
A LOUCURA EM *O CORAÇÃO DENUNCIADOR* DE EDGAR ALLAN POE

Madness in *O coração denunciador* de Edgar Allan Poe

Sílvia Maria Azevedo¹

RESUMO: Ao longo do século XIX o aparecimento de numerosos tratados médicos, a abertura de hospitais psiquiátricos e o impacto da teoria freudiana farão com que o tema da loucura esteja em voga, atraindo inúmeros escritores, dentre eles Edgar Allan Poe. À luz dos ensaios de Julio Cortázar sobre o conto breve, bem como da reflexão de Poe, em A filosofia da composição, o artigo propõe uma leitura de O coração denunciador, com o objetivo de analisar a sintonia entre o regime de extremo rigor e economia, como requer a elaboração do conto, e o mundo fechado e solitário em que vive o louco da narrativa poeana.

PALAVRAS-CHAVE: loucura, Poe, conto breve

ABSTRACT: Throughout the 19th century, the emergence of numerous medical treatises, the opening of psychiatric hospitals, and the impact of Freudian theory made the theme of madness fashionable, attracting numerous writers, including Edgar Allan Poe. In light of Julio Cortázar's essays on the short story, as well as Poe's reflection in "The Philosophy of Composition," this article proposes a reading of "The Tell-Tale Heart," aiming to analyze the harmony between the extreme rigor and economy required in the elaboration of the short story and the closed and solitary world in which the madman of Poe's narrative lives.

KEYWORDS: madness, Poe, short story

Tema fascinante pelo mistério que o envolve, a loucura inspirou escritores de várias nacionalidades, Herman Melville, Horacio Quiroga, Anton Tchekhov, Guy de Maupassant, Nicolai Gogol, Edgar Allan Poe, Machado de Assis, autores de contos famosos que passaram a integrar o que poderia ser chamado de cânone literário subversor, composto por narrativas que ao dissolverem os limites entre razão e anormalidade, abriram espaço para a discussão de questões relacionadas ao conhecimento e à interpretação do mundo.

No decorrer do século XIX, o aparecimento de numerosos tratados médicos, a abertura de hospitais psiquiátricos e o impacto da teoria freudiana,

¹ Professora adjunta do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Unesp. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq.

dentre outros fatores, irão repercutir na literatura, com destaque a abundante produção de contos, que farão da loucura um de seus temas principais, em alguns casos, sob o amparo de conhecimentos médicos-científicos. Guy de Maupassant, em “Carta de um louco”, aborda o tema na perspectiva de um narrador-personagem que, na tentativa de ultrapassar as limitações impostas pelos sentidos à percepção do mundo, torna-se vítima de alucinações e visões, sintomas de desequilíbrio mental, segundo as teorias médicas da época. A trágica trajetória de um médico na direção de um obsoleto manicômio, narrada em “Enfermaria n. 6”, de Anton Tchêkhov, se aproxima de “O alienista”, de Machado de Assis, ao expor como a psiquiatria era usada como instrumento eficaz de contenção social e higienização urbana.

As relações entre ficção e loucura também estão presentes nos contos de Nicolai Gogol e Charles Dickens, respectivamente, “O diário de um louco” e “O manuscrito de um louco”, nos quais a insanidade, tal como acontece em “Carta de um louco”, é representada do ponto de vista de quem vive e narra a própria experiência. As anotações delirantes de um amanuense que sofre uma paixão não correspondida, confirmada pela correspondência entre a cadelinha da amada e outro cachorro, e que se assume sucessor do trono da Espanha, estão na base de “O diário de um louco”, onde Gogol explora o tema da ideia fixa de caráter amoroso associada à megalomania imperial, obra identificada por Eugênio Gomes como uma das fontes de que se valeu Machado de Assis em *Quincas Borba* (1958, p. 120-121). As observações narradas por um suposto louco, trancado na cela de um manicômio após matar a esposa para impedir que a loucura de que era portador fosse transmita aos filhos, exploradas por Dickens em “O manuscrito de um louco”, fazem lembrar a experiência do marquês de Sade na prisão, onde iniciou a carreira de escritor, registrada em rolos de pergaminhos escritos à mão.

