

Carla Helena Henriques Candeias de Teles Ravasco Nobre

**O FANTÁSTICO E O CONTO:
UMA LEITURA DE NATHANIEL HAWTHORNE**

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos
(Literatura Norte-Americana) apresentada à Faculdade
de Letras da Universidade do Porto

Porto
1997

Carla Helena Henriques Candeias de Teles Ravasco Nobre

O FANTÁSTICO E O CONTO:

UMA LEITURA DE NATHANIEL HAWTHORNE

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Letras
BIBLIOTECA
N.º 53208
Ex-2 01 98

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos
(Literatura Norte-Americana) apresentada à Faculdade
de Letras da Universidade do Porto

043 M
N671 f
ex.2

Porto

1997

Ao Senhor Professor Carlos Azevedo que, com admirável empenho e notável espírito de pesquisa, orientou e incentivou este trabalho.

Ofereço o resultado destes anos de estudo aos meus pais, que sempre me apoiaram, ao Pedro e ao Gonçalo. Os meus sinceros agradecimentos.

**SIGLAS DOS CONTOS DE NATHANIEL HAWTHORNE
UTILIZADOS NESTE TRABALHO**

RD: Rappaccini's Daughter

BM: The Birth-Mark

YGB: Young Goodman Brown

HTH: The Hollow of the Three Hills

SI: The Snow-Image

MKMM: My Kinsman, Major Molineux

A edição utilizada é a que consta da bibliografia primária.

INTRODUÇÃO

Em pleno século XIX, os Estados Unidos eram uma nação jovem com uma história muito breve que, embora politicamente independente desde 1776, buscava ainda uma identidade cultural que fosse capaz de cortar de vez os laços com a Europa. Para tal era indispensável uma actividade cultural e artística produzida no Novo Mundo, por americanos e para americanos, versando temas genuinamente nacionais. Os artistas, nomeadamente os escritores, deparavam com dois grandes rumos: ou a imitação das produções culturais europeias que, embora feitas nos Estados Unidos continuavam a não ser completamente originais, ou a criação de uma produção dotada de unicidade e singularidade, diferente e independente da do velho continente. Paralelamente, o público leitor também se dividia em dois grandes grupos de gostos literários: os apreciadores da literatura europeia e os apreciadores da inovação. Erradamente, poder-se-ia supor que as coordenadas que os escritores enfrentavam se resumiam a isto. No entanto, um outro dado mostrava-se decisivo. Muitos dos autores do século XIX viviam da sua actividade literária, facto que introduz um novo elemento no panorama literário: a produção, a venda e o negócio em torno das editoras. A necessidade de vender fazia-se sentir, particularmente no caso dos escritores economicamente condicionados pela rentabilidade das suas obras. Nathaniel Hawthorne era, justamente, um dos escritores que vivia dos rendimentos da sua actividade. Consequentemente, não podia ficar indiferente perante os gostos do público leitor.

O estatuto do escritor americano oitocentista não era, por força da herança constituída pelo quadro de valores puritanos, uma opção pacífica, por se opor aos ideais de trabalho e de produção de riqueza realizados pela e para a comunidade. A escrita apenas era considerada uma actividade válida quando tivesse uma orientação didáctica, moralizante e engrandecedora de Deus. Perante tal centralidade da tradição cultural puritana, fortalecida pela inexistência de uma cultura paralela de natureza secular com uma importância igualmente reconhecida, o escritor de raízes puritanas que procurasse ultrapassar as barreiras do didactismo e do encómio teria de se defrontar com as vozes

discordantes que classificariam a sua obra de herética, por escapar ao consenso instituído e à própria realidade - que é o mesmo que dizer ao próprio puritanismo enquanto teoria e prática de vida. Por conseguinte, tudo quanto fosse mais além da realidade que se desejava espelhar era tido como um acto pecaminoso e de desafio à seriedade e à sinceridade (oposta à mentira) da vida. Neste contexto, o escritor tinha de ser muito hábil por forma a conseguir, com sucesso, contornar os obstáculos erigidos por uma sociedade herdeira de valores algo intolerantes e escrever obras literárias com alguma dose de ficção e de inovação.

O mercado do século XIX, para além da divisão já aqui referida, dividia-se em dois grupos de diferentes extensões e interesses: uma massa de público leitor de gostos indiferenciados entre si (a que hoje em dia corresponderia, *grosso modo*, ao público massificado e consumista), com o qual Nathaniel Hawthorne não se identificava; e um público de preferências mais requintadas. Este último constituía uma minoria de que faziam parte escritores e críticos literários que partilhavam interesses com o autor que presentemente estudamos. Por esta razão, este grupo dispensava qualquer orientação suplementar de leitura, era o leitor ideal¹, um tipo de leitor tão sofisticado quanto o autor que entende perfeitamente as suas intenções de escrita.

Richard H. Brodhead testemunha tanto as dificuldades iniciais com que Hawthorne se defrontou junto ao grande público, como a crescente admiração de outros escritores pela validade e originalidade do seu trabalho: "The admiration of figures like Melville, James, Howells, and Faulkner, as well as George Eliot and D. H. Lawrence, is a finer tribute than that of popular reputation, for it is the tribute of fellow artists to the power of Hawthorne's vision and to his command of their common craft."² Actualmente, o nome de Nathaniel Hawthorne como escritor pioneiro e um dos responsáveis pelo estabelecimento do cânone e da história literária americanos é de validade incontestada. Um autor e teorizador contemporâneo de Hawthorne, Edgar Allan Poe, no ensaio

¹Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, Dicionário de Narratologia (Coimbra: Livraria Almedina, 1991), p. 209.

²Richard H. Brodhead, Hawthorne, Melville and the Novel (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976), p. 29.

"Twice-Told Stories" de 1842, comenta, também, a inserção de Hawthorne no mercado do século XIX. Neste ensaio, o seu autor dá conta da falta de popularidade de Hawthorne e sublinha que apenas na sociedade literária, que representa um sector muito seleccionado, é que o nome do escritor que estudamos era conhecido. Contudo, neste grupo circunscrito, as capacidades de Nathaniel Hawthorne fazem-no ascender a uma posição semelhante à de Coleridge em Inglaterra³.

Como já afirmámos, um escritor americano do século XIX, em virtude da conjuntura histórica, era impelido a criar ou recriar uma arte da literatura. Considerando a ausência da tradição cultural, não somente literária, a originalidade impunha-se. Nathaniel Hawthorne optou pela escrita e começou a sua carreira literária com publicações anónimas de algumas *short stories* em jornais e revistas. A edição de material literário acarretava grandes despesas e exigia uma autonomia económico-financeira da qual Hawthorne não usufruía. As publicações periódicas eram um meio acessível de divulgar a arte e, paralelamente, dotavam os seus autores de algumas recompensas pecuniárias. Mais tarde, em especial com a publicação de The Scarlet Letter⁴, Hawthorne eleva-se à categoria de escritor pioneiro na cena literária americana. Henry James, citado por Richard Brodhead⁵, afirma que Nathaniel Hawthorne "is the writer to whom his countrymen most confidently point when they wish to make a claim to have enriched the mother-tongue.". Para além do seu contributo na área da língua inglesa, na variante do inglês americano, interessa-nos sobremaneira a prática de uma forma literária e a exploração de temas que mais tarde alguns autores retomaram.

Nathaniel Hawthorne começou por se dedicar a obras de menor extensão⁶ para, posteriormente, escrever obras mais extensas que inseriu num género: o *romance*. O

³Edgar Allan Poe, ed. David Galloway, Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews (Harmondsworth: Penguin Books, 1975), p. 443.

⁴A primeira edição data de 1850. Brodhead, na obra citada página 29, atribui-lhe o estatuto de "first genuine masterpiece among American novels".

⁵Brodhead, Hawthorne, Melville and the Novel, p.29.

⁶Thomas M. Leitch, em "The Debunking Rhythm of the American Short Story", Short Story Theory at a Crossroads (Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1989), p. 144, afirma: "It is true that the short story served as a training ground for many authors - Hawthorne, James, Hemingway, Flannery O'Connor - who went on to write novels.". Com a citação não pretendemos minorar a qualidade dos contos de Hawthorne, apenas mostrar que a sua linha evolutiva não é caso único na literatura.

romance opõe-se à *novel* por permitir uma maior liberdade de escrita e um maior distanciamento face ao real. Esta referência ajuda a localizar as suas *short stories* num campo próximo do dos *romances*. Nos prefácios a algumas colectâneas, bem como nos prefácios aos *romances*, Hawthorne fez uma exposição teórica daquilo que podemos denominar de teoria dos géneros. No início do século XIX nos Estados Unidos, os géneros não estavam teoricamente definidos. Na prática, não existia uma tradição literária que possibilitasse aos escritores uma tomada de posição de continuidade ou de ruptura ao que estava instituído. Por esta razão, Hawthorne necessitou de expor alguns critérios teóricos subjacentes à sua própria prática.

A *short story* é convencionalmente considerada proveniente de uma forma lírica e, em consequência, afastada da História e do realismo. O modo simbólico, alegórico ou subjectivista que podemos constatar na *short story* contribui para esta aproximação possível ao lírico⁷. Contudo, em Hawthorne, o distanciamento relativamente à História e ao factual não é tão óbvio como em outros autores, como por exemplo Edgar Allan Poe⁸. Por forma a elucidar este aparente paradoxo, retomemos a distinção entre *novel* e *romance*. Para a *novel* são reservados assuntos realisticamente tratados. No *romance* o escritor goza de uma liberdade de actuação sobre situações reais e aborda-as sob uma nova luz do imaginário. A qualidade libertadora das exigências da verosimilhança está presente na forma ficcional da *short story* e Hawthorne estava consciente deste facto.⁹ A atenção prestada à problemática dos géneros é comprovada quando o autor agrupa num mesmo conjunto de *tales* (como *Twice-Told Tales*) algumas *short stories* específicas.

O universo de estudo deste trabalho é composto por seis contos. A ordem de apresentação destes seis contos não respeita a cronologia da sua publicação. Concordamos que a obra de um artista está sujeita a flutuações e influências, de acordo com o período da vida em que ela é elaborada. No entanto, considerámos mais pertinente

⁷Cf. Douglas Tallack, *The Nineteenth-Century American Short Story* (London and New York: Routledge, 1993), p. 109 e *Short Story Theory at a Crossroads*, p. 65.

⁸Não é de escamotear a influência que Edgar Allan Poe exerceu sobre alguns escritores fantásticos, nomeadamente sobre Nathaniel Hawthorne. As suas histórias de grotesco, comumente inseridas num grupo de narrativas góticas, foram, decerto, uma experiência prática de onde Hawthorne recolheu impressões, ambiências e ritmos narrativos.

⁹Cf. Tallack, *The Nineteenth-Century American Short-Story*, p. 118-9.

a apresentação do estudo feito segundo grandes temas e o modo como são trabalhados. Numa primeira fase, analisaremos Rappaccini's Daughter e The Birth-Mark, dois contos publicados na antologia Mosses from an Old Manse. Este conjunto, reunido sob o tema da ambição científica na busca da perfeição, assemelha-se na crítica velada e ambígua que faz ao mais abominável crime: a violação da *truth of the human heart*. A quimera da conquista da perfeição através dos conhecimentos científicos culmina na ofensa moral à Humanidade. A incerteza da natureza de algumas personagens permite, como provaremos, caracterizar estes contos como fantásticos. O par Young Goodman Brown (de Mosses from an Old Manse) e The Hollow of the Three Hills (de Twice-Told Tales) trata o tema da bruxaria, explorando as suas implicações imaginativas de culto místico anti-cristão com as raízes populares e históricas de tais práticas. Numa sociedade herdeira dos valores, positivos e negativos, de uma teocracia puritana, a escolha de um tema tão problemático e sensível não pode deixar de significar uma tomada de posição por parte de Hawthorne em relação ao passado. Por fim, My Kinsman, Major Molineux e The Snow-Image, publicados na antologia The Snow-Image and Other Twice-Told Tales, serão estudadas num capítulo dedicado ao limiar do fantástico. Embora não nos restem dúvidas da pertinência do enquadramento destes dois contos no género fantástico, há algumas diferenças de tratamento relativamente às outras histórias.

Em Rappaccini's Daughter (1844), um dos contos que analisaremos, o autor mostra a tentativa gorada de um homem da ciência em manipular a constituição humana, com a intenção de a aperfeiçoar e fortalecer, e como a ambição profissional desmedida despoleta uma guerra entre dois médicos de renome que não se coíbem de jogar com as vidas de dois jovens. A natureza especial de um dos jovens, Beatrice, permanece um mistério para os leitores que, se por um lado sentem uma certa relutância em a enquadrar num outro universo existencial que não o humano, por outro não conseguem reunir provas suficientes na narrativa que confirmem esta hipótese. Abordaremos também o conto The Birthmark (1843), com algum paralelismo com o anterior por focar uma temática semelhante: um alquimista procede a uma operação melindrosa que redundará em fracasso. O protagonista confia nos seus conhecimentos científicos e crê conhecer o

mistério da criação, facto que os leitores tendem a rejeitar mas que não excluem completamente devido à habilidosa urdidura da narração que não deixa espaço para o esclarecimento da hesitação em que nos vemos envolvidos. A duplicidade da ocorrência e/ou da natureza da personagem envolvida é uma característica comum a todas as histórias fantásticas. No conto Young Goodman Brown (1835), o protagonista visiona ou presencia uma reunião de bruxas presidida por um ser semelhante ao que convencionalmente pensamos ser o diabo. Esta personagem põe em causa a plausibilidade da história que, contudo, não é inequivocamente tomada por impossível, uma vez que subsiste a possibilidade de tudo não ter passado de um sonho. Aliás, os estados de inconsciência e os factores conducentes a uma má percepção dos factos são justificações que se apresentam paralelamente à explicação da aceitação da existência de um mundo sobrenatural. Em The Hollow of the Three Hills (1830) o adormecimento, a melancolia e um insuportável sentimento de culpa são, como sugeriremos adiante, as explicações racionais que fazem frente à teoria de aceitação da personagem mais velha como uma bruxa detentora de poderes malignos. É graças à oposição e ao jogo de forças entre as duas hipóteses explicativas que a ambiguidade não esmorece, permitindo, deste modo, a inclusão do conto no género fantástico¹⁰. Também em My Kinsman, Major

¹⁰A utilização do termo "género" segue uma linha de pensamento semelhante à de Filipe Furtado. Como será novamente referido, género não é, para este autor com quem concordamos, uma categoria absolutamente estanque e impenetrável, mas antes permeável a várias influências e mutável ao longo do tempo pelo que se torna difícil encontrar um exemplar de um género que cumpra na perfeição as suas exigências teóricas. Na nota 1 (um) ao primeiro capítulo do livro A Construção do Fantástico na Narrativa (Lisboa: Livros Horizonte, 1980), Filipe Furtado lembra a problemática que envolve a questão do "género literário" e justifica o uso que faz desta denominação afirmando que o género agrupa textos de características dominantes comuns. Ressalva que é possível haver intercepções com características de outros géneros facto que não implica uma menor pureza, no sentido pejorativo, da obra. Ao longo desta dissertação o termo género é usado por permitir uma maior facilidade de expressão. Não significa que acreditemos numa impraticável separação entre os diferentes géneros ou defendamos que uma obra tenha apenas características de um género. De facto género, tal como é aqui utilizado, tem uma latitude de conteúdo englobante que lembra a expressão "características" de Kathryn Hume. Embora haja um distanciamento em termos de denominação entre Filipe Furtado (que prefere claramente a denominação género) e Kathryn Hume (que escolhe o termo características) os seus referentes estão próximos. Filipe Furtado define género como "um tipo ou classe de discurso realizado, de forma mais ou menos completa, por um conjunto de textos cujas características e formas de organização específicas os demarcam com nitidez do resto da literatura.", p. 16. Kathryn Hume afirma, em Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature (London: Methuen & Co. Ltd, 1984), p. xii, "Whereas other critics writing on fantasy try to identify it as a genre or a mode, I have tried *not* to isolate fantasy from the rest of literature. It is truer to literary practice to admit that fantasy is not a separate or indeed a separable strain, but rather an impulse as significant as the mimetic impulse...". O propósito desta autora é o de apresentar uma visão envolvente da literatura enquanto produto de dois grandes e igualmente importantes impulsos: o mimético e o fantástico.

Molineux (1832) o cansaço e o desespero que dominam o corpo e a mente do jovem Robin poderiam ter contribuído para uma errada recepção e, consequentemente, interpretação dos acontecimentos que conhecemos de modo semelhante ao que o protagonista experimenta. Mostraremos como uma abordagem fantástica do conto o pode enriquecer e complementar outras análises de índole histórico-social ou psicológica. Por fim, a última narrativa de curta extensão à qual aplicaremos as definições de fantástico é The Snow Image (1850-1852) que, apesar de no seu subtítulo ("A Childish Miracle") sugerir a aceitação de um fenómeno como o milagre, será tratada à luz do género fantástico sem que, para tal, seja necessário violentar os pressupostos teóricos que seguimos, nem, tão pouco, exceder os limites objectivos da narrativa.

Muito embora o presente trabalho analise o fantástico em seis contos de Nathaniel Hawthorne, o autor não escreveu apenas obras de características predominantemente fantásticas. O fantástico é um recurso utilizado em alguns contos mas não se espraia como característica idiossincrática das obras hawthornianas. Como se clarificará com a nossa exposição, entendemos que o fantástico serve os objectivos do autor de expor, e simultaneamente estudar, a essência do homem, o seu interior, as suas motivações mais profundas, enfim a alma humana. O móbil de escrita é a procura de *the truth of the human heart*¹¹, uma verdade comum e constante em toda a Humanidade.

Richard Brodhead afirma, a propósito de Mosses from an Old Manse, que Hawthorne "makes them (*sketches in Mosses from an Old Manse*) as fantastic as possible, and he does so in order to enable them to reveal what the appearances of actual life conceal"¹². Concordamos com esta interpretação e, metonimicamente, pensamos que o fantástico é, no nosso universo de estudo, revelador de uma verdade velada pela aparente aridez, monotonia e simplicidade da vida.

Se Hawthorne tivesse optado unicamente pela via do fantástico seria muito dificilmente aceite e entendido pela maioria dos leitores da época, habituados a uma literatura moralista professando determinado tipo de conduta e ao serviço de uma só

¹¹Nathaniel Hawthorne, The House of the Seven Gables (New York: Harper & Row, 1965), p. xvii.

¹²Brodhead, Hawthorne, Melville and the Novel, p. 39.

verdade: a verdade da teocracia puritana. Hawthorne, apesar de ser um herdeiro das teorias puritanas e calvinistas em muitos aspectos e de não ter abandonado completamente o *mainstream* (ou seja a corrente predominante da maioria que dita a normalidade e os padrões a seguir), não deve ser tratado como um puritano que em todas as suas obras procura explicitamente mostrar um caminho ou uma conduta moralmente correcta que o indivíduo deveria adoptar por bem do *american dream*. Hawthorne apercebeu-se que o leitor¹³ era uma parte insubstituível no seu esquema de escrita. De forma hábil, conseguiu escrever para uma camada razoavelmente alargada do público leitor. Recusou uma produção que explorasse o comprazimento do horror e do grotesco que, porventura, teria tornado as obras mais rentáveis e de menor qualidade. Por outro lado, também não se submeteu à aridez da literatura teológica, o que muito agradaria a muitos puritanos persistentemente agarrados ao sonho impossível da teocracia puritana.

O ambiente fervorosamente crente que caracteriza o século XVII americano era tão propício à Fé como à credice ingénua e ao fanatismo. No imaginário puritano o satanismo e a bruxaria, com todas as práticas e consequências que deles advêm, eram tão reais como Deus e a religião que anunciava combatê-los. O terror que se gerou em torno de tais práticas foi politicamente aproveitado. Não devemos escamotear o facto de esta ser uma sociedade teocrática que, ao menor desequilíbrio, podia pôr em risco o consenso e a unidade que teoricamente apregoava. Qualquer sinal exterior de diferença devia ser erradicado para bem da comunidade. Tal necessidade gerou uma grande intolerância com o ponto alto nos famosos julgamentos de Salem que, de certo modo, ficaram mitificados na memória colectiva dos americanos. Fazendo uso de toda esta ambiência, Hawthorne

¹³Como é sabido, o significado da obra não é simples construção do leitor. Não se deve recair no extremo de considerar que uma leitura totalmente subjectivista revela o verdadeiro conteúdo da obra, ~~embora a recepção seja um importante elemento para o esquema literário~~. Portanto, não pertence ao leitor o papel de inventor da mensagem, mas de receptor respeitador do material que tem diante de si. Para que o exercício da escrita e leitura seja profícuo, o triângulo autor / obra / leitor tem sempre que ser levado em linha de conta.

transformou esta matéria histórica em romances e contos que procuram retratar a vivência dos homens em sociedade de forma mais romanceada, isto é, menos circunscrita ao real, menos objectiva, mais imaginativa e, em alguns casos, mais fantástica, como iremos demonstrar.

O tratamento fantástico da literatura é uma maneira de tratar a História e o Homem, jogando com o real, o possível e o provável sem nunca apresentar uma interpretação taxativa e única dos acontecimentos. Nathaniel Hawthorne mostra em vários momentos da escrita, nomeadamente com o conhecido desfecho de The Scarlet Letter, de que Sacvan Bercovitch fez uma interpretação¹⁴, que o real tem múltiplas facetas de verdade que se vão descobrindo à medida que deslocamos o nosso ponto de vista. Portanto só uma visão suficientemente abrangente nos pode levar a um conhecimento mais pormenorizado, ou menos superficial, daquilo que nos rodeia. A arte literária é uma forma de tratamento da vida que permite uma maior compreensão da realidade e, conseqüentemente, de pontos de vista. Por isso interessou a Hawthorne: por ser um modo abrangente através do qual se torna acessível um conhecimento mais profundo, para além da limitada e, por vezes, distraída visão humana.

Afirmámos já que Hawthorne compartilhava de algumas ideias puritanas e calvinistas. Efectivamente, o gosto pela alegoria - e nas suas produções há muitas personagens e objectos alegóricos - pode ser considerada uma herança cultural puritana. A diferença reside no entendimento da verdade e da relação entre o bem e o mal. Para ambos, o homem vive num mundo de polaridades; na teoria puritana o pólo negativo é o do mal a que o Homem tem de resistir e que é, amiude, identificado com o desconhecido e com o natural. O pólo do bem é sinónimo de Deus, do caminho para a perfeição que se podia alcançar, mediante uma recusa estóica das paixões. Porém, nas obras de Hawthorne não se encontra uma distinção tão clara entre o bem e o mal. Não que eles

¹⁴Sacvan Bercovitch no livro The Office of the Scarlet Letter (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991), nomeadamente no capítulo "The A-Politics of Ambiguity", propõe uma interpretação da obra dizendo que esta termina com uma apologia da pluralidade e da união das diferenças, com algumas concessões por parte do indivíduo, com vista a formar uma sociedade mais tolerante e coesa. Na página 19, Bercovitch afirma que Nathaniel Hawthorne é um autor que considera que a verdade não é um corpo uno, antes se compõe de múltiplas partes todas elas válidas e verdadeiras.

sejam a mesma coisa, apenas os considera dois extremos que se podem tocar, duas partes constituintes do mundo que não se dispensam mutuamente.

The truth of the human heart, por estar enraizada no mais profundo e universal do Homem, requeria uma grande atenção aos acontecimentos exteriores e uma perscrutação do seu próprio mundo interior, do seu próprio "eu" de forma corajosa e não receosa do resultado final desta busca. Este tema de tão vasto espectro pode ser considerado demasiado universalizante para um autor que tentava dar o seu contributo para o estabelecimento de uma literatura especificamente americana. Porém, o tratamento que é dado ao tema tem enfoques muito específicos, compreensíveis apenas quando devidamente contextualizados histórica e culturalmente. Ao adoptar como pano de fundo da grande maioria das suas histórias o passado americano da primeira geração de puritanos que se fixaram no Novo Mundo, Hawthorne está a satisfazer o seu gosto e o dos leitores do seu tempo pelas histórias de cariz histórico. A História da América era recente e existiam ainda muitas lacunas que apenas o distanciamento temporal de várias décadas permitiram preencher. Em muitos casos, a criatividade, a subjectividade e a sensibilidade foram os instrumentos adoptados para a análise dos seus antepassados.

Como veremos ao longo desta exposição, Hawthorne teve sucesso na sua busca de *the truth of the human heart*. Ele encontrou o Homem e é este ser que ocupa as páginas das suas obras. O Homem não como deveria ser aos olhos de Deus ou da Igreja, mas o Homem com defeitos e qualidades, nem extremamente bom, nem perversamente corrompido pela maldade. Se bem vimos, as personagens que não se conseguem aceitar, a si e aos outros, como herdeiros de um pecado original, falham na vida, tornando impossível o contacto emocional com os demais e antecipando amarguradamente o seu fim solitário. Todo aquele que tenta corrigir a imperfeição natural fracassa. Tal é o caso de Goodman Brown ou de Aylmer, como veremos mais detalhadamente. Para o autor, a perfeição não pertence à esfera terrestre. O ser humano é inevitavelmente imperfeito e é assim que Hawthorne o procura descrever. Neste ponto reside uma diferença substancial que, caso houvesse ainda alguma renitência, nos impede de o classificar como um escritor puritano. Hawthorne não prescreve um caminho de renúncia para se alcançar o

estatuto de homem ideal. Por isso, nestes seis contos, não há uma só personagem perfeita. Mas também não há certezas absolutas acerca da fonte da infelicidade que caracteriza grande parte das personagens, nomeadamente alguns protagonistas. O real, entendido como o que é provável de acontecer no nosso quotidiano, não é um universo de contornos muito objectivos. Do provável ao possível vai um curto passo. Distinguir claramente os acontecimentos objectivos dos subjectivos, os reais dos imaginados é uma tarefa inglória. O autor aceitou essa impossibilidade e é exactamente isso que nos procura transmitir na introdução a The Scarlet Letter intitulada "The Custom-House" ao falar no *neutral territory*¹⁵, local hipotético situado algures entre o real e o imaginário onde consegue tratar de forma original temas com um referente histórico. Uma das formas originais encontrada foi o tratamento fantástico dos temas.

O fantástico encontra-se em alguns contos, nomeadamente nos seis que analisamos, e em certos aspectos de obras maiores. Por exemplo, no conhecido *romance* The Scarlet Letter a personagem Pearl pode ser estudada como uma criança de comportamento pouco usual, porque diferente do das outras crianças representantes da camada mais jovem da sociedade puritana do século XVII que assomam pontualmente na obra. A sua percepção é de extrema agudeza, especialmente por se tratar de uma criança, uma vez que se apercebe da relação existente entre a letra escarlate que a Mãe traz ao peito e o facto de Dimmesdale ter a mão sobre o peito, como se qualquer coisa o impedisse de respirar livremente. Em vários episódios, como no episódio da floresta, à beira do rio onde a sua imagem se duplica, Pearl fala e brinca com a natureza que a reconhece como uma criatura de estatuto diferente dos demais seres humanos¹⁶. Ainda neste mesmo romance, Pearl é apelidada de *little elf*, epíteto que a aproxima do fantástico universo das fadas e dos duendes. O próprio *Minister* sente em Pearl características etéreas¹⁷. Um outro caso em que o fantástico aflora num romance é em The House of the Seven Gables, no episódio de *Maule's Well* onde Phoebe ouve, um

¹⁵Nathaniel Hawthorne, The Scarlet Letter and Selected Tales (Harmondsworth: Penguin Books, 1987), p. 66.

¹⁶Hawthorne, The Scarlet Letter and Selected Tales, p. 224.

¹⁷Hawthorne, The Scarlet Letter and Selected Tales, p. 138.

pouco indistintamente, ecos de uma voz desconhecida que o leitor não consegue deixar de associar a uma possível assombração tanto mais que, anteriormente, o daguerreotipista Holgrave tinha alertado a personagem para não beber daquela água por estar embruxada¹⁸. Clifford, uma das personagens principais, sente-se, neste mesmo local, acompanhado por fantasmas do outro mundo que espreitam através das águas do fontanário¹⁹.

Sem dúvida que a opção por uma abordagem fantástica em algumas obras tem uma justificação lógica. Portanto, torna-se importante ponderar qual a motivação subjacente à escolha deste modo literário em Nathaniel Hawthorne.

Kathryn Hume, no seu trabalho Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature, faz derivar o processo de criação literária de dois impulsos: o da mimese (desejo de imitar) e o da fantasia (desejo de alterar a realidade). As concepções clássicas de arte e de vida que sustentam a teoria da literatura ocidental fazem assentar a literatura na imitação do real, tornando esta arte numa arte mimética por excelência. Na verdade, a mimese é essencial para a comunicação na literatura que, afinal, é baseada num processo de comunicação entre um escritor e um, ou mais, leitores. Ora se, porventura, um escritor tratasse de temas completamente originais, isto é desprovidos de qualquer qualidade mimética, o seu leitor sentir-se-ia perdido e impossibilitado de partilhar a experiência do escritor. A literatura necessita de ter alguma semelhança com a realidade, ainda que esta semelhança seja construída e artificial. Muitas vezes a semelhança não passa de verosimilhança, de artifício artístico que permite uma partilha de sentimentos e experiências entre os sujeitos envolvidos no processo de escrita. Vítor Manuel de Aguiar e Silva explicita as relações que a literatura, realista ou fantástica, estabelece com o real, sublinhando a impossibilidade de uma total ruptura da arte com a realidade "tanto na literatura fantástica como na literatura realista, existe sempre uma inderrogável correlação semântica com o mundo real - uma correlação que tanto pode revestir uma modalidade metonímica como uma modalidade metafórica, que tanto pode

¹⁸Hawthorne, The House of the Seven Gables, pp. 80-2.

¹⁹Hawthorne, The House of the Seven Gables, p. 129.

apresentar-se sob uma espécie de fidelidade mimética como sob a espécie de uma deformação grotesca ou de uma transfiguração desrealizante."²⁰.

