

Releituras do Cânone



TRÊS VEZES POE

a tematização do sujeito no circuito do desejo

Rita Terezinha Schmidt
UFRGS

RESUMO

Inicialmente, apresento um recorte de estudos sobre Poe a partir dos anos 1950 do século XX, apontando algumas tendências críticas. A seguir, desenvolvo o argumento sobre a centralidade do conto “The Fall of the House of Usher” na obra do escritor por se tratar de uma alegoria do drama do *self* cuja matriz subjetiva é o desejo e em torno do qual emergem relações e revelações que diluem as fronteiras entre as instâncias do narrador e do autor.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica, alegoria, projeções, mente, corpo, alma

Abordar a questão do sujeito na perspectiva da análise literária, particularmente em se tratando de um texto de Poe cuja biografia constitui, num certo sentido, uma ficção de dimensões tão fascinantes quanto trágicas, é um desafio porque se torna difícil, senão impossível, dissociar a obra do contexto da história de vida do escritor e das inevitáveis ilações sobre a relação entre experiência, imaginação e criação. O pressuposto de que as categorias do sujeito, da identidade e da subjetividade constituem eixos centrais dos estudos literários exigem, todavia, que os recoloquemos no contexto de inteligibilidade do texto literário cujos princípios, no caso da prosa de ficção, são a narrativa, a narratividade e o narrador como uma função de sujeito que se estende a suas instâncias correlatas, como os personagens e o próprio autor, por exemplo. Isso quer dizer que o narrador é também a voz do autor-criador, indivíduo humano cuja voz indica a posição desse sujeito num campo intelectual, literário e social e cuja relação com a obra faz dele um sujeito interdiscursivo. Estes pressupostos constituem a base da minha proposta interpretativa do conto “The Fall of the House of Usher”.

SOB OS OLHARES DA CRÍTICA: DA MARGINALIZAÇÃO AO RECONHECIMENTO

Não existe unanimidade crítica sobre a obra de Poe, fato que pode ser ou interpretado como consequência das décadas de difamação e de maldosas avaliações de parte de figuras destacadas no cenário da literatura e da crítica literária, majoritariamente de seu país, ou visto como um efeito positivo do aprofundamento de

conhecimentos sobre sua produção e os processos de sua escritura, à luz dos quais a obra, em sua múltipla singularidade, resiste a todo e qualquer protocolo de classificação ou sistematização e a qualquer tentativa de lhe demarcar um lugar fixo, quer segundo paradigmas canônicos, quer por coordenadas da tradição intelectual e da cultura literária. Nesse sentido, a revisão a seguir tem o objetivo de pontuar alguns momentos críticos marcantes que evidenciam o esforço para resgatar a obra de Poe do ostracismo em que permaneceu por décadas.

Originalmente publicado em 1954 e intitulado “The French Response to Poe”,¹ o estudo de Patrick F. Quinn apresenta uma síntese da recepção de Poe no contexto da cultura letrada norte-americana na qual cita os epítetos difamatórios e julgamentos depreciativos com os quais seus contemporâneos e mesmo escritores do século XX, tais como Henry James e Allen Tate referiram-se ao escritor e examina, em detalhes, a recepção de Poe pelos três grandes poetas simbolistas franceses – Baudelaire, Mallarmé e Valéry – que o consideravam um gênio das letras. Entre os méritos do artigo de Quinn, num período em que Poe ainda era mal visto pelo *establishment* crítico de seu país e foi, quando muito, considerado um escritor menor ou mesmo um mistificador, é de se destacar uma questão que se revelaria, nas décadas seguintes, de grande relevância na formação da fortuna crítica do escritor, ou seja, a de que foi Baudelaire, na sua admiração e preferência pela obra ficcional, o primeiro a enfatizar o conteúdo psicológico como um dos aspectos distintivos de suas histórias. Para o poeta francês, Poe foi o “escritor dos nervos” por ter ousado abrir as comportas da percepção no domínio da doença mental e da moral, tema, até então, não tratado na literatura. Alguns anos mais tarde, já no século XX, a percepção crítica de Baudelaire foi explorada por outros intelectuais franceses, entre os quais Marie Bonaparte, do círculo de Freud e autora de uma psicobiografia considerada o primeiro estudo sério e alentado sobre a obra de Poe, publicado em dois volumes na França, em 1933. Segundo Quinn é sintomático que o trabalho de Bonaparte tenha sido ignorado nos Estados Unidos até sua tradução em 1954. Trata-se da obra *Edgar Poe*, em que Bonaparte desenvolve, com sensibilidade e rigor meticuloso, amparado no instrumental psicanalítico, a tese de que tanto a obra quanto a vida de Poe tornam-se compreensíveis a partir do caráter edipiano de uma experiência infantil de grande intensidade amorosa, uma espécie de matriz proteana que moldou o padrão de sua vida e as recorrências tanto de seus poemas e de sua ficção quanto de alguns de seus ensaios. Quase quarenta anos depois do estudo de Quinn, Jonathan Culler em “Baudelaire e Poe”² refere o surgimento de uma crítica norte-americana nas últimas décadas disposta a reconsiderar

¹ QUINN. *The French Response to Poe*, p. 64-78.