Nesses contos, os gêneros textuais por meio dos quais o leitor tem acesso ao universo do louco – a carta, o diário, o manuscrito -, configuram-se, enquanto registros escritos, em estratégias discursivas que visam estabelecer algum tipo de interação, sobretudo a carta (ainda que não respondida), entre o autor e o destinatário, o que é menos provável que aconteça em relação ao diário, escrita de si e para si, a configurar o mundo fechado no qual vive o alienado, e o manuscrito, esboço de uma obra, a depender do acaso ou de uma rede de conhecidos e amigos para se tornar conhecido. De qualquer forma, o fato de esses dementes dominarem a escrita, permite dizer que: “Ao escrever, o psicótico cria um corpo, um nome público, uma vida, uma forma de transmissão de algo que possa ser compartilhado. A escrita é um meio de inscrever um sujeito, uma lei que não foi inscrita, simbolizada” (TATTO; MEDEIROS, 2012, p. 86)

Há que se observar, ainda, que em “Carta de um louco”, “O diário

de um louco” e “O manuscrito de um louco” existem dois autores: os que assinam os contos, Guy de Maupassant, Nicolai Gogol, Charles Dickens, ou seja, os autores empíricos, e os “autores ficcionais”, que se desdobram em narradores-personagens de textos, nos quais a demanda de interpretação não é instituída pelo próprio autor, mas pelo leitor, que está no horizonte das obras. Por outro lado, é possível conjecturar que são os autores empíricos que, ao “interpretar” as formas textuais de que se valeram os escritores-loucos, atribuem-lhes títulos a partir dos quais textos, de caráter privado, vêm a público. Nesse jogo ficcional, cabe ainda acrescentar que, enquanto o autor empírico assina o conto com o seu nome, a carta, o diário e o manuscrito não vêm assinados, são textos anônimos, não apenas no sentido de não dar a conhecer quem os escreveu, mas também como expressão de uma falta, a própria identidade.

Se, até certo ponto, os autores ficcionais, os loucos, não têm controle sobre aquilo que escrevem, o mesmo não acontece com os autores empíricos, escritores que desenvolveram, paralelamente à criação ficcional, o exercício da reflexão crítica acerca de gêneros que, assim como o conto, se inscrevem no âmbito das formas breves, caso da carta, analisada por Guy de Maupassant, em “*Le style épistolaire*” (1888), texto no qual o escritor francês aborda, sob a ótica da ironia, questões relativas ao teor e ao estilo desse tipo de escrita, de longa tradição na França (Hervot, 2005), ou da crônica, a exemplo daquelas publicadas por Charles Dickens na imprensa, depois reunidas em *Sketches by Boz*, exercício de concisão textual, que vem ao encontro do conceito de crônica em inglês, *literary sketches ou short storie* (VERONA, 2016, p. 5)

De qualquer forma, a escolha dos gêneros textuais, carta, diário, manuscrito, revela que Maupassant, Gogol e Dickens estão conscientes de que, investidos desses formatos, seus contos representam o mundo fechado e solitário em que vive o louco, assim também atendem ao regime de extremo rigor e economia, como requer a elaboração do conto, princípios desenvolvidos por Edgar Allan Poe em “A filosofia da composição” e nas resenhas sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne.

Uma vez que, segundo Poe, a potencialidade do conto está associada à relação entre brevidade e intenção, ou seja, a conquista do *efeito único*, a abertura *in medias res*, tal como acontece em “O coração denunciador”, vem ao encontro desse propósito, posto que, já nos primeiros parágrafos, a tensão se instaura entre o pequeno evento – a “confissão” de um criminoso, que não se assume como louco – e a reação que esta provoca no leitor, ao mesmo tempo fascinado e perplexo:

“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 destituído -, 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.

É impossível dizer como a ideia entrou no meu cérebro; mas, uma vez concebida, perseguia-me dia e noite. Objeto, não havia nenhum. Paixão, não havia nenhuma. Eu amava o velho. Ele nunca me fizera mal. Ele nunca me insultara. Pelo ouro dele eu não nutria desejo. Penso que foi o olho dele! Sim, foi isso! Tinha o olho de um abutre – um olho azul-pálido recoberto por uma película. Sempre que pousava sobre mim, meu sangue congelava; e assim, por etapas – muito gradualmente –, decidi tirar a vida do velho e, dessa forma, livrar-me do olho para sempre.” (POE, 2004, p.279)

