

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Thayana Silva Bezerra Guimarães

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior

**A *CRIPTOGRAFIA* DE EDGAR ALLAN POE:
ESCRITA DE MORTE EM A *QUEDA DA CASA DE USHER***

BRASÍLIA

2021

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Thayana Silva Bezerra Guimarães

**A CRIPTAGRAFIA DE EDGAR ALLAN POE:
ESCRITA DE MORTE EM A *QUEDA DA CASA DE USHER***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL do Instituto de Letras da Universidade de Brasília IL/UnB como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Literatura e outras artes.

Orientador: Professor Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior

BRASÍLIA

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

GG963c Guimarães, Thayana Silva Bezerra
A criptografia de Edgar Allan Poe: escrita de morte em A
Queda da Casa de Usher / Thayana Silva Bezerra Guimarães;
orientador Augusto Rodrigues da Silva Júnior. -- Brasília,
2021.
110 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2021.

1. Edgar Allan Poe. 2. Tanatografia. 3. A Queda da Casa
de Usher. 4. Grotresco. I. da Silva Júnior, Augusto
Rodrigues , orient. II. Título.

THAYANA SILVA BEZERRA GUIMARÃES

**A CRIPTAGRAFIA DE EDGAR ALLAN POE:
ESCRITA DE MORTE EM A *QUEDA DA CASA DE USHER***

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre aprovada em 20 de agosto de 2021 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior
(Orientador/Presidente da banca)
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Eclair Antônio Almeida Filho
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Lemuel da Cruz Gandara
Instituto Federal de Goiás

Profa. Dra. Sara Gonçalves Rabelo (Suplente)
Instituto Federal Goiano

AGRADECIMENTOS

À minha querida vó Célia, por me acolher no seu imenso coração, um verdadeiro abrigo, e cuidar de mim desde sempre e para sempre.

Ao meu companheiro, a outra parte de mim, Hiram, por me trazer calma e me mostrar todos os dias o que é o amor.

À tia Elaine, por me ter como uma filha e sempre olhar por mim.

Ao tio Eder, por me ajudar a caminhar desde pequena e sempre abrir, com carinho, as portas de seu lar para mim.

À tia Édina, pelas longas e prazerosas conversas, que sempre recuperaram boas memórias.

À minha mãe, Jacqueline, por me defender quando pôde e por sempre acreditar em mim.

À minha irmã Laura, por trazer renovação à minha vida e ao meu irmão João, por todo o afeto.

Ao meu primo Bruno, pelas inspirações musicais e por sempre transmitir paz.

À minha querida amiga de infância, Anna Cláudia, por sua escuta e fala amorosas e coração sempre aberto e à sua irmã Anna Paula, pelo apoio durante a minha pesquisa.

Às minhas queridas amigas, desde tempos longínquos, Joana, Raiza, Samanta, Anatterra, Taiane, Adriana e Karine, pela cumplicidade, aceitação e amizade tão terna, leve e presente.

À querida Bina, por iluminar o caminho de entrada ao meu próprio interior e por me ajudar a curar pela palavra.

À dona Cida, pelas tão agradáveis e poéticas conversas e pelo livro do Kundera (que nunca devolvi e que acabou, por sua gentileza, tornando-se um presente.

À dona Rosângela, por me acolher na sua casa e, assim como sua filha Thainá, me dar forças para que eu pudesse seguir em frente.

Ao amigo Francisco George, pela ajuda durante meu projeto de pesquisa e pelas conversas dentro e fora da UnB.

Aos amigos e companheiros do curso de graduação, que seguiram para além dele e que me inspiram na vida e nos estudos: Humberto, Priscila e Thainá, com os quais vivi os momentos mais felizes dentro da UnB e dos quais tive muita força em momentos delicados.

Ao meu professor e orientador, Augusto Rodrigues, por me mostrar a importância em valorizar a palavra do outro, me impulsionar e abrir espaço para que eu pudesse colocar a minha própria voz.

Aos professores Lemuel Gandara, Rosa Amélia e Eclair Filho, pela fala generosa e atenciosa no meu processo de pesquisa e escrita e em sua conclusão. À professora Sara Rabelo, pela participação na banca de defesa, em ajustes essenciais no trabalho e pelo olhar cuidadoso.

À Universidade de Brasília, por me receber de portas abertas em sua vasta multiplicidade e me ajudar a crescer em meio aos caminhos tortuosos da vida.

Aos meus colegas de trabalho, por me incentivarem e darem condições favoráveis ao desenvolvimento desta dissertação.

A todos aqueles que iluminaram e iluminam a minha vida com a sua luz.

A todos os artistas, pesquisadores, críticos, professores e escritores que, direta ou indiretamente, contribuíram para o desenvolvimento desta dissertação.

Ao Edgar Allan Poe que, mesmo nas sombras, me ajudou a ver beleza na morte, pois ela não precisa ser um fim definitivo, mas sim um convite à renovação. Morre-se hoje, amanhã revive-se.

Sou muito grata por fazerem parte da minha vida, no passado, no presente e na eternidade.

RESUMO

Esta dissertação se propõe a analisar o conto *A Queda da Casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, considerando o conto em sua “unidade imaginativa”, aliando a visão de Gaston Bachelard (1993) à de Julio Cortázar (2006). Sob uma perspectiva tanatográfica (SILVA JUNIOR, 2008, 2014), faremos uma imersão no grotesco, considerando o seu caráter abismal (KAYSER, 2013) e a sua relação com o sublime (HUGO, 2014). O objetivo é mostrar como a construção verticalizada do conto torna-se uma *criptografia*, na medida em que alia o enigma da própria escrita com a narrativa. A partir do conceito de “metalinguagem analógica” (PIGNATARI, 2004), faremos o levantamento de cada componente da “máquina literária” de Poe, analisando o comportamento e as *auras* que envolvem os personagens. Com base nos estudos de Freud sobre o infamiliar e a melancolia, buscamos compreender a relação de analogia e similaridade que eles mantêm com a *Casa* e com as expressões artísticas presentes nela. Ao final, traremos algumas reflexões de Walter Benjamin, como o conceito de aura e a postura diante da obra de arte, para enfim chegar nos *rastros de Madeline* e na obra do pintor Johann Heinrich Füssli (Fuseli), citado pelo narrador no conto. Partimos da escrita de Poe, em si mesma enigmática, e nos direcionamos verticalmente buscando três elementos-chave dessa tanatografia criptográfica (SILVA JUNIOR, 2014): a natureza, a *Casa* e a expressão artística.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe; Tanatografia; *A Queda da Casa de Usher*; Grotesco.

ABSTRACT

This thesis proposes an analyse of *The Fall of The House of Usher*, a short story by Edgar Allan Poe, considering the short story in its “imaginative unity”, combining the vision of Gaston Bachelard (1993) and Julio Cortázar (2006). From a thanatographic perspective (SILVA JUNIOR, 2008, 2014), we will study the grotesque, considering its abysmal character (KAYSER, 2013) and its connexion with the sublime (HUGO, 2014). The objective is to reveal how the short story’s vertical composition becomes a *cryptography*, as it combines the enigma of writing with the narrative. From the concept of “analog metalanguage” (PIGNATARI, 2004), we will survey each component of Poe's “literary machine”, analysing the behaviour and *auras* surrounding the characters. Based on Freud's studies on the unfamiliar and melancholia, we seek to understand the analogy and similarity relation they maintain with the *House* and with the artistic expressions present in it. At the end, we will bring some reflections by Walter Benjamin, such as the concept of aura and the posture in front of the artwork, to finally get *Madeline traces* and the work of the painter Johann Heinrich Füssli (Fuseli), mentioned by the narrator in the story. We start from Poe's writing, which is enigmatic, and we head vertically looking for three key elements of this cryptographic thanatography (SILVA JUNIOR, 2014): the nature, the *House* and the artistic expression.

Keywords: Edgar Allan Poe; Thanatography; *The Fall of The House Usher*; Grotesque.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
A MÁQUINA LITERÁRIA DE POE	15
1.1 Edgar Allan Poe: o poeta-contista	15
1.1.1 A desintegração da velha consciência	20
1.2 A construção do enigma	24
1.3 A criptografia de Poe	33
O INFAMILIAR	50
2.1 Revisitando o medo	50
2.2 A casa: a grande personagem	57
2.2.1 O lago: o túmulo da casa	67
A SIMBIOSE DA MORTE	70
3.1 A melancolia de Roderick Usher	70
3.2 Narrar para não morrer – Tanatografia	76
A MORADA DO SONHO	81
4.1 Os rastros da Casa de Usher	81
4.2 Os rastros de Madeline	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105

INTRODUÇÃO

O mundo todo se tornou, a partir do vírus, um imenso conjunto habitacional de Casas de Usher.

Niemar

Nas obras literárias de Edgar Allan Poe (1809-1849), a engenhosidade se funde à imaginação criadora. Nelas, a prosa encontra a poesia. Na solidão de um quarto escuro, o poeta compõe versos que ressoam na voz de um *corvo* que pousa no mármore frio. Seu pensamento revive a mesma melodia melancólica do outono e, pela fluidez viscosa do rio sepulcral, encontra o amor na morte. A fim de explorar e expandir esses mesmos versos, Poe faz nascer o conto. Este é preparado e delimitado por suas margens, que transformam o rio em um lago represado e profundo, fazendo surgir das águas sepulcrais a imagem do terror que “provém da alma”, usando as palavras do próprio escritor. Nessa profundidade, o contista Poe procura extrair a essência de muitos de seus contos.

Buscando compreender o poeta-contista Poe, faremos esse movimento de retorno ao íntimo do ser e ao íntimo das coisas. No conto *A queda da Casa de Usher* (1839), encontramos a fusão desses elementos. Roderick, Madeline e a Casa formam um só corpo fragmentado. Nele, o narrador se dispõe a passar dias suficientes para presenciar a sua completa ruína. Na solidão da Casa, um mundo se abre a partir de pequenos objetos, como um quadro artístico, que esconde o que há de mais secreto nos personagens, refletindo o belo e o estranho. Todo o ambiente inebria-se com esse contraste, perpassando a música e a literatura presentes no conto e o momento que antecede a morte ganha um brilho especial como se estivesse pronto para receber um visitante. Percebemos que o conto dos irmãos Usher realiza uma abertura a um olhar curioso, em que cada detalhe dialoga com o todo da obra, uma escrita do trespasse.

A convite de seu amigo Roderick, o narrador vai até a Casa de Usher, cercada por uma natureza sem vida, com árvores secas ao redor e um lago ao lado, que reflete a condição de seus moradores e o declínio da família. Esse narrador, sem nome, esteve na Casa durante a sua infância e, agora, ao retornar a ela, sente uma profunda angústia que começa assim que ele se depara com o panorama geral do ambiente, tão fúnebre quanto o de um mausoléu. Na mesma noite de sua chegada, ele recebe a notícia de que Lady Madeline, irmã de Roderick, faleceu, permanecendo na *cripta* no interior da própria Casa. Nos dias seguintes, no intuito de amenizar o sofrimento de seu amigo, o narrador o acompanha em suas expressões artísticas, que trazem à tona o seu intelecto e sensibilidade, ao mesmo tempo em que ilustram o seu comportamento

contraditório. Até que, em uma noite de tormenta e à leitura de *Mad Trist*, Madeline, ainda viva, sai de sua sepultura e vai ao encontro de seu irmão. O narrador, “consternado”, foge da mansão e a vê desmoronar diante dele, sobre o lago “fundo e humoroso”, que aos seus “pés engoliu lúgubre e silente as ruínas da ‘Casa de Usher’” (POE, 2012, p. 241).

Nas vinte páginas do conto, Poe constrói um complexo mecanismo literário, com reverberações internas e externas, ajustando todos os seus elementos, a saber: os personagens, o cenário, sua estrutura formal e narrativa e suas referências ao tema da morte e ao efeito do terror, que se alia à beleza poética. Na unidade formada pela conjunção de todos esses elementos, o interior da Casa de Usher é o interior do próprio ser, os quais, por sua vez, aliam-se no interior do conto, no qual Poe nos introduz como se entrássemos numa casa (CORTÁZAR, 2006). Nele, a narrativa se verticaliza, como a casa, e a sua *subcorrente* se sobressai para pontos mais visíveis, promovendo o encontro entre o simbólico e o icônico, trazendo uma “ebriedade” discursiva que reflete os conflitos dos personagens e na qual a voz do autor surge como um eco, convidando o leitor a explorar algo além da própria leitura linear do texto. A escuridão do porão mistura-se à claridade do sótão e o que está em camadas mais inferiores da consciência se coloca em evidência e mostra o choque diante do que se apresenta no momento presente, ao mesmo tempo em que permite a revisitação de memórias que se reorganizam e aparecem de uma nova forma. Em sua cripta, o conto e a Casa mostram a sua gênese e o inevitável destino fúnebre.

Esta dissertação se propõe a analisar o conto *A queda da Casa de Usher* como uma *criptografia*, que definimos como uma vertente que emana da “tanatografia” (SILVA JUNIOR, 2008, 2014), no intuito de examinar e relacionar alguns aspectos-chave sem a pretensão de decifrá-la por completo, uma vez que lidamos com uma obra multifacetada, densa e profunda, no sentido mais amplo possível da palavra, pois, como diz Lúcia Santaella, “só o exame minucioso desse conto exigiria um livro” (1984, p. 186).

No primeiro capítulo, buscamos compreender a construção da “máquina literária” de Poe, termo empregado por Julio Cortázar, segundo o qual “Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse” (2006, p. 122). Primeiramente, apresentamos em *Poe: o poeta-contista* uma breve biografia do autor com base sobretudo na obra *Israfel* (1945), de Hervey Allen. Mostramos sua participação na publicação folhetinesca da primeira metade do século XIX, apontando características desse tipo de produção que se apresentam em *A queda da Casa de Usher* e destacando outros traços que o diferenciam. Em seguida, partimos da visão de D. H. Lawrence, em *Literatura clássica americana* (2012), de que o conto de Poe carrega em si uma das noções da expressão literária estadunidense, referente à “desintegração e descarte da velha consciência” (2012, p. 95). Sem “descartá-la” por completo, mas mostrando um espaço onírico

que traz na música uma força que move a sua desintegração. As cordas do alaúde, da citação de Béranger, revelam a sua altivez celestial, o piano de Von Weber as forças sombrias que estão dentro do próprio ser e uma nova consciência se forma a partir de camadas mais profundas e encobertas.

Ainda no primeiro capítulo, exploramos a escrita enigmática de Poe, buscando ressaltá-lo como um poeta e um contista, o que para nós é de suma importância para compreendê-lo enquanto artista, mostrando alguns princípios que regem a construção do conto, como a intensidade e a tensão, nas quais os elementos formais e expressivos concebem a sua unidade (CORTÁZAR, 2006). Consideramos que esses elementos mantêm uma relação de similaridade e analogia, termos empregados por Lúcia Santaella (2017) e Décio Pignatari (2004), no âmbito da semiótica.

No aprofundamento de tais reflexões, rumo ao desfecho deste capítulo, chegamos no termo-conceito *criptografia*, que conjuga texto e narrativa com o caráter abismal do grotesco (KAYSER, 2013). Dentro do efeito pretendido por Poe, a morte é a sua força motriz. A escrita de morte (SILVA JUNIOR, 2014) reúne alguns aspectos que a caracterizam como a ebriedade discursiva que forma uma narrativa não linear e que é um reflexo do próprio estado mental do narrador. Constitui um artifício do escritor, que movimentava o curso temporal dos eventos, estabelecendo novos vínculos entre a vida e a morte. A força abismal e enigmática do conto de Poe comunica-se sem dizer, fazendo uso de referências e de uma metalinguagem analógica, mecanismo que Décio Pignatari destaca em *Semiótica e Literatura* (2004) como o resultado da interação entre o próprio texto enquanto expressão do signo verbal e os elementos sobre os quais ele discorre. Ampliando essa questão para o movimento da narrativa, Lúcia Santaella afirma que, em *A queda da Casa de Usher*, “tudo reverbera em tudo” (1984, p. 187), pois a própria palavra carrega em si os acontecimentos, que convergem para um fim em comum.

Partindo dos conceitos do *estranho* que Todorov aborda em *Introdução à literatura fantástica* (2017) e do *infamiliar* de Freud (2019), refletimos, no segundo capítulo, sobre como Poe constrói a atmosfera do medo em *A Queda da Casa de Usher* no que há de humano e real e não no sobrenatural, aliando-se ao grotesco, considerando também a visão de Victor Hugo sobre o *grotesco e o sublime* (2014). Veremos como as percepções do amigo de Roderick Usher, que é o narrador, estão em *sentir* o ambiente e não apenas em descrevê-lo e como o seu retorno à Casa mostra as múltiplas, porém similares imagens do terror que tomam diversas formas no enredo e se aproximam dialogicamente. O forte elo entre a natureza, a Casa e seus habitantes formou um conjunto que os isolou completamente em um constante definhamento melancólico.

Neste mesmo capítulo, destacamos a Casa com uma *grande personagem*, com base principalmente na obra *A poética do espaço* (1993), de Gaston Bachelard, que concebe o espaço como um reflexo do próprio ser: um ser vertical, que abarca a “racionalidade do teto” e a “irracionalidade do porão” e um ser “concentrado”, que guarda na memória lembranças do passado e as funde com o que vivencia no momento presente em seu devaneio. Estabelecemos uma relação com o conto *Casa tomada* (1944), de Julio Cortázar, que faz parte do gênero fantástico puro, destacando o aspecto da tensão como uma força fundamental que move os personagens. Dentro do gênero estranho, subgênero do fantástico, *A queda da Casa de Usher* constrói a Casa como um universo, sob a perspectiva de Lúcia Santaella, segundo a qual “Poe põe em prática a própria cosmogonia sensível, teoricamente formulada em ‘Heureka’” (1984, p. 186). Também trazemos para a nossa reflexão o conceito de *cronotopo*, de Mikhail Bakhtin (1998), dentro do qual o teórico discute a forma como os românticos e simbolistas lidavam com a morte em suas obras, tratando-a como um limite em relação à vida, em um contraste radical e liminar que traz um peso muito maior a ela. Por esse ponto de vista, a Casa se afasta da ideia de refúgio, conforme a concebe Bachelard e se torna um lugar hostil, onde a morte se deixa ver e a passagem do tempo aparece nitidamente no espaço, como mostra Bakhtin, porém conserva a sua verticalidade e concentração.

Fechamos este capítulo, com discussões a respeito do lago, que reflete e mostra o lado mais sombrio da Casa. Tomamos como base a obra *A água e os sonhos* (1997), de Bachelard, que considera a água como um elemento essencial de Poe, aparecendo com grande densidade na obra do escritor. A obra inicia e termina com a imagem do lago que ainda surge como a porta de entrada da Casa e sua ruína. Essa imagem também duplica as impressões, reforça o medo *infamiliar* que retorna com mais intensidade e é o elemento que funde os objetos e os “desobjetifica”, condição necessária a Bachelard para a realização poética, pois revela outras camadas por trás da forma aparentemente “acabada” das coisas.

No terceiro capítulo, ainda em diálogo com a referida obra bachelardiana, lançamos mão do termo *simbiose*, referente à fusão de elementos contrastantes, para tratar do medo e do conflito interno dos personagens, que começam pelo desconforto do narrador e que vemos em Roderick, que teme perder Madeline e tudo o que a família Usher representa, o que somente faz sentido com a presença dos dois irmãos. *A simbiose da morte* no conto de Poe traz na junção dos próprios personagens o seu traço fundamental. Nela, surge a melancolia que, pela perspectiva de Freud, realiza essa união entre o Eu e o Outro. Veremos como as causas e os sintomas da melancolia podem ser vistos no personagem de Roderick e como eles estão diretamente ligados à Madeline, seu amor perdido.

Na melancolia e no medo do instante da morte, o ato de morrer é também ato de curar. Pela perspectiva tanatográfica, o “narrar para não morrer” (SILVA JUNIOR, 2014) traz a força da palavra que faz emergir as dores do outro como o movimento de um “rio de lágrimas” (BACHELARD, 1997), como são as águas de Poe. Na relação dialógica, em que somente o “eu” é capaz de ver o que o “outro” não vê (BAKHTIN, 1997), o narrador de *A queda da Casa de Usher* consola o amigo Roderick. A narração faz jorrar as dores a partir do ponto mais alto do sofrimento, em seu momento mais “agudo”, como diz Walter Benjamin em *Conto e cura* (1987). A unidade do conto tende à morte e a arte surge como um modo de sublimação da angústia, como diz o filósofo Rogério de Almeida (2007), que a entende como meio de expressão do conflito entre *Eros e Thanatos*.

No quarto e último capítulo, a Casa transforma-se na *morada do sonho*, termo que Walter Benjamin emprega na obra *Passagens* (2018) para tratar de um lugar que “reúne o longínquo e o passado” e que também traz a experiência de “algo não vivido”, segundo Olgária Matos (2018). A filósofa nos lembra que, para Benjamin, “a felicidade é retorno ao universo dos sonhos e da memória, é retorno ao que na história se dispersou, se perdeu, se esqueceu” (2018, p. 1702), o que dialoga com a própria concepção artística de Poe que, em meio ao apego à materialidade da vida e a utilidade das coisas, buscou nos sonhos o sentido de sua criação (BAUDELAIRE, 2017).

Na primeira parte do capítulo, vislumbramos a morte como um destino com os versos do poema *A viagem* da obra *As flores do mal* (2012), de Baudelaire. Apresentamos o caráter aurático da Casa, refletindo sobre o conceito de aura de Benjamin (1989). No espaço construído por Poe, vemos rastros de um passado que se presentifica, que atrai e repele, onde o medo do narrador está em sentir-se íntimo e ao mesmo tempo alheio diante de um abismo que retorna o olhar e que se localiza nas camadas mais profundas de um espaço que se verticaliza e que reflete a própria verticalidade da narrativa.

Por fim, na segunda parte do capítulo, encontramos nos espaços mais recônditos os rastros de Madeline, uma presença ausente que traz o sublime no grotesco. Sua presença transparece na própria Casa, com a qual seu corpo se funde ao ser colocada na *cripta* e a sua “alma”, remetendo-nos ao sublime de Victor Hugo, comunica-se sem dizer. Na escrita *criptográfica* de Poe, a voz abafada e sussurrante dos momentos da morte surge pela palavra do outro. No ritual de passagem, o espaço se comunica e as expressões artísticas surgem como uma voz que externaliza uma angústia inaudível, mas que reverbera na pintura, no espaço do porão e na natureza, que mostra a sua força e seu vínculo inseparável com a arte.

Em meio às ruínas, o corpo é um fragmento e a sua presença, mesmo na profundidade de uma cripta, surge como rastros, em múltiplas aparições. O pequeno quadro de Roderick retrata a ausência de Madeline e também o sofrimento do artista diante de sua vulnerabilidade frente à morte, o que nos leva diretamente a Edgar Allan Poe, que busca um sentido mais amplo nos espaços fechados do espaço e do ser. *Criptografados* no conto, esses dois elementos transparecem em sua escrita, que se retrai, formando uma linguagem com várias camadas, também verticalizada e concentrada à espera de um novo sentido sempre renovado a cada leitura e a cada olhar.

CAPÍTULO 1: A MÁQUINA LITERÁRIA DE POE

Na unidade original da coisa primeira estende-se a causa segunda de todas as coisas, com o germe de sua inevitável aniquilação.

Eureca, Edgar Allan Poe

1.1 Edgar Allan Poe: o poeta-contista

Da epígrafe que inicia este capítulo, originalmente de *Eureka, A Prose Poem: Or the Physical and Metaphysical Universe*, publicado pela primeira vez em 1848, extraímos a essência da construção de *A queda da Casa de Usher* (1839) e muito sobre o modo como Poe concebe a criação artística. Partindo inicialmente desse segundo ponto, mostraremos um trecho do prefácio do que o escritor considera como um poema em prosa, tal como ele o apresenta. Publicado no ano anterior à sua morte, *Eureca* reveste como um manto a sua obra poética e prosaica, pois expõe o seu pensamento imaginativo alinhado ao seu raciocínio metódico. Unindo sensibilidade a uma verdade que traz na “beleza” o seu sentido fundamental, o poema é antevisto com as seguintes palavras:

Aos poucos que me amam e que amo, aos que sentem mais do que pensam, aos sonhadores e àqueles que depositam sua fé dentro dos sonhos como dentro das únicas realidades, eu ofereço este livro de verdades, não em sua característica de revelador da verdade, mas pela beleza que sobeja em sua verdade, tornando-o verdadeiro. A esses eu apresento a composição como somente um produto de arte – digamos como um romance – ou, se não insto uma exigência demasiado elevada, como um poema (POE, 2017, s.p.).

Poe pensava dentro do sonho e oferece seu poema àqueles que compartilham dessa mesma premissa. Há um tom solitário em seus dizeres, que se comunicam com a solidão de outros “poucos” e que elevam o poema ao que há de mais sublime. Também há um tom de presságio que pode ser visto quando ele diz logo em seguida: “O que eu aqui proponho é verdade, diante disso não pode morrer; ou, se por quaisquer meios for sopeado ao ponto de morrer, irá ascender novamente para a vida sempiterna” (POE, 2017, s.p.). Esse trecho, que prevê uma possível morte do que ele coloca como a sua verdade, traz uma promessa de ressurreição e de eternidade da própria arte, permanecendo nas palavras do escritor, que também vive através delas, como vemos no modo como ele finaliza o seu prefácio, trazendo a sua

autoconsciência, um dos pilares da tanatografia: “Não obstante, é apenas como um poema que eu desejo que esta obra seja julgada depois que eu estiver morto” (POE, 2017, s.p.).

Em outubro de 1849, Poe morre, deixando seu poema em prosa como o último publicado em vida. A sua morte é em si enigmática e, como nos relata Hervey Allen (1945), o escritor sentia-se muito mal e desorientado por conta, principalmente, de sua dependência alcoólica, vindo a falecer em um hospital de Baltimore, nos Estados Unidos. No entanto, ao longo desta dissertação, não daremos destaque à morte do escritor em si, mas em como ele desenvolve sua escrita de morte, sua tanatografia. Como ponto de partida, retornaremos ao nascimento do autor e de sua obra para nos familiarizarmos com seu pensamento um tanto sombrio, mas claramente metódico.

Edgar Allan Poe nasceu em Boston, EUA, em 19 de janeiro de 1809 e viveu até os seis anos de idade em Richmond, na Virgínia, período em que esteve em contato com a cultura afro-americana (ALLEN, 1945). Na casa do pai adotivo, segundo Allen, Poe pôde ouvir histórias contadas nos quartos dos criados, nas senzalas e nas plantações, lugares que gostava de frequentar. Nestas lhe eram narradas histórias sobre fantasmas e assombrações, o que, provavelmente, instigou a imaginação do autor ainda na infância e fez com que suas narrativas fossem entremeadas por fatos advindos dessas experiências.

Entre 1815 e 1820, viveu com seus pais adotivos na Grã-Bretanha, passando uma temporada na Escócia e em Londres e também na aldeia de *Stoke Newington* que, até ser integrada a Londres, “era um lugar de sonho e de repouso espiritual” e, segundo o próprio poeta, “uma nevoenta aldeia da Velha Inglaterra” (ALLEN, 1945, p. 74). Nesse momento, a atmosfera gótica e as construções medievais parecem ter-se fixado na memória do escritor, que mais tarde as incorporaria com detalhes em seus contos. Já na juventude, Poe se mostra afeito à literatura e às artes visuais, tendo, inclusive, pelo menos um desenho de sua autoria dessa época e desenhos realizados posteriormente, como o retrato de sua jovem namorada Sarah Elmira Royster, do período em que esteve na Universidade de Virgínia.

O poeta, como estimam críticos como Allen e Cortázar, começou a escrever com mais ou menos doze anos de idade. Em 1827, com 18 anos, publicou seu primeiro livro, *Tamerlão e Outros Poemas*. Nesse mesmo ano, alistou-se no exército, o que o levou a visitar lugares como a Ilha de Sullivan, de clima subtropical, habitada por escaravelhos e cercada por histórias de piratas, o que possivelmente o inspirou a escrever contos como o *Escaravelho de Ouro*, publicado pela primeira vez em 1843.

Alguns locais, por onde o escritor passou durante a sua vida, verteram na composição do espaço de seus contos, onde percebemos que há especial tratamento em *A Queda da Casa*

de *Usher*. Podemos ver também sua atenção e apreciação no que se refere à decoração dos espaços internos em *Filosofia do Mobiliário* (1840), no qual Poe equipara a harmonia de um quarto a de uma pintura, “pois tanto a pintura como os aposentos são submetidos àqueles princípios indesviáveis que regem todas as variedades de arte” (1965, p. 1005).

Tais princípios estão relacionados com a disposição dos elementos e com a relação entre eles, como na organização de um aposento. Enquanto na pintura, linhas, cores, luzes e sombras precisam formar um todo harmônico, no espaço de uma casa é necessário haver equilíbrio entre os móveis, de modo que um não se sobressaia demasiadamente sobre o outro. O tom geral não é de exagero e foco em apenas um aspecto, mas de distribuição de pesos, de modo que tudo vise a um fim comum. Podemos estender essa mesma ideia à composição de um conto. Nele, cada aspecto é pensado por seu vínculo com o todo, como veremos adiante quando nos aprofundarmos na análise de *A queda da Casa de Usher*.

Em 1832, com sua chegada à Baltimore, Poe passa a se dedicar com mais afinco à produção de contos, visando à publicação em jornais e principalmente em *magazines*, cuja produção aumentou muito nessa época com o crescimento da cidade, que se tornou polo do transporte marítimo e ferroviário. Nesse momento, a prosa tornou-se a alternativa mais viável, pois sua obra poderia ter uma maior visibilidade, tendo em vista a grande circulação desses meios de comunicação, que também eram um modo de divulgação de textos literários. Em janeiro de 1832, teve seu primeiro conto publicado, *Metzengerstein*, no *Philadelphia Saturday Courier*, mas sua primeira notável publicação ocorreu na *Saturday Visiter* em outubro de 1833, com o conto *Manuscrito encontrado numa garrafa*. Em 1837, partes de *A Narrativa de Arthur Gordon Pym* começam a ser publicadas no *Southern Literary Messenger*, o que marca uma nova fase do escritor, que mergulha mais profundamente nas águas do terror, que agradavam aos leitores já familiarizados com os romances góticos. Em 1839, o *Burton's Gentleman's Magazine* publica *A Queda da Casa de Usher*, mesmo ano em que se publicam *William Wilson* e *O homem que foi desmanchado*.

Segundo José Alcides Ribeiro, em *Imprensa e ficção no século XIX*, “grande parte da prosa norte-americana produzida entre 1825 e 1850 foi editada primeiramente em revistas” (1996, p. 69), das quais faziam parte o conto breve (*short story*) e a ficção folhetinesca (o romance seriado). Nessa última, insere-se *A Narrativa de Arthur Gordon Pym*, sobre a qual Ribeiro tece uma análise detalhada de seus aspectos formais e de sua estrutura narrativa, dos quais destacamos alguns que são especialmente importantes, pois também podem ser vistos no conto *A Queda da Casa de Usher*, foco desta dissertação.

O primeiro deles é a incorporação de elementos da natureza que provocam medo, técnica já presente no romance de terror¹. O segundo é a inserção dos personagens em situações extraordinárias, explorando as suas reações, o que nos leva a um outro aspecto explorado pelo romance de terror que é o da sensação provocada pelo cenário, que muitas vezes se confunde com o sobrenatural. O terceiro é o sobrenatural explicado, no qual a explicação se dá assim que a atmosfera sobrenatural é criada, diferentemente dos romances de terror, nos quais a explicação ocorre no final da história. Essa técnica gera o efeito de multiplicar os pontos de interesse, ao invés de convergi-los para o final, quando só então ocorreria a explicação e está relacionada ao modo de publicação serial dos folhetins, que prende a atenção do leitor do início ao fim. Outro aspecto fundamental é o modo como Poe conduz o leitor a tirar suas próprias conclusões sobre os acontecimentos supostamente sobrenaturais da história, o que se dirige ao sobrenatural explicado e também está relacionado às dúvidas e angústias dos próprios personagens quanto às suas percepções – e reverberações no leitor.

No conto *A Queda da Casa de Usher*, Poe constrói o cenário do castelo e as imagens da heroína sensível e do herói melancólico dos romances góticos, mas não se pauta no sobrenatural para criar o medo. O medo está relacionado à própria estrutura da Casa e na estranha relação que seus moradores mantêm com ela, onde a morte, em seu caráter real, é aterrorizante. Poe destaca ao máximo os aspectos do *cronotopo* do castelo do romance gótico, esse lugar que, segundo Mikhail Bakhtin, possui “as marcas dos séculos e das gerações” (1998, p. 350) e onde “estão depositadas sobre várias partes do edifício, no mobiliário, nas armas, na galeria de retratos ancestrais, nos arquivos de família, nas relações humanas específicas da sucessão dinástica, da transmissão dos direitos hereditários” (1998, p. 350).

Poe cria uma atmosfera que seria o ponto de partida para o sobrenatural, com imagens que causam impressões inexplicáveis e sons de origem duvidosa, mas mantém tais manifestações no campo das sensações, abrindo margem para uma possível explicação supersticiosa, no entanto, sem concluí-la. Com isso, os personagens, especialmente o narrador, sentem-se confusos com o que tem diante deles e o leitor não obtém explicações óbvias:

Eu disse que o único efeito de meu procedimento em certa medida pueril – o de contemplar o lago – fora aprofundar a singular impressão inicial. Não pode haver dúvida de que a consciência do rápido agravamento de minha superstição – pois por

¹ O romance gótico deu origem ao romance de terror, que preservou algumas características daquele, porém incorporando outras. Conforme pontua José Alcides Ribeiro (1996), o romance gótico surgiu primeiro, em 1764, com o romance *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole. Já o romance de terror surgiu na última década do século XVIII, mantendo elementos como a arquitetura medieval e as reações dos personagens em “situações extraordinárias” (RIBEIRO, 1996, p. 54), porém sem necessariamente fazer uso do sobrenatural e utilizando elementos da natureza que causam pavor, como fez a escritora Ann Radcliffe (1764 – 1823).

que não deveria chamá-la assim? – serviu principalmente para acelerar o agravamento em si. Tal, bem o sei há muito tempo, é a lei paradoxal de todas as sensações que têm o terror como base (POE, 2012, p. 223)².

Nessa passagem, o narrador se vê em uma situação extraordinária, cuja base é o terror que se agrava pela duplicação da imagem da mansão gerada pelo reflexo no lago. Tal situação não pode ser amenizada e acaba sendo retomada por analepse no conto, expressando a sua agonia por meio da rememoração de sua primeira impressão. Ao tratar a sua experiência como uma superstição e em seguida autoquestionar-se, o narrador convida o leitor a também refletir sobre ela, abrindo opções para outras interpretações.