A verosimilhança é algo mutável porque está condicionada pela lógica e pela percepção do real, que se modificam com o tempo. A lógica de verosimilhança das obras clássicas é diferente, por exemplo, da lógica de verosimilhança das obras modernistas, porque a relação do Homem com o real é igualmente diferente. Contudo, a literatura não é unicamente mimese, ela é também fantasia, facto que a enriquece ainda mais. A imaginação é uma característica humana que, desde a infância, nos dá acesso a uma compreensão singular da vida e dos outros. Muitas vezes, quando o real é desinteressante e enfadonho ou, pelo contrário, demasiado complexo, a fantasia é um auxiliar precioso que dá sentido às coisas e reordena o mundo interior. A realidade não é tão saciante como desejaríamos que fosse. Kathryn Hume, no capítulo "Critical approaches to fantasy" cita uma autora marxista: Rosemary Jackson. Para Rosemary Jackson a literatura não se resume ao contar, ela contém também o elemento do desejo. Neste âmbito, a literatura fantástica pode ser um interregno na ordem e na legalidade onde se expurgam e se dá voz à marginalidade e à ilegalidade²¹. Nas palavras de Kathryn Hume "Fantasy is any departure from consensus reality."²²Muitas questões ficam por responder se nos limitarmos a contemplar e racionalizar o quotidiano. A sensação de vazio e a sede de uma maior compreensão requerem uma outra resposta que, por vezes, só a fantasia pode dar. A fantasia surge, assim, associada à mimese colmatando as suas lacunas, oferecendo diversões para o tédio e, o que é mais importante, propondo diferentes apreciações para as questões aparentemente mais insolúveis da vida.

Para Kathryn Hume, cujo pensamento tenho vindo a parafrasear, a literatura fantástica serve vários propósitos. Em primeiro lugar, por não ser imitação de algo já habitual, estimula a novidade e quebra a monotonia. Não esqueçamos que já para Aristóteles uma das funções da literatura era a de entreter a par de ensinar. Pois a

²⁰Vitor Manuel de Aguiar e Silva, Teoria da Literatura (Coimbra: Livraria Almedina, 1990), 8ª ed., p. 646.

²¹Cf. Hume, Fantasy and Mimesis, p. 16-17.

²²Cf. p. 21.

fantasia permite associar estas duas funções e tornar a tarefa de ensinar ou de, simplesmente, transmitir determinada ideia, mais sedutora e aprazível. Em segundo lugar, uma história contada de forma fantástica promove o envolvimento do leitor. O verdadeiro apreciador do fantástico não descarta o mínimo indício de significado. O mais pequeno e trivial acontecimento requer uma demorada apreciação. Deste modo, o resultado final da leitura, por ter sido mais difícil e comprometido, é mais valorizado. O leitor fica mais facilmente comprometido pela mensagem ou mensagens que percebe na obra. O fantástico é, pois, um desafio intelectual, um jogo de sentidos disfarçados e velados, jamais oferecidos gratuitamente. Duas das funções da literatura fantástica são, consequentemente, fornecer um sistema de significados e condensar imagens que afectam os diferentes leitores. O modo como os leitores são afectados varia consoante as suas sensibilidades, e o grau de envolvimento na leitura. Como Margarida Losa adverte "a ficção não-realista idealiza a realidade, tornando mais cruel o acordar para a realidade."²³. Paulatinamente, a literatura fantástica conduz a uma dependência, resultante da fuga do real tido como monótono ou pouco aprazível, que acaba por tornar o regresso ao quotidiano mais penoso e cruel. No entanto, a fantasia ajuda a passar além das fronteiras do mundo material, nomeadamente as fronteiras da própria linguagem, uma vez que diz coisas que não se encontram nas palavras. O fantástico pode expressar o indizível ou o que não se quer dizer e oferece respostas diferentes a questões nas quais a razão se manifesta impotente. Em resumo, o fantástico impõe-se como um modo de expressar a pluralidade de significados da vida e de aceitar a variedade da verdade, facto que o tratamento realista não pode oferecer por estar condicionado por um único ponto de vista: "Fantasy instead aims for richness, and often achieves a plethora of meanings. This polysemousness of fantasy is its crucial difference from realism as a way of projecting meaning."²⁴.

No seu livro, Kathryn Hume tenta reabilitar a fantasia à luz da Teoria da Literatura actual. No Ocidente, desde a Poética de Aristóteles, a mimese foi mais apreciada e

²³Cf. Margarida Losa, "Ficção e Realidade" in Actas do VIII Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos (Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1987), p.52.

²⁴Hume, Fantasy and Mimesis, p. 194.

cultivada nos sectores eruditos da sociedade. O seu par, que segundo a autora é a fantasia, foi relegado para um segundo plano e desacreditado por alegadamente não tratar de temas sérios, por ser mais popular e, porventura, menos objectivo. Apesar deste descrédito a nível dos sectores mais cultos, a literatura fantástica existiu sempre e, acima de tudo, conseguiu, muitas vezes, fazer passar uma mensagem disfarçada sob a capa do irreal. Com o movimento romântico, responsável pela modificação dos hábitos de vida quotidianos e da maneira de pensar e agir, a literatura passou a ser entendida como expressão do sujeito, mais do que imitação da realidade, como prescrevia a poética clássica. Se a arte passou a estar centrada no sujeito, nos seus estados sentimentais e emocionais, o seu resultado final tinha, obrigatoriamente, de ser algo heterogéneo, consoante as idiossincrasias dos sujeitos que a criavam. Novas questões ganharam ênfase na concepção da literatura: a singularidade e a diferença. A busca da originalidade tornou-se progressivamente obsessiva, urgia exprimir algo de novo e de inigualável. A fonte da novidade mais próxima foi encontrada no interior do sujeito, nos seus estados psicológicos, muitas vezes radicais, voláteis e dificilmente definíveis. A fantasia era uma solução de comunicação que se mostrava adequada a este tipo de sentimentos e, aos poucos, foi-se apoderando das páginas da época romântica. Paralelamente, o imaginário popular era povoado por um sentimento anti-racional, com raízes numa antipatia, relativamente generalizada, pela falibilidade da ciência e pela impotência da razão que era incapaz de explicar o estranho, o invisível. Especialmente na segunda metade do século XIX, novas ciências faziam a admiração do grande público. Umas um pouco mais sérias, como a Psiquiatria e a Psicologia, declaravam ter os aspectos mais recônditos da mente humana como objecto científico; porém, outras tinham uma maior percentagem de charlatanismo e de "sentido comercial" (se é que se pode falar de sentido comercial anteriormente à emergência do capitalismo e à sociedade de consumo), como o mesmerismo ou o ocultismo. O que é certo é que todas estas ciências trouxeram à luz realidades há muito existentes que somente na altura foram exploradas - através de tentativas de as estudar e compreender - discutidas e faladas publicamente. Os sonhos, a superstição, o desconhecido e o oculto, o feio e o mórbido eram o centro de atenção do

público. As histórias do inimaginável, do horror, mesmo do aberrante começaram a ser apreciadas e produzidas.

No século XIX a razão da escolha do fantástico é bastante diferente da razão da escolha desse género em épocas anteriores. Se tomarmos como exemplo aquilo que Kathryn Hume²⁵ afirma, vemos como o fantástico é inicialmente utilizado em histórias com fins pedagógicos e morais, como a Bíblia ou os mitos clássicos que transmitiam um ideal de conduta, um exemplo de comportamento. Nestes casos, para que o objectivo pedagógico fosse alcançado, o leitor tinha de efectuar uma espécie de transposição da arte para a vida real e seguir a primeira, imitando os comportamentos dos heróis e rejeitando as atitudes dos que eram punidos e criticados no contexto narrativo. O estético e o ético eram apreciados num mesmo nível e segundo critérios idênticos. No século XIX, o leitor do género fantástico tem consciência da diferença entre o real e o artístico, entre o ético e a beleza das produções culturais. O herói literário oitocentista já não tem o poder de ordenar o mundo ou de o transformar com vista a organizá-lo e a entendê-lo. As personagens da literatura expressam a estranheza do Homem real que, ao confrontar-se com o mundo, sente dificuldade em o apreender e apercebe-se das suas limitações enquanto ser pensante. A partir desta altura, o fantástico passa a estar intimamente relacionado com o real, tal como Kathryn Hume afirma, porque pressupõe a consciência de alguns aspectos irracionais do quotidiano que são manifestados ao nível artístico.

Embora haja um número considerável de estudos sobre o fantástico, não há unanimidade nem quanto às obras que pertencem a este grupo, nem tão pouco quanto às suas características. Contudo, todos parecem concordar num ponto: a temática sobrenatural (isto é, alheia ao consensualmente aceite como a realidade) está invariavelmente presente nestas obras. Montague Summers e H. P. Lovecraft, entre outros, afirmam que um autor verdadeiramente crente na ocorrência de factos sobrenaturais consegue uma obra de características fantásticas indiscutivelmente mais emotiva e apelativa do que um autor céptico em relação a tais factos. O mesmo é dizer

²⁵Hume, *Fantasy and Mimesis*, cap. 2.

que um autor só tem sucesso na escrita se tiver ou um conhecimento experiencial da realidade sobre a qual escreve, ou uma inspiração transcendental. Filipe Furtado, no livro A Construção do Fantástico na Narrativa afirma que tais afirmações são "irracionais e absurdas"²⁶ por si só, pelo que não aduz mais comentários. Por concordarmos com estas críticas, este tipo de estudos pouco científicos e objectivos e que escamoteiam o facto de a literatura ser uma arte baseada em técnicas e procedimentos objectivos conscientemente usados não serão utilizados como suporte teórico para este trabalho. Ao fazer uma retrospectiva crítica sobre obras acerca do fantástico, Filipe Furtado agrupa certos autores como analistas objectivos desta literatura, embora ainda encontre falhas nas suas observações, em especial por serem demasiado descritivas e pouco analíticas: é o caso de Jean Bellemin Noel e Peter Penzoldt. O fantástico é, para o autor, um género da literatura que, à semelhança de todos os outros géneros, partilha de muitas características gerais da literatura. Por esta razão, e embora o fantástico seja o motivo central da obra, o autor não deixa de focar outros géneros, como o maravilhoso ou o estranho, e alerta para o facto de muitas das técnicas de construção utilizadas serem igualmente válidas para toda a literatura. Na sua obra tenta explicar o modo como uma obra fantástica (mesmo que apenas tenha algumas características e não pertença ao género) é construída. Acima de tudo, neste trabalho paira a ideia de que o fantástico é um género muito calculado e projectado de maneira a conseguir determinados efeitos através de processos e artifícios que, longe de serem herméticos ou de dependerem de intervenções sobre-humanas, são explicáveis e possíveis de descodificar e desconstruir: "A narrativa fantástica é, afinal, muito menos emancipada e espontânea e muito mais limitada e convencional do que em regra deixa transparecer o falso libertarismo estético em que procura envolver-se. Com toda a obra intensamente invadida pelo verosímil, ela entrega-se a cada passo a um sem-número de normas, de esquemas, de códigos previamente definidos pela mentalidade dominante da época em que foi produzida e pelos seus reflexos literários cristalizados no género em que se inclui."²⁷

²⁶Furtado, A Construção do Fantástico na Narrativa, p. 11.

²⁷Furtado, A Construção do Fantástico na Narrativa, p. 52.

Como já sublinhámos, o sobrenatural é a temática dominante e indispensável para se poder inserir um conto no género fantástico. Considera-se sobrenatural um acontecimento ou personagem que são aparentemente inexplicáveis pela razão humana por fugirem ao padrão comum. O sobrenatural é, além do mais, impossível de apreender pela percepção e experiência dos homens. Enfim, como Filipe Furtado explica, a fenomenologia sobrenatural "está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essa faculdades."²⁸ Nesta dissertação, termos como sobrenatural, invulgar, insólito, fantástico, estranho e meta-empírico referem-se todos à mesma categoria de fenómenos e serão utilizados indiferentemente pretendendo significar ocorrências da mesma natureza. Por outro lado, o referente destes termos opõe-se ao que se denominará por fenomenologia empírica, real, comum ou natural e que tem como significante aquilo que dificilmente nos causa espanto ou admiração por pertencer ao nosso dia a dia. Conclui-se, portanto, que o sobrenatural será comum aos seis contos que analisamos.

Porém, há obras que, apesar de terem como tema central uma personagem ou acontecimento sobrenatural, não são integráveis no género fantástico. Na verdade, este género inclui-se numa área mais vasta da literatura comum a outros dois géneros: o maravilhoso e o estranho²⁹. Se não é a temática que faz as fronteiras, fronteiras bastante móveis, entre estes dois géneros tem de existir qualquer outra característica que os distinga: o modo de construção das narrativas. No género maravilhoso, as categorias do universo sobrenatural substituem as categorias do nosso universo³⁰. O leitor do maravilhoso não tem de questionar a fenomenologia que tem diante de si. Como Filipe Furtado diz, há um "...pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve

²⁸Furtado, A Construção do Fantástico na Narrativa, p. 20.

²⁹Tzevetan Todorov em Introdução à Literatura Fantástica (Lisboa: Moraes Editores, 1977), também nota que "um género se define sempre em função dos géneros que lhe são vizinhos.", p. 27.

³⁰Cf. Furtado, A Construção do Fantástico na Narrativa, p.34 "O maravilhoso é o género cujas narrativas mais clara e directamente definem essa atitude ao longo de todo o discurso. Nelas é instituído desde o início um mundo inteiramente arbitrário e impossível...".

aceitar todos os fenómenos nele surgidos de forma apriorística"³¹, isto é sem os recusar como impossíveis, aceitando-os acriticamente. O mundo das fadas, dos milagres, das terras encantadas são próprios do maravilhoso. Na recepção destas obras, o acto de aceitar substitui o acto de questionar. Pelo contrário, no género estranho, as ocorrências meta-empíricas jamais são aceites como existentes de facto. Muito embora possa pairar alguma dúvida no desenvolvimento inicial da narrativa, no final há sempre uma explicação racional que repõe o sucesso na lógica comum, tornando tudo e todos passíveis de explicar através do raciocínio. Portanto, nestes casos, o que inicialmente parecia ser estranho, deslocado das categorias do nosso universo, acaba por ser conduzido ao real de onde, afinal, nunca saiu.

Filipe Furtado faz coincidir o modo específico de construção que subjaz ao fantástico, ou seja o seu traço distintivo relativamente ao maravilhoso e ao estranho, com a ambiguidade. Para Carlos Reis "a ambiguidade gerada pela polissemia constitui um factor de enriquecimento semântico e de pervivência cultural do discurso literário."³² A pluralidade significativa que a ambiguidade implica, desde que coerentemente utilizada, torna-se uma propriedade importante do texto literário. A ambiguidade é, consequentemente, um processo adequado ao fantástico, o único género que "confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica"³³. Numa obra fantástica, a ocorrência insólita ocorre num contexto perfeitamente realista (o emprego do termo nada tem a ver com a corrente literária que seguiu o romantismo) e comum. O dia a dia familiar, a rotina diária são, salvo raras excepções, a primeira realidade narrativa a que temos acesso. Por esta razão, o fantástico é um género particularmente sensível ao tipo de mentalidade dominante, ao consenso e à opinião pública, facto que o torna um documento precioso para a História da Cultura e das mentalidades. Deve atentar-se no facto de a normalidade ser algo mutável e condicionado pela cultura de dada época ou sociedade. A dita normalidade europeia da Idade Média, por exemplo, é muito diferente

³¹Cf. p. 35.

³²Carlos Reis, O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários (Coimbra: Livraria Almedina, 1995), pp 126-7.

³³Furtado, A Construção do Fantástico na Narrativa, p. 36.

da normalidade oriental da época imperial. Consequentemente, é necessário definir minimamente aquilo que é consensualmente aceite pela comunidade da época retratada para que se possa, de forma inequívoca, separar o normal do invulgar. Portanto, a normalidade ocupa quantitativamente a história relatada. Todavia, o clímax da narrativa é dominado não pelo comum, mas antes pelo invulgar. A determinado momento, o fluir do quotidiano é interrompido pelo aparecimento de uma personagem ou por um acontecimento estranho que se apodera da atenção dos leitores. Este invulgar será, qualitativamente, o cerne da narrativa e a sua razão de ser.

No fantástico, o universo em que as personagens existem e se movem rege-se pelas mesmas categorias das do nosso universo, o qual comumente tomamos por real³⁴. As suas coordenadas não são substituídas por nenhuma outras, para além das que conhecemos de facto. O acontecimento aparentemente anormal brota num mundo regido pelas nossas leis e, apesar de estranho, nunca é chamado pelo seu verdadeiro nome pois o discurso do narrador envolve os acontecimentos num véu que jamais é totalmente descoberto. Assim, há um eterno clima de ambiguidade que mantém viva a indecisão do leitor. Esta é a grande diferença em relação ao género maravilhoso. Nada nos compele a aceitar a existência de um universo paralelo ou que substitua em parte o nosso. Contudo, há algo que aparentemente sobressai da normalidade e que, dentro da narrativa, não tem explicação racional ou aceitação sensorial inequívoca. Se, acaso, esta ocorrência ocupasse quantitativamente uma maior porção da narrativa, poderíamos pôr em causa a natureza do universo e seríamos levados a crer que aquele que conhecemos, o real, teria sido substituído por outro. Se tal se verificasse, a narrativa estaria em desequilíbrio. Com efeito, no género fantástico tem de permanecer sempre uma dialéctica subtil entre duas hipóteses interpretativas: ou a verdade ou a ilusão de um acontecimento aparentemente estranho. Se se provasse ou desmentisse uma das hipóteses a dialéctica seria quebrada e o delicado equilíbrio entre as duas opções desmoronar-se-ia para um dos lados; a

³⁴Cf Todorov, Introdução à Literatura Fantástica, cap. 10. Anteriormente, já Todorov sublinhava a oposição entre o real e o irreal como uma questão essencial em torno da literatura fantástica. Esta problemática era ainda mais pertinente em pleno século do positivismo, altura em que se procurava minorizar a importância de temas metafísicos e transcendentais.

hesitação e a indecisão desapareceriam e dariam lugar ou a uma explicação racional ou à aceitação de um universo de categorias diferentes. No primeiro caso, passaríamos a estar no género estranho, no segundo no género maravilhoso. Porém, o fantástico necessita de espaço livre para ambas as soluções uma vez que este género vive justamente da ambiguidade da natureza dos eventos que parecem ser sobrenaturais. O fantástico é, pois, um jogo de escrita que oscila entre dois pólos: o ser e o parecer, a certeza e a hesitação, o normal e o invulgar. O absoluto está fora das fronteiras narrativas de uma obra deste género, caracterizado por suscitar sentimentos de incerteza, dúvida, hesitação, ambiguidade. Estes sentimentos são conseguidos através de processos narrativos, semânticos e discursivos estudados até ao pormenor.

A contenção narrativa é essencial; se o narrador se alonga num comentário mais pormenorizado, ou se descreve de forma mais delineada uma personagem ou local está, ainda que involuntariamente, a mostrar um caminho interpretativo e a pôr cobro à hesitação na mente do leitor: "o fantástico mais do que qualquer outro género, procede por falsificação, escamoteando ou alterando dados necessários à decisão do destinatário do enunciado e procurando induzi-lo a uma cognição tão vaga e insegura quanto possível."³⁵. Na própria narrativa, como já vimos, o fenómeno aparentemente estranho não pode ocupar um grande espaço de escrita de maneira a não substituir o universo do dia a dia. Para que o clima de ambiguidade resulte, o quotidiano das personagens tem de parecer o mais natural possível, pelo que, no género fantástico, a vida familiar e das comunidades é retratada aos nossos olhos como autenticamente real e, sempre que possível, identificável com um dado período histórico ou cultural.

Todos os géneros literários constroem aparências de realidade. Os factos mais artificiais podem ser trabalhados de forma a serem tomados como decalques da realidade. Muitas vezes, quanto maior é a verosimilhança, isto é a ilusória semelhança com a vida, mais artificiais são as narrativas e a vida das personagens. Com vista a solidificar a verosimilhança da história, o narrador lança mão de variados processos artísticos que lhe permitem controlar e manter a incerteza do leitor através da ilusão

³⁵Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, p. 45.

literária. Esta questão é sobremaneira pertinente neste género específico, se tivermos em conta que o fantástico tem de propiciar um ambiente de aparente normalidade, capaz de preparar a credibilidade dos leitores para uma ocorrência de aparência estranha, evitando assim que, de imediato, se gere um clima de desconfiança que conduziria a uma atitude de recusa da veracidade do que, já da sua própria natureza, parece impossível de aceitar. Dentro dos limites da diegese, não pode haver nenhuma indicação para o leitor da veracidade ou falsidade do ocorrido. Segundo Filipe Furtado, todos os elementos julgados normais pelo consenso da época estão ao serviço do acontecimento aparentemente insólito, uma vez que é a própria plausibilidade e normalidade desses mesmos elementos que tornam credível o sobrenatural.

Caracterizar o tempo e o espaço, entre outros elementos, de maneira a levar os leitores a considerá-los familiares no seu universo extra-diegético é um artifício narrativo que contribui para a criação de um clima de verosimilhança e de aceitação dos sucessos narrativos. É um processo comum levar os leitores a identificar o tempo em que a narrativa se enquadra com uma época histórica real inserindo, por exemplo, referências que um qualquer leitor medianamente culto saiba localizar temporalmente. Tais referências podem provir do mundo da ciência, do mundo da cultura citando situações de emergência de correntes políticas e ideológicas, da própria História Mundial, integrando descrições de consequências de catástrofes históricas ou de conturbações sociais. Não raramente, estas referências são seguidas pela narração de outros acontecimentos de natureza ficcional que, por serem narrados intercaladamente com factos reais, são mais facilmente aceitáveis como históricos, ainda que o leitor se aperceba de que até então não tinha tido conhecimento deles.

Uma outra solução engenhosa, sobejamente utilizada na arte de contar histórias, é a de responsabilizar outro pela narração. Uma das possibilidades que o narrador tem é a de apresentar a narração em "segunda mão", alegando estar a citar ou mesmo a transcrever uma história contada de geração em geração ou o que leu num manuscrito anónimo e perdido. A base documental, seja ela real ou forjada, afirmada pelo narrador, é um elemento de verosimilhança: o leitor tem uma certa apetência em crer em livros

antigos, de autores anónimos, escritos em línguas existentes, como as línguas clássicas, ou em línguas não existentes de facto. Para além do documento, outras autoridades igualmente respeitáveis são as personalidades de vulto cultural e literário, conhecidas pelo grande público, ou tão somente personagens da própria narrativa que, devido ao seu estatuto na sociedade representada, se nos afiguram como fontes idóneas em cuja palavra se julga prudente acreditar. A reacção de tais personagens, entre as quais, amiúde, se conta o próprio protagonista, é de estupefacção perante os fenómenos pouco usuais, de estranhamento e de dúvida entre o acreditar naquilo que a razão lhes diz não existir e o que os sentidos lhes comunicam.

Alguns estudiosos³⁶ falavam de identificação do leitor com o protagonista ou com uma outra personagem participante na acção, porque as reacções de ambos perante os sucessos aparentemente estranhos são de teor muito semelhante. A dúvida que procura uma explicação lógica, a tentativa sempre infrutífera de classificar dentro dos padrões normais algo ou alguém jamais visto são sentimentos comuns ao leitor e a algumas personagens. Crêmos que não é inteiramente indispensável uma identificação propriamente dita com o protagonista. Tal identificação variaria com a sensibilidade dos leitores, com o grau da leitura e, até mesmo, com o número de leituras feitas.

Se pusermos de lado o termo identificação, podemos aceitar o termo empatia, se não simpatia, para exprimir o nosso sentimento face ao que o protagonista experimenta. A sua atitude é uma orientação para o leitor, e, portanto, esta atitude não deve ser demasiado extremista, nem demasiado incrédula, ou arrojada, nem demasiado acanhada e passiva. O autor de uma história fantástica tem de ser cuidadoso na caracterização das personagens e, particularmente, na escolha do protagonista. No caso de um narrador de primeira pessoa, a relação leitor/ protagonista será mais estreitada por razões óbvias que se prendem com o facto de estarmos a receber uma narração mais directa e pessoal e, porventura, mais empenhada. Contudo, não se deve considerar que a narração de

³⁶Por exemplo Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica*, pp30-3, afirma que "O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens" e que "A hesitação do leitor é portanto a primeira condição do fantástico". Contudo, Todorov apercebe-se de que uma identificação do leitor com uma personagem, embora seja prática corrente, não é mais do que uma condição facultativa do fantástico e não uma condição indispensável e distintiva.

primeira pessoa seja uma característica distintiva; já vimos como a ambiguidade dos acontecimentos é suficiente para se poder operar a distinção entre fantástico e uma história de temática sobrenatural pertencente ao género maravilhoso ou estranho.

Em nenhuma das seis histórias que analisamos no presente trabalho se encontra um narrador deste tipo; todos são narradores de terceira pessoa e não é este facto que nos impede de classificar os contos como fantásticos no tratamento a que são sujeitos. De todos os modos, a personagem, seja ela protagonista ou secundária, não é o fim último deste tipo de narrativas. A acção é o objectivo do fantástico e é em seu torno que as personagens giram e actuam. A sua existência está sempre condicionada e ao serviço da ambiguidade. Uma personagem terá maior ou menor importância consoante servir melhor ou pior o efeito de criação de hesitação na narrativa. Pode bem afirmar-se que as personagens não têm vida própria, elas têm um carácter tão convencional que é possível construir um modelo esquemático com os principais tipos de personagem.

Filipe Furtado, no capítulo do livro que dedica à personagem³⁷, esquematiza-as inserindo-as em dois mundos: o mundo empírico e o mundo meta-empírico. Deste último, fazem parte as personagens aparentemente sobrenaturais que, ao contactarem com o protagonista, lhe alteram perniciosamente o destino. Isto é, se quiséssemos, de forma muito simplista, classificá-las de boas ou más, elas recairiam, na maioria, na última categoria. Normalmente no fantástico, o mundo meta-empírico identifica-se com o mundo das forças do mal e opõe-se ao mundo empírico, do qual fazem parte as personagens humanas. Aceitando a hipótese de que o fantástico encena uma divisão muito maniqueísta entre bem e mal, diríamos que o protagonista jamais é o vilão da diegese; ele pode ser a vítima que, por uma qualquer razão de natureza nobre, decide contactar com o mundo dos agressores sobrenaturais, ou pode ser um herói trágico e inconsequente que tenta aniquilar o mal. Veremos, mais adiante, como, por vezes, esta distinção não é tão fácil de operar quanto parece e como o fantástico pode servir para esbater as fronteiras entre o bem e o mal, dois extremos que se podem confundir facilmente. Como Filipe Furtado explica, os leitores tendem a aceitar passivamente

³⁷Cf. p. 92.

histórias de intervenções de entidades boas, como Deus, a Virgem Maria ou os santos, que auxiliam os homens no combate à desordem moral ou à injustiça: "O sobrenatural positivo, por seu turno, já se revela desfavorável à construção do fantástico por ser tradicionalmente considerado não como transgressor da ordem natural das coisas mas, até, como elemento coadjuvante, não raro decisivo, no ordenamento e no equilíbrio do real..."³⁸. Por conseguinte, o sobrenatural positivo, a surgir no fantástico, é superficial e pontualmente utilizado. Uma solução do tipo *ex machina* seria totalmente impensável neste género, onde a ambiguidade impede um desfecho categórico para a história. Contudo, neste trabalho, estudaremos um conto, The Snow-Image, que satisfaz as exigências para ser considerado fantástico, apesar de tratar uma temática sobrenatural que não é de índole negativa. Tal conto é mais uma prova de que não existem géneros puros, nem características estanques e prefixas para construir uma obra literária de qualquer tipo. Nos outros contos, o sobrenatural é de natureza negativa porque afecta irreversivelmente a vida daqueles que o encontram e aniquila, de algum modo, os que têm o arrojo de o enfrentar.

O factor espacial é também um decisivo índice de verosimilhança, tratado de forma semelhante ao factor temporal, isto é, levando o leitor até espaços que lhe são familiares e decalcados do real. Neste género, o espaço é parcimoniosamente usado por duas razões: a primeira tem a ver com a reduzida extensão deste tipo de obras que normalmente são contos e não romances. A segunda prende-se com o facto de que demasiada descrição poderia, involuntariamente, levar o leitor a extrair conclusões acerca da natureza dos fenómenos aparentemente estranhos, o que acabaria com a necessária ambiguidade do género. Contudo, o espaço é, também, uma categoria relativamente estandardizada; de acordo com Filipe Furtado, o espaço do fantástico é composto por dois tipos de cenário predominantes, aquele que denomina de cenário realista, caracterizado pela sujeição ao padrão normal, isto é o cenário do quotidiano das personagens comuns, e o cenário alucinante em que deparamos com uma inversão da normalidade e onde impera uma desordem devido à existência de elementos estranhos.

³⁸Furtado, A Construção do Fantástico na Narrativa, p. 24.

Assim, numa primeira fase de narração é provável encontrarmos descrições de casas de habitação familiar, de ambientes saudáveis, cidades e terras onde a vida decorre sem sobressaltos. O acontecimento estranho conturba este tipo de ambientes e, muito embora possa surgir integrado neste espaço, o mais comum é fazer o protagonista ir ao encontro do insólito fazendo-o deslocar-se a um local humanamente desertificado, uma floresta ou um espaço ermo, um local fechado que cause a sensação de enclausuramento e de impossibilidade de fuga e de liberdade. A opressão psíquica, os labirintos confundem, estonteiam e levam-nos a acreditar estar em presença de mundos diferentes que duvidamos serem reais.

Há que, mais uma vez, atentar que Filipe Furtado recorda e alerta para a impossibilidade de conseguir um género puro, que respeite todas as características que, teoricamente, o compõem e que não partilhe de nenhuma com outro género, facto que eventualmente poderia confundir o leitor e levar a classificar a história dentro de outro género³⁹. Por estas razões (a impraticabilidade de géneros puros e não contaminados e o facto de o traço distintivo do fantástico ser a ambiguidade de uma ocorrência aparentemente meta-empírica, proveniente ou não da campo axiológico da mal) deve-se usar de prudência na análise literária.