Aqui, o relato da personagem não se faz pela via do formato escritural, como aconteceu nos contos anteriores, mas por intermédio de uma voz, a voz de um assassino anônimo, a configurar o monólogo interior de alguém que se apaga como autor do texto, para dar lugar à exposição dos pensamentos e sentimentos do narrador-personagem, com os quais o leitor entra diretamente em contato, ao se colocar na posição de quem ouve a fala do outro. Ademais, o fato de o narrador abrir a história dirigindo-se diretamente ao leitor, revela a intenção de exercer domínio sobre ele, o que não deixa de ser irônico, uma vez que esse controle provém de um louco, que não se assume enquanto tal, mas como uma pessoa nervosa.

Como prova de sanidade, ele se julga capaz de contar “a história inteira”, com calma e método, a começar pela reconstituição de como surgiu a ideia de assassinar um velho, de quem sequer revela o nome, motivada não por paixão nem por riqueza, mas para livrar-se do olho dessa pessoa, e não exatamente dela, um “olho de abutre”, metáfora de um inquiridor, sempre à espreita, a persegui-lo e acusá-lo da demência que o persegue. Assassinar o velho foi a maneira de o louco “livrar-[se] do olho para sempre”, justificativa que, reconhece, acabará sendo usada pelo leitor-ouvinte para acusá-lo: “Você me imagina louco. Loucos não sabem de nada”. (POE, 2004, p.279)

Se o narrador-personagem não tem domínio sobre o que faz, como alega em causa própria, a reconstituição do assassinato, minuciosamente planejado e executado acaba por contradizê-lo, conforme relata na sequência:

“Você devia ter visto a sabedoria com que agi, com que cautela, com que antecipação, como me entreguei ao trabalho, dissimulado. Eu nunca fora mais gentil com o velho do que durante a semana que antecedeu à minha perpetração do assassinato. E toda a noite, por volta da meia-noite, eu girava a fechadura da porta dele e a abria – oh, com tanta delicadeza! E então, quando havia aberto o suficiente para a passagem da minha cabeça, eu introduzia uma lanterna escura, coberta, toda coberta para que nenhuma luz passasse, e fazia entrar minha cabeça. Oh, você riria de ver a argúcia com que

a fazia entrar! Eu a movia devagar – muito, devagar, para não perturbar o sono do velho. Levava uma hora para passar a cabeça inteira pela abertura até que eu pudesse vê-lo deitado na cama. Ah! – um doido seria esperto assim? (POE, 2004, p. 279-280)

As tentativas do louco no sentido de “racionalizar seu próprio comportamento irracional” (CORRÊA, 2011, p. 72) se manifestam no domínio sobre aquilo que ele conta, trabalho consciente, que se faz por etapas, em função do efeito despertado no leitor, desde o início do relato, e com a economia de meios narrativos, conforme previsto por Poe no trabalho do contista, em *Twice-told tales*², de Nathanael Hawthorne:

[...] depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido” (2016, p.)

Configurada a relação entre aquele que ouve/lê e aquele que narra/fala, “o sequestro momentâneo do leitor” (CORTÁZAR, 1993, p. 157) implicou em a narrativa encaminhar-se no sentido de implantar a intensidade e a tensão, a primeira consistindo na “eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou frases de transição que o romance permite e mesmo exige” (CORTÁZAR, 1993, p. 157), a segunda, “na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta” (CORTÁZAR, 1993, p. 157)

Depois de sete tentativas frustradas de assassinar o velho de “olho de abutre”, ou mais exatamente, o olho, é na oitava noite que o louco consegue pôr em prática o seu plano, no relato permeado de cálculo e tensão, que visa despertar no leitor o terror que toma conta do narrador, tão logo a vítima pulou da cama e gritou:

“Fiquei imóvel e não disse nada. Por uma hora inteira não movi um músculo e, nesse meio-tempo, não o ouvi se deitar. Continuou sentado na cama, à escuta – como eu fizera, noite após noite, espreitando os relógios da morte na parede.

