

POE, O SOLAR E O LABIRINTO DA MODERNIDADE

Charles Borges CASEMIRO¹

RESUMO: O presente ensaio revisita o conto *A queda da casa de Usher*, de Edgard Allan Poe, à luz de considerações da crítica discursiva e da crítica literária (Bakhtin, 1997; Imbert, 1979; Cortázar, 2011; Poe, 1846 [s.d.]), considerando a tensão existente entre sujeitos e espaços projetados no tempo da narrativa e no tempo do narrador, de um lado, a partir de uma interpretação mítico-psicanalítica (Freud, 1996; Marcuse, 1982), quando esta se vale do confronto entre o princípio do prazer (Eros) e o princípio da morte (Thanatos) para a explicação da subjetividade, e, de outro lado, a partir de uma interpretação materialista histórica (Marx, 2004; Gramsci *apud* Perrusi, 2015; Marcuse, 1982), quando esta se vale do conceito de ideologia e de alienação social do indivíduo para a explicação da crise da identidade e do pertencimento, na história contemporânea do mundo burguês. Nesse sentido, constata-se que, além de representar uma situação paradoxal de construção e de dissolução da subjetividade, da identidade e do pertencimento, já no começo da história do mundo burguês contemporâneo, o conto de Poe ultrapassa, ainda, estes limites mítico-psicanalíticos e materialista-históricos para se apresentar, também, como um exemplo formal da racionalidade da forma literária que mimetiza a forma do mundo capitalista burguês, no qual que se conjugam, paradoxalmente, o sublime e o horror, a construção e a destruição da subjetividade e da história do pertencimento.

PALAVRAS-CHAVE: Conto moderno. Poe. *A queda da casa de Usher*. Horror. História contemporânea.

POE, THE MANOR AND THE LABYRINTH OF MODERNITY

ABSTRACT: This essay revisits the short story *The Fall of the House of Usher*, by Edgard Allan Poe, in light of considerations from discursive criticism and literary criticism (Bakhtin, 1997; Imbert, 1979; Cortázar, 2011; Poe, 1846 [s.d.]), considering the tension between subjects and spaces projected in the time of the narrative and in the time of the narrator, on the one the hand, from a mythical-psychoanalytic interpretation (Freud, 1996; Marcuse, 1982), when it uses the confrontation between the pleasure principle (Eros) and the death principle (Thanatos) to explain subjectivity, and, on the other hand, from a historical materialist interpretation (Marx, 2004; Gramsci *apud* Perrusi, 2015; Marcuse, 1982), when it uses the concept of ideology and social alienation of the individual to explain the crisis of identity and belonging in the contemporary history of the bourgeois world. In this sense, it is clear that, in addition to representing a paradoxical situation of construction and dissolution of subjectivity,

1 Doutor em Letras – Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP); Mestre em Letras – Literatura Brasileira Comparada pela Universidade Mackenzie (MACK-SP). Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP-SPO); Membro do Grupo de Estudos de Linguagem do IFSP (GELIFSP); Membro do Grupo de Estudos de Literatura de Autoria Feminina da Universidade de São Paulo (GELAF-USP). E-mail: <charlescasemiro@ifsp.edu.br>.

identity and belonging, at the beginning of the history of the contemporary bourgeois world, Poe's short story also goes beyond these mythical-psychoanalytic and materialist-historical limits to present itself as a formal example of the rationality of the literary form that mimics the form of the bourgeois capitalist world in which the sublime and horror, construction and destruction, are paradoxically combined.

KEYWORDS: Short story. Poe. The fall of the house of Usher. Horror. Contemporary history.

A MISSÃO DE TESEU

Diante do solar da família Usher, o narrador e personagem do conto *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, revela que estava ali porque recebera um convite do senhor daquela casa, Roderick Usher, para uma inusitada visita. Roderick era seu amigo de infância e vivia naquele solar em companhia unicamente da irmã gêmea Lady Madeline Usher e de seus empregados (figuras completamente apagadas diante dos senhores da casa e da própria percepção do narrador).

De todo modo, como o próprio narrador revela, desde o começo, o tom daquele convite fora imperativo e impertinente, uma imposição, uma espécie de missão atribuída a ele para além de sua própria vontade, tal qual o *convite mítico* do Destino feito, um dia, ao príncipe ateniense Teseu², que o levaria à Creta de Minos e ao labirinto de Dédalo, para uma história de enfrentamento com o medo, com o horror e com a morte, mas, ao mesmo tempo, com o amor e com o sublime da vida. Tal como reconhece o próprio narrador do conto de Poe:

2 Teseu: príncipe de Atenas, filho de Egeu, que foi a Creta, para matar o Minotauro no labirinto de Dédalo. Conforme Catulo, por causa da morte de Androgeu, filho do rei Minos, em uma batalha contra os atenienses, a deusa Atenas foi condenada pelo rei Minos a enviar, a cada 9 anos, 7 rapazes e 7 moças para servirem de banquete ao Minotauro. No terceiro sacrifício, Teseu, achou-se entre os 7 rapazes, mas prometeu a seu pai Egeu que, mataria o Minotauro e regressaria com velas brancas içadas, como sinal do sucesso de sua missão. Em Creta, Ariádne, irmã do Minotauro, apaixonou-se por Teseu, ajudando-o a orientar-se no labirinto de Dédalo, até onde estava o Minotauro, além de dar a ele um novelo que, desenrolado desde a entrada do labirinto, pudesse, depois, guiá-lo para a saída. Por conta de descompassos de seu amor por Ariádne, Teseu se esqueceu das velas brancas, ao voltar, e seu pai, imaginando-o morto, matou-se, lançando-se no mar que, desde então, passa a ser chamado pelo seu nome: Egeu.

[...] Roderick Usher, fora um dos meus alegres companheiros de infância; mas muitos anos haviam decorrido depois que nos tínhamos encontrado pela última vez. Uma carta, entretanto, fora, havia pouco, ter às minhas mãos num recanto distante do país – uma carta dele – a qual, no seu tom grandemente impertinente, não admitia outra resposta, que não a minha presença. A letra evidenciava a sua agitação nervosa. Falava numa doença física aguda – num distúrbio mental que o atormentava – e num grande desejo de ver-me, por ser eu o seu melhor e, mesmo, o seu único amigo pessoal, esperando que a satisfação de me tornar a ver trouxesse algum alívio aos seus padecimentos. Foi a maneira como tudo isto, e muito mais do que isto, me foi dito – foi o coração que impregnava o seu pedido, o que não me permitiu um momento de hesitação; e, assim obedeci em seguida ao que, todavia, considerei uma convocação bastante singular [...] (Poe, 2002-20023, p. 4).

O LABIRINTO E O MINOTAURO

O narrador foi recebido na casa dos Usher pelos criados do solar e, assim, foi conduzido até os aposentos em que Roderick repousava. Já, nesta cena, se propõe a primeira *tensão* narrativa, que viria a presidir, todavia, todas as cenas seguintes e que, progressivamente, obedecendo à mesma lógica gradativa que estrutura as tragédias clássicas, conduziria, pouco a pouco, a um aumento da *intensidade* dos elementos trágicos e de seus efeitos de medo e de horror no decorrer da narrativa.