Nesta dissertação tomamos a opção de restringir a nossa trajectória bibliográfica na fundamentação teórica que acabamos de expor. Esta opção baseia-se no facto de a obra de Filipe Furtado se mostrar bastante operativa⁴⁰ para a abordagem fantástica dos seis contos hawthornianos. Reconhecemos, contudo, a existência de um espectro mais largo de bibliografia que respeitamos embora não utilizemos directamente. Ao longo do *corpus* do nosso trabalho, retomaremos algumas questões já aqui enunciadas sempre que as considerarmos pertinentes para o estudo das *short stories*.

³⁹"Por outro lado, não se pode deixar de ter em conta a relatividade do próprio conceito de género e, sobretudo, o truismo de ser praticamente impossível encontrar uma narrativa que reflita em estado puro todos os traços da classe de textos literários em que porventura se integra e só esses.", Furtado, p. 41.

⁴⁰Filipe Furtado insere na obra um capítulo, intitulado "A Construção do Fantástico", que engloba resumidamente os pontos que iremos utilizar como operativos na nossa dissertação.

I

**A EUFORIA EM TORNO DO PROGRESSO:
A AMBIGUIDADE DAS CONQUISTAS CIENTÍFICAS
RAPPACCINI'S DAUGHTER E THE BIRTH-MARK**

Muitas vezes, os subtítulos dos textos hawthornianos são explicações do título ou resumos e referências à narrativa que encabeçam fazendo, por exemplo, a contextualização dessa mesma narrativa ao situá-la dentro de determinado género. No caso de Rappaccini's Daughter, o prefácio ("From the Writings of Aubépine"), embora pareça, propositadamente, uma apresentação do conto como sendo da autoria de um escritor de nome Aubépine, é ilusório. O engano artificioso é uma forma de exercício de poder do escritor sobre a sua audiência: ao lançar mão de uma estratégia como esta, o escritor sabe estar a manobrar o seu público e fá-lo de modo intencional e calculado para alcançar objectivos específicos.

Como já tivemos oportunidade de sublinhar, o género fantástico joga intencionalmente com o engano, com o disfarce, utilizando-os como artifício de controlo de informação ou como estratégia de distracção. Neste conto, o narrador da história de Beatrice, de Giovanni e dos dois médicos Rappaccini e Baglioni, ou seja, aquele que nos conta a tragédia das personagens e a comenta em vários passos, toma uma página e meia do início para nos apresentar uma outra personagem¹ que, segundo nos é dito, se dedica à escrita, apesar de ter uma divulgação muito restrita, tanto no seu país de origem, que, a julgar pelo nome seria a França, como por parte dos estudantes estrangeiros de literatura. Ficamos a saber que o dilema da maioria dos escritores de então é também um problema que afecta M. de l'Aubépine, uma vez que se sente dividido entre o gosto popular do grande público e as exigências refinadas dos homens de letras. Mais ainda, tenta conciliar com estes gostos antagónicos a sua preferência natural pela alegoria, pela imaginação e originalidade. M. de l'Aubépine é, consequentemente, um escritor sem um público definido, localizando-se entre os escritores populares, facilmente compreendidos e aceites, e os transcendentalistas embrenhados em preocupações metafísicas. Na sequência deste prefácio, o narrador indica-nos os títulos de algumas das obras do alegado autor de Rappaccini's Daughter, às quais, com o auxílio da tradução, podemos

¹Chamamos-lhe personagem porque, devido à sua natureza literária, tem uma vida meramente de papel.

fazer corresponder títulos de obras do próprio Nathaniel Hawthorne. Assim Contes deux fois racontées seria Twice-Told Tales; Le Voyage Céleste à Chemin de Fer seria The Celestial Rail-road; Le nouveau Père Adam et la nouvelle Mère Eve traduziria o título The New Adam and Eve; Roderic ou le Serpent à l'estomac o conto Egotism; or, the Bosom-Serpent; Le Culte du Feu equivaleria a Fire-Worship; La Soirée du Chateau en Espagne a A Select Party; e, por fim, L'Artiste du Beau; ou le Papillon Mécanique a The Artist of the Beautiful. Se a estas pistas de leitura aduzirmos uma explicação dada em Os Prefácios de Nathaniel Hawthorne: Uma Retórica da Ocultação² de Carla Sofia Pereira da Silva, que afirma que o nome Aubépine foi atribuído a Nathaniel Hawthorne por um professor de francês, Monsieur Schaeffer, na sequência de umas aulas leccionadas no Verão de 1837, será fácil e quase que completamente inequívoco compreendermos este prefácio como uma estratégia de desresponsabilização do autor e do seu narrador pelos factos narrados. *Aubépine* é a tradução francesa da palavra *hawthorn*. Torna-se claro que Nathaniel Hawthorne a utiliza no jogo literário por sugestão do nome por que Monsieur Shaeffer o designou.

Se relermos o breve prefácio depois de termos atentado nesta "retórica da ocultação" (utilizando os termos da autora da tese supracitada), que, afinal, a um leitor informado revela mais do que oculta, a breve introdução ao conto passará a ser analisada de forma diferente. O escritor indeciso, em plena encruzilhada entre o transcendentalismo e a literatura comercial, o escritor que veste as suas personagens e cenários de roupagens etéreas próprias do reino das nuvens, o escritor de ficções históricas, ou actuais, ou desprovidas de claras referências espacio-temporais é, nada mais nada menos, que Nathaniel Hawthorne. O prefácio é, como afirma o autor, uma orientação para que o leitor aprecie os seus escritos a partir de um ponto de vista ideal e não os julgue produções sem sentido: "We will only add to this very cursory notice, that M. de l'Aubépine's productions, if the reader chance to take them in precisely the proper

²Silva, Carla Sofia Freitas Pereira, Os Prefácios de Nathaniel Hawthorne: Uma Retórica da Ocultação, (Tese de Mestrado), Porto, 1995, p.95, n. 45.

point of view, may amuse a leisure hour as well as those of a brighter man; if otherwise, they can hardly fail to look excessively like nonsense." (RD, 975).

Nas últimas linhas da introdução a Rappaccini's Daughter, o narrador diz que a história que se segue foi publicada numa revista anti-aristocrática, defensora dos princípios liberais e dos direitos do povo. Tal afirmação pode despoletar uma interpretação política do conto que, embora se posso justificar com uma boa fundamentação³, não se enquadra no âmbito desta dissertação. Nesta linha de interpretação, Rappaccini, o senhor de uma casa senhorial decadente, simboliza a aristocracia e o poder dos estratos sociais mais elevados. Giovanni, o jovem proveniente de uma família modesta que deseja conquistar um lugar na sociedade por meio dos estudos, representa uma nova classe em ascensão capaz de ocupar o lugar da antiga aristocracia e nobreza devido à experiência adquirida. Entre estas duas personagens, às quais se associam outras, é travada uma luta cujo resultado final não é totalmente claro, mas onde se vislumbra um triunfo parcial de Giovanni sobre o médico por conseguir gorar os seus planos de controlo da vida de Beatrice. Esta tese política, aplicada ao caso americano, pode sugerir a revolta contra o domínio europeu e a expressão da vontade de afirmação nacional livre do domínio colonial ou cultural. Na introdução ao conto o narrador responsabiliza uma outra personagem pela narrativa que a seguir se conta em segunda mão. No contexto do fantástico, uma opção deste tipo constitui basicamente uma fundamentação da verosimilhança que, neste conto, está solidamente edificada.

A verosimilhança da história fantástica é uma característica que se agiganta na globalidade da narrativa. Sem ela, a hipótese de a credibilidade do acontecimento estranho ser de natureza meta-empírica seria, desde logo, posta de lado e perder-se-ia a imprescindível ambiguidade. No geral, os processos que contribuem para o estabelecimento de verosimilhança são englobados sob uma mesma expressão que Filipe Furtado utiliza - *o recurso à autoridade*:

³A começar pela hesitação política do próprio Hawthorne, patente na sua atitude perante diferentes edições deste conto. Cf. nota relativa a Rappaccini's Daughter, Hawthorne: Tales and Sketches, p. 1492.

"...a narrativa procura atestar a realidade objectiva daquilo que encena com dados fictícios ou manipulados, mas atribuindo-os a fontes vulgarmente consideradas de grande confiança e probidade. Para tal, socorre-se com frequência de diversos meios, sobretudo o testemunho de certas personagens caracterizadas pelo seu prestígio, o apoio confirmativo prestado por documentos de vária índole, a referência enganadora a dados imaginários entretecidos com outros reconhecidamente verídicos ou, ainda, a distorção fraudulenta destes últimos."⁴ Com estas palavras Filipe Furtado sumaria várias estratégias passíveis de serem utilizadas para suscitar no leitor a ilusão de veracidade dos factos narrados e para ocultar a sua natureza ficcional por trás de um véu de referências reais. O autor da obra fantástica, ou de qualquer outra, embora no presente trabalho nos centremos sobre o fantástico, pode, para atingir com maior sucesso a construção de um mundo aparentemente real, conjugar os diferentes tipos de estratégia aludidos no excerto transcrito ou pode, ainda, recorrer a sucedâneos destes processos.

Para além da estratégia do prefácio, a *short-story* é encenada num contexto historico-geográfico muito específico e conhecido do público leitor do século XIX e XX. O narrador situa a história numa época já passada, na cidade de Pádua, cheia de testemunhos históricos nos seus palácios, outrora magníficos mas degradados no tempo da história de Giovanni e Beatrice, em parte devido às lutas travadas entre os grandes senhores, em parte devido à corrosão do tempo. Estes elementos contextuais são facilmente comprováveis, porque pertencem à História italiana, e abonam a favor da veracidade (ilusória) dos outros acontecimentos narrados, já não tão reais quanto estes.

Giovanni Guasconti é um jovem do sul da Itália que se desloca até Pádua com o propósito de prosseguir os seus estudos na Universidade. O motivo da viagem é comum na literatura americana: a aventura de descobrir os espaços virgens, de desventrar o interior do continente ou, simplesmente, de deambular pelas urbes eléctricas de vida febril são situações familiares experimentadas por protagonistas de diversas obras. A viagem simboliza um desejo pessoal de mudança, muitas vezes implica a exploração e descoberta não só do mundo exterior como também do "eu" interior. Como tal, propicia um conhecimento mais consistente da própria personalidade e um amadurecimento

⁴Furtado, A Construção do Fantástico na Narrativa, p. 54.

espiritual. No conjunto finito das seis histórias que analisamos, são três as personagens que iniciam as aventuras com uma viagem geográfica e espiritual, se não mesmo emocional. Robin, personagem à volta da qual a intriga se desenrola em My Kinsman, Major Molineux, abandona o meio ambiente do interior do país e deixa a pacatez do seio familiar para se dirigir à cidade desconhecida, onde as práticas sociais diferem das da sua terra natal, com o objectivo de encontrar um parente afastado que o ajudasse na prossecução de uma actividade profissional. Como veremos adiante, Robin pode ser tratado literariamente como um *self-made man*. Goodman Brown, o protagonista de Young Goodman Brown, inicia uma viagem, de certa forma, de sentido inverso à de Robin: da família e da aldeia parte em direcção à floresta dos desafios espirituais e ao reino das trevas. Contudo, os destinos e fins destas duas personagens são opostos: Goodman Brown tem um final mais marcado pela tragédia do que Robin. Roy Male, ao comentar a relação da personagem Goodman Brown com a tragédia que ele próprio cria na sua vida ao rejeitar a comunhão no pecado e a sexualidade inerente ao ser humano, afirma que "Young Goodman Brown is overwhelmed by the vision of evil"⁵.

O rumo de Giovanni é a cidade, muito embora o espaço do jardim e os acontecimentos que nele decorrem sejam mais marcantes para a personagem do que Pádua como cidade. Desde cedo, mais precisamente no primeiro dia de estadia, Giovanni é seduzido por um deslumbrante jardim de aparência paradisíaca que avista desde a desolação do seu quarto alugado. O narrador é selectivo nas expressões que utiliza para se referir ao jardim. Numa constante ambiguidade discursiva, diz-se que Giovanni, a conselho de Lisabetta, a senhoria, se dirige à janela para se alegrar com a vista. Todavia, ao fazê-lo, expõe-se às influências das plantas cultivadas no jardim e, ao que parece, pois nunca há certezas concretas, tratadas com excessivo zelo⁶. É significativo que a mesma personagem, Lisabetta, seja por duas vezes de essencial importância na aproximação de Giovanni ao jardim e, em consequência, a Beatrice. É a própria senhoria que faz a apresentação do jardim dizendo que é pertença e criação de um médico, Giacomo

⁵Roy R. Male, Hawthorne's Tragic Vision (New York: The Norton Library, 1964), p.80.

⁶"...expended its fostering influences on a variety of plants, which seemed to have been cultivated with exceeding care", RD, 977.

Rappaccini, cujas plantas são tão poderosas como encantamentos mágicos. Palavras como "charm" ou "strange flowers", que o narrador põe na boca de Lisabetta, são leves indícios do desenrolar da acção.

O jardim funciona como um micro-universo, autónomo relativamente ao mundo exterior do qual está isolado por um muro cujo acesso restrito Rappaccini parece dominar. O médico também controla todos os seres que, eventualmente, ousam invadir o seu mundo artificialmente criado e aqueles que o habitam. A título de exemplo, lembremos o momento em que Giovanni decide entrar no jardim (por sugestão da senhoria); o seu carácter impulsivo e emocional não lhe permite medir as consequências deste acto e nem sequer pensa na reacção que Rappaccini vai ter. Contudo, ao pisar o chão do jardim tem a sensação de estar ali com o conhecimento e consentimento do médico⁷.

Apesar de estarmos perante um conto de extensão considerável, um dos mais longos dos que agora analisamos, as descrições e o evoluir da narrativa são comedidas e não dizem mais do que o narrador pretende desvendar. A ambiguidade discursiva está presente em quase todas as referências ao jardim, a Rappaccini e à sua filha que, juntamente com Giovanni, são o objecto desta história fantástica. Contudo, as suas descrições são demasiado globalizantes e de reduzida extensão para podermos sentir nelas personagens de traços individualizados. Ao descrever um pouco mais pormenorizadamente as plantas cultivadas, o narrador afirma que o cuidado e a atenção que lhes eram dispensados eram tão grandes como se elas fossem dotadas de individualidade: "as if all had their individual virtues, known to the scientific mind that fostered them." (RD, 978).

O narrador conta-nos directamente os acontecimentos e descreve as cenas. Contudo, é através da focalização de Giovanni que temos acesso a tudo o que o rodeia e que, em determinadas alturas, o confunde e perturba. Ou seja, quase todas as descrições de Beatrice, da beleza do jardim e do comportamento de Rappaccini são-nos

⁷"Giovanni had not considered with himself what should be his deportment: whether he should apologise for his intrusion into the garden, or assume that he was there with the privacy, at least, if not by desire, of Doctor Rappaccini or his daughter.", RD, 991.

transmitidas como se o papel de narrador coubesse à personagem Giovanni. Salvede-se, no entanto, que o seu estatuto está longe do de narrador participante. A perspectiva da história, em grande parte filtrada por uma personagem, neste caso um dos protagonistas, é importante na recepção da obra porque culmina numa reacção de espanto e de hesitação por parte dos leitores que acompanham as experiências e reacções do protagonista. Para desenvolvermos um pouco melhor esta ideia, atentemos um pouco na personalidade de Giovanni para, de seguida, apreciarmos os seus sentimentos e as interpretações do que sucede.

Giovanni Guasconti é um jovem que deseja singrar na vida através dos estudos. Ao viajar para Pádua não possui muito dinheiro, pelo que se deduz que provem de uma família humilde. Giovanni encontra-se só ao defrontar o ambiente desconhecido da cidade. A fim de ter sucesso na sua aventura, tem de perceber e aprender a tirar o melhor partido das regras culturais da comunidade em que pretende integrar-se. Este percurso representa o caminho da inocência, representada pela idade da infância ao abrigo da protecção familiar, para a experiência, representada pelos desafios da idade adulta e pela nova sociedade. O carácter de Giovanni é tipicamente latino, tem a alma ardente de paixão o que, por vezes, o impele para actos precipitados como o de arremessar o ramo de flores a Beatrice⁸, circunstância que despoleta a relação entre ambos, ou como a reacção contida nas páginas finais em que de forma egocêntrica se revolta contra Beatrice e a insulta e fere sentimentalmente⁹. A sua imaginação (*fancy*¹⁰) pode ser responsável pela distorção dos acontecimentos, facto que pode fundamentar uma interpretação racional da história. O narrador qualifica-a amiúde como fértil e imparável. Contudo, como sabemos, a sua imaginação não é jamais apontada como a justificação clara para o acontecido. A imaginação é, consequentemente, uma faculdade receptora e transformadora da matéria recolhida pela percepção sensorial. As conclusões que

⁸RD, 985.

⁹RD, 1002-1003.

¹⁰RD, 980- 981.

Giovanni extrai do exercício desta faculdade opõem-se aos impulsos provenientes da sua intuição, facto gerador de um desequilíbrio interno na personagem ¹¹.

Giovanni, apesar de não ser a personagem céptica ou socialmente destacada que Filipe Furtado diz ser usual na literatura fantástica, é uma personagem em quem depositamos alguma confiança uma vez que não é totalmente deslumbrado pela sua personalidade sonhadora. Apercebe-se que a imaginação o pode conduzir a interpretações erróneas e a equívocos e, por isso, tenta travá-la através de um esforço de racionalização. No parágrafo que descreve a admiração de Giovanni em relação às particularidades de Rappaccini e de Beatrice, o narrador afirma: "But he was inclined to take a most rational view of the whole matter." (RD, 981). Outras explicações, atribuídas pelo próprio protagonista aos invulgares acontecimentos que presencia, são a bebida em excesso¹² ou o sonho. A determinada altura, Giovanni sente que não consegue discernir o sonho da realidade¹³. O fosso que separa a vigília do sono é, no género fantástico, pouco profundo, daí que muitas vezes a hesitação que invade os contos se resume essencialmente à oposição e aproximação entre os dois estados.

Giovanni partilha de muitas características do herói fantástico, especialmente na sua relutância em aceitar passivamente os acontecimentos estranhos como fenómenos de natureza meta-empírica. O herói do género fantástico, perante a estranheza dos factos, tenta uma primeira explicação racional, por forma a conseguir encaixar os acontecimentos nos parâmetros da experiência comum. Quando tal não é conseguido, e isto é o que se verifica nesse género de histórias (facto que gera a ambiguidade e a incerteza nos leitores), as personagens procuram uma outra resposta lógica para as suas dúvidas. Muitas vezes, o invulgar é atribuído a factores naturais ou empíricos que distorcem e dificultam o exercício da razão. Pontualmente, Giovanni justifica a estranheza dos acontecimentos com a sua imaginação e com o engano dos sentidos.

¹¹Male, na obra citada, faz derivar a concepção de *fancy* presente neste conto de Hawthorne de uma outra concepção explicitada em Milton que, provavelmente, teve origens medievais.

¹²RD, 984.

¹³RD, 985.

Para além da afinidade deste protagonista com outros do fantástico, Giovanni também se aproxima de um outro tipo de herói: o herói trágico. Basicamente, a tragédia do seu destino é pressagiada pela oscilação constante entre a queda para a desgraça e a possibilidade de uma libertação do enredo criado por Beatrice e Rappaccini. Como explica Roy Male, "As we might expect from the dualism of Giovanni and the others, the action in the story consists of an alternation of moods, a wavering, one might say, between salvation and damnation."¹⁴ A descrição física do protagonista¹⁵ é dada através de uma comparação com uma bela estátua grega, possivelmente da Antiguidade clássica, período de florescimento das tragédias no teatro. Os heróis trágicos eram criaturas beneficiadas com força e perfeição físicas e argúcia no modo de pensar e de agir. O protagonista masculino deste conto é também atraente e dotado de inteligência. Tanto o herói trágico como Giovanni desafiam forças que lhes são superiores num confronto, à partida, ganho pelo adversário, de onde o herói sai invariavelmente derrotado. Giovanni enfrenta o destino ao insistir numa aproximação que, tudo indicava, era perigosa; na última oportunidade para emendar a sua conduta, a opção é a de entrar no jardim e colocar-se sob o espectro de influências que lhe são adversas. Deste confronto, resulta um Giovanni com uma nova experiência de vida, mas nem por isso mais feliz ou mais poderoso, derrotado interiormente por tudo quanto fica a saber tarde demais. É de crer, num ponto de vista bastante optimista, que Giovanni se pode transformar num homem adulto, porventura mais cauteloso e receoso, embora seja difícil de aceitar a possibilidade de viver mais alegremente. Mas o seu destino não cabe no universo narrativo pelo que todas as hipóteses que nos parecem viáveis não chegam a ser comprovadas. Também o herói trágico desafia forças superiores e dessa sua atitude corajosa, mas pouco sensata, decorre o seu castigo, manifestado sob forma de uma derrota, penitência ou mesmo morte.

Giovanni não é a única personagem a ocupar um lugar proeminente no conto. Beatrice é, simultaneamente, a personagem invulgar cuja natureza é, por várias vezes,

¹⁴Male, *Hawthorne's Tragic Vision*, p.61.

¹⁵RD, 985.

questionada por Giovanni, o qual nunca alcança uma resposta satisfatória. Beatrice pertence ao reino do jardim de seu pai e não mantém contactos fora dele. A sua beleza tem fama em Pádua e muitos jovens desejam aproximar-se dela. No entanto, leva uma vida de reclusão, encerrada entre os muros do jardim, sob os olhares atentos do pai. Ao longo da maior parte do conto, a sua descrição é muito comedida, exactamente como convém às exigências do género fantástico e ao clima de incerteza. Beatrice não se enquadra no modelo actancial do fantástico apresentado por Filipe Furtado¹⁶, facto que a torna mais interessante e ambígua. Na verdade, Beatrice corporiza a concepção cristã -e paradoxal- de mulher: angélica e atraente e simultaneamente pecaminosa¹⁷.

Beatrice não é nem um monstro, nem vampiro, nem possessa ou controlada pelas forças do mal. Quando muito, é manipulada por seu pai, mas não é esta manipulação que a posiciona em relação ao campo axiológico do bem e do mal. A originalidade desta personagem contribui sobremaneira para atrair o leitor e para lhe suscitar a necessidade de saber mais sobre a sua verdadeira origem. A energia e a vitalidade da jovem são factores de sedução para Giovanni que se deslumbra com ela: "She looked redundant with life, health and energy;" (RD, 979). Ao contemplá-la pela primeira vez, não compreende porque a associa a uma planta e porque é que lhe atribui, inconscientemente, características de uma flor: a cor e o perfume. O cheiro é um elemento recebido pela percepção sensorial que, de acordo com a tradição popular, perdura na memória e se enraíza no coração. Giovanni sente uma fragrância idêntica a ser emanada pela flor do arbusto e por Beatrice. Esta mesma fragrância espalha-se posteriormente a Giovanni e é percebida por Baglioni que lhe recomenda um rápido e eficaz antídoto contra o feitiço de que diz ser vítima. Talvez o contraste de comportamento em relação às plantas que o seu pai tão escrupulosamente evitara e que Beatrice acarinha o faça pensar nela como "the human sister of those vegetable ones, as beautiful as they -more beautiful than the richest of them- but still to be touched only with a glove, nor to be approached without a mask."

¹⁶Cf. p. 92. Embora consideremos esquemática esta apresentação das personagens do fantástico em termos didácticos, consideramo-la um pouco limitadora quando aplicada à análise das obras pelo que não a utilizaremos na presente dissertação.

¹⁷Cf. Male, Hawthorne's Tragic Vision, p. 59.

(RD, 980). Novamente este devaneio de pensamento, que é uma pista de leitura impossível de comprovar mesmo no desfecho da história, é atribuído à fertilidade da imaginação.

A fraternidade que transparece entre o reino vegetal do micro-universo do jardim e a filha de Rappaccini é acentuada através das falas de Beatrice que o narrador onisciente transcreve. Os vocativos com que a personagem se dirige às plantas, em particular a um frondoso arbusto plantado junto ao fontanário em ruínas, podem ser entendidos de diferentes maneiras. O que o senso comum nos levaria a pensar, ao ouvirmos alguém tratar uma planta por irmã e ao colher uma flor para se sentir mais perto dela, seria que essa pessoa era dotada de uma extrema sensibilidade e carinho. Ao sabermos que a referida planta tinha nascido do fruto do trabalho e pesquisa científica do pai, poderíamos manter a mesma interpretação. Contudo, um outro caminho interpretativo é igualmente defensável se elevarmos muitas outras indeléveis pistas de leitura: a ideia de Beatrice ser uma verdadeira irmã das plantas, partilhando com elas uma natureza artificial, criada pela mão humana de um médico obcecado e apaixonado pelos segredos da ciência. Ao optarmos por esta possibilidade, as palavras de Beatrice ganhariam um novo e estranho significado: "at the hour when I first drew breath, this plant sprang from the soil, the offspring of his science, of his intellect, while I was but his earthly child." (RD, 1001). A personalidade e natureza desta personagem estão longe de ser pacíficas. Beatrice foi alimentada com venenos desde pequena com o intuito de se tornar imune a eles. No entanto, o seu interior mantém a inocência e a transparência que a caracterizam espiritualmente. Giovanni erra porque não consegue ver o seu bem intrínseco.

Uma vez que estamos perante uma narrativa em que a ambiguidade se manifesta precisamente ao nível linguístico, é impossível optar definitivamente por uma das interpretações. Segundo Filipe Furtado, a ambiguidade "surge a partir da própria construção do género, resultando da acção combinada de diversos processos discursivos"¹⁸. O narrador socorre-se de vários processos discursivos que sublinham a

¹⁸Furtado, A Construção do Fantástico na Narrativa, p. 37.

hesitação face ao que acontece. Dentro da narrativa, não há espaço para a mais mínima certeza relativamente às ocorrências estranhas. É como se o fantástico vivesse constantemente em equilíbrio sobre a fronteira de dois géneros, o maravilhoso e o estranho, e que qualquer negligência, consubstanciada num comentário mais alongado ou numa pista mais esclarecedora, provocasse a queda para um dos campos vizinhos. De entre as expressões que traduzem a dúvida, destacam-se aquelas que transmitem uma impressão ou uma sugestão, não uma certeza. Considere-se, por exemplo, o comentário tecido pelo narrador acerca da possível razão que impunha medidas de protecção a Rappaccini ao estudar as plantas - "as if all this beauty did but conceal a deadlier malice." (RD, 979); ou a referência à sensação que Giovanni experimenta ao pensar que o ramo de flores murchara com o sopro de Beatrice¹⁹. Algumas comparações e interrogações apontam uma senda interpretativa sem a indicar como verdadeira ou conducente à natureza dos factos. A expressão "as if" é recorrente em variadíssimos trechos²⁰.

Neste sentido, não nos é possível criar uma imagem real das personagens e dos acontecimentos fantásticos, nem tão pouco, neste caso, do próprio jardim. Sabemos que o jardim de Rappaccini é um local pleno de vida artificial, criado pela ciência de um homem, profundo conhecedor dos segredos da natureza. A imagem do jardim varia consoante a perspectiva sob a qual é avistado. Da varanda do quarto da casa de Lisabetta, as flores e as plantas parecem reminiscências de um jardim botânico outrora pertença de uma família abastada. Esta primeira impressão, após uma análise um pouco mais demorada, dá lugar a uma nova ideia na mente de Giovanni: as plantas são fruto de um zeloso cuidado e são tratadas individualmente de acordo com as suas tonalidades e perfumes. Ao cuidá-las, Rappaccini move-se no jardim controlando, ou, pelo menos, dando a impressão de controlar, todos os acontecimentos que ocorrem no seu laboratório vivo.

O jardim é o espaço ao qual o narrador presta uma maior atenção. Apesar de este pequeno éden humano ser de extremo significado na história, a sua descrição pouco

¹⁹RD, p. 986.

²⁰RD, pp 979, 983, 984.

revela acerca da natureza dos acontecimentos. Pelo contrário, a maneira como ele é descrito aumenta a curiosidade dos leitores, intensifica o desejo de saber mais e serve de artifício de distração das questões centrais no âmbito da acção, das consequências para as personagens e da existência ou não de fenómenos invulgares que devam ser considerados fantásticos. O paralelismo entre o jardins de Giacomo Rappaccini e o Éden descrito na Bíblia é suscitado por uma questão que Giovanni se põe ao observar o médico a devanear por entre as plantas : "was this garden, then, the Eden of the present world? -and this man, with such a perception of harm in what his own hands caused to grow, was he the Adam?" (RD, 979). Ao tomarmos como possível uma aproximação do jardim com um éden artificial, podemos atribuir a Rappaccini dois papeis de diferentes implicações: o de um demiurgo poderoso e impiedoso ao ponto de ser capaz de utilizar a sua própria filha num experimento científico, ou o de um segundo Adão que fracassa na sua missão no paraíso e, portanto, é punido com um terrível castigo.

Associado à dualidade interpretativa da figura de Rappaccini, surge um outro médico da cidade de Pádua chamado Pietro Baglioni. Conhecemo-lo por intermédio de Giovanni, uma vez que Baglioni era um antigo conhecido de seu pai. As personalidades destes dois médicos de renome não podiam ser mais diferentes. Enquanto Rappaccini é um homem de semblante austero, dado a poucas palavras e, aparentemente, pouco sociável, Baglioni é jovial, conversador e apreciador dos prazeres da boa mesa. A sua cordialidade só é quebrada com a referência ao seu colega de profissão a quem reconhece sabedoria, embora lhe aponte fortes entraves no que diz respeito à sua ética: "The truth is, our worshipful Doctor Rappaccini has as much science as any member of the faculty -with perhaps one single exception- in Padua, or all Italy. But there are certain grave objections to his professional character." (RD, 982). Com esta afirmação emite as primeiras apreciações acerca de Rappaccini e é de reter o seu comentário apresentado graficamente entre travessões, que deixa alguma curiosidade em conhecer a identidade do outro médico com um domínio mais profundo da ciência. No mesmo diálogo travado com Giovanni, esclarece que Rappaccini é um homem sem escrúpulos e que é capaz de sacrificar os seus pacientes a favor do progresso da ciência.