Poe cria mecanismos e indícios que explicam os acontecimentos, aproximando-os do julgamento do leitor, que se vê diante de uma situação absurda em sua excepcionalidade. Construindo “seres fronteiriços” (CORTÁZAR, 2006, p. 131) em *A queda da Casa de Usher*, o contista alia o princípio da unidade do conto, no qual todos os seus elementos estão relacionados e convergem para um mesmo fim, à densidade de sua escrita de morte, mesclando espaço e personagens, colocando-os alheios ao mundo real, buscando acessar o que está além do alcance do olhar e encontra-se no íntimo do ser, além das aparências.

Escapando de uma categorização exata, o conto aproxima-se do fantástico puro (TODOROV, 2007), mas desvia-se para explicações contidas no próprio cenário e nas percepções por vezes mais detalhadas do narrador que, no entanto, encontra-se, ele mesmo, perplexo. Essas explicações estão calcadas em um mundo que, segundo Cortázar (2006), é coerente em si, não fora dele, e as motivações dos personagens, como Roderick Usher, bem como suas características físicas e psicológicas, são quase incompreensíveis, não sendo também possível aproximar Poe de uma narrativa realista:

Mas o "realismo" em Poe não existe como tal. Nos seus contos, os detalhes mais concretos são sempre subordinados à pressão e ao domínio do tema central, que não é realista. Nem sequer Gordon Pym, iniciado como mero romance de aventuras, escapa a essa submissão às forças profundas que regem a narrativa de Poe; a aventura marítima acaba num vislumbre aterrador de um mundo hostil e misterioso, para o qual já não há palavras possíveis. [...] Não é que substitua o mundo ordinário pelo mundo fantástico [...], se não que num ambiente que peca pelo excesso e pelo abafamento (Usher, A máscara da morte vermelha) ou por despojamento e esquematismo (Gordon Pym), num cenário que é sempre ou quase sempre deformação do cenário humano, Poe coloca e move personagens completamente desumanizados, seres que obedecem a leis que não são as leis usuais do homem, mas seus mecanismos menos frequentes, mais especiais, mais excepcionais (CORTÁZAR, 2006, p. 129-130).

² “I have said that the sole effect of my somewhat childish experiment, of looking down within the tarn, had been to deepen the first singular impression. There can be no doubt that the consciousness of the rapid increase of my superstition — for why should I not so term it? — served mainly to accelerate the increase itself. Such, I have long known, is the paradoxical law of all sentiments having terror as a basis” (POE, 2020, p. 145).

É interessante notar que o excesso e excepcionalidade em Poe parece ir de encontro ao equilíbrio que ele defende em *Filosofia do Mobiliário*. Mas o peso que muitas vezes se instala em seus contos provém do vínculo inseparável entre as suas partes, ideia que se amplia e envolve toda a sua produção artística. Em *Eureca*, vemos o nascimento e a morte ligados à mesma gênese. Na origem do universo, tudo era uma unidade e na sua morte, tudo o que ele abarca voltará novamente a unir-se, “com o germe de sua inevitável aniquilação” (POE, 2017, s.p.). O conto *A queda da Casa de Usher* é pensado da mesma maneira, mas é a Casa que se torna o universo. Nela, o sonho constrói a sua morada, mas se inclina a um ponto mais sombrio. Todos os elementos são regidos pelo pensamento de um escritor que vê na morte uma forma de libertação das leis humanas. Dessa forma, ele intensifica um terror que vem de dentro, mas que se amplia para todo o espaço.

Dentro de sua estrutura fechada e densa, o conto *A queda da Casa de Usher* abre-se para diversas perspectivas. Contém a beleza poética e o enigma, no qual todas as coisas estão relacionadas e que traz a chave para compreensão do pensamento de Poe, que, por sua vez, está inebriado por uma atmosfera sombria e inexata. Aproximando-nos do umbral da Casa, que também é a porta de entrada do conto, começaremos a vislumbrar a sua imagem fantasmagórica e a ouvir os sussurros que surgem de seu interior.

1.1.1 A desintegração da velha consciência

Iniciamos este capítulo destacando a autoconsciência de um autor que via de perto a sua própria morte, mas que buscava na escrita uma forma de eternizar a sua obra. Neste tópico, abordaremos alguns princípios que estão na base da tanatografia de Poe e que regem *A queda da Casa de Usher*, que, desde seu início, pressagia o fim dos Usher e do próprio conto. Veremos como o aspecto decadente da Casa dá forma a uma desintegração mais profunda.

Segundo D. H. Lawrence, em *Estudo sobre a Literatura Clássica Americana*, Poe desenvolve suas obras com a premissa da “desintegração e do descarte da velha consciência” (2012, p. 95), voltada na primeira metade do século XIX à autoridade cristã e aristocrática da Europa, essa “figura paterna” da qual os Estados Unidos procuraram se desvencilhar, com ideais de liberdade e democracia. O desejo de “acabar com o que é velho” (LAWRENCE, 2012, p. 20) seria predominante na consciência americana progressista, porém tanto a liberdade quanto a democracia, pautadas na ausência de um “senhor” para atingir algo novo, não alcançaram a vida prática dos cidadãos.

Entre 1830 e 1850, os Estados Unidos seguiam os passos da industrialização e do mecanicismo europeus, mas ainda calcado em um cenário bucólico que logo será palco de conflitos entre abolicionistas e escravistas do Norte e do Sul. O país ainda mantinha sua “velha psique” (LAWRENCE, 2012) vinculada aos valores religiosos e aristocráticos da Europa, o que se reflete em sua produção literária, ainda dependente dos modelos românticos ingleses e franceses, dos quais são exemplo os romances góticos. É evidente que Poe tinha conhecimento sobre esses trabalhos, mas sua escrita vai mais além ao explorar a complexidade humana, como o fez o escritor alemão E.T.A Hoffmann (1776-1822), o que demonstra sua forte ligação com a literatura europeia, além da voz popular como já destacamos.

O “subjetivismo emocional” (CARPEAUX, 2008, p. 1365) do romantismo gerou uma pluralidade de “tipos românticos” e a internacionalização da literatura que se instaurou na época intensificou o intercâmbio de produções com o contato direto entre os escritores por meio das traduções, o que ocorreu com a obra de Poe, traduzida por Baudelaire na França, expandindo um pouco a sua visibilidade, bastante fora de foco nos Estados Unidos. Aliás, como nos lembra Cortázar (2006), o escritor aparece como uma das poucas coisas nítidas e lúcidas, “perdido no ambiente hostil dos comerciantes americanos” (CARPEAUX, 2008, p. 1476). Um outro escritor contemporâneo a Poe que também se destaca é Nathaniel Hawthorne (1804-1864), que com romances como *A letra escarlata* (1850), ao abordar questões como o adultério e outras relações ilegítimas perante à igreja, confronta tabus da época.

A liberdade pautada no “não deverás” abria margem para a repreensão do que não se alinhasse à conduta social, mas, para Lawrence, a liberdade só é possível quando se descobre, de fato, quem positivamente se deseja ser, não quem não se é. Para ele, o homem só é livre quando segue as ordens de seu ser mais profundo, não quando recusa absolutamente todo tipo de ordem. Onde estaria escondido, portanto, esse ser que guiaria o homem em sua liberdade e qual seria essa nova consciência que ocuparia o lugar daquela que deveria ser deixada para trás?

Poe mostrava, nas sombras, que havia sim um ser escondido dentro de cada um, porém ele não se encaixava no americano ideal proposto por Benjamin Franklin e que precisava emergir, pois ele fazia parte da natureza humana, por mais feio que aparentasse ser. Esse novo entendimento sobre si e essa nova consciência, que vai se desenvolvendo em um novo cenário e que se molda ao longo do tempo, precisa se estabelecer, nisso consiste o processo de desintegração. Segundo Lawrence, o processo, por vezes doloroso, também pode ser horrendo:

Os moralistas sempre ficaram perplexos ao perguntar-se por que os contos “mórbidos” de Poe precisaram ser escritos. Precisaram ser escritos porque as coisas velhas precisam morrer e se desintegrar, porque a velha psique branca precisa ser

gradualmente destruída para que toda e qualquer outra coisa possa acontecer (LAWRENCE, 2012, p. 95).

Essa desintegração em *A Queda da Casa de Usher* ocorre de tal maneira que homem e objeto se articulam e a “fissura” que inicia um processo de fragmentação, que torna a queda iminente, relaciona-se paradoxalmente com a união que provoca a destruição. Construções e valores antigos dão lugar ao novo e o conto de Poe mostra quão distante a velha Casa está do novo mundo e ao mesmo tempo quão próximos estamos das contradições que ela nos apresenta.

No melancólico espaço de erudição da Casa há “uma certa singular perversão e amplificação da atmosfera exaltada da última valsa de Von Weber” (POE, 2012, p. 228), um dos grandes representantes da ópera romântica alemã, que desde o início manteve íntima relação com a literatura, como a ópera *Undine*, de Hoffmann e *Fausto*, de Ludwig Spohr, conforme pontuam Grout e Palisca (2007). Segundo eles, as principais características do gênero, cujas composições de Weber são exemplos, são intrigas que

baseiam-se em episódios da história medieval, em lendas ou contos de fadas; [...] a história envolve criaturas e acontecimentos sobrenaturais, de preferência num cenário natural selvagem e misterioso, [...] como elementos indissolivelmente ligados ao destino dos protagonistas humanos. As personagens humanas não são consideradas como meros indivíduos: são, em certo sentido, agentes ou representantes das forças sobrenaturais, boas ou más, de forma que a vitória final do herói simboliza também o triunfo das potências angélicas sobre as potências demoníacas. A vitória é muitas vezes interpretada em termos de salvação ou redenção — concepção que talvez constitua um prolongamento do tema da libertação, que tanta importância teve na ópera dos primeiros anos do século (GROUT; PALISCA, 2007).

Em suas composições para piano, “instrumento romântico por excelência” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 590), Carl Maria Von Weber (1786–1826), em seu estilo “ritmado, pitoresco, cheio de contrastes” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 591), dá o tom melodramático ao conto de Poe. O conto reveste-se com o manto da atmosfera sobrenatural, em que o próprio alheamento da Casa e a indeterminação temporal da história a aproxima de um “conto de fadas”, mas o que, na verdade, busca-se destacar são os sentimentos inexplicáveis e contraditórios de personagens cujo ambiente onírico expressa as suas sensações. A ópera de Weber, da qual é exemplo *Der Freischütz* (O franco-atirador), que no final leva à salvação e à união dos amantes em vida, superando o jugo demoníaco, transforma-se em réquiem no conto de Poe e as forças ancestrais, que transparecem no cenário, surgem como uma autoridade insuperável, levando a consumação do amor na morte.

A lúgubre mansão aristocrática de Usher é como uma ruína flutuante, cujo “coração é um alaúde suspenso” (POE, 2012, p. 221). Seu espaço, que transmite a sensação da queda

iminente, está fadado à morte. O narrador é aquele que toca o alaúde e que faz ecoar a narrativa artística do conto, levando à sua desintegração. A escrita de Poe começa com a citação de Béranger, que mostra a fragilidade da Casa e dos irmãos Usher.

A arte torna-se prenúncio na citação de Béranger, que abre o conto com os dois últimos versos do poema *Le refus*: “*Son coeur est un luth suspendu / Sitot qu’on le touche il resonance*”³ (POE, 2012, p. 221). Ao transcrevê-lo, Poe o modifica, trocando “o pronome possessivo *mon* (meu, minha)”, presente no original, por “*son* (dele, dela)”, o que, segundo Fernandes e Magalhães (2018), “evidencia uma ambiguidade proposital do escritor, uma vez que o vocábulo pode referir-se tanto a um personagem masculino (Roderick) quanto a um feminino (Madeline), porém não se sabe para quem diretamente a palavra é direcionada” (2018, p. 295). Ao gerar essa ambiguidade, é possível pensar que Poe direciona a citação tanto aos personagens quanto à Casa, transformando-os em um só, como fez com a palavra *Usher*, como veremos mais à frente.

Pierre-Jean de Béranger (1780-1857) era um compositor de canções bastante popular no período em que viveu Poe. Os versos de *Le refus* mostram os ideais de liberdade do cançonetista francês, preso durante no período da Restauração na França por publicar um livro com canções que de algum modo ameaçavam o regime que se instaurava (HIRSCHI, 2013). O alaúde, que em *Le refus* evoca a liberdade que se volta contra a monarquia, prenuncia a *queda da Casa de Usher* e o fim de anos de glória de uma família aristocrática e intelectualizada.

Poe também emprega o luto suspenso de Béranger para simbolizar uma ordem mais elevada e ideal que há na Casa de Usher. Segundo Darrel Abel (1969), a canção é uma metáfora para a perturbação do intelecto. O crítico explica que para Poe a “música era a mais alta e racional expressão da inteligência, e música de corda era a quintessência da música” (1969, p. 52, tradução nossa)⁴. Ele lembra que a sensibilidade intelectual de Roderick Usher só tolera música de corda. De fato, isso se mostra na postura do personagem nos momentos em que ele se expressa musicalmente, nos quais possui uma estranha concentração, em que a razão vem à tona contrapondo-se a outros momentos que o desequilibram.

A música de Von Weber atribui um tom onírico ao conto, onde um espaço em ruínas traz a vulnerabilidade humana diante das forças da natureza, ligadas às próprias forças ancestrais da família, que não surgem como uma “potência demoníaca”, mas como um peso do passado, o que contraria o medo do desconhecido ligado ao sobrenatural presente no romance

³ “Seu coração é um alaúde suspenso / Tão logo o tocamos ele ressoa” (POE, 2012, p. 221).

⁴ “*music was the highest as well as the most rational expression of the intelligence, and string music was quintessential music*” (ABEL, 1969, p. 52).

gótico. No espaço aprisionado, a Casa torna-se um símbolo da desintegração da própria consciência, cujo soberano Roderick Usher é o “monarca Pensamento”, como dito no verso de *O palácio assombrado*. Um pensamento contraditório, frágil e confuso, que permanece o tempo todo no passado, inconformado com o presente e sem perspectiva de futuro. Essa consciência, presa a uma vida que aos poucos se desintegra, não vê outra alternativa senão expressar na música seus últimos resquícios de razão.

O isolamento e a altivez da Casa moldam o cenário ideal para uma narrativa e escrita enigmáticas, pois, de um espaço sublime, emerge a profundidade do abismo e o demônio encontrado nas similitudes e nas analogias (SANTAELLA, 1984). A inteligência, tão valorizada por Poe na música, alia-se à imaginação na atmosfera soturna da música de Von Weber, criando uma nova consciência artística, que precisa sim olhar para o passado, mas que agora percebe nas “fissuras” e na escuridão relações ainda não exploradas.

A imaginação criativa de Poe se concretiza na escrita de morte, pois ela abre espaços normalmente não explorados e amplia perspectivas. É inegável a influência da cultura europeia no desenvolvimento do conto da família Usher, no entanto, o que pretendemos mostrar é como ela se transfigura e instiga a um viés que não a descarta, mas a remodela. Seu conto nos permite pensar em uma outra vida possível que, ironicamente, desintegra-se com a nossa leitura, tornando-se inapreensível. Dessa forma, ele transforma-se em um enigma, uma tanatografia na qual a gênese do texto literário é também a sua morte.

1.2 A construção do enigma

A partir desse momento, veremos em perspectiva tanatográfica como a formação enigmática do conto, que procura instigar, despertar a curiosidade e gerar sensações e estímulos, chega ao nível poético e é transmitida desde a escolha e a combinação das palavras até o efeito geral da obra, formando uma *unidade*, “uma tonalidade do verbo” (BACHELARD, 1997, p. 48), que reverbera em tudo o que ele abarca, como se tudo estivesse preso, enclausurado em seu manto noturno.

Os contos e poemas de Poe podem ser pensados como uma unidade imaginativa, “a unidade de imaginação de Poe”, como diz Bachelard em *A água e os sonhos* (1997) e que contém elementos marcantes e específicos que formam um todo e retratam, em sua profundidade, sentimentos e sensações. Para nós, cada narrativa, cada unidade imaginativa é uma *cripta*:

Edgar Poe é esse poeta, esse gênio. Nele, a unidade de imaginação é às vezes mascarada por construções intelectuais, pelo amor às deduções lógicas, pela pretensão a um pensamento matemático. Por vezes o humor exigido pelos leitores anglo-saxões das revistas díspares cobre e oculta a tonalidade profunda do devaneio criador. Mas tão logo a poesia retoma seus direitos, sua liberdade, sua vida, a imaginação de Edgar Poe recobra sua estranha unidade. [...] acreditamos poder caracterizar na obra de Edgar Poe uma unidade dos meios de expressão, uma tonalidade do verbo que faz da obra uma monotonia genial. As grandes obras trazem sempre esse duplo signo: a psicologia encontra nelas um lar secreto, a crítica literária um verbo original (BACHELARD, 1997, p. 47-48).

A *criptografia* é a escrita tanatográfica trabalhada na unidade do conto. Possui em Poe a sua gênese, pois ele une a forma da obra ao que é desenvolvido nela. Nos instiga a investigá-la, tornando a sua leitura um ato de montagem e remontagem, como um quebra-cabeça cujas peças possuem o mesmo tom e diferentes formas, o que está relacionado ao aspecto e ao comportamento lúgubre do ambiente e dos personagens. Ao mesmo tempo, a densidade de sua escrita, que traz no tema da morte o seu impulso, envolve camadas que dão verticalidade ao texto e que transitam desde a escolha das palavras, do movimento da narrativa, passando pelo cenário da Casa, até as imagens que o conto evoca. Suas características são extraídas da *cripta*: um lugar de morte fechado, profundo e escuro, onde o escritor deposita toda a sua força poética e prosaica em *A Queda da Casa de Usher*. Esse pequeno espaço também possui como atributo a umidade, que tem na água um recurso imagético, o que torna o filósofo Bachelard um importante apoio para o desenvolvimento de nossas ideias, uma vez que ele identifica esse elemento como a matéria-prima da produção literária de Poe, como se ele diluísse a sua escrita para ser assimilada da forma como ele a concebe.

Em *A Queda da Casa de Usher*, o contraste e a fusão de elementos são traços marcantes, bem como a sua verticalidade. Todos esses aspectos são trabalhados dentro do conceito da “esfericidade” do conto de Cortázar. O contista argentino, um dos principais críticos e admiradores da obra de Poe, parte da premissa de que o conto é como uma esfera de argila, formada de dentro para fora e sem nada a restar em torno dela, eliminando todas as suas sobressalências, ou seja, no conto perfeito nada está presente sem que esteja intimamente ligado à sua composição.

Há dois preceitos básicos de construção do conto que são a intensidade e a tensão. Segundo Cortázar, a intensidade “consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” (2006, p. 157). A tensão “é uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta” (2006, p. 157). Intensidade e tensão fazem parte de

um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustam, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual, a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial (CORTÁZAR, 2006, p. 157).

Em *A Queda da Casa de Usher*, a intensidade se faz sentir com as reiterações por meio do uso frequente de palavras que contribuem para uma atmosfera melancólica como *gloom, dark, shadow, ghastly, dreary, bleak, depression, desolate*; orações explicativas frequentemente intercaladas pelo uso de travessões, que reforçam percepções e sentimentos perturbadores; construções poéticas, como na frase introdutória do conto, “*During the whole of a dull*”, “uma espécie adaptada de dois anapestos” (SOUZA, 2020, grifo da autora), designação de um verso composto de três sílabas poéticas, as duas primeiras breves e a terceira longa, que traz uma atmosfera soturna, com a sensação de prolongamento que se remete à aproximação do narrador diante da Casa.

A intensidade também se apresenta na condução da narrativa que sempre nos leva aos diferentes pontos da Casa e que realça seu tom melancólico e pela presença de imagens, como o reflexo no lago, que funciona como um espelho da Casa, expressões artísticas, como as pinturas de Roderick, em especial a descrita com detalhes pelo narrador, que é um “motivo do texto” (ARBEX, 2006). Há também a inclusão no conto de artistas reais, como o músico Von Weber e o cancionista Béranger, como vimos anteriormente.

A tensão, parte integrante da intensidade, está relacionada à expectativa sobre os acontecimentos, que se vincula ao modo como o narrador reage diante da Casa e de seus moradores, ao contraditório comportamento de Roderick e à presença de Madeline, colocando-nos diante da dúvida a respeito de sua condição de saúde e de sua questionável condição mortuária (ligada à tanatografia). Os elementos que formam a intensidade e a tensão reforçam o *estranho*, a *melancolia* e o *medo da morte* e orbitam na unidade do conto, pois tudo que surge a partir da visão do narrador é como uma partícula espacial que paira na e ao redor da Casa.

Poe dá forma ao mistério, a começar pelo próprio léxico, que vela um sentido mais profundo, como podemos ver no título do conto, no qual a palavra *Usher* contém os pronomes *us* (nós), *she* (ela), *he* (ele) e *her* (dela), o que nos mostra Décio Pignatari em *Semiótica e literatura* (2004), estabelecendo uma relação de junção entre Madeline Usher e Roderick Usher e evocando uma terceira personagem que seria a própria Casa, a qual pertencem os dois irmãos. O nome *Usher* está relacionado ainda ao verbo *ushered*, que significa “introduzir ou ser introduzido num recinto” (PIGNATARI, 2004, p. 131), que aparece no texto no momento em

que o narrador entra na casa: “*The valet now threw open a door and ushered me into the presence of his master*” (POE, 2020)⁵.

Há em outros contos de Poe esse mesmo trabalho “criptográfico” a nível lexical, como em *O rei peste* (1835), no qual a personagem chamada *Anapest*, nomeada como *Ana-Peste* na tradução de Oscar Mendes, é um trocadilho com *anapesto*, conforme informado em nota pelo tradutor. Contos como *Berenice* (1835), sobre o qual Décio Pignatari realiza uma análise mais aprofundada, traz também segredos semelhantes aos do conto *A queda da Casa de Usher*, como a arcada dentária que aparece na própria expressão *the teeth* e os trinta e dois dentes nas trinta e duas letras de “*que toutes ses dents étaient des idées*”⁶ (2004, p. 125), citado pelo narrador-personagem. A *criptografia* de Poe também é marcante em seus poemas, como em *O corvo*, *Um Enigma* e *Ulalume*.

Poe busca aproximar-se de sua obra e de seus personagens tornando-os visíveis, como faz em *Usher*, colocando-os diante de um leitor que os vê com os próprios olhos. Sua tanatografia inspeciona o outro e traz o escritor para perto de seu objeto de escrita, vindo para escrever, escrevendo para ver. Está envolvida nas novas relações que se estabelecem entre a literatura e outros códigos e linguagens que surgem a partir da Revolução Industrial, como a fotografia, com novas formas de criação artística e novas formas de perceber o mundo. Ocorre uma espécie de duplicação da vida e, segundo Pignatari, uma “consciência do signo” (2004, p. 100), que no conto *O retrato oval* (1842) ocorre simultaneamente com a morte: o pintor cria a imagem de sua mulher no quadro, duplicando-a e, ao mesmo tempo, matando-a. O escritor duplica o seu próprio ato de criação, criando personagens que acabam por dominar o outro, como também ocorre com o primo de *Berenice* que se apossa de seus dentes e com Roderick Usher, que sepulta Madeline ainda viva.

Em *A queda da Casa de Usher* ocorrem reduplicações em diferentes níveis que se agregam na totalidade do conto. Na unidade imaginativa proposta por Bachelard, que reúne a sensibilidade do autor ao seu trabalho de escrita, desenvolve-se a intensidade seguindo o princípio elaborado por Cortázar a respeito do conto enquanto gênero literário. O contista argentino atribui a esse princípio não apenas um critério de economia, relacionado ao tamanho reduzido da narrativa breve, como também de abertura, pois o conto deve comunicar algo que está além dele, deve abrir-se para algo não dito. As sugestões que Poe traz nas palavras e na menção a outros artistas trazem um teor sussurrante ao texto, pois é como se elas falassem nas entrelinhas, o que, no fundo, relaciona-se ao caráter poético do texto.

⁵ “O pajem então abriu uma porta e conduziu-me à presença de seu senhor” (POE, 2012, p. 224).

⁶ “Todos os seus dentes eram ideias” (POE, 1965, p. 196). Nota do tradutor.

Em relação à poesia, o conto traz nela a sua gênese. Insere-se na prosa com o poema *O Palácio assombrado*, que contém o núcleo de concentração e divisão em *A queda da Casa de Usher*:

Bem no centro do poema que, aliás, ocupa, este também, o centro do conto (e que se lembre o leitor: em Poe o meio das coisas é sempre uma travessia tensionada – a tensão açula a atenção), encontra-se a palavra PORPHYROGENE! [...] Não é difícil concluir que PORPHYROGENE não é senão uma espécie de cápsula indicadora da própria gênese do conto. E o leitor, afinal, apodera-se do enigmático escudo (SANTAELLA, 1984, p. 188).

Lúcia Santaella comenta que o termo *Porphyrogene* está relacionado a junção de “elementos esparsos, os mais diversos” (1984, p. 188) que se remete à “Árvore de Porfírio” do filósofo neoplatônico Porfírio de Tiro⁷. O termo *Porphyros* também se refere à “concha da qual os fenícios produziam a púrpura, símbolo de realeza” (FAHUR SALLUM, 2012, p. 36). É interessante para nós observar que a *Porphyrogene!* de Poe abarca tanto a ideia de “realeza”, de alguém que provém de uma gênese real, quanto a sua relação de descendência e dependência com seus antecessores que se vincula à forte ligação de Roderick e Madeline com a Casa. Essa concepção amplia-se para a construção múltipla e analógica do próprio conto, onde os diferentes elementos que formam o todo são encapsulados em sua estrutura formal e narrativa.

Considerando essa estrutura analógica, temos também o termo *pórfiro*, que se refere a uma rocha magmática que forma depósitos de minerais, como cobre. Nesses depósitos, formam-se brechas relacionadas a “processos magmáticos e hidrotérmicos subvulcânicos” (RUST; HERRINGTON; WILLIAMSON, 2021, p. 1), o que nos leva a pensar na própria constituição da estrutura da Casa: seu aspecto deteriorado, sua rachadura que inicia na interseção com o lago (*tarn* – lago formado em regiões montanhosas) e a atmosfera gasosa que emana dele e a cripta onde Madeline foi sepultada, revestida por cobre e utilizada como “depósito para pólvora ou qualquer outra substância altamente inflamável” (POE, 2012, p. 233). O pórfiro também foi utilizado na construção de sarcófagos para membros da família imperial no Império Bizantino e era sinônimo de poder e divindade (VASILIEV, 1948).

A *Porphyrogene*, além de trazer a ideia de nascimento e perpetuação de uma linhagem nobre, é também o “nascimento” das analogias entre os personagens, a Casa e a natureza em *A queda da Casa de Usher*. Ela encontra-se posicionada espacialmente no centro do próprio

⁷ Vide o trabalho de Gustavo Barreto Vilhena de Paiva, que traduziu para o português a introdução de *Porphyrii Isagoge*, disponível em <https://cepame.fflch.usp.br>.

conto, realizando uma conexão que atinge o nível icônico, e aproxima o texto daquilo sobre o qual se fala, como um diagrama, em uma relação de identidade e semelhança com seu objeto.

Essa sugestão construída por meio do diagrama reforça o efeito poético de *A queda da Casa de Usher* em sua unidade imaginativa, ou seja, expande para todo o conto o que está concentrado em seu núcleo. Traz o excesso pela diferenciação, convergindo dois gêneros literários distintos, formando um conto poético. Sua tanatografia surge nessa junção e o autor ganha pluralidade discursiva. Ao tratar do fim da família Usher, ele também modela a sua escrita no processo de desintegração, pois alia o enredo às sensações que emergem das palavras e ao processo de criação, que evidencia a intelectualidade e a sensibilidade de Poe

Para Lúcia Santaella, “o ícone tende a romper a continuidade do processo abstrativo, porque mantém o interpretante a nível de primeiridade, isto é, na ebulição das conjecturas e na constelação das hipóteses (fonte de todas as descobertas)” (SANTAELLA, 2017, p. 60). Do ponto de vista fenomenológico, tiramos conclusões a partir da observação e realizamos análises com base na percepção do mundo, nos fenômenos mentais. Considera-se a consciência um todo mais complexo que não se resume à razão, que é a sua parte mais superficial.

Poe nos coloca diante do texto e nos faz lê-lo em diferentes níveis, até nos fazer vê-lo. Ele expande a relação com a palavra enquanto símbolo, escondendo nela o núcleo da unidade de efeito do texto literário. Na palavra, ele condensa a forma pela qual atingirá a finalidade de sua obra. Com *Raven* temos *never*, seu espelho (PIGNATARI, 2004), com *Ulalume* temos *Astarte* e *Psique*, a luz e a escuridão, o *lume* e o *ulular*, esperança e desalento, com *Usher* temos a união e a unidade, a vida e a morte, a junção na multiplicidade, o que torna a tradução *A queda da Casa de Usher*, e não “*dos Usher*”, compreensível, pois reforça a ideia de fusão entre os moradores e a Casa, não se tratando apenas de um sobrenome. O “icônico se projeta sobre o verbal” e o “signo linguístico tem sua arbitrariedade relativizada e tende a transformar-se em signo icônico, isto é, tende a imitar as características de seu objeto” (FERRAZ JUNIOR, 2016, p. 50). Mas a palavra é apenas o início do processo, que ocorre no campo das analogias e similaridades.

O conto, devido à sua extensão, não traz de maneira imediata o sentimento do instante da primeiridade, esse primeiro contato anterior ao julgamento e à percepção, mas Poe trabalha em *A queda da Casa de Usher* de tal modo que ele busca “eternizar o instante”, liberando-o do “posicionamento do autocontrole” (SANTAELLA, 2017, p. 41), ressaltando a qualidade do sentir, muito presente na forma como o narrador do conto reage diante da Casa e de seus moradores.

Há uma relação de paralelismo, no qual o texto literário não apenas relata algo, mas cria um mecanismo de reverberações, trazendo as ideias de similaridade do ícone. Além dos termos que expressam a melancolia e o soturno, de descrições do ambiente que no todo transmitem essas sensações e de situações de conflito e angústia dos personagens, há uma relação paralela entre os eventos. Todos estes aspectos também estão ligados entre si, formando semelhanças a partir das diferenças, em que “tudo reverbera em tudo” (SANTAELLA, 1984, p. 187).

No campo do signo, ou seja, da interpretação, da terceiridade, Poe faz emergir o instante que se eterniza. A “imagem *ganha vida* [...] não apenas porque se repete, mas porque se materializa na construção do signo, extrapolando o simbólico em direção ao icônico, de modo que *forma e conteúdo parecem estar* dizendo a mesma coisa” (FERRAZ JUNIOR, 2016, p. 52, grifo do autor). Ao realizar essa junção, Poe coloca a sua obra não apenas no campo da leitura, que leva a uma interpretação, mas também no campo da descoberta, sendo necessário investigar a palavra e o texto. Com isso, a leitura se expande e visualiza novas relações, quebrando paradigmas que regem os gêneros literários e as formas como o leitor se relaciona com a obra, realizando aproximações a princípio dissociáveis.

Em Poe, a prosa não se separa da poesia. Ele as funde tornando o seu raciocínio inseparável de sua imaginação poética, despertando a admiração de simbolistas como Paul Valéry, que também concordava que a imaginação não precisava se opor à ciência e que, ao contrário, uma nutria-se da outra. Para o escritor francês, foi Poe quem começou a estabelecer essas relações de maneira mais íntima. Ele as percebeu e as trouxe para a sua criação literária, despojando-a de uma simples inspiração e tornando-a um processo, pensado e repensado, como tornou claro em *A Filosofia da composição*, que não se aplica somente aos seus poemas, mas também aos seus contos. A prosa também pode revelar seu caráter icônico pela disposição dos elementos que a compõem a nível lexical e pelas reiterações não somente no campo verbal, mas também pelo acréscimo dos elementos expressivos, como vemos em *A Queda da Casa de Usher*, como a música, a literatura e a pintura. No trecho abaixo, vemos um relato do narrador na presença da arte de Roderick Usher, mostrando o caráter intraduzível das percepções, sendo necessário evocar referências que, de alguma forma, expressem a iconicidade:

Uma idealidade excitável e consideravelmente destemperada lançava um brilho sulfuroso sobre tudo. Suas nêias longas e improvisadas ecoarão para sempre em meus ouvidos. Entre outras coisas, retenho dolorosamente na memória uma certa singular perversão e amplificação da atmosfera exaltada da última valsa de Von Weber. Das pinturas sobre as quais sua elaborada imaginação se debruçava, e que ganhavam, a cada pincelada, uma obscuridade diante da qual eu estremeia tanto mais abalado porque estremeia sem saber por quê; - dessas pinturas (vivas como se suas imagens estivessem nesse momento diante de mim) eu em vão me empenharia em

haurir mais do que uma pequena parte capaz de caber no âmbito da palavra meramente escrita (POE, 2012, p. 228)⁸.

A própria menção à obra de Johann Heinrich Füssli (Fuseli)⁹ no conto, que veremos com mais detalhes no último capítulo e que constitui tanto uma referência ao pintor, quanto uma alusão às características de sua obra, funciona como um “iconotexto” (ARBEX, 2006). Consideramos o quadro artístico como um “motivo do texto”, ou seja, como um “elemento constitutivo de seu universo” (ARBEX, 2006, p. 43), pois a pintura do artista funciona como um reforço às analogias que giram em torno do medo e da atmosfera soturna que Poe procura destacar. Além disso, ela exprime visualmente o que o conto, com palavras, não consegue dizer, aprofundando o aspecto do terror.

A semiótica contribui para este estudo, pois traz conceitos importantes como o de similaridade, que, segundo Pignatari (2004), é a união de ideias similares na mente, uma ideia de conjunto. Esse conceito ajuda a compreender como as imagens descritas: o cenário, os personagens, as expressões artísticas e as referências a outras obras se relacionam e se assemelham com o objetivo de causar uma intenção, como a de estranhamento, medo e clausura e como uma reverbera na outra, influenciando-se mutuamente. Esses reforços, com múltiplas exemplificações, são componentes do processo de reiteração de *A queda da Casa de Usher*, como os reflexos. O reflexo da Casa e a imagem da pintura ajudam a tornar evidentes o que o narrador já havia visto anteriormente, ou seja, formam uma espécie de definição iconográfica do objeto visto, de uma forma paralela.

Enquanto o texto caminha linearmente, construindo uma narrativa que compõe enunciados momento a momento, surgem imagens, sonoridades e referências que estão além e que também emergem dele, gerando uma interação entre elementos que possuem o mesmo tom, ainda que em suas diferentes expressões. Eles surgem do próprio texto e da própria palavra, fazendo aparecer o icônico do verbal e de fora deles, por meio de referências a outras obras e artistas que agregam semelhança com a diferença de expressões, resultando em uma nova obra com uma “linguagem renovada”:

⁸ “An excited and highly distempered ideality threw a sulphurous lustre over all. His long improvised dirges will ring for ever in my ears. Among other things, I bear painfully in mind a certain singular perversion and amplification of the wild air of the last waltz of Von Weber. From the paintings over which his elaborate fancy brooded, and which grew, touch by touch, into vaguenesses at which I shuddered the more thrillingly, because I shuddered knowing not why, from these paintings (vivid as their images now are before me) I would in vain endeavor to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words” (POE, 2020, p. 148).