Já nesta primeira cena, portanto, dissolve-se para o narrador e para o leitor, em um primeiro golpe certo (Cortázar, 2011), toda a possibilidade de evocação da amizade de infância e da adolescência ideal entre Roderick e o narrador; dissolve-se todo o passado que poderia remeter, como memória ou como imaginação, ao sublime e ao belo, no sentido significar uma neutralização qualquer da impertinência e do mistério do convite feito por Roderick.

Nesse passo, já se constrói o *leitmotiv* do conto: Roderick Usher estava muito mudado; apresentava um aspecto exacerbadamente doentio; apresentando-se como possuído por algum tipo de moléstia; era agitado em seus aspectos de quase demência e de loucura; o seu exotismo indecifrável do antes se transformara, no tempo, e se estabelecera como monstruosidade reclusa do agora, seme-

lhantemente ao que acontece, na história de Ovídio³, com o filho de Pasífae, Astérion⁴ que, desde sua concepção, constituía um mal secreto, cujo nascimento materializava, de fato, na cabeça de fera, a aberração e o horror humano do futuro. Esta foi a primeira impressão do narrador d'*A queda da casa de Usher*, ao atualizar a imagem do amigo Roderick sob o olhar da transformação trágica:

[...] Sentamo-nos; e por alguns momentos, enquanto ele não falava, eu o contemplei com um sentimento onde se mesclavam a piedade e o horror. Sem dúvida, homem algum jamais mudara tão terrivelmente, num período tão curto, como mudara Roderick Usher! Foi com dificuldade que pude convencer a mim mesmo a identificar a criatura descorada que estava diante de mim com o companheiro dos meus tempos de menino e adolescente. Entretanto, os traços da sua face tinham sido em todos os tempos notáveis. Um rosto de cor cadavérica; uns olhos grandes, líquidos e luminosos, além de qualquer comparação; lábios um tanto finos e muito pálidos, mas com uma curva de uma beleza notável; um nariz com uma delicada feição hebreia, mas com uma largura de narinas incomum em semelhante tipo; um queixo muito bem modelado, lembrando, com a sua pouca proeminência, falta de energia moral; os cabelos de uma tenuidade e delicadeza de teia; – estas características, com uma expansão irregular acima das fontes, tornavam sua cabeça difícil de ser esquecida. E, agora, o simples exagero do caráter predominante destas feições e da sua expressão habitual constituía uma mudança tamanha que eu como que não tinha certeza com quem estava falando. A atual palidez cadavérica da pele e o atual brilho milagroso dos olhos, acima de tudo, causavam-me admiração e mesmo pavor. Os cabelos sedosos também tinham crescido à vontade, sem cuidado algum, e como, na sua textura de filandras, flutuassem mais do que caíssem pela face, eu não

3 Parte do poema *Heroides* (ou *Heroidas*; em latim: *Epistulae Heroidum*, lit. *Cartas das Heroínas*): coleção de quinze poemas epistolares compostos, em latim, pelo autor romano Públio Ovídio Naso, que simulam uma seleção de cartas escritas por heroínas da mitologia grega e da mitologia romana que, de alguma forma, foram maltratadas, negligenciadas ou abandonadas e, assim, escrevem para seus amantes.

4 Astérion ou Minotauro: Após assumir o trono de Creta, Minos passou a combater seus irmãos pelo direito de governar a ilha. Rogou então ao deus Posidão que lhe enviasse um touro branco como a neve, que simbolizasse a aprovação de seu reinado. Minos deveria, então, sacrificar o touro em homenagem ao deus, porém, devido a imensa beleza do animal, decidiu mantê-lo. Como forma de punir o rei, a deusa Afrodite fez com que Pasífae, mulher de Minos, se apaixonasse pelo touro vindo do mar, a tal ponto que Pasífae pediu a Dédalo que lhe construísse uma vaca de madeira na qual ela pudesse se esconder no interior, de modo a poder copular com o touro branco. O filho deste cruzamento foi Astérion, o monstruoso Minotauro. Pasífae cuidou dele durante sua infância, porém, ele cresceu e se tornou feroz. Como fruto de uma união não-natural entre o humano e o animal selvagem, o Minotauro devorava humanos para sobreviver. Minos, após aconselhar-se com o oráculo em Delfos, pediu a Dédalo que construísse um gigantesco labirinto, próximo ao palácio em Cnossos para abrigar a criatura.

pude, mesmo fazendo um esforço, ligar a sua expressão de arabesco com nenhuma ideia de simples humanidade [...] (Poe, 2002-2003, p. 7-8).

Tal imagem do anfitrião, naturalmente hiperbólica, desconstrói a antiga imagem que o narrador guardava de Roderick; dissolve, em um lance de dados preciso e cirúrgico, a possibilidade de reafirmação e de continuidade da forma do passado, em especial, de aspectos do sublime; propõe uma cisão, uma fratura, uma ruptura entre o tempo e o espaço que, harmonizados no passado, ambientavam e davam lugar, ainda, ao sublime sobreposto ao grotesco, e que se dispunha como realidade existencial e social pré-capitalista, como um mundo inconsciente do conflito e da situação paradoxal dos porões do sujeito e do mundo.

O estabelecimento da personagem Roderick no espaço do solar, em tempo presente, descola o espaço do solar do tempo objetivo, mergulhando-o em um tempo da subjetividade, do imaginário, da interioridade monstruosa de seus habitantes, mas, sobretudo, do imaginário e da interioridade e da percepção arabesca do narrador, como um espaço isolado, de reclusão necessário, construído, esteticamente, para esconder e apresentar, ao leitor, conforme uma lógica gradativa e misteriosa de espelhamentos e revelações entre os sujeitos e seus lugares no mundo, o paradoxo de ser e existir na modernidade.

Esta tensão entre sujeito e espaço no tempo transforma o solar de Usher em um cronotopo psicologizado, uma espécie de labirinto em que Roderick e sua irmã Lady Madeline são mostrados como seres ambivalentes, condutores, ao mesmo tempo, do sublime e do horror, da vida e da morte, em uma espécie de simbiose com a casa, tal como caramujos humanos ou como Minotauros em seu labirinto:

[...] Enquanto observava mentalmente a perfeita concordância do caráter da propriedade com o suposto caráter dos habitantes e enquanto especulava sobre a possível influência que um, na longa ronda dos séculos, podia ter exercido sobre o outro, – ocorreu-me que essa falta de ramos colaterais e a consequente transmissão direta, de pai para filho, do patrimônio e do nome, tinha, finalmente, identificado a ambos de tal forma que dissolvera o título original da propriedade na de-

nominação equívoca e estranha de "Casa de Usher" – denominação que parecia incluir, na mente dos camponeses que a usavam, a família e o solar da família [...] (Poe, 2002-2003, p. 5).