² CULLER. *Baudelaire and Poe. Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, p. 62-73. Na bibliografia de seu artigo, Culler lista alguns títulos de menor expressão publicados na França e que fazem referências à obra de Poe. Omite o nome de Gaston Bachelard, em cuja obra *La psychanalyse du feu* (Paris, 1938), apresenta uma análise bastante elaborada sobre a recorrência e os sentidos das imagens do fogo e da água na obra de Poe. Cabe destacar o ensaio de T.S. Eliot “From Poe to Valéry” na obra *To Criticize The Critic and Other Writings* (p. 27-42) em que Eliot o acusa de escrever mal, entre outras críticas pontuais, mas se curva diante do julgamento positivo dos simbolistas franceses, embora chegue a insinuar que aos três poetas talvez faltasse um conhecimento mais profundo da língua inglesa. Outro estudo importante sobre Poe e os poetas franceses é de LAWLER. *Daemons of the Intellect: The Symbolists and Poe*, p. 93-110.

favoravelmente o escritor, particularmente em relação à sua produção ficcional, cuja inspiração e orientação, na perspectiva de Culler, seriam devedoras dos discursos que circulavam na França, alinhados a uma tradição de pensamento à qual pertence toda a primeira geração de críticos franceses que, de uma forma ou outra, se detiveram na obra de Poe. Os apontamentos de Culler sobre o fenômeno do interesse em Poe a partir de apropriações de aportes de discurso teórico francês, de base psicanalítica, e seu argumento de que a relação literária de Poe e Baudelaire é uma questão de dimensões tão surpreendentes a ponto de se tornar um problema para a história literária, para a crítica literária e, por extensão, para a teoria da literatura, são pertinentes para aclarar certas tendências interpretativas presentes no cenário da reavaliação do escritor.

Para muitos especialistas, é incômodo reconhecer que Poe é a grande ausência em uma das primeiras e mais importantes obras a tratar da literatura do século XIX, o período de grande renovação da expressão literária em que emergem as figuras de Emerson, Melville, Thoreau e Hawthorne, cujos textos constituem o *corpus* da obra clássica de F. O. Matthiessen *American Renaissance*, publicada em 1941. Muito embora Matthiessen não tenha dado o merecido destaque a Poe por uma questão de coerência de pressupostos teóricos e metodológicos, faz algumas referências, particularmente em notas de rodapé, à obra de Poe, à presença do inconsciente e às imagens hipnagógicas que povoam o universo do escritor, fazendo uma correlação entre o trabalho de Freud sobre o sonho e a descrição do processo feito por Poe em seu *Marginalia*. Por exemplo, ao discutir as especificidades do contexto cultural e filosófico que gerou as condições para as possibilidades imaginativas da alegoria e do simbolismo como forma de expressão da realidade na literatura norte-americana, Matthiessen sublinha a imaginação rarefeita de Poe, uma vez que se movimenta, predominantemente, no mundo psíquico. É precisamente a imaginação simbólica como uma qualidade distintiva, não oriunda diretamente de fontes europeias, mas forjada sob as pressões do contexto peculiar da história intelectual dos séculos XVII e XVIII no novo país, o foco de Charles Feidelson Jr. em seu *Symbolism and American Literature*, publicada em 1953. O crítico argumenta, na perspectiva histórica e conceitual, que o simbolismo foi a força modeladora na formação de uma tradição pautada no modo de percepção simbólica indissociado de uma obsessão com método, no qual se imbrica uma intensa preocupação entre pensamento, linguagem e realidade. Nesse sentido, afirma que, para Poe, o simbolismo é um princípio determinante e central, pois é técnica e tema, sendo não apenas um recurso estilístico, mas uma presença visceral no horizonte estético e intelectual. As críticas de Feidelson convergem para a maneira como Poe concebe a poesia, um tipo de composição tratado como se fosse uma construção matemática com o objetivo de atingir uma idealidade visionária, de modo que as qualidades associativas e evocativas das palavras se tornam mais importantes do que os sentidos e até mesmo independentes desses. Segundo Feidelson, a linguagem torna-se um veículo de irracionalidade, o que C. M. Bowra, na sua leitura de Poe, define como “trans-sense”.³ Por essa razão, Feidelson qualifica Poe como um escritor “at war with himself”⁴ dividido

³ BOWRA. Edgar Allan Poe, p. 191.