⁹ Lembramos que o próprio pintor mudou o seu nome para Fuseli no período em que esteve em Roma, conforme informação do theartstory.org/. Esse nome consta também nos sites do *Tate Museum* e do *Detroit Institute of Arts*.

A extrema diferenciação de funções, num organismo ou numa mensagem – que significa ordem e, portanto, um alto grau informacional – aumenta as possibilidades entrópicas (desordem) através de uma redundância (normas, repetição) crescente que tende a produzir um efeito de desdiferenciação, tal como a célula cancerígena em relação às células altamente diferenciadas do organismo, tendendo para o caos, ou seja, a redundância total. Entre o caos e o acaso, o homem busca instaurar-se reiteradamente, instaurando um princípio de ordem sobrevivencial, com, na e através da linguagem *renovada* (PIGNATARI, 2004, p. 132).

A diferenciação que Poe realiza em *A queda da Casa de Usher* forma uma criativa redundância, na qual o caos da repetição se organiza e mira um mesmo fim. Valorizando diferentes expressões, o escritor cria e ilumina diferentes vozes que comunicam a angústia e o medo da morte e também a vontade de se fazerem presentes. Sua escrita tanatográfica ressoa e se repete tal qual na voz do *corvo* que a todo momento pronuncia *never more*, porém no conto ela se reveste na prosa e toma diversas formas.

A ideia de renovação da linguagem dialoga com a visão de Bachelard sobre a arte. Para o pensador francês, “a arte é uma reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono” (1993, p. 17). Pela arte, forma-se em nossa mente a imagem poética, que não é o resultado da retomada do passado, mas é algo presente que faz com que o passado ressoe, com a renovação da experiência artística.

A arte surge como uma forma de reduplicação da vida, pois sempre coloca diante de nós algo que nos faz olhar para ela de um modo diferente. Recupera vivências do passado, pois é por meio delas que cada um pintará, de forma especial, o que tem diante de si em um presente momento (BACHELARD, 1993). Com isso, a imaginação traz algo ainda não vivido, despertando-nos do automatismo e nos levando em direção ao inusitado. É o que faz a obra de Poe: nos leva ao encontro do desconhecido para que possamos descobrir nele antigas memórias e, com isso, dar um novo sentido ao texto literário. O escritor reordena o caos e vê a obra como um todo, em sua completa unidade. Nela, o irreal, que está no campo dos presságios, das descobertas, direcionando-se ao futuro, vem “arrebatar ou inquietar” (BACHELARD, 1993, p. 18) e funde-se com o real, ligado ao passado, ao anteriormente conhecido.

O conto *A queda da Casa de Usher* é como uma cripta, pois esconde nele segredos que atingem diferentes níveis, do mais visual, icônico, até a sua *subcorrente*, termo utilizado pelo escritor no ensaio *A Filosofia da composição* (1846) e que se refere à sugestividade da obra literária, a *riqueza* que contém seu caráter simbólico. A fim de percorrer essa corrente subterrânea, seguiremos os passos do narrador, buscando ver o que está diante dele e ao redor dele, indo além do que ele mesmo vê. Em seu caminho surgem presságios, memórias, analogias, contrastes e sugestões que aparecem à medida que ele procura compreender imagens, objetos,

sons e os comportamentos de Roderick e Madeline. Nos espaços mais fechados e mais limitados, como é o do conto, encontramos indícios que dialogam com toda a obra em sua unidade e que mostram quantas descobertas podem surgir desse lugar estranho, inóspito e escuro que é a Casa de Usher.

1.3 A *criptografia* de Poe

Nesta última parte do capítulo, nos aprofundaremos na tanatografia de Poe em *Casa de Usher* para chegar no que definimos como *criptografia*. Segundo Augusto R. da Silva Junior, em *Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas*, a escrita do trespasse vincula-se a um “pensamento que valorize a consciência do outro, que entenda que a realidade é sempre feita de alteridades e que nenhuma consciência pode ser concluída, nem mesmo pelo ato de falecer. Morrer não quer dizer silenciar” (2014, p. 3).

Partindo do pressuposto de que Poe é um autor que considera que viver e morrer são ações intimamente vinculadas, compreendemos a sua obra como o resultado desse posicionamento, que procura iluminar-se no desconhecido. Trata-se de uma escrita que dá voz àquele que está na solidão da morte e que se relaciona tanto ao autor, que morre pela palavra, quanto aos personagens que ele cria, vozes com as quais ele dialoga. Especialmente em Poe, essa relação inclui também o leitor, que, em sua leitura solitária, aproxima-se da morte do outro.

A *criptografia*, como uma vertente da tanatografia, traz os aspectos da autoconsciência do autor, da ebriedade discursiva e da alteridade. Na primeira parte do capítulo começamos a entrar em contato com a autoconsciência de Poe, demonstrada, principalmente, por meio do prefácio de *Eureca* e do diálogo com outros artistas, como Béranger e Von Weber em *A queda da Casa de Usher*. Para esclarecer melhor os outros dois aspectos, nos apoiaremos nesse momento em Lúcia Santaella e Mikhail Bakhtin.

Em seu estudo crítico intitulado *Edgar Allan Poe (O que em mim sonhou está pensando)*, Santaella se atém ao “trabalho inventivo” de Poe, no qual a narrativa produz *desenredos*: uma espécie de “quebra-cabeça” ou “enigma”, no qual o escritor vai “desenredando a meada com precisão de detalhes [...] mantendo a atenção e o interesse do leitor sem deslizes” (1984, p. 158). Também mostra um artifício que torna o leitor um participante ativo da trama: a presença de um narrador anônimo, de inteligência ordinária, que é, ao mesmo tempo, aquele que conta e ouve a trajetória de um personagem com atributos e capacidades incomuns, como é o caso de Roderick em *A queda da Casa de Usher*. Tal contraste permite que o leitor traga para si os sentimentos e percepções do narrador diante de uma situação inquietante, abrindo

possibilidades *dialógicas*, permitindo àquele que conta a aproximação com diversas vozes, dando uma margem ainda maior ao seu *inacabamento*.

Segundo Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (1997), somente o outro permite o acabamento de um personagem, pois é pelo seu “excedente de visão” que ele irá adquirir sua totalidade. É por meio da identificação do outro, que têm acesso onde a minha visão não alcança e ao que me é inacessível, que serei um todo completo, “acabado”, o que implica em um “ato de contemplação” a todo momento renovado e único, pois esse olhar do leitor irá trazer sempre novas perspectivas sobre o que está no horizonte do narrador e ao redor dele:

[...] os atos de contemplação, que decorrem do excedente da minha visão interna e externa do outro, são, precisamente, atos propriamente estéticos. O excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade. Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocá-lo em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento (BAKHTIN, 1997, p. 45).

Para o crítico russo, o ato de contemplação não é passivo, ele é, ao contrário, “ativo e produtivo” (1997, p. 44) e implica em colocar-se no lugar do outro, porém, em uma perspectiva mais ampla, vendo o que o outro não vê, formando um quadro ao qual somente “eu” tenho acesso, do lugar onde estou. Também não se limita à “expressividade externa”, mas resulta em uma vivência interior, atingindo o campo das sensações: “o visível apenas completa o que é vivido no interior” (1997, p. 62). Essa vivência interior projeta-se para o futuro, pois liga-se às expectativas que se direcionam para a sua realização, indo além da visibilidade do presente, do estático, do acabamento. Trata-se de um ato que se abre ao porvir, em uma continuidade, uma vivência, que aprofunda a experiência do leitor, que “vive a atividade criadora do autor” (1997, p. 83) e que traz a sua visão de mundo para a obra, que sempre se renova a cada olhar.

A relação entre o leitor e o narrador nasce da ebriedade discursiva que Poe desenvolve no conto *A queda da Casa de Usher*, um dos índices tanatográficos mais importantes. É ela que dá abertura para que o leitor se coloque na posição do narrador e retorne ao todo da obra, dando-lhe acabamento. Porém, essa é uma posição que sempre irá variar de leitura para leitura, o que torna o processo um constante inacabamento. Tendo acesso ao todo da obra, o leitor participa do ato de contemplação e organiza as peças do enigma (SANTAELLA, 1984) em seu conjunto, percebendo os mecanismos utilizados pelo autor, retornando em sua leitura, indagando-se sobre as percepções do narrador e visualizando o texto em sua unidade, ligando os seus elementos formais ao movimento da narrativa.

Com o narrador, o leitor sente não somente as surpresas ou o choque diante do estranho, mas é capaz de ver as combinações e o resultado de suas reverberações e as associações entre os objetos que os originaram. Em *A queda da Casa de Usher*, essas impressões projetam-se na própria composição textual. As “aparentes digressões” (CORTÁZAR, 2006) quebram a linearidade do texto, formando um “zigue-zague” textual (SILVA JUNIOR, 2008), em uma narrativa “ébria”, que reflete a confusão mental do narrador. Todas as reflexões presentes na obra de Poe estão ajustadas visando o seu efeito, o terror, no qual giram em torno a dúvida, o inacabamento, os contrastes e as contradições. Nada se descola do foco principal, mesmo quando o narrador parece divagar sobre suas colocações, como quando inicia a sua fala com: “Eu disse que o único efeito de meu procedimento em certa medida pueril – o de contemplar o lago – fora aprofundar a singular impressão inicial” (POE, 2012, p. 223) ou quando diz: “Bem me recorde de que as sugestões brotando dessa balada [*O Palácio assombrado*] conduziram-nos por uma cadeia de pensamentos [...]” (POE, 2012, p. 231).

O princípio da uniformidade da obra de que fala Bakhtin, no qual vemos o seu todo, relacionando os seus diversos elementos, os quais somente terão sentido relacionados uns com os outros, é desenvolvida ao máximo no conto. A leitura, que provoca no leitor um “sentimento de aceleração (criando o desejo de saber a verdade)” (CORTÁZAR, 2006, p. 125), faz com que a unidade da obra seja contemplada de uma só vez, mas não a encerra por completo. Em sua construção vertical e heterogênea, temos a impressão de que a “máquina literária” de Poe nunca será completamente decifrada.

A horizontalidade narrativa, própria do romance, se verticaliza em *A queda da Casa de Usher* e as ações transformam-se em sensações. O horizonte do narrador está a um palmo de distância e o leva a encarar a morte, colocando-o em uma condição de *liminaridade*, que está relacionada à condição mortuária. Segundo Victor Turner (2008), ela é um momento intermediário de um rito de passagem, que afasta contextos sociais. A antiguidade da Casa de Usher e seus indícios temporais de iminente queda funcionam tanto como um prelúdio do que como apenas “atributos do passado” (TURNER, 1974, p. 117). Todo o espaço se transforma em um lugar de passagem, uma iminência que se projeta para a fase final do trespasse e que gera uma constante sensação de vertigem, com incertezas e a percepções inconclusivas.

Nas reflexões conflituosas do narrador, a liminaridade se constrói. No ato de contemplação, o leitor vê no todo da obra um espaço alheio, distante do que rege a sociedade do mundo real. O momento do trespasse se afasta da vida ordinária e modela um novo mundo, na morte. Ele se torna, ao mesmo tempo, instigante e amedrontador, provocando reações contraditórias. Instiga por ser algo novo e misterioso e causa medo, pois é desconhecido. Na

ebriedade discursiva, surge uma pluralidade de vozes que se comunicam por meio da arte, da música, da pintura e da literatura, tornando o espaço liminar convidativo e rico em experiência. A tanatografia de Poe dá liberdade ao próprio escritor e ao leitor ao transformar o instante da morte em um rito de passagem, pois permite que o conto manifeste tudo sem apegar-se às leis da vida real. Desse modo, a morte surge como uma oportunidade de viver algo novo. Ela é o sonho ao qual Poe se referiu no prefácio de *Eureca*.

A morte é em Poe o horizonte predominante, que se coloca bem à frente de nós como se olhássemos o abismo. Com base na *tanatografia*, destacaremos alguns aspectos que formam o esqueleto de sua escrita de morte em *A queda da Casa de Usher*. A que mais se destaca na obra é a ebriedade, que, no discurso, está na perda da linearidade do texto. No conto, ocorre com analepses, que retornam a um relato anterior, com recorrentes percepções dúbias e inconclusivas, com teor de rememoração dos eventos, que surgem em meio à dúvida e ao receio. A ebriedade formada pelo ir e vir do pensamento nos remete a loucura, um outro índice tanatográfico muito presente nos contos de terror de Poe e que traz na própria condição dos personagens a sua manifestação. A escrita enigmática do conto também traz o índice de farsa literária, mascarada no estratagema do autor.

A tanatografia “é uma *reconstrução dialógica* de uma crítica polifônica que nasce de um romance: *Memórias póstumas de Brás Cubas*” (SILVA JUNIOR, 2014, p. 5, grifos do autor). Com memórias da vida “trabalhadas cá no outro mundo” (ASSIS, 2019, s.p.), o defunto autor Brás Cubas começa sua narração pelo momento de sua morte e depois “percorre a morte de outros” (SILVA JUNIOR, 2014, p. 5). Com isso, ele ganha a perspectiva da totalidade da vida e consegue unir seus dois polos, invertendo-os, criando uma obra literária que nasce a partir da morte.

Em *A queda da Casa de Usher*, a obra torna-se o próprio ato de morrer. O instante do trespasse torna-se a própria história e a narração um momento limiar. O narrar transforma-se em um ritual de passagem para um mundo que permanece desconhecido. O narrador de Poe está no mundo dos vivos, mas a um passo do “outro mundo” (ASSIS, 2019, s.p.), pois inicia a história nos instantes finais que antecedem a morte (“sete ou oito dias” que se condensam e parecem transformar-se em um instante). Evidencia-se o medo do trespasse e ao mesmo tempo o ímpeto de narrar naquela casa com aparência de mausoléu.

É como uma testemunha que chega no limite entre os dois mundos, mas que treme de medo diante desse lugar desconhecido e que convida o leitor a acompanhar seu pensamento ébrio e inconclusivo. Com a morte de Roderick, Madeline e de todo o universo construído em

torno deles, a palavra escrita permanece *viva*. Ficção e realidade se encontram na soleira da Casa, pois a morte dos personagens é a vida da obra literária.

Um vivo narra a morte de pessoas predestinadas ao túmulo, mas sem deixar de antemão de evocá-las para o diálogo (SILVA JUNIOR, 2014). O silêncio da morte ouve a voz do narrador e responde a ele de múltiplas formas. O primeiro contato com a Casa já revela o seu caráter ambíguo, convidativo ao olhar devido à sua atmosfera ao mesmo tempo onírica e extraordinariamente real: “– a amarga recaída na vida cotidiana – o hediondo cair do véu” (POE, 2012, p. 221)¹⁰. Sua imagem duplica-se e ela comunica sem dizer, projetando o desconhecido à frente do narrador, que “converte-se em emocionada testemunha ocular, inteiramente fascinada pelo que acontece” (KAYSER, 2013, p. 73). Sua fascinação, porém, é conflituosa, e transita entre a escuridão da incerteza e o lume da sabedoria, sempre com percepções dúbias, que de tão inexplicáveis buscam referências no mundo real. Com isso, nos aproximamos do próprio autor frente às escolhas específicas que compõem a sua obra e ao seu ponto de vista em relação ao mundo.

O autor mostra a ironia em estar presente pela palavra e ao mesmo tempo ausente em sua exotopia. Ao trazer para ela, dialogicamente, outros artistas e obras, mostra a consciência do autor em reunir um conjunto diversificado, resultando em uma construção polifônica. Criando obra única, formada com a incorporação de outras vozes, ela se expande também para outros tempos, atualizando premissas aparentemente díspares, revestindo-as com a máscara do estranho e do infamiliar.

Ainda que os personagens se comportem de maneira dúbia, indo e voltando em seu movimento e o próprio texto retorne impressões anteriores, há uma espécie de abertura interna, como um túnel com uma passagem *subterrânea* que se comunica com um mundo mais amplo. A pintura de Roderick, que é uma “cripta [...] sob a superfície da terra” (POE, 2012, p. 229), mas que contém uma “profusão de raios”, onde a luz ainda que “incongruente” banha a escuridão, mostra a razão e o sonho ocupando o mesmo espaço e a arte como o meio de integração entre dois polos aparentemente distantes. Ao colocar em paralelo as “puras abstrações” de Roderick Usher e as “fantasias decerto radiantes, contudo demasiado concretas, de Fuseli” (POE, 2012, p. 229), o narrador mostra o caráter contraditório do que se apresenta para ele e contrapõe o “espírito de abstração” de seu amigo e sua peculiar racionalidade, como ocorre também no momento em que declama o poema *O palácio assombrado*:

¹⁰ “- *the bitter lapse into common life — the hideous dropping off of the veil*” (POE, 2021, p. 145).

Mas a fervorosa *facilidade* de seus improvisos nisso não encontrava explicação. Eles devem ter sido, e eram, nas notas, bem como nas palavras de suas desenfreadas fantasias (pois ele não com pouca frequência se fazia acompanhar de improvisações verbais rimadas), o resultado daquela intensa serenidade e concentração mental à qual aludi previamente como observável apenas em momentos particulares da excitação artificial mais aguda. A letra de uma dessas rapsódias veio-me facilmente à memória. Fiquei, talvez, sobremaneira impressionado com ela, conforme a entoava, porque, carregado, pela correnteza subterrânea ou mística de seu significado, imaginei perceber, e pela primeira vez, uma plena consciência da parte de Usher acerca da oscilação de sua elevada razão em seu trono (POE, 2012, p. 229)¹¹.

No contraste criado por Poe, a simetria é sua “essência poética” (POE, p. 1503). Porém, trata-se de uma simetria grotesca que realiza “a mescla do heterogêneo” e que traz o “caráter insondável, abismal, o interveniente horror em face das ordens em fragmentação” (KAYSER, 2013, p. 56). A imbricação entre casa, personagem e natureza reveste um contraste mais profundo entre o “sobre-humano” e o elevado, que, no conto, remete-se ao passado “radiante”, em contraponto com o “desumano do noturno e abismal” (KAYSER, 2013, p. 60), o sombrio e a “luz vermelha” do presente, que se direciona à morte. Os primeiros versos de *O palácio assombrado* mostram o “vale verdejante” e o “palácio majestoso” do passado:

In the greenest of our valleys,
 By good angels tenanted,
 Once a fair and stately palace —
 Snow-white palace — reared its head.
 In the monarch Thought's dominion —
 It stood there!
 Never seraph spread a pinion
 Over fabric half so fair
 (POE, 2021, p. 149)¹².

Ao final do poema o caráter sublime decai e surgem a *morte rubra* das “janelas iluminadas de luz vermelha” e o riso diabólico:

And travellers now within that valley,
 Through the red-litten windows, see
 Vast forms that move fantastically
 To a discordant melody;
 While, like a rapid ghastly river,

¹¹ “*But the fervid facility of his impromptus could not be so accounted for. They must have been, and were, in the notes, as well as in the words of his wild fantasias, (for he not unfrequently accompanied himself with rhymed verbal improvisations,) the result of that intense mental collectedness and concentration to which I have previously alluded as observable only in particular moments of the highest artificial excitement. The words of one of these rhapsodies I have easily borne away in memory. I was, perhaps, the more forcibly impressed with it, as he gave it, because, in the under or mystic current of its meaning, I fancied that I perceived, and for the first time, a full consciousness on the part of Usher, of the tottering of his lofty reason upon her throne*” (POE, 2021, p. 149).

¹² No mais verdejante de nossos vales / que bons anjos têm por morada, / outrora, um nobre e majestoso palácio - / Radiante palácio – assomava. / Nos domínios do monarca Pensamento - / Era lá que ele ficava! / Serafim algum jamais esticou suas rêmiges / Sobre uma construção nem a metade tão bela (POE, 2012, p. 230).

Through the pale door,
A hideous throng rush out forever,
And laugh — but smile no more
(POE, 2021, p. 150)¹³.

O poema¹⁴ marca como uma *fenda*, o que também pode ser visto na proposital alternância dos versos, a transição entre o altivo e o funesto e prenuncia a chegada da morte, que “como um rápido rio espectral” (POE, 2012, p. 231) invade os “domínios do monarca Pensamento” (POE, 2012, p. 231). A morte chega ao campo da razão e a obscurece. Aqui, ela não se personifica em uma só criatura como em *A máscara da morte rubra*, mas torna-se um espectro difuso, um eflúvio que contorna os corpos e se infiltra pelos espaços, camuflando-se, surgindo através desses corpos: na Casa em seu aspecto fúnebre, nos sombrios objetos de arte, em Roderick Usher, que sente em seu próprio corpo a sua presença e a exprimi de sua mente absorta e em Madeline Usher, revestida por um manto funéreo e sepultada em vida. Poe traz a morte como uma essência da qual não é possível desvencilhar-se e que busca alcançar o nível do sublime. Ao fazer isso, ela se instala e mancha tudo com um aspecto repulsivo.

O caráter velado da morte aproxima o fatalismo do mistério, onde “o que é sinistro se converteu em enigmático, algo que pode ser decifrado por um indivíduo perspicaz” (KAYSER, 2013, p. 76), como faz Dupin em *Os assassinatos da Rue Morgue*. Mas em *A queda da Casa de Usher*, o enigma torna-se “um mistério de todo insolúvel” (POE, 2012, p. 221), pois, sem mostrar-se por completo ou personificar-se, a morte revela aos poucos o seu sarcasmo e conclui o seu propósito sem ser descoberta: desde o início do conto seus indícios prenunciam sua inevitabilidade e o narrador, um “viajante” que vê as “janelas iluminadas de luz vermelha” (POE, 2012, p. 231), não consegue, explicar o que ocorre, mas sente que há uma completa incongruência, que, mesmo com a inversão de sua perspectiva, não pôde ser solucionada, apenas sugerida, cabendo ao leitor adentrar-se e decifrá-la.

Como uma hóspede indesejada, a morte exhibe-se e ao mesmo tempo esconde-se, em um jogo macabro que desorienta o narrador. A atmosfera lúgubre da Casa destoa de seu caráter

¹³ E viajantes agora nesse vale, / Através das janelas iluminadas de luz vermelha, veem / Vastas formas que se movem fantasticamente / A uma melodia dissonante; / Enquanto, como um rápido rio espectral, / Pela porta pálida, / Um hediondo tropel para sempre sai em debandada, / E ri – mas não sorri (POE, 2012, p. 231).

¹⁴ Optamos por transcrever no corpo da dissertação os versos do poema em inglês para valorizar a composição de Poe, não só pela escolha das palavras como pela composição e disposição dos versos. Utilizamos em nosso trabalho a tradução de Cássio de Arantes Leite, de *Contos de imaginação de mistério* (2012), por acreditarmos que ela se aproxima mais da atmosfera soturna criada por Poe, no entanto, a disposição dos versos alternados do poema não é preservada (o que está relacionado a uma escolha editorial), o que também ocorre na tradução de Oscar Mendes e Milton Amado (1965), possivelmente devido ao espaço limitado das páginas, com a importante ressalva de que se trata da edição brasileira mais completa da obra de Poe. Também consultamos a tradução de José Paulo Paes, outro importante tradutor de Poe no Brasil, cuja edição pela Cultrix preserva a alternância dos versos do poema.

ativo, conhecido no passado, e a beleza angelical da construção se transfigura em um mausoléu. Transformada e vista comparativamente por seu visitante, como no poema *O palácio assombrado*, a Casa de Usher faz parte de um mundo “tornado estranho”, “alheado” e que passa a provocar espanto. Sua composição grotesca funde elementos heterogêneos, aproxima polos opostos e gera uma desorientação abismal. Com isso, desorganiza a dinâmica do mundo real, mas não mostra nada que não seja reconhecível. O que causa espanto é a junção dos polos colocados em um mesmo plano, a vida que se esvai e a morte que invade o seu espaço, como “o que-não-devia-existir” (KAYSER, 2013, p. 61). Segundo Wolfgang Kayser, “perceber e revelar tal simultaneidade incompatível tem algo de diabólico, pois destrói as ordenações e abre um abismo lá onde julgávamos caminhar com segurança” (2013, p. 61).

No grotesco, pela perspectiva de Kayser, o “mundo alheado” é um mundo que “nos era conhecido e familiar” (2013, p. 159) e que se revela, “de repente, estranho e sinistro” (2013, p. 159). Ao nos aproximarmos de seu lado obscuro e perverso, nos sentimos desorientados, pois percebemos que algo está desordenado, fora de lugar, como se o elemento estranho tivesse ultrapassado um limite inconcebível, contrariando os princípios que regem o nosso mundo e as leis da razão. Diante da impossibilidade de barrar a morte, somos acometidos pelo medo. Ao torná-la uma essência, um elemento intangível em *A queda da Casa de Usher*, Poe a afasta de nosso domínio e a torna estranha e ao colocá-la camuflada diante dos nossos olhos provoca a terrível sensação de vulnerabilidade, não havendo conforto diante de tal situação.

Ao criar um conto permeado pela contradição e pelo absurdo, mas que é ao mesmo tempo misterioso e enigmático, Poe não se opõe ao racionalismo, mas o aproxima da fantasia. Conjuga diversas peças de tons muito semelhantes, todas inebriadas pelo funesto e converge o elevado e o subterrâneo, mostrando peças-chave de maneira muito sutil como se pudéssemos encontrar pistas em meio à desordem. A imaginação convida ao olhar analítico e a arte como *mise en abyme* nos atrai para uma profundidade que clarifica, até nos depararmos com o inusitado, como no quadro de Roderick, que ilustra a profunda e sombria cripta, onde “uma profusão de intensos raios difundia-se por toda parte e a tudo banhava num esplendor fantasmagórico e incongruente” (POE, 2012, p. 229)¹⁵.

O poema *O palácio assombrado* forma com o conto, segundo Parisi e Azerêdo (2016), uma *mise en abyme*, ou seja, uma “narrativa em abismo”, onde uma narrativa maior abriga narrativas menores, que a espelham, além de também ser um *foreshadowing*, um presságio para o que irá ocorrer posteriormente na história. Esse recurso metaficcional “promove uma

¹⁵ “— yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendor” (POE, 2021, p. 148).

autorreflexão acerca da obra de ficção, além de exigir do leitor uma consciência estética do texto” (PARISI; AZERÊDO, 2016, p. 169). Também traz a autoconsciência implícita do próprio autor, que apresenta a sua obra de ficção como tal, como uma criação, não como um recorte da realidade.

A história de dentro da história contribui para intensificar os efeitos, que se encapsulam na atmosfera onírica do conto, criando uma obra única que promove a aproximação do leitor, não como um contemplador passivo, mas como um participante. Ele precisa investigar, retornar a partes anteriores do texto, visualizar relações analógicas do início ao fim, quebrando a leitura linear. Vai além da própria narrativa com reflexões mais aprofundadas e que, ao mesmo tempo, ultrapassam as margens do texto. A realidade encontra a ficção em um novo modo de leitura e no diálogo implícito que ocorre entre o autor e o leitor, que passa a ser um participante ativo da criação artística.

Em *A queda da Casa de Usher*, a ficção apresenta-se na própria história, funde-se com ela e passa a ser uma integrante de seu universo, como Poe faz com o uso de referências a obras e artistas reais, o que requer do leitor uma visão mais ampla do que a do próprio conto em si, que se abre ao olhar do leitor e o “agarra”, como diz Cortázar (2006), como se houvesse uma transposição para um outra realidade. Nesse encontro com a obra literária, ocorre uma fusão de mundos e realidades, que não apresentam uma verdade, mas criam uma nova, o que também ocorre na relação entre o conto *Mad Trist*, lido pelo narrador e a própria ação do conto, como veremos mais à frente.

Na extremidade do sombrio, o poema de Roderick mostra o riso de “criaturas malignas”: “Um hediondo tropel para sempre sai em debandada, / E ri – mas não mais sorri” (POE, 2012, p. 231). Nesse momento, ainda que timidamente, escondido nos versos do poema, o grotesco traz consigo o humor diabólico (KAYSER, 2013). Escondendo-se e revelando-se, de maneira simultânea, a morte não se deixa dominar e até mesmo o riso não aparece como um alívio diante da tensão abismal. Ao contrário, ele aprofunda ainda mais o terror, pois aqui a sua origem é desconhecida e incontrolável.

No entanto, ao adentrarmos mais profundamente em sua *criptografia*, o conto traz em *Belfagor*, um dos livros de Roderick citados pelo narrador, o riso que devolve o “chão de sob os pés” (KAYSER, 2013, p. 61) e que mostra o mundo sob o jugo infernal. Ao referir-se a Nicolau Maquiavel, Poe realiza mais do que apenas exibir a intelectualidade do personagem, ele traz para o interior de sua obra um conto que dialoga com a sua narrativa e com o contexto de sua época, mostrando também as contradições de seu tempo.

No conto *Belfagor*, os mortos queixam-se de terem sido condenados ao inferno por culpa de suas esposas, levando o *arquidiabo* a checar tal acusação no mundo dos vivos, após ser realizado um *justo sorteio* pelos “príncipes das trevas” (MAQUIAVEL, 2021, p. 1), liderados por Plutão. Belfagor confirma a suspeita ao encarnar em vida no jovem belo e rico Rodrigo de Castela, que fica endividado e vulnerável aos “caprichos” de Honesta: moça nobre, igualmente bela, porém sem dotes financeiros. O diabo transfigurado em homem não vê outra alternativa senão fugir de sua vida miserável, encontrando um camponês que promete mantê-lo a salvo de seus credores e de sua mulher, mediante a proposta de fazer fortuna exorcizando o príncipe das trevas de duas moças nas quais incorpora. Ele é reconhecido por seu grande feito e recebe uma boa quantia, porém o próprio diabo fica “possesso” quando se vê importunado novamente ao incorporar a filha do rei da França. Dessa vez, ele não quer de maneira alguma deixar o corpo, mas é vítima das artimanhas do camponês que elabora uma algazarra na Praça de Notre Dame, com os “barões e todo o clero [...] reunidos com trompas, cornetas, tambores, cornamusas, címbalos, timbales e outros instrumentos de toda sorte” (MAQUIAVEL, 2021, p. 4) para confundir o dito cujo, que é levado a achar que a sua mulher retornou para apanhá-lo de volta para casa. Temendo tal infortúnio, Belfagor retorna imediatamente ao inferno.

Belfagor concentra elementos importantes da farsa medieval que se conectam ironicamente com *A queda da Casa de Usher*: a situação comum na qual vivem os personagens, o jogo da trapaça, o gesto e a fala cômicos e a mulher como objeto de deboche, conforme pontua Irley Machado em *A farsa: um gênero medieval*. Nesse gênero, os personagens “encontram-se ancorados na realidade” (MACHADO, 2009, p. 125) e seus temas retomam as fábulas populares e “revelam um acentuado gosto pela obscenidade e escatologia [cuja base] é sempre fixada pelo jogo de enganar alguém, revelando uma construção imutável e aplicável a toda farsa, independente do grau de complexidade da ação” (MACHADO, 2009, p. 125).

A situação extraordinária na qual vivem (morrem) Madeline e Roderick contrasta com o mundo dos personagens de Maquiavel e delineia uma versão deformada e obscura da farsa. O sentimento de adoração que Roderick demonstra em relação à sua irmã nos remete a um possível relacionamento conjugal, mas não confirma essa suposição, o que em si já seria uma situação considerada absurda. Tudo permanece no campo da idealização, permeado pela distância entre os personagens. As reações exageradas de Roderick, nome que, curiosamente, se assemelha ao de Rodrigo de Castela (*Roderigo*, em italiano), colocam-no como um doente e um louco e, se vistas fora de contexto, tornam-se cômicas e descabidas, como a catalepsia de sua irmã, que a coloca em uma condição de morta-viva. A morte misteriosa de Madeline funciona como uma espécie de jogo de trapaça, no qual Roderick se vê surpreendido pelo

retorno de sua irmã e no fim acaba morrendo como uma “vítima” de sua ação impetuosa. Durante todo o conto, a tensão se fixa na expectativa da morte e no retorno de Madeline, ocorrendo uma espécie de reviravolta da condição a que foi submetida, característica da farsa, onde “a autoridade troca de lugar: o direito de comandar ora pertence à mulher, ora ao marido, ora ao criado ora ao patrão” (MACHADO, 2009, p. 127) e “os enganadores são sucessivamente enganados” (MACHADO, 2009, p. 135), invertendo-se as posições.

A breve história de Maquiavel expõe as contradições do mundo das aparências, onde o respeito alheio estava na beleza, no nome da família e nos dotes financeiros, mas que Belfagor, ao apossar-se de um corpo, “descobria os pecados de muita gente” (MAQUIAVEL, 2021, p. 3). Também ironiza com o senso de justiça, funde o cristão e o pagão, colocando o inferno sob a jurisdição de Plutão e transfigura o diabo em homem. Ao fazer isso, altera a organização pré-estabelecida do mundo e cria um meio de comunicação entre os vivos e os mortos, na figura do próprio diabo, que se mistura aos humanos e rompe a barreira entre os dois mundos, resultando em uma “percepção cosmopolita da realidade” (SILVA JUNIOR, 2014, p. 4).

O riso infernal ecoa na profundidade do abismo e esconde uma outra história de cunho popular, o que parece incoerente dentro de um terreno tão distante, como é a *Casa de Usher*. No entanto, novamente vemos aqui a aproximação de domínios heterogêneos, desta vez no próprio enredo e na relação que se estabelece com o mundo, percebendo que eles não são tão distantes quanto parecem. O conto de Poe direciona-se ao onírico, a uma percepção mais íntima e individual e o de Maquiavel à realidade, cujo retrato das misérias do mundo é mais perceptível. Ao trazê-la para o interior de sua obra, Poe a expande, como se a virasse do avesso, estabelecendo um elo entre o espaço particular da Casa e o que se abre na praça pública. Com isso, ele conjuga o soturno e o cômico e traz, às escondidas, a ironia para a sua composição, permitindo uma visão mais ampla da humanidade a partir da singularidade de seus personagens.

Na base da tanatografia está o riso melancólico de Machado de Assis, que traz no conto *A igreja do Diabo* (1884) o humor diabólico no extremo da contradição. Nele, invertem-se as posições e os costumes e se desfazem todas as ordens, colocando-se as contradições em simetria (KAYSER, 2013). Pela negação de princípios considerados corretos, como a bondade e a caridade, instaura-se, pela vontade do Diabo, outros exatamente opostos, mas não menos praticados: “A soberba, a luxúria, a preguiça foram reabilitadas, e assim também a avareza, que declarou não ser mais do que a mãe da economia, com a diferença que a mãe era robusta, e a filha uma esgalgada” (ASSIS, 2021, s.p.). Mas a contradição humana se sobressai a do próprio Diabo e seus fiéis são flagrados cometendo atos de bondade, subvertendo os valores de sua igreja. Diante do descontentamento do Diabo, Deus o adverte: “- Que queres tu, meu pobre

Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana” (ASSIS, 2021, s.p.).