No mesmo passo desta desconstrução da forma do passado, do ventre desta desconstrução, o solar dos Usher se reconfigura, pois, subjetivado, como espaço presente, concebido para a existência e uma percepção ambivalente do lugar, do tempo e da pessoa, ressignificando-se, portanto, e ressignificando os seus habitantes e o próprio narrador, como personagem de um drama fantástico, ainda, insuspeitado, de amor e de sublimidade, mas também, de medo e de horror.

O espaço da narrativa projetado no tempo materializa a migração de um campo de pureza e de beleza da infância e da adolescência de Roderick e Madeline para um campo de experimentação da subjetividade doentia de Roderick, da existência estética e filosófica de Lady Madeline e da percepção lírica e trágica do narrador a respeito do mundo, por dentro e por fora do solar, na aparência e na essência do solar e de seus moradores.

Esta vivência, existência e percepção dos sujeitos prenunciam o percurso trágico e gradual de cada um deles e a sua experimentação da dissolução da subjetividade, como prisioneiros do mundo labiríntico do solar que, como alegoria da paisagem estética e identitária e de pertencimento do mundo contemporâneo, se apresenta ao narrador e é apresentado por ele ao leitor, de um lado, como um confronto entre o belo e o feio, entre o sublime e o grotesco, entre a emoção e a racionalidade, como mundo fraturado, contraditório e obscuro, realidade histórica da década de 1830, mundo burguês ocidental em profusa crise e reelaboração de seus rumos e dos rumos de seu liberalismo aventureiro e monstruoso, tal como o podia perceber o escritor Edgard Allan Poe: mundo real que, nas palavras de Roderick Usher, constituía um pesadelo para o indivíduo:

[...] — Vou morrer [...] tenho de morrer desta deplorável loucura. Aqui, e só aqui está o meu fim. Tenho medo dos acontecimentos futuros, não por eles mesmos, mas por seus efeitos. Estremeço à ideia de qualquer incidente, mesmo do mais trivial, que possa influir nesta intolerável agitação de espírito. Na verdade, não tenho

aversão ao perigo, exceto no seu efeito absoluto – no terror. Nesta condição lastimável e precária, sinto que mais cedo ou mais tarde chegará a ocasião em que terei de abandonar, a um tempo, a vida e a razão, alguma luta com o cruel fantasma: o MEDO... [...] (Poe, 2002-2003, p. 8-9).

O SUBLIME NOVELO DE ARIADNE

Ao lado das várias iluminuras sobre o amigo Roderick, que o vinculam à inexorabilidade do medo e do horror de existir, o narrador apresenta, também, como senhora daquela casa, Lady Madeline Usher. Em sua primeira aparição, ela passa rapidamente por um corredor, como apenas um vulto intangível, uma figuração fantasmagórica, que não pertence, a princípio, sequer à concretude e realidade da casa. Ela não passa de uma semi-existência, de um quase-existir, sutil, sublime, bela e etérea, enquanto transita pelos corredores do solar como um fantasma. No entanto, a logo a seguir, se poderia ver que ela é tão concreta e tão ligada à concretude do solar quanto o é o seu próprio irmão Roderick. Tal como os objetos de arte da casa, Madeline projeta-se no espaço como o belo e o prazer estético, mas, contraditória e veladamente, também, como o horror e a morte: a bela jovem sofre de catalepsia, moléstia que se esconde em sua beleza angelical e que, amargamente, obriga-a a uma espécie de clausura no solar da família, além de sugerir, ao mesmo tempo, um tipo de incestuosa intimidade com o irmão Roderick Usher, único com quem compartilha a sua existência naquele mundo labiríntico, especialmente, as suas idas ao porão ou ao alto do solar. Aos demais, aparece em lapsos, em trânsito, pelas escadas, pelos corredores.

A figura de Lady Madeline convoca, assim, à casa, a presença de Eros e Thanatos⁵, agregando, em seu corpo, tanto a vida quanto a morte, contrapondo, no seu próprio ser, as pulsões da vida e as pulsões da morte, o princípio da realidade e o princípio da fantasia (Freud, 1996). Ela se

5 Eros: princípio ligado às pulsões de vida, impulsiona o contato, o embate com o outro e com a realidade. Sendo a vida tensão, permanente conflito, coloca o ser no interior de afetos conflitantes e pode não ser a realização do princípio do prazer. Thanatos: é o princípio profundo do desejo de não separação, de retorno à situação uterina ou fetal; anseia pelo repouso, pela aniquilação das tensões. Está vinculado às pulsões da morte, pois somente esta pode satisfazer o desejo de equilíbrio, de repouso e de paz absolutos (Freud, 1996).

constrói como a Ariadne de Creta, disposta no cronotopo mítico-literário construído entre seu irmão Minotauro (Roderick) e seu narrador (Teseu), ambos, caudatários de sua existência, sujeitados à sua ambiguidade coloca entre o real e o ideal, entre sua construção e sua dissolução, entre sua beleza e seu horror, entre seu amor e seu medo, entre sua morte e sua superação cataléptica de retorno à vida. Madeline se dá, assim, de modo ambivalente, à percepção do narrador e do leitor.

Por um lado, como um fio de novelo mítico, que conduz daquela exterioridade mais sublime do seu existir pelos corredores do solar (a percepção de suas aparições e seu olhar para fora do solar através das janelas do alto da casa) à uma desesperada necessidade de se retirar daquela realidade monstruosa (interior mais obscuro do ser; realidade inconsciente figurada pelos porões e pelo túmulo cataléptico do medo, do horror e da pseudo-morte de Lady Madeline), percurso de revelação e de compreensão de seu próprio ser, naquele mundo mítico e psicológico, mas ao mesmo tempo, cotidiano, no qual a percebe e a apresenta o narrador (Heidegger *apud* Perrusi, 2015).

Por outro lado, como um fio de novela, como discurso condutor do motivo lírico, do motivo estético narrativo e do motivo estético filosófico, que colocam o narrador, ao mesmo tempo, diante da beleza, do prazer e do amor, mas também diante do medo, do trágico e do horror, impulsionando seu mergulho na construção desconstrutiva da personagem, dissolução constitutiva do próprio ser e existir históricos, como uma espécie de alegoria do apagamento da individualidade e alienação do sujeito no mundo capitalista burguês, que se dá a perceber no espelhamento entre as personagens:

[...] a Senhora Madeline (pois assim era ela chamada) passou através de uma parte remota do aposento e, sem ter notado a minha presença, desapareceu. Olhei-a com um grande espanto não isento de receio; e, todavia, achei impossível explicar semelhante impressão. Uma sensação de estupor me oprimia enquanto o meu olhar seguia os seus passos de retirada. Quando uma porta, finalmente, se fechou atrás dela, o meu olhar procurou instintivamente e avidamente a fisionomia do seu irmão; mas ele escondera o rosto entre as mãos, e só pude perceber que uma palidez mais profunda do que a ordinária se espalhara pelos seus dedos emaciados, dos quais gotejavam lágrimas ardentes. O mal da Senhora Madeline desafiara

por muito tempo a habilidade dos médicos. Uma apatia estabilizada, uma lenta e gradual destruição física, e, frequentes embora rápidas afecções de aspecto parcialmente cataléptico, eram o diagnóstico habitual. Até então, ela lutara firmemente contra as investidas do mal, e não se resolvera ainda a entregar-se à cama; mas, ao cair da noite do dia de minha chegada à casa, submeteu-se (conforme seu irmão me relatou mais tarde numa indizível agitação) à força depressiva da enfermidade implacável; e compreendi que o olhar que eu obtivera de sua pessoa seria provavelmente o último que obteria dela – que aquela dama, pelo menos enquanto vivesse, nunca mais seria vista por mim [...] (Poe, 2002-2003, p. 9-10).