Nessa hora, escutei um leve gemido e sabia que era o gemido do terror mortal. Não era um gemido de dor ou um lamento – oh, não! -, era o som baixo, abafado, que emerge do fundo da alma tomada de espanto. Eu conhecia bem o som. Em muitas noites, exatamente à meia-noite, quando o

² Poe escreveu três resenhas acerca de *Twice-told tales* de Nathanael Hawthorne, a primeira e a segunda publicadas, respectivamente, em abril e maio de 1842, na *Graham's Magazine*, a terceira, em novembro de 1847, na *Gody's Lady's Book*.

mundo inteiro dormia, ele brotava do meu próprio peito, intensificando, com seu eco aterrorizante, os terrores que me perturbavam. Eu sabia o que o velho sentia e tinha pena dele, embora no fundo eu risse.” (POE, 2004, p. 280)

Na montagem da cena – espécie de prólogo do assassinato – o narrador-personagem não apenas compartilha o “terror mortal” que toma conta do velho, como também o interpreta, ao colocar-se no lugar dele, por ter vivido essa mesma experiência por repetidas noites, o que lhe permite imaginar as hipóteses levantadas pela futura vítima quanto à causa do barulho que a despertou: “Ele se dizia: ‘Não é nada a não ser o vento na chaminé’, ‘apenas um rato cruzando o quarto’, ou ‘é só um grilo que cantou uma única nota’ (POE, 2004, p. 280).

Inserir as falas do velho, na tentativa inútil de se acalmar, imprime maior dramaticidade à cena, no sentido de representar o estado de vulnerabilidade da vítima, espetáculo do qual o leitor participa como espectador impotente, diante da decisão inabalável do louco de executar o velho, anunciada desde a reconstituição da “história inteira”, e a obrigar o leitor, dividido entre a repulsa e o fascínio, a aguardar a execução do ato premeditado. Ciente do plano do louco-assassino, o leitor acaba por se tornar cúmplice involuntário de um homicídio, ainda mais monstruoso, por conta da razão invocada, o “olho de abutre” da vítima.

Nada iria deter o criminoso, possuído pela necessidade urgente de assassinar o velho e de compartilhar a experiência pela qual passou, na forma do relato oral, espécie de “rejeição catártica” (CORTÁZAR, 1993, p.230), como aquela experimentada pelo contista no processo de escrever o conto, no sentido de “[...] exorcizar, repelir criaturas invasoras, projetando-as a uma condição que paradoxalmente lhes dá existência universal ao mesmo tempo que as situa no outro extremo da ponte, onde já não está o narrador que soltou a sua bolha do seu pito de gesso.” (CORTÁZAR, 1993, p. 230)

De qualquer forma, o “introito” que antecede a cena do crime, nem muito longo, nem muito curto, cria a atmosfera de tensão à qual, num crescendo, vem se juntar o som das batidas do coração do velho, que acaba por se tornar em “peça propulsora do momento do assassinato” (CORRÊA, 2011, p.). Por sua vez, o diálogo nervoso que o narrador-personagem mantém com o leitor-ouvinte, na tentativa de persuadi-lo de que, quando ele passa o ouvir os sons emitidos pelo velho, não se trata de loucura, mas de “um simples aguçamento dos sentidos” (POE, 2004, p. 281), igualmente potencializa o clima tenso que prepara a consumação do homicídio.

Promovido o clima de instabilidade na história que passa a contar, não havia mais motivo para o narrador-personagem protelar a cena do assassinato, relato sucinto, comparado à extensão dos expedientes narrativos que a antecedem, mas nem por isso (ou por isso mesmo) menos eficiente para representar a dimensão de crueldade e loucura que a perpassa:

“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. Mas por muitos minutos o coração continuou batendo com um som abafado. Isso, entretanto, não me incomodou; não seria ouvido através da parede. Aos poucos, parou. O velho estava morto. Retirei a cama e examinei o cadáver. Sim, ele estava morto como pedra, morto como pedra. Pus a mão sobre o coração e a deixei ali por alguns minutos. Não havia pulsação. Ele estava morto como pedra. O olho dele não ia me perturbar mais.” (POE, 2004, p. 281)

Além da execução, o leitor é “obrigado” a assistir ao ocultamento do corpo, ou antes, “as sábias precauções” (POE, 2004, p. 281) empregadas pelo louco para livrar-se da prova do crime: cortar a cabeça, braços e pernas, esconder as partes debaixo das tábuas do piso, recolocadas no lugar, e lavar o chão sem deixar nenhuma mancha de sangue, cuidados que ele invoca como prova de esperteza, o que só faz aumentar a brutalidade do ato praticado.