Ao realizar uma inversão de valores, Machado rompe com o discurso monológico do cristianismo e com a visão dicotômica da humanidade (SILVA JUNIOR; PAULA NETO, 2018). Com isso, converge polos opostos, onde as confabulações entre Deus e o Diabo mostram a humanidade em seu caráter cambiante e variável, e posiciona lado-a-lado comportamentos a princípio inconciliáveis. Destronando o discurso hegemônico, *A igreja do Diabo* traz o jugo diabólico em proximidade com o humano, onde o próprio diabo se vê perdido em meio à algazarra. Em *Belfagor* ela se forma na praça pública, que “entregue à festa tornava-se uma espécie de mundo inverso, um segundo mundo” (MACHADO, 2009, p. 130).

No conto *Nunca aposte sua cabeça com o diabo: conto moral*, publicado pela primeira vez em 1841, dois anos depois de *A queda da Casa de Usher*, Poe ironiza sobre a cobrança de certos críticos de que ele nunca havia escrito um conto com uma moral. Ele apresenta a moral nas letras de seu título. Na triste estória que relata, ironicamente, a sua premissa, reafirma-se a moral negando-a: o pobre diabo Toby Dammit repete em todas as circunstâncias que irá apostar sua cabeça com o diabo e no final, contrariando o conselho e confirmando a moral, não resiste à perda de sua cabeça, que nem as “dosezinhas de remédio” (POE, 1965, p. 531) dos homeopatas foram capazes de curar. Dammit perde, de fato, a sua cabeça, ao apostar com o diabo que pularia o torniquete de uma ponte, onde, segundo o narrador, havia acima uma estrutura de ferro formando um gancho, o que “pareceu evidente ter-se posto o pescoço de meu infeliz amigo precisamente em contato” (POE, 1965, p. 531).

Ao realizar sua última façanha, Dammit, cujo destino está marcado desde o início, acaba sendo vítima de sua própria artimanha. Nesse “conto moral”, Poe une a ironia com o humor diabólico e utiliza o acaso como uma máscara para a fatalidade. Emprega uma justificativa no próprio cenário para os infortúnios dos personagens, destacando os meios tanto quanto os próprios fins, como a rachadura da Casa de Usher que prenuncia a sua queda.

Em *A queda da Casa de Usher*, Poe emprega a sua moral na quebra de expectativas em um passado que se desconstrói e não mais apresenta-se como um conto de fadas ou um romance gótico, na desintegração da materialidade do mundo, na inversão das ordenações, na criação do inconcebível, nas aproximações contrastantes e na própria morte como um meio e um fim, que se separa da vida e condensa um momento, transformando a passagem do tempo em um instante. O aspecto diabólico do grotesco, aliado à farsa, destaca a contradição humana e inverte as ordens do mundo, gerando uma nova visão crítica que se reflete na autoconsciência do autor,

que nos coloca diante de novas ordenações, escapando do discurso monológico, em um diálogo que se abre ao “porvir” (BAKHTIN, 1997).

A inversão do mundo e a quebra das hierarquias multiplica e diversifica as vozes dentro da obra. Poe realiza uma inversão ao trazer para a biblioteca de Roderick um conto que traz no riso diabólico as misérias humanas e que ao mesmo tempo não revela o seu conteúdo, guardado na *cripta* literária da Casa, convidando um segundo leitor, o leitor de *A queda da Casa de Usher*, a decifrar seu conteúdo. O narrador, o primeiro leitor, sugere que há algo a mais do que apenas uma menção, ao dizer: “Nossos livros – os livros que, por anos, haviam composto não pequena parte da existência intelectual do inválido – estavam, como seria de se supor, em estrita consonância com essa natureza de fantasmagoria” (POE, 2012, p. 232).

Em uma dialogia sussurrante, sons ecoam pelos diferentes pontos da Casa e sugerem presenças que não se mostram em sua totalidade. Em se tratando de um contexto de morte, a voz de Madeline surge como ruídos, não tão próximos a ponto de se saber de onde vem, nem tão distantes a ponto de não serem percebidos e aos poucos tornam-se mais nítidos. Ao final do conto, a voz de Roderick se eleva, momentos antes da aproximação de sua irmã, que não possui forças para emitir palavras:

- SEU LOUCO! AFIRMO QUE ELA ESTÁ AGORA MESMO ATRÁS DA PORTA!

Como se na energia sobre-humana dessas palavras tivesse sido encontrada a potência de um encantamento – as imensas e antigas almofadas da porta para onde apontava começaram vagarosamente a recuar, nesse exato instante, suas maciças mandíbulas de ébano. Por obra do tormentoso vendaval – porém, além daquelas portas, lá estava *de fato* a figura altiva e amortalhada de Lady Madeline de Usher. Havia sangue em suas vestes brancas, e evidência da amarga luta em cada parte de seu corpo emaciado. Por um momento permaneceu ali no limiar, tremendo e oscilando de um lado para o outro - então, com um gemido baixo e atormentado, caiu pesadamente dentro do quarto sobre a pessoa de seu irmão e, em suas violentas e agora definitivas agonias de morte, prostrou-o ao chão, já um cadáver, e vítima dos terrores que ele havia antecipado (POE, 2012, p. 239-240, grifo do autor)¹⁶.

Como essência, a morte retira a vitalidade da voz de Madeline, mas a projeta de maneira indireta no cenário e nas expressões artísticas, contribuindo à estrutura do conto como unidade,

¹⁶ — “Madman! I tell you that she now stands without the door!

As if in the superhuman energy of his utterance there had been found the potency of a spell — the huge antique pannels to which the speaker pointed, threw slowly back, upon the instant, their ponderous and ebony jaws. It was the work of the rushing gust — but then without those doors there did stand the lofty and enshrouded figure of the lady Madeline of Usher. There was blood upon her white robes, and the evidence of some bitter struggle upon every portion of her emaciated frame. For a moment she remained trembling and reeling to and fro upon the threshold — then, with a low moaning cry, fell heavily inward upon the person of her brother, and in her horrible and now final death-agonies, bore him to the floor a corpse, and a victim to the terrors he had dreaded” (POE, 2021, p. 152).

“um organismo, um ser que respira e palpita, e que sua *vida* consiste – como a nossa – em um núcleo animado inseparável das suas manifestações” (CORTÁZAR, 2006, p. 123, grifo do autor). O presságio que permeia o conto alia-se ao tom confessional de Roderick e a palavra torna-se conjuração. Todo o espaço se integra para esse mesmo fim, quase como um encantamento. Como uma grande boca, a porta de ébano revela a figura de Madeline, que, cambiante, é como que tragada em direção ao seu irmão. Durante todo o conto seu tom lamentoso mostra o medo de uma morte prestes a se realizar, mas também mostra a culpa e a autopercepção de sua loucura, que no final chega ao extremo do desespero: “Não está escutando? – eu sim, eu escuto, e eu *tenho escutado*. [...] - oh, tenha piedade de mim, desgraçado, miserável que sou! [...] - não *ousei* falar! [...] Não estou captando os batimentos pesados e horríveis de seu coração? LOUCO!” (POE, 2012, p. 239, grifo do autor)¹⁷.

O personagem de Roderick carrega em si a solidão e a loucura e seus gestos estão em profunda consonância com o que o rodeia. Tudo no conto tem um caráter cambiante, inconstante, tenso: à beira da ruína. Madeline em seu estado cataléptico e sepulto situa-se no ponto de maior isolamento possível. São personagens que se adequam apenas ao ambiente ao qual estão ligados, desde o nascimento até a morte. Fora dele estariam completamente desajustados. Mas tal desajuste convida tanto à percepção de um mundo que vai além do aceitável e da normalidade, quanto do ser humano em sua contradição, que abriga dentro dele a sublimidade do amor e o horror da perversidade. São personagens criados por um autor que não tem “ilusões sobre a perfectibilidade humana por via literária” (CORTÁZAR, 2006, p. 134) e que leva à experiência da vida ao limite, à beira da morte. A intensidade do conto de Poe não se resume apenas em um recurso de economia, ela busca na essência de um humano grotesco e descabido a força das reflexões e dos acontecimentos:

Um homem cede à necessidade de confessar seu crime, e confessa; casos assim se dão com frequência. Mas só os Poe e os Dostoiévski conseguem situar suas narrativas no plano essencial e, portanto, efetivo. Se um tema como esse não nasce ou não se apoia na estrutura mais profunda do homem, não terá intensidade e sua concretização literária será sem efeito (CORTÁZAR, 2006, p. 123).

A presença do narrador ameniza o completo isolamento, o qual podemos entender como a própria morte, e traz o diálogo para o espaço de solidão, um último resquício de vida. Ele vivencia a morte do outro como um “acontecimento na sua vida” (BAKHTIN, 1997, p. 120), trazendo para si o peso emocional da vida/morte do outro. Com ele, forma-se uma ponte entre

¹⁷ “Not hear it? — yes, I hear it, and have heard it. [...] - oh, pity me, miserable wretch that I am! [...] — I dared not speak! [...] Do I not distinguish that heavy and horrible beating of her heart? Madman!” (POE, 2021, p. 152).

a realidade e o sonho, que traz para o seu universo elementos do mundo real. As múltiplas expressões artísticas de Roderick traduzem o seu sentir e o seu pensar e o seu caráter singular toma diversas formas.

O diálogo entre os amigos, ainda que em meio à tensão, promove o retorno a essa essência multiforme, que transmite a inquietude interior dos Usher. Mas como aqui a morte aparece como um mal terrível, as conversas são realizadas em meio ao temor diante da situação irremediável do completo fim de uma família tradicional e nobre. Não há o teor descontraído da conversa, como ocorre, por exemplo, em *Bobók* (1873), de Dostoiévski, onde “o riso familiariza tudo e não deixa mais lugar para a imagem elevada do passado” (BEZERRA, 2012, s.p.). No conto do escritor russo, personagens de diversas épocas se encontram no cemitério, convivem e discutem. São mortos cujo riso agora pode ecoar sem barreiras sociais terrenas e cuja fala vai se desvencilhando dos pudores.

O conto *O rei peste* (1835), de Poe, ilustra o caráter cambiante de personagens que ultrapassam o limite da morte e que, ao encontrar-se em seu domínio, sentem-se livres para agir e falar como bem entendem. Porém, aqui, há uma etiqueta a ser cumprida e ocorre um conflito entre os vivos e os mortos, onde estes últimos procuram impor as suas leis. Em sua *sede* por bebida, dois marinheiros bêbados a encontram em abundância em uma antiga casa onde a mais alta aristocracia da peste está reunida. Nela, eles entram abruptamente onde os mortos dialogam e mantêm uma hierarquia social. Os arruaceiros quebram os princípios de boa conduta pelo modo jocoso com que a aristocracia mortuária é tratada por eles. Devido ao desrespeito, são condenados a serem “devidamente afogados, como rebeldes, naquela pipa de cerveja-de-outubro” (POE, 1954, p. 222). No final, a pipa é derrubada por um dos marinheiros e os vivos e mortos acabam por se misturar em uma enxurrada de licores, saindo em debandada para fora, na “direção do *Free and easy*” (POE, 1954, p. 223).

O conto *O rei peste* traz o alívio no nível corporal pela bebida, que permite aos personagens transpor a barreira do medo, abrindo-se ao ambiente, em uma troca fluida onde “a fronteira entre o corpo e o mundo se enfraquece” (BAKHTIN, 1987, p. 273), aproximando-se da concepção rabelaisiana do corpo grotesco, no qual

todas as *excrescências e ramificações* têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-se aos outros corpos ou ao mundo não-corporal. Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam uma *tensão puramente corporal*. No entanto, para o grotesco, a *boca* é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada*, e todo o resto só serve para *emoldurar* essa boca, esse *abismo corporal escancarado e devorador* (BAKHTIN, 1987, p. 276, grifo do autor).

A sede dos marinheiros, como se Pantagruel lhes tivesse enchido a “goela” de sal (RABELAIS, 2009) e a celebração do reino do Rei Peste pela bebida destacam a boca como essa cavidade que ao mesmo tempo traz para dentro de si a cerveja-de-outubro e a coloca para fora, onde a abertura do edifício surge como uma grande boca que despeja todos os personagens para a rua, vivos e mortos, rompendo com a barreira entre o interior e o exterior e com a ordem hierárquica e social. Nesse contexto, “a abundância e a universalidade determinam por sua vez o caráter *alegre e festivo* (não cotidiano) das imagens referentes à vida material e corporal” (BAKHTIN, 1987, p. 17, grifo do autor).

Por outro lado, em *A queda da Casa de Usher*, a interiorização excessiva de valores e sentimentos, acentuam o caráter abismal do grotesco e encapsulam sua vertente cômica. A grande boca surge com a porta que se abre, com “suas maciças mandíbulas de ébano” (POE, 2012, p. 239) e dela surge Madeline, que cai sobre seu irmão, para daí, ambos serem sugados pelo lago, que se transforma em um grande abismo. A Casa aparece como um soturno gigante devorador, onde o medo cósmico permanece até os últimos instantes de vida dos personagens. Não há a assimilação fluida dos elementos do ambiente pelo corpo e nem emanções naturais do corpo para o ambiente. Quando o ser penetra nessa materialidade, já está morto ou quase morto, como ocorre em *O barril de amontilhado* (1846). Há uma interação que perturba o ser, que sente os estímulos do ambiente, mas que o teme, pois sabe que está fadado à morte. O corpo permanece extremamente frágil e vulnerável, características dos personagens de Roderick e Madeline. O espaço recobre o corpo e o sufoca, o que se exprime em um dos medos mais marcantes da obra de Poe, que é o de ser sepultado vivo, como relatado no conto *O enterro prematuro* (1844).

Fechar-se por completo reflete as profundezas do interior do próprio ser, mas também mostra a solidão e a loucura como possibilidades de reflexão sobre as potencialidades humanas, em sua complexidade sentimental e sua genialidade. Para Dostoiévski, Poe “quase sempre toma a realidade mais extraordinária, põe seu herói na mais extraordinária situação externa ou psicológica, e com que perspicácia, com que precisão surpreendente ele relata o estado de alma dessa pessoa!” (2010, p. 08).

No universo de Poe temos uma *criptografia*: uma escrita tanatográfica cifrada que se condensa na unidade do conto. *A queda da Casa de Usher* possui índices tanatográficos em uma narrativa que dialoga dentro e fora dela, pois há heterogeneidade discursiva entre os elementos que constituem o conto, pelas diversas formas de arte e pela ebriedade do discurso. A construção textual funde o simbólico com o iconográfico, realçando e reafirmando o caráter heterogêneo do conto e agrega elementos presentes em outros contos de Poe.

Somada à sua engenhosidade, entra em cena o leitor, “o elo final do processo criador, o cumprimento ou o fracasso do ciclo” (CORTÁZAR, 2006, p. 157), aquele que, guiado pelo narrador, percorre as imagens do conto e agrega a ele seus próprios medos, superstições e crenças. Diante da metempsicose de *Metzengerstein* (1832), do gato preto do conto homônimo (1843) e do aparente retorno dos mortos (*les revenants*, em perspectiva tanatográfica) de *A Queda da Casa de Usher*, ele passa a integrar as várias vozes que formam o elo de uma história que não inicia nem termina em si mesma. No presente, escuta os ecos do passado, e continua seu ciclo, impulsionada pelo sopro da palavra.

CAPÍTULO 2: O INFAMILIAR

Na *criptografia* de *A Queda da Casa de Usher*, a relação de alteridade entre o leitor e o narrador é um importante aspecto, o que é explorado na literatura fantástica, gênero no qual o estranho se insere, pois é o outro, o leitor, que dará sentido ao que está sendo dito na obra. Parece uma relação óbvia, porém, em Poe, há uma abertura muito maior, uma vez que a narração se dá, principalmente, por meio da dúvida e das reflexões inconclusivas do narrador. Nesta primeira parte do capítulo, buscamos compreender como isso ocorre, para, em seguida, dar atenção especial ao espaço da Casa, que é a fonte das percepções dúbias.

2.1 Revisitando o medo

Em *Introdução à Literatura Fantástica* (2017), Tzvetan Todorov afirma que, caso o personagem não o faça, é o leitor quem decide se os acontecimentos da história teriam ou não uma origem sobrenatural, o que nos remete ao modo como Poe trabalha em muitos de seus contos, pois ao mesmo tempo em que há indícios que levam a uma explicação racional, como o estado de loucura dos personagens e as características do cenário, há também o tom de incerteza na voz do narrador, que, por vezes, inicia o conto relatando uma crença popular como a metempsicose em *Metzengerstein* ou como em *A Queda da Casa de Usher*, no qual age com total estranheza diante do que vê, colocando em dúvida a veracidade de seu próprio relato, passando para o leitor a responsabilidade de julgar a naturalidade ou não dos fatos.

Segundo Todorov, a relação entre o ser humano e o mundo é marcada por um sistema de “percepção-consciência” (2017, p. 74), o que, na literatura fantástica, determina-se pelo olhar. No entanto, trata-se de um olhar indireto que se utilizaria de óculos ou de um espelho para haver a inserção no universo fantástico. Tendo esse olhar como premissa, Todorov classifica o conto *A Queda da Casa de Usher* como um estranho que se aproxima do fantástico, por haver traços em comum com este, sem, no entanto, manter sua condição primordial que é a da completa dúvida se as causas dos acontecimentos são ou não sobrenaturais.

Para o crítico, as coincidências e a experiência dos limites geram a sensação do estranho no conto de Poe, sendo esta última uma característica de sua produção literária, relacionada aos padrões extremos de comportamento dos personagens, dos quais Roderick e Madeline, com sua terrível doença, são exemplos. No estranho, a construção do medo vincula-se aos sentimentos

dos personagens e não a “um acontecimento material que desafie a razão” (TODOROV, 2017, p. 53).

Em *A Queda da Casa de Usher*, o narrador-personagem, ao avistar a mansão, sente um desespero que não consegue ser amenizado nem explicado. Há algo além da aparência da mansão que provoca medo, pois o narrador afirma que a sua “impressão não era atenuada por nada desse sentimento parcial de prazer, pois que poético, com que a mente normalmente recebe até mesmo as imagens mais austeras de desolação ou dissabor” (POE, 2012, p. 221), o que nos coloca frente a uma questão estética que evidencia a importância *do sentir* frente ao objeto olhado e que destaca o grotesco como digno de apreciação, ainda que com seus aspectos de “desolação ou dissabor”.

Em *Do grotesco e do sublime* (2014), Victor Hugo diz que o grotesco presente na literatura romântica provém de uma nova postura humana que começou a tomar forma ainda nas origens do cristianismo, quando o ser humano passa a ver de maneira global os seus infortúnios. Concentrando-se em si, ele torna-se melancólico, pois passa a “meditar sobre as amargas irrisões da vida” (2014, p. 25) e a enxergar a fissura que se formou entre “a alma e o corpo” (2014, p. 23), ainda unidos na antiguidade. Fragmentado, o ser humano agora “sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2014, p. 26, grifo do autor). Da fissura faz-se a união entre os opostos e um novo sentido artístico pautado na percepção do mundo e não em sua reprodução.

A visão do narrador diante da Casa de Usher demonstra a sua consciência contemplativa, pois ele sabe que poderia haver algum tipo de prazer até mesmo diante de imagens obscuras e ao mesmo tempo sente uma repulsa inexplicável, aproximando-o da experiência dos limites de que fala Todorov. Na Casa, doente e decrépita, ele é convidado a adentrar-se (*ushered*) no grotesco, que transfigurou a sua agradável vivência de infância em uma obscura experiência artística, entrando em contato com um lado da família Usher que até então permanecera encoberto por sua “exaltada arte [e] repetidas ações de generosidade e mesmo pródiga caridade” (POE, 2012, p. 222).

Para Freud (2019), o estranho, ou o infamiliar, termo que nos parece mais apropriado devido à sua relação direta com o familiar¹⁸, está relacionado a sensações de angústia e terror

¹⁸ Segundo Freud, “familiar [*heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de *familiar*” (2019, p. 62). Dentre os significados da palavra *heimlich* que o psicanalista nos apresenta e que são interessantes para o nosso trabalho são o de “pertencente à casa, não estranho, familiar, domesticado, conhecido e aconchegante” (2019, p. 57). O termo também está relacionado a algo “fechado, impenetrável à investigação” (2019, p. 61), ao

que se referem a uma experiência vivida no passado, a algo muito íntimo, que um dia foi familiar, mas que foi esquecido e em algum momento veio à tona com a incerteza de sua origem. Ele possui uma relação muito próxima com o familiar, pois é a partir dele que surge um sentimento inexplicável, semelhante ao que sente o amigo de Roderick. Sua lente não permite o reconhecimento da Casa, assim como tudo o que ela abriga e tudo que a contorna, como se o cenário estivesse totalmente desfocado, mesmo já tendo frequentado aquele ambiente em sua infância:

Grande parte do que encontrei no caminho contribuiu, não sei como, para intensificar os vagos sentimentos de que já falei. Embora os objetos em torno de mim – embora os entalhes dos tetos, as solenes tapeçarias das paredes, o negror de ébano dos soalhos e os fantásticos troféus armoriais que chacoalhavam à minha passagem fossem coisas com as quais, ou similares às quais, eu me acostumara desde a infância – embora eu não hesitasse em reconhecer quão familiar era tudo aquilo – eu mesmo assim me admirava em descobrir quão pouco familiares eram as fantasias que essas imagens ordinárias suscitavam em mim (POE, 2012, p. 224)¹⁹.

No ensaio *Perder-se em algo que parece plano* (2019), Ernani Chaves coloca a importância do estudo do infamiliar de Freud que instaura a percepção como um novo conceito estético que valoriza o sentir e não o imitar na criação artística. Com isso, o psicanalista dá movimento às sensações que surgem no nosso interior, não como uma apreensão de algo externo a nós, mas algo que parte de dentro, de uma fonte profunda e obscura, em que “os demônios não estão mais fora de nós, não chegam a nós vindos de fora, mas, ao contrário, habitam-nos” (CHAVES, 2019, p. 119). A percepção torna a própria realidade infamiliar, pois encontra dentro dela o que antes estava além, no sobrenatural, desfazendo dualidades que por vezes podem tornar-se conflituosas e inexplicáveis.

Em *A Queda da Casa de Usher*, a rachadura vista pelo visitante no início do conto revela uma real causa para o seu desabamento, mas como um detalhe, aproximando o conto do fantástico. Tal sutileza aparece para nós de maneira irônica, pois os elementos espaciais e a narrativa do conto nos remetem a romances góticos ingleses, como dissemos anteriormente, porém ocupam agora outro terreno. O espelho d’água que reflete a Casa intensifica as sensações

passo que *unheimlich* “seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (2019, p. 62).

¹⁹ “Much that I encountered on the way contributed, I know not how, to heighten the vague sentiments of which I have already spoken. While the objects around me — while the carvings of the ceilings, the sombre tapestries of the walls, the ebon blackness of the floors, and the phantasmagoric armorial trophies which rattled as I strode, were but matters to which, or to such as which, I had been accustomed from my infancy — while I hesitated not to acknowledge how familiar was all this — I still wondered to find how unfamiliar were the fancies which ordinary images were stirring up” (POE, 2020, p. 146).

ligadas ao seu antropomorfismo, reforçando o terror diante do espacial e a experiência vivida pelo narrador torna-se contraditória e incômoda:

Contemplei a cena diante de mim – a mera casa, e os simples aspectos panorâmicos da propriedade – as paredes nuas – as janelas vagas semelhantes a olhos – o capim esparso e espesso - uns poucos troncos esbranquiçados de árvores fencidas – com uma depressão de alma tão absoluta que não a posso comparar mais adequadamente com nenhuma outra sensação terrena senão com o estado pós-onírico daquele que se entregou às dissipações do ópio – a amarga recaída na vida cotidiana – o hediondo cair do véu (POE, 2012, p. 221)²⁰.

As características do cenário mostram o aspecto antropomórfico da mansão: paredes *nuas*, janelas semelhantes a *olhos*; e da natureza: troncos *esbranquiçados*, o capim *esparso*, cujo conjunto provocam uma absoluta *depressão de alma*. Observando a disposição desses elementos e o todo que formam, chegamos a uma imagem que nos remete ao rosto humano, com sua tez, olhos, cabelos brancos e barba, e atingem profundamente o visitante, que reflete sobre essa sensação inexplicável, chegando “à insatisfatória conclusão de que embora, sem a menor sombra de dúvida, haja *de fato* combinações de objetos muito simples dotados do poder de desse modo nos afetar” (POE, 2012, p. 222). Uma construção humana em seu formato conhecido, com as suas partes dispostas de maneira específica é que realça o efeito do terror, o que dialoga com a intenção do próprio escritor, que escolhe e combina os elementos textuais na criação do sentido que almeja.

Sob a ótica do infamiliar, Freud analisa o conto *O homem da areia* (1816), de E. T. A. Hoffmann que, além de colocar a incerteza se a personagem Olímpia é uma pessoa ou um autômato, apresenta-nos a questão do duplo, relacionada à dupla imagem do homem de areia, que aparece na infância e posteriormente na vida adulta do personagem principal da história, Nathanael. É interessante notar que são os óculos que aproximam da fantasia, pois usá-los permite que se expresse a ambivalência entre os personagens Olímpia e o autômato e entre o advogado Coppelius e o homem de areia, o que leva Nathanael a um estado de loucura:

A visão indireta é a única via para o maravilhoso. Mas esta superação da visão, esta transgressão do olhar, não são acaso seu símbolo mesmo e algo assim como seu maior elogio? As lentes e o espelho se convertem na imagem de um olhar que já não é um simples meio de unir o olho com um ponto do espaço, que já não é puramente funcional, transparente, transitiva. Estes objetos são, em certa medida, olhar materializado ou opaca, uma quintessência do olhar (TODOROV, 2017, p. 131).

²⁰ “I looked upon the scene before me — upon the mere house, and the simple landscape features of the domain — upon the bleak walls — upon the vacant eye-like windows — upon a few rank sedges — and upon a few white trunks of decayed trees — with an utter depression of soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium — the bitter lapse into common life — the hideous dropping off of the veil” (POE, 2020, p. 145).

A visão indireta do narrador-personagem não o lança em direção ao sobrenatural, como no maravilhoso em que o espelho funciona como um portal que dá acesso a um outro mundo, mas o coloca frente à incapacidade de racionalizar suas sensações. Ele está presente fisicamente no mundo real, pois seu espaço não nos remete a nada que não faça parte deste mundo, mas sente tamanha estranheza diante do que vê que a sua realidade parece estar temporariamente suspensa.

Poe utiliza a água como um espelho para estabelecer uma visão indireta, porém ele não leva ao maravilhoso. Em *A Queda da Casa de Usher*, a imagem refletida na água inverte-se e forma uma dupla imagem, que, ao ser vista desse modo, poderia causar uma impressão contrária àquela sentida inicialmente ou ao menos amenizá-la em uma tentativa de escapar por alguns instantes desse mundo real tão incômodo, mas o elemento físico, a água, que reflete aquele mundo não lhe dá mecanismos de escape. O personagem então fica preso no espaço de sua própria psique e mesmo como narrador, cuja função primordial seria a de relatar suas visões, ocorre um bloqueio que permanece no campo da visão e não chega à fala.

O retorno de algo já conhecido, relacionado também à compulsão à repetição, torna-se, segundo Freud, a “imagem do horror” (2019, p. 70), pois nos remete ao fatídico, ao inescapável (2019, p. 71), à própria condição sepulcral. A dupla imagem da mansão e a dupla imagem de Roderick-Madeline, lembrando que são gêmeos com uma “semelhança espantosa” (POE, 2012, p. 233), remetem-nos a esse horror, pois cria uma angustiante repetição demoníaca, em uma espécie de prisão da qual não se pode sair, gerando uma sensação de vulnerabilidade diante da morte. Vemos a angústia das repetições surgirem pelas lembranças do narrador, que ocorrem por meio de analepses. O reflexo da Casa, como já vimos, e o sepultamento de Madeline são dois momentos marcantes que retornam com força no conto:

Eu não conseguia deixar de pensar no extravagante ritual dessa obra e em sua provável influência sobre o hipocondríaco quando, certa noite, tendo-me informado abruptamente que Lady Madeline não mais se achava entre nós, ele revelou sua intenção de preservar o corpo por duas semanas (antes de seu sepultamento definitivo) numa das numerosas criptas que havia nas principais paredes da casa. A razão mundana, entretanto, apontada para esse singular procedimento era uma que não me sentia livre para questionar (POE, 2012, p. 232-233)²¹.

²¹ “I could not help thinking of the wild ritual of this work, and of its probable influence upon the hypochondriac, when, one evening, having informed me abruptly that the lady Madeline was no more, he stated his intention of preserving her corpse for a fortnight, previously to its final interment, in one of the numerous vaults within the main walls of the Building” (POE, 2020, p. 149).

A partir do foco no eu, no “ilimitado amor a si mesmo” (FREUD, 2019, p. 69), ocorre uma tentativa de autoconservação diante da morte, como faziam os antigos egípcios ao embalsamar os corpos de seus mortos. Autoconservar-se implica em conservar aquele que temos como semelhante, alguém com quem temos profunda identificação, como fez Roderick ao manter Madeline no porão, mesmo depois de dá-la como morta. Relação que se amplia para a própria Casa, que os mantém presos em seu interior:

[...] de tal modo que uma se apropria do conhecimento, do sentimento e das vivências da outra; a identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu – e, enfim, o eterno retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços fisionômicos, o mesmo caráter, o mesmo destino, os mesmos atos criminosos, o nome por meio de muitas e sucessivas gerações (FREUD, 2019, p.69).

Freud estabelece ainda uma diferença entre os sentimentos provocados pelo infamiliar na literatura e na vivência, onde naquela são exploradas sensações que não ocorrem nesta, de tal forma que o escritor, ao explorar estas novas possibilidades, cria um efeito inicialmente muito próximo ao real, mas posteriormente contraria as expectativas do leitor, que projeta nestas histórias suas experiências pessoais, identificando-se com os sentimentos de estranheza dos personagens. Essa percepção soma-se ao efeito pretendido pelo autor, que articula os seus “escopos intencionais” visando “uma atividade responsiva ativa” (BAKHTIN, 1997, p. 290).

No infamiliar, as coisas reaparecem com uma nova roupagem, agora estranha e, por vezes, assustadora, o que dialoga com a visão do grotesco de Kayser, que se caracteriza por nos tirar completamente de nossa zona de conforto, tirando o “chão de sob os pés” (2013, p. 61). A visão do grotesco de Victor Hugo, que se alia ao sublime, também possui a ideia de junção de elementos a princípio inconciliáveis que, juntos, criam uma imagem contrastante e incômoda, porém um impulsionando o outro.

O conto de Poe realiza esse contraste na altivez da Casa, na glória da família Usher e em Madeline, essa figura feminina que, para Poe, traz a beleza e que, aliada aos aspectos da morte, cria o tom melancólico, gerando um contraste em si mesma. Em contrapartida, o aspecto decaído da mansão, a natureza desfalecente, todo o inconformismo diante da morte e as expressões que surgem das profundezas na imagem do lago, da cripta e do quadro artístico, mostram o outro lado do “palácio celestial”, onde todas as coisas em si possuem dois lados.

O lado mágico do reflexo, que poderia levar à transição do eu em direção a algum conforto mental, leva o narrador ao infamiliar, que se duplica e se intensifica. Nele, o mundo não é reproduzido, pois não há um modelo ideal e uniforme. Em sua multiplicidade, as imagens se fundem e, nas múltiplas formas de sentir, os sentimentos antagônicos habitam um só corpo,

que também é alma, resultando na duplicação do ser. No campo narrativo, duplicam-se também as histórias, que se fundem, recriando uma nova.

O romance fictício presente no conto, *Mad Trist*, de Sir Launcelot Canning, realiza essa fusão em *mise en abyme*, mantendo uma relação de analogia com o acontecimento do próprio conto: o amigo de Roderick narra a empresa do personagem Ethelred ao entrar à força na “morada do eremita” (POE, 2012, p. 236) ao ver que uma tempestade estava por vir. No momento em que o personagem golpeia a porta, ouve-se um “eco abafado e surdo” (POE, 2012, p. 237) na *Casa de Usher*, como se fosse um eco do estrondo relatado no romance. O amigo prossegue com a sua leitura e narra o momento em que Ethelred ao invés de encontrar o eremita, se vê diante de um dragão. O herói o mata, e um novo barulho é ouvido – “a exata contrapartida do que minha fantasia já havia evocado para o abominável guincho do dragão tal como descrito pelo romancista” (POE, 2012, p. 238). Ele faz a sua última leitura do momento em que um escudo de prata cai aos pés de Ethelred devido à sua aproximação e um novo barulho é ouvido. Tomado de loucura, Roderick diz:

“Não está escutando? – eu sim, eu escuto, e eu *tenho escutado*. Durante longos – longos – longos – muitos minutos, muitas horas, muitos dias, tenho escutado – e contudo, não *ousei* falar! *Nós a sepultamos viva na tumba!* Não disse eu que meus sentidos eram aguçados? Estou lhe dizendo *agora* que escutei os primeiros débeis movimentos no cavernoso caixão. Escutei-os – muitos, muitos dias atrás – e contudo não *ousei* – *eu não ousei falar!* E agora – esta noite – Ethelred – rá! rá! – a destruição da porta do eremita, o grito de morte do dragão, o clangor do escudo! – digamos, antes, seu caixão sendo rachado, o rangido dos gonzos de ferro de sua prisão, sua luta dentro da arcada de cobre da masmorra! Oh, para onde fugirei? Acaso não estará aqui num segundo? Não virá correndo me censurar por minha pressa? Não escutei eu os passos na escada? Não estou captando os batimentos pesados e horríveis de seu coração? *Louco!*” (POE, 2012, p. 239, grifo ao autor)²².

Madeline conseguiu escapar do túmulo onde seu irmão e seu amigo a colocaram. A ficção chega ao seu fim, onde o real e a fantasia se fundem e criam uma nova história. A beleza da fantasia encontra o lado feio do real construído no conto. No final, não há a predominância de um ou outro, ambos se desintegram, realidade vivida e história, mas nenhuma desintegração

²² “Not hear it? — yes, I hear it, and have heard it. Long — long — long — many minutes, many hours, many days, have I heard it — yet I dared not — oh, pity me, miserable wretch that I am! — I dared not — I dared not speak! We have put her living in the tomb! Said I not that my senses were acute? I now tell you that I heard her first feeble movements in the hollow coffin. I heard them — many, many days ago — yet I dared not — I dared not speak! And now — to-night — Ethelred — ha! ha! — the breaking of the hermit’s door, and the death-cry of the dragon, and the clangor of the shield — say, rather, the rending of the coffin, and the grating of the iron hinges, and her struggles within the coppered archway of the vault! Oh whither shall I fly? Will she not be here anon? Is she not hurrying to upbraid me for my haste? Have I not heard her footsteps on the stair? Do I not distinguish that heavy and horrible beating of her heart? Madman!” (POE, 2020, p. 151).