Sem dúvida, avulta nessa identificação entre os irmãos Usher e deles com a casa, dois dos mais importantes mecanismos de construção da literatura gótica de Edgar Allan Poe: primeiro, o espelhamento e, segundo, a composição dos duplos, que constituem n’*A queda da casa de Usher*, a mola mestra para a ordenação das relações entre as personagens e entre as personagens e o seu mundo, mas, ao mesmo tempo, entre o mundo ficcional e o mundo histórico que o circunscreve. Atente-se, pois, para alguns desses duplos e como se resolvem na antinomia e na complementaridade, provocando uma ampliação da tensão narrativa, na medida em que se vão constituindo, pouco a pouco, como reverberações que alcançam concretude cada vez maior.

Nesse sentido, considere-se, pois, à sequência de apresentação da paisagem estética identitária constituída como ambiência da narrativa: a apresentação do entorno da casa em oposição à casa, em si; a oposição entre a aparência exterior da casa e a aparência interior da casa; a tensão entre o narrador e a personagem Roderick Usher; a tensão entre o passado e o presente; a tensão da intimidade entre Roderick Usher e sua irmã gêmea Lady Madeline Usher; a condição social dos senhores do solar, em oposição a dos empregados da casa e dos camponeses da região; a tensão entre o narrador e suas personagens; a tensão entre o narrador o ambiente existencial de sua narrativa (tempo e espaço reais e psicológicos) e, finalmente, a antinomia de sentidos estabelecida entre a parte alta da casa e suas vidraças que davam para fora (a consciência, a experimentação, a vida, o lugar de onde se pode ver a verdade, a realidade do ser para fora da literatura, da ficção e da história) e o porão da casa (o inconsciente, a fantasia, o sonho, o pesadelo, o sublime e o horror, lugar sim-

bólico de onde se pode ver a psicologia humana, os traumas, os mistérios e as narrativas míticas que movem, ainda, a humanidade).

DÉDALO E TESEU: O FAZER E O DESFAZER DO FIO

A antinomia e a dialética (Berman, 1986) estabelecidas entre construção e desconstrução (construir destruindo, destruir construindo), estruturadoras das cenas iniciais do conto e da requalificação tanto do narrador, quanto da personagem Roderick, como subjetividades excessivas no espaço-tempo presente e como partes de um drama humano (psicológico, filosófico e cotidiano da modernidade) podem ser sintetizadas na beleza, no sublime e no horror cataléptico de Lady Madeline, de um lado, presidindo a estruturação lírica e trágica, quase litúrgica e ritualística, proposta por Poe para esse conto curto; de outro lado, apontando para o contexto histórico da década de 1830 e para a vivência do *spleen* romântico, que alegorizava o grande peso do mundo objetivo capitalista sobre o indivíduo e sua subjetividade e o descontentamento existencial e social frente aos processos de sublevação do indivíduo em nome da produtividade e da lucratividade do sistema.

Os indivíduos alegorizados assim, como pessoas do discurso, como construções estéticas narrativas (personagem, narrador e leitor) se veem, pois, no conto, lançados no vale de lágrimas, no tempo de angústia, no labirinto social do qual não podem se retirar sem se confrontar com a monstruosidade e com a crueldade que se escondem no fundo do sistema socioeconômico, político, cultural e ideológico fáustico proposto pelo capitalismo contemporâneo: mundo em que o sujeito tem seu espaço, sua identidade e seu pertencimento negados, como existência, apesar de os terem ofertados, como um vir-a-ser em troca de sua essência e, portanto, um vir-a-ser como construção da dissolução do ser.

Vale então, lembrar, para contribuir com a leitura alegorizante aqui insinuada, que, à década da escritura do conto *A queda da casa de Usher* (1830/1840), a Europa e alguns recantos da América atravessavam uma profunda crise de readequação de seus princípios econômicos e políti-

cos, debatendo-se com a emergência de inúmeros processos revolucionários liberais, de um lado, no sentido da afirmação das nacionalidades burguesas, do estado-nação, do liberalismo e da liberdade do indivíduo, mas de outro lado e de modo antinômico, no sentido da afirmação de uma economia-mundo capitalista, regida, naqueles anos, pela Inglaterra e pela necessidade de uma segunda revolução tecnológica, dentro de uma crise de que avultavam os seus aspectos mais cruéis, injustos e violentos, em nome da razão máxima do capital: a produção dos excedentes e o lucro à custa da sublevação da individualidade e da colocação dos indivíduos trabalhadores à sombra da existência daqueles que, de fato, se apropriavam das riquezas do trabalho.

A título de exemplo desse quadro humano aviltante produzido pela fria *estátua da liberdade*, nos tempos vividos por Edgar Allan Poe, enquanto ele escrevia a suá *A queda da casa de Usher*, negociantes ingleses e norte-americanos que, no passado, haviam introduzido, na China, o consumo e o vício do ópio, a fim de tornar a balança comercial favorável aos negócios ocidentais, declaram, então, guerra à China, em 1839, (*A Primeira Guerra do Ópio*), quando os chineses, preocupados com a degradação de sua sociedade pelo vício e, sobretudo, preocupados com a degradação de sua economia e de sua posição vilipendiada na economia-mundo capitalista, recusam-se àquela situação de exploração viciosa impetrada pelo mundo ocidental.

Assim sendo, fosse, portanto, no tráfico ou comércio ultramarino, nas minas de ouro, nas usinas, nas manufaturas, nas fábricas, nas plantações, nos vícios do ópio (referido, ao menos duas vezes, no conto de Poe, p. 3 e 8) ou em outros vícios do capitalismo da época, fosse na Inglaterra, nos Estados Unidos ou em qualquer outro recanto da economia-mundo capitalista, o indivíduo deveria se submeter ao torpor, à alienação e às ideologias de dissolução de seu ser diante da produção inexorável de excedentes e do lucro líquido.

Nesse sentido, naquela paisagem histórica que circunscrevia com seus discursos e com suas ideologias o mundo ficcional de Poe, ampliavam-se as razões subsidiárias para a construção de um tipo de narrativa que pudesse afirmar o subjetivismo exacerbado, ora voltando-se para o subli-

me, ora para o grotesco, ora para o otimismo, ora para o pessimismo, ora para o sentimentalismo, ora para a ironia, posicionado, assim, a literatura como representação de um mundo cuja aparência escondia uma contradição e uma monstruosidade, tal como o magnífica construção do labirinto de Dédalo, tal como o solar dos Usher, tal como as fachadas das lojas de shopping center de hoje: o belo e o sublime da aparência atrás dos quais se surpreende a essência do grotesco, do ruinoso, do cruel, do perverso, do sombrio, do fáustico: um *locus horrendus* como expressão, causa e efeito do de um mal-estar, do *spleen*, de um sentimento escapista, do mal-do-século desenhado na forma literária assumida pelo tempo, pelo lugar, pelas personagens e pelo narrador, tal como se dá n' *A queda da casa de Usher*, alegorizando sinteticamente a narrativa do mundo que a circunscreve.