Diante da necessidade compulsiva de o narrador-personagem descrever a cena de esquarteramento do corpo, o leitor acaba por se tornar, além de ouvinte da “confissão” do assassino, em testemunha de um crime, o que faria parte do plano arquitetado pela mente sádica do louco, que precisa transformar-se no centro do relato para existir e, para tanto, a presença do leitor é indispensável.

A chegada de três policiais à casa do morto, a partir da denúncia de um vizinho que ouvira gritos durante a noite, daria início à fase da investigação do assassinato, quando a esperteza alardeada pelo homicida seria posta à prova, caso viesse a se safar da prisão. Mas, aqui, não há lugar para a solução de um crime envolvido em mistério (de fato, nem há mistério), como acontecia nas narrativas policiais de Poe, onde o detetive Dupin, notável por sua inteligência e sagacidade, era responsável por investigar e solucionar intrincados casos de assassinatos. Além disso, a investigação deslocaria o foco do relato, que deve se concentrar nos atos do narrador narcisista, a exercer seu poder sobre alguém indefeso, ao matá-lo, mas também sobre o leitor, mantendo-o preso à história que, quanto mais procura parecer “real”, tanto mais se denuncia como ficção, produto da mente alucinada de um louco, convertida em matéria de que se alimenta outra ficção, o conto “O coração denunciador”.

Tal como nas cenas anteriores, a inspeção dos policiais é revestida de contorno realista, inclusive na referência à conversa mantida com eles, a encobrir o caráter inventado da situação, que só teria ocorrido na imaginação do louco, a acentuar a demência que o constitui, apesar da intenção de provar o contrário:

“Dei boas-vindas aos cavalheiros. O grito, eu disse, tinha sido meu

num sonho. O velho, mencionei, estava fora, no campo. Conduzi os visitantes por toda a casa. Convidei-os a explorar – explorar bem. Levei-os, sem pressa, ao quarto dele. Mostrei-lhes os tesouros do velho, seguro, imperturbável. No entusiasmo da minha confiança, trouxe cadeiras ao quarto e expressei desejo de que descansassem do trabalho ali, ao passo que eu, na audácia selvagem da minha completa vitória, acomodei-me no ponto exato sob o qual jazia o cadáver da vítima. Os agentes se mostraram satisfeitos. Meus modos os haviam convencido. Eu estava particularmente à vontade. Eles continuaram sentados e, enquanto eu dava respostas, animado, tagarelaram sobre coisas íntimas.” (POE, 2004, p. 282)

A precisão dos detalhes, a coerência na reconstituição do episódio ocorrido num passado indeterminado, a tensão associada à brevidade da cena, fazem lembrar de outra, muito semelhante, no relato do narrador-personagem de “O gato preto”, responsável pela morte acidental da mulher, quando o alvo era um inofensivo gato preto, pelo qual ele passa a ter aversão, tanto mais intensa quanto inexplicável. Aqui também a visita de um grupo de policiais, que vem à casa do louco-assassino investigar o desaparecimento de sua mulher, é narrada com a mesma frieza demonstrada pelo matador do velho:

“No quarto dia depois do crime, chegou bastante inesperadamente, à casa um grupo de policiais, que procedeu de novo a rigorosa investigação dos lugares. Confiando, porém, na impenetrabilidade de meu esconderijo, não senti o menor incômodo. Os agentes ordenaram-me que os acompanhasse em sua busca. Nenhum escaninho ou recanto deixaram inexplorado. Por fim, pela terceira ou quarta vez, desceram à adega. Nenhum músculo meu estremeceu. Meu coração batia calmamente, como o de quem dorme o sono da inocência. Caminhava pela adega de ponta a ponta; cruzei os braços no peito e passeava tranquilo de lá para cá. Os policiais ficaram inteiramente satisfeitos e prepararam-se para partir. O júbilo de meu coração era demasiado forte para ser contido. Ardia por dizer pelo menos uma palavra, a modo de triunfo, e para tornar indubitavelmente segura a certeza deles de minha inculpabilidade.” (POE, 1993, p. 300)

Em ambas as situações, o leitor sabe o que aconteceu, motivo pelo qual passa a assistir ao comportamento dos loucos-assassinos, que agem segundo um padrão, misto de racionalidade e irracionalidade, responsável por instaurar a tensão e a unidade de efeito em narrativas como essas, de desenlaces imprevisíveis, como parece ser a intenção das personalidades neuróticas que estão no centro e no comando daquilo de contam.