O discurso de Baglioni é, invariavelmente, seguro de si, como se não o afligissem dúvidas de natureza alguma. Esta sensação de segurança que o médico transmite aos leitores abona a seu favor e, não fossem pequenas frases inacabadas ou pouco claras²¹, seria muito fácil reconhecer na sua figura uma entidade benéfica que iria coadjuvar as forças do bem contra as do mal. Baglioni é quem nota uma diferença em Giovanni e não hesita em atribuí-la às influências de Rappaccini que alegadamente o estaria a utilizar numa experiência científica, que, no seu já habitual modo de falar ostentando plena certeza, classifica de infernal. A metamorfose é um processo pelo qual a maioria dos protagonistas passa ao contactar com os seres ou acontecimentos estranhos. No final, o protagonista resulta quase sempre transformado e marcado irreversivelmente pela experiência que viveu. Obviamente que a ideia sugerida pelo médico (a propósito de Rappaccini) aflige Giovanni e influencia os leitores a favor de Baglioni e em detrimento de Rappaccini, tanto mais que a aparência de homem intelectual deste último, com uma frieza de expressão inconciliável com o calor humano, se desenha nos leitores desde o primeiro contacto com o médico no início do conto. Assim, no momento em que Baglioni se apresenta no quarto do protagonista e, fazendo uso de uma história antiga sobre uma mulher índia que através do perfume enfeitiça um seu apaixonado, lhe oferece uma ânfora contendo um antídoto para os venenos criados por Rappaccini, os leitores, como Giovanni, tendem a crer que, efectivamente, é possível que Beatrice seja culpada de cumplicidade com o seu demoníaco pai. Novamente Giovanni é arrebatado pelos seus próprios sentimentos e, num acto egoísta e comandado pela raiva interior, precipita-se para o jardim e interroga Beatrice acerca da sua condição que, agora, é também partilhada por ele.

O desfecho da narrativa é inesperado mas não é conclusivo quanto à questão de estarmos ou não perante uma série de acontecimentos fantásticos. A ambiguidade mantém-se suspensa. Ficamos, contudo, a conhecer melhor as personagens: Beatrice

²¹ Ainda na sequência da conversa com Giovanni a propósito de Rappaccini, Baglioni comenta: "Other absurd rumors there be, not worth talking about, or listen to." (p.983). Embora este comentário seja pouco claro e, na leitura, possa quase passar despercebido, mais tarde, em especial no desfecho da narrativa, é legítimo perguntarmo-nos quais seriam os outros rumores que circulavam na cidade e a propósito de quem.

revela-se uma jovem ingénua e confiante e declara-se objecto de um estranho fado ("there was an awful doom." (RD, 1001)) que não pode evitar. Invoca a Virgem Maria, facto que demonstra a pureza de sentimentos, e acaba por sucumbir à dureza das acusações de Giovanni. As suas últimas palavras dirigidas ao protagonista apontam uma interpretação da história: "Oh, was there not, from the first, more poison in thy nature than in mine?" (RD, 1005). Efectivamente, podemos concluir que Beatrice é uma vítima das acções das outras personagens e que não teve, em altura alguma, possibilidade de fugir ao seu destino. Ela sofre com o egoísmo de Giovanni, com a atitude de seu pai que a dota de um poder que a faz ser temida mas não amada, e com Baglioni que a utiliza para perpetrar uma vingança contra o seu opositor de profissão. No final, Rappaccini, num dos exemplos singulares de discurso directo, explica que o móbil da sua acção fora elevado. Giovanni, o protagonista, tem possibilidade de escolher o seu destino, mas falha ao desafiar forças que desconhece e, em especial, fracassa por não ser capaz de dominar o seu carácter impulsivo.

Os últimos dois parágrafos contêm a chave interpretativa, sob o ponto de vista moral, de toda a narrativa. O narrador comenta que a vida de Beatrice foi o preço pago pelo seu pai que tentou ascender à categoria de deus e aperfeiçoou (erradamente) o que considerava a sua maior fraqueza e debilidade. Ao alterar a condição humana, vota-a a uma solidão extrema que, apesar do esforço de aproximação a Giovanni, Beatrice não consegue jamais romper. Giovanni é transformado na única pessoa a conseguir aproximar-se do seu sopro, mortal para as outras criaturas, devido à acção do médico. A participação do médico Baglioni vem precipitar o final: o tom triunfal com que desafia Rappaccini e a gargalhada estrondosa que emite após a morte de Beatrice vêm, um pouco inesperadamente, situá-lo no eixo axiológico do mal. Concluimos que os seus actos são movidos por um desejo desmedido e egocêntrico de superar todos na arte da medicina e nada têm que ver com a vontade de resgatar os dois jovens do terrível Rappaccini.

Neste conto que acabámos de interpretar, o mal não provem de um ser tradicionalmente considerado malévolos, como o vampiro, ou uma bruxa ou ainda o

próprio diabo. Pelo contrário, é a intrusão da mão do homem que origina uma tragédia inevitável. Contudo, nenhuma das personagens pode ser considerada um intermediário de um dos seres citados (apesar de haver mais do que uma portadora do mal). Com efeito, é legítimo afirmar que esta nova abordagem do tema do mal, utilizando o género fantástico, vem iluminar o pensamento e juízo do autor destas seis histórias: o mal e o bem são dois extremos muito próximos e as consequências de um e de outro interligam-se num emaranhado difícil de desembaraçar. Conclui-se, portanto, que, para Nathaniel Hawthorne, a moral não está exclusivamente numa só pessoa ou numa única atitude; é preciso ter largueza de espírito para filtrar o que há de melhor no ser humano e tolerância para aceitar os seus defeitos. Nem sempre aquele que parece ser o sujeito que pratica o mal é o agressor e, ao invés, nem sempre aquele que age sob o baluarte do bem consegue colher bons frutos das suas acções. De entre as quatro personagens (os dois médicos e os protagonistas), apenas Beatrice assume um papel de vítima, facto aparentemente surpreendente se tivermos em linha de conta que ela é, afinal, a portadora da terrível e fatal fragrância capaz de matar o mais aguerrido inimigo. Contudo, o seu coração é puro, inocente e dotado de uma enorme capacidade para amar e para se sacrificar (a este propósito lembramos uma das suas últimas intervenções em que declara que nem sequer por um momento de felicidade enfeitiçaria Giovanni).

A morte é, efectivamente, a única solução viável para uma criatura aparentemente fantástica como Beatrice. Fantástica, mas nem por isso identificada com o mal que, contrariamente ao que poderíamos esperar numa história deste género, se encontra bem mais perto do coração humano do que duma entidade sobre-humana. Giovanni, o protagonista que tem contacto com o mundo e com as ocorrências aparentemente estranhas e meta-empíricas, possui mais maldade no seu interior do que a personagem que encarna o mundo fantástico, como atestam as palavras de Beatrice proferidas no desfecho. O trabalho de investigação científica e a paixão pela ciência são traços comuns aos dois médicos e a uma outra personagem - Aylmer - de The Birth-Mark. Os três encarnam o amor e a fé na ciência levados a um tal extremo que ela se torna objecto de veneração e se sobrepõe ao valor e ao respeito pela vida humana. Baglioni e Rappaccini

disputam o lugar central no reino da medicina de Pádua, o primeiro intrometendo-se num experimento delicado e de resultado trágico que o segundo preparava utilizando como principal objecto de estudo a condição mortal da sua própria filha. Após termos lido o conto, podemos crer que as intenções de Rappaccini em aperfeiçoar a fragilidade humana são elevadas, embora se sobreponham ao sentimento humano e ao amor e respeito paternal. Todavia, ao forçar a sua admissão no círculo da criação aspira, ainda que involuntariamente, ao trono de deus e é punido por isso.

The Birth-Mark é também uma história onde o sentimento de curiosidade científica de uma personagem a conduz a uma situação de desrespeito por outras personagens, particularmente pela sua mulher. Este conto inicia-se com um discurso do narrador acerca dos progressos da ciência, dos quais o mais espantoso é a descoberta da electricidade, que fez alguns homens acreditar na possibilidade de dominar o segredo da criação e de, uma vez na sua posse, aceder à perfeição manipulando o que se julgava imperfeito e destoante na Natureza. Não é de estranhar depararmo-nos com este tipo de comentários por parte do narrador, mesmo num conto do género fantástico. Esta figura literária exprime, muitas vezes, opiniões da época (finais do século XVIII) e dá voz aos pensamentos e juízos de valor do seu autor (é necessário ressaltar o facto, sobejamente aceite por todos, de que se torna impossível descortinar a verdadeira posição de um autor face às inúmeras atitudes das personagens por ele criadas). Embora o fantástico seja um género de ambiguidades, de duplicidades e de indecisões, não se reduz a um mero jogo intelectual de entretenimento passageiro. Por trás de uma obra subjaz sempre um ideal, uma tomada de posição, ou uma reacção contra um qualquer estado de coisas. Este género foi, desde as primeiras produções, aproveitado como veículo de transmissão de determinadas ideias e sentimentos, aos quais não era estranho um relativo cepticismo, ou incredulidade, relativamente aos aclamados progressos científicos. Por aceitar, paralelamente a uma explicação racional e lógica, a possibilidade da ocorrência de fenómenos menos enquadrados no padrão de vida corrente e mais estranhos aos factos da experiência normal e comum que a razão não consegue explicar inteiramente, o fantástico conota uma mensagem de insuficiência da capacidade humana, nomeadamente

no que diz respeito à actividade intelectual, para dominar e compreender alguns aspectos da existência. A euforia, mais ou menos generalizada, que se gerou ao redor dos progressos científicos é, no caso do conto que analisámos e de The Birth-Mark, assunto de uma chamada de atenção por parte do autor.

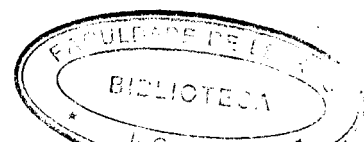
As duas personagens principais da *short-story*, Aylmer e Georgiana, formam um casal que, a princípio, nos parece comum. A sua caracterização é-nos fornecida de duas maneiras: em parte pelo narrador, em parte de um modo mais directo, através da acção²² ao longo da história. Como é sabido, a informação que provem do narrador, apesar de ser fidedigna, é calculadamente refreada. Sabemos, assim, que Aylmer nutre uma devota paixão pela ciência, em especial pela alquimia, à qual se dedica há algum tempo. A simples referência a este ramo da ciência é muito sugestiva para os leitores e cria um clima de expectativa que se mantém aceso até ao desfecho: no imaginário popular, a alquimia liga-se ao estranho, ao desconhecido, ao etéreo, de uma forma positiva e fascinante. É exactamente este sentimento que, a determinada altura do conto, nos aproxima de Georgiana e cria uma certa empatia ou compreensão pela admiração que sente pelo trabalho experimental do marido: "the illusion was almost perfect enough to warrant the belief, that her husband possessed sway over the spiritual world." (BM, 771). Esta quase reverência é aumentada pelo cenário de encantamento que Aylmer recria no pavilhão de trabalho e que se destina a entreter e a acalmar a sua mulher durante o tempo de espera pelo resultado da experiência. Contudo, quando Georgiana decide procurar por si um outro modo de ocupar o tempo, lendo alguns trechos dos exemplares da biblioteca, depara com um grosso livro que contem anotações das experiências de Aylmer, da sua própria autoria, que lhe abrem o espírito para a realidade: proporcionalmente, o seu marido conseguiu poucas conquistas científicas porque o objectivo por que ansiava estava sempre demasiado longe para ser alcançado plenamente. Presumivelmente, a grande experiência que Aylmer ensaia também terá um

²²A acção é de tal modo central em The Birth-Mark que o conto é convocado por Leitch, na obra editada por Lohafer e Clarey (p. 130), para ilustrar a *anecdotal story* dotada de princípio, meio e fim de acordo com os preceitos aristotélicos. A *anecdotal story* opõe a *epiphanic story* por ser desprovida de uma linha de continuidade cronológica da acção.

objectivo demasiado além das capacidades científicas e, conseqüentemente, falhará. Resumindo, o narrador revela o julgamento de Georgiana ao afirmar que "The book, in truth, was both the history and emblem of his ardent, ambitious, imaginative, yet practical and laborious, life." (BM, 774). Na verdade, o protagonista justifica bem o seu nome com origem no Inglês do período médio e que significa nobre e famoso. A julgar pela sua biblioteca, onde, para além de alguns livros da sua autoria, se contam muitos outros de personalidades famosas²³, Aylmer é um alquimista detentor de uma sabedoria invulgar. Por outro lado, as suas intenções não são movidas por sentimentos moralmente condenáveis e os objectivos que pretende atingir não são negativos. O móbil que fornece energia a esta personagem é o desejo da existência de um ser humano isento da mácula do pecado original, que a sua mente visiona em Georgiana. À semelhança de Fausto, Aylmer acredita que a ciência lhe pode facultar a experiência da perfeição. Richard Harter Fogle²⁴ declara que Nathaniel Hawthorne simpatiza com esta personagem por se sentir igualmente seduzido pelo esplendor romântico da quimera interminável pelo conhecimento. Admiravelmente, esta simpatia e compreensão não constituem um obstáculo para o discernimento do erro de que Aylmer é culpado (a violação da *truth of the human heart*). O estigma da morte desta personagem não é tão esmagador como o de Beatrice, porque Aylmer tem mais escrúpulos do que o impiedoso Rappaccini. A crença que Aylmer sente nas possibilidades do conhecimento abafa a crença em Deus e condu-lo a um erro humano que jamais consegue emendar e que redundará na condenação de um ser querido. Aylmer recusa-se a aceitar o mal como parte integrante do Homem e,

²³A referência feita na página 774 a algumas autoridades científicas (Albertus Magnus, Cornélius Agrippa, Paracelsus e ainda a Royal Society) reconhecidas, ainda que apenas de nome, pelo grande público, abona a favor da verosimilhança da história, da própria existência e, conseqüentemente, de toda a acção de Aylmer, um alquimista. Este parágrafo é uma das mais fortes ligações ilusórias que o conto mantém com a realidade extra-literária: sendo os autores nomeados autoridades consagradas, torna-se plausível a aceitação das personagens como habitantes do mesmo mundo dos autores, ou seja, historicamente reais.

²⁴Richard Harter Fogle, Hawthorne's Fiction: The Light and the Dark (Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1975), p. 119-20: "Aylmer is shown to be wrong, no doubt of it; but Aylmer is given a remarkably good run for his money. If he hangs himself, Hawthorne gives him a very long rope. The author is more engaged in his Faustian quest for knowledge and his romantic pursuit of infinite development than most critics have been, since the keenest critics of the story have usually been anti-Romantic. That at last he can disengage himself is the more notable because of his sympathy with Aylmer."



consequentemente, tenta corrigir o pecado, ou aquilo que para ele simboliza o pecado da depravação interior, que, segunda a teoria calvinista, é inevitável no homem.

No início do conto, o narrador chama a nossa atenção para o facto de o amor pela ciência ser um rival do amor por uma mulher, para, de seguida, esclarecer que Aylmer encontrou uma forma de, perante a impossibilidade de optar radicalmente por um deles, conciliar e dividir o seu tempo entre Georgiana e a ciência: "His love for his young wife might prove the stronger of the two; but it could only be by intertwining itself with his love of science, and uniting the strength of the latter to its own." (BM, 764)²⁵. Ironicamente, esta afirmação é uma prolepse do resultado literal desta tentativa de conciliação levada ao extremo, na qual Georgiana é transformada em objecto-vítima de uma trágica experiência. Ao longo do conto, encontramos outras prolepses de efeito semelhante a esta que acabámos de referir. A elaborada estrutura de premonições e presságios criadores de expectativas muito contidas e equilibradas suscitam a hesitação do leitor em acreditar nos poderes mágicos e poderosos de Aylmer.

O protagonista, a princípio, pouca atenção dispensara à face esquerda de Georgiana, onde se desenha uma pequena mancha com o formato de uma mão tão pequena quanto a de um pigmeu. A sua cor carmesim contrasta com a alvura da cara, facto que mais se evidencia quando Georgiana, por susto, medo ou doença, empalidece e perde o tom levemente rosado das suas faces. Tal mancha, ora era odiada, ora amada, de acordo com o juízo que aqueles que a observavam faziam, projectando, assim, o seu próprio interior. Os admiradores do sexo masculino consideravam-na digna de apreciação e viam nela um singular sinal com que, hipoteticamente, alguma fada benfazeja a quisera distinguir. Outros, porém, nos quais se incluíam pessoas do seu sexo, não podiam deixar de considerar que tal mancha tornava a bela personagem num monstro. De acordo com as duas interpretações variava o epíteto dado à mancha: ora *mysterious hand*, ora *bloody hand*. O elemento meta-empírico é, deste modo, progressivamente sugerido como existente e aceite no universo diegético sem nunca ser

²⁵De qualquer modo, este conto pode ser encarado, no contexto da obra de Hawthorne, como a sua "darkest meditation on male-female relations (...) which could have been entitled "The Scarlet Hand"..." Cf. Porte, *In Respect to Egotism*, p.144 e seguintes.

declaradamente aceite ou repudiado. Mesmo veladamente, encontramos referências implícitas a realidades invulgares e que não têm lugar na experiência sensorial do quotidiano, como é sugerido pela simbologia das cores branca - a pureza identificada com Georgiana - e avermelhada - associada ao mal e ao pecado (carmesim é um tom secundário derivado do vermelho), que remetem, respectivamente, para o Paraíso e Inferno. Aylmer, após alguns dias de casamento, começa a estranhar tal peculiaridade na cara da mulher e a pequena mão vai, lentamente, ocupando o seu espírito e imaginação. Coincidentemente (facto que tem significado dado que em literatura nada é aleatório), Aylmer apenas identifica a mancha carmesim com uma mancha moral depois do casamento, facto que nos faz associar a simbologia do invulgar sinal com o pecado venial que o protagonista não pode aceitar e que se propõe corrigir²⁶.

Aylmer é caracterizado como uma personagem arrebatada pela imaginação - embora *imagination* e *fancy* sejam vocábulos com diferentes significados na língua inglesa, opto por os traduzir de igual forma por serem ambos utilizados para designar a mesma característica da personagem²⁷. A sua imaginação desmesuradamente fértil é conquistada por um único objecto, a mancha na face de Georgiana. Esta obsessão transforma-o num ser monomaniaco e leva-o a extrapolar acerca da origem e do verdadeiro significado de uma rosácea cutânea. No sono²⁸, o seu consciente fã-lo imaginar-se no seu laboratório, com o auxílio de Aminadab, numa operação destinada a remover a mancha que se mostra tão profundamente enraizada que chega ao coração de Georgiana. O sonho é um elemento premonitório que, conjuntamente com outros sinais, antecipa o fim de Georgiana aos leitores. Estes, no entanto, não perdem o interesse no conto nem esmorecem na expectativa criada em torno do desfecho, devido à necessária ambiguidade a que o narrador submete o discurso, de forma a nunca confirmar as várias premonições ou a participação de forças estranhas no desenrolar da acção. Georgiana

²⁶Apesar de não pretendermos seguir uma interpretação psicanalista de teor freudiano, é digna de nota tal interpretação, tanto mais num conto que tem tantas marcas de paródia bíblica e referências a questões religiosas debatidas nos anos anteriores à Reforma. O narrador afirma que Aylmer via na mancha "the symbol of his wife's liability to sin, sorrow, decay and death", BM, p. 766.

²⁷BM, pp 766-7.

²⁸BM, p. 767.

apercebe-se que o marido abomina a mão cor de carmesim desenhada na sua face e que não é possível viver em paz com tal mácula. Resolve, então, pedir-lhe pelo que ele há muito ansiava em sonhos: a oportunidade de experimentar apagar a mancha através de uma intervenção experimental, nem que para tal tivesse de pagar um preço muito alto: "Either remove this dreadful Hand, or take my wretched life!" (BM, 768). A sugestão da sua possível morte é, novamente, apontada no decorrer da experiência pela própria Georgiana que se torna na vítima das mãos humanas. O episódio da flor, que Aylmer precipita para a morte apesar de lhe conseguir acelerar o ritmo de vida, bem como o momento em que Georgiana vê a sua imagem reflectida num prato metálico com os contornos indistintos e enovoados - um prenúncio do seu apagamento - constituem exemplos metonímicos do improvável sucesso da experiência que o protagonista lidera. O homem da ciência tem a faculdade de interferir com o ciclo natural; contudo, não lhe é concedida a chave da vida e da morte. No fantástico, e este conto prova-o, a fonte do mal nem sempre radica em personagens convencionalmente tidas como opostas ao bem. Pelo contrário, este género de contos pode apresentar seres humanos cujas acções, independentemente de se relacionarem com o mundo meta-empírico, são perniciosas e mesmo fatais para os demais.

Aylmer é um protagonista com traços comuns aos do herói trágico: é um homem destacado na sociedade, pelo menos é lícito que assim o concluamos devido à sua biblioteca indicadora dos seus conhecimentos e à dedicação à ciência alquímica que exige alguma disponibilidade económica. Pretendeu ser um deus para apagar a imperfeição inerente ao ser humano, neste caso representado por uma mulher, mas fracassou na sua quimera²⁹. A sua eminência relativamente aos outros homens não se faz pela perfeição corporal (pouco sabemos acerca da sua caracterização física) mas pela sabedoria e domínio intelectual. Arrisca-se numa empresa desafiadora de forças poderosas, ou seja a Natureza e o próprio Deus que tomam o lugar dos fados das tragédias clássicas, ao intentar emendar a imperfeição humana e, portanto, criar um ser perfeito. Os seus actos

²⁹Cf. Male, Hawthorne's Tragic Vision, p.58.

desafiadores e precipitados acabam fatalmente com a morte de uma personagem e com o protagonista a receber uma lição e uma punição difíceis de aceitar.

Em The Birth-Mark, o espaço é o principal factor gerador de hesitação tanto nos leitores, como na personagem Georgiana, cujas reacções e pensamentos seguimos de perto graças à omnisciência do narrador. Filipe Furtado resume a importância do elemento espacial na construção do género fantástico: "Os diversos elementos que contribuem para a representação do espaço fantástico polarizam-se em dois tipos de cenário cujos componentes, por sua vez, se intercambiam frequentemente. Uns (a que se chamará "*realistas*") predominam de forma evidente, caracterizando-se por acentuarem sempre os traços considerados mais representativos do mundo empírico e simulando, assim, um rigoroso respeito pelas leis naturais e pelo que a "opinião comum" considera ser o real. Outros, os "*alucinantes*", surgem em menor número e contribuem para introduzir dados anormais no cenário anterior, originando parcelas de um espaço aparentemente desfigurado, aberrante e não conforme aos traços do universo que mais familiares se tornaram ao destinatário da enunciação."³⁰ O primeiro espaço onde as personagens se situam é a sua própria casa, que é escassamente referida por não ser elemental para a construção da ambiguidade. O local onde o climax da história, os acontecimentos que o preparam e o desfecho têm lugar é o pavilhão de Aylmer, que interliga os dois tipos de cenário nomeados por Filipe Furtado: um *realista*, outro *alucinante*. Uma parte do pavilhão é descrita como um *boudoir* destinado a acolher uma senhora, uma outra parte, o laboratório propriamente dito, é descrito de forma crua que nos veicula a sensação de estarmos perante uma parte do inferno. O *boudoir* possui uma atmosfera artificialmente criada e Georgiana apercebe-se da sua artificialidade ("she had some indistinct idea of the method of these optical phenomena" (BM, 771)). Todavia, não resiste ao encantamento das ilusões dos jogos de luzes e aos aromas enebriantes manipulados pelo marido, que criam uma ambiência etérea e de contornos impalpáveis, e chega a deixar-se embalar pela possibilidade de estar num pavilhão no reino das nuvens³¹. Embora este tipo de cenário seja pouco realista, não é totalmente estranho. É a linguagem utilizada na caracterização

³⁰Furtado, A Construção do Fantástico na Narrativa, p. 120.

³¹BM, p. 770.

do espaço que o torna tão ambíguo e invulgar. Por exemplo, o uso da palavra *magic* ou *magical* indica a hipótese de Aylmer possuir algum conhecimento menos ortodoxo que o senso comum rotularia de meta-empírico. O protagonista considera-se capaz de construir uma barreira mágica contra o mal: "he could draw a magic circle round her, within which no evil might intrude." (BM, 770). Georgiana atribui as façanhas científicas de Aylmer à magia e ele próprio apelida a compilação dos apontamentos feitos durante as suas pesquisas científicas de "sorcerer's book" (BM, 775). Estes disfarçados indícios fazem parte da ambiguidade discursiva e destinam-se a abalar as certezas dos leitores relativamente à natureza das acções de Aylmer. A segunda parte do pavilhão é-nos apresentada à medida do olhar e do julgamento de Georgiana, numa espécie de focalização interna. A fornalha incandescente é o centro vital do laboratório; a fuligem que liberta e que se espalha por todo o lado dão a impressão de vários anos de trabalho sem pausa alguma, como se de uma máquina infernal se tratasse. A nudez do compartimento só é quebrada pela presença de tubos de ensaio, vasos e outros instrumentos e recipientes onde se processam as reacções químicas. O ambiente opressivo, com o ar saturado pela combustão dos elementos e, acima de tudo, uma personagem de aspecto assustador, fazem o laboratório parecer um local demoníaco, especialmente se nos deixarmos remeter pera o universo semântico de expressões como *hot, feverish, glow of its fire, burning for ages, atmosphere felt oppressively close, gaseous odors*.

A ambiguidade discursiva cobre também Aminadab, o assistente de Aylmer desde os primórdios da sua carreira científica. Ele aparece associado à parte mais física e animal do ser humano, solta grunhidos arrepiantes e entrega-se unicamente ao seu trabalho, facto que condiciona a sua apresentação: despenteado e enegrecido pelos fumos da fornalha do laboratório. No entanto, é possível descortinar alguma sensibilidade no momento em que, ao contemplar Georgiana, diz sensatamente "If she were my wife, I'd never part with that birth-mark" (BM, 770). Após o fracasso da experiência de Aylmer, a reacção de Aminadab é desconcertante. A gargalhada que emite pode ser percebida como uma celebração da morte adivinhada de Geogiana, ou como

uma resposta expansiva de medo perante o fracasso e o fim da vida. Acima de tudo, é importante sublinhar que o sentimento de simpatia que podíamos ter para com esta personagem é ensombrado pelo seu riso animalesco. O seu patrão adopta para com ele um tratamento pouco dignificante e dirige-lhe epítetos como *human machine*, *clay*, *clod*, *earthly mass* que, tendo em conta os antecedentes do conto e a incerteza relativamente à natureza de outros factos, originam no leitor a suspeita de Aminadab ser uma criação mecânica da responsabilidade do protagonista. Contudo, este elemento estranho, e que põe em causa as regras do senso comum, não é completamente confirmado nem pelo narrador, nem pela organização discursiva da história.

II

UMA VISÃO FANTÁSTICA

DA BRUXARIA NA SOCIEDADE PURITANA

YOUNG GOODMAN BROWN E THE HOLLOW OF THE THREE HILLS

O género fantástico é, como resumimos anteriormente, definido por Filipe Furtado em oposição a dois seus congéneres, o estranho e o maravilhoso, dos quais se distancia por nele se verificar uma onnipresença de ambiguidade, que se traduz, na prática, por uma impossível caracterização da natureza dos acontecimentos e personagens de aparência meta-empírica. O leitor percorre toda a narrativa sem deparar com uma indicação clara que lhe proporcione uma caracterização definitiva e certa dos fenómenos. Muitas vezes, a hesitação entre o enquadramento dos sucessos dentro da normalidade ou o enquadramento dos mesmos num outro universo de categorias desconhecidas é partilhada pelo leitor e pelo protagonista que duvida daquilo que os seus olhos vêem.

De início, em Young Goodman Brown, a vida é-nos descrita como decorrendo dentro dos parâmetros que a opinião pública dita como normais: um jovem casal, vivendo em Salem, cumpridor preceituoso das obrigações puritanas, constitui-se como as personagens que primeiro conhecemos. Embora não exista uma descrição pormenorizada do quotidiano de Brown e Faith (que seria prejudicial à economia do discurso fantástico que se deseja sucinto), a normalidade das suas vidas está implícita até no próprio nome do protagonista - Brown - um dos nomes mais comuns nos Estados Unidos. O nome da sua esposa - Faith - já não é tão comum e pode suscitar uma interpretação alegórica que remete para o universo semântico da religião. A alegoria esbate as fronteiras entre o sentido próprio e o sentido figurado dos objectos e dos sujeitos¹, mas esta fronteira, na vida real, encontra-se sempre bem delimitada. Como tal, entender a personagem Faith como uma alegoria de um sentimento religioso de esperança equivaleria a engrandecer o seu papel, fazendo-a emergir como uma forte representante do sobrenatural positivo e religioso. De igual modo, o nosso entendimento do conto e de Goodman Brown terá de ir para além das motivações assinaladas por Charles E. May: "...Young Goodman Brown derives from the allegorical tradition. The tale, however, is not pure allegory, for the

¹ Filipe Furtado alerta para o perigo que representa o uso da alegoria no género fantástico afirmando que na alegoria "a delimitação precisa e bem definida que na vida real existe entre sentido próprio e sentido figurado se esbate ou se apaga.", p. 68.

event that dominates it - Brown's journey into the forest - seems to be both realistically motivated and story motivated at once (...) Moreover, Brown himself seems to be both a character typical of allegory, that is, a psychologized archetype, and an "as if" character who has his own psychological make up."²

O espaço onde se situa a história é culturalmente significativo, uma vez que Salem é a terra que ficou gravada no imaginário colectivo dos americanos por nela se terem realizado os famigerados julgamentos das alegadas bruxas³, dos quais resultaram várias condenações à morte de mulheres acusadas de práticas de feitiçaria e relações com seres malditos. Mas, e apesar de alguns indícios significativos contidos nas primeiras linhas deste conto, o início poderia ser o de uma qualquer história não fantástica que, por exemplo, tentasse descrever a vida de Salem por altura da caça às bruxas. Contudo, há factores que vêm desestabilizar o fluir normal da vida. Ao anoitecer, Goodman Brown inicia uma viagem rumo à floresta, mau grado os pedidos de Faith para não a empreender devido a uns sonhos que a afligiam. O sonho premonitório, ao qual já nos referimos a propósito de Georgiana e Aylmer, gera um clima de desconfiança e de expectativa nos leitores, por ser habitualmente um indicador do desfecho da acção. Por outro lado, a simples referência a um local como a floresta suscita a ideia de que o motivo que leva Goodman Brown até lá não pode ser lícito, pois se o fosse teria lugar na praça pública diante dos olhos dos outros habitantes. A floresta é um espaço marcado negativamente na cultura puritana por se identificar com o reino da vida selvagem, com a sociedade índia seguidora das suas próprias condutas sociais e sujeita à lei da sobrevivência e não à lei da teocracia puritana. Por recearem adentrar neste reino do desconhecido, a floresta foi, durante muito tempo, destino proibido e, em consequência, de pouca confluência por

²Charles E. May, "Metaphoric Motivation in Short Fiction: "In the Beginning Was the Story" ", Short Story Theory at a Crossroads, p. 69.