Como alegoria, portanto, da construção e da dissolução da subjetividade e do indivíduo, *A queda da casa de Usher* parece apontar, paradoxalmente, tanto para algo que se vela em um mundo conflituoso – como o Minotauro no labirinto de Dédalo –, quanto para algo que se explicita, como a forma literária antinômica da narrativa do mundo; aponta, pois, para uma verdade do ser e do existir que carece de forma para vir à tona; mas também para a forma estética que a revelação da verdade pode assumir para vir à tona, seja a forma ficcional do conto dos contos de Poe, seja a forma filosófica das asserções do existencialismo de Martin Heidegger (Beaini, 1986) ou do modernismo de Marshall Berman (1986), seja a forma da ciência materialista e histórica de Karl Marx (2004) e de António Gramsci (Perrusi, 2015), explicitando a ideologia e a ambivalência que subjaz à aparência de realidade do mundo capitalista-burguês.

A CASA DÉDALO E O LABIRINTO DE POE

Em todos os aposentos, nos corredores, nas escadas e no porão do solar de Usher, as pinturas, os instrumentos musicais, os livros, os móveis, as cortinas, os tapetes, o ataúde, enfim, todos os elementos que ambientam a narrativa dão forma ao desagradável, ao incômodo, ao nauseante, ao sombrio, ao aterrorizante, impressões subordinadas aos delírios e às personas doentias de Rode-

rick Usher e de Lady Madeline Usher.

Nesse sentido, Roderick vive em desespero, vive do medo, vive o horror das cenas de sua dramaturgia trágica, em que se equivalem o inconsciente e o cenário em mosaico do solar. Ele vive do horror de perder Lady Madeline, aterroriza-se como um cretense que teme, a todo tempo, que a monstruosidade saída de sua labiríntica casa, de seu labiríntico inconsciente se voltasse contra os da própria intimidade.

A presença do amigo narrador, ali no solar, dava a Roderick, todavia, um certo apaziguamento. Sendo um amigo, esperava-se do narrador que conduzia o novelo narrativo da existência, como um Titereiro das Parcas, como enredador benevolente do fio, poupando suas personagens de seu próprio medo e horror, da dramaticidade e do destino que, na narrativa, se escondia no porão da casa, mas também no inconsciente da personagem. Havia, nesse sentido, a possibilidade do amigo narrador presentear sua personagem com um outro fio de novelo e de novela: o fio de Ariadne, o fio da esperança de se conduzir pelos corredores que o levassem para fora do horror, do destino trágico, da crise da identidade e da crise do próprio pertencimento ao mundo.

Todavia, a narrativa se dá, justamente, a contrapelo dessa esperança, pelas escadarias e corredores que adensam o horror, o medo e a tragicidade, sobretudo, pela equivalência proposta pelo narrador entre o mosaico de elementos que compõe a casa e o mosaico que compõe a cabeça monstruosa de Roderick. Com uma linguagem profusamente dispendiosa, adjetival, excessiva, o narrador projeta as personagens no seu ambiente e o ambiente nas personagens. A aparência externa e a aparência interna da casa se conjuga à aparência externa e interna das personagens. Tudo é capturado por um olhar narrativo hiperbólico e minucioso.

A antinomia que se ressalta entre o externo e o interno do ambiente produz, nesse sentido, uma totalidade que excede a somatória das partes, uma vez que traduz a subjetividade das personagens e do próprio narrador sempre excessivos em seus estados de alma, produzindo um arabesco literário que, na mesma forma, em sua plasticidade, tanto esconde, quanto revela a tensão

entre o sublime e grotesco, fio de novela com que conduzia ao encontro com o Minotauro, mas também à saída do labirinto de Dédalo.

O mosaico composto pelos arredores do solar despontam, nesse sentido, como revelação e prenúncio, logo no início da narrativa: o aspecto misterioso, fúnebre, gótico do jardim, do lago, do pântano, do vale, do outono, das árvores, dos juncos cinzentos, das paredes degradadas e ruinosas, em sua plasticidade nebulosa, mimetizam o estado de alma do narrador, em sua dissolução silenciosa, renunciando e cochichando, todavia, ao mesmo tempo, aos ouvidos do narrador e do leitor, a monstruosidade que se escondia no interior da casa, no porão. O percurso pelos corredores e aposentos da casa, passando pelos tapetes, pinturas, livros, instrumentos musicais, espadas, troféus, móveis vão progressivamente levando até o porão, até o mais fundo do inconsciente: o porão de tudo e o sepulcro de Lady Madeline Usher – lugar e tempo em que a subjetividade não distingue entre Eros e Thanatos, lugar e tempo em que se revela a confluência entre o mundo aparente e o inaparente, o mundo material e o mundo espiritual, o mundo ordinário e o mundo extraordinário, o épico e o lírico, o lírico e o trágico, a vida e a morte, o mundo real e o mundo ficcional; filandras paradoxais sobre as quais se dão as existências românticas, lugar e tempo em que o sublime e o sagrado fazem concessões de sua exclusividade, dando seu lugar e tempo também ao horrendo e ao profano, numa espécie de barroquismo formal.

Apesar do novelo de Ariadne ou do resquício do belo no sorriso e no rubor estampados no rosto da funérea Lady Madeline, é, pois, o confronto inevitável e derradeiro entre Teseu e o Minotauro, no centro do Labirinto de Dédalo que tem de acontecer clímax e metáfora da existência, como elevação do ordinário ao extraordinário, do cotidiano ao épico, do histórico ao mítico, da realidade ao ficcional, posto que se dá como (re)-velação do destino e como única possibilidade de plenitude e de apaziguamento para os quais são convidados Teseu, no mito, o narrador, n' *A queda da casa de Usher*, e o leitor, na leitura, cada um a seu tempo.

O PORÃO E O MINOTAURO: O SUBLIME E O HORROR

A morte de Lady Madeline Usher lança Roderick Usher no mais profundo estado de desgraça. Para ele se rompe o fio da existência. Madeline era sua única motivação, seu único desejo, sua única e escassa felicidade. Roderick não podia perdê-la. Decide-se, pois, por guardar seu cadáver ainda por uma quinzena, sepultando-a no porão do solar. O narrador ajuda Roderick em todo o serviço funerário: o preparo do corpo, o traslado do corpo até o porão, o cerimonial funéreo.

O enredo d'*A queda da casa de Usher* alcança, de fato, nesta cena, o momento de máxima desconstrução da personagem e do ser no tempo e no espaço. Po isso, o narrador reconfigura o ambiente da casa, no sentido de exacerbar, ainda mais, a sua significação: da tensão e da ambivalência iniciais – arredores da casa x casa; exterior da casa x interior da casa; corredores x aposentos –, o ambiente renovado faz-se síntese de suas antinomias, ofertando-se como lugar ritualístico do sagrado, do sublime, todavia, também lugar da dissolução, da morte, o *locus horrendus* – lugar e tempo da tragédia das personagens e da catarse do narrador e do leitor.