Se, em “O coração denunciador”, as batidas aceleradas, e cada vez mais altas, do coração do velho, acabam por se tornar a causa imediata do brutal assassinato, elas voltam a desempenhar o mesmo papel, quando da inspeção dos agentes, e o louco passa a ouvir ruídos provenientes do lugar do sepultamento do corpo da vítima, enquanto os agentes, segundo ele, faziam

de conta nada ouvir: “Seria possível que eles não estivessem ouvindo? Deus Todo-Poderoso! – não, não! Eles ouviram” – eles suspeitavam” – eles sabiam! – eles zombavam do meu terror! – isso eu pensei, e ainda penso” (POE, 2004, p. 282)

Como da outra vez, o louco confunde as batidas do próprio coração com as batidas do coração do velho, mas agora a situação era ainda mais alucinada, pois que ele passa a imaginar que o fingimento dos policiais fazia parte de um plano para levá-lo a confessar o crime praticado, o que acaba acontecendo: “Miseráveis!”, guinchei, “parem de disfarçar! Eu confesso o crime! Arranquem as tábuas! Aqui, aqui! – são as batidas do seu coração horrendo!” (POE, 2004, p. 282)

Muito embora o suposto complô armado pelos policiais venha a desencadear o descontrole da personagem – ela, que até então se gabava de ter cometido o crime perfeito -, o mesmo não acontece com o narrador que se mantém no controle da narrativa, cuidadosamente elaborada, nos mínimos detalhes - a pontuação expressiva, o discurso direto, as frases curtas -, expedientes responsáveis por instaurar o clima de pânico e terror que toma conta do louco e que o leva a se autoincriminar.

Na cena da autodenúncia, momento em que a insanidade do assassino atinge o ápice, pode-se dizer que o narrador se anula, ou antes, se descola da personagem, deixando que esta atue por conta própria, de modo a expor sua demência, o que faria parte do “plano” daquele que está no comando da história. O descolamento entre narrador e personagem, como nesse caso, remete ao tema do duplo, tão presente na ficção de Edgar Allan Poe, a exemplo do conto “William Wilson”, onde se trava “a luta de um homem com sua própria consciência, situando-a fora de si mesmo, num ser com nome e aparência idênticos”. (VASCONCELOS, 1990, p. 24)

Tal como acontece nesse conto, a cisão entre razão e desrazão, que se opera no interior de “O coração denunciador”, é representada no nível da narrativa que, embora ancorada dentro das convenções realistas, coloca em xeque a noção de real, uma vez que a loucura, trazida para o seu interior, é responsável por instaurar desintegração e incoerência no espaço que a abriga, a culminar na cena da autodenúncia da personagem.

Não é mera coincidência o ato de autoincriminação do louco, responsável pelo terror que se apodera do leitor, coincidir com o desfecho da história, posto que o “epílogo”, desde o início, estava na mira do narrador, a partir da lição de Poe, em “A filosofia da composição”:

“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.” (1997, p. 911)

Desde o momento em que o leitor/ouvinte passou a ler/ouvir a “confissão” de alguém que se recusava a ser chamado de louco, a “intenção” do narrador era fechar o relato com a prova decisiva da alucinação da personagem, esse “duplo” que o persegue, de modo a imprimir um sentido “esfericidade” ou “pequeno ambiente” à narrativa, tal como formulado por Cortázar, seguidor do mestre Poe:

“A noção de pequeno ambiente dá um sentido mais profundo ao conselho³, ao definir a forma fechado do conto, o que já noutra ocasião chamei de esfericidade; mas a essa noção se soma outra igualmente significativa, a de que o narrador poderia ter sido uma das personagens, vale dizer que a situação narrativa em si deve nascer do interior para o exterior, sem que os limites da narrativa se vejam traçados como quem modela uma esfera de argila. Dito de outro modo, o sentimento da esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica” (1993, p. 228)

A “forma esférica”, em “O coração denunciador”, além de “preexistir” à reconstituição da história pelo narrador, se presta a potencializar a tensão, esse movimento subterrâneo que percorre o conto de ponta a ponta, como também a representar o mundo fechado em que vive o demente assassino.

