da frente – é a polícia que havia sido chamada por um vizinho que ouvira um grito.

O narrador os recebe tranquilamente, convidando-os a entrar e diz que o grito havia sido seu, em um sonho; mesmo assim, permite que os policiais revistem a casa e, por fim, leva-os ao quarto do velho, mostrando que tudo estava intacto, uma vez que o dono da casa estava viajando. Nessa altura dos acontecimentos, ele traz cadeiras para o quarto para que os policiais ali se acomodem e deposita a sua cadeira exatamente sobre o local em que havia depositado os restos mortais de sua vítima – sente-se confortável, até que começa a ouvir um som grave, abafado, que faz seus ouvidos latejarem. Ele reconhece o som como o coração do velho, batendo por entre as tábuas de madeira do assoalho – entra em pânico, acreditando que os policiais também ouviriam aquele som, e, enlouquecido pela idéia de que poderiam estar debochando de seu sofrimento, uma vez que não demonstram inquietação alguma quanto ao que o atormenta, confessa o crime.

Toda a narrativa ganha intensidade pela maneira com que o narrador se refere à sua vítima e trata da razão de seu temor, como que dissociando o olho do velho; de certa forma, a vítima é tratada como se fosse uma presa e, ao mesmo tempo em que o narrador demonstra inteligência, mostra-se um assassino impiedoso, revelando uma anomalia grotesca, uma característica clara da presença do duplo. O narrador é, então, pior do que uma “besta” – somente um ser humano seria capaz de aterrorizar sua vítima antes de finalmente matá-la, como o narrador o faz ao observar o velho antes de cometer o crime, como se fosse uma forma utilizada pelo autor para mostrar a tentativa humana de racionalizar seu próprio comportamento irracional.

Este tipo de narrador-personagem pode ser encontrado em toda a narrativa ficcional de Poe – neste conto, o narrador, admite estar “[...] nervoso, muito nervoso, terrivelmente nervoso!” (p.1), mas nega a possibilidade de ser taxado de louco, uma vez que acredita que a enfermidade, reconhecida por ele através do nervosismo, aguçara seus sentidos:

A enfermidade aguçou meus sentidos, não os destruiu nem entorpeceu. Era penetrante, acima de tudo, o sentido da audição. Eu ouvia todas as coisas, do céu e da terra. Muitas coisas do inferno eu ouvia. Como então, sou louco?

Prestem atenção! E observem quão lucidamente, quão calmamente posso contar toda a história. (POE, p.1)

Nesse mesmo trecho é possível perceber que o narrador tenta convencer o leitor acerca de sua sanidade, mas ao contar a história não somente revelará sua total insanidade mas também a ausência de razões claras, racionalmente compreensíveis para suas atitudes, além, é claro, da loucura. Os recursos aqui utilizados pelo autor revelam as funções do fantástico, segundo as teorias propostas por Todorov, nas quais a repetição e o excesso marcado produzem no leitor um efeito particular de medo e, ao mesmo tempo, de curiosidade. Mas, ao admitir que não é louco, o narrador prova exatamente o contrário, uma vez que não encontra justificativa plausível para o seu crime.

Também é possível notar por todo o conto os temas do estranho propostos por Freud, uma vez que o sentimento de estranheza provém de reações que são despertadas a partir do encontro com certos tipos de pessoas, coisas ou impressões sensoriais – no conto, o narrador admite gostar do velho e não invejar suas riquezas, o problema concentrava-se em seu olhar:

É impossível dizer como a idéia surgiu primeiro no cérebro. Mas, uma vez concebida, assombrou-me dia e noite. Não havia motivo. Não havia paixão. Eu amava o velho. Ele nunca me fizera mal. Nunca me insultara. Eu não desejava seu ouro. Será que foi seu olhar? Sim, era isso! Um de seus olhos parecia o de um abutre – um olho de cor azul pálida, com uma membrana de catarata. Meu sangue se enregelava sempre que ele caía sobre mim; e assim, pouco a pouco, bem lentamente, imaginei tirar a vida do velho e, assim, libertar-me daquele olho para sempre. (*ibidem*, p.1)

O narrador finalmente revela sua obsessão pelo olho, ao qual se referia como “*olho diabólico*”, “*olho de abutre*” e, sem real motivação além, é claro, de sua obsessão psicótica, decide matar o velho para se ver livre daquele olho que o perseguia. É possível, aqui, a referência ao tema do “eu” cunhado por Todorov, uma vez que há a transgressão da personagem entre a matéria e a

consciência e toda sua ação passa a ser regida pelo inconsciente, mesmo que o narrador continue afirmando estar perfeitamente consciente de suas atitudes. Essa ruptura pela qual passa a personagem também pode ser observada através do tema do olhar, também mencionado por Todorov, referindo-se ao aparecimento de um elemento sobrenatural, acompanhado, paralelamente, de um elemento pertencente ao domínio do olhar, possibilitando uma nova perspectiva de leitura.