³George Dekker na obra The American Historical Romance (Cambridge: Cambridge University Press, 1987) aponta os julgamentos das bruxas como uma matéria recorrente em romances de cariz histórico. Contudo, o ponto de vista sob o qual estes foram interpretados é variável de autor para autor, podendo haver visões mais convencionais a par de outras que invertem os papéis desempenhados pelas bruxas e pelos seus condenadores (p. 63). O silêncio de Hawthorne relativamente aos julgamentos -com a excepção óbvia de Young Goodman Brown- tem o significado de uma forte tomada de posição. O autor, ao estudar com grande pormenor a História de Nova Inglaterra, não pode ficar indiferente ao peso do puritanismo que ao apregoar a pureza da vida em comunidade, incutia um sentimento de culpa individual nos crentes. Cf. Dekker, p. 245.

parte de homens e mulheres que se queriam respeitáveis. Obviamente que os intervenientes em negócios e encontros menos ortodoxos encontravam na floresta um local retirado dos olhos inquisidores dos puritanos que, aos poucos, passou de reino do selvagem a reino do *black man* (um misto de índio e de demónio), por nela terem lugar acontecimentos marginais dos quais pouco se sabia. Filipe Furtado, ao discutir o espaço do género fantástico, afirma: "o espaço fantástico também foge em geral à luz e à cor, preferindo descrições que subentendam iluminação vaga ou escuridão, meias tintas ou tonalidades sombrias."⁴ e aduz que, no caso dos espaços exteriores, um dos possíveis para criar um cenário convidativo ao irreal e ao sobre-imaginativo é precisamente a floresta labiríntica, marcada pela ausência de luz solar. Por todos estes motivos, os leitores ficam hesitantes quanto à natureza dos propósitos do protagonista ao dirigir-se a tal local e aguardam com expectativa o desenrolar da narrativa.

Nesta *short-story*, a dúvida relativamente à verdade dos fenómenos ocorridos na floresta é a base da fundamentação da teoria que inclui este conto no género fantástico. Consequentemente, é em seu torno que todos os outros elementos ambíguos se posicionam. Embora a ambiguidade gerada perpassasse toda a estrutura discursiva, bem como toda a organização diegética, a indefinição da natureza dos sucessos origina duas linhas interpretativas. Apenas o leitor pode escolher uma das interpretações, porque não se encontra nenhuma indicação categórica acerca da veracidade da reunião demoníaca dentro do próprio universo de escrita. Assim sendo, podemos aceitar a hipótese de que Goodman Brown teria ido até à floresta para levar a cabo um encontro pouco dignificante e que, a dada altura, arrependido da sua primeira decisão, se senta junto a uma árvore onde adormece. Em sonhos provocados pelo remorso que sente, visiona um insólito encontro diabólico onde a sua mulher Faith está pronta a ser acolhida. Esta opção, que segue a linha da racionalização e da explicação mais lógica e aceitável pelo bom senso, justifica os sucessos como estranhos sonhos de um homem preocupado com uma errada conduta. Porém, não existe nenhuma certeza quanto a esta possibilidade que o próprio narrador levanta: "Had Goodman Brown fallen asleep in the forest, and only

⁴Furtado, A Construção do Fantástico na Narrativa, p. 124.

dreamed a wild dream of a witch-meeting?" (YGB, 288). A resposta a esta pergunta retórica fica da nossa responsabilidade "Be it so, if you will." (YGB, 288). Por outro lado, podemos crer na hipótese que implica a aceitação da veracidade da reunião de bruxas, pecadores, homens da Igreja, mulheres de má vida, presidida por um ser que, supõe-se, seria o próprio diabo. Esta opção acarretaria a crença na existência de um mundo sobrenatural.

A maneira como é descrita a reunião assemelha-se a uma paródia das celebrações cristãs, paródia essa motivada por uma necessidade de verosimilhança que confunda os leitores e não por uma vontade de denegrir ou de explorar pejorativamente este paralelismo. Ao reconhecer algumas características familiares, ainda que aplicadas no campo axiológico inverso ao do bem, gera-se um sentimento que impulsiona o público a considerar a estranha hipótese da plausibilidade de tal reunião. O paralelismo com os cultos públicos da religião cristã advem da semelhança da ambiência e do cenário: o altar ou púlpito, no conto aproveitado de uma grande rocha esculpida naturalmente; a iluminação difusa feita por tochas; a entoação de cantos e hinos que, na paródia, versavam o pecado e, por fim, uma figura destacada das demais que conduz a reunião e que corresponde ao Padre ou Pastor da cerimónia cristã. O discurso é vago e incerto no que diz respeito à caracterização desta personagem. A sua entrada em cena (utilizo vocabulário dramático porque a encenação é realmente teatral) é acompanhada de estranhos e selváticos rugidos juntamente com vozes que exprimiam culpa. A sua descrição é tão escassa que nem é possível desenhar um retrato físico ou aproximar a sua figura à do diabo, conforme a cultura popular o convencionava. Esta contenção descritiva é premeditada e tem como objectivo manter a ambiguidade, não permitindo que seja reconhecida e aceite a existência de uma criatura estranha ao universo quotidiano, através da voz do narrador. Os elementos mais definidos que possuímos para caracterizar a figura tenebrosa são epítetos que o narrador lhe atribui. O orador que anuncia a chegada de novos adeptos recém convertidos é apelidado de *dark figure*, *sable form*, *Shape of Evil* e *Wicked One*, conforme Goodman Brown o classifica. O narrador comenta - este comentário é quase uma afirmação directa da sua identidade sem,

contudo, o ser inequivocamnte - que o tom com que esta figura se dirige à audiência era solene, quase triste, "as if his once angelic nature could yet mourn for our miserable race."⁵. Da análise do seu discurso de acolhimento extraímos uma carga semântica que caracteriza a personagem que o enuncia. O discurso é percorrido por uma enumeração de pecados vários, dos quais pessoas bem consideradas pela Igreja eram culpadas e culmina numa declaração de igualdade de todos os homens pelo mal, característica incontornável e inerente à Humanidade. Esta personagem, que embora não seja claramente identificada, se assume com um comportamento e discurso fantásticos, é responsável pela indecisão do leitor quanto à natureza do sucedido. A hesitação em localizar tais acontecimentos e personagens no reino dos sonhos ou num universo de categorias diferentes das do nosso é pertinente atendendo à estranha personagem.

Um encontro deste tipo poder-se-ia considerar uma reunião à meia-noite no cenário da floresta onde fazem parte da assembleia pessoas das mais variadas proveniências: "irreverently consorting with these grave, reputable, and pious people, these elders of church, these chaste dames and dewy virgins, there were men of dissolute lives and women of spotted fame, wretches given over to all mean and filthy vice, and suspected even of horrid crimes." (YGB, 285). Esse encontro seria plausível, e igualmente bizarro, não fosse a presença da figura escura e tenebrosa que, por causa da ambiguidade discursiva que envolve qualquer referência que lhe seja dirigida, remete para um outro mundo. Se esse mundo, habitado por seres sobrenaturais e com categorias diferentes das do nosso quotidiano, existe realmente, não é uma questão a resolver dentro da narrativa, cujo objectivo é precisamente o oposto, o de manter sempre viva a indecisão: o género fantástico depende da hesitação entre a aceitação e a rejeição de uma outra forma de vida que não a que consideramos normal, pelo que a decisão por uma das opções equivaleria ao fim do fantástico.

Em Young Goodman Brown, seja qual for a via interpretativa seguida pelos leitores, é indubitável que, depois do sonho ou depois de presenciar a reunião, Goodman

⁵YGB, p. 287. Este comentário remete o leitor para a história da proveniência da figura do diabo, um antigo anjo que se revoltou contra o poder divino.

Brown passa por uma radical metamorfose: "A stern, a sad, a darkly meditative, a distrustful, if not a desperate man, did he become from the night of that fearful dream." (YGB, 288). A sua atitude para com todos aqueles que Goodman Brown viu ou julgou ter visto na reunião na floresta modificou-se porque, a partir de então, passou a ter conhecimento das suas fraquezas e da inexorabilidade do mal como parte constituinte da vida humana. A transformação do sujeito humano que se defronta ou que simplesmente contacta com o aparente mundo estranho é característica dos protagonistas do fantástico. Filipe Furtado defende que a manifestação meta-empírica do género fantástico deve provir de campo axiológico do mal e justifica a sua posição afirmando que é a intervenção de origem maligna que causa choque ou terror, ou apenas admiração, no público. Uma intervenção de índole positiva, isto é a participação de uma entidade benfazeja na vida dos homens, é sempre benvinda e não provoca espanto, mesmo que transcenda os parâmetros do quotidiano ou violente as fronteiras do plausível segundo o define o senso comum. Ressalve-se, no entanto, que, se a inclusão de uma personagem aparentemente sobrenatural não acarretar o estigma do mal e se ela for o objecto de hesitação, em volta do qual a ambiguidade da diegese se desenvolve, podemos incluir o conto no género fantástico⁶. Se a personagem ou acontecimento forem identificados com o mal, como na maioria das *short-stories* do universo de análise desta exposição, o protagonista que com ele se confronta pode acabar irremediavelmente marcado pela experiência: "A manifestação insólita é ainda frequentemente irreversível e de consequências inelutáveis, conduzindo a um desenlace nefasto às forças positivas integradas na natureza conhecida."⁷ Goodman Brown altera a conduta e até a personalidade após a noite passada na floresta.

Independentemente do significado puritano do local, independentemente das características fantásticas desta história, a curta viagem empreendida em plena noite leva o protagonista a defrontar-se consigo mesmo; o isolamento e a Natureza favorecem este

⁶Assim, iremos propor a inclusão do conto The Snow-Image no género fantástico.

⁷Furtado, A Construção do Fantástico na Narrativa, p. 24.

encontro, do qual resulta uma análise interior e um reconhecimento do mal nos homens⁸. Seja a reunião um devaneio do subconsciente, seja um acontecimento real, ela promove uma aproximação dos homens através de tudo o que é perverso e uma empatia entre todos por se assemelharem naquilo que é corrompível e negativo⁹. Goodman Brown aproxima-se fisicamente da congregação com o intuito de visualizar Faith entre os convertidos, mas também se aproxima emocionalmente. Daqui decorre a penosa tomada de consciência de que o pecado é algo partilhado por todos os homens¹⁰. A figura sombria que conduz o encontro confirma que os vícios humanos promovem a humanidade a uma espécie de irmandade do mal. Esta personagem profetiza que será "the Sympathy of your human hearts for sin" (YGB, 287) a razão da expansão da congregação demoníaca a toda a terra. Contudo, apesar de conhecer a fraqueza comum, o protagonista não a aceita e refugia-se em si próprio tornando-se incapaz de estabelecer uma relação fraterna com qualquer outra pessoa. Esta não é a única personagem a recusar o erro e a imperfeição: Rappaccini e Aylmer tentaram aperfeiçoar um ser, privando-o da sua condição natural para procurarem a perfeição.

Faith, que é vista na reunião pelo marido, é a única personagem a conseguir aceitar os homens após ter tido conhecimento dos seus erros. Faith é uma personagem escassamente descrita no conto. Há uma característica sua que fica memorizada na nossa mente por ser referida duas vezes na primeira página: os seus *pink ribbons*¹¹. Os laçarotes da touca da personagem tem a cor rosa, geralmente associada à infância e, consequentemente, à inocência. Não sabemos se Faith é efectivamente uma mulher inocente e pura. Roy Male compara-a a Beatrice pela sua ambiguidade e ambivalência

⁸Melville, citado por F. O. Matthiessen em *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (New York: Oxford University Press, 1972), p. 191, admirava a profundidade com que o conto que analisamos expressava o mistério do mal. O texto original de Melville é "Hawthorne and His Mosses". Cf. Joy Leda (ed.), *The Portable Melville* (Harmondsworth: Penguin Books, 1976), pp 400-21.

⁹"he felt a loathful brotherhood, by the sympathy of all that was wicked in his heart", YGB, p. 286.

¹⁰Daniel Hoffman em *Form and Fable in American Fiction* (New York: WW Norton & Company inc, 1973) afirma: "For what Young Goodman Brown learns at the Witches' Sabbath (...) is but a partial knowledge.", p. 156. De facto, o seu conhecimento é imperfeito por não contemplar um ensinamento de vida, mas um enclausuramento que se reduz ao distanciamento de toda a Humanidade.

¹¹YGB, pp 276 e 288.

"Faith, like Beatrice Rappaccini, is both pure and poisonous, saint and sinner."¹² Para este autor, os laçarotes cor-de-rosa representam a ambiguidade de Faith¹³, um ser inocente durante o dia mas capaz de assumir a sua sexualidade durante a noite. Nesta linha de pensamento, a experiência nocturna na floresta representa o contacto físico de Brown com a sua mulher, facto que o protagonista não consegue aceitar pacificamente.

A atitude de Faith no final do conto é substancialmente diferente da de Goodman Brown. Admitindo que Faith tem o mesmo conhecimento do pecado que o seu marido, ela supera-o ao conseguir adoptar uma filosofia de vida que lhe permite viver em paz com ele¹⁴. Apesar de sabermos que esta personagem é vista por Goodman Brown na reunião e que ela seria uma das recém convertidas a ser aceite naquela congregação, não temos conhecimento acerca da efectivação do seu baptismo demoníaco. Os últimos segundos descritos nesta reunião são preenchidos por um grito assustador do protagonista apelando à resistência de Faith. De seguida, todo aquele cenário de contornos sobrenaturais desaparece como que por encanto para dar lugar ao sossego da noite na floresta e nada mais se sabe relativamente à autenticidade ou, no caso de ter realmente ocorrido, à sua conclusão. Ao clímax da acção sucede abruptamente o anticlímax.

Que a incursão na floresta tem por trás uma má intenção é indubitável: o narrador assim no-lo comenta no início da história¹⁵. O cenário é assustador e, todavia, o mais assustador e estranho dos seres, aquele que causaria horror a qualquer sensibilidade, é o próprio Goodman Brown "But he was himself the chief horror of the scene (...) there could be nothing more frightful than the figure of Goodman Brown." (YGB, 284). A sua

¹²Male, *Hawthorne's Tragic Vision*, p. 77.

¹³Para outra interpretação do mesmo motivo, cf. Matthiessen, *American Renaissance*, pp 284-5.

¹⁴Muitas das personagens femininas de Nathaniel Hawthorne possuem uma força interior e espiritual superior à das personagens masculinas. Neste conto Faith é um bom exemplo deste facto. Uma outra personagem feminina é referida como oponente ao encontro demoníaco: a mãe de Goodman Brown que apela à resistência ao mal. Coincidentemente, o pai do protagonista é referido como tendo feito parte de uma congregação dirigida pelo diabo, portanto mais fraco do que a mulher. Além das personagens deste conto, poderíamos apontar a integridade de Hester Prynne contra a incoerência de Arthur Dimmesdale ou a superioridade moral de Beatrice em relação a qualquer uma das personagens masculinas de *Rappaccini's Daughter*.

¹⁵A expressão utilizada para caracterizar o objectivo a cumprir na floresta é "his present evil purpose", YGB, p. 276.

aparência deixa transparecer o seu interior que, como sabem os leitores, não é marcada pela paz de uma consciência tranquila. É nos espaços mais despovoados que o homem tem a oportunidade única de fazer uma introspecção, uma análise da conduta de vida, bem como, eventualmente, uma mudança radical. Como tal, a floresta representa o espaço em que se dá uma importante escolha moral na vida de Brown e que se resume na aceitação do mal ou no seu repúdio.

Uma figura¹⁶ acompanha o protagonista e, supomos, será essa personagem que o encaminhará no negócio ou encontro que ele tanto receia. A descrição desta personagem é de grande impacto nos leitores, tanto por ser uma das que primeiro conhecemos - antes mesmo da personagem de figura tenebrosa da reunião - como pela ambiguidade que a circunda. Estranhas referências são feitas a seu propósito, nada, porém, que seja indicado como absolutamente certo. O fantástico tem a particularidade de não chamar as coisas, os acontecimentos e as personagens pelo seu inequívoco nome para que não se desvança jamais a sombra da incerteza. Se o narrador se refere às coisas afirmando que elas parecem outra coisa, ou se comenta que tal acontecimento podia ser, na verdade, outro, o leitor fica pendente, aguardando uma indicação mais precisa que nunca lhe é fornecida. A personagem que esperava Goodman Brown vem de Boston e tem uma apresentação comum. À repreensão pela sua falta de pontualidade o protagonista defende-se dizendo ambiguamente que Faith (Fé, em português) o havia retardado. Numa primeira leitura, pensar-se-ia que o protagonista se refere à conversa travada com a mulher. Mas, ao sabermos da duplicidade interpretativa da história, podemos pensar que Faith se refere ao sentimento de esperança que o impedia de participar num encontro demoníaco. Esta personagem¹⁷ que o espera na floresta está presente numa extensão considerável do conto o que não implica que o público leitor tenha dela uma imagem bem definida. Sabemos que se poderia considerar um homem com um estatuto social

¹⁶O narrador assim se refere à personagem que espera por Goodman Brown na floresta, pelo que opto por manter a tradução portuguesa. O facto de lhe chamar *figura de homem* e não simplesmente *homem* tem certamente que ver com a ambiguidade que se deseja criar relativamente à natureza desta entidade.

¹⁷Robert S. Levine em Conspiracy and Romance: Studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne, and Melville (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), pp 127-129, declara que a personagem que espera Goodman Brown na floresta o vai guiar até uma celebração antimacônica e contra-subversiva. Segundo o autor, este tipo de reuniões foram comuns no período compreendido entre 1620 e 1830.

semelhante ao do protagonista, mas o seu comportamento distingue-o dele "he had an indescribable air of one who knew the world" (YGB, 277). Como sabemos de antemão a sua idade, cerca de cinquenta anos, podemos entender esta afirmação como uma referência à experiência vivencial que a idade lhe proporciona. Porém, o discurso da personagem desmente, em parte, a sua idade, pois, em conversa com o protagonista, diz ter conhecido tanto o seu pai como o seu avô e afirma tê-los ajudado nas suas lutas contra os Quakers e contra os índios. Estas duas lutas são elementos historicamente verídicos na História da América e, por serem do conhecimento geral, abonam a favor da veracidade de toda a história, por razões já expostas no presente trabalho e a que não são estranhos os envios para a própria História da Nova Inglaterra¹⁸. É, no mínimo, estranho, se não mesmo humanamente impossível, que um homem que conheceu três gerações consecutivas de puritanos se apresente tão jovial ao ponto de conseguir empreender a caminhada com Goodman Brown mantendo sempre uma conversa num tom vivo e perseverante. O bordão em que se apoia é o mais insólito elemento da sua figura. De algum modo assemelha-se a uma grande e preta serpente que se meneia ao ritmo daquele que a empunha. O narrador, ao descrever tal bordão, é cauteloso nas expressões que utiliza a fim de evitar radicalmente qualquer afirmação de facto. Palavras como *likeness*, *ocular deception*, *snake-like staff* ou *seemed to* são utilizadas para comparar o bordão com aquilo que aparenta ser.

A determinada altura, vêem à sua frente Goody Cloyse, uma velha senhora de Salem que ensinava o catecismo às crianças e aconselhava espiritualmente quem precisasse. A estranha figura demarcara-se da companhia de Goodman Brown para se dirigir à velha senhora, que o identifica como sendo alguém que adquirira a aparência do avô de Brown. Entre os dois, trava-se um diálogo que tem por assunto uma bruxa ou feiticeira. Este tema, atendendo a todos os indícios estranhos já interiorizados, desperta a curiosidade dos leitores. A velha senhora queixa-se de ter sido vítima de um roubo de um cabo de vassoura e acusa uma mulher, alegadamente uma bruxa, de ser a autora de tal acto. Diz, também, que na altura se encontrava bem untada com um ungido caseiro de

¹⁸Cf. Dekker, *The American Historical Romance*, pp 133-4.

ingredientes vários que seria, concluimos, para afugentar e se proteger da acção das bruxas. O motivo da bruxaria, inserido numa sociedade herdeira da cultura puritana e ainda pouco esclarecida, é, ironicamente, um factor criador de verosimilhança por ser comum no universo da crença popular da época. A verosimilhança não é, de modo algum, um elemento fácil de conseguir numa narrativa, por estar sujeito às oscilações e aos condicionalismos da opinião pública, que varia de acordo com a cultura, com o tempo ou com o espaço. Por esta razão, um motivo que julgamos tão fantástico como a bruxaria pode ser uma referência verosímil enquadrada num outro universo cultural.

Como em todos os outros contos que analisamos presentemente, o narrador omnisciente e extradiegético é a personagem que nos conta o ocorrido, como se o tivesse presenciado e conhecesse o desfecho e as consequências finais para as personagens intervenientes. Apesar deste seu conhecimento da diegese, o narrador coíbe-se de divulgar o final e mantém-se constantemente impermeável à tentação de pender a versão para uma das duas vias interpretativas que o fantástico pressupõe. Filipe Furtado dedica um capítulo ao narrador-actor¹⁹, isto é, ao narrador intradieгético, mas explica que este tipo de narrador é apenas um dos possíveis no fantástico e que, portanto, não se deve fazer da sua existência uma característica essencial ao género como é a ambiguidade. A importância de um narrador deste tipo, a existir num conto, é de desempenhar um papel de guia para o leitor face aos sucessos que presencia. Raramente o narrador é autodieгético por razões óbvias que se prendem com o facto de ser extremamente difícil conseguir a necessária contenção e neutralidade ao narrar a sua própria história. Portanto, o narrador é, usualmente, uma personagem secundária que, por ter tido acesso directo à história fantástica, a procura retransmitir mantendo o seu carácter dialéctico entre os dois mundos e universos que lhe subjazem. O leitor pode, deste modo, deixar-se conduzir pelas emoções e, especialmente, pela hesitação que esta personagem expressa. Contudo, a modalidade de narrador mais comum (o mesmo que tem a responsabilidade de contar os seis contos deste trabalho) é o narrador que não participa na história - extradiegético. Nem o leitor, nem a própria narrativa perdem com

¹⁹Furtado, A Construção do Fantástico na Narrativa, p. 109.

esta modalidade de narração, uma vez que a hesitação perante os fenómenos é sentida e veiculada ao público com a mesma intensidade que se verificaria se a narração fosse da responsabilidade do protagonista. Amiúde, o leitor acompanha emocional e racionalmente uma outra personagem, seja ela secundária, seja o próprio protagonista, e desenvolve uma espécie de "identificação" com ela que se traduz numa simetria relativamente às dúvidas e ao espanto perante seres ou fenómenos de natureza aparentemente insólita.

Nesta aventura, o leitor aproxima-se bastante do protagonista, pelo menos até ao momento em que este acorda na floresta e já nada vê da assembleia que, na noite anterior, jurara ter visto reunida. Depois deste momento marcante, o protagonista deixa de ser um homem de confiança devido às suas atitudes desequilibradas. Atendendo ao facto de Goodman Brown estar presente em quase todos os passos da narrativa e tendo em consideração a sua personalidade, ou o pouco que sabemos dela, o protagonista parece ser a personagem indicada para seguirmos e para nela depositarmos a nossa confiança de receptores de uma história tão estranha. O protagonista é um homem recém-casado, que nutre uma preocupação com o bem estar da sua mulher e com a sociedade em que se insere. Um dos obstáculos que vê, ao ponderar a hipótese de entrar para a assembleia demoníaca, é de que depois não poderia frequentar a Igreja com o coração limpo, nem poderia olhar frontalmente os ministros e outras pessoas respeitadas de Salem. A hesitação que demonstra ao caminhar com a outra personagem pela floresta é um sinal da sua consciência que origina nos leitores um sentimento de confiança na personalidade do protagonista. Mais tarde, esta confiança é reconsiderada, atendendo à sua atitude desvairada ao gritar e rir tresloucadamente sozinho em plena noite. Ainda assim, este comportamento, que em diferentes circunstâncias nada abonaria a favor da sua saúde mental, é desculpabilizado e os leitores continuam a acreditar naquilo que os olhos da personagem vêem e que o narrador nos conta.

The Hollow of the Three Hills tem algumas semelhanças espaciais com a *short-story* de Goodman Brown que residem, essencialmente, na localização da acção num local distanciado do espaço urbano e caracterizado pela natureza em estado selvagem.

Contudo, o cenário deste conto não é a floresta basta de arvoredo e povoada por animais que se fazem ouvir na noite, mas um vale encaixado entre três pequenas colinas coloridas por pequenos pinheiros que terminam abruptamente de modo a formarem uma borda que rodeia o vale. É precisamente aqui que a história tem lugar, num mundo desértico e sombrio²⁰, apenas colorido pela relva acastanhada e alguns troncos de carvalhos caídos, que apodreciam, tornando o cenário ainda mais desolador. As referências feitas à natureza assinalam, acima de tudo, o factor decadência, senão mesmo morte: as folhas acastanhadas da relva, a podridão dos velhos troncos. O meio do vale conserva água estagnada, possivelmente proveniente das chuvas, numa bacia de formato circular tão bem desenhada que o narrador a descreve como "mathematically circular" (HTH, 7). A água é, tradicionalmente, um símbolo de purificação, fonte de vida e de mudança, podendo mesmo ser o sinal de baptismo, de aceitação numa nova e santificada existência. Em *Rappaccini's Daughter* o fontanário situado no meio do jardim simboliza a pureza e opõe-se à luxúria das flores púrpuras do frondoso arbusto. A simbologia da água é, nestas páginas, invertida de modo a significar inacção, irreversibilidade e morte. A hora do dia, o pôr-do-sol, acentua a ausência de cor e luz no vale, onde, afinal, impera a obscuridade. O tempo da noite em Nathaniel Hawthorne acolhe experiências meta-empíricas e ambíguas. A ausência da luz solar provoca a distorção dos contornos dos objectos e as sombras escondem a verdadeira natureza das coisas. Já perto do final, o narrador afirma que o vale parece ser a origem de onde a noite parte para invadir o mundo, cobrindo tudo com sombras²¹. Devido ao momento narrativo em que a afirmação é feita, é lícito questionarmo-nos acerca do sentido de "noite" e "sombra", pois pensamos que o narrador pretende conduzir-nos a uma interpretação alargada destas palavras, englobando o seu sentido conotativo e denotativo, de modo a criar um sentimento de dúvida relativamente à natureza do vale e aos fenómenos das visões.

²⁰Hawthorne mostra partilhar com os românticos o gosto e a atracção por locais ermos, cinzentos e despovoados, como o vale deste conto.

²¹HTH, p. 10: "The golden skirts of the day were yet lingering upon the hills, but deep shades obscured the hollow and the pool, as if sombre night were rising thence to overspread the world."

Não é só o espaço que contribui para criar um quadro tão negativo logo no início da narrativa: o Outono é a estação em que a história decorre, mais particularmente o mês de Outubro, que é uma estação propícia à disforia e ao recolhimento. A localização temporal é vaga e imprecisa e remete para um tempo tão longínquo em que o mundo real e o mundo da fantasia e do sonho faziam parte das circunstâncias usuais da vida; "In those strange old times, when fantastic dreams and madmen's reveries were realized among the actual circumstances of life" (HTH, 7). Esta afirmação²² coloca os leitores, muito directamente, perante a possibilidade da duplicidade de fenómenos de natureza empírica e meta-empírica. Se não fosse a dúvida que invade o texto relativamente à plausibilidade de tal universo, a afirmação poderia ser própria para uma história maravilhosa na qual se daria como provada a existência de um universo de categorias e seres diferentes do nosso.

Num conto fantástico, todos os elementos constituintes da narrativa são simultaneamente indispensáveis e ponderados porque neste género não há nem lugar para o descuido, nem para uma informação mais fútil ou desnecessária, já que é o conjunto total do discurso, da acção e das personagens que suscita o sentimento de hesitação e ambiguidade que particulariza o fantástico²³. O narrador, ao tratar o tempo neste conto, lança mão de um artifício bastante conhecido e literariamente pouco rebuscado ao qual Filipe Furtado dá a denominação de *efeito de recuo*, que explica ser "uma prática de ascendência romântica que consiste em deslocar a acção para o longínquo no tempo (um passado com contornos vagos) ou no espaço (o país exótico ou imaginário)"²⁴. Este artifício é vulgar em histórias tradicionais, na literatura oral e popular, dada a facilidade da sua utilização e o efeito de criação de verosimilhança dele decorrente. O narrador despoja-se da responsabilidade directa pelo que conta (uma vez que seria impossível ter presenciado uma história passada há muitos, muitos anos atrás) e

²²Matthiessen pensa que esta introdução revela a relação que, posteriormente, Hawthorne vai explorar entre a realidade e a aparência: "(the) opening clause introduces the particular approach that he was destined to make throughout his work to the relation between appearance and reality", p. 205.