é absolutamente completa: as velhas ficções sempre estarão vivas, pois os medos serão sempre revisitados.

2.2 A casa: a grande personagem

No conto *A queda da Casa de Usher*, a Casa encarna o presságio da morte e a *criptografia* de Poe. É o espaço liminar que se desintegra, morrendo pelas águas sombrias do lago, que é o seu túmulo. Abriga a solidão dos irmãos que morrem e, ao final, expulsa de seus aposentos o seu visitante, testemunha tanatográfica. Amplia o seu significado de morada e engloba personagens, natureza e todos os objetos que fazem parte dela, tornando-se “uma esfera na qual o centro está em toda parte, a circunferência em lugar nenhum” (POE, 1956 p. 251). Semelhante ao princípio da unidade que rege o universo em *Eureca*, como também nos lembra Lúcia Santaella (1984), a Casa condensa elementos heterogêneos que convivem em constante tensão, no “grande Agora – o péssimo Presente - a condição existente do Universo” (POE, 2017, s.p.). Tal condição “manifesta-se não somente no orbe físico da terra, mas nas almas, imaginações e mediações da Humanidade” (POE, 1965, p. 383).

A analogia do universo condensa-se na analogia do conto *A queda da Casa de Usher*, com múltiplas relações análogas. Nelas, as coisas se dissipam em todas as direções, mas mantêm um vínculo em comum em uma unidade com vários centros. A Casa é a grande personagem que tudo abarca e se expande muito além dela mesma. Com ela, Poe dá forma à sua imaginação criativa que foge da linearidade. Todas as coisas se aproximam em uma interação que fortalece a própria tensão no conto e se expandem para além deles. Casa, natureza, personagens, expressões artísticas e ficção (dentro do conto) possuem caráter humano ilimitado: a Casa abarca a dor e a tristeza da solidão e da morte de uma maneira universal, mostrando, ao mesmo tempo, o que há de mais íntimo e contraditório no interior do ser. Nela, uma família viveu durante gerações desde tempos longínquos e sua localização geográfica não é determinada. A partir do isolamento de seu espaço, o conto de Poe realiza “essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (CORTÁZAR, 2006, p. 155).

A Casa de Usher é um lugar “*Out of Space - Out of Time*”, como diz o verso do poema *Dream-Land* (1844), de Poe. Uma pequena geografia da solidão que mostra a agonia em habitar a si mesmo. No temor do instante que antecede a morte, a narração traz a voz, por vezes sussurrante, por vezes desesperada, de moradores enfermos e aprisionados que desejam se fazer presentes no ato de morrer. O transpasse pelas árvores fenecidas, pelo lago silente e pela

edificação em ruínas mostra a passagem vagarosa por uma terra distante que em pouco tempo não será mais habitada e ficará registrada na memória de seu visitante e na pena do escritor. O espaço alheio e encoberto emerge para ser visto e lido por olhos cheios de assombro diante daquilo que mora em nós mesmos, em nossa própria geografia (BENJAMIN, 2018).

No conto, a estação do *outono* oprime a solidão do narrador que, em meio ao silêncio e à atmosfera taciturna, percebe a passagem entre o dia e a noite ao se deparar com a Casa. A estação não é apenas um espetáculo para ser visto, é também um valor da alma (BACHELARD, 1988), que se situa em um momento intermediário, presenciando o que era glória radiante de outrora e virá a ser ruína, iluminada pela luz soturna da lua cheia:

Durante todo um dia carregado, silente e soturno no outono daquele ano, quando as nuvens pairavam opressivamente baixas no firmamento, eu passava sozinho, a cavalo, por um trato de terra singularmente desalentador; e em pouco tempo me vi, ao cair das sombras do anoitecer, diante da melancólica Casa de Usher. Não sei dizer como foi – mas, ao primeiro relance do edifício, uma sensação de insuportável desespero invadiu o meu espírito (POE, 2012, p. 55)²³.

Em Poe, o outono traz as lembranças. Lembranças que não têm data, mas estação. Por ela “somos conduzidos para devaneios antigos, de repente tão antigos que já nem pensamos em datá-los” (BACHELARD, 1988, p. 96). Em *Ulalume*, o outono traz a solidão de um ano não lembrado, mas que sempre retorna com a luz do murmúrio. No poema *Só*, a infância é iluminada por “outonais clarões dourados” (POE, 1965, p. 940) que envolvem aquele que a tudo amou sozinho. Nessa fase pregressa, aprofunda-se o devaneio, que se repete de tempos em tempos, a cada estação outonal, até que diante da iminente *queda da Casa de Usher*, pressagia-se o fim. A natureza, agora limitada, como se fosse ela inteira aquela nuvem demoníaca do poema *Só*, perde a sua magnitude e participa da mesma tendência de retorno à unidade. O outono resgata a recordação da infância do narrador e a transforma em um momento infamiliar, e caem a Casa, seus moradores e as memórias, não somente as folhas das árvores.

O cenário de *A queda da Casa de Usher* é decisivo no comportamento dos personagens e o guiam em suas impressões e escolhas, dando forma à intensidade e à tensão do conto, aspectos que Cortázar também moldou em seu conto *Casa tomada* (1944). Na delimitação do conto, em sua forma bem definida, todos os elementos se relacionam e convergem para um efeito central, que está no âmago da escrita e que é resultado da “exorcização” de que fala o

²³ “During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was — but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit” (POE, 2020, p. 145).

contista argentino, esse “bicho” agarrado no autor que ele coloca para fora de si ao escrever. Esse ímpeto possui um todo que é estranho, pois destaca-se do contexto no qual vive o autor, moldando-se em um universo alheio, resultado de uma vontade espontânea e incorpórea. Constrói-se a máquina literária a partir do centro no qual foi gerado, sua “Porphyrogene!”, que reverbera para todos os cantos do conto.

A *Casa tomada*, “onde podiam morar oito pessoas sem se estorvar” (CORTÁZAR, 2013, p. 9), torna-se protagonista, como a dos irmãos Usher. Segundo Diego Valle e Midori Chang, em *A construção do fantástico em Casa tomada e o efeito em seu leitor*, a casa “representa a forma fechada e a noção de pequeno ambiente, pois é nela que se desenrolam os acontecimentos do enredo” (2020, p. 198). Seguimos um trajeto que parte de dentro da casa e que ao final nos leva para fora dela, sem sabermos o que, de fato, a “tomou”, em uma tensão que se inicia nos seus cômodos que se localizam mais ao fundo, do outro lado “da porta de carvalho” e avança até que Irene e seu irmão, os únicos moradores, deixem a casa. O irmão de Irene é o narrador, “que participa também dos acontecimentos daquilo que conta” e que “permite mais facilmente a identificação do leitor com os personagens [...] levando lentamente a narrativa a sua extrema tensão” (CHANG; VALLE, 2020, p. 199), como o narrador de Poe.

No conto de Cortázar, a tensão chega ao ponto de os moradores abandonarem a casa às onze da noite devido à sua ocupação, sem que saibamos a origem e a natureza do que perturbava a sua ordem interna. Ao mesmo tempo, os personagens parecem prever o ocorrido, como quando o narrador diz com aparente calma: “Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte do fundo” (CORTÁZAR, 2013, p. 13). Enquanto nós, leitores, permanecemos abismados diante do desconhecido. Mas, diferente do conto do escritor argentino, o de Poe mostra opções para os fenômenos estranhos que ocorrem, pois o narrador reflete sobre aquilo que vê e entra em contato direto com o desconhecido, com o “outro lado” da porta, que também parece devolver o olhar. Os personagens da Casa de Usher demonstram medo e uma aflição que o colocam em um estado de loucura que os mesclam com o ambiente, pois ele expressa em si mesmo esse estado, delineando em sua forma uma condição que é intrínseca aos seus moradores e que também contagia o narrador, que, por sua vez, nos envolve no mistério.

O ver, o ouvir e o sentir unem-se ao contar e tornam-se as *ações* fundamentais de *A queda da Casa de Usher*. O conto de Poe, em sua “perfeição esférica”, realiza esse movimento que parte de dentro para fora, “trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites da narrativa se vejam traçados como quem modela uma esfera de argila” (CORTÁZAR, 2006, p. 228). Dentro da esfera, o narrador desenvolve e move a tensão de um ponto a outro e, com a voz em primeira pessoa, une *narração* e *ação* em “uma coisa só” (CORTÁZAR, 2006, p. 230),

pois é tanto por seu ponto de vista, quanto pelos sentimentos que expressa que os acontecimentos se desenrolam.

As descrições do espaço e dos personagens não ocorrem independentemente dos efeitos eles provocam no narrador. As coisas não são percebidas de fora, mas de dentro. As sensações físicas misturam-se com as psicológicas. No aposento de Roderick, o visitante diz: “Senti que respirava uma atmosfera de tristeza. Um ar de austera, profunda e irremediável melancolia pairava no ambiente, impregnava tudo” (POE, 2012, p. 225). O ambiente contém a mesma melancolia presente na mente humana que se irradia para todo o corpo, tanto o da Casa quanto o de seus moradores.

Os objetos também exalam o ar melancólico: “Muitos livros e instrumentos musicais jaziam espalhados aqui e ali, mas sem conseguir emprestar qualquer vitalidade à cena” (POE, 2012, p. 225). Os quadros artísticos de Roderick refletiam a sua morbidez interna: eram “puras abstrações” que retratavam “uma intensidade de intolerável assombro” (POE, 2012, p. 229), impossíveis de serem descritas por palavras tamanha sua obscuridade, mas ainda nítidas na memória do narrador. Aqui, a beleza abismal expressa o conflito interno do personagem que sente e nós, leitores, imaginamos.

O espaço exterior à Casa também não traz conforto, pois o lago e as árvores ao invés de proporcionar tranquilidade ao visitante, reforçam ainda mais seu temor em meio à atmosfera soturna. Ele está como que acoplado à mansão, *fixo*, também a “fixar o ser” (BACHELARD, 1993, p. 216), em uma dialética do interior e do exterior. A partir desse vínculo, o infinito também se delinea e obriga o ser a fechar-se, restringindo o seu movimento a um “circuito” e a um “eterno retorno” (BACHELARD, 1993, p. 217) entre o limitado sair e o voltar.

Em meio a esse trânsito, a imaginação de Poe abarca a complexidade humana. Isso implica também em ir profundamente ao encontro do sentir, o que revela que nem tudo pode ser racionalizado, pois há um medo que parece atingir um nível mais primitivo, como se a estrutura da Casa atingisse um nível natural e “se convertesse em um ser da natureza”:

Sentimos claramente que esse calafrio já não é um medo humano; é um medo cósmico, um medo antropocósmico que faz eco à grande lenda do homem entregue às situações primitivas. Do porão talhado na rocha ao subterrâneo, do subterrâneo à água parada, passamos do mundo construído para o mundo sonhado; passamos do romance para a poesia. Mas o real e o sonho são agora uma unidade. A casa, o porão, a terra profunda alcançam a totalidade pela profundidade. A casa converteu-se num ser da natureza (BACHELARD, 1993, p. 41).

O sonho quieto, o devaneio tranquilo, proporcionado pela casa enquanto abrigo, transforma a *Casa de Usher* em uma inquietação nervosa, sensível a qualquer estímulo externo.

Essas sensações tendem a aproximar-se, a formar uma unidade e se há o movimento contrário à esta tendência, que é a separação, o afastamento, o ambiente tende a se inquietar, como se lutasse para concentrar estas forças. Da estrutura física da Casa à imaginação de seus habitantes, há uma unificação entre o meio material e as sensações, que se completam e se fundem. Poe cria uma unidade pictórica no cenário com uma característica particular em toda a sua composição que chega a destacá-la do restante do ambiente, sem “qualquer afinidade com o ar do céu, mas que tresandava das árvores apodrecidas, da parede cinzenta, do lago silente – um vapor pestilento e místico, pesado, letárgico, fracamente discernível e plúmbeo” (POE, 2012, p. 223).

No segundo momento em que a natureza aparece com força no conto (o primeiro é na chegada do amigo de Roderick à Casa) é possível ver que ela não somente desperta medo como também está imbricada aos sentimentos dos personagens e aos acontecimentos. Ele ocorre na leitura de *Mad Trist*, quando Madeline, em sua agonia, procura sair da sepultura e expressa não somente seu desespero como também o próprio espaço enclausurante do porão:

A fúria impetuosa da rajada que entrou quase nos ergueu do chão. Era, de fato, uma noite furiosa, e, contudo, austeramente arrebatadora, e de uma selvageria singular em seu terror e beleza. Um redemoinho aparentemente ganhara força em nossas imediações; pois ocorriam frequentes e violentas alterações da direção do vento; e a extraordinária densidade das nuvens (que pairavam tão baixas a ponto de oprimir as torres da casa) não nos impedia de perceber a velocidade manifesta com que se deslocavam rapidamente de todos os pontos na direção umas das outras, sem sumir na distância. Afirmei que mesmo sua extraordinária densidade não nos impedia de perceber isso – contudo não tínhamos visão nem da lua nem das estrelas – tampouco clarão algum relampejava dos raios. Mas as superfícies sob as imensas massas de vapor em agitação, bem como todos os objetos terrestres imediatamente em torno de nós, brilhavam com a luz antinatural de uma exalação gasosa debilmente luminosa e nitidamente visível que pairava ao redor e amortilhava a mansão (POE, 2012, p. 236)²⁴.

O espaço da Casa torna-se hostil, prisional, tanto para os moradores como para o seu visitante, pois o seu interior abriga o medo que está no próprio ser: “O medo não vem do exterior” (BACHELARD, 1993, p. 221). Manter-se preso dentro desta estrutura estática, nessa vivência circular do interior da Casa faz com que as dores sejam constantemente revividas e

²⁴ “*The impetuous fury of the entering gust nearly lifted us from our feet. It was, indeed, a tempestuous yet sternly beautiful night, and one wildly singular in its terror and its beauty. A whirlwind had apparently collected its force in our vicinity; for there were frequent and violent alterations in the direction of the wind; and the exceeding density of the clouds (which hung so low as to press upon the turrets of the house) did not prevent our perceiving the life-like velocity with which they flew careering from all points against each other, without passing away into the distance. I say that even their exceeding density did not prevent our perceiving this — yet we had no glimpse of the moon or stars — nor was there any flashing forth of the lightning. But the under surfaces of the huge masses of agitated vapor, as well as all terrestrial objects immediately around us, were glowing in the unnatural light of a faintly luminous and distinctly visible gaseous exhalation which hung about and enshrouded the mansion*” (POE, 2020, p. 151).

que o passado recaia como um fardo. A Casa como um berço e como um ente materno, não é aconchegante, ela atrai seus moradores para o seu interior em uma fatídica atração regida por forças presentes em sua própria estrutura:

Era essa deficiência, considerava eu, enquanto examinava em pensamentos a perfeita conformidade entre a natureza da propriedade e a reconhecida natureza das pessoas e enquanto especulava sobre a possível influência que uma, no longo intervalo dos séculos, devia ter exercido sobre a outra – era essa deficiência, talvez, de uma progênie colateral e a conseqüente transmissão invariável, de pai para filho, do patrimônio acompanhado do nome, que havia, finalmente, de tal modo identificado os dois a ponto de fundir o título original da propriedade na denominação estranha e equívoca de “Casa de Usher” – denominação que parecia abranger, nas mentes dos camponeses que a usavam, tanto a família como a mansão familiar (POE, 2012, p. 223)²⁵.

Madeline é colocada na *cripta* que se acopla à parede da casa, fazendo com que ela se integre à estrutura da casa. Possivelmente outros membros da família também foram colocados ali em outros tempos, afinal, ela foi sepultada “numa das numerosas criptas que havia nas principais paredes da casa” (POE, 2012, p. 233) e havia “uma perfeita conformidade entre a natureza da propriedade e a reconhecida natureza das pessoas” (POE, 2012, p. 233) que, durante séculos, influenciavam-se mutuamente. Poe também emprega em outros contos bem conhecidos essa mórbida imbricação entre edificação e personagem, como em *Gato Preto* e o *Barril de amontilhado*. O espaço da *cripta* destaca-se pela descrição detalhada que evoca tempos muito antigos, pela função que ela exercia e, especialmente, por ser o lugar do sepultamento de Madeline:

A pedido de Usher, ajudei-o pessoalmente nos arranjos do sepultamento temporário. Uma vez o corpo no ataúde, encarregamo-nos apenas os dois de carregá-lo para seu repouso. A cripta em que o depositamos (e que permanecera por tanto tempo selada que nossas tochas, semiabafadas na atmosfera opressiva, pouca oportunidade ofereciam para nossa investigação) era pequena, úmida e inteiramente destituída de qualquer meio para admitir luz; ficava, a grande profundidade, imediatamente sob a parte do prédio onde se situavam meus próprios aposentos. Aparentemente fora utilizada, em remotos tempos feudais, com o mais vil dos propósitos, como masmorra, e, em períodos mais recentes, como um depósito de pólvora ou qualquer outra substância altamente inflamável, na medida em que uma parte de seu piso e todo o interior de uma longa arcada pela qual a acessamos haviam sido cuidadosamente revestidos de cobre. A porta, de ferro maciço, recebera também proteção equivalente. Seu peso imenso, ao girar nos gonzos, provocara um som rangente extraordinariamente cortante (POE, 2012, p. 233)²⁶.

²⁵ “It was this deficiency, I considered, while running over in thought the perfect keeping of the character of the premises with the accredited character of the people, and while speculating upon the possible influence which the one, in the long lapse of centuries, might have exercised upon the other — it was this deficiency, perhaps, of collateral issue, and the consequent undeviating transmission, from sire to son, of the patrimony with the name, which had, at length, so identified the two as to merge the original title of the estate in the quaint and equivocal appellation of the “House of Usher” — an appellation which seemed to include, in the minds of the peasantry who used it, both the family and the family mansion” (POE, 2020, p. 145-146).

²⁶ “At the request of Usher, I personally aided him in the arrangements for the temporary entombment. The body having been encoffined, we two alone bore it to its rest. The vault in which we placed it (and which had been so

É interessante notar a semelhança na descrição do porão com a da tempestade momentos antes do retorno de Madeline. Sua ação desesperada está diretamente relacionada à força da tempestade, cujas nuvens densas estavam baixas e chegavam a apagar as torres da casa e se movimentavam com rapidez. Não se podia ter visão nem da lua nem das estrelas, porém havia uma luz não natural que pairava ao redor. A *cripta*, que possuía uma atmosfera soturna, era apertada, úmida e não possuía janelas ou portas que permitissem que a luz entrasse, mas seu possível uso como depósito de pólvora nos remete aos feixes de luz vistos na tempestade. Os dois ambientes são análogos. O plano mais alto no qual a natureza se localiza encontra o mais baixo do porão, fundindo-se com ele. Sua infinitude limita-se e oprime. O que está abaixo e acima são atraídos para o centro de força da Casa, onde se localiza Roderick Usher.

No plano vertical, a casa contém um matiz que se aproxima da polaridade de que fala Bachelard, em que há uma oposição entre a “racionalidade do teto” e a “irracionalidade do porão” (1993, p. 36), no entanto, esta oposição está ligada às formas de expressão dos personagens e à limitação de seu movimento e não a um caráter estritamente racional ou não de seu pensamento. Na parte superior da casa, onde localiza-se o aposento de Roderick, há uma manifestação do devaneio, do espaço das histórias, das expressões artísticas e das memórias familiares. É um espaço em que há alguma clareza, expressão, visão do ambiente externo e movimento, mesmo que mínimo, ao passo que o porão, no qual encontra-se Madeline, é um espaço que se localiza em “grande profundidade” (POE, 2012, p. 233) e com total escuridão, clausura, silêncio e quase nenhuma mobilidade.

Porém, esses dois espaços não estão isolados um do outro, pois os sons de Madeline podem ser ouvidos por Roderick e a imagem do quadro pintado por ele mantém os eixos opostos em constante contato. A escuridão do porão aproxima-se o tempo todo da clareza do sótão, com uma gradação de tons dinâmica, que pode clarear levemente, mas sempre tende a escurecer, como a luz de uma vela que se desestabiliza pelo sopro do vento. Esses dois ambientes iniciam aos poucos um processo de fusão, que se intensificará até culminar na queda da Casa.

long unopened that our torches, half smothered in its oppressive atmosphere, gave us little opportunity for investigation) was small, damp, and utterly without means of admission for light; lying, at great depth, immediately beneath that portion of the building in which was my own sleeping apartment. It had been used, apparently, in remote feudal times, for the worst purposes of a donjon-keep, and, in later days, as a place of deposit for powder, or other highly combustible substance, as a portion of its floor, and the whole interior of a long archway through which we reached it, were carefully sheathed with copper. The door, of massive iron, had been, also, similarly protected. Its immense weight caused an unusually sharp grating sound, as it moved upon its hinges” (POE, 2020, p. 150).

Os instantes de vida e razão possuem uma sinistra iluminação: a morte, com seu “brilho sulfuroso” irradia-se pelas janelas para o interior do estúdio de Roderick, refletindo-se em sua música e nos gases luminosos emanados do lago e da lua cheia, de cor “vermelho-sangue” (ABEL, 1969). No grande sepulcro que é a Casa de Usher, pungentes raios de luz cruzam a escuridão abismal e a condição de liminaridade, enquanto um estado intermediário que se direciona à morte, permite que o brilho penetre nas fissuras de uma moradia condenada a padecer, mas que ainda respira os ares artísticos de outrora e que possui raros momentos de sanidade, como uma cripta já velha e trincada, cujo interior torna-se parcialmente visível e cujos segredos tornam-se instigantes, não sem uma grande dose de espanto e incômodo.

A tensão ressoa pelo espaço da Casa e a iminência do fim torna-se visível – o tempo torna-se visível e torna-se índice, pois é evidente não só no aspecto fúnebre e antigo da Casa, que se transforma em um grande mausoléu, como também na própria condição enferma de Roderick e Madeline. No conto, o tempo incomensurável do universo condensa-se e concentra no espaço da Casa toda a sua força, tornando-a um cronotopo, termo que tem como base a teoria da relatividade de Einstein e é empregado na literatura por Mikhail Bakhtin:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 1998, p. 210).

O ser humano, a casa e os fenômenos naturais tornam-se uma coisa só e “a unidade de lugar aproxima e funde berço e túmulo” (BAKHTIN, 1998, p. 126). Nascimento e morte se encontram em um espaço que parece “reter o tempo comprimido” (BACHELARD, 1993, p. 28). Nele, a família nasceu e prosperou e nele essa mesma família chega ao fim. Na “soleira” da porta, o peso da vivência aguarda o fatídico momento e o tempo cronológico parece suspenso por alguns instantes. Encara-se a morte, mas sem concluir o decesso, como em *O caso do Sr. Valdemar* (1845), que permaneceu no limiar entre a vida e a morte. Esse é o momento que se instala com a chegada do visitante na Casa de Usher. Ainda que se passem sete ou oito dias até o final do conto, quando Madeline desprende-se da sepultura, não há perspectiva de futuro e o tempo se configura nas lembranças e percepções do narrador, que retorna a impressões anteriores, aprofundando-as:

Foi especialmente ao me retirar para a cama tarde da noite no sétimo ou oitavo dia após termos depositado Lady Madeline na masmorra que experimentei a plena força

de tais sentimentos. O sono não me vinha em meu divã – ao passo que as horas eram consumidas lentamente. Eu lutava para dominar o nervosismo que se apossara de mim. Empenhava-me em acreditar que grande parte, quando não tudo que eu sentia, era devido à desconcertante influência da mobília sombria do aposento – das cortinas escuras e puídas que, em movimentos atormentados com o sopro de uma tempestade iminente, dançavam espasmodicamente junto das paredes e roçavam com ruídos inquietantes as decorações do leito (POE, 2012, p. 234-235)²⁷.

O espaço alheio da Casa destaca-se da vida em seu sentido “trinfante”, na qual ocorre uma interação fluida com tudo o que ela abarca. A morte, segundo Bakhtin, aparece como um elemento de contraste nos contos de Poe, de que também são exemplos *A máscara da morte rubra* (1842) e *O Barril de amontilhado* (1846), nos quais:

Desaparece a entidade da vida triunfante, que engloba a morte, o riso, a comida e o ato sexual. A vida e a morte são unicamente percebidas nos limites de uma existência individual, confinada (onde a vida é irrepitível e a morte um fim irreparável), ou ainda a existência tratada em seu aspecto interior e subjetivo. [...] Aqui a morte, como em todos os românticos e simbolistas, deixa de ser um elemento da própria vida e torna-se novamente um fenômeno limítrofe entre a vida local e uma outra vida possível (BAKHTIN, 1998, p. 102-104).

Em *A queda da Casa de Usher* esse contraste se acentua, pois a morte se instala e estabelece o seu domínio. Em *A máscara da morte rubra*, ela se corporifica e contrasta com o ambiente festivo do salão e, ao aproximar-se do “salão negro”, provoca a morte das pessoas presentes, que tentam conter a intrusa, que se instala no espaço. Na *Casa de Usher*, ela está presente desde o início como uma essência que se infiltra por todo o ambiente. O contraste se estabelece entre a grandiosidade da Casa e seu aspecto decrépito, seu passado glorioso e sua decadência, na condição de Madeline, que está ao mesmo tempo viva e morta e na psique conflituosa do narrador e de Roderick, ora mais racional, ora delirante. A Casa passa a ser ela mesma a expressão de um “fenômeno limítrofe”: espaço para sanidade e loucura, vida e morte.

Nesse contraste, a morte tem um peso maior do que a vida e a Casa incorpora essa aura fúnebre. Ela expressa a vulnerabilidade humana em meio a forças que saem do seu controle, como os elementos naturais que se fundem com as paredes da edificação, e a tentativa, sem êxito, do ser humano em fazer-se imortal, mostrando suas fraquezas e a sua perversidade diante de uma morte inevitável. No entanto, ao mostrar a decadência na grandiosidade e a estranheza

²⁷ “It was, most especially, upon retiring to bed late in the night of the seventh or eighth day after the entombment of the lady Madeline, that I experienced the full power of such feelings. Sleep came not near my couch — while the hours waned and waned away. I struggled to reason off the nervousness which had dominion over me. I endeavored to believe that much, if not all of what I felt, was due to the phantasmagoric influence of the gloomy furniture of the room — of the dark and tattered draperies, which, tortured into motion by the breath of a rising tempest, swayed fitfully to and fro upon the walls, and rustled uneasily about the decorations of the bed” (POE, 2021, p. 150).

na beleza, Poe confronta padrões. A proposta de um enigma traz esse confronto em relação ao saber. Um saber não dado que precisa ser decifrado e a leitura do conto, que se verticaliza em sua potência artística, amplia percepções que nascem do abismo.

No enigma de Poe, o conhecimento não é um conceito que, segundo Bachelard, “é um pensamento morto, já que é, por definição, um pensamento classificado” (1993, p. 88). Seu pensamento nasce da imaginação e não é linear: “eu nada sei sobre rota, mas sei o maquinário do universo”, diz Poe em *Eureka*, deduzindo o pensamento de Kepler (2017, s.p.). Ele não revela uma verdade nem uma “moral” pré-moldada. As partes de seu enigma não são como “gavetas” que guardam conceitos, são como “cofres múltiplos” (BACHELARD, 1993) que refletem a concentração do espaço da Casa, com seus “centros de condensação de intimidade em que se acumula o devaneio (BACHELARD, 1993, p. 47).

O espaço em *A Queda da Casa de Usher* é uma paisagem onírica que provoca sensações anteriores à consciência, como se todo ele fizesse parte de um sonho. O ser em contato com esse mundo vê suas ambivalências lógicas serem diluídas pelo elemento material, que deforma as formas, desobjetifica os objetos (BACHELARD, 1997) e funde as imagens para que a sua imaginação as assimile, com o surgimento de uma sintaxe em que há uma “ligação contínua das imagens, um movimento que libera o devaneio preso aos objetos” (BACHELARD, 1997, p. 13). Esse contato não pode ser totalmente racionalizado porque não está na superfície da razão, ele abarca a totalidade do ser, com todas as suas imagens escondidas.

O conto de Poe está no campo da excepcionalidade humana, naquilo que vai além da simples captação de um mundo habitado por formas, típico da tanatografia, como se virássemos as nossas impressões do avesso, com um novo ponto de vista sobre as coisas, buscando ultrapassar a fronteira das aparências. Ir além das formas nos permite desconstruir padrões. É ver na morte um processo vital de autoconhecimento e autorreconhecimento, ao mesmo tempo de conhecimento e reconhecimento do outro, o que ocorre pela literatura. É ver a Casa não apenas como um abrigo, mas como uma personagem e o lago não apenas como um espelho d’água, mas como um reduto das vivências e das dores.

Na *Casa de Usher*, a condição sepulcral é gradual e lenta, até concretizar-se, na tanatografia, com o encontro direto com o feminino. Madeline retorna e “prostra-se ao chão” (POE, 2012, p. 241), aos pés de seu irmão e a água, esse “elemento mais feminino e mais uniforme que o fogo, elemento mais constante que simboliza com as forças humanas mais escondidas, mais simples, mais simplificantes” (BACHELARD, 1997, p. 6), inicia esse processo e no final do conto a Casa vai ao encontro dessa mesma água e é absorvida por ela,

como diz o narrador: “e o lago fundo e humoroso aos meus pés engoliu lúgubre e silente as ruínas da ‘*Casa de Usher*’” (POE, 2012, p. 241)²⁸.

Pela duplicação das imagens no conto, Poe também duplica os mundos ficcionais, os personagens e as impressões, o que intensifica as sensações do medo, da melancolia e da clausura. O reflexo das imagens leva, segundo Bachelard, não a uma reprodução de imagens vãs, mas a uma nova experiência, que acaba por transformar o familiar em infamiliar e que reforça a natureza da arte em sempre colocar algo novo diante de nós. Trata-se de ir revelando aos poucos, camada por camada, o que muitas vezes permanece oculto dentro do ser.

2.2.1 O lago: o túmulo da casa

A visão diante da água acomete o visitante ao mesmo tempo atraindo-o e repelindo-o, levando-o ainda mais longe em seu devaneio. Ela é o umbral da Casa que atrai para o seu interior e que conduz ao onírico. Também prenuncia o trespasse, mas não aquele repentino e desavisado, mas a morte que já se iniciou, que acontece lentamente e que mira aquele que contempla a água. Ao olhar para a água, olha-se para a morte. Segundo Bachelard, em *A água e os sonhos*, “é pela água que Poe, o idealista, Poe, o intelectual e o lógico, retoma contato com a matéria irracional, com a matéria ‘atormentada’, com a matéria misteriosamente viva” (1997, p.13).

A água é a matéria que, para Bachelard, funciona como um suporte e um aporte ao devaneio e à vertigem, dando-lhes “sua própria substância”, “sua poética específica” e conservando-os em sua continuidade fluida. Com ela, ocorre a *simbiose* (BACHELARD, 1997) das imagens. Não se sabe exatamente onde uma começa e a outra termina, e uma “reversibilidade” a partir do reflexo dessas imagens as reduplica. Nessa duplicidade viscosa reside justamente essa escrita tanatográfica: quando as imagens se mesclam e se refletem “simetricamente” formam novas combinações discursivas. A imaginação cria novos seres e sensações. Essa condição sepulcral criativa, em diálogo com Bachelard, mostra a sua “necessidade incessante de dialética” (1997, p. 54).

Em Poe, a água é o elemento material de absorção das sombras. É por ela que a vida se desvanece gradualmente a cada dia até que o sol se põe por definitivo a ponto de não haver mais sombra a absorver. Mas as horas são lentas, lentas como no poema *Hora Morta*, de Fernando Pessoa, um dos importantes tradutores, juntamente com Machado de Assis e Augusto dos Anjos, de alguns dos poemas de Poe, como *O corvo*, *Ulalume* e *Para Annie*:

²⁸ “and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the ‘*House of Usher*’” (POE, 2021, p. 152).

[...] Que morta essa hora!
 Que alma minha chora
 Tão perdida e alheia?...
 Mar batendo na areia,
 Para quê? Para quê?
 P'ra ser o que se vê?
 Na alva areia batendo?
 Só isto? Não há
 Lâmpada de haver –
 - Um – sentido ardente
 Dentro da hora – já
 Espuma de morrer?
 (PESSOA, 2015, p. 91-92).

Poe constrói em *Ulalume*, poema publicado no periódico *American Review*, em 1847, um espaço natural desvanecido, frio e seco às margens do lago sombrio. Fernando Pessoa, em sua tradução, preservou a forma, o sentido e a musicalidade, incorporando, porém, elementos particulares, com termos que preservam o tom pálido da natureza, como os adjetivos *louro* e ‘*spectral*’ atribuídos, respectivamente às *folhas* e à *floresta* e com a substituição de termos como os nomes próprios *Weir* e *Auber*, por simplesmente lago e rio, mas preservando a intimidade do eu-lírico com estes ambientes e aproximando-os do leitor de língua portuguesa. Um exemplo formal é o uso que Pessoa faz dos pronomes demonstrativos que, na primeira estrofe do poema, aparece em *Era ao pé desse lago sombrio*, que se refere ao *lake of Auber*, ao passo que, na última estrofe, há o reconhecimento definitivo do eu-lírico com o ambiente, no qual ele penetra e se vê como um de seus elementos:

E o meu ser ficou lívido e frio
 Como as folhas dum louro mortal –
 Como as folhas dum seco mortal,
 E exclamei, “Era o outubro vazio,
 E *esta* noite do ano fatal,
 Que aqui vim, aqui vim afinal,
 Que aqui trouxe esse fardo final!
 Nesta noite de todas fatal
 Que demônio me trouxe afinal?
 Ah, conheço este lago sombrio,
 Esta média região ‘spectral!’
 Bem conheço este pego sombrio
 E esta fria floresta ‘spectral!’”
 (PESSOA, 1960, p. 663, grifo do autor).

Na primeira estrofe, as palavras *frio*, *vazio* e *sombrio* passam uma sensação de recolhimento, como uma folha que vai se fechando à medida que seca até obter uma tonalidade “loura” como na tradução de Pessoa e isso ocorre em um ritmo lento, como na duração do sopro de uma brisa leve, mas fria. Lembramos que, em Poe, a prosa não se separa da poesia. Em *A*

ilha da fada (1841), a água permeia a passagem do tempo como um lento definhamento melancólico. Ela absorve pouco a pouco a vida e também é o local de transição entre a luz e a escuridão. De modo semelhante, o rio em *Ulalume* revela a presença de *Astarte* e está no limiar entre a luz e a escuridão, onde transita a alma, *Psique*. Mas aqui, o sentimento de melancolia que retorna a cada outono traz também a esperança, que mantém aceso o amor do eu-lírico, ainda que ao lado da escuridão da morte. O breu sepulcral não é absolutamente ausente de luz, como vemos no “brilho sulfuroso” do lago de *A queda da Casa de Usher*, onde Poe preenche com brilho cada canto escuro da mansão.