⁴ FEIDELSON. *Symbolism and American literature*, p. 37.

entre o extremo racionalismo e uma extrema hostilidade à razão. Apesar de rejeitar a relação entre a estética e a metafísica de Poe, pode-se dizer que Feidelson foi o primeiro estudioso a reabilitar a figura do escritor para a teoria e a crítica literária, ao reconhecer sua aguçada sensibilidade estética e sua paixão pela lógica formal do método simbólico, legitimando, assim, o pertencimento de Poe, mesmo que tangencial, à tradição da literatura norte-americana.⁵

A relação do simbolismo intencional com a substância alegórica na representação de conteúdos emocionais associados a estados mentais tornou-se uma tópica recorrente nas interpretações da obra ficcional de Poe a partir da década de 1960, como constata Culler,⁶ principalmente em razão do reconhecimento da genialidade imaginativa e criativa materializada em camadas múltiplas de sentidos, urdidas nas sequências indiciais do texto que o próprio Poe definiu, em “The Philosophy of Composition” (1846), como “an under-current of meaning”. O fascínio pela decifração dos labirintos textuais que são seus contos também se alimenta da aura que se estabeleceu, ao longo do tempo, em torno do epíteto “the dammed soul of our literature”⁷ cuja biografia passa a ser concebida como uma matriz de espelhos para releituras sintomáticas e especulativas. O estudo de Richard Wilbur (1967) em “The House of Poe”,⁸ muito citado por críticos que surgiram posteriormente, segue nessa direção e pode ser considerado pioneiro em sua linha de argumentação. Para o crítico, Poe foi um escritor autoconsciente e astucioso, predisposto a esconder segredos por temperamento e por convicção, o que explica o fato de ter semeado em seus contos referências dissimuladas a si mesmo e a sua história pessoal. Dessa forma, as cenas, situações e personagens, embora diferentes na superfície, apontam para uma mesma história que encena o tema fundamental de Poe: o embate psíquico. Considerando o pressuposto sobre a presença de um padrão de representação alegórica, Wilbur sustenta que o referido embate apresenta duas facetas: de um lado, a guerra entre a alma poética e o mundo externo e mundano, e, do outro, a guerra da alma poética e do eu terreno e material que a aprisiona. Em análises, embora um tanto fragmentárias, de contos escolhidos, Wilbur levanta evidências que sustentam sua tese. Entretanto, acaba focalizando mais as representações de estados hipnagógicos do que, propriamente, os conteúdos psíquicos em jogo no mascaramento das incidências do autor-sujeito-narrador nos textos. Cabe destacar seu *insight* crítico sobre “The Fall of the House of Usher”: “a journey into the depths of the self (...) as a dream of the narrator, in which he leaves behind the waking, physical world and journeys inward toward his *moi interior*, towards his inner and spiritual self”. Esse *self* é Roderick Usher, “an allegorical figure

⁵ Numa linha oposta à crítica acadêmica, cabe acrescentar a redescoberta de Poe pelo crítico Edmund Wilson, que o considerou o primeiro gênio verdadeiramente poético e criador em solo norte-americano e o fundador da crítica literária daquele país em seu *The Shock of Recognition: The Development of Literature in the United States*, publicado em 1955.

⁶ CULLER. Baudelaire e Poe, p. 62-73.

⁷ Expressão do historiador Marcus Cunliffe, em seu *The literature of the United States*, p. 92. Segundo Cunliffe, muitos intelectuais norte-americanos declararam ter ouvido a palavra *edgarpo* ser pronunciada na França como se fosse um talismã ou um forte elogio.

⁸ WILBUR. The House of Poe, p. 98-120.

representing the hypnagogic state”.⁹ O conto não é, portanto, uma história de horror, mas “a triumphant report by the narrator that it is possible for the poetic soul to shake off this temporal, rational, physical world and escape, if only for a moment, to a realm of unfettered vision”.¹⁰ Wilbur não chega a responder a questão mais pertinente que ele mesmo formula: “and how does one release one’s visionary soul from the body, and from the constraints of reason?”¹¹