²³Poe aponta *The Hollow of the Three Hills* como um exemplo perfeito da *totality of impression*. Cf. Matthiessen, *American Renaissance*, p. 206.

²⁴Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, p. 57.

a importância e verosimilhança da narrativa aumentam com o peso e idoneidade que a longevidade na História lhe conferem. Aliás, a dependência relativamente à tradição é um facto que o próprio narrador dá como certo, em especial ao afirmar que aquele vale era, de acordo com a tradição, destinado à celebração de ritos baptismais pelos adeptos do poder do mal. As histórias ou os ditos populares, embora não sejam inteiramente reais e sensatos, contêm sempre uma quota parte de verdade e de bom senso, facto que, mediante algumas características de teor popular do discurso do narrador, contribui para a plausibilidade do conto The Hollow of the Three Hills.

O estatismo é a característica básica do conto. Mais do que acções, mais do que movimentação de personagens, temos quadros descritos muito sucintamente que deixam no ar ideias que se sobrepõem quase indistintamente umas às outras causando ambiguidade na sua categorização. Para além do grande quadro das duas mulheres no vale, que nos é colocado em grande plano por merecer especial destaque, temos acesso a outras três cenas que são as aparentes visões proporcionadas pela mulher mais velha à senhora de porte distinto. Paralelamente à redução da acção ao mínimo, as personagens são igualmente poucas e de uma universalidade tal que estão completamente despidas de qualquer individualidade. Nem sequer um nome próprio as distingue.

As duas personagens representam dois pólos axiológicos opostos. Uma delas é uma mulher que se apresenta - e nos é apresentada - tanto física como psicologicamente como uma bruxa impiedosa perante o sofrimento humano. A outra personagem é uma mulher que errou na conduta da sua vida mas que é capaz de sentir mágoa e saudade. Assim, mesmo através de uma leitura superficial, a primeira surge como representante do mundo sobrenatural negativo e a segunda, à qual se juntam as personagens que fotograficamente nos são descritas nas três cenas, como representante do mundo humano. A duplicidade que deriva deste tipo de leitura é, como já sabemos, o cerne do fantástico, que se alimenta da dialéctica que jamais se resolve entre os dois mundos. Nem o mundo sobrenatural derrota inequivocamente o mundo do quotidiano normal aniquilando-o, nem o mundo empírico nega factualmente a possibilidade da ocorrência de fenómenos aparentemente estranhos. Se experimentássemos fazer uma paráfrase deste

conto certamente que se perderia a ambiguidade, pois não conseguiríamos manter a neutralidade da narração e trairíamos a duplicidade dos dois mundos coexistentes optando por uma das versões. Isto explica-se porque, segundo Filipe Furtado, "a índole da ambiguidade fantástica (...) não constitui uma categoria pré-existente a que a narrativa recorre, mas algo que apenas surge a partir da própria construção do género, resultando da acção combinada de diversos processos discursivos e não tendo, portanto, vida autónoma fora desse contexto."²⁵.

As personagens do conto são meras construções literárias que servem o jogo fantástico da incerteza da ocorrência dos fenómenos, pelo que não têm direito a uma individualização. Deste modo, os intervenientes (e a acção que encenam) destacam-se mais como generalizações do que como duas personalidades que sentem particularmente as vicissitudes da vida. Além do mais, o fantástico esquiva-se a uma tomada de posição sob o ponto de vista moral que é facilitada pela universalização e dificultada por uma qualquer particularização.

A aparência das duas intervenientes não podia ser mais dispar: a primeira a ser apresentada é uma senhora de certa elegância e distinção, mas visivelmente transtornada e abatida por uma preocupação interior; a segunda é já velha, cheia de rugas na pele da cara e com um aspecto pouco agradável ao olhar. O narrador diz ironicamente que esta última aparentava ser tão velha que "even the space since she began to decay must have exceeded the ordinary terms of human existence." (HTH, 7), fazendo uma referência implícita à sua possível imortalidade. Aliás, todas as outras expressões que lhe são aplicadas - tais como *old crone*, *old withered woman*, *withered hag* ou *evil woman* - remetem para o campo do mal. Esta velha bruxa inicia o diálogo, que é também reduzido ao mínimo, apressando a outra a que fizessem rapidamente o que tinham a fazer pois o tempo em que podiam permanecer no vale era pouco. A razão que justifica tal pressa não é apresentada na história. O leitor pode pensar que se relaciona com o facto mencionado anteriormente de aquele ser um local de iniciação diabólica, o que aumenta a ambiguidade que rodeia todo o vale e os fenómenos que lá decorrem. O sorriso que a

²⁵Furtado, A Construção do Fantástico na Narrativa, p. 37.

velha esboça ao falar surte um efeito semelhante ao de uma luz num sepulcro, metáfora que, novamente, nada vem abonar em favor da sua personalidade.

A outra senhora (*lady* é o termo que o narrador lhe aplica) sente-se insegura quanto aos objectivos que a impulsionaram a contactar a outra personagem. Vacila um pouco nas suas intenções; contudo, conforme se denota da palavra *ordained* empregue pelo narrador (e que nos faz pensar num qualquer fado ou destino que predetermina a sua vida), o seu destino é realmente o de levar a cabo tal entrevista. A finalidade do encontro é a de inquirir acerca do estado da família da senhora, há algum tempo abandonada para sempre. O comentário da personagem de aspecto estranho é eivado por marcas de ironia e sarcasmo e incita o público leitor a retirar conclusões das suas palavras que objectivamente nada revelam. A sua aparência estranha pode não ser mais do que um comportamento exterior voluntário, com o propósito de fugir às regras estabelecidas socialmente, como a de manter os cabelos alinhados dentro da touca e de se demarcar de qualquer atitude menos convencional que desse azo a ser rotulada de bruxa ou de servente do diabo. Ao negar o seu poder em trazer notícias da outra face da Terra, a velha mulher está a subentender uma mensagem que nos cabe a nós leitores interpretar, tal como cabe à outra personagem feminina dentro do universo narrativo. Essa mensagem inclui informação relativa à origem e natureza das visões que se seguem. A responsabilidade das visões pode recair sobre alguma entidade sobre-humana não directamente presente na história, que utiliza a velha como a sua via de comunicação. Estamos perante uma situação de dualidade interpretativa que será ainda mais pronunciada com as próximas linhas. As três visões que são apresentadas ao longo do conto são de uma natureza extremamente ambígua e incerta²⁶. Serão as visões genuínas e veicularão um estado de coisas respeitante à família da mulher, ou serão o fruto da imaginação atormentada da personagem que, influenciada pelo cenário insólito e disfórico, deixa emergir os seus receios relativamente ao bem-estar daqueles que

²⁶A este propósito veja-se David Downing, "Beyond Convention: the Dynamics of Imagery and Response in Hawthorne's Early Sense of Evil", *American Literature* 51.4 (January 1980), 465: "Within this story we cannot even draw clear boundaries between individual characters - the separate mob join in unison; we cannot be sure who is actually having or creating the visions: the old woman's magic, the young woman's dreaming, a combination of the two, or some power controlling both."

abandonou? Uma outra possibilidade também se apresenta viável e consiste na interpretação que faz de todas aquelas visões um produto da velha alucinada. O narrador encarrega-se de no-las transmitir, dubiamente, através de um jogo pouco claro de focalização de uma das personagens por forma a provocar a incerteza e a dúvida.

As três visões (atente-se na repetição do número três - o número de colinas que rodeiam o vale) são emocionantemente gradativas e estabelecem a ponte com o mundo real, o mundo existente para além daquele vale em que as famílias vivem dentro dos parâmetros normais do quotidiano, ainda que tragicamente marcados pela desgraça ou pelo infortúnio. A simples menção que se faz ao quotidiano aceite como normal, mesmo que através das possíveis visões, é uma base de plausibilidade e marca a fronteira do universo real, dando indicações de que ele existe e de que não estamos perante um outro mundo insólito onde a fenomenologia respeita regras diferentes e estranhas.

Na primeira visão, o narrador diz que parecia ouvir-se vozes distantes, semelhantes a vozes familiares à senhora mais nova ("it seemed as if other voices"²⁷ (HTH, 8)) e que se misturavam com o murmúrio da reza feita pela velha. Aos poucos, tais murmúrios baixos clarificam-se e distinguem-se duas vozes quebradas pelo sofrimento e pela solidão, uma masculina, outra feminina, que lamentam uma filha desaparecida que lhes deixou vergonha e desgraça suficientes para os acompanhar até ao túmulo. O narrador diz que tais vozes pareciam ecoar em quatro paredes de uma casa, o que seria impossível se estivessem no vale. No entanto, a presença deles (uma presença que definitivamente não é física) agiganta-se a ponto de tornar a cena da conversa entre os dois "almost as vivid as if painted to the eye." (HTH, 9). O narrador é cuidadoso no modo como nos informa: não afirma que a visão é real, mas também não adianta uma explicação que devamos aceitar. Sugere que o efeito do som do vento a arrastar as folhas outonais²⁸ e a

²⁷Como exporemos adiante na análise de *My Kinsman, Major Molineux*, as vozes que se avolumam passando de um murmúrio distante a um ruído perfeitamente inteligível não são portadoras de boas notícias para os protagonistas e são descritas de modo assustador e trágico. A propósito das vozes que ecoam neste conto, é útil a leitura de "Nathaniel Hawthorne: "My Kinsman, Major Molineux": The Several Voices of Independence", primeiro capítulo do livro de Joyce A. Rowe, *Equivocal Endings in Classic American Novels: The Scarlet Letter, Adventures of Huckleberry Finn, The Ambassadors, The Great Gatsby* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), pp 14-26.

²⁸O narrador, ao descrever como o som do diálogo que se estabelece entre os presumíveis pais da senhora se vai dissipando, diz que "their voices seemed to melt into the sound of the wind sweeping

ecoar por entre os pinheiros das colinas podia ter levado a personagem a ceder a alguma alucinação causada pela sua pena interior. Assim, justifica-se a intervenção da velha que leva a entender que também partilhara tal visão.

De novo a velha bruxa inicia uma reza demoníaca (que não era destinada a ser recebida no Céu) e outra visão acontece, significativamente mais violenta sob o ponto de vista psicológico e mais degradante sob o ponto de vista humano. As cadeias que tilintam e os risos de loucos são descritos cruelmente, em proporção com a crueza da situação representada, facto que aumenta a verosimilhança da narração. Desta visão fazem parte gemidos de pessoas que sofreram na vida, gritos de horror e de louca euforia, histórias individuais que ninguém quer ouvir. No meio desta selvajaria, encontra-se um homem, a quem associamos a pessoa do marido da senhora, que monologa acerca de votos quebrados, de um lar destruído. As suas palavras, bem como os gritos e rangidos dos outros residentes do sanatório, desaparecem, à semelhança do diálogo que se estabeleceu entre os velhos da primeira cena, abafados pelo ruído do vento, o elemento chave para uma explicação mais lógica da história: "Even as he went on, the shout, the laugh, the shriek, the sob, rose up in unison, till they changed into the hollow, fitful and uneven sound of the wind, as it fought among the pine-trees on those three lonely hills." (HTH, 10).

Numa última visão, a infelicidade humana adquire os contornos mais agudos para se assistir a uma funeral de uma criança abandonada à morte pela mãe. Deste modo, o crescente emocional das visões atinge o seu cume máximo, que não é quebrado, pois a narrativa termina, precisamente, com uma nota de morte e de fim da vida. O cortejo funerário marcado pela lentidão cadenciada dos que o compõem é o motivo central desta visão que é iniciada pelo tocar de um sino que, certamente, podia ter sido ouvido no vale sombrio, e que termina com o vento a ecoar tristemente no vale, lembrando os leitores da importância vital deste elemento natural para uma das duas interpretações do sucedido. A ambiguidade discursiva de todas as cenas é um traço essencial para o

mournfully among the autumn leaves", fazendo-nos considerar a hipótese de ser o ruído do vento o som que as personagens, e nós, tomamos pelas vozes arrastadas de duas pessoas, HTH, p. 9.

desfecho da história, no que diz respeito ao destino das duas personagens que se encontram no vale. A mulher mais nova (que, seguindo as instruções da mais velha, se havia ajoelhado aos seus pés e escondido a cabeça por entre as suas pernas cada vez que a outra iniciava uma reza incitadora da visão) não se levanta no final da última cena nem responde aos comentários jocosos e maldosos da personagem mais velha. A sua inércia pode ser um sinal da morte da personagem, embora não haja uma prova concreta que dê como demonstrado tal fim. Contudo, atendendo a alguns indícios de morte contidos no conto, tal desfecho não seria totalmente inesperado. Antes de iniciarem as visões, a personagem mais nova pressagia a sua morte ao dizer "I will do your bidding though I die" (HTH, 8). A sua posição no decorrer das visões é de uma quietude tal que lembra um corpo morto²⁹. Por fim, o funeral visionado da filha e que é anunciado pelo toque do sino sugere-lhe a sua própria morte: "The lady shook upon her companion's knees, as she heard that boding sound." (HTH, 10).

A personagem mais nova é o elemento representativo do mundo humano que decide voluntariamente introduzir-se num mundo aparentemente sobrenatural e negativo, neste conto representado pelo local do vale com uma tradição de bruxaria e pela velha a quem o narrador chama bruxa. Devido à contenção do número de personagens e à reduzida extensão da narrativa, os leitores não têm a oportunidade de sentirem a incerteza perante a fenomenologia insólita reflectida através de uma personagem específica como acontece noutras *short-stories* (confronte-se Young Goodman Brown, por exemplo). Por tal razão, neste conto, a ambiguidade baseia-se mais no discurso e naquilo que ele não explana, do que nos factos ou sentimentos de estranheza de uma personagem. O motivo da bruxaria, paralelamente com as descrições da realidade "além-vale", são as bases da verosimilhança da história e o contraponto da malignidade da velha que nos pode levar a considerar a inclusão desta personagem no sobrenatural negativo. Fica assim garantido o equilíbrio entre os dois mundos opostos que, aparentemente, se interrelacionam através das personagens.

²⁹HTH, p. 8.

A mulher mais nova sofre ao contactar o mundo aparentemente sobrenatural, não tão só por experimentar sensações decorrentes das visões (a aceitarmos a sua veracidade), como também, e muito especialmente, por este contacto ser realizado a partir de uma entidade que se comporta como pertencente ao mundo do meta-empírico negativo. A este propósito confronte-se, por exemplo, a atitude escarninha e o sorriso maldoso com que dá por terminadas as visões.

Com efeito, como já mencionámos a propósito de Young Goodman Brown, o sobrenatural negativo, manifestado através da presença de uma personagem que se imiscui no quotidiano ou através de um fenómeno estranho que parece não respeitar as leis ditadas pela normalidade, é a temática mais usual numa narrativa do género fantástico. A influência que tais seres ou fenómenos possam ter sobre a vida humana é susceptível de culminar num resultado negativo e pernicioso para o bem estar dos homens e, conseqüentemente, para as suas relações. As regras que pautam o real, e com as quais as personagens contam na organização das suas vidas, são, no género sobre o qual trabalhamos presentemente, subrepticamente pervertidas, isto é, são transformadas, invertidas até nalguns casos, de forma artificiosa para não mostrar a transformação e manter a ilusão do real. Aliás, em toda a literatura há uma aparência de realidade em que os elementos ficcionais são revestidos por uma camuflagem que os faz parecer plausíveis dentro de determinados contextos situacionais. Esta ilusão é sobremaneira indispensável num género literário como o fantástico para que os factores mais insólitos e inesperados não quebrem repentinamente a ilusão de veracidade da narração. O campo de onde são oriundos tais factores, seres ou ocorrências estranhos subdivide-se em duas áreas com diferentes significações, sendo que uma é manifestamente caracterizada pelo bem e a outra pelo mal. O público leitor tem diferentes reacções de acolhimento consoante a proveniência das entidades meta-empíricas. Porque o Homem tem necessidade de acreditar com esperança na intervenção última de seres sobrenaturais que guardem e defendam a conformidade das leis, quando se verifica a participação de entidades benignas que intervêm no decorrer da vida, esperamos que as suas acções resultem positivamente no reordenamento do mundo e na correcção das suas injustiças e mazelas,

pelo que, no geral, este tipo de intervenção sobrenatural não causa espanto ou indignação nos leitores. Ao invés, se a participação de entidades sobrenaturais for de teor marcadamente negativo, o público reage contra tal participação de forma mais activa, razão pela qual Filipe Furtado declara ser este o tipo de sobrenatural mais favorável, mas não exclusivo, do fantástico³⁰.

A diferença que demarca a fronteira entre o género fantástico e o maravilhoso relaciona-se com os diferentes e, em certos aspectos opostos, posicionamentos face à intervenção das forças sobrenaturais de índole positiva, como, por exemplo, as entidades religiosas. De acordo com Filipe Furtado, "o maravilhoso é o género cujas narrativas mais clara e directamente definem essa (a hipótese de coexistência dessas manifestações com a natureza conhecida) atitude de todo o discurso. Nelas é instituído desde o início um mundo inteiramente arbitrário e impossível, onde o espaço e os fenómenos encenados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole meta-empírica."³¹. Consequentemente, nele podem criar-se novos mundos de categorias muito diferentes das do nosso e que em nada se sujeitam à normalidade do quotidiano real. Por instituir um mundo inteiramente impossível de existir (de acordo com a opinião pública) o maravilhoso aceita e não questiona todas as acções e ocorrências descritas pelo narrador como se de facto existissem no universo da narrativa.

O fantástico, que encena um mundo aparentemente real e subjugado às leis da natureza, descreve acontecimentos de aparência estranha à normalidade que, porém, não inclui pacificamente no contexto normal e empírico. Este género mantém em si uma duplicidade entre duas existências: a natural e comum e aquela que parece ser sobrenatural mas que não se dá como provada. A incerteza da ocorrência de fenómenos insólitos e a dúvida acerca da sua proveniência são a única característica determinante do género. Assim sendo, não é forçoso que a ocorrência tenha um cariz negativo ou se manifeste de maneira objectivamente perniciosa para o protagonista ou qualquer outra personagem.

³⁰Furtado, A Construção do Fantástico na Narrativa, p. 24.

³¹Furtado, A Construção do Fantástico na Narrativa, p. 34.

III

NO LIMIAR DO FANTÁSTICO

THE SNOW-IMAGE E MY KINSMAN, MAJOR MOLINEUX

O conto que seguidamente se analisa pode ser apontado como um conto de género pouco definido porque, embora trate um tema insólito, a personagem aparentemente oriunda de um outro mundo não actua de modo maléfico para as outras personagens. Defende-se a sua inclusão no género fantástico por se consubstanciar num discurso ambíguo que não permite ao leitor optar por uma explicação racional ou pela aceitação da existência de um outro tipo de vida.

The Snow-Image trata um tema aparentemente sobrenatural manifestado sob a forma de uma personagem que alguns participantes da narrativa, nomeadamente duas crianças, afirmam ser feita de neve e nada mais, facto que, no mínimo, seria estranho e insólito se acontecesse. Esta personagem, apesar de contactar directamente com o universo humano, não demonstra ser prejudicial à saúde familiar dos Lindsey e não marca perniciosamente os filhos do casal, pelo que não se pode situar num campo axiológico do mal, como se tem feito em relação a outros seres sobrenaturais pertencentes aos contos estudados. Contudo, é possível aceitar a inclusão da história no género fantástico, ou pelo menos analisar determinadas características da narrativa como fantásticas, devido à permanente e irresolúvel hesitação que a existência da pequena figura de neve suscita nos leitores. De entre todos os traços que temos vindo a mencionar como comuns à maioria dos contos fantásticos, apenas o facto de o ser insólito desta narrativa provir do campo axiológico do bem nos faz adoptar uma atitude de estudo diferente da que adoptamos para os demais contos. Porém, como oportunamente referimos, apenas a ambiguidade é o traço distintivo e fundamental do género, sendo que todas as outras características, apesar de importantes, não lhe são de todo essenciais.

O quotidiano da família Lindsey é descrito dentro dos padrões da normalidade. No dia em que decorrem os estranhos acontecimentos que o narrador nos vai contar, Mr Lindsey encontra-se a trabalhar, enquanto que Mrs Lindsey, que não se ausentara de casa, está com os filhos nas lidas domésticas. Logo no primeiro parágrafo, o narrador

omnisciente, do mesmo tipo dos outros contos, apresenta-nos sumariamente as duas personagens adultas que têm personalidades bem diferentes. O pai, Mr Lindsey, é um homem trabalhador e de bom coração mas com uma atitude muito prática perante a vida, de modo a tratar todos os assuntos com uma extrema sensatez e, talvez, cepticismo. O narrador dá a sua opinião acerca da personagem de forma pouco elogiosa o que nos prepara para o tipo de papel que vai desempenhar na história: "he had a head as hard and impenetrable, and therefore perhaps as empty, as one of the iron-pots which it was a part of his business to sell." (SI, 1087). A mãe, Mrs Lindsey, é uma mulher em que o lirismo, talvez consequência da sua juventude cheia de imaginação, ocupara o lugar do bom senso.

As personalidades destas duas personagens dar-nos-ão diferentes perspectivas da história, pois cada uma delas sente e analisa de modo quase oposto a existência da pequena criatura, branca e fria como a neve. Assim sendo, o leitor não desenvolve uma relação de empatia com uma única personagem em especial mas subdivide e partilha a atenção e confiança pelo casal Lindsey em simultâneo. Para além deles, os seus dois filhos contribuem activamente para o desenrolar da narrativa. Eles são duas crianças que o narrador também nos apresenta directamente no início da história. Violet, a mais velha, é assim chamada devido à sua beleza e graciosidade de maneiras; enquanto que o mais novo, que fala ainda pouco correctamente mas que possui muita energia física, dá pelo nome de Peony. A duplicidade subjacente a este conto encontra nestas duas personagens uma outra manifestação, igualmente presente nas opostas personalidades dos pais. Violet representa a faceta idealista do Homem: na construção da boneca de neve (que resulta do espírito de iniciativa da menina), ela arquitecta as ideias e impulsiona a sua criação. A palavra *violet*, na língua inglesa, refere também uma cor usada em celebrações místicas e ascéticas, como é o caso das vestes sacerdotais no tempo quaresmal. O nome próprio da menina da *short-story*, Violet, é, portanto, adequado ao idealismo da personagem. Peony é um pequeno rapaz cheio de energia que contribui com a força e destreza físicas, obviamente que proporcionais à sua tenra idade, na construção da imagem de neve sob a chefia da irmã (por algumas vezes, Peony cumpre o que a sua irmã, que toma a liderança,

lhe manda fazer: "Violet assumed the chief direction, and told Peony what to do" (SI, 1089)).

O quotidiano de uma família, com condutas e práticas de vida perfeitamente plausíveis e enquadradas na normalidade, é abalado pelo aparecimento de uma criatura que brinca com Violet e Peony no jardim e que as crianças clamam ser "our little snow sister". A aparência da criatura é insólita, primeiro porque os seus trajes não são adequados para o dia de neve que estava, facto que sensibiliza tanto Mr como Mrs Lindsey; depois porque não fala e eles não a reconhecem como filha de nenhum dos vizinhos das imediações. Os filhos explicam persistentemente que a boneca resultara de uma construção de neve que eles próprios tinham feito, mas tal explicação não é inequivocamente aceite como possível pelos pais, nem tão-pouco pelos leitores, hesitantes quanto à posição a adoptar relativamente à origem da alegada boneca de neve. O espaço em que irrompe a fenomenologia sobrenatural é um espaço urbano, uma cidade, mas a ocorrência meta-empírica não está diante dos olhos de todos os habitantes mas no recolhimento - necessário ao fantástico - de um jardim, frente a uma casa de habitação. O espaço, as personagens e mesmo a intriga são de uma extrema simplicidade, como se de uma história para crianças se tratasse. Como a grande maioria de histórias para crianças, também esta tem uma lição moral a veicular que o narrador transmite no final do conto. Mas a moral pode não ser de fácil acessibilidade por parte de uma criança, facto que nos leva a considerar que a "infantilidade" da narrativa não passa de uma fachada que disfarça e esconde propositadamente uma mensagem um pouco mais complexa que, a seu tempo, iremos destrinçar.

Este conto tem um subtítulo ("A Childish Miracle") que não podemos escamotear na análise que fazemos. Atendendo unicamente a estas palavras, seríamos levados a pensar que iríamos ler uma história maravilhosa, uma vez que, tal como já explanámos com base em Filipe Furtado, o milagre se contextualiza melhor num universo meta-empírico onde as categorias do possível e do provável são diferentes das do nosso quotidiano e onde os seres existentes possuem aptidões para nós impossíveis. Mas, após lermos o conto, verificamos que, afinal, não há nenhum milagre nem uma intervenção

sobrenatural proveniente de um outro mundo que seja aceite indiscutivelmente na narrativa como existindo paralelamente ou em substituição do mundo empírico da família Lindsey. Há, porém, um acontecimento de natureza estranha que deixa os leitores em dúvida. Basicamente duas crianças que, depois de terem pedido autorização à mãe para irem para a neve brincar, decidem construir uma boneca de neve para ser sua irmã e companheira. Findo o seu trabalho declaram que a boneca havia adquirido vida e que a menina que brinca com eles é simplesmente feita de neve. O narrador explica-nos como a mais difícil das coisas, dar vida a algo e concretizar um sonho no mundo real, parece às crianças uma tarefa simples que com algum empenho é conseguida: "They really seemed to imagine that there would be no difficulty whatever in creating a live little girl out of the snow" (SI, 1088-1089). O comentário que seguidamente tece suscita uma associação metonímica em relação a qualquer trabalho criativo cuja chave para o sucesso não é a esperança na intervenção divina para dar o último sopro vital ao objecto que se anseia criar, mas a fé no trabalho e no empenho. Mais adiante, a aproximação que se faz do objecto de entretenimento das crianças ao trabalho de um artista, um escultor, é directamente exposta "...Peony bringing fresh snow, and Violet applying it to the figure, as scientifically as a sculptor adds clay to his model." (SI, 1092).

Ao comentar o empenho das crianças, o narrador declara que "if miracles are ever to be wrought, it will be by putting our hands to the work" (SI, 1089) e explica indirectamente o uso do subtítulo: o milagre, a existir, não é obrigatoriamente uma intervenção divina porque pode ser o resultado de uma vontade ou empenho humanos. Todavia, esta não é a interpretação a que o narrador nos limita, pois os horizontes interpretativos da história são marcados por uma dialéctica jamais estabilizada na narrativa. O processo literário que melhor transmite a hesitação entre duas vias interpretativas é a ambiguidade discursiva, através da qual o narrador sugere interpretações e impressões sem as objectivar ou concretizar por meio de afirmações inequívocas. De resto, a natureza do discurso hawthorniano é sempre dialéctica: denuncia uma tensão que, para além de ser resultado de uma profunda desconfiança

quanto à natureza da linguagem, remete para as motivações que estão na origem do próprio acto de escrita.

A visão que temos das duas crianças a brincar no jardim coberto de neve provém de um ponto de vista muito próximo da mãe, sem, contudo, ser uma focalização através dos seus olhos. É certo que conhecemos os seus pensamentos, a sua vaidade ao apreciar os filhos, embora não sintamos uma adesão emocional relativamente a Mrs Lindsey dado que, como já declarámos, não há uma única personagem que se destaque das outras e com a qual o leitor crie uma relação de empatia. Ao afirmar-se que o ponto de vista tem a origem num local perto da mãe, pretende-se chamar a atenção para o facto de as imagens serem pouco definidas de modo a tornarem impossível discernir claramente todos os passos da brincadeira, tal como se verifica na visão relativamente distante e por vezes alheada da mãe. Por exemplo, o narrador afirma que a perfeição com que a construção da boneca avançava parecia fazer crer que não eram as crianças as responsáveis por tal acto "It seemed, in fact, not so much to be made by the children, as to grow up under their hands" (SI, 1089). Porém, não explica qual a força motora e criadora que estaria, então, a insuflá-la. Mrs Lindsey tem uma visão difusa e quase desatenta da boneca que vai ganhando forma (apercebe-se, no entanto, dos traços humanos que parecem caracterizá-la¹) por prestar mais atenção às duas pequenas crianças que atarefadamente percorrem o jardim. Este tipo de visão indistinta ("indistinctly" (SI, 1092) é o advérbio utilizada para qualificar o modo como a mãe visiona a boneca de neve) e com hiatos é, precisamente, o que o narrador nos oferece. O momento-chave no qual a boneca de neve sofre uma alegada metamorfose, passando, assim, de objecto inanimado para a condição humana, não está contemplado na narrativa. À visualização da cena em que as crianças moldam a neve, sucede-se uma outra cena na qual Violet e Peony correm pelo jardim. Neste momento da história surge a primeira referência a uma "small figure of a girl" (SI, 1094). Sabemos, através do narrador, que as crianças decidem beijar a boneca de neve. Depois há um hiato em termos de visualização

¹"...she beheld a small white figure in the garden, that seemed to have a wonderful deal of human likeness about it.", SI, p. 1092.

e, novamente, somos postos no lugar da mãe, dentro de casa, de onde apenas se ouve uma rajada de vento frio, seguida por um grito em uníssono das crianças incitando a mãe a ir ter com elas.