Por meio desses seres mitológicos e tão elementares, o poema *Ulalume* translada entre a agonia da lamentação e a paz proporcionada pela visão do amor, entre a escuridão e a luz, entre as sombras da noite e a esperança de um novo dia. O devaneio vai crescendo ao longo do poema e ele se torna desejado e confortável, até que, ao final, o sentimento chega ao ponto extremo de seu ciclo e nos deparamos com as únicas certezas que podem haver em meio a esse conflito entre a esperança e o sofrimento: a de que sempre haverá um retorno a um ponto de partida, como a onda do mar que sempre retorna à praia e a permanente instabilidade do ser, que caminha errante com Psique e que, de repente, está a banhar-se nas luzes de Astarte.

Essa fluidez carrega consigo a ideia de algo que se propaga, que reverbera, de algo que começa em algum lugar de um tempo muito antigo e em um lugar desconhecido, obscuro e que corre lentamente, atravessando continuamente o espaço, mas de uma forma lenta e silenciosa, como ocorre em *A queda da Casa de Usher*. É algo que se encontra em um lugar que causa aversão e que, por isso, acaba sendo pouco visitado, mas em direção ao qual somos levados, arrastados, como se estivéssemos na correnteza de um rio, nos indagando: “como chegamos aqui”, “que demônio me trouxe aqui”. Sempre acabamos visitando esse lugar que Poe nos apresenta, esse lugar de sonho, de devaneio e de loucura, que abafamos, escondemos e queremos mantê-lo fechado, submerso, no plano de fundo.

Esse lado obscuro, tão difícil de encarar, ocupa o primeiro plano em *A Queda da Casa de Usher*, mostrando a ambivalência entre a vida e a morte, em um movimento de aproximação e afastamento constante que reflete a angústia diante do elo inseparável entre *Eros & Thanatos*, presentes na obra de Poe, latentes na psicanálise, cabais na tanatografia.

CAPÍTULO 3: A SIMBIOSE DA MORTE

Na simbiose da morte, tudo se funde: o lago encontra a Casa, o porão encontra o sótão, Madeline encontra Roderick. Tudo se confunde, mas cria uma nova imagem, que se forma na esfera de cristal que é o conto (CORTÁZAR, 2006). Se a água duplica a Casa e um intui a duplicação daqueles que estão dentro dela, a narrativa tanatográfica multiplica essa presença. A ausência só pode mesmo presentificar-se pela palavra do outro e é justamente o que faz o narrador da queda da Casa e dos Usher: a narração é um presságio e um processo de cura. Na tanatografia, a solidão é compartilhada. Escreve-se para um outro que também é solitário e reflete sobre o ato de morrer. Em *A queda da Casa de Usher*, a alteridade é internalizada no próprio eu, que abriga o outro dentro de si, o que nos direciona à melancolia freudiana.

3.1 A melancolia de Roderick Usher

Quem enterra um tesouro enterra-se com ele. O segredo é um túmulo; e não é à toa que o homem discreto se gaba de ser um túmulo de segredos.

Gaston Bachelard

O medo de Roderick diante da morte de sua irmã e de ser o último dos Usher está relacionado ao apagamento de tudo o que a sua família representa: sua memória presente nos livros, nos instrumentos musicais, nos objetos da casa e na própria Casa. A debilitada condição de saúde de Madeline, que a levou a um estado de quase-morte, põe um quase-fim a prosperidade da família, pois Roderick estaria sozinho, sem “sua única companheira por longos anos” (POE, 2012, p. 223). A queda da Casa e a morte de Roderick concretizam-se com a morte definitiva de Madeline, que “caiu pesadamente dentro do quarto sobre a pessoa de seu irmão e, em suas violentas e agora definitivas agonias da morte, prostrou-se ao chão, já um cadáver, e vítima dos terrores que ele havia antecipado” (POE, 2012, p. 241).

Sofrendo de uma doença hereditária, Roderick está “fadado a perecer nesta deplorável loucura” (POE, 2012, p. 226), sentindo-se vulnerável a qualquer estímulo que possa piorar sua condição. Ele atribui sua doença a “um mal de constituição e de família” (POE, 2012, p. 226), cujos sintomas estão intimamente ligados aos estímulos dos sentidos, causando um medo permanente de que mais cedo ou mais tarde ele irá sucumbir à morte, na solidão de seu fim (SILVA JUNIOR, 2014).

No entanto, no cerne da deplorável condição de Roderick, está o misterioso estado de saúde de sua irmã: “uma apatia permanente, um gradual esgotamento físico e frequentes ainda que transitórios acessos de um caráter parcialmente cataléptico eram os incomuns sintomas” (POE, 2012, p. 228). A doença hereditária aliada às “impressões supersticiosas com respeito à morada que ocupava” (POE, 2012, p. 227) e, principalmente, à doença de sua irmã fizeram com que Roderick vivesse em um constante estado de medo.

Poe nomeia a condição de prostração e profunda tristeza de Roderick como uma melancolia. O personagem é descrito com um “ser macilento”, com traços depreciativos, possuindo um queixo que expressava uma “falta de energia moral” e um cabelo que “fora deixado crescer em absoluta negligência” (POE, 2012, p. 226). Tinha um medo excessivo do ambiente ao seu redor em decorrência de uma “agudez mórbida dos sentidos” e tudo o que ouvia, tocava, comia, cheirava e olhava lhe causava nervosismo, com algumas exceções nas quais se refugiava.

Na primeira metade do século XIX, estudiosos já definiam a melancolia como uma doença mental, como o psiquiatra Jean-Étienne Esquirol (1772-1840), que emprega o termo monomania, que “designa um estado anormal da sensibilidade física ou moral, com um delírio circunscrito e fixo [...] frequentemente de origem hereditária” (ESQUIROL, 1838 *apud* MENDES; VIANA; BARA, 2014, p. 426), muito semelhante à condição que Poe atribui ao personagem de Roderick Usher, atingindo o nível patológico, indo além das características comumente associadas ao termo:

No Romantismo o vocabulário da acedia reaparece, os artistas românticos conciliam-se com certas características da melancolia antiga. No plano filosófico e literário, a melancolia é caracterizada como tédio, como falta de interesse pelo mundo externo, dor existencial, paralisia psíquica, tristeza profunda, abatimento, desgosto, etc. No século XIX, com a instauração do saber psiquiátrico, a melancolia é associada à doença mental (MENDES; VIANA; BARA, 2014, p. 424).

Em termos freudianos, a melancolia está relacionada à perda do objeto de amor, que pode ocorrer de forma idealizada, em que o sentimento de falta está relacionado a um objeto que não morreu verdadeiramente, como ocorre no luto, mas que é sentido de maneira semelhante. No entanto, “no caso da melancolia é como se houvesse uma negação da realidade exterior e a pessoa se agarrasse ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo” (MENDES; VIANA; BARA, 2014, p. 425).

No ensaio *Luto e Melancolia*, Freud aponta que são características de uma pessoa melancólica “um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo,

a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade e uma diminuição dos sentimentos de autoestima” (FREUD, 2020a, p. 13). Esta última característica relaciona-se à tendência do indivíduo a autopunir, pois o objeto de amor perdido passa a se sobressair ao seu próprio ego, que se esvazia, levando-o a perder seu amor-próprio:

Assim a sombra do objeto caiu sobre o ego, e este pôde, daí por diante, ser julgado por um agente, como se fosse um objeto, o objeto abandonado. Dessa forma, uma perda objetal se transformou numa perda do ego, e o conflito entre o ego e a pessoa amada, numa separação entre a atividade crítica do ego e o ego enquanto alterado pela identificação (FREUD, 2020a, p. 18).

Na separação do ego, a parte “alterada pela identificação” é a que contém o “objeto perdido”, que foi introjetado. A parte do ego que expressa a sua “atividade crítica” se rebela contra a parte que guarda o objeto. Madeline possui o duplo papel de guardar-se na mente do irmão e se projetar para fora dele, consequência da melancolia. A ausência de Madeline já se fazia sentir antes mesmo de sua situação defunta devido à sua enfermidade “grave e prolongada” que a levou a “uma apatia permanente, um gradual esgotamento físico e frequentes ainda que transitórios acessos de um caráter parcialmente cataléptico” (POE, 2012, p. 228). Roderick a tem como sua “irmã ternamente adorada – sua única companheira por longos anos – sua última e única relação de sangue neste mundo” e sua morte o tornaria “o último da antiga estirpe dos Usher” (POE, 2012, p. 227).

Madeline é como a sombra de Roderick e passa a ocupar uma parte dele. Os dois irmãos, gêmeos, possuem uma grande semelhança física e sempre tiveram “afinidades de uma natureza dificilmente inteligível” (POE, 2012, p. 234). Roderick lamenta profundamente a condição de saúde de sua irmã, no entanto, a maneira como ele se refere a ela não a delinea como uma pessoa autônoma, com suas características e desejos próprios, tudo o que ele vê nela reflete o seu próprio ser, percebendo-a somente em relação a si mesmo, gerando uma dúbia relação entre a identificação com o objeto amado e a relação com o ego. Vemos Madeline através de seu irmão, que perdeu seu objeto amado, mas que o carrega dentro de si. Partindo desse pressuposto, o sofrimento de Roderick em relação à Madeline se aproxima de uma “identificação narcisista” resultado de “um amor que não pode ser renunciado, embora o próprio objeto o seja” (FREUD, 2020a, p. 20), pois perde-se aquele que se ama, mas que se abriga no interior daquele que sofreu a perda. A casa, também, com seu duplo espacial espelhado, apresenta-se “narcisistamente”.

A identificação, segundo Freud, “é conhecida pela psicanálise como a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa” (2020b, p. 35) e envolve duas relações, uma com o que se deseja ter, outra com o que se deseja ser. Acontece que, para se ter o objeto que

se deseja, no caso Madeline, é necessário que se ocupe a posição daquele que se deseja ser, com o qual há uma identificação, relação que também há com Madeline, considerando que, na melancolia, o Eu incorpora em seu próprio ego seu objeto de desejo, como se ele e aquele com o qual há uma identificação se fundissem em um só.

O desânimo excessivo de Roderick mostra-se como uma consequência da perda de Madeline, pois com sua morte ele se vê sozinho e perdido, sem perspectiva, e que nada poderá suprir a falta da irmã. A perda do objeto de amor também é a perda do sujeito que ama, que passaram a habitar o mesmo ser, revestido pela Casa, que também morre: *Usher – us – she – he – her*. Como consequência da transferência do objeto amado ao próprio eu, que se tornou também em seu interior um objeto abandonado, o eu passa a ter atitudes autopunitivas que, no caso de Roderick, manifesta-se tanto no modo como ele vê a si quanto em sua atitude com Madeline. É possível perceber no trecho a seguir o comportamento de alguém que desistiu de si e que não vê outra alternativa a não ser viver uma vida de pena e sofrimento:

A uma espécie anômala de terror descobri que era escravizado. “Perecerei”, disse-me, estou *fadado* a perecer nesta deplorável loucura. Desse modo, e de nenhum outro, conhecerei minha ruína. Temo os eventos do futuro não em si mesmos, mas em seus resultados. Estremeço ao pensamento de qualquer incidente, mesmo o mais trivial, que possa influenciar essa intolerável agitação da minha alma (POE, 2012, p. 226-227, grifo do autor)²⁹.

Essa forma de camuflar o sentimento, voltando-o para si mesmo, seria também uma forma de lidar com o fato de que quem provocou a desordem emocional estaria em seu ambiente imediato. Segundo Freud, na autotortura há uma tendência ao “sadismo e ao ódio relacionados ao objeto que retornam ao próprio eu do indivíduo” (2020a, p. 20), que se autopuni, utilizando-se de sua doença como uma forma de torturar seu “ente amado” pelo abandono sem “expressar abertamente sua hostilidade para com ele” (2020a, p. 20-21). Sepultar Madeline ainda com a possibilidade de ela estar viva demonstra uma forma de punição por tê-lo abandonado, em seu estado cataléptico, ao mesmo tempo em que Roderick esconde a sua hostilidade para com ela e acaba por punir a si mesmo, uma vez que sem ela, ele estaria absolutamente sozinho, e incompleto.

²⁹ “To an anomalous species of terror I found him a bounden slave. “I shall perish,” said he, “I must perish in this deplorable folly. Thus, thus, and not otherwise, shall I be lost. I dread the events of the future, not in themselves, but in their results. I shudder at the thought of any, even the most trivial, incident, which may operate upon this intolerable agitation of soul” (POE, 2021, p. 147).

A atitude punitiva em relação à Madeline se assemelha, em Roderick, à autopunição e à identificação narcisista. É como se houvesse uma desistência do objeto amado, com uma espécie de luto, mas que, ao mesmo tempo, mantém a ambivalência presente na melancolia, que implica no afastamento do Eu em relação ao objeto e que, ao mesmo tempo, se defende da dor sentida por sua perda. Madeline representa uma quase-morte, localizando-se no limiar entre o querer e o não querer, entre o amor e a rejeição, entre a vida e a morte. Roderick está imerso na melancolia, pois sofre a perda de seu objeto amado e de seu próprio ego.

Roderick fica inquieto no decorrer dos dias após colocar sua irmã na cripta, andando de um lado para o outro até o ponto de ouvir, instantes antes de seu reencontro com ela, sons vindos do local onde sua irmã se encontrava, consequência de sua tentativa de escapar de seu enclausuramento, sons estes também ouvidos por seu amigo momentos antes, o que, inclusive, o impede de dormir, afetado também pelo próprio comportamento de Roderick. Sua inquietação poderia ser em virtude de um estado de luto por sua perda, porém, mesmo que Madeline tenha sido dada como morta por seu irmão e que isso tenha lhe causado sofrimento, não há relatos de uma ação efetiva no intuito de salvá-la ou uma atitude de precaução e cuidado, sabendo-se que o estado em que se encontrava poderia ser resultado de sua temporária paralisia. O que ocorre é um sentimento de culpa, não pela incapacidade de agir em prol da salvação de sua irmã, mas por tê-la sepultado ainda viva. Sua culpa é descrita como uma *loucura*, na qual a apreensão resulta da vibração sonora, quase imperceptível, mas que a sua sensibilidade é capaz de detectar. O narrador nos relata um comportamento apreensivo e dissimulado de alguém que tinha consciência de ter cometido um ato hediondo:

Havia momentos, de fato, em que eu pensava que sua mente incessantemente agitada se debatia com algum segredo opressivo, para cuja revelação ele lutava por reunir a coragem necessária. Às vezes, além disso, eu era obrigado a atribuir tudo aos meros caprichos inexplicáveis de loucura, pois o surpreendia contemplando o vazio por longas horas, numa atitude da mais profunda concentração, como que à escuta de algum som imaginário (POE, 2012, p. 234)³⁰.

No sentimento de luto, segundo Freud, a partir da perda efetiva do ente amado, pode haver um sentimento de culpa por não se ter agido tanto quanto deveria para salvar alguém, o que não ocorre com Roderick. Seus sentimentos entram em contradição, pois ao mesmo tempo em que lamenta a condição de sua irmã antes de sua morte, não houve uma tentativa de salvá-

³⁰ *There were times, indeed, when I thought his unceasingly agitated mind was laboring with an oppressive secret, to divulge which he struggled for the necessary courage. At times, again, I was obliged to resolve all into the mere inexplicable vagaries of madness, as I beheld him gazing upon vacancy for long hours, in an attitude of the profoundest attention, as if listening to some imaginary sound* (POE, 2020, p. 150).

la ou uma atitude mais prudente, sabendo-se da possibilidade de Madeline estar viva. Sua condição de saúde já perdurava a algum tempo, mas o acontecimento de sua morte ocorreu repentinamente. O visitante da casa é informado “abruptamente” sobre o ocorrido e não houve nenhum tipo de cerimônia que representasse uma despedida afetuosa, sendo tal decisão justificada pelo “caráter da enfermidade da falecida”, por “certas inquirições importunas e decisivas de parte dos médicos” e pela “localização remota e exposta do cemitério familiar” (POE, 2012, p. 233). Madeline é vista com repulsa por Roderick e seu amigo, que evitam olhá-la no momento em que a sepultam. Quando aparece, muito rapidamente, sua imagem fantasmagórica provoca medo, causando desespero no inconsolável irmão que lamenta aquele estado. Ao passo que o amigo, ao vê-la, não é capaz de descrever suas sensações, observando-a “com a mais absoluta perplexidade, não destituída de certa apreensão” (POE, 2012, p. 227).

Durante vários dias após ser colocada em sua cripta “seu nome não foi mencionado” (POE, 2012, p. 228), permanecendo os dois amigos em meio aos livros, às pinturas e ao som do violão de Roderick, criando um ambiente onírico que, a princípio, seria como uma forma de aliviar a dor pela perda. Há um contraponto entre a decadência de Roderick e Madeline e os tempos gloriosos de sua família, um passado que retorna pela expressão artística. Essa glória do passado permanece latente e sua manifestação anestesia a atual situação na qual permanecem os últimos resquícios desse legado, ocorrendo um contraponto entre a ficção e a realidade dentro do próprio conto, em um movimento de inconformismo com o estado atual das coisas. O fato de Madeline permanecer escondida tanto em vida quanto em sua suposta morte, mostra uma tentativa de esconder um lado obscuro de uma família de “reputação inigualável”, mas que desde muito tempo veio convivendo com uma doença congênita e sempre se manteve fechada em seu próprio círculo. O amigo relata que sempre se manteve reservado, de maneira “excessiva e habitual”. Como as informações sobre a família são descritas, denota conhecimento indireto, advindo de terceiros e sobre o qual “ficara sabendo” (POE, 2012, p. 223).

Na condição de liminaridade, o ser fragmentado está no cerne de uma melancolia que prenuncia a morte e antecipa o luto. A queda da *Casa de Usher* simboliza a morte do eu pelo outro, um eu fadado à morte cujo objeto de amor, puramente espiritual, habita o seu interior. O conto representa a destruição do eu e do outro em um mesmo ato na efetiva morte do objeto de amor e, simultaneamente, do próprio eu, imerso pelo sentimento de culpa e pelo desejo de punição. A Casa, habitada por uma família de “progênie colateral”, lugar de excessiva proteção de seus moradores, condena a si mesma à morte, pois nela habita o amor irrealizável em vida: o outro (Madeline), enquanto indivíduo, encontra o eu (Roderick) somente na morte.

3.2 Narrar para não morrer – Tanatografia

Na morte encontra-se o amor e pelo amor, na morte, Poe constrói sua obra artística. Nela, *Thanatos* encontra Eros e um vivo evoca defuntos pela necessidade do amor (SILVA JUNIOR, 2014), mais precisamente, uma quase-morta que se encontra no limiar entre a vida e a morte. No amor pela morte, pretende-se elevar-se poeticamente, pois a morte é “de todos os temas melancólicos [...] o mais melancólico” (POE, 1965, p. 915), e a melancolia, enquanto construção estética, é para Poe “o mais legítimo de todos os tons poéticos” (POE, 1965, p. 914). Porém, a morte, como um fenômeno limítrofe, evoca um amor cujo “contato é puramente nervoso”, no qual “os nervos dos amantes vibram em uníssono como dois instrumentos musicais” (LAWRENCE, 2012, p. 97), sem que haja contato entre os corpos. A vibração que se torna demasiado intensa com o retorno de Madeline desencadeia na unidade a que se propõe o amor, mas a união dos corpos é a morte.

Em *A queda da Casa de Usher*, a solidão perpassa todos os seus meandros. Roderick e Madeline representam, juntos, o isolamento. O amor torna-se iminência juntamente com a morte e o ideal de preservação da linhagem familiar leva ao seu próprio declínio. Segundo Darrel Abel:

Roderick Usher é ele mesmo um símbolo – do isolamento, e de uma concentração de vitalidade tão introvertida que ele destrói completamente a si mesmo. [...] Sua irmã Madeline não alivia seu isolamento; paradoxalmente, ela o intensifica, para eles que são gêmeos de ‘semelhança espantosa’ e ‘afinidades de uma natureza dificilmente inteligível’³¹ elimina essa margem de diferença que é necessária à relação social entre pessoas. Eles não são duas pessoas, mas uma consciência em dois corpos, um espelhando o outro, intensificando a introversão do caráter da Família (ABEL, 1969, p. 46, tradução nossa)³².

O outro está dentro do eu e o ser fragmentado é envolvido pela Casa, que com ela desintegra-se nas profundezas do lago. Nesse mecanismo de implosão, o diálogo interno abre-se para uma resposta e encontra o leitor solitário. Em um espaço onde a dor é insustentável, o movimento da narrativa permite ao passado transcorrer e abrir-se a novas perspectivas: “Se imaginamos que a dor é uma barragem que se opõe à corrente da narrativa, então vemos claramente que é rompida onde sua inclinação se torna acentuada o bastante para largar tudo o

³¹ Trechos do conto de Poe traduzidos por Cássio de Arantes Leite (2012, p. 233-234).

³² *Roderick Usher is himself a symbol – of isolation, and of a concentration of vitality so introverted that it utterly destroys itself. [...] His sister Madeline does not relieve his isolation; paradoxically, she intensifies it, for they are twins those ‘striking similitude’ and ‘sympathies of a scarcely intelligible nature’ eliminate that margin of difference which is necessary to social relationship between persons. They are not two persons, but one consciousness in two bodies, each mirroring the Other, intensifying the introversion of the Family character* (ABEL, 1969, p. 46).

que encontra em seu caminho ao mar do ditoso esquecimento” (BENJAMIN, 1987, p. 269). A tensão concentrada no espaço de intimidade extrapola os limites pela presença do narrador. A palavra prolonga o instante até não ser mais possível sustentá-lo. O momento da narração inicia um processo de cura e o ato de morrer é o apogeu da dor, mas seu cume dirige-se ao abismo.

Como uma escrita de morte que se verticaliza na profundidade do conto e do espaço da Casa de Usher, a *criptografia* de Poe permite um novo olhar ao que se tornou infamiliar que, a cada nova leitura, é redescoberto. Ao revisitar a Casa de Usher, o narrador participa e conduz o leitor em uma narrativa que se transforma em um “processo curativo” (BENJAMIN, 1987), lembrando que, para Benjamin, a “cura também é um rito de passagem, uma vivência de transição” (2018, p. 691). A água, para onde se direcionam as ruínas, remete-nos ao movimento de transformação que a palavra conduz, pois torna-se um reduto da memória. A morte convida à renovação colocando-nos diante de nossas dores: “os contos ‘mórbidos’ de Poe precisaram ser escritos [...] porque as coisas velhas precisam morrer e desintegrar-se [...] para que toda e qualquer coisa possa acontecer” (LAWRENCE, 2012, p. 95), em um processo que é doloroso, porém vital à tanatografia.

Recorde-se que a tanatografia nasce exatamente de duas vertentes: Machado de Assis e Sigmund Freud. Do primeiro, a partir de *Memórias póstumas* surgiu a ideia de decomposição biográfica – origem da crítica polifônica e, conseqüentemente, de uma ciência literária da escrita de morte. Do segundo, a escolha do nome “Tanatografia”, que advém justamente do pensamento freudiano sobre morte e todos os seus meandros: *Thanatos & Eros*; discurso e morte; falar para curar (e não morrer); *luto e melancolia*, dentre outras tantas questões.

O narrador estabelece uma ligação entre o mundo exterior e o interior, realizando uma comunicação e aproximando lados contrastantes. Não sabemos seu nome, nem de onde vem. Não sabemos nada sobre suas características físicas, sobre a roupa que veste, nem suas expressões faciais. Mas é ele o provedor da palavra, da “letra”, que é apreendida pelo leitor, que a interpreta e assim “capta o simbólico do real” (ALMEIDA, 2007, p. 163), do real enquanto letra, que se eclipsa e deixa emergir de si a imaginação.

No “narrar para não morrer” (SILVA JUNIOR, 2014; 2019), a narração torna-se um ato de cura. O sujeito (Roderick) que abriga o outro (Madeline) dentro de si trata as suas dores pela palavra. Roderick Usher as despeja no narrador, que pensa e repensa sobre elas. Narra sem compreendê-las por completo e lança para o leitor essas dores, que são constantemente revividas no conto. As expressões artísticas são uma forma de aliviar o peso da dor.

Em *Eros e Tânatos: a vida, a morte, o desejo* (2017), o filósofo Rogério de Almeida apresenta a arte como um modo de dar vazão à tensão humana no constante embate entre a vida

e a morte, em um movimento que reafirma uma vontade de permanência e ao mesmo tempo dialoga com a inevitabilidade do fim. A partir dela, da beleza de sua expressão, sublima-se a angústia:

Mas o que é a cultura, e a arte em particular, senão um modo de se negociar com a angústia ou, em outros termos, de canalizar a tensão do desejo que se tornou por demais insuportável e que, portanto, ameaça romper os diques de maneira definitiva e irreparável? Mas para isso existe o encanto da poesia que nos permite inventar, criar, plasmar e tecer um outro cosmos que, por sua vez, poderá ser relido, reinterpretado e *comunicado* aos outros homens através, justamente, da *linguagem*, do *logos*, do *mythos*, da *mentira* e da *ilusão* (ALMEIDA, 2017, p. 52-53, grifo do autor).

Rogério de Almeida lança mão da arte em seu caráter permanente, eterno e sempre renovado. As dores humanas são constantemente revividas, porém elas são uma forma de perpetuar a própria beleza artística. Lembramos aqui da beleza não como um ideal, mas em sua multiplicidade, contraste e contradição. Fazem-se recombinações, cria-se o inusitado, fundem-se os tempos. No intuito de encarar o medo da morte, o escritor vê na tanatografia um modo de dar vazão a ela e de aproximá-la da vida, tornando-a, ela mesma, um ato de viver, como diz Silva Júnior (2014). No universo de Poe, a arte traduz a morte em várias línguas, cada uma falando à sua maneira. Na casa dos irmãos Usher, forma-se um novo cosmos que encarna o sonho e lida com a solidão de maneira a torná-la aprazível, um estranho prazer que contradiz o que é considerado normal fora da liminaridade.

A intermediação realizada pelo narrador que se oculta para que a imaginação ganhe espaço não é de forma alguma apática. Ela é preenchida pelo medo e pela constante reflexão, imbricando-se em seu movimento de passagem que não estabelece uma relação dual, mas dialógica, em constante ressignificação. O pensamento expressa o medo que, por sua vez, reflete-se nos vários elementos do espaço, desde a natureza em sua presença mais elementar até o quadro artístico, fruto de complexa subjetividade.

Em *A Queda da Casa de Usher*, os elementos que formam seu espaço dialogam porque se ressignificam, sempre buscando uma nova forma de expressar algo familiar, porém sombreado e difícil de encarar, em um constante estado de reafirmação que ocorre com e através dos elementos formais e expressivos. Essa narrativa tanatográfica, memória de mortes lentas, tem esse elemento: o narrar para não morrer. Rastros de *Memórias póstumas*, que reverbera em Fernando Pessoa e conceito desenvolvido por Augusto R. da Silva Junior e Ana Clara Medeiros no artigo *Quando um heterônimo se suicida: Tanatografia e alteridade na educação do estoico, Barão de Teive* (2019). No suicídio da escrita, o escritor, no caso Fernando Pessoa, cria uma forma de morrer pela obra literária, pelo seu heterônimo. A morte vem durante a escrita e o

autor, ao fragmentar-se em um outro indivíduo que também fala e possui vida própria, pode matar-se expondo a sua autoconsciência e experienciando a morte antes que ela ocorra na vida real. No caso de Poe, ele mata o outro enquanto escreve, mas também prevê o seu próprio trespasse.

Escrever é, em Poe, pressagiar a morte e ler é testemunhar e sentir a morte do outro. Na melancolia de seu personagem Roderick, Poe realiza uma morte dupla e apresenta-se no papel de um demiurgo que cria e mata, em uma relação paradoxal da vida da obra pelo ato de morrer. Como o Barão de Teive, que guarda o seu “manuscripto” na gaveta (SILVA JUNIOR; MEDEIROS, 2019), Poe preserva na cripta o seu segredo para que ele permaneça vivo após a sua morte e seja sempre revisitado. Sua obra morre se deixada na gaveta e vive a cada leitura. Entre morrer e ser lida, ela ressuscita constantemente e se liberta de sua clausura, como o autor, já falecido, que também renasce.

No ato (melancólico) de matar o outro dentro de si mesmo, a morte torna-se suicídio. É o que ocorre no conto *A queda da Casa de Usher*, no qual a Casa e os outros personagens morrem abrigados um dentro do outro. Poe realiza o suicídio necessário de sua obra (BACHELARD, 1997) para criar um novo mundo sonhado. Dilui a sua prosa e a torna poética, reordenando sua linearidade em analogia, tornando-a visível, audível e sensível, não apenas compreensível.

Afastando a sua obra da realidade cotidiana, Poe recombina o que nos é conhecido e o torna infamiliar. Livre das regras, mas não da dor, ele encontra na literatura a sua morada e convida o leitor a explorá-la. Em sua *cripta*, está a sua forma poética, na qual desde cedo o autor se encontrou. Nela, revive as suas dores e faz viver (e morrer) dores alheias. O escritor conhece a morte desde o seu nascimento, vendo a sua mãe morrer com apenas dois anos de idade e, já próximo à sua própria morte, com trinta e oito anos, testemunha, dolorosamente, a morte de sua amada Virgínia. No exército, trabalhou com armas militares, que carregam o peso da morte coletiva. Porém, é na morte solitária que Poe constrói a sua escrita.

Enquanto na vida de Poe a morte levou as mulheres que ele amou, contra a sua vontade, na sua tanatografia, ele mata um de seus maiores amores, a sua própria obra. Retira dela vida para que ela possa ser apreciada enquanto escrita sepulcral. Na sua solidão, o poeta-contista desenvolve uma morte lenta e insistente na brevidade de seus textos. Por isso, ele busca uma forma de aprofundá-la sem estendê-la. Direciona-se para a parte mais interior do ser pela melancolia e mais subterrânea do espaço, na cripta, e funde tudo para criar um mundo que, em *A queda da Casa de Usher*, está no revés da vida. Dela, ele extrai sensações que se remetem diretamente à morte, mostrando que a sua composição pode ser familiar.

No conto dos irmãos Usher, o escritor dá forma à sua alma, que ama e vê o outro morrer. Com isso, ele mata a si mesmo e se liberta, à medida que escreve, das desilusões da vida, curadas pela arte. Despoja-se de seu corpo no conto e expressa o seu pensamento, que a todo momento prevê um fim inevitável, desde o nascimento até às vésperas de sua morte. Na obra de Poe, as desesperanças e as angústias retornam a cada outono e a morte torna-se o único horizonte a ser vislumbrado. Sua tanatografia dissolve as dores e compartilha a clausura da solidão. Traz a morte “assistida, narrada e comentada pelo outro” (SILVA JUNIOR, 2014). Esse outro, o próprio escritor, transfere ao narrador o papel de ver e comentar de perto o momento do trespassse, que o atordoa, faltando-lhe palavras para explicar o que ocorre. No entanto, o narrador não deixa morrer esse enredo “enredado”. A forma de dialogar com essa mudez parcial está em apoiar-se na arte de Roderick, a expressão maior do interior do personagem. Poe mata seus personagens, mas deixa o narrador viver para contar a sua experiência no trespassse dos irmãos Usher. Pela morte do outro, entra em contato com uma história que somente faz sentido no espaço de liminaridade que o ato de morrer permite.

A Casa de Usher materializa a iminência da morte, mas uma morte lenta e aquosa, na qual o instante se prolonga e emerge na distância, como uma miragem. O tempo presente se projeta para o futuro e a visão que o narrador tem da Casa prevê a sua queda, como os momentos narrados antecipam os que virão em seguida. Mas, diante da inevitabilidade da morte, a palavra do narrador dá um novo sentido à frágil existência de Roderick e Madeline. Um existe pelo outro por meio de uma interação que só é possível através de uma narração que apresenta todos os elementos na fluidez das lembranças, que estabelece múltiplos vínculos, criando novos ordenamentos.

CAPÍTULO 4: A MORADA DO SONHO

Ó Morte, Capitão, é tempo! ergue essa poita!
Esta terra é enfadonha, ó Morte! Rumo ao mar!
Se o céu e o oceano são tão negros como noite,
Os nossos corações vês que podem brilhar!

Lança em nós teu veneno que nos reconforta!
Queremos, enquanto há na alma o fogo a queimar,
Mergulhar no abismo, Inferno ou Céu, que importa?
Ao fundo do insabido pra o *novo* encontrar.

A viagem, Baudelaire

A Casa que pertence a um tempo em que “os amantes da arte iam ao domicílio dos artistas” (BENJAMIN, 2018, p. 692) transforma-se em uma espécie de museu onde nada pode ser tocado, pois o mínimo contato seria sua ruína. Referimo-nos a essa morada como um espaço reservado ao passado. Tudo permanece na iminência da queda e as influências externas estão na natureza que a circunda, formando uma paisagem que é um “instrumento de sentimentalidade” (BACHELARD, 1988, p. 24). O narrador expõe os segredos de um lugar a muito tempo fechado, como se abrisse um cofre que, segundo Bachelard, se torna uma espécie de calabouço cheio de objetos: “E eis que o sonhador se sente no calabouço de seu segredo” (BACHELARD, 1993, p. 100). Nesse museu secreto, o passado se materializa e torna-se a imagem do devaneio, pois ainda é o abrigo da “verdadeira nobreza de sangue” (POE, 1965, p. 1004) e é como o derradeiro espaço de evasão romântica, seu último rastro.

4.1 Os rastros da Casa de Usher

A morte, como o *capitão* dos versos de Baudelaire, guia ao último destino possível, a *ultimate dim Thule*. A Casa de Usher, abrigo dos últimos Usher, é um lugar que se dirige ao “insabido”, como dito pelo poeta francês. É também um lugar de sonho, a *Dream-Land* de Poe, que traz na distância temporal e espacial possibilidades criativas que resgatam *auras* esquecidas como uma forma de olhar para si mesmo, permitindo ao outro adentrar-se em seu mistério. Ao som da última valsa de Von Weber, o conto realiza uma passagem pelo momento derradeiro e abre as suas portas para vermos o fim como um instante a ser explorado e apreciado.

Em Poe, a morte é uma evasão do sofrimento psíquico fruto da ausência do objeto de amor, da culpa e da solidão. Vemos isso no poema *Ulalume*, em que Psique conduz, “no outubro solitário”, o desconsolado eu-lírico à “tumba perdida de Ulalume” (POE, 1965, p. 947).