Para além, portanto, das antinomias e da profusão de imagens que se apresentaram, progressivamente, às percepções do narrador e do leitor, na forma de mosaico e arabesco formados pelos arredores, pelos corredores, pelos aposentos, pelos objetos etc – havia, também, na casa, aquele porão, aquele espaço escondido, indesejado, infrequente, trancado, esquecido e inacessível, colocado, metaforicamente, no campo do invisível, do inconsciente. Nesse espaço mais fundo do labirinto e do mosaico da casa e da subjetividade das personagens se escondiam o medo e o horror, como face desdobrada do sublime, tal como, no campo econômico, político e social do mundo capitalista burguês que, por detrás das ideologias burguesas, esconde uma realidade material conflituosa, violenta e injusta.

Nesse sentido, no ambiente do porão, o medo e o horror assumem, como parte do fio narrativo, um nome mítico próprio: Átropos – Parca que corta o fio da vida e, em seu novelo, liga Lady Madeline a Roderick, Roderick ao narrador e o narrador ao leitor, em um ritual catártico e revelador

da verdade do ser e da existência.

[...] Tendo depositado a nossa carga fúnebre sobre uma espécie de mesa nessa região de horror, afastamos parcialmente a tampa ainda não parafusada do ataúde, e olhamos para o rosto da morta. Uma notável semelhança física entre o irmão e a irmã pela primeira vez feriu então a minha atenção; e Usher, adivinhando talvez os meus pensamentos, murmurou algumas palavras pelas quais soube que a finada e ele tinham sido gêmeos, e que afinidades de uma natureza dificilmente inteligível sempre tinham existido entre ambos. Os nossos olhares, todavia, não se conservaram por muito tempo sobre o cadáver, pois não podíamos contemplá-lo sem pavor. A doença que assim levava ao túmulo aquela mulher em pleno vigor da mocidade deixara, como acontece em todas as moléstias de caráter estritamente cataleptico, a ironia de um leve rubor no seio e no rosto, e esse sorriso tênue é terrível nos lábios da morte. Tornamos a colocar e parafusamos a tampa, e, depois de fechar a porta de ferro, dirigimo-nos, cansados, para os aposentos um pouco menos lúgubres da parte alta da casa [...] (Poe, 2002-2003, p. 15).

O FIO DO NOVELO E A SAÍDA DO LABIRINTO

Sete ou oito dias depois da morte de Lady Madeline Usher, a insônia cheia de fantasmas tomava conta das noites de Roderick Usher e do narrador. O passado decomposto e recomposto, os sons, as imagens fantasmagóricas, as angústias, o medo, a vida, a morte, o belo e o horror lhes aparecia em um puzzle, como parte do mosaico da interioridade da casa e de suas subjetividades fraturadas. A tempestade de outono ampliava todas as sensações e sentimentos e envolvia a casa e os seus arredores, com o pranto fúnebre incessante da natureza.

Na tentativa de superação e de compreensão daquele momento de excesso e de tensão adensado até mesmo pela natureza, o narrador propõe a Roderick Usher, uma leitura que, finalmente, poderia significar o refrigério esperado por Roderick, uma fuga da realidade para a ficção, uma possibilidade de compreensão da realidade experimentada por meio da ficção.

Desse modo, a leitura de *Mad Trist* de Sir Lancelot Canning, de modo intertextual e metalinguístico, de fato, lança luz sobre a realidade vivida pelo narrador e suas personagens na casa dos Usher, mas também, de modo mais amplo, lança luz sobre o papel exercido pela literatura gótica na

obra de Poe, de maneira especial, sobre seus contos curtos.

De modo geral, estas narrativas do escritor apresentam um caráter paródico e irônico, buscando reutilizar elementos e possibilidades da tragédia clássica, reelaborados sob o novo viés do subjetivismo, da intensidade e da tensão lírica do romantismo, ou seja, sob novo viés, portanto, de uma *épica* ordinária e cotidiana do mundo burguês (Lukács, 2009), que mescla gêneros, que espelha o mundo cotidiano, que reverbera o tempo passado, a história como explicação do presente, que repercute a obra de outros artistas, que adensa a fantasia, o imaginário e o estranhamento sobre a realidade e que, em todos esses sentidos, emoldura, enfim, esse *puzzle* de elementos dentro do mesmo mosaico, como uma representação estética da realidade histórica paradoxal de construção e de dissolução da subjetividade no mundo capitalista burguês do século XIX (Schlegel, 1994).

Dessa maneira, no mesmo passo em que se adensa, em *Mad Trist*, uma história medieval, uma história do mundo pré-capitalista, em que o cavaleiro Hethelred destrói, com estrondo, a porta da casa de um eremita e mata, com furor, um dragão feroz, de que se descrevem os guinchos agudos em seus últimos suspiros, enfim, no mesmo passo em que estronda o escudo do cavaleiro, em seu ato ético de bravura guerreira, nesse *enquanto* cinematográfico, no solar de Usher – realidade ficcional que emoldura uma realidade ficcional mais funda da narrativa *Mad Trist* –, o ataúde em que estava sepultada Lady Madeline Usher, no porão, também estronda e se abre, libertando a morta-viva.

De volta à vida, Lady Madeline ressurgue do fundo do porão do solar, do fundo de seu labirinto, do fundo de seu mosaico ou arabesco narrativo inventado pelo narrador, tal como a narrativa *Mad Trist* evocada do fundo da ficção d’*A queda da casa de Usher*, como ficção da ficção, do fundo do labirinto do tempo, como parte, porém, do mesmo mosaico ou arabesco narrativo inventado pelo narrador, uma vez que Lancelot Canning, suposto autor de *Mad Trist*, *não existe* senão como alter-ego do próprio narrador d’*A queda da casa de Usher*.

Em Madeline, a beleza da vida que é morte, do passado que é presente se estabelece como fio de novelo que se condensa e ressurgue em forma de heroína cataléptica emoldurada pela

porta do escritório de Roderick, como uma pintura extrema entre as pinturas dispostas nas paredes do solar, que se ligam às pinturas de Johann Henrich Füssli – *Pesadelo*, de 1781; *Pesadelo*, de 1802; *Despertar de Titânia*, de 1775/90; *Titânia e Botton*, de 1780/90 – dispostas nas paredes dos museus da Alemanha, que se ligam, por sua vez, à comédia clássica *Sonho de uma noite de verão* de William Shakespeare, que se liga, por sua vez, às *Metamorfoses* do romano Ovídio, cosmologia que, finalmente, se liga ao mito cretense do Minotauro (Astérion), figurado e refigurado por inúmeros poetas da Grécia e da Roma, como, por exemplo, o próprio Ovídio das *Metamorfoses*.