No fantástico encena-se um jogo, quase um trocadilho labiríntico e sem saída, entre as aparências, que nos fazem crer num outro mundo para além do natural, e as existências reais e comprovadas de seres e fenómenos possíveis de discernir e compreender através da experiência empírica. Este trocadilho vitima tanto as personagens como os leitores. A mãe sente-se confundida quando, por fim, deixa o trabalho que lhe ocupa as mãos e o olhar e decide chamar os filhos para dentro de casa. A criança que vê a brincar com eles tem tamanha parecença com um pedaço de neve que hesita em convidá-la a entrar e até mesmo em lhe dirigir a palavra². A aparência da insólita boneca provoca confusão e incerteza em Mrs Lindsey acerca da sua verdadeira natureza. A questão central é, pois, saber se aquela personagem é apenas uma menina vestida de branco e desconhecida na vizinhança ou se é uma boneca de neve que, eventualmente, terá sido objecto de um sopro vital. A percepção que os vizinhos têm da boneca é confusa e geradora de ambiguidade: quando veem Mr Lindsey no seu jardim a correr atrás da menina pensam que o que ele persegue não é mais do que uma nuvem de neve que se movimenta pela acção do vento³. A mãe das crianças interroga-se sobre a possibilidade de uma tão grande semelhança ao ponto de o ser e o parecer, as duas facetas essenciais ao fantástico, gerarem a dúvida "how a little girl could look so much like a flying snow-drift, or how a snow-drift could look so very like a little girl." (SI, 1095).

Por si só a personagem da mãe não é suficiente para garantir o equilíbrio necessário ao género porque adopta um posicionamento muito distante do cepticismo ou mesmo do bom senso e apenas nos transmite uma versão duvidosa, porque influenciada, dos acontecimentos. Como o narrador já nos tinha alertado, Mrs Lindsey é uma mulher

²"Indeed, she almost doubted whether it were a real child, after all, or only a light wreath of the new-fallen snow", SI, p. 1094.

³"Some of the neighbors, meanwhile, seeing him from their windows, wondered what could possess poor Mr Lindsey to be running about his garden in pursuit of a snow-drift, which the west-wind was driving hither and thither," SI, p. 1098.

sonhadora, capaz de se deixar levar pelas ilusões e brincadeiras dos seus filhos, com consciência da sua fraqueza ao ponto de se confessar tão criança quanto eles⁴. Mr Lindsey representa, portanto, o contraponto da versão que a sua mulher nos dá e apresenta uma interpretação da história porventura mais objectiva e menos crente. Os filhos do casal pressentem os diferentes acolhimentos dos pais em relação à boneca. Mesmo antes de a terminarem, Violet dá voz a um sentimento partilhado por ambos ao dizer "Mamma will see how very beautiful she is; but papa will say, 'Tush!-nonsense-come in out of the cold!'" (SI, 1091), discurso que reflecte e pressagia o final. Com efeito, o pai tenta fazer a menina entrar para casa para se aquecer ao lume o que, se aceitarmos a sua natureza meta-empírica, faria dele o responsável humano pela aniquilação da boneca feita de neve através da acção do calor. O presságio ou pistas que indelevelmente descortinam o desfecho da intriga são processos comuns a algumas histórias fantásticas e que, nesta *short-story*, também surgem como antecipações do final (mas nunca certezas da conclusão da história). Para além do trecho de discurso directo que atrás referimos, há um outro momento significativo em que Violet parece adivinhar o destino da boneca ao afirmar que ela não deve ser levada para perto do calor⁵ como acontece após a chegada de Mr Lindsey.

Do lado das duas explicações da história, uma explicação racional com base na imaginação e no engano provocado por uma visão condicionada por factores emocionais ou a aceitação da hipótese de um objecto inanimado ganhar vida própria, há vários elementos que, controladamente, o narrador nos vai desvendando. O carácter de Mrs Lindsey, associado à vontade de ver o desejo dos filhos tornar-se realidade, é um factor que desculpabiliza a sua propensão para acreditar na versão das crianças e na possibilidade de seres, como fadas ou anjos, terem contribuído para a concretização do sonho infantil⁶. Esta explicação é embaraçadamente proposta por ela ao marido por duas

⁴"And it is strange, too, that they make me almost as much a child as they themselves are!", SI, p. 1093.

⁵ "But she must not make her come into the warm parlor; for, you know, our little snow-sister will not love the warmth.", SI, p. 1088.

⁶Em mais do que um momento, o narrador lembra o carácter imaginativo e sonhador de Mrs Lindsey que a impulsiona a desejar a intervenção de outros seres na brincadeira dos filhos, como por exemplo: "The mother, as she listened, thought how fit and delightful incident it would be, if fairies, or, still better, if angel-children were to come from Paradise, and play invisibly with her own darlings, and help

vezes. O primeiro discurso proferido a este respeito constitui, basicamente, um resumo da hipótese sobrenatural: "may it not be that some invisible angel has been attracted by the simplicity and good faith with which our children set about their undertaking?" (SI, 1098). Esta versão é, mais tarde, retomada insistentemente, culminando na conclusão: "I do believe she is made of snow" (SI, 1100). Este facto é rejeitado pelo marido por ser tão inverosímil.

Para além da explicação de base psicológica - a imaginação - há outros elementos que podemos englobar sob a designação de naturais, que impedem uma percepção clara do que sucede no jardim o que gera alguma confusão. A título de exemplo, podemos apontar como o narrador qualifica a visão de Mrs Lindsey como pouco objectiva por ser filtrada pelo amor de mãe e pela fertilidade da sua imaginação. Estes factores, já de si bastante condicionantes, são acrescidos pela dificuldade de olhar frontalmente as crianças, devido à luz emitida pelo sol em ocaso que, ao ser reflectida na neve recém caída, encadeia os olhos da personagem. Com base na informação do conto, e sem extrapolar as suas fronteiras de escrita, poder-se-ia adiantar a explicação lógica que as crianças haviam começado a fazer um boneco de neve que, posteriormente, teriam abandonado para se dedicarem a outra brincadeira. Deste modo explica-se, também, o porquê de não haver nenhuma construção no local destinado à boneca. A mãe, ao vê-los no jardim, confunde a neve esvoaçante com um vulto de criança que, na verdade, só aparece mais tarde. Essa mesma menina de carne e osso será levada para casa e, provavelmente por se sentir num ambiente estranho, à primeira oportunidade escapa-se. Violet e Peony mantêm a versão da boneca de neve, facto que podemos explicar pela atracção que o fingimento e o "fazer de conta" exercem sobre as crianças. Um outro elemento, susceptível de ser racionalizado, é o facto de os pássaros não recearem a proximidade da menina bastando para isso que houvesse um qualquer tipo de habituação entre eles e não necessariamente que ela seja um elemento da natureza. Com toda esta

them to make their snow-image, giving it the features of celestial babyhood!". SI, p. 1090; ou "Nevertheless, the idea seized upon her imagination; and, ever and anon, she took a glimpse out of the window, half-dreaming that she might see the golden-haired children of Paradise...", SI, p. 1091. Outras referências à imaginação podem ser confirmadas nas páginas 1087, 1090, 1091, 1093, 1098, 1099.

discussão não se pretende sugerir que a ambiguidade do início da história tem um desfecho conclusivo, pois o próprio narrador não permite que se solidifique demasiado a explicação lógica com base na imaginação e na traição dos sentidos. Já perto do final, levanta de novo a hipótese meta-empírica dizendo que a mãe "had kept her heart full of childlike simplicity, and faith, (...) she sometimes saw truths so profound, that other people laughed at them as nonsense and absurdity." (SI, 1098). Somos levados outra vez para o terreno da incerteza e da dúvida que dominam toda a narrativa, fazendo dela um exemplo de literatura fantástica.

A conclusão em tom de lição moral das últimas linhas da narrativa, para além de se adequar a uma história de crianças como este conto aparenta ser, inclui uma chamada de atenção para os perigos dos extremos. A boa vontade do pai, a sua sensatez e sentido prático podem ser características desejáveis em determinadas situações, o que não significa que elas devam apoderar-se por completo do lugar destinado ao sonho e ao lirismo. Como o narrador diz, à maneira de paráfrase, apesar de o calor da casa ser favorável e agradável aos membros da família Lindsey isso não significa que fosse o meio ideal para qualquer ser humano ou, possivelmente, de outra natureza. Deste exemplo metonímico não se pode concluir que o narrador favorece a hipótese sobrenatural porque, efectivamente, não o faz. No entanto, chama a atenção para a existência de realidades que transcendem a compreensão humana e para a importância da relativização e tolerância dos conceitos de vida.

A maioria das vezes, os protagonistas de histórias fantásticas aprendem uma lição (a mesma que o narrador do último conto analisado sugere) de maneira mais penosa e crua. A personagem que tem o papel central em My Kinsman, Major Molineux é obrigada a amadurecer e a enfrentar os problemas da vida devido à aventura experimentada ao deambular por uma cidade em busca de um parente bem posicionado na sociedade que lhe permitiria estabelecer-se mais facilmente. Contudo, as expectativas deste jovem são malogradas pelo ambiente pouco acolhedor e adverso que encontra na sociedade urbana. Robin, assim se chama o protagonista, empreende uma viagem com origem no interior do país e com destino numa pequena cidade na colónia de Nova

Inglaterra. Esta deslocação é enfrentada com o mesmo espírito atento e cauteloso de alguém que explora a cidade de Londres. A viagem e o seu significado de mudança de estado, de crescimento e de aventura no desconhecido é um motivo comum tanto a outros heróis fantásticos (como por exemplo Goodman Brown ou a mulher mais nova de The Hollow of the Three Hills) como a personagens de outros géneros literários (sendo o mais conhecido o herói pícaro). A peculiaridade da aventura de Robin reside na ambiguidade que envolve os acontecimentos de uma noite, o tempo da diegese, que são tão estranhos que o protagonista chega a duvidar se realmente aconteceram ou se foram produto do sono e da fadiga que o dominavam.

Nas primeiras dez páginas da narrativa, *grosso modo*, os sucessos não são ambíguos e não há incerteza no espírito de Robin que o faça duvidar da natureza das pessoas que vai encontrando na noite, nem suspeitar do amargo festejo que preparavam. Embora se vá criando um sentimento de expectativa no leitor à medida que as buscas do herói se vão mostrando inférteis, a contextualização factual que introduz o conto serve de base de verosimilhança que suspende, momentaneamente, o desconforto e a hesitação sentidas, de modo que só mais tarde comecem a ser levantadas dúvidas acerca de alguns fenómenos. O parágrafo introdutório serve, nas palavras do narrador, os objectivos de um prefácio ao conto; nele o leitor é informado de determinadas medidas políticas que os reis da Grã-Bretanha haviam tomado uma centena de anos antes (o leitor do século vinte tem de tomar como referência histórica o tempo de Nathaniel Hawthorne). De acordo com a lei vigente na Grã-Bretanha, os reis possuíam o direito de nomear os governadores coloniais sem atenderem ao desejo expresso por escrutínio do povo, facto que terá originado algumas insurreições populares.

Do curto prefácio de onde se extraem estas informações, podemos extrair conclusões relativamente às escolhas políticas e ideológicas de Nathaniel Hawthorne. Segundo Roy Male, o facto de o autor ter objectivado de forma explícita a contextualização histórica implica uma mensagem de cariz ideológico, paralela à história pessoal do jovem Robin em processo de crescimento. Nas palavras de Roy Male "By placing the story in its historical setting, Hawthorne deftly extends Robin's coming of age

so that it applies to the awakening of our national consciousness."⁷. O desejo de Nathaniel Hawthorne de participar na vida cultural da América, particularmente através da elaboração de uma literatura verdadeiramente nacional, é um contributo pessoal para a autonomia do território americano. Apesar da atracção que sente pelo Velho Mundo, onde aliás passou alguns anos da vida, e pela ancestralidade da sua cultura, Nathaniel Hawthorne deseja a independência da Nova Inglaterra, uma independência política, económica e cultural. O caminho democrático afigura-se como o mais justo para alcançar uma sociedade que teoricamente se desejava livre, igualitária e com sucesso. Mark Van Doren define o escritor como "a Jacksonian in politics, a democrat by instinct, and a patriot by preference-a patriot at any rate of New England."⁸. Conhecidas as suas preferências políticas é admissível que Hawthorne as tenha utilizado como matéria para os seus contos. Neste sentido, as personagens de My Kinsman, Major Molineux podem corresponder a personificações alegóricas de uma filosofia política. Esta interpretação histórico-política⁹ é perfeitamente legítima e não se torna incompatível com a análise do fantástico. O jovem Robin que inexperientemente procura tornar-se independente da protecção familiar, apesar de o desejar fazer fazendo-se valer pelo nome de família que o liga a uma personagem socialmente importante, representa a Nova Inglaterra na aventura de libertação política e administrativa do império inglês: "Robin becomes a symbol of young Colonial America beginning to break free from its provincial Puritanism and its dependence upon the Wealth of England"¹⁰. A revolta popular contra a figura do governador colonial, descrita ambigualmente como se de um sonho se tratasse, é inequivocamente uma metonímia das revoltas populares, indubitavelmente caracterizadas por um excesso de violência física e psicológica, que Hawthorne, ao associar a uma

⁷Male, Hawthorne's Tragic Vision, p. 52.

⁸Doren, Mark Van, The Best of Hawthorne (New York: The Ronald Press Company, 1951), p.4.

⁹Dekker, The American Historical Romance, pp 174-5, identifica o conto My Kinsman, Major Molineux com uma fábula política que aborda, ambigualmente, o ambiente da revolução. A opinião que Hawthorne deixa transparecer não é radical nem extremista. Embora indique a independência como necessária, aproxima criticamente a violência da revolta à tirania contra a qual, teoricamente, os revoltosos se impunham. Além do mais, a personagem de Robin, que representaria a jovem América, não corta definitivamente com os laços familiares, isto é, com a Inglaterra. Uma outra personagem de carácter ambivalente é aquela que lidera a multidão em fúria enlouquecida que, ironicamente, parece-se mais com aqueles contra os quais a multidão se indignava.

¹⁰Male, Hawthorne's Tragic Vision, p. 52.

procissão desordeira, crítica. O desfecho da história de Robin representa o triunfo da democracia americana, muito incipiente e com profundos lapsos em termos de conhecimento que precisam de ser colmatados. Se o protagonista aprende com a aventura experimentada na cidade de Boston, paralelamente a jovem nação aprende alguma lição com o movimento pela sua libertação. Contudo, a maturidade do protagonista e da nação não é atingida no fim do conto. Ainda há muito por fazer, muitas escolhas a realizar, e Robin não sabe qual vai ser o seu futuro.

As referências factuais a épocas históricas, como o reinado de James II, os anais de Massachusetts ou o historiador Hutchinson, constituem índices de veracidade. O conhecimento que nós, leitores, possuímos acerca de tais sucessos leva-nos a adoptar uma atitude de confiança e de abertura de espírito em relação a qualquer outra informação veiculada pelo narrador, mesmo que não seja aparentemente plausível. Este prefácio serve de enquadramento histórico da narrativa, de elemento de verosimilhança mas também de artifício de distração dos factos mais insólitos do conto que adiante retomaremos.

A proveniência de Robin (vindo de uma casa no campo, situada no interior do continente) não é desmentida pela sua aparência: veste um casaco já bastante usado, calças de pele e meias feitas à mão pela mãe ou irmã. Como traço característico, faz-se acompanhar de uma moca de carvalho, como se pressagiasse uma viagem cheia de perigos. A provisão de dinheiro que possui é muito escassa, atestando a humildade da família que vive do trabalho diário. Aliás, este é o móbil que o impulsiona a procurar o apoio de um parente na cidade, já que, como confessa no final do conto à personagem que o acompanha na última parte da aventura, a sua família era muito numerosa e ele, na condição de filho mais novo, não possuía direito a herdar a propriedade do pai, pelo que se impunha a necessidade de uma outra maneira de ganhar a vida. A viagem do interior, do ambiente familiar, para a cidade - neste caso o lugar do fantástico - corresponde, emocional e psicologicamente, a uma viagem da segurança e do calor da família para o

espaço da adversidade, do desconhecido¹¹, circunstância que proporciona uma maior largueza de horizontes e experiência de vida¹². Embora o fantástico prefira ambientes de aridez humana, escuros e sombrios, em My Kinsman, Major Molineux os sucessos aparentemente meta-empíricos têm lugar na cidade que, em consequência, é sinónimo de perigo e de ambiente de mau acolhimento ao ser humano. O tempo da narrativa é a noite, caracterizada pela escuridão, pelas ruas desertas (com excepção dos grupos de foliões que contribuem para a criação de um clima de estranhamento) e pela solidão do protagonista. Tal como em Young Goodman Brown, o início e o fim do conto coincidem com o anoitecer e com o despontar do dia. A noite é o tempo emocional da incerteza, das dúvidas existenciais e das grandes tomadas de decisão.

Na verdade, os encontros de Robin na cidade, à excepção do último, são todos desagradáveis e caracterizados por um certo grau de agressividade. Ao perceber que não conseguiria encontrar a casa de Major Molineux numa cidade totalmente desconhecida, o protagonista decide inquirir acerca da sua localização ao primeiro transeunte que encontrasse. Efectivamente põe em prática as suas intenções. Todavia, o resultado não é exactamente o pretendido. O primeiro encontro dá-se com um homem estranho (embora perfeitamente plausível) de alguma idade que, ao caminhar ou ao falar, emite duas sucessivas e cadenciadas interjeições. A falta de receptividade desta personagem, bem como a justificação que Robin encontra para ela, são um primeiro exemplo do que caracterizará os sucessivos encontros da noite. O protagonista, afirma-se um *shrewd youth*¹³ e como tal procura encontrar desculpas lógicas para a falta de hospitalidade que enfrenta. Os leitores, a princípio, seguem empaticamente o protagonista e a sua inexperiência é suplantada pela sua alegada sensatez e paciência. A declarada sensatez de Robin caracteriza o protagonista paralelamente a um outro traço da sua personalidade: a

¹¹Veja-se como Robin, numa situação de perigo evidente e de confronto de valores, deseja refugiar-se na floresta, o local de onde provem, para, assim, se sentir em maior segurança "Oh, if I had one of those grinning rascals in the woods, where I and my oak sapling grew up together, I would teach him that my arm is heavy, though my purse be light.", MKMM, p. 73.

¹²Como afirma Dekker, The American Historical Romance, p. 173, trata-se de uma "initiatory journey to adult independence".

¹³Como nota Fogle, ao longo de My Kinsman, Major Molineux Robin é apresentado oito vezes como caracterizado por ser "shrewd". Cf. páginas 70, 73, 75, 77, 78, 82, 83, 87.

agressividade. A personagem não chega a utilizar a força física como solução para as dificuldades de adaptação que sente. Contudo, por várias vezes, pensa na moca de carvalho como o seu único aliado contra factores desconhecidos. Alguns exemplos marcantes que podemos indicar, para além da referência feita na sua apresentação física, e que ilustram a sua agressividade contida, relacionam-se com episódios onde Robin procura desesperadamente um desfecho para a sua quimera¹⁴. No entanto, a defesa que possui não se apresenta como adequada para os problemas.

O ambiente da taberna, um outro lugar onde inquire acerca do seu parente, não é mais acolhedor do que o das ruas desconhecidas e semi-desertas. Os grupos de homens que frequentam aquele lugar, os seus comportamentos e atitudes são descritos com realismo, lembrando aos leitores que o universo em que o protagonista deambula é o do quotidiano de qualquer cidade do século XVIII. Embora, até ao momento, não tenha havido nenhuma ocorrência que pusesse em dúvida a plausibilidade da história, o episódio da taberna constitui-se como uma ligação com a realidade cultural de Boston setecentista. O narrador deste conto, para além de partilhar da omnisciência extradiegética dos narradores dos restantes cinco contos, vai mais além do papel de contador de histórias e não se coíbe de tecer comentários relativamente alongados. No entanto, este tipo de discurso não prejudica a economia narrativa e até auxilia a solidificar a verosimilhança do conto, funcionando como um respeitável elemento de referência pseudo-factual. Deste modo se justificam, por exemplo, os comentários às bebidas em moda na altura e o porquê da sua vulgarização¹⁵, o comentário respeitante à imitação dos costumes europeus¹⁶ (que aplicado à História da Literatura Americana tem uma forte componente crítica, particularmente se tivermos em mente o desejo de Nathaniel Hawthorne de criar uma arte verdadeiramente nacional) ou ainda a referência

¹⁴MKMM, p. 74, p. 77.

¹⁵"... bowls of punch, which the great West India trade had long ago since made a familiar drink in the colony.", MKMM, p. 71.

¹⁶A propósito da descrição dos grupos de jovens trajados festivamente e em desfile pelas ruas da cidade o narrador afirma "Travelled youths, imitators of the European fine gentlemen of the period, trod jauntily along (...)", MKMM, p. 74.

literária à história de um amor interdito pela inimizade familiar entre Thisbe e Pyramus¹⁷ que serve como índice cultural. Dentro da taberna, o acolhimento não é melhor do que o recebido na rua; o protagonista, cumprindo a promessa que havia feito a si próprio, observa cuidadosamente os grupos das pessoas com o fim de escolher bem aquele que iria abordar.

Robin não chega a dirigir a palavra a nenhum dos clientes da taberna porque, entretanto, se distrai com a aparência insólita de um homem descrito como "grotesco"¹⁸. O narrador apresenta-o do seguinte modo: "The forehead bulged out into a double prominence, with a vale between; the nose came boldly forth in an irregular curve, and its bridge was of more than a finger's breadth; the eyebrows were deep and shaggy, and the eyes glowed beneath them like fire in a cave." (MKMM, 72). Numa palavra, poderíamos dizer que a personagem se destaca pela fealdade, mas a sua importância parece ir mais além do aspecto estético porque o narrador nos avisa de que "the whole face left a deep impression in the memory" (MKMM, 72). Mais tarde confirma-se esta "impressão" quando da segunda aparição da personagem que Robin, efectivamente, não tinha entretanto esquecido. Após o fracasso das tentativas ensaiadas na taberna, um desabafo de Robin surge como uma primeira nota de dissonância. Talvez haja algo que não esteja bem, uma vez que ninguém se dispõe a indicar a casa do parente que tanto deseja encontrar. O receio de voltar a interceptar outra pessoa instala-se no jovem. Este desabafo gera curiosidade nos leitores mas não provoca a sensação de ambiguidade, que continua ausente do texto.

Percorrendo as ruas da cidade por onde algumas pessoas passeavam (o relógio tinha então batido as nove horas), encontra grupos de jovens muito arranjados à maneira europeia, com ar de festa e de folia. Todavia não trava diálogo com eles. Numa rua de casas de aspecto humilde, o protagonista tem o terceiro encontro, que, novamente, põe à prova a sua astúcia. Desta vez dialoga com uma mulher sedutora que lhe afirma que Major Molineux mora na sua casa mas que se encontra a dormir e que não deve ser

¹⁷"A heavy yawn preceded the appearance of a man, who, like the Moonshine of Pyramus and Thisbe, carried a lantern", MKMM, p. 76.

¹⁸"His features were separately striking almost to grotesqueness", MKMM, p. 72.

incomodado. O narrador, ao transmitir-nos o estado de espírito do protagonista revela que este "could not help doubting whether that sweet voice spoke Gospel truth." (MKMM, 75). No entanto, ainda não se duvida da natureza do universo da narrativa, que só com o cortejo liderado por um estranho cavaleiro de duas faces é posto em causa.

O desespero apodera-se de Robin ao ponto de considerar a hipótese de ser vítima de alguma maldição, como acontecera, um dia, a um homem da sua terra. A matéria proveniente da credence popular está presente neste conto de forma diferente daquela que se tem vindo a perceber nas outras *short-stories*, pois o motivo da bruxaria não está explicitamente apresentado mas disfarçado pela menção às maldições. Esta referência constitui um elemento desestabilizador do equilíbrio do universo da narrativa, por incluir a possibilidade da existência de outras realidades e práticas alheias à experiência comum e empírica. Outros factores que suscitam algumas dúvidas são os encontros com grupos de homens, trajados segundo a moda estrangeira, que tentam comunicar com ele. A língua que utilizam é incompreensível, como se denota da afirmação: "They did but utter a few words in some language of which Robin knew nothing" (MKMM, 77).

O espaço da restante narrativa restringe-se às imediações da Igreja. É neste local que Robin obtém a ansiada resposta. Esta é dada por um ser de fisionomia estranha que consterna o protagonista. O transeunte é o homem que prendera a sua atenção na taberna. Robin reconhece-o pelas duas proeminências da testa, pelo nariz em gancho e pelo desalinho das sobrelanceiras. Neste momento a personagem mostra-se ainda mais assustadora pela transformação que sofrera. A cara está dividida em duas partes de cores distintas, uma vermelho vivo, outra negra. A boca que rasga a face contrasta com estas cores por estar pintada, também de vermelho e negro, em alternância com a coloração da face, dando um aspecto demoníaco e medonho ao conjunto total: "The effect was as if two individuals devils, a fiend of fire and a fiend of darkness, had united themselves to form this infernal visage." (MKMM, 74). O narrador utiliza um discurso ambíguo e recorre a uma comparação para fazer sentir vivamente o espanto e a incerteza daqueles que se cruzavam com esta personagem. Este ser tem uma aparência sobrenatural e é à sua volta que a ambiguidade se gera e a dúvida quanto à sua natureza meta-empírica se

esboça. A descrição contém os pontos convencionalmente atribuídos a um demónio: as cores preta e vermelha, as duas proeminências na testa e a capacidade de se metamorfosear adquirindo uma aparência humana (tal como acontecera na estalagem). O protagonista, que resiste à tentação de entender os estranhos sucessos como fenómenos sobrenaturais, opta por uma atitude de racionalização¹⁹ e decide esquecer a personagem e distrair-se com outras coisas enquanto espera pela passagem do familiar, como a arquitectura respeitável dos edifícios da zona.

A descrição das casas, dos telhados e das paredes rebocadas é interrompida pelo narrador para nos alertar para o efeito de distorção que a luz do luar tem sobre alguns objectos. O tema do luar não é desconhecido para um leitor de Nathaniel Hawthorne²⁰, que nutre particular devoção pela ambiguidade e imprecisão que os objectos adquirem quando são observados ao luar. O luar é aproveitado literariamente pelo autor para exprimir o método utilizado para tratar temas de interesse humano de forma livre das correntes do material e objectivo. Apesar de os prefácios não serem o objecto do presente estudo, torna-se esclarecedora uma breve alusão ao prefácio de The Scarlet Letter, "The Custom-House". Nele Nathaniel Hawthorne refere-se à luz do luar como capaz de iluminar objectos familiares e de os transportar para um "neutral territory, somewhere between the real world and fairy-land"²¹. No prefácio ao conto Rappaccini's Daughter o narrador afirma que as produções de M. de l'Aubépine, o mesmo será dizer de Nathaniel Hawthorne, se situam na fronteira do imaginário, fronteira que não ultrapassam devido a pequenos toques de humanização e de realidade. Este local utópico identifica-se com o "neutral territory" de "The Custom-House". O tema do luar é de tal maneira significativa que muitos críticos lhe dedicaram especial atenção. Richard Harter Fogle exprime a utilização da lua em Nathaniel Hawthorne do seguinte modo: "As in

¹⁹É o próprio narrador omisciente que revela as intenções de Robin: "A few moments were consumed in philosophical speculations, upon the species of the *genus homo*, who had just left him, but having settled this point shrewdly, rationally, and satisfactorily, he was compelled to look elsewhere for amusement.", MKMM, p. 78.

²⁰Cf. Hawthorne, The Scarlet Letter, pp 65-6. Na opinião de Brodhead, explicitada na obra citada (p. 35), o luar tem uma função operativa idêntica à da imaginação. Através dele, é possível corporizar ideias de intelecto e libertar a *fancy* de todo e qualquer constrangimento material. Deste modo, a criação ficcional atinge os ideais que o próprio autor desejava alcançar.

²¹Hawthorne, The Scarlet Letter, p. 66.

Coleridge and Keats, moonlight is for Hawthorne a symbol of imagination (...) In "My Kinsman, Major Molineux" imagination and fancy are merged in the moonlight, which provides aesthetic distance and artifice along with complexity and depth of reality;"²². De facto, concordamos que o luar, em Hawthorne, permite um tratamento imaginativo dos objectos. Consequentemente, nem todos os acontecimentos da noite, filtrados pela luz da lua, são fiáveis e reais (no fantástico não há afirmações inteiramente fiáveis). A lua tem sobre Robin um efeito disfórico e saudoso. Ao contemplar a Igreja deserta, esta parece-lhe humanamente imaculada, se não fosse pela sua presença. À mente, ocorre-lhe a lembrança da família.

Objectivamente, a visão de Robin é condicionada pela fraca iluminação da rua e a audição, o outro indispensável sentido, é influenciado pelo murmúrio encantador da cidade meia adormecida, que Robin desconhece. A prova de que o barulho calmo e quase melódico que se faz ouvir provoca sonolência no protagonista é dada pelas afirmações "but altogether it was a sleep-inspiring sound, and to shake off its drowsy influence, Robin arose" (MKMM, 79) e, mais adiante, "For a single moment, when he deemed himself awake (...)" (MKMM, 81), que dão conta da incerteza sentida pelo protagonista relativamente ao seu próprio estado. A confusão dos sentidos, o cansaço, a solidão, a fome e a inquietação que o dominam são factores que poderiam provocar um sono ou sonho estranho. A noite "of ambiguity and weariness" (MKMM, 80) levam-no a refugiar-se interiormente na recordação da sua família em oração, em assembleia em redor de uma árvore, onde os viajantes encontravam paz e sossego - contrariamente à agressividade da cidade - para descansar antes de retomarem as viagens. Mas a recordação termina abruptamente porque, após a oração, todos vão para casa. Contudo, Robin é excluído e a porta é fechada barrando-lhe a entrada. O processo de crescimento e de experiência que o protagonista iniciou não tem retorno. Depois do conhecimento que vai adquirir na cidade, a sua vida não poderá voltar a ser como era anteriormente: Robin não pode regressar a um mundo pré-revolucionário de ordem e de autoridade. A confusão está instalada, o protagonista não tem a certeza de estar a sonhar e os leitores

²²Fogle, *Hawthorne's Fiction: the Light and the Dark*, p. 112.

duvidam que tudo seja um sonho. Depois de sabermos que o protagonista está hesitante²³, sem saber se está a participar nos acontecimentos ou se apenas os imagina, os sucessos posteriormente narrados não são percebidos como inequivocamente reais, nem tão pouco irreais, porque tudo é incerto e susceptível de questionação.