Também resulta de uma perversidade inata, que transparece por meio da loucura em *O gato preto* e da hereditariedade em *Metzengerstein*. Muitas vezes pode aparecer como uma atração que desperta interesse, curiosidade e pavor, como em *O caso do Sr. Valdemar*. *A queda Casa de Usher* parece conjugar e materializar todos esses elementos, além de demonstrar o sofrimento do artista, transposto no próprio personagem de Roderick Usher, que “constitui o ponto de contato para a erupção das potências sinistras e é sempre ele quem perde a relação segura com o mundo, porque lhe é dado penetrar através da superfície da realidade” (KAYSER, 2013, p. 72).

A *criptografia* de Poe é uma escrita de rastros: indícios de presenças que morrem à medida que o autor as escreve. Delineia uma contradição, pois coloca em evidência vozes mortas que desejam viver, a começar pelo próprio escritor, que sugere a sua autoconsciência e atrai o leitor através de uma profundidade harmônica: um texto que organiza a palavra, o espaço do conto e os personagens para um mesmo fim, mas que carrega em si uma excessiva estranheza. O efeito é notório: ao lê-lo nos identificamos com o que é dito, pois não há nada que, de alguma forma, esteja presente no nosso mundo, porém ele nos leva a um ambiente alheio, que, no todo, mostra-se desconhecido, incômodo e estranho.

“Em um país onde a ideia de utilidade, a mais hostil em relação à ideia de beleza, prevalece e domina qualquer coisa” (BAUDELAIRE, 2017, p. 434), Poe foi em direção aos sonhos, que estão no revés da realidade e que são belos em sua estranheza e deformidade. Transformam a realidade, em seu ideal de progresso eterno pautado na materialidade da vida, em algo efêmero e indefinido. Em um cenário condensado, a *Casa de Usher* em decrépita magnitude abriga minúcias e *rastros*: vestígios que sugerem presenças.

Para Walter Benjamin, “habitar significa deixar rastros” (BENJAMIN, 2018, p. 63). Eles são como uma presença-ausência, “a aparição de uma proximidade por mais longínquo esteja aquilo que o deixou” (BENJAMIN, 2018, p. 747). Roderick os nota de vários modos por meio dos sentidos e integra o conjunto de personagens de Poe que possuem sensibilidade aguçada e que fazem parte da excepcionalidade humana: são extremamente sensíveis e com uma inteligência acima do normal, beirando à loucura e ao exagero.

A expressão artística de Roderick pode ser considerada um desses vestígios, bem como o espaço físico da Casa detalha antigas presenças, funções e a passagem do tempo, vista em sua descoloração, na sua rachadura, e em seu aspecto geral de deterioração, com sua excessiva antiguidade. Eles também estão impressos na decoração, nas “solenes tapeçarias das paredes” e “troféus armoriais” e nos “muitos livros e instrumentos musicais”, que “jaziam espalhados aqui e ali, mas sem conseguir emprestar qualquer vitalidade à cena” (POE, 2012, p. 225).

O passado se materializa nos rastros que são estranhos para o narrador. Sua memória o recupera, mas ele não o reconhece com familiaridade, tampouco com satisfação, mesmo já tendo frequentado a Casa em sua infância. Tudo lhe causa pavor e inquietação, a começar pela fachada: “Havia uma gelidez, uma prostração, uma repulsa no coração – uma irremediável consternação do pensamento que estímulo algum da imaginação podia instigar ao que quer que fosse” (POE, 2012, p. 221). A causa daqueles sentimentos era para ele “um mistério de todo insolúvel” (POE, 2012, p. 221), como o homem perseguido nas ruas em *O homem das multidões* (1840): “O pior coração do mundo é um livro mais espesso do que o *Hortulus Animae*, e talvez seja apenas uma das grandes misericórdias de Deus o fato de que este “não se deixa ler” (POE, 1965, p. 400).

Em *O homem das multidões*, o homem é uma incógnita, mas há algo de perverso nele, uma constante da qual compartilham os homens dos contos de terror de Poe. Não sabemos ao certo suas ações ou o que as motivou, mas sabemos que ele possui “o pior coração do mundo (POE, 1965, p. 400) e que sua consciência pesa de tal modo que “só pode ser descarregada na sepultura. E dessa forma a essência de todos os crimes fica irrevelada” (POE, 1965, p. 392). É o que *A queda da Casa de Usher* nos apresenta no final: o mistério da perversidade da casa morre quando esta desaba e ainda que haja indícios que expliquem as ações (ou a falta delas), ainda assim eles não são absolutamente conclusivos.

A obra mostra ao mesmo tempo a “pretensão onipotência do homem” (BAUDELAIRE, 2017, p. 427) e o desejo de Poe em dirigir sua narrativa ao sombrio, retornando a um tempo muito antigo, “adentrando no verdadeiro caminho dos poetas” (BAUDELAIRE, 2017, p. 427). Porém, no conto, toda a “magnificência da natureza” do “Éden perdido” foi contaminada pela maldade humana e chega ao declínio. O que resta são rastros de uma vida que desvanece e que suplica por um novo olhar, convidando o passante a ir além da monotonia do sempre igual ao encarar um mistério que espanta e ao mesmo tempo atrai. Os rastros se relacionam ao enigma de uma moradia diante da qual “os sonhos descem às vezes tão profundamente num passado indefinido, num passado desobstruído de suas datas, que as lembranças nítidas da casa natal parecem desprender-se de nós” (BACHELAR, 1993, p. 71). Os elementos passados se mesclam em um lago de lembranças, que funde real e irreal.

O amigo de Roderick vai à casa a convite, diferentemente do homem curioso do *Homem das multidões*, que se encontra em um lugar público, de livre circulação. Como possuía certa familiaridade com a Casa e seus moradores, torna-se um tanto surpreendente para ele mesmo tamanho medo diante do que via: tudo era visto simultaneamente com familiaridade e estranheza, o que coloca o narrador em posição de distância não somente em relação ao objeto

visto, mas também em relação às próprias impressões, inclusive esquivando-se diante do que vê e ouve, trazendo a imagens (Fuseli) e sons (Von Weber) que se aproximam do que deseja descrever de tão perturbador que aparece para ele.

Sabemos que a visão do lago era tão horrível quanto a visão da casa porque esta impressão nos é apresentada com detalhes, ao passo que o segundo olhar, em direção ao lago, é descrito como um aprofundamento da primeira. Com isso, vemos a duplicação da imagem, em um sistema de reverberações a partir da visão do narrador, o que reflete o seu próprio medo. Mas esse modo de narrar que expõe as sensações do narrador estabelece um diálogo mais próximo com o leitor, que agora precisa ele mesmo remodelar essas imagens e ao longo do conto procurar suas fontes, como informações *criptografadas* e cuja origem dos rastros encontra-se imersa na *subcorrente* do conto.

Na Casa de Roderick e Madeline, os rastros são como estrelas cintilantes que brilham na escuridão do abismo e que sugerem presenças inexprimíveis pelo narrador. Seus “lampejos da memória” (MATOS, 2021) dão movimento à narração. Nessa constelação narrativa, luzes fúnebres iluminam a escuridão noturna. Trata-se de uma espécie de luz artificial que se projeta no espaço interior e ao redor, ora com um brilho avermelhado que atravessa as janelas, ora como raios vindos de várias direções, mas cuja fonte não sabemos. No entanto, esse brilho, que realça os espaços vazios, os personagens, os objetos e a natureza, expressa a linguagem desses elementos e marca uma distância daquele que as observa, pois são inexplicáveis e permeiam todo o espaço do conto: a composição do enigma *criptográfico* torna-se visível por meio de lapsos. Cada lembrança é uma experiência única e a “sede de *conhecer*, [...] para sempre, insaciável, uma vez que saciá-la seria extinguir a própria alma” (POE, 1965, p. 408).

Em meio à publicação massiva de jornais na primeira metade do século XIX, Poe lança um enigma que confronta a apreensão imediata de informação e propõe uma continuidade ao processo narrativo, que, ao invés de produzir verdades inquestionáveis, abre possibilidades dialógicas a partir da dúvida e da contradição, o que instiga o leitor a prosseguir com suas próprias conclusões e questionamentos, condição primordial à narração, segundo Benjamin (1986). Para ele, o narrador é alguém que sabe dar conselhos e, ao aconselhar, sugere a continuidade de sua história, engendrando-se, com isso, sabedoria.

A conclusão sobre a história começa por formar a sua base ainda no início, pois as palavras iniciais do narrador já informam o tom do conto que atravessará toda sua composição, envolvendo as palavras, intercalando percepções e remontando as suas memórias. O leitor acompanha as sensações do narrador, que o convida à reflexão a partir de sua dúvida, quando, por exemplo, ele diz: “O que era isso – parei para pensar – o que era isso que me debilitava ao

contemplar a Casa de Usher? Era um mistério de todo insolúvel; tampouco podia eu lutar com as quimeras que se abatiam sobre mim conforme ponderava” (POE, 2012, p. 221). Forma-se uma narração que engendra sabedoria a partir da “sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (BENJAMIN, 1987, p. 200) e não a partir de uma conclusão definitiva e acabada.

O autoquestionamento, resultado de uma experiência infamiliar, abre caminho para as indagações do leitor, que se vê em um papel semelhante ao daquele que narra, o que também ocorre devido à distância que se estabelece entre o narrador, o espaço e o tempo da Casa. A narração parte de uma vivência, cuja base é a dúvida e que aconselha o leitor a recontar a história à sua maneira, a partir de seus próprios princípios, crenças e superstições. Os indícios que o conto nos apresenta dialogam com o ponto de vista do leitor, pois é ele quem vai determinar quais são as possíveis verdades que norteiam a história.

O conto *A Queda da Casa de Usher* nos mostra o choque diante de um passado que manteve uma linhagem familiar aristocrática e que guarda no espaço de uma casa antiga um mistério insondável que se esconde em sua escuridão e profundidade, mas que aparece na arte como uma sombra fixa e emoldurável, aliando a tradição artística a uma leitura que pode inicialmente ser apenas um passatempo, mas cuja escrita foge da obviedade e convida ao olhar curioso que se transpõe ao do próprio narrador.

Para Walter Benjamin há dois comportamentos divergentes diante de uma obra de arte, o recolhimento e a distração. Para ele, o ato de se recolher faz com que mergulhemos dentro dela, como se perdêssemos a nós mesmos e ela nos tragasse, diferentemente da distração, que faria “a obra de arte mergulhar em si” (1987, p. 193), sob o efeito de um olhar vazio diante dela, cujo sujeito que olha seria a grande “massa distraída” das cidades (1987, p. 193).

A ebriedade discursiva do narrador de *A queda da Casa de Usher* reflete o seu ímpeto de ver e recordar. Suas lembranças buscam recuperar percepções e reforçam pontos de vista de imagens que nunca se esgotam (BENJAMIN, 1989). Ele se sente atraído pela aura da Casa, que ao mesmo tempo o repele e o instiga a olhar novamente, sempre com uma nova perspectiva, mas sem desnudar o seu mistério. Seu desespero diante do que surge em seu caminho como um grande sepulcro ocorre desde o “primeiro relance do edifício”, que com suas “janelas vagas semelhantes a olhos” (POE, 2012, p. 221), parece fitá-lo e “lança-o na distância”, como ocorre na experiência da aura de Walter Benjamin:

a experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma

coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar. Os achados da *mémoire involontaire* confirmam isso. (E não se repetem, de resto: escapam da lembrança, que procura incorporá-los. Com isto elas corroboram um conceito de aura, que a concebe como o ‘fenômeno irrepitível de uma distância’. Esta definição tem a vantagem de tornar transparente o caráter cultural do fenômeno. O que é essencialmente distância é inacessível em sua essência: de fato, a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem do culto) (BENJAMIN, 1989, p. 140).

A *mémoire involontaire* abriga as imagens da aura, que “tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção [que] corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício” (BENJAMIN, 1989, p. 137). Diferente da memória voluntária, “sujeita aos apelos da atenção”, ela possui um traço que se remete diretamente ao passado, onde “entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (BENJAMIN, 1989, p. 107), como ocorre na narração que “não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila” (BENJAMIN, 1989, p. 107).

As lembranças do narrador são uma forma de atenuar o choque, gerando uma nova experiência. A partir dela, ele apura a sua visão, após a primeira impressão, em uma tentativa de estar consciente em um ambiente estranho. Mas a narrativa que lembra e relembra traz a aura como uma fonte de exercício para a percepção, que capta o instante, mas não o domina, pois aquilo que revida o olhar afasta o narrador. Ela traz a distância “para uma proximidade que deve surpreender e confundir” (BENJAMIN, 2018, p. 603). Em uma multiplicidade de aparições reais e ao mesmo tempo intangíveis, a aura surge como o resquício de um passado que está prestes a desaparecer.

Ser visto por algo de natureza camuflável, como é a morte em essência no conto e a própria maldade de Roderick Usher, ainda que resultado de sua melancolia, é algo que causa grande perturbação ao narrador. Além disso, toda a carga temporal que a Casa possui, relacionada à influência familiar de gerações, cujos segredos permaneceram escondidos no porão, conjugam as múltiplas imagens da aura que, perpetuadas ao longo do tempo, atribuem um teor misterioso e inacabável àquilo que envolvem.

A percepção do narrador translada em um campo de visão cujos objetos estão fixos: entre a Casa e seu reflexo, entre os objetos de decoração, arte, livros e instrumentos musicais, entre Roderick e Madeline, cujas ações são mínimas, e se fixa por algum momento em um dos quadros pintados por Roderick. Seu olhar possui um duplo movimento de atração e repulsão, pois, ao mesmo tempo em que é instigado a examinar o objeto que tem diante de si, algo o

repele, obscurecendo a própria narração e, ao direcionar-se à outra imagem, a fim de tentar de alguma forma amenizar seu espanto, ela parece intensificá-lo ainda mais.

O reflexo da casa no lago, como vimos, não ameniza de nenhuma maneira a sua agonia diante da casa, seus objetos não são mais reconhecíveis como eram na infância: Roderick aparece para ele como um ser espectral e Madeline é vista por ele como um reflexo de seu irmão em um nível mais próximo do inanimado, como se todas essas percepções possuíssem eixos similares, um aprofundando o efeito causado pelo outro. Há uma distância que se acentua, pois ela partiu primeiramente de uma aproximação familiar, o que parece ter afastado ainda mais o olhar do segundo contato. Formou-se um trajeto que se inicia da infância, mas que salta diretamente para o momento da morte, provocando um impacto muito maior do que em alguém totalmente desconhecido, com um olhar imparcial. Sua perspectiva torna-se infamiliar.

O retorno a um lugar já conhecido se transforma em uma nova experiência, pois o passado adquire uma nova nuance que surpreende e confunde, mas que também surge como uma forma de escape da monotonia, em que “esse elemento inesperado, *a estranheza*, [...] é o condimento indispensável de toda beleza” (BAUDELAIRE, 2017, p. 444, grifo do autor).

Enquanto a Casa é o molde do antigo e do estático, o narrador é como um vento vindo de longe, de um lugar distante e desconhecido para nós e é como o último sopro antes do desabamento. Esse amigo, que passou um tempo distante, podendo talvez agora ser um morador da cidade, ao retornar à Casa, entra em contato com um lado oculto de Roderick que se mostra tenebroso em suas expressões artísticas, pois a lembrança que tem dele é a de um homem reservado, tendo conhecimento apenas dos costumes de sua família e não propriamente da pessoa que agora está diante dele, cujo deslumbre foi apagado pela atmosfera fria que o abriga.

Com o olhar atento, o narrador chega em um cronotopo onde tudo está congelado, trazendo movimento e uma diferente perspectiva, porém sua visão não é totalmente nítida, pois as imagens lhe aparecem como se estivessem borradas, ofuscadas por uma espécie de neblina que penetra nos espaços internos da casa, como o “rio espectral” que passa por entre a “porta pálida” carregando as perniciosas criaturas do poema *O palácio assombrado*. No espaço que possui nele mesmo as dores do tempo, que carrega o sofrimento e a perversidade humana, seus limites são os do próprio ser, que, em suas contradições, é difícil de se decifrar: “é justamente esse encontro de dois movimentos operando-se na superfície do homem que dá consciência aos valores de suas fronteiras, acende a centelha do valor estético” (BAKHTIN, 1997, p. 106).

Na topografia do estranho construída por Poe, o plano vertical se estende das nuvens opressivas ao porão e ao lago, onde os moradores têm um movimento restrito, quase estático. Integrando-se com a natureza, tudo segue um só fluxo, constante e cíclico, destacando-se do

restante do mundo, formando um cronotopo estático. Mas a percepção do narrador, que é um elemento alheio àquele mundo, pertencendo a ele apenas no passado, forma um plano horizontal, que traz o movimento, o questionamento, a recordação e o olhar, que se lança em várias direções: observa-se tudo ao redor e abrem-se novas possibilidades, que “colocam o homem *sobre a horizontal do tempo e do devir histórico*” (BAKHTIN, p. 319, grifo do autor).

Carregando memórias de seus tempos de infância e agora revivendo o que não foi vivido, o narrador transita entre o familiar e o infamiliar, encontrando-se em um “duplo chão” onde passado e presente se encontram, como o chão percorrido pelo *flâneur* de Walter Benjamin, que caminha “em direção a um tempo que desapareceu” (MATOS, 2018, p. 702). Nesse percurso, o presente surge como um “lampejo”, pois cada momento experienciado traz resquícios de um passado ainda não vivido, que são como rastros de uma história que somente faz sentido com um novo olhar e com uma abertura de quem se lança ao encontro do desconhecido. Essa experiência pressupõe movimento e interesse pelo que está adiante, no futuro, mas não perde a sua ligação com o passado, pois, nas palavras de Olgária Matos: “A felicidade é retorno ao universo dos sonhos e da memória, é retorno ao que na história se dispersou, se perdeu, se esqueceu” (2018, p. 1702).

Para retornar ao passado e encontrar o desconhecido, é preciso se deixar levar pelas “forças vivas da linguagem” (1998, p. 44), como diz Bachelard em *A poética do devaneio*, que estão presentes nos diversos estímulos que o conto *A queda da Casa de Usher* apresenta. Delas, a infância renasce de uma nova forma. O que antes era definido, bem delineado, dissolve-se nas lembranças que se transformam em devaneio, no qual os contornos perdem a sua nitidez, como se estivessem diluídos em água. O narrador ouve sons atordoantes e vislumbra imagens imprecisas, mas que de alguma forma são reconhecidas. O uso das referências a Weber e Fuseli exemplifica como esses estímulos procuram ser traduzidos.

A *flânerie*, cuja origem está no caminhar pela cidade de Paris, expande-se para outros lugares e tempos e as experiências não se repetem, pois sempre surge um elemento novo para quem se deixa envolver pelo inesperado. Nela, “as distâncias dos países e dos tempos irrompem na paisagem e no momento” (BENJAMIN, 1989, p. 189), levando-a a um estado “inebriante”, tipicamente tanatográfico, onde diferentes elementos se encontram e formam uma imagem nova e única, à qual Benjamin comparou uma espécie de “pintura mecânica” que, segundo ele,

no século XIX (e decerto também antes), se apreciou tanto, em que vemos, em primeiro plano, um pastor a tocar flauta, junto a ele duas crianças a se embalarem ao ritmo, mais atrás dois caçadores na caça a um leão e, por fim, bem ao fundo, um trem a atravessar uma ponte ferroviária (1989, p. 190).

No espaço limitado da grande Casa de Usher, o ato de narrar aproxima-se da experiência do *flâneur*, que percorre as ruas como o narrador percorre na memória as suas vivências, dois comportamentos que se aproximam e que pressupõe um movimento que escapa da repetição e do acabamento do presente. Benjamin diz que, em seu estado de embriaguez, no qual ele reúne diversas imagens de diferentes tempos e lugares, o *flâneur* vai além da observação das coisas e frequentemente se nutre “do simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido” (1989, p. 186), uma saber que está na literatura, que para ele “constituía uma segunda existência” (1989, p. 186). Dessa forma, é possível à *flânerie* encontrar-se também no espaço interior, onde a memória, os livros e, por que não, as obras de arte, resgatam passados ainda não vividos e guardam em si um universo de sonhos.

Diante do inesperado, cada instante revela a aura dos lugares por onde se passa, sejam eles reais ou vividos na imaginação e mostra seu caráter efêmero, construindo-se uma nova relação com o presente, onde nele o passado se camufla e resgata uma memória coletiva. Para que o olhar diante das coisas promova esse encontro, pressupõe-se uma abertura e uma curiosidade. Na narrativa ébria, essa abertura ocorre resgatando-se as memórias e trazendo-as para a consciência, para que não se trate apenas de um choque diante daquilo que se vê. “Agindo rápido como se temesse que as imagens lhe fugissem” (BENJAMIN, 1989, p. 111), o narrador de *A queda da Casa de Usher* procura traduzir suas impressões por meio de palavras, renovadas a cada instante, o que dialoga com a experiência artística de que fala Bachelard em *A poética do espaço*, como comentamos no primeiro capítulo, na qual as imagens do presente resgatam o passado, que lhes dá um novo sentido.

A *flânerie*, cuja origem está no caminhar pela amplidão da cidade, encontra agora um de seus polos dialéticos: a paisagem que antes se abria para o *flâneur*, agora o envolve em uma atmosfera densa e o embriaga. Nessa sensação de embriaguez (BENJAMIN, 2018), seu olhar translada por diferentes focos, evocando imagens que reforçam o medo infamiliar, pois são os rastros de um passado que ainda está presente. O narrador apresenta o poder de fala da imagem, pois somente ela, como diz Cortázar, “pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós” (2006, p. 150) e que é “uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência” (2006, p. 150-151).

O conto delimita em sua estrutura a fugacidade do instante e o narrador a desenvolve, reconstruindo, por meio da dúvida e da contradição, as suas memórias, fazendo emergir imagens que se mostram sem dizer, mas que retornam o olhar como se ganhassem vida própria. Do rastro, faz-se aura pela palavra, que traz continuidade, escapando do acabamento do presente.

A memória resgata fragmentos de uma vivência que em algum momento vem à tona e que dá um novo sentido à experiência presente, recuperando o valor de culto da aura, que é inapreensível em sua totalidade, como se caminhássemos por uma rua cheia de ruínas de diferentes épocas, cada uma delas com sua própria singularidade e sua própria história.

A embriaguez do narrador diante e no interior da Casa de Usher expressa a atmosfera onírica que se forma em torno dele. Todos esses fragmentos se misturam e se reordenam, apresentando uma nova combinação, bem diferente da que ele havia presenciado no passado. Nesse momento até então não vivido, o sonho surge no contato com a distância, com o inapreensível e o inaudito, que se intensifica ao máximo, tornando-se o próprio momento da morte. Esse instante marca a sua presença, o limite transforma-se em rito de passagem e a iminência da queda prevê a ausência.

4.2 Os rastros de Madeline

Partimos dos aspectos mais “visíveis” na obra de Poe e chegamos no que está mais escondido, em uma parte mais profunda da *cripta*, mas sem perder a essência de sua poesia. Para o poeta-contista, a morte da mulher é o que há de mais sublime, pois conjuga beleza e melancolia, em seu sentido estético. A arte é um meio para essa elevação, ao mesmo tempo em que está entre dois mundos (TURNER, 2008), direcionando-se ao baixo topográfico (BAKHTIN, 1987) e às profundezas do próprio ser. O ato sublime da palavra e da arte decai, pois o que a palavra move está escondido em um porão escuro e úmido e direciona-se ao fatídico, mostrando seu lado grotesco.

Em Poe, não há destaque ao baixo corporal (BAKHTIN, 1987). O foco está no rosto, como ocorre em *Ligeia* (1838), que é belo e digno de admiração, mas é ao mesmo tempo “esquisito” e “estranho” (POE, 1965), cuja pele “rivalizava com o mais puro marfim, pela largura imponente e calma, a graciosa elevação das regiões acima das fontes” (POE, 1965, p. 232). O corpo cataléptico de Madeline ainda possui certo “rubor” de vida, mas provoca repulsa ao ser colocada na cripta:

Nossos olhares, entretanto, não recaíram muito tempo sobre a morta – pois não podíamos encará-la sem algum temor. A doença que daquele modo sepultara a dama na flor da idade deixara, como é de praxe em qualquer enfermidade de caráter estritamente cataléptico, a caricatura de um tênue rubor no busto e nas faces, e esse sorriso suspeitosamente relutante no lábio que é tão terrível na morte. Repusemos e atarraxamos a tampa e, tendo trancado a porta de ferro, seguimos nosso caminho,

morosamente, pelos aposentos quase igualmente soturnos da parte superior da casa (POE, 2012, p. 234)³³.

O corpo torna-se um abismo, pois dele se sobressai traços da morte e o amor adquire um tom macabro e vertiginoso. Poe não destaca o baixo corporal do realismo grotesco, mas o desloca à parte inferior do espaço onde ele se encontra, levando-o para as profundezas. Ao ser acoplado à estrutura da edificação, o corpo torna-se “material de construção [...] a fronteira entre o corpo e o mundo *se enfraquece*” (BAKHTIN, 1987, p. 273, grifo do autor). A intensa relação e a fusão com o ambiente mostram uma forma diferente de ver o corpo daquela do “novo cânon” que, conforme Bakhtin, se estabeleceu “nos últimos quatro séculos [...] na base da imagem a massa do corpo *individual e rigorosamente delimitada, a sua fachada maciça e sem falha*” (1987, p. 279, grifo do autor).

Na corporalidade da Casa, diluem-se as fronteiras entre o corpo humano e o espaço e “misturam-se todas as criaturas umas com as outras” (KAYSER, 2013, p. 20). Apropria-se do corpo do outro como uma forma de mantê-lo preso dentro de si e os corpos se fundem, como Madeline, como um objeto de amor, não sai de dentro de Roderick, o que se reflete na espantosa semelhança entre os dois. O corpo de Madeline, preso à Casa, transforma-se em uma espécie de corpo de cera. E deixa um sorriso relutante e suspeito e um rubor que traz certa vitalidade à suposta falecida. Poucas são as descrições de Madeline no conto, mas seu corpo se expressa no “corpo” da própria Casa, deixando transparecer sua linguagem enigmática. A sincronia das ações de Ethelred, de *Mad Trist*, com o movimento de Madeline na cripta, a estrondosa tempestade e os sons ouvidos na Casa, narrando seu esforço em libertar-se, fazem parte de “uma verdadeira máquina infernal regida pelo demônio das similitudes e das analogias: tudo reverbera em tudo” (SANTAELLA, 1984, p. 187).

O conto *A queda da Casa de Usher* traz a representação do ato de morrer pela palavra do outro e pelo corpo do outro (SILVA JUNIOR, 2013). A palavra do narrador evoca a presença de Madeline, que aparece por meio dessa linguagem de caráter divino (BENJAMIN, 2013) que se transfigura em diabólica por meio das analogias infernais que iluminam objetos e natureza mudos e revelam neles a pessoa escondida, que também não se expressa por palavras e está imóvel. Madeline revive pela “exalação gasosa debilmente luminosa e nitidamente visível que

³³ “Our glances, however, rested not long upon the dead — for we could not regard her unawed. The disease which had thus entombed the lady in the maturity of youth, had left, as usual in all maladies of a strictly cataleptical character, the mockery of a faint blush upon the bosom and the face, and that suspiciously lingering smile upon the lip which is so terrible in death. We replaced and screwed down the lid, and, having secured the door of iron, made our way, with toil, into the scarcely less gloomy apartments of the upper portion of the house” (POE, 2021, p. 150).

pairava ao redor e amortalhava a mansão” (POE, 2012, p. 236) momentos antes de tornar-se ela mesma “nitidamente visível” com a leitura de *Mad Trist*, em uma “noite furiosa, contudo austeramente arrebatadora, e de uma selvageria singular em seu terror e beleza” (POE, 2012, p. 235). O momento da morte, que emudece e paralisa, gera novas formas de comunicação e movimento, em que a “morte fria e dicionarizada” (SILVA JUNIOR, 2013, p. 8) transforma-se em ritual pela narração.

Há um duplo movimento de elevação pela palavra e queda a partir dessa elevação. O ponto alto da narração que conduz à libertação de Madeline volta-se contra a própria Casa, cujo peso tornou-se insustentável. Uma conduz à morte da outra, pois quando Madeline “se eleva”, a Casa desaba. Porém, os eventos ocorrem mediante um “poder sinistro” que “não intervém”, mas que atua como um “catalisador” (KAYSER, 2013, p. 72). Tal poder está na palavra do narrador, que lê a história para apaziguar os ânimos de Roderick, que sente culpa por ter sepultado a irmã e teme o seu retorno, pois, na vibração uníssona que ocorre entre os irmãos, a aproximação entre os corpos é a morte. Nessa obscura sincronia os movimentos geram consequências perturbadoras e as aproximações tendem à repulsa.

Em meio aos poderes sinistros que irrompem das profundezas pela palavra, há o desejo de posse do corpo do outro e ao mesmo tempo uma repulsa em relação ao corpo “morto” de Madeline, que é como uma viva-morta. Seu corpo parece devolver o olhar, aqui não literalmente pela abertura dos olhos, como em *Ligeia*, mas por meio dos rastros que sugerem sua presença, como uma forma de reação diante de seu confinamento, que se mostra na subcorrente do conto. Nesse desejo de ter o outro, Poe transforma Madeline em um enigma. A *criptografia* narrativa se funde com a do próprio ser e o grotesco assume sua forma plena na narrativa curta (KAYSER, 2013), onde o contraste funde elementos a princípio inconciliáveis e compõe um mundo alheio em sua singularidade e estranheza, mas que confronta as ordens convencionais do mundo real e inverte valores. A linguagem divina torna-se infernal e a palavra do narrador traz movimento ao corpo de Madeline, cujos momentos de agonia perpassam toda a Casa, leva toda a edificação abaixo. Tudo começa pela palavra, que dá vida ao outro, que, por sua vez, confronta sua imobilidade, trazendo uma das ideias centrais da tanatografia que é a corporalidade no cenário de morte, cuja presença “é sempre proposta de ressurreição, de inacabamento, de convite à alteridade” (SILVA JUNIOR, 2019, p. 139).

Nessa linguagem que perpassa corpo, Casa e natureza, transformando-os em uma só unidade, há também um processo de fragmentação. O fragmento é “um todo em si próprio” (MARQUES; BASTOS, 2014, p. 31), disposto a juntar-se com outros, criando novos vínculos e formando relações dinâmicas. Do ponto de vista da estética da fragmentação, tratada por

Sérgio Marques e Paulo Bernardino Bastos no artigo *Em ruínas: sobre uma estética de fragmentação* (2014), o todo artístico nunca está acabado, pois está continuamente sofrendo transformações. Segundo eles,

O período Romântico sublinha o papel da ruína como símbolo da criação artística: o fragmento (literário, visual) torna-se objeto de contemplação, sendo mais valorizado do que o trabalho acabado ou unificado. Se a ruína contém em si o poder sublime da natureza, o fato de que tudo acaba em ruína é entendido como uma lei natural. A obra de Henry Fuseli (Johann Heinrich Füssli, 1741-1825) pode ser dada como exemplo (MARQUES; BASTOS, 2014, p. 31).

Os autores se referem à obra *O artista desesperado diante da grandeza das ruínas antigas*, de 1778/1780, de Fuseli. Em cuja obra,

que antecede em cerca de 10 anos o eclodir da Revolução Francesa, o artista põe a nu uma relação de oposição entre um passado tido como épico, enérgico, grandioso e um presente (à data da obra) que se apresenta em alternativa como utópico ou na melhor das hipóteses nostálgico (MARQUES; BASTOS, 2014, p. 31).

Espaço em ruínas pressupõem “resistência à passagem do tempo” e uma “manifestação material de cedência ao mesmo” (MARQUES; BASTOS, 2014, p. 31). Seu caráter mutável e instável o coloca sob uma condição efêmera e inapreensível em sua totalidade. Passado e presente se juntam e apontam para o futuro sob a forma de presságio. No quadro de Fuseli, o artista lamenta ao lado de partes de corpos fragmentados, suplicando, apoiando sua mão sobre um enorme pé, enquanto seu corpo denota a pequenez de sua completude corporal em relação a ele e à mão, que se mostra indiferente diante de seu sofrimento. Na obra, o pintor suíço nos coloca frente à aura do passado, inapreensível em sua totalidade, mas é ela que o inspira, fazendo-o reunir as suas partes para dar sentido à sua criação artística:



Fig. 1: Pintura *O artista desesperado diante da grandeza das ruínas antigas*
 Johann Heinrich Füssli, 1778/1780
 Fonte: <<https://mare.art.br/>>. Acesso em 28/05/2021.

Em meio à contradição de seu próprio comportamento e da desintegração de sua base sólida familiar, Roderick é um artista diante de sua própria ruína. Seu quadro prevê um futuro que está no túmulo, no retorno ao inanimado e na natureza que se desfalece, configurando a ideia de que “tudo o que acaba em ruína é uma lei natural” (MARQUES; BASTOS, 2014, p.31). Em seu estado melancólico, ele se vê sem saída e o quadro retrata esse enclausuramento. O presente se transforma em nostalgia e guarda um passado glorioso, ao mesmo tempo em que também é um presságio, diante da inevitabilidade do fim. As forças ligadas ao passado da família Usher mesclam-se com todo o ambiente, tornando o limite entre a realidade e a fantasia algo muito tênue, permanecendo-se em seu limiar, à beira do abismo e da loucura. Essa sensação abismal advinda do interior do ser e que permeia tudo ao seu redor reflete o “desespero” do artista em meio às ruínas que o passado se tornou diante da nostalgia (MARQUES; BASTOS, 2014) e da contradição do presente.

A obra de arte constituída em seu todo artístico, foco de uma análise produtiva (BAKHTIN, 1997), torna-se um fragmento que resgata o passado, mas que se atualiza no presente a cada novo olhar. A experiência com o inesperado torna-se angustiante quando nos damos conta de seu caráter efêmero. O artista, consciente dessa angústia, também se vê como um fragmento, prevendo seu próprio fim e tornando-se pequeno diante da grandiosidade das

ruínas antigas, como Fuseli retratou em seu quadro. Também percebe as misérias do mundo, como o apego à materialidade e a ilusão de progresso, criticados por Poe em ensaios como *Marginália* (1845-49) e no próprio *Homem das multidões* (1840), e que passaram a dominar a sociedade estadunidense já em sua época.

Poe buscou nos sonhos uma forma de dar sentido às coisas e às próprias angústias. Pelo “poder da palavra” ele acreditou “dar corpo, na sua imaterialidade”, às suas fantasias (POE, 1965, p. 1003). A arte, como expressão do interior do ser, projeta-se no espaço: em meio a objetos infamiliars e pinturas abstratas, um pequeno quadro artístico se destaca, pois é o único possível de ser descrito pelo narrador, tamanha é a sua abstração:

Uma das maiores concepções de meu amigo que não partilhava tão estritamente da abstração pode ser vagamente representada, embora debilmente, em palavras. Um pequeno quadro exibia o interior de uma *cripta* ou túnel imensamente longo e retangular, com paredes baixas, liso, branco e sem interrupção ou adornos. Certos pontos acessórios do desenho serviam bem para transmitir a ideia de que essa escavação ficava em uma profundidade excepcionalmente grande sob a superfície da terra. Nenhuma saída se podia observar em parte alguma de sua vasta extensão, e tocha alguma, ou qualquer outra fonte de luminosidade era discernível; contudo uma profusão de intensos raios difundia-se por toda parte e a tudo banhava num esplendor fantasmagórico e incongruente (POE, 2012, p. 229, grifo nosso)³⁴.