Esse olho incógnito, maligno sob o ponto de vista do narrador, também propicia um diálogo acerca da presença do duplo no conto. O narrador, por diversas vezes apresenta-se como uma criatura normal, mas sem aviso, demonstra perder o controle, o que demonstra que, de fato, está louco, mesmo que nada possa fazer para evitar tal percepção. Da mesma forma, identifica-se com a vítima quanto ao sentimento de terror:

Depois, ouvi um leve gemido e notei que era um gemido de terror mortal. Não era um gemido de dor ou pesar – oh não! Era o som grave e sufocado que surge das profundezas da alma quando ela se sobrecarrega de medo. Conhecia bem esse som. Muitas noites, ao soar a meia-noite, quando o mundo inteiro dormia, ele irrompia de meu próprio peito, aguçando, com o seu eco espantoso, os terrores que me aturdiavam. Digo que conhecia bem isso. Sabia o que o velho sentia e tive pena dele, embora risse por dentro. (POE, p.2)

Mas a identificação com a vítima provoca ainda mais a insanidade do narrador que, mesmo declarando amar o velho, decide por matá-lo, o que torna o crime ainda mais irracional. A peça propulsora do momento do assassinato, entretanto, deixa de ser o olho e passa a ser o som das batidas do coração da vítima:

Ora, não vos disse que apenas é superacuidade dos sentidos aquilo que erradamente julgais loucura? Repito, pois, que chego a meus ouvidos em som baixo, monótono, rápido, como o de um relógio, quando abafado com algodão. Igualmente eu bem sabia que som era. Era o bater do coração do velho. Ele me aumentava a fúria, como o rufar de um tambor estimula a coragem do soldado. (*ibidem*, p.2)

É como se o velho não existisse, pois sua existência é subtraída, primeiramente pelo olho e, depois pelas batidas de seu coração – o narrador reduz a existência do velho a esses dois elementos, como se fosse possível dissociá-los da pessoa que os possui. Assim, é possível dizer que o assassinato ilustra a extensão da loucura do narrador, que separa a identidade da vítima dos elementos que lhe incomodam, sendo, portanto, capaz de cometer o assassinato, bem como de mutilar o corpo. Sua insanidade se volta contra ele quando imagina que outras partes do corpo morto, como o coração, poderiam se revelar contra ele.

Sua superacuidade de sentidos, agora o trai, uma vez que ele se mostra incapaz de distinguir entre sons reais e imaginários – e o leitor “vive” essa tensão! É por conta disso que acaba por ignorar os gritos do velho quando toma ciência de que está à beira da morte e que, fatalmente, levariam a polícia a casa. Ironicamente, entretanto, os policiais surgem no conto sem demonstrar qualquer semelhança com seu tradicional papel na sociedade, pois não representam autoridade, sequer brutalidade, demonstrando que o interesse de Poe repousa muito mais no poder das patologias da mente sobre o indivíduo, do que no poder das forças externas, o que é facilmente notado em

[...] bateram na porta da rua. Fui abri-la tranqüilamente, pois que tinha eu agora a temer? Entraram três homens que se apresentaram, com total delicadeza, como policiais. Um vizinho ouvira um grito durante a noite; houve a suspeita e foram dar queixa na delegacia, de onde eles (os policiais) foram enviados para investigar.

Sorri – pois o que eu tinha eu a temer? Dei as boas vindas aos cavalheiros. O grito, disse eu, fora meu mesmo, em sonhos. O velho, relatei, estava ausente, no interior. Levei meus visitantes a percorrer toda a casa. Pedi que fizessem uma busca – cuidadosamente. Conduzi-os, afinal, ao quarto dele. Mostrei-lhe suas riquezas, em segurança inabalada. No entusiasmo de minha confiança, trouxe cadeiras para o quarto e convidei-os a descansar ali, enquanto eu mesmo, na desenfreada audácia do meu perfeito triunfo, colocava minha própria cadeira, precisamente sobre o lugar onde repousava o cadáver da vítima. (POE, p.3)

A paranóia e a culpa do narrador tornarão inevitável a sua confissão e a polícia entra em cena como que para dar-lhe a oportunidade de autotraição. Quanto mais ele advoga seu comportamento calmo, menos escapa das batidas de seu próprio coração, revelando o medo que ele insiste em esconder e que, portanto, confunde com as batidas do coração do morto. Quando confessa o crime na sentença final do conto, chama os policiais de vilões, o que indica sua inabilidade de distinguir entre a real identidade deles e sua própria vilania: “Vilões! - gritei - Não finjam mais! Confesso o crime! Arranquem as tábuas! Aqui, aqui! É o bater do seu horrendo coração!” (*ibidem*, p.4)