O quinto encontro de Robin na cidade dá-se com um cavalheiro de aspecto notável e perfeitamente comum que prestavelmente o ouve e acompanha por algum tempo (não se torna possível contabilizar o tempo que decorre desde este momento até ao final). É através da conversa entre estas duas personagens, relatada indirectamente pelo narrador, que ficamos a conhecer um pouco melhor a situação de Robin, da sua família, a razão que o levou a procurar Major Molineux e como, por fim, encontrou uma resposta vinda de um ser de aspecto estranho. Na opinião do cavalheiro, que diz ter acabado de encontrar o tal ser insólito, o facto de o seu parente ir por ali passar dentro de uma hora deveria ser verdade. O diálogo entre os dois é interrompido por gritos ao longe que parecem aproximar-se cada vez mais, o que desagrada a Robin, habituado à quietude da floresta.

Por um lado, o cavalheiro demonstra estar bem informado acerca da estranha personagem e dos futuros acontecimentos da noite, até porque aponta como causa do ruído as manifestações de dois ou três arruaceiros que andavam pelas ruas; por outro lado, esta impressão não é factualmente confirmada. O protagonista, ingénuo, aceita ingenuamente as afirmações do cavalheiro e considera que, para provocar tamanho ruído, deveriam ser precisas umas mil pessoas, o que suscita um comentário pouco claro, à medida de quem o profere ("May not one man have several voices, Robin, as well as two complexions?" (MKMM, 83)). De facto, não sabemos nada quanto à identidade e à fonte de informação desta personagem que permanecerá envolta num véu de ambiguidade, que nem com o desfecho da história será clarificada. O jovem herói sente curiosidade em saber qual a causa de tamanha folia, onde o riso desenfreado e selvagem, símbolo das paixões humanas à solta, e a música das trombetas tem lugar de destaque.

²³"Am I here or there?" cried Robin, starting; for all at once, when his thoughts had become visible and audible in a dream (...); "But still his mind kept vibrating between fancy and reality", MKMM, p. 80.

Sugere mesmo que deveriam ir assistir à animação pois, segundo diz, não se ria desde que chegara à cidade.

Neste conto, o riso é um sinal exterior que muitas personagens utilizam, embora de diferentes maneiras. Depois do primeiro encontro da noite, Robin ouve risos que, erradamente, pensa serem provocados pela escolha errada que ele próprio fizera ao dirigir-se àquele transeunte. A mulher que se diz governanta da casa de Major Molineux tem um riso abafado e malicioso. A intensidade do riso atinge o ponto alto na gargalhada generalizada e contagiante com que se encerra o cortejo e a demanda do protagonista²⁴.

O cavalheiro dissuade Robin das intenções de ir ter com o grupo folgazão ao lembrar que, se por acaso se ausentasse dali, poderia perder a oportunidade de ver quem procurava. Os habitantes das casas daquela rua também partilham da curiosidade em saber a fonte do alvoroço. Começam, então, a avistar-se vultos ao longe que aos poucos se vão aproximando e tornando mais nítidos. As expressões utilizadas para caracterizar a fanfarra da multidão, inspiradora de medo e terror nas mulheres que assistem, conotam loucura, violência e desmesura: *mighty stream of people, a band of fearful wind-instruments, discord, a drawn sword, fierce and variegated countenance, the war personified, fire and sword, wild figures, fantastic shapes* (MKMM, 84). A liderar a multidão em desfile, vai um cavaleiro, o único, pois todos os outros participantes estão apeados, identificado como a personagem da estalagem e aquela que indicou a Robin que o seu parente deveria estar a passar. O seu aspecto aguerrido e bélico assemelha-se mais do que nunca ao de um demónio manipulador das paixões e fraquezas humanas. É este ser de aspecto medonho e sobrenatural que vai, de vez, instalar a dúvida acerca da sua natureza e, consequentemente, da natureza de toda a fanfarra que comanda. O narrador

²⁴Na série de contos que analisamos, há várias personagens que se riem em diferentes situações. Baglioni ri em tom de vitória sobre o seu inimigo. Este riso contém a semente da perversidade e do egoísmo porque é ensombrado pela morte da personagem feminina. Aminadab também tem este mesmo desabafo após a derrota de Aylmer. Distancia-se de Baglioni porque, como não conhecemos a verdadeira natureza desta personagem, não é possível atribuir a sua gargalhada a um sentimento de maldade. Goodman Brown canaliza a tensão da noite num riso que o torna uma criatura assustadora. Na segunda visão de *The Hollow of the Three Hills*, os pacientes do sanatório riem-se convulsiva e injustificadamente no meio dos gritos de horror de outros homens e mulheres. O riso simboliza um escape de emoções contidas. É uma expressão intimidadora porque não é refreada nem contida e tem origem no interior desconhecido dos homens. Saliente-se, no entanto, que o riso das crianças de *The Snow-Image* contrasta com todos os outros por ser genuíno e inocente.

insiste na aparente irreabilidade dos sucessos e compara-os a um sonho febril: "as if a dream had broken forth from some feverish brain, and were sweeping visibly through the midnight streets." (MKMM, 84). No entanto, a cena é descrita com algum realismo, como a referência ao som metálico produzido pelas rodas de um carro, invisível aos olhos da assistência por se encontrar rodeado de gente que empunhava tochas.

Robin tem o olhar suspenso na figura do *leader* que o olha tão fixamente que o jovem chega a temer vir a tomar parte, de modo involuntário e forçado, no cortejo. Por esta razão, só quando o barulho dos risos e de música desafinada pára, sob a ordem do cavaleiro, é que Robin descobre o objecto de toda a confusão: o desejado Major Molineux está sentado num trono assente na carroça, mantendo o porte majestoso, imóvel, pálido e inerte, com o corpo untado de alcatrão e coberto de penas, como se estivesse a cumprir um castigo por alguma grave ofensa pública. O seu estado é descrito de maneira a gerar incerteza acerca da sua condição: "His face was pale as death, and far more ghastly; the broad forehead was contracted in his agony, so that his eyebrows formed one grizzled line; his eyes were red and wild, and the foam hung white upon his quivering lip." (MKMM, 85). O leitor chega a julgá-lo sem vida, embora tal ideia seja desmentida pelo tremor do lábio e pelas convulsões do corpo, que, a custo, procura disfarçar para manter alguma dignidade no meio de tanta humilhação. Robin sucumbe psicologicamente ao peso dos acontecimentos da noite, agravados pela pressão sentida quando o seu olhar e o do parente se fixam e pelo facto de verificar que o guarda nocturno, a mulher sedutora, o estalajadeiro e o homem que emitia as interjeições troçam do seu espanto à distância. Por se estabelecer uma comparação entre o estado de Robin e uma embriaguez mental, é lícito que ponhamos em causa a realidade dos acontecimentos, dado que uma das consequências da embriaguez é, precisamente, a distorção dos sentidos provocadora de visões e audições pouco fiáveis. A gargalhada e o grito de loucura que se fazem ouvir pela rua fora são a última reacção desesperada do protagonista que, já sem forças para conseguir manter uma postura sensata e equilibrada, sucumbe perante a insanidade contagiante da manifestação. Thomas M. Leitch opina que "it is impossible to tell whether his laughter is self-protective, contagious, or

genuinely hilarious"²⁵. De facto, a gargalhada de Robin é de natureza ambígua e torna-se difícil perceber a causa que lhe subjaz. Thomas Leitch estende a ambiguidade ao final da história, notando que é impossível ter a certeza do rumo do protagonista após a desilusão sofrida. Este grito de libertação, de revolta e de impotência diante de fenómenos que se manifestam poderosamente é semelhante ao grito assustador que Young Goodman Brown emite na floresta, tanto mais que ambos os protagonistas passaram por experiências próximas, consubstanciadas numa visão de um sonho-pesadelo (ou realidade) em que participam seres de aparência distorcida e subvertida.

Passado o tumulto do desfile, a rua é dominada pelo silêncio, quebrado pela ambígua pergunta "Well, Robin, are you dreaming?" que abre as portas para a interpretação, já conhecida, do sonho como justificação de estranhos e insólitos acontecimentos. Como não poderia deixar de ser num conto fantástico, a resposta a esta pergunta e o esclarecimento de outros elementos incertos não tem lugar no universo da narrativa (alguns comentários do narrador, por exemplo, descortinam e apontam interpretações sobrenaturais jamais confirmadas²⁶).

O final da história não é certo²⁷, é equívoco²⁸, porque não sabemos se Robin opta por voltar para casa, necessariamente transformado num jovem com um conhecimento experiencial diferente daquele que possuía à partida, ou se opta por seguir o conselho da personagem do cavaleiro e fica na cidade para tentar a sorte sem o auxílio de ninguém. A confirmar-se a última das soluções, e se acaso o protagonista tivesse realmente sucesso na escalada da vida, estaríamos perante um *self-made man* que, sozinho num meio desconhecido e desfavorável, tem a oportunidade de singrar e de demonstrar o seu valor. De qualquer maneira, este protagonista encarna traços culturalmente característicos do *self-made man* americano, como a ingenuidade amadurecida pela

²⁵Leitch, "The Debunking Rhythm of the American Short Story", Short Story Theory at a Crossroads, p. 134.

²⁶Cf. o discurso da narrador quando, para se referir à imagem de Major Molineux, utiliza a palavra "spectre", ou quando menciona seres obviamente alheios à realidade empírica como os "cloud-spirits" ou "the Man in the Moon".

²⁷Cf. John McWilliams Jr, Hawthorne, Melville, and the American Character: A Looking-glass Business (Cambridge: Cambridge University Press, sd), pp 86-8.

²⁸Cf. Rowe, Equivocal Endings in Classic American Novels, pp 14-26.

experiência e a possibilidade de alcançar o sucesso contando apenas com a sua astúcia, honestidade e trabalho. Através deste fim, o narrador mantém os leitores suspensos na dúvida, mesmo relativamente ao destino da personagem principal, facto que apenas se verifica no conto The Hollow of the Three Hills, pois nos restantes conhecemos o destino das personagens, marcado pela irrevogabilidade e pela tragédia.

CONCLUSÃO

A problemática da validade e da criação artística era do interesse particular de Nathaniel Hawthorne que, à semelhança de muitos outros artistas, se debatia com a dificuldade de criar um objecto literário com aceitação por parte do público. Aliás, esta preocupação está presente em vários contos, inclusivamente nas figuras das personagens Aylmer ou Rappaccini que, a seu modo, tentam criar e dar vida aos seus projectos. A questão em torno do valor do trabalho, não só artístico como também qualquer outro, advém da tradição puritana que valorizava mais o trabalho gerador de riqueza, do que o trabalho que não se traduzia num resultado prático e material. Nathaniel Hawthorne sentiu este problema de maneira aguda por ter decidido enveredar pelo mundo da escrita, pouco dignificado pela sociedade, e tentou remediá-lo elevando a missão do escritor e enobrecendo-a. Através da literatura o autor tentou recuperar a História do Novo Mundo e revesti-la imaginativamente para a tornar mais atraente. Com as suas histórias tentou transmitir mensagens de tolerância e de humanidade, que apagassem da memória colectiva os crimes do regime puritano, que ainda pesavam à sociedade.

Através da análise literária (limitada pelo tema que foi o propósito da dissertação) dos seis contos que constituem o presente objecto de estudo, procurámos apresentar uma sugestão de interpretação que, de alguma forma, fosse uma complementaridade, mas não uma contrapartida a abordagens de índole psicológica, cultural, histórica que mais comumente são usadas na exploração literária da obra de Nathaniel Hawthorne. Trabalhando sempre sobre o universo de estudo definido, tentámos ultrapassar as fronteiras do simples prazer e deleite que a leitura das narrativas fantásticas proporciona, para avançar mais além e compreender quais os processos que subjazem ao efeito final de aprisionamento da atenção do leitor.

Em geral, todos os géneros literários partilham do mesmo objectivo de seduzir o público leitor. Contudo, este objectivo é prementemente importante para um género como o fantástico, pois o seu sucesso está sobremaneira dependente de uma atitude de compromisso por parte do leitor. O jogo da ambiguidade e a partilha do sentimento de

irresolução que nasce a partir do enunciado narrativo necessitam de uma participação activa de quem lê. Por tal razão, torna-se pertinente perceber o modo como o autor consegue cativar e manipular a atenção, os sentimentos e as linhas do raciocínio dos leitores. Aliás, os leitores ou receptores (utilizando a terminologia linguística jakobsoniana) são de tal indispensabilidade para a literatura que, juntamente com o emissor e a própria obra literária, consubstanciam a imagem do triângulo literário, ocupando os seus três vértices¹. A literatura, à semelhança de outras manifestações artísticas, nasce para satisfazer o gosto estético do ser humano e para abordar problemas e questões existenciais ou circunstanciais que preenchem a nossa existência. A literatura que se preocupou com apenas um destes propósitos não surtiu uma atracção duradoura junto do público leitor. Por um lado, tal como a História da Literatura mostra, a tentativa da redução da arte à exploração do prazer e do comprazimento, do jogo de palavras com um conteúdo fútil, acabou por se aniquilar a si própria. Por outro lado, a literatura política ou socialmente empenhada coloca-se, muitas vezes, na fronteira da arte ao procurar apresentar soluções, quando a função primeira da arte não é a de encontrar soluções para os problemas que afligem um artista.

O género fantástico não é um mero exercício literário, praticado sobre si próprio, hermético e indiferente à conjuntura exterior da vida humana. Em primeira instância, este género atrai por despertar a curiosidade, por excitar os sentidos e a capacidade de raciocínio e por nos fazer interessar pelo desenrolar da acção. No entanto, num estrato significativo mais profundo, o género não pretende reduzir-se à simplicidade do enigma intelectual ou à atracção pelo mistério indecifrável. No seu âmago, reside a vontade de comunicar uma mensagem mais importante que, todavia, só é percebida através da acumulação de leituras de obras do género e do levantar do véu da ambiguidade que esconde o objectivo último. O efeito de atracção não é obra do acaso: é conseguido

¹ A importância conferida pela crítica e pela teoria da literatura aos três vértices do triângulo tem variado de época para época. O Romantismo institui o leitor como pilar referencial e complemento do próprio texto literário e do seu autor, destronando, assim, este último como centro da produção literária. Mais tarde, autores como Umberto Eco extremaram a atenção dada ao leitor e proclamaram-no responsável pela atribuição do sentido da obra. As correntes do desconstrucionismo ou do estruturalismo centraram o universo da escrita em torno da própria obra, dispensando a intenção do autor ou o sentimento do leitor como complementos indispensáveis do processo.

através de vários processos conscientemente utilizados pelo autor e exigem uma grande contenção narrativa e um equilíbrio periclitante dentro do universo da escrita.

Os processos subjacentes ao modo como se constrói e articula uma narrativa deste género são explicados e dissecados na obra teórica de Filipe Furtado A Construção do Fantástico na Narrativa que seguimos como orientação para a análise dos seis contos de Nathaniel Hawthorne. Todos os processos utilizados visam atingir um objectivo comum: a criação de uma relação dialéctica entre duas vias interpretativas que jamais se anulam ou conjugam pacificamente. Deste modo, gera-se um sentimento de irresolução e de dúvida alastrado a toda a narrativa e aos próprios leitores, ao qual se associa um outro, considerado característica distintiva do género por Filipe Furtado: a ambiguidade.

Há vários traços que, combinados, modelam uma narrativa fantástica. No entanto, tal como tem sido justamente sublinhado, apenas a ambiguidade se deve considerar um elemento distintivo e indispensável na caracterização. Num contexto descrito segundo os padrões de normalidade da época em que a história se insere irrompe uma ocorrência ou uma personagem aparentemente sobrenatural. Se a narrativa é desprovida de uma sólida aparência de realidade, ainda que esta seja apenas uma ilusão, uma verosimilhança, a ocorrência meta-empírica é julgada como se de uma narrativa maravilhosa ou estranha se tratasse. Neste caso, a irresolução não tem lugar na narrativa e uma das vias interpretativas é, logo à partida, excluída, desfazendo-se a ambiguidade, fundamentação do fantástico. O sobrenatural, no género, jamais é declaradamente aceite como tal; até à conclusão a dúvida acerca da verdadeira natureza do acontecimento ou da personagem permanece por esclarecer. Por vezes, é útil a existência de uma subtil e equilibrada sugestão de racionalização ou explicação lógica dos sucessos, embora não possa, de maneira alguma, haver uma clara justificação do sucedido sob pena de se dissipar a irresolução. O leitor, tal como as personagens, deve sentir-se indeciso entre aceitar a ocorrência como um fenómeno sobrenatural mas possível de acontecer no contexto do mundo real, ou rejeitar tal hipótese por não se enquadrar no padrão de normalidade que o senso comum e a opinião pública definem. O narrador é responsável pela criação e manutenção do clima de incerteza. O tipo de discurso utilizado é escuso e evita a

clarificação de uma das duas hipóteses subentendidas. O modo como o espaço é evocado é igualmente objecto de atenção e contenção para evitar a localização da história num universo de categorias diferentes das do nosso. Pode haver referências explícitas e identificáveis a locais e situações históricas que provocam nos leitores confiança no narrador e na própria narração.

A razão pela qual muitas das personagens da literatura hawthorniana erram nas condutas e sofrem as consequências das opções que fazem prende-se com o facto de não saberem escolher uma solução de compromisso de opostos, nem de saberem como coordenar, no mesmo universo, factos que são percebidos, sentidos e pensados de maneiras diferentes. O autor poderia ter sido, também, vítima da irresolução perante a incompreensibilidade de alguma fenomenologia, pelo que adoptou, pelo menos no caso dos seis contos que analisámos, uma prática de conciliação de opostos que veicula através do género fantástico, propício à ambiguidade entre dois modos distintos de perceber o mundo e de enquadrar situações aparentemente estranhas.

Se a ambiguidade se limitasse ao nível interno do discurso, o texto acabaria por se empobrecer, transformado numa prática auto-centrada e fechada ao exterior. Richard Harter Fogle afirma que o uso da ambiguidade em Hawthorne é uma solução de introduzir o maravilhoso respeitando as leis da probabilidade². Este processo de construção de uma narrativa possibilita adiar a conclusão da história e manter o leitor preso ao desenrolar da trama. A alegoria ou o recurso à simbologia podem criar "habituação" nos leitores e, por consequência, perder o seu efeito. A ambiguidade reveste tudo com um véu de incerteza e revitaliza outros processos fossilizados. Esta característica pleonástica e redundante tanto mais essencial quanto é a responsável pelo contacto do micro-universo da narrativa com o universo real onde o seu autor e leitores vivem e sentem a leitura. O carácter antinómico dos acontecimentos e da própria realidade narrativa que advém da ambiguidade é, como já foi provado, transmitido aos leitores. Porém, torna-se justificável alargar a presença da ambiguidade, não tão só ao

² Cf. Fogle, *Hawthorne's Fiction: The Light and the Dark*, p. 10.

nível interno, mas ao nível externo e abrangente que envolve o significado singular de uma só obra e o conjunto composto pelas várias obras de características fantásticas.

Sómente mediante uma apreciação global do género fantástico é que a mensagem geral - particularizada de diferentes formas em cada conto - que o autor quer veicular se define e toma forma aos olhos do público leitor. O facto de, nas histórias fantásticas, não se apontar uma solução para a dualidade que invade a narrativa, exclui, por si, uma interpretação monista. Por não ser possível optar, com base na narrativa, por uma das duas vias interpretativas, é legítimo concluir que o seu autor não pretende encaminhar o público em direcção a nenhuma delas. Consequentemente, a mensagem que fundamenta este género não pode ser de exclusão de uma qualquer parte, por insignificante que seja, mas antes de inclusão daquilo que aparentemente se apresenta como inconciliável. Os opostos, como o bem ou o mal, a emoção ou o raciocínio lógico, são elementos constituintes do ser humano que não podemos, ainda que o desejemos, evitar. Transpondo as fronteiras da análise literária, que até agora constituiu os limites do nosso estudo, e generalizando um pouco, concluimos que a mundividência de um autor fantástico é abrangente, pois aceita, em certos casos, a validade e utilidade da razão humana mas não dispensa a intuição, o sentimento ou a fé como processos que dão acesso à aceitação de determinados sucessos inexplicáveis pela lógica. Mais do que conciliadora de opostos, a mundividência fantástica responsabiliza a fenomenologia que ultrapassa as fronteiras do reino da razão, da ciência e da objectividade. Essa transposição é feita através da parte irracional, incompreensível e mesmo injustificável do universo e valoriza-a em detrimento do seu oposto.

Depois de dissecados, os seis contos de Nathaniel Hawthorne mostram como a racionalização nem sempre é a atitude mais profícua e adequada e que o irracional desempenha, efectivamente, papel influente no comportamento humano. Giovanni, imiscuído numa história de manipulação por parte de dois médicos, erra por racionalizar a sua relação com a estranha Beatrice e precipita o seu fim. Robin, por não abrir o seu coração de maneira tolerante aos pecados humanos, refugia-se da Humanidade e opta por uma vida de ostracismo. Aylmer entrega-se a si e entrega a vida de Georgiana à

exactidão dos seus conhecimentos científicos, esquecendo a parte humana e emocional da sua relação. A mulher mais nova de The Hollow of the Three Hills, em desespero, recorre ao irracional (sob forma da bruxaria) para aliviar o martírio da dor que sente. Mr Lindsey, devido ao seu espírito prático e pertinaz, não aceita um facto incompatível com a razão, apesar de o coração dos filhos o aclamarem como existente. Os desfechos destes seis contos pontuam favoravelmente o sobrenatural e o meta-empírico porque, embora não escamoteiem a razão, não negam taxativamente a existência de factos impossíveis de perceber e de interiorizar pela mente humana.

A convicção de que se conhece aquilo que é denominado de real é, por vezes, abalada por situações inesperadas que geram algumas interrogações. Emerge, então, uma pergunta: será possível apreender e comunicar objectivamente o real? Esta preocupação, que foi sensivelmente exposta na literatura de época modernista e que ainda hoje está por responder, foi sensivelmente sentida por Nathaniel Hawthorne. A julgar pelos contos e pela interpretação que deles se sugeriu, Hawthorne compreende as limitações da percepção humana agravadas pela falibilidade da comunicação. No prefácio a Twice-told Tales o autor dá conta da imperfeição da escrita, da ineficácia dela se estabelecer como um relacionamento do escritor com o mundo e declara-a "imperfectly successful".

Linguagem e real (sendo este entendido como a soma de tudo quanto engloba e faz parte da experiência humana) são a matéria prima da arte de escrever. Consequentemente, o reconhecimento da imperfeição da primeira ou da impossibilidade de compreender inteiramente a segunda condicionam o modo de escrita. Nathaniel Hawthorne possuía um modo singular de perceber a linguagem, conferindo-lhe um carácter misto, ambivalente, relevante para a questão do fantástico. A alegoria, por outro lado, é um processo que muito o seduziu e dificilmente se encontra uma obra sua que lhe seja imune. Como já comentámos, a alegoria, tal como a ambiguidade e, num espectro mais vasto, o fantástico são recursos ambivalentes que deixam em aberto mais do que uma via interpretativa. A ambivalência, característica inerente ao autor que estudámos, manifestava-se como um modo de comunicação e, simultaneamente, um modo de

encarar a vida. Em termos literários, a ambivalência é perfeitamente conciliável com o fantástico.

No fantástico abre-se a porta para a aceitação da impossibilidade de interiorizar o mundo tal qual ele é (porque certos factos jamais serão explicados) e para a dificuldade de exprimir essa interiorização fidedignamente. A dialéctica subjacente ao género fantástico transmite um sentimento de tensão e de dualidade no leitor que, no processo do conhecimento, geram um impasse, uma hesitação hermenêutica. Por conseguinte, este género foi para Nathaniel Hawthorne um modo de expressão da complexidade da vida e uma chamada de atenção para a existência de um espaço, a que chamamos meta-empírico por estar além daquilo que percebemos, onde factos incompreendidos encontram um lugar de acolhimento.

Por outro lado, não podemos esquecer que a escrita de Nathaniel Hawthorne assenta numa retórica de subversão, na qual o fantástico é chamado a desempenhar relevante papel: o fantástico não deixa de ser uma postura de dissidência relativamente a cânones realistas, por veicular descrições (ainda que imaginadas), sentimentos e situações que a realidade, tal como é conhecida, não inclui. Ao mencionar acontecimentos e seres aparentemente sobrenaturais, capazes de provocar vivências inesperadas, o fantástico distancia-se do consenso e alarga subversivamente os horizontes de leitura. O espaço do leitor é, assim, o cruzamento de dois planos (real e fantástico) que conduzem ao questionamento das verdades que o texto propõe ou das expectativas do próprio leitor. Institui-se o afastamento de um modelo de realidade consensual e o chamamento do incerto e do transcendente.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

HAWTHORNE, Nathaniel. Tales and Sketches: Including Twice-told Tales, Mosses from an Old Manse, and The Snow-Image. New York: The Library of America, 1982.

_____ The Scarlet Letter and Selected Tales. Harmondsworth: Penguin Books: 1987

_____ The House of the Seven Gables. New York: Harper & Row: 1965.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

BERCOVITCH, Sacvan. The Office of the Scarlet Letter. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991.

BRODHEAD, Richard H.. Hawthorne, Melville, and the Novel. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976.

CADIMETRIO, Alice. Fictions of the Plot: Hawthorne and Melville. Massachussets: The University of Massachussets Press, 1992.

COLACURCIO, Michael J. ed.. New Essays on The Scarlet Letter. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

CROWLEY, J. Donald. Profiles in Literature. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.

DAUBER, Kenneth. Rediscovering Hawthorne. Princeton: Princeton University Press, 1977.

DEKKER, George. The American Historical Romance. Cambridge: Cambridge University Press: 1987.

DOLIS, John. "Hawthorne's Metonymic Gaze: Image and Object". American Literature. 56. 3 (October 1984): 326-78.

DOREN, Carl Van. The American Novel 1789-1939. New York: The Macmillan Company, sd.

DOREN, Mark Van. The Best of Hawthorne. New York: The Ronald Press Company, 1951.

DOWNING, David. "Beyond Convention: The Dynamics of Imagery and Response in Hawthorne's Early Sense of Evil". American Literature. 51. 4 (January 1980): 436-76.

ELLIOT, Emory. Columbia Literary History of the United States. New York: Columbia University Press, 1988.

FOGLE, Richard Harter. Hawthorne's Fiction: the Light and the Dark. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1975.

FURTADO, Filipe. A Construção do Fantástico na Narrativa. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

HOFFMAN, Daniel. Form and Fable in American Fiction. New York: WW Norton & Company inc, 1973.

HUME, Kathryn. Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature. London: Methuen and Company, 1984.

LEITCH, Thomas M.. "The Debunking Rhythm of the American Short Story" em Short Story Theory at a Crossroads. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press: 1989, pp 130-147.

LEVINE, Robert S.. Conspiracy and Romance: Studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne, and Melville. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

LEWIS, R. W. B.. The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1955.

LOHAFFER, Susan e Jo Ellyn Clarey eds.. Short Story Theory at a Crossroads. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1989.

LOSA, Margarida. "Ficção e Realidade". Literatura e História: Actas do VIII Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1987, pp 45-53.

MACWILLIAMS, John P.. Hawthorne, Melville, and the American Character: A Looking-glass Business. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

MALE, Roy R.. Hawthorne's Tragic Vision. New York: The Norton Library, 1957.

MANLOVE, C. N.. Modern Fantasy: Five Studies. Cambridge: Cambridge University Press, s.d.

MATTHIESSEN, F.O.. American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. Oxford: Oxford University Press, 1972.

MICHEL, Albin. La Littérature Fantastique. Paris: Éditions Albin Michel, 1991.

MILLINGTON, Richard H.. Practicing Romance: Narrative Form and Cultural Engagement in Hawthorne's Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1992.

MILLS, Nicolaus. American and English Fiction in the Nineteenth Century: an Antigenre Critique and Comparison. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

POE, Edgar Allan. Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews. Ed. David Galloway. Harmondsworth: Penguin Books, 1975.

PORTE, Joel. In Respect to Egotism: Studies in American Romantic Writing. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes. Dicionário de Narratologia. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.

REIS, Carlos. O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários. Coimbra: Livraria Almedina, 1995.

ROWE, Joyce A.. Equivocal Endings in Classic Novels: The Scarlet Letter; Adventures of Huckleberry Finn; The Ambassadors; The Great Gatsby. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

RULAND, Richard e Malcolm Bradbury. From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature. London and New York: Routledge, 1991.

SILVA, Carla Sofia Freitas da Silva. Os Prefácios de Nathaniel Hawthorne: Uma Retórica da Ocultação. (Tese de Mestrado) Porto, 1995.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar. Teoria da Literatura. Coimbra: Livraria Almedina, 1990, 8ª ed.

TALLACK, Douglas. The Nineteenth-Century American Short Story: Language, form and ideology. London and New York: Routledge, 1993.

TODOROV, Tzevetan. Introdução à Literatura Fantástica. Trad. Maria Ondina Braga. Lisboa: Morais Editores, 1977.

VAX, Louis. A Arte e a Literatura Fantástica. Lisboa: Editora Arcádia, 1972.

VOSS, Arthur. The American Short Story: A Critical Survey. Norman: University of Oklahoma Press, 1975.

ÍNDICE

Siglas dos Contos Utilizados neste Trabalho	3
Introdução	4
A Euforia em Torno do Progresso: A Ambiguidade das Conquistas Científicas	
<u>Rappaccini's Daughter e The Birth-Mark</u>	31
Uma Visão Fantástica da Bruxaria na Sociedade Puritana <u>Young Goodman Brown</u>	
e <u>The Hollow of the Three Hills</u>	57
No Limiar do Fantástico <u>The Snow-Image e My Kinsman, Major Molineux</u>	80
Conclusão	104
Bibliografia	112