Lady Madeline avulta, portanto, como a história do eterno feminino figurado, por uma vez, por Margarida (a Gretchen) no *Fausto* de Goethe, sendo uma realidade desdobrada da fantasia ou uma fantasia desdobrada da realidade, transcendendo, entretanto, à sua própria história, como novelo de longo fio que se vai alongando e se entrelaçando com outros fios, com outras histórias, outros enredos, outras épocas, outros autores, outras possibilidades, outras existências, diante de seu irmão Roderick e diante do narrador: pálida, mortiça, fantasmagórica, ensanguentada, como a supunha Roderick, Lady Madeline Usher se projeta então, sobre o irmão e, desse modo, enlaçados, ambos desfalecem diante do narrador que, em profuso desespero, foge, deixando o solar de Usher, posto que se revela a ele o horror do belo, o paradoxo do mundo moderno a construir a destruição do ser, da subjetividade, do pertencimento ao mundo.

Ao longe, o narrador ainda pôde contemplar a casa se dissolvendo e se afundando num clarão, como em uma página em branco; desaparecendo em sua própria imagem refletida nas águas do pântano, como sonho de uma noite de outono.

É com esta perspicácia e minúcia, que o narrador faz emergir sua interioridade e subjetividade exacerbadas que sobrepõem à objetividade do tempo, do espaço e das pessoas e dos fatos, seguindo uma percurso que vai do vale ao lago, do exterior ao interior do solar, do solar ao porão, no sentido de ajustar o espaço e o tempo maiores, talvez intangíveis, a um espaço tempo condensados e densos, para que toda ambiência do mundo real pudesse caber e se transfigurar em um mun-

do lírico e trágico do solar de Usher, resguardando, todavia, no novelo da novela, o seu caminho de volta. Como Teseu a entrar no labirinto do Minotauro, o narrador experimenta o ambiente e o encontro com Roderick; desloca seu olhar pelos corredores e aposentos da casa, subordinando, com muita habilidade, a objetividade do mundo exterior à subjetividade de sua interioridade amplificada; percebe a decrepitude externa e interna da casa, como se lhe apresenta; imita no espaço e no tempo, a história de degradação do corpo e da alma das monstruosas individualidades minotáuricas dos proprietários do solar, estendendo linha à linha o fio da novela até o porão da casa, até à Idade Média de *Mad Trist*, até poder pegar o caminho de volta, passando pela dissolução de seus personagens e do seu ambiente de pertencimento, chegando, novamente, à página em branco.

É nesse mesmo passo que o narrador vai se vai construindo aos olhos do leitor, como um elemento de síntese, como Dédalo, arquiteto de um labirinto que dá abrigo ao amor, ao medo e ao horror, obra-prima arquitetônica da qual só se pode fugir por meio de uma espécie de catarse (Aristóteles, 1994), possível somente depois do franco enfrentamento com a tragédia do outro, espelho, todavia, da própria tragédia.

Este narrador capaz de projetar uma história, como expressão de sua subjetividade exacerbada, obediente, contudo, a uma lógica gradativa que beira à tragédia clássica, em uma constelação espacial, temporal, pessoal e semântica que o transcende e transcende, ainda, ao mundo real, estabelecendo, progressivamente, na realidade do leitor, uma forma de experimentação exótica de uma ética que supõe o amor, o medo e o horror, em conjunto, em uma espécie de construção e dissolução do mundo objetivo (espaço e tempo), sem o qual não é possível a existência.

É, todavia, esse mesmo narrador que oferta, por meio do prazer estético, a linha do incerto novelo da superação dessa aniquilação do espaço, do tempo e da possibilidade de pertencimento, em nome de um prazer ambíguo, como aquele experimentado por Ariadne, em Creta, heroína que, de um lado, ama o horror que o labirinto esconde, porque dele é irmã; mas, de outro lado, ama Teseu, que se propõe a enfrentar o horror, no mais fundo do labirinto, a fim de superá-lo e destruído,

amando-a. Aos olhos de Ariadne, o trágico, o medo e o horror são certezas; lá estão, instalados no labirinto; já, a felicidade, o prazer, o sublime, o amor e a vida são incertezas, a despeito do fio de seu novelo esperançoso. Há, portanto, nesses sentidos, um narrador que manipula um fio da vida rumo à tragédia, espelhando as Parcas; mas também um narrador que revela a natureza da vida.

Assim sendo, se ao superar, pois, o Minotauro, Teseu promove a catarse de todo mal escondido, o narrador de Poe, transportando esta história mítica para a realidade histórica do mundo capitalista do século XIX, promove, um enfrentamento alegórico do leitor com o mais fundo do solar de Usher, constituindo uma espécie de catarse de todo diabolismo fáustico do mundo capitalista, que se supõe nos imperativos da produtividade alienante e do lucro exacerbado, como formas de dissolução do indivíduo, do seu tempo-espço e de seu prazer de existir.

POE E SEU LABIRINTO DE DÉDALO

Para Edgar Allan Poe, conforme ele mesmo deixou sugerido em sua *Filosofia da Composição* (1846 [s.d.]), a qualidade de uma narrativa é determinada por um projeto racional. Projeto que pressupõe, em primeiro lugar, um efeito específico bem determinado, e, em segundo lugar, uma estruturação lógica da narrativa, no sentido exato de se obter o efeito preconcebido.

No enredo d' *A queda da casa de Usher*, o efeito preconcebido é, sem dúvida, o do medo, o do terror provocado pela dissolução do ser e do mundo, figurado pela destruição da casa dos Usher, como duplicação e espelhamento da dissolução da própria existência do ser no mundo capitalista real em que escritor se viu embotado, como bem enuncia a fala da personagem Roderick Usher:

[...] Não receio, efetivamente, o perigo, exceto em seu efeito absoluto: o terror [...]... sinto que chegará logo o momento em que deverei abandonar, ao mesmo tempo, a vida e a razão, em alguma luta com o horrendo fantasma: o medo [...] (Poe, 2002-2203, p. 9).

A queda da casa de Usher é, finalmente, esta metáfora da dissolução do mundo, do lugar

de segurança e de pertencimento de sujeitos que, lançados na modernidade e no tempo fáustico, em que são:

[...] todos movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança – de autotransformação e de transformação do mundo em redor – e pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços. Todos conhecem a vertigem e o terror de um mundo no qual “tudo que é sólido se desmancha no ar” [...] (Berman, 1986, p. 12).

Do mesmo modo que Berman, Borges (1949), em seu conto *A Casa de Astérion* (1949), a partir de uma perspectiva poética conjuntiva, voltada, de um lado, para o seu próprio labirinto real ou fantástico, e, de outro lado, para o mundo que o cercava, fantástico ou real, desvenda também a própria poética da modernidade e, nesse passo, simultaneamente, lança luz sobre a poética moderna de *A queda da casa de Usher* de Poe:

[...] Claro que não me faltam distrações. Como o carneiro que vai investir, corro pelas galerias de pedra até cair no chão, atordoado. Oculto-me à sombra de uma cisterna ou à volta de um corredor e divirto-me com que me procurem. Há terraços de onde me deixo cair, até me ensanguentar. A qualquer hora posso brincar que estou dormindo, com os olhos fechados e a respiração forte. (Às vezes durmo realmente; às vezes já é outra a cor do dia quando abro os olhos.) Mas, de tantas brincadeiras, a que prefiro é a de outro Astérion. Finjo que ele vem visitar-me e que eu lhe mostro a casa. Com grandes reverências, digo-lhe: “Agora voltamos à encruzilhada anterior” ou “Agora desembocamos em outro pátio” ou “Bem dizia eu que te agradaria o pequeno canal” ou “Agora verás uma cisterna que se encheu de areia” ou “Já verás como o porão se bifurca”. Às vezes me engano e os dois nos rimos, amavelmente.