Por sua vez, o embaralhamento entre o fim e o começo da narrativa, decorrente da forma circular, acaba criando esse outro absurdo, um conto que nunca termina, a simular a condenação infinita a que estão condenados o narrador-personagem e o leitor, aquele, a contar sempre a mesma história, este, a ouvir a “confissão” de um louco, que rejeita ser chamado como tal, e que lhe desperta fascínio e terror.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. O alienista. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, v. II. p. 253-288.

CORRÊA, Lilian Cristina. O fantástico e o estranho em *O coração denunciador*, de Edgar Allan Poe. *Revista Pandora Brasil*, São Paulo, n. 6,

³ Cortázar se refere ao último “conselho” de Horácio Quiroga, em *Decálogo do perfeito contista*: “Conta como se a narrativa não tivesse interesse senão para o pequeno ambiente de tuas personagens, das quais pudeste ter sido uma. Não há outro modo para se obter a *vida* no conto”. (Apud, 1993, p. 228)

maio 2011, p. 65-78.

http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/insolito/lilian.pdf.

Consultado em 05/07/2021.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. 2. edição. Tradução Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.

CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. In: *Valise de cronópio*. 2. edição. Tradução Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 227-37.

DICKENS, Charles, O manuscrito de um louco. In: *Os melhores contos de loucura*. Organização Flávio Moreira da Costa. Tradução de Celina Portocarrero... [et al.]. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 218-24.

GOGOL, Nicolai. O diário de um louco. In: *Os melhores contos de loucura*. Organização Flávio Moreira da Costa. Tradução de Celina Portocarrero... [et al.]. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 173-94.

GOMES, Eugênio. Machado de Assis e Gogol. In: *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958. p. 120-121.

HERVOT, Brigitte Monique. As cartas de Guy de Maupassant. *Revista Patrimônio e Memória*, Assis, v. 1, n. 1, p. 30-44, 2005. [As Cartas De Guy de Maupassant | HERVOT | Patrimônio e Memória \(unesp.br\)](#). Consultado em 2/07/2021.

MAUPASSANT, Guy de. Carta de um louco. In: *125 contos de Guy de Maupassant*. Seleção e organização Noemi Moritz Kon. Tradução Amílcar Bettega. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 539-45.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Organizados, traduzidos e anotados por Oscar Mendes com a colaboração de Milton Amado. Ilustrações de Eugênio Hirsch e Augusto Iriarte Gironaz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 911-920.

POE, Edgar Allan. O coração denunciador. In: *Contos fantásticos do século XIX*. Organização Italo Calvino. Tradução Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 279-82.

POE, Edgar Allan. O gato preto. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Organizados, traduzidos e anotados por Oscar Mendes com a colaboração de Milton Amado. Ilustrações de Eugênio Hirsch e Augusto Iriarte Gironaz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 293-301.

POE, Edgar Allan. Twice-told tales. Tradução de Charles Kiefer. *Bestiário -*

Revista de Contos, Porto Alegre, p. 1-16, 2016.

<file:///C:/Users/55189/OneDrive/%C3%81rea%20de%20Trabalho/Poe%20-%20Resenha%20de%20Hawthorne.pdf>. Consultado em 23/06/2021.

POE, Edgar Allan. William Wilson. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Organizados, traduzidos e anotados por Oscar Mendes com a colaboração de Milton Amado. Ilustrações de Eugênio Hirsch e Augusto Iriarte Gironaz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 258-74.

TATTO, Silvana; MEDEIROS, Marcos Pippi. A escrita da loucura: uma questão de inscrição. *Psicanálise & Barroco em Revista*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 85-96, 2012.

VASCONCELOS, Sandra G. T. Do outro lado do espelho (Um estudo de E. A. Poe e Machado de Assis). *Língua e Literatura*, São Paulo, v. 15, n. 18, p. 23-39, 1990. <https://www.revistas.usp.br/articles>. Consultado em 20/06/2021.

VERONA, Ana Lívía. As crônicas em *Sketches by Boz*, de Charles Dickens: um gênero híbrido que retrata o cotidiano através do humor. *Revista do SELL* (Seminário de Estudos Linguísticos e Literários), Uberaba, v. 5, n. 2, p. 2016.

Recebido em: 10 jul. 2024

Aprovado em: 30 set. 2024