Na tentativa de acrescentar o entendimento do estranho à análise desta narrativa, o conto pode ser entendido como representativo do fantástico-estranho, uma vez que o caráter insólito dos objetos de alucinação do narrador é posteriormente entendido e racionalmente explicado através da contradição que ele mesmo opera na narrativa – sua clareza de sentidos é, na verdade, confundida com extremo terror e perda de controle e como ninguém, além dele mesmo, notava o que lhe causava mal estar, considerou-os vilões, dando-se ao direito de praguejar por zombarem dele:

É claro que então minha palidez aumentou muitíssimo. Mas eu falava ainda mais fluentemente e num tom de voz muito elevada. Porém, o som aumentava – e o que eu poderia fazer? [...] E, no entanto, os policiais pareciam nada notar. [...] Por que não iam embora? Andei de um lado para outro, com passos largos e pesados, como que excitado até a fúria pelas observações dos homens, mas o som aumentava constante. Oh, meu Deus! O que eu poderia fazer? Espumei, enfureci, praguejei! Seria possível que eles não ouvissem? Deus Todo Poderoso! Não, não! Eles suspeitavam! Eles sabiam! Estavam zombando do meu horror! Isto pensei e ainda penso. Qualquer coisa seria melhor que essa agonia! Qualquer coisa era mais tolerável que essa zombaria! Não podia suportar por mais tempo aqueles sorrisos hipócritas! Sentia que devia gritar ou morrer – e agora – outra vez! Ouçam! Mais alto! Mais alto! Mais alto! Mais alto! Mais alto... (POE, p.4)

Este mesmo trecho dá indícios de sua insanidade, pois um ser humano normal não se enfurece com tal veemência a ponto de espumar, o que remete,

certamente, ao comportamento de um louco. Além disso, o narrador insiste no fato de acreditar somente em sua versão: “Isto pensei e ainda penso”, o que mais uma vez comprova o total descontrole de suas ações.

Considerando o aspecto simbólico como forma de reforçar a ideia do estranhamento, temos os temas da luta entre o amor e o ódio, quando o narrador confessa amar o velho, mas seus sentimentos odiosos se apoderam dele e ele projeta todo esse ódio em uma cópia imaginária de si mesmo: o olho que não reflete a imagem que ele mesmo não quer ver – essa noção de duplicidade, segundo Freud “trata o resto do ego como objeto” (FREUD, 1976, p. 294). A noção é reafirmada quando ele insiste, no presente, não ser louco, e, ao narrar o fato passado, mantém a mesma posição coerente na narrativa, mas totalmente incoerente no comportamento.

Outro símbolo igualmente relevante é a ideia de aproximar o olho ao de um animal, o “olho de abutre”, como forma de justificar suas ações, implicitamente causando uma comparação entre a vítima e o caçador implacável. Novamente, o duplo surge nessa temática, uma vez que o narrador se coloca como vítima do olho, mas na verdade a vítima é o velho que, dissociado de sua existência, é assassinado pelo narrador que representa o caçador.

Por fim, o próprio olho é simbólico, uma vez que o narrador acredita que o velho olha para ele com o “olho diabólico” para destruí-lo. Ao mesmo tempo em que apresenta a obsessão pelo olho, o narrador quer dissociar a imagem do velho daquele símbolo do demônio, em uma tentativa de poupar o velho de sua violenta reação contra o objeto de seu terror, revelando sua inabilidade em reconhecer que o olho é a identidade do homem, simbolizando a essência humana, indissociável do corpo – o olho não pode ser exterminado sem que o velho morra.

E é justamente a partir da ‘morte do olho’ que o narrador perde ainda mais o controle do que considerava como ações cautelosas, uma vez que passa a ouvir as batidas de um coração que não reconhece como seu, repleto de medo e insegurança, mas sim como o do velho, clamando vingança.

Referências bibliográficas

FREUD, Sigmund. "O Estranho". In: *Coleção Standard das Obras Completas de Sigmund Freud*. Vol. VXII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

HOFFMAN, Gerhard. *Space and symbol in the Tales of Edgar Allan Poe*.

Disponível em <www.eapoe.org/pstudies/ps1970/p1979101.htm>. Acesso em 16/12/06.

POE, Edgar Allan. "The tell-tale heart". In: *Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Poems, Tales, Essays and Reviews. Harmondsworth: Penguin, 1974.

_____. "O coração denunciador". Disponível em

<<http://pt.scribd.com/doc/54400178/12-Coracao-Denunciador-Edgar-A>>.

Acesso em 16/05/2011.

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

VOLOBUEF, Karin. *O fantástico em duas vias*. Disponível em

<http://volobuef.tripod.com/ff_fantastico.htm>. Acesso em 08/12/06.