Não só criei esses jogos; também meditei sobre a casa. Todas as partes da casa existem muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, um pesebre; são catorze (são infinitos) os pesebres, bebedouros, pátios, cisternas. A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo. Todavia, à força de andar por pátios com uma cisterna e com poeirentas galerias de pedra cinzenta, alcancei a rua e vi o templo dos Machados e o mar. Não entendi isso até que uma visão da noite me revelou que também são catorze (são infinitos) os mares e os templos. Tudo existe muitas vezes, catorze vezes, mas duas coisas há no mundo que parecem existir uma única vez: em cima, o intrincado sol; embaixo,

Astérion. Talvez eu tenha criado as estrelas e o sol e a enorme casa, mas já não me lembro.

Cada nove anos, entram na casa nove homens para que eu os liberte de todo mal. Ouço seus passos ou sua voz no fundo das galerias de pedra e corro alegremente para procurá-los. A cerimônia dura poucos minutos. Um após outro, caem, sem que eu ensanguente as mãos. Onde caíram, ficam, e os cadáveres ajudam a distinguir uma galeria das outras. Ignoro quem sejam, mas sei que um deles profetizou, na hora da morte, que um dia chegaria meu redentor. Desde esse momento a solidão não me magoa, porque sei que vive meu redentor e que por fim se levantará do pó. Se meu ouvido alcançasse todos os rumores do mundo, eu perceberia seus passos. Oxalá me leve para um lugar com menos galerias e menos portas. Como será meu redentor? – me pergunto. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com cara de homem? Ou será como eu? (Borges, 1949, [s.p.]).

N’*A queda da casa de Usher*, Poe encontrou, na fórmula da gradação, um mecanismo lógico condutor para estabelecer um perfeito diálogo de suas narrativas modernas com a estrutura das narrativas míticas e épicas e com a estrutura das tragédias clássicas. Formando, desse modo, um mosaico suficiente de gêneros e de fórmulas, assentado na tensão, na intensidade e na curta extensão da forma, Poe conforma um caminho narrativo racional para a forma narrativa moderna que, em sua amplitude ambivalente, é capaz de enunciar o mundo real, em toda a sua complexidade de aparência e essência, de vida e de morte, de belo e de horror, de cotidiano ordinário e grotesco e de sublime e transcendente, sedimentando-se em procedimentos paródicos e alegóricos que, entretanto, convenientemente, são mantidos na estrutura profunda da narrativa, como revelações tanto do solar, quanto dos porões do mundo.

Desse modo, além de representar a situação paradoxal de construção e de dissolução da subjetividade, da identidade e do pertencimento do ser no mundo, ainda no começo da história do mundo burguês contemporâneo, o conto *A queda da casa de Usher* chega a ultrapassar, ainda, estes limites míticos e psicanalíticos, materialistas e históricos, para se apresentar, também, como um exemplo formal contundente da racionalidade da forma moderna, mimetizando a própria forma do mundo capitalista burguês, no qual que se conjugam, paradoxalmente, o sublime e o grotesco.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradutor António Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. Tradutor Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Nova Fronteira, 1997.

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BEAINI, Thais Cury. *Heidegger: arte como cultivo do inaparente*. São Paulo: EDUSP, 1986.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. Tradutor Carlos Filipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas de Jorge Luís Borges*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 2000.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996a [1920]. p. 11-76. (v. XVIII; Além do princípio do prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920-1922)).

IMBERT, Enrique. *A teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1979.

JOLLES, André. *Formas simples*. Tradutor Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance: um ensaio filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradutor José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed Duas Cidades e Editora 34, 2009.

MACHADO, Maria Leonor. *O romance gótico*. Edição Eletrônica. Disponível em: http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/L/literatura_gotica.htm. Acesso em: 10 out. 2024.

MAGALHÃES JR. Raimundo. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Tradutor Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradutor Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

PEIXOTO, Andrea. *Literatura gótica*. Edição Eletrônica. Disponível em: http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/L/literatura_gotica.htm. Acesso em: 10 out. 2024.

PERRUSI, Artur. Sobre a noção de ideologia em Gramsci: análise e contraponto. *Estudos de Sociologia*, Recife, v. 2 n. 21, [s.p.], 2015. Disponível em: <file:///home/estige/Downloads/lara-arrudaa,+15.+SOBRE+A+NO%C3%87%C3%83O+DE+IDEOLOGIA+EM+GRAMSCI.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2024.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Tradutores Oscar Mendes e Milton Amado. Edição Eletrônica. Disponível em: http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index66.html. Acesso em: 10 out. 2024.

POE, Edgar Allan. *A queda da casa de Usher*. Edição Eletrônica. Disponível em: <http://www.houseofusher.net/UsherPortuguese.html>. Acesso em: 10 out. 2024.

POE, Edgar Allan. *A queda da casa de Usher*. Organizador e Tradutor Eduardo Prado Alabarse. Edição Eletrônica. Disponível em: <http://www.facasper.com.br/cultura/site/livros.php?tabela=&id=91> . Acesso em: 10 out.2024.

POE, Edgar Allan. A. *A queda da casa de Usher*. In: POE, Edgard Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradutor Brenno Silveira et al. São Paulo: Abril Cultural, 2003, p. 7-28.

POE, Edgar Allan. *O corvo*. Tradutor Fernando Pessoa. Edição Eletrônica. Disponível em http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index66.html. Acesso em: 10 out. 2024.

PONTIERI, Regina. *Formas históricas do conto*, 2012. (Tese) Livre Docência apresentada à Universidade de São Paulo / FFLCH, 2012.

PRADO, José Henrique da Silva. O mal-estar na literatura: Uma leitura comparatista. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*, V. 4, n. 1, Fortaleza, Universidade de Fortaleza, p. 156-170, 2004. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/271/27140109.pdf>. Acesso em: 10 out. 2024.

PROPP, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Tradutor José M. Arancibia. Madrid: Fundamentos,



1974.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradutor Jasna Sarhan. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

RODRIGUES, Fábio Della Paschoa. *A composição lógica e a lógica da composição de Poe*. Edição Eletrônica. Disponível em: www.unicamp.br/iel/site/alunos/.../c00001.html. Acesso em: 10 out. 2024.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia*. Tradutor Victor Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SIMONSEN, Michelle. *O conto popular*. Tradutor Luis C. Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SOUILLER, Didier. *La nouvelle en Europe de Boccace a Sade*. Paris: PUF, 2004.