A pintura destaca-se em meios às múltiplas imagens análogas no conto: é descrita com um grau de importância similar ao da cripta onde Madeline foi colocada e ao momento da tempestade ao final do conto. Ela possui a mesma atmosfera opressiva, cujo túnel/cripta é alongado, porém extremamente profundo e sem uma luminosidade discernível, mas com os mesmos misteriosos raios luminosos da tempestade, que também fazem alusão ao depósito de pólvora para a qual a cripta poderia ter servido.

A descrição da pintura é realizada primeiro, quando Madeline acabara de ser dada como morta, em uma breve passagem no conto e sem detalhes de seu sepultamento. Nesse momento ainda não tínhamos a informação do local onde ela estava, apenas que ela havia “sucumbido ao poder destruidor do algoz” (POE, 2012, P. 228), tido como a sua doença de caráter cataléptico. A narrativa nos leva ao momento do sepultamento sem que saibamos, sendo preciso retornar em nossa leitura para nos darmos conta das equivalências.

³⁴ “*One of the phantasmagoric conceptions of my friend, partaking not so rigidly of the spirit of abstraction, may be shadowed forth, although feebly, in words. A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel, with low walls, smooth, white, and without interruption or device. Certain accessory points of the design served well to convey the idea that this excavation lay at an exceeding depth below the surface of the earth. No outlet was observed in any portion of its vast extent, and no torch, or other artificial source of light was discernible — yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendor*” (POE, 2020, p. 148).

Temos aqui três elementos que se equivalem: a obra de arte, o porão da Casa e a natureza (momento da tempestade), que aparecem nessa mesma ordem, partindo do menor elemento para o maior, do menor espaço possível ao mais amplo. Do interior para o exterior. Da completa imobilidade à mobilidade, que, por sua vez, leva à destruição total: em um movimento de retorno que leva à escrita do trespasses – a tanatografia. O quadro torna-se um rastro de Madeline, pois retrata a sua ausência na imagem da cripta vazia e também a sua presença, que ecoa como um grito abafado que parte de dentro da Casa e que reverbera para a natureza ao seu redor. Ele também concentra em seu pequeno espaço a multiplicidade dos elementos espaciais e revela o pavor que abrange toda a unidade do conto.

Poe realiza o que o crítico Mario Praz designou como “anseio daquilo que está além e é desconhecido, de algo de vago e indefinido” (1982, p. 166), ligado, de maneira geral, à própria característica do período romântico, “qual seja o desenvolvimento do indivíduo, e suas consequências naturais, a introversão e o ponto de vista psicológico” (1982, p. 166). O escritor busca em outras artes um modo de dar “corpo” à sua obra, formando uma materialidade efêmera, com uma espécie de nuance espectral, dando aparência e sonoridade ao desconhecido.

Em seu livro *Literatura e artes visuais* (1982), Praz faz um paralelo entre as obras de poetas e artistas visuais, ressaltando semelhanças e diferenças e colocando-as em diálogo, aproximando artistas de diversas épocas. Considerando a relação entre o posicionamento do autor da obra de arte e a do intérprete, o crítico destaca que “certos aspectos da personalidade de um artista, que antes não eram aparentes, vêm à luz, trazendo como resultado não nos sentirmos mais como nossos pais, ou como nós mesmos nos sentíamos ontem” (1982, p.33). Desse modo, a obra de arte se renova a cada momento e se abre para novas relações a partir do novo olhar daquele que a interpreta. Ao incluir a atmosfera dos quadros de Fuseli em sua obra, Poe traz essa aparência do desconhecido e dá liberdade ao ato contemplativo do leitor, podendo ele mesmo com seu olhar ir à obra do artista e fazer uma leitura particular, sem que o narrador descreva os *assombrosos* quadros em seus pormenores, o que é inclusive justificado devido ao intenso “espírito de abstração” com que eram concebidos. Com isso, Poe abre um diálogo que enriquece o conto e lança para fora de seus limites (CORTÁZAR, 2006) os aspectos que busca destacar dentro dele. O escritor escapa do discurso monológico e dialoga com outras vozes e o conto convida à resposta ativa do leitor que, com seu excedente de visão, traz uma multiplicidade de percepções, tanto descritas por palavras quanto referenciadas.

Na abstração do quadro inexplicáveis luzes cruzam a escuridão. Percepções abismais são iluminadas por luzes sombrias. No conto de Poe elas estão no lago lúgubre que reluz, nas janelas da mansão que se assemelham a olhos, os de Roderick, no brilho da atmosfera do espaço

interior, com seus raios que se difundem no quadro, nas janelas do *Palácio assombrado*, na luz antinatural da tempestade e na lua com sua fantástica luz e luminosidade. Ao aplicar um brilho soturno em diferentes pontos, a luz “incide certos pontos escolhidos de uma cena tem um efeito dramático similar ao da agudeza, na medida em que cria uma tensão e contrastes dramáticos” (PRAZ, 1982, p. 138).

A presença da luz no século XIX desvendou faces e corpos obscuros na iluminação artificial da cidade com Baudelaire, com sua “musa doente” sob um “súcubo verdoengo” (2012, p. 35) e suas “mulheres condenadas” sob um “pálido clarão das lâmpadas dolentes” (2012, p. 177), semelhante a Rembrandt, que no século XVII buscava “seus tipos aos covis de mendigos e ao gueto” (PRAZ, 1982, p. 141) e que os iluminava, produzindo “luz das trevas”. Poe traz uma luz misteriosa de nuance artificial ao espaço isolado e confinado da Casa de Usher, que está a todo momento sob uma atmosfera obscura. Ele cria uma espécie de “quadro noturno”, como fez Fuseli em muitas de suas pinturas, aproximando o contista e poeta romântico Poe do pintor, integrante do movimento artístico britânico “*neoclassic horrific*” (MOFFITT, 2002, p.6), que se destacou ainda na segunda metade do século XVIII.

Segundo Kayser, a expressão “quadro noturno” era utilizada em proximidade a “conto noturno”, nome que E.T.A Hoffmann atribuiu a uma coletânea de contos em 1817, pois pintura e textos literários tinham características semelhantes. O gênero está relacionado a pinturas que trazem na escuridão do noturno a essência de suas composições, destacando o seu aspecto sinistro e horripilante:

No termo composto em alemão, “noturno” significou, em primeiro lugar, um contraste com “diurno” e, por conseguinte, implicou, para a pintura, no uso de fontes de *luz artificial*. Mas, simultaneamente, “noite” passou a significar o “sinistro”, o “horripilante”, o tempo de abertura para a irrupção de poderes noturnos. Na pintura, um representante característico deste tipo de quadros noturnos é Johann Heinrich Füssli, com seu *Nightmare* (KAYSER, 2013, p. 68, grifo nosso).

Em Poe, o quadro noturno dá visibilidade à sua *criptografia*, que conjuga o cenário do conto com o contraste que ele delineia. Também acende o que o autor procura destacar em sua escrita, com as diversas luzes, que possuem um estranho brilho artificial e que dão um efeito visual ao próprio texto. Elas mostram a fusão entre a obscuridade e a claridade e evidenciam a aproximação entre a vida e a morte, a razão e a loucura, a realidade e o sonho. Além de trazer à tona esses traços, o quadro *The Nightmare* coloca em primeiro plano o princípio poético do escritor, ligado à morte da mulher, que se direciona ao baixo topográfico, e realça o grotesco abismal de *A queda da Casa de Usher*:



Fig. 2: Pintura *The Nightmare*. Johann Heinrich Füssli, 1781
 Fonte: <<https://artrianon.com/>>. Acesso em 28/05/2021.

O quadro *The Nightmare* realiza esse contraste que insere o “sinistro”, “o que-não-devia-existir” (KAYSER, 2013, p. 61). Há uma junção que gera incômodo pela sobreposição do peso na leveza, fundindo elementos contrastantes. O aspecto sublime decai e o grotesco ascende e “acende”, iluminando-se pelo corpo e vestes brancas da mulher. Como no sonho, torna o absurdo possível. O estranho nos encara: o que seria o sonho senão um estado de liminaridade, como na narrativa (e na Casa) em que não há leis ou julgamentos, encontrando-se entre a vigília e o sono, entre a vida e a morte.

A condição de liminaridade associada ao sonho traz à tona o lado mais profundo da consciência e uma “obscuridade criativa”, que pode “não encontrar nenhum correspondente nos sentidos” (TURNER, 2008, p. 46). Em percepções inexplicáveis, o incompatível se funde e criam-se fissuras no inseparável. Segundo Turner, a “obscuridade criativa da liminaridade” localiza-se em um terreno que “consiste antes numa esfera ou domínio de ação ou pensamento, do que numa modalidade social” (2008, p. 47) e que instiga a ideias que escapam de convenções, onde a imaginação é o elemento fundamental da criação. Dessa forma, é possível criar algo novo a partir de fragmentos e novos vínculos fora dos limites sociais e além da superfície da razão.

Na ação ritual dramática (TURNER, 2008), a literatura surge como um mecanismo de sublimação. O conto de Poe traz a ideia da libertação no ambiente mais fechado e aterrorizante

possível, a *cripta*, o pequeno espaço da morte. Nela, Madeline insere o aspecto sublime, juntamente com a palavra do narrador que a move. Ela realiza o esperado e o humanamente improvável, mas não impossível: desvencilhar-se de sua sepultura, sete ou oito dias depois de lá ser colocada, no limite em que um ser humano consegue manter-se vivo, sem o básico necessário à sua sobrevivência. Durante esse tempo, a tensão se instala e as expressões artísticas vêm à tona na Casa, em uma espécie de rito fúnebre e melancólico, lembrado pelo narrador, que diz: “Carregarei para sempre comigo a lembrança das muitas horas solenes que desse modo passei a sós com o mestre da Casa de Usher” (POE, 2012, p. 228)³⁵. Sem qualquer intervenção externa, o espaço do trespasse no qual se transforma a mansão, agora um mausoléu, movimentase pela arte que, com suas palavras finais e intensas em *Mad Trist*, liberta e eleva Madeline, desvelando-a das sombras com “sangue em suas vestes brancas” (POE, 2012, p. 241).

O outro mundo possível não se encontra do “outro lado”, mas no próprio espaço limiar que, como no sonho, torna o absurdo possível, incomoda e inquieta, como quando olhamos o quadro de Fuseli. Ele nos coloca diante de algo único e novo, onde pensávamos ter completo domínio. Passamos agora a ser observados, como quando o amigo de Roderick Usher estava diante da Casa, lá onde ele julgava “caminhar com segurança” (KAYSER, 2013). Poe traz aquilo que “deveria ter ficado oculto” (FREUD, 2019), fazendo-o emergir das profundezas da consciência e para o qual não há traduções possíveis, encontrando paralelo no sonho ou, mais precisamente, no pesadelo.

O quadro *The Nightmare* possui traços em comum com o conto de Poe: a irrupção de forças ocultas ligadas ao noturno e ao abismal, que em *A queda da Casa de Usher* não se corporificam, mas se camuflam; a fusão entre a luz e a sombra; a cor vermelha, que se remete à presença da morte, no lençol e na cortina, na qual estampa-se a sombra do demônio e que em Poe aparece na luz vermelha das janelas do quarto de Roderick Usher e do palácio no poema *Palácio Assombrado*, vermelho que também está na lua que aparece ao final do conto, com seu “brilho sanguíneo”, que também traz o brilho na escuridão; o contraste entre o “grotesco e o sublime” que se sobrepõem e se fundem; a figura da mulher que se encontra em direção descendente, sofrendo a ação de forças que estão além de seu controle e o espaço do sonho, que reúne elementos incompatíveis, influenciando um ao outro ao mesmo tempo em que pertencem a diferentes universos.

No espaço vazio da cripta retratada por Roderick Usher, o quadro de Fuseli surge como uma forma de enriquecer nossa análise do conto. Ele reúne as imagens sobrenaturais do súcubo

³⁵ “I shall ever bear about me, as Moslemin their shrouds at Mecca, a memory of the many solemn I thus spent alone with the master of the House of Usher” (POE, 2021, p. 147).

e do cavalo com o ideal de beleza feminina da arte neoclássica, aspectos que se contrapõem à “beleza esquisita” de Madeline com sua condição cataléptica, cujas forças que a prendem não são sobrenaturais, mas foram provocadas por sua doença e levadas ao extremo por seu irmão, que a sepulta. Os temas demoníacos, muito ressaltados na obra do pintor suíço, ganham outra projeção no conto de Poe, destacando-se por sua atmosfera soturna, por seu teor misterioso, ligado ao pesadelo e a sensações inexplicáveis e por aspectos relacionados à sua própria estética, sobretudo os contrastes e os efeitos de luz e sombra.

The nightmare coloca a mulher no centro da tela, remetendo-nos à sua importância na obra de Fuseli. Segundo John F. Moffitt (2002), a figura feminina na obra do pintor suíço estava relacionada ao tema das bruxas presente no livro *The Malleus Maleficarum* (O martelo das bruxas), publicado pela primeira vez no século XV. O crítico destaca os aspectos do “protagonismo feminino, seu atormentado estado de sonho, o cavalo ao fundo (*a mare*), com seus olhos brilhantes e proeminentes – todos correspondendo a temas no *The Malleus Maleficarum*” (2002, p. 6, tradução nossa)³⁶. O tema das bruxas pode ser visto, por exemplo, no quadro *The weird Sisters* (1783), em referência às bruxas de Macbeth, mostrando também a importante relação que o pintor mantinha com as obras de Shakespeare e que ressalta a influência direta que há entre pintores e escritores.

Em *A queda da Casa de Usher*, o fato de Madeline não ocupar o primeiro plano no conto não diminui seu “protagonismo”, considerando que para Poe a importância se dá no que é aparentemente apenas um detalhe e no que está oculto. Seu movimento move toda a natureza e leva ao ápice da tensão, demonstrando tamanha força que desencadeia no desmoronamento da Casa. No entanto, não é nosso objetivo apresentar Madeline como uma espécie de bruxa, mas sim mostrar a sua importância no conto como um elemento-chave no paralelismo dos eventos e como aquela que evoca o seu aspecto sublime.

Nas forças ocultas da palavra, em sua escrita enigmática, o conto de Poe buscou aproximar-se da natureza, o que se reflete na vulnerabilidade diante dela. Sujeito às leis naturais, Roderick Usher perde a sua superioridade, misturando-se com ela, inclusive a própria Casa, que também perece com o tempo, onde tudo possui um teor frágil e doente que se dirige ao declínio. Em *A queda da Casa de Usher*, pequenos fragmentos dão origem a algo maior e mais amplo. Da fissura na parede, faz-se a queda. Das reações do corpo, cria-se o movimento de todo o ambiente que o contorna. O corpo dos personagens torna-se um fragmento, sendo tanto alvo do “poder sublime da natureza”, quanto uma força movente para ela.

³⁶ “the female protagonist, her tormented dream-state, the horse in the background (*a mare*), its gleaming eyes, and so forth – all corresponding to motifs in *The Malleus Maleficarum*” (MOFFITT, 2002, p.6).

Quando Poe compara as obras artísticas de Roderick com as de Fuseli, é como se ele lançasse mão da ideia do sobrenatural, sem, no entanto, desenvolvê-la. O escritor aproxima-se da loucura como se dissesse ao seu leitor que o seu conto possui um “esboço” sobrenatural, mas que todos os acontecimentos estranhos e todo o medo estão bem perto de nós, em nosso mundo. “O horror provém da alma”, como diz Poe no prefácio de sua coletânea *Contos do grotesco e do arabesco*, publicado em 1840 e do qual *A queda da Casa de Usher* faz parte.

Nessa relação entre pintura e literatura, Hervey Allen faz uma interessante comparação entre os contos de Poe e as pinturas de Leonardo da Vinci:

Com Poe, no reino da prosa, não havia limites ao horror, qualquer que ele fosse, e era artisticamente bem sucedido em ultrapassar as fronteiras antigas. Somente alguns dos desenhos de Leonardo da Vinci se aproximam do esboço das emoções e dos pormenores que ele descreve. Com Leonardo, os esboços eram registros feitos com curiosidade quase divina; eram para ele simples partes dos dados da vida, que tinha um lado horrível. Com Poe era diferente. Parecia por vezes, estar como que apaixonado pelo pavor e sentir estranho prazer em descrevê-lo (ALLEN, 1945, p. 337).

Como dito por Allen, nesse estranho prazer em descrever o pavor, o pequeno quadro de uma *cripta* sem saída retrata a ideia do próprio enigma do conto, onde o desconhecido é objeto de interesse. Poe vai para lugares distantes como a Casa de Usher como uma forma de aproximar-se de uma camada mais profunda da consciência. O melancólico Roderick vê a parte escondida de si que o leva em direção à morte, em que o amor está para além, em um lado oculto que se busca a todo momento, como se somente nele houvesse um propósito, algo que pudesse preencher o espaço do quadro, a imagem do vazio à espera de sentido, uma esperança que sempre retorna à cada outono. Ao invés de dar corpo conhecido e delimitado às forças ocultas provenientes desse outro lado, como a do súcubo no quadro de Fuseli, Poe mantém o vazio cerrado em si mesmo, em sua inapreensível aura.

Roderick Usher tem sobre ele os olhos do narrador, como tinha a Casa com a sua chegada. Em seus reflexos o *sentir* se intensifica: Madeline e o lago. Dois elementos que ocupam planos submersos e que mantém uma relação paralela. A arte é o meio que liga o objeto ao seu reflexo. É pelo quadro de Roderick que chegamos à Madeline e é pelo romance *Mad Trist* que ela reencontra, em meio à tormenta, o seu irmão. E pela palavra do narrador chegamos à totalidade do conto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tanatografia revive o outro pela palavra, destacando o aspecto da alteridade em uma narrativa que traz uma visão mais ampla do ser humano, revelando as suas contradições, confrontando a dualidade entre o bem e o mal, entre o certo e o errado, deixando “cair o véu” (POE, 2012) que cobre as “misérias humanas” (SILVA JUNIOR, 2008). Escapa do discurso monológico, no qual apenas uma voz superior impera sobre as demais. É uma escrita que mostra o humano na morte, sem excluir nenhum ponto de vista, sejam eles por meio da fala direta ou transparecendo no “corpo” da Casa de Usher.

Em Poe, todo poema é estruturado para um único fim, o efeito, que o escritor considera como o aspecto fundamental de um texto poético em *A filosofia da composição*. Consideramos que o conto *A queda da Casa de Usher* segue um princípio semelhante, cujo efeito primordial é o terror. Mas não o terror sobrenatural e sim aquele que nasce da alma, onde a razão e a imaginação se fundem. Buscando atingir esse “núcleo onírico da criação literária” (BACHELARD, 1997, p. 53), aproximamos o princípio da unidade do conto de Cortázar à unidade imaginativa de Bachelard, na qual tudo se dissolve e passamos a explorar a obra literária em um nível substancial, no qual todos os elementos se fundem e formam uma nova imagem, que, do ponto de vista fenomenológico, está associada à primeiridade, ligada a noção de ícone.

Na perspectiva tanatográfica, consideramos que o conto situa-se em um momento liminar, pois não somente revela no espaço a iminência da morte, que transparece do início ao fim, como também gera uma sensação constante de “quase-morte” e “quase-queda”, em que os personagens parecem integrar uma espécie de ritual fúnebre, que se expressa também nas reflexões “ébricas” do narrador, constantemente indecisas, em uma liminaridade narrativa que não decide entre o certo e o errado, nem entre o bem e o mal.

Em *A queda da Casa de Usher*, a escrita condensada de Poe também “condensa” o tempo, que se torna um instante, lembrando a analogia de Cortázar entre o conto e a fotografia para explicar esse mecanismo que se delimita na forma, mas que amplia o seu sentido para além do conto, como se pudéssemos formar uma imagem mental dele e atribuir uma infinidade de pontos de vista que a cada momento se renovam. O tempo que se realiza em um instante evoca o conceito de liminaridade de Turner na sua relação com a morte. De maneira geral, é o lugar que se destaca do curso normal da vida social, regida por leis e regras e que cria um espaço onde as ações se realizam de maneira espontânea e desprendida.

Ao trazer a imagem da Casa no lago, Poe a “desobjetifica”, como se realizasse um “suicídio necessário” (BACHELARD, 1997) às coisas, dissolvendo a sua forma, para assim vê-la mais de perto. Poe realiza uma espécie de necropsia naquele que analisa, tentando ver por dentro cada uma de suas partes. Essa diluição da forma a renova, como se uma nova vida nascesse da morte. Fundindo o inconciliável e fazendo nascer do absurdo o seu sentido poético, Poe realiza uma *simbiose da morte*, conciliando a luz e a escuridão, o sublime e o grotesco, a vida e a morte, a união e a separação, o amor e a rejeição. Em meio ao contraste criado por Poe, o medo destaca-se como o sentimento que melhor expressa o conflito que ocorre ao redor e no interior dos personagens e que está relacionado não exatamente ao desconhecido, mas ao grotesco, que realiza a fusão contrastante e ao infamiliar, no qual o medo se acentua pelo retorno de algo familiar.

Partimos da escrita *criptográfica* de Poe, que rege não somente a sua poética como também à sua prosa, para visualizar com mais clareza os elementos expressivos que se sobressaem no texto e que adensam a narrativa do conto, saturando-o com a *criptografia*. Começamos por analisar o que seria o efeito primordial do conto: o terror ligado ao estranho. Chegamos a ele por meio da visão do narrador, que translada pelo espaço do conto e que mostra a todo momento para nós imagens tanto atraentes quanto repulsivas, não pela sua descrição propriamente dita, pois nem tudo é descrito e ainda assim captamos o efeito pretendido, mas pelas sensações que elas provocam.

Nossa intenção nesta dissertação foi mostrar como o espaço alheio da Casa de Usher aproxima-se do que há de mais profundo no ser e que atravessa os tempos trazendo à luz a constante contradição humana entre fazer-se eterno pela arte e pela narração e encarar a finitude no momento da morte. O conto de Poe, enquanto um texto condensado e de extensão limitada, apresenta ilimitadas combinações nas diferentes formas de ver, ouvir, ler e sentir que podem habitar a *cripta*, que não se isola absolutamente como um túmulo. Em seu interior, lidamos com o medo do desconhecido e com as dores, mas é a partir dela que nos abrimos para um novo mundo. O mistério transforma-se em enigma, mas ele não é totalmente indecifrável. Aquele que “não se deixa ler”, como o *Homem da multidão*, carrega consigo rastros que comunicam indiretamente suas inquietações e a sua trajetória, assim como a *Casa de Usher*, um palácio sepulcral com várias portas de entrada, portais que se abrem por diversas formas de arte (poema, quadro artístico, música) e que mostram o brilho e o belo (*pulchro*) nas ruínas e no instante da morte.

A *criptografia* atrai nossa atenção aos vestígios. Pequenos aspectos explorados em uma obra literária podem ser uma descoberta, ainda mais tratando-se da obra de Poe que, no todo,

pode ser considerada um grande conjunto de fragmentos com traços comuns e intercambiáveis. Eles abrem espaço para relações intertextuais e questões que foquem em pontos específicos que se expandem a outras áreas, como à semiótica, à psicologia, à arquitetura, à música, às artes visuais e à própria literatura, na relação entre a prosa e a poesia. Estudos sobre Poe já se dirigiram para esses campos de maneira fecunda, porém trouxemos a possibilidade de interação entre eles no âmbito da tanatografia, colhendo fragmentos, a começar pelo quadro artístico e expandindo a nossa investigação ao espaço do conto e aos personagens, abraçando a própria escrita.

Acreditamos que nossas análises realçam questões que podem ser abordadas tanto em Poe quanto além dele e preveem a continuidade de estudos no âmbito da literatura e outras artes, como o vínculo entre Poe e a ópera romântica; pontos de vistas que abordem o grotesco em seus diversos aspectos, como o abismal, tanto em outras obras do escritor estadunidense quanto em outros autores de várias épocas; relações entre o conto noturno e o quadro noturno, abordando outros autores e pintores; visões sobre a estética da fragmentação no contexto literário; o enigma do feminino em Poe; a *flânerie* no espaço interior; dentre outros. O instante da morte, enquanto um momento de fusão entre a realidade e o sonho, e entre o passado e o presente, amplia-se a conflitos mentais explorados de maneira muito interessante nas montagens não lineares, tanto literárias quanto, por exemplo, as cinematográficas, criando um quebra-cabeça, um *puzzle* narrativo, ampliando-se ao próprio cenário, que também pode misturar-se.

Na tanatografia, a decomposição das formas nos leva a enxergar além das aparências para que possamos chegar em uma essência que muitas vezes se mascara. A morte pela escrita busca a compreensão do ser humano em sua imperfeição e ultrapassa a fronteira da monotonia, permitindo uma atitude renovadora, encontrando um sentido na desordem e no desencanto. Em nossa época, vemos na literatura um espaço para que possamos *decriptar* a vida, dando um novo sentido a ela, livrando-a de suas amarras, de seus códigos e de seu automatismo. Em um mundo com milhares de mortes diárias, espaços habitados pelo vazio revelam presenças e memórias, permitindo uma *geopoesia tanatográfica* que perpasse a vida dos mortos e conte as suas histórias.

Este estudo é um convite a quem queira aventurar-se na escuridão do noturno, ultrapassando a barreira do medo e do receio em ser ouvido e em ouvir a voz do outro. Intenta encontrar na morte uma maneira de se aproximar de nossa humanidade e compartilhar de seu momento de solidão, como no isolamento de um farol (*Lighthouse*) que ilumina ao seu redor diversos campos do saber, recupera memórias e histórias inacabadas e adentra-se na profundidade poética das águas de Poe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia crítica e teórica:

ABEL, Darrel. A key to the House of Usher. In: WOODSON, Thomas. **Twentieth century interpretations of The fall of the house of Usher**. New Jersey: A Spectrum Book, 1969. p. 43-55.

ALLEN, Hervey. **Israfel: vida e época de Edgar Allan Poe**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Livraria do Globo, 1945.

ALMEIDA, Rogério de. **Eros e Tântatos: a vida, a morte, o desejo**. São Paulo: Loyola, 2007.

ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec e Universidade de Brasília, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1998. p. 217-362.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. Novos comentários sobre Edgar Poe. In: POE, Edgar Allan. **Edgar Allan Poe: histórias extraordinárias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 421-446.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense S.A., 1989.

BENJAMIN, Walter. Conto e cura. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 269-269.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense S.a., 1987.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ufmg, 2018.

CARPEAUX, Otto Maria. O romantismo. In: CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Brasília: Senado Federal, 2008. p. 1365-1659.

CHAVES, Ernani. Perder-se em algo que parece plano. In: FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 115-128.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Prefácio a Poe. In: POE, Edgar Allan. **A narrativa de A. Gordon Pym**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 7-10.

FADIMAN, James; FRAGER, Robert. Sigmund Freud e a psicanálise. In: FADIMAN, James; FRAGER, Robert. **Teorias da psicanálise**. São Paulo: Harbra, 1986. p. 1-39.

FERNANDES, Auricélio Soares; MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho. A Queda das Casas de Edgar Allan Poe e de Roger Corman na literatura e no cinema b-side. **Abusões**, [S.L.], v. 6, n. 6, p. 276-315, 28 jun. 2018. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. <http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2018.32798>.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. Semiótica e análise literária: uma introdução. **Revista do Gelne**, [s. l], v. 6, n. 1/2, p. 47-56, 04 mar. 2016.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Porto Alegre: L&pm Editores, 2016a. *E-book*.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. *E-book*.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. [S.I.]: Lebooks, 2020a. *E-book*.

FREUD, Sigmund. **Neurose, psicose, perversão**. Tradução de Maria Rita Salzano. São Paulo: Autêntica, 2016b. Moraes. *E-book*.

FREUD, Sigmund. Identificação. In: FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas**. [S.I.]: Lebooks, 2020b. p. 617-705.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V.. **História da música ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.

HIRSCHI, Stéphane. O TEMPO DE UMA CANÇÃO: rumo a uma cantologia? **Boitatá**, Londrina, v. 16, n. 8, p. 11-27, out. 2013.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LAWRENCE, David Herbert. **Estudos sobre a literatura clássica americana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MACHADO, Irley Margarete Cruz. A farsa: um gênero medieval. **Ouvirouver**, Uberlândia, n. 5, p. 122-137, out. 2009. EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia. <http://dx.doi.org/10.14393/ouv>.

MARQUES, Sérgio; BASTOS, Paulo Bernardino. Em Ruínas: sobre uma estética de fragmentação. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE CINEMA, ARTE, TECNOLOGIA E COMUNICAÇÃO, 5., 2014, Avanca. **Livro de Actas**. Avanca: Cine-Clube de Avanca, 2014. p. 1399-1404.

MATOS, Olgária Chain Féres. *Aufklärung* na metrópole: Paris e a Via Láctea. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 1681-1705.

MATOS, Olgária Chain Féres. **Um nome, o nome**: Benjamin e a poética profana. 2020. II Colóquio Internacional Walter Benjamin: memória e atualidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9vXgQss8r-Q&t=3467s>. Acesso em: 04 maio 2021.

MENDES, Elzilaine Domingues; VIANA, Terezinha de Camargo; BARA, Olivier. Melancolia e depressão: um estudo psicanalítico. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, [s. l], v. 30, n. 4, p. 423-431, out. 2014.

MOFFITT, John F.. A Pictorial Counterpart to "Gothick" Literature: fuseli's "the nightmare". **Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal**, Manitoba, v. 35, n. 1, p. 173-196, mar. 2002.

PAIVA, Gustavo Barreto Vilhena de. **Introdução de Porfírio**. Disponível em: <https://cepame.fflch.usp.br>. Acesso em: 01 maio 2021.

PARISI, Leonardo; AZERÊDO, Genilda. Estratégias metaficcionalis em dois contos de Edgar Allan Poe: a relação entre o leitor, o "Retrato", e a "Casa". **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**, Blumenau, v. 10, n. 1, p. 161-179, jan. 2016.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix e Universidade de São Paulo, 1982.

RIBEIRO, José Alcides. **Imprensa e ficção no século XIX**. São Paulo: Unesp, 1996.

RUST, Alison; HERRINGTON, Richard; WILLIAMSON, Ben. **Sub-volcanic breccias**: combining ore deposit, volcanology and geophysical perspectives. combining ore deposit,

volcanology and geophysical perspectives. Disponível em: <http://www.bris.ac.uk>. Acesso em: 12 maio 2021.

SALLUM, Jorge Luiz Fatur. **Sobre sofística e filosofia**: no platônico siriano filoxeno, "o isocrático". 2012. 328 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. Edgar Allan Poe: (o que em mim sonhou está pensando). In: POE, Edgar Allan. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. São Paulo: Cultrix, 1984. p. 139-189.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2017. *E-book*.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Alteridade e liminaridade na Comédia de Dante: epifanias literárias entre inferno, purgatório e paraíso. *Fronteiras. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, [S.L.], n. 22, p. 131-150, 4 jul. 2019. Portal de Revistas PUC SP. <http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2019i22p131-150>. Acesso em: 17 set 2020.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Diário dos Mortos: necrofilia, tanatografia e decomposição biográfica em *Le nécrophile*, de Gabrielle Wittkop. In: II ENCONTRO DE ESTUDOS BAKHTINIANOS. VIDA, CULTURA, ALTERIDADE, 2., 2013, São Carlos. **Anais [...]**, São Carlos: Pedro & João, 2013. v. 3, p. 120-127.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. **MORTE E DECOMPOSIÇÃO BIOGRÁFICA EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS**. 2008. 216 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. **Comciência**, Campinas, v. 11, n. 163, p. 1-10, nov. 2014.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; GUIMARÃES, T. S. B. **Os rastros do narrador-flâneur nos espaços da casa de Usher e nas multidões de Edgar Allan Poe**. Google Meet. Universidade de Brasília, 2020 (Comunicação oral).

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. Poética da criação verbal: a crítica polifônica nos estudos da linguagem literária. **Anuário de Literatura**, [S.L.], v. 20, n. 1, p. 228-245, 19 mar. 2015. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2015v20n1p228>. Acesso em: 10 set 2020

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. Quando um heterônimo se suicida: Tanatografia e alteridade na educação do estoico, Barão de Teive. **Revista Criação & Crítica**. abril, 2019. p. 47-64. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/152273> Acesso em: 18 set 2020.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; PAULA NETO, Marcos Eustáquio de. A CARNAVALIZAÇÃO DO DIABO NA LITERATURA BRASILEIRA: um estudo comparado

entre Álvares de Azevedo e Machado de Assis. **Revista Água Viva**, Brasília, v. 3, n. 1, p. 1-13, 24 ago. 2018. Biblioteca Central da UNB. <http://dx.doi.org/10.26512/aguaviva.v3i1.12204>. Acesso em: 15 set 2020.

SOUZA, Marluce Faria de Melo e. A construção literária do efeito em “The fall of the house of Usher”, de Edgar Allan Poe. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 24, n. 2, p. 177-189, jul. 2020.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TURNER, Victor. Dramas sociais e metáforas rituais. In: TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. p. 19-53.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VALLE, Diego Gomes do; CHANG, Midori Nancy Arasaki. A construção do fantástico em Casa tomada e o efeito em seu leitor. **Cadernos do II**, [S.L.], n. 60, p. 195-215, 19 ago. 2020. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://dx.doi.org/10.22456/2236-6385.101138>.

VASILIEV, A. A.. Imperial Porphyry Sarcophagi in Constantinople. **Dumbarton Oaks Papers**, [S.L.], v. 4, p. 1-26, 1948. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/1291047>.

Obras Literárias:

ASSIS, Machado de. **A igreja do Diabo**. [S.L.]: [S.N.], [2021?]. *E-book*.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. In: CORTÁZAR, Julio. **Bestiário**. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 9-16.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Bobók**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2012.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. **O homem da areia**. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2019.

MAQUIAVEL, Nicolau. **Belfagor**. Disponível em: <https://linux.ime.usp.br/>. Acesso em: 06 mar. 2021.

PESSOA, Fernando. **Obra poética completa**. [S.L.]: [S.N.], 2015.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

POE, Edgar Allan. **Eureca**: um ensaio sobre o universo material e espiritual. Tradução de Paulo Otávio Barreiros Gravina. Rio de Janeiro: [S.N.], 2017. *E-book*.

POE, Edgar Allan. **The fall of the house of Usher**. Disponível em: <https://www.eapoe.org/>. Acesso em: 19 out. 2020.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965.

RABELAIS, François. Capítulo XXVIII: de como Pantagruel alcançou bem estranhamente vitória contra os dipsodos e os gigantes. In: RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009. p. 353-356.