No brilhante estudo sobre o padrão hermético dos significados em “The Fall of the House of Usher”, capítulo de seu *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*, de 1972, Daniel Hoffman destaca a vigorosa concepção intelectual do conto e sua intrincada metáfora do *self*, retomando as colocações de Wilbur sobre o sonho do narrador, a viagem interior e a representação de Roderick como o inconsciente do *self* racional que é a figura do narrador, para avançar em questões-chaves como, por exemplo, quem é e qual o papel de Madeleine no sonho e qual o conhecimento secreto cuja aquisição, de parte do narrador, faz da morte o centro de significação da história. Apropriando-se do conceito freudiano do inconsciente e evocando o uso literário que Poe faz de concepções filosóficas definidas pelos gregos como funções – Corpo, Mente e Alma – presentes na alegoria subliminar do enredo, Hoffman sustenta que o conto é uma fábula da alma: “the soul acting independently, insofar as it can, insofar as it must, of mind, and struggling, as best as it can, to be free, or, in the end, to become free, of the body”.¹² De acordo com essa moldura, Roderick Usher, definido como um artista visionário e histérico, é o inconsciente do narrador, enquanto Madeline representa, para o irmão, a mulher amada e temida que deve morrer porque, como artista, precisa dela com o estatuto simbólico de mulher-musa. O crítico chama a atenção para a cadeia de ressonâncias entre o conto e outros textos de Poe, no caso em questão, a recorrência de motivos obsessivos – incesto, assassinato, necrofilia, enterro prematuro – relacionados com a figura feminina e cujo destino evoca a prescrição de Poe sobre o tópico mais genuinamente poético, ou seja, a morte de uma jovem e linda mulher em seu “The Philosophy of Composition”. A partir da identificação de repetições e compulsões, Hoffman integra as duas instâncias, do narrador e do autor, afirmando que o conto pode ser considerado a realização culminante da obra de Poe.

Numa perspectiva diferente da de Hoffman, mas que não deixa de assinalar a existência de um pacto textual/intelectual/emocional entre o autor e narrador pela via da escritura, Louis A. Renza apresenta um dos mais instigantes estudos sobre Poe e que integra a obra intitulada, significativamente, *The American Renaissance Reconsidered*, a qual se propõe a questionar os fundamentos da noção de “American renaissance” cunhada por Matthiessen. Nesse sentido, o ensaio “Poe’s Secret Autobiography” se quer como um desagravo num momento em que, segundo o crítico, se conjugam esforços críticos sofisticados e ideologicamente insistentes para inserir Poe no cenário principal da literatura norte-americana. Na adesão a noções que remetem ao discurso teórico

⁹ WILBUR. *The House of Poe*, p. 107.

¹⁰ WILBUR. *The House of Poe*, p. 110.

¹¹ WILBUR. *The House of Poe*, p. 110.

¹² HOFFMAN. *Poe Poe Poe Poe*, p. 298.

francês como a intertextualidade, a ficcionalidade de toda origem e a morte do autor e do texto autônomo, uma tendência que Culler, referido anteriormente, identificou na crítica contemporânea de Poe, Renza deixa claro suas afiliações para explorar o argumento de que os textos de Poe são repetições criptografadas de seus próprios textos, ou seja, o *locus* intertextual é um ato de auto-inscrição autoral que Poe deliberadamente emoldura como uma espécie de escrita secreta que acaba escondendo o autor responsável pelo processo da escritura enquanto chama a atenção para sua *performance*. O sentido de autobiografia é derivado da noção de Paul de Man, ou seja, é uma figura de leitura em oposição ao gênero da escrita e que, no caso de Poe, emerge de sua leitura de seus próprios textos “as he imagines them being misread by others in order to regard them as dialectically confirmed exclusive private property”,¹³ resultando uma forma de plágio de si mesmo que mobiliza seus leitores para uma consciência da *performance* do homem presente “in the text-as-machine”,¹⁴ o que os induz a uma leitura mal feita da ficção, no sentido de “misreading” que Renza toma de de Man. Na sustentação do argumento através de evidências, em vários textos, do uso obsessivo de certos topoi, anagramas e trocadilhos, a presença de duplicações e alusões e o abuso de convenções estandardizadas da época, Renza é convincente ao afirmar que a intertextualidade de Poe inscreve um narcisismo autoral e uma forma de autovampirização pela qual a ficção é impregnada do subtexto de uma autobiografia que ele nunca chegou a escrever. De acordo com o crítico, levando-se em conta o interesse muito particular de Poe sobre criptogramas,¹⁵ é possível reconstituir seus contos como criptogramas autobiográficos passíveis de serem decifrados.

SOU O VAMPIRO DE MEU PRÓPRIO CORAÇÃO: OU DA (IM)POSSIBILIDADE DE COMPLETEDE

Publicado inicialmente em 1839, na *Burton's Magazine*, o conto “The Fall of the House of Usher” foi reeditado, seis anos depois, na coletânea *Tales of the Grotesque and Arabesque*, termos usados por Poe para definir a concepção artística de contos que rasuram as fronteiras entre ilusão e realidade, fato e imaginação, através de uma arquitetura textual que remete a aspectos distintivos da tradição da narrativa gótica, particularmente no que diz respeito à ênfase da relação da mente com o mundo exterior e à combinação de impressões fora do usual com aparências estranhas com a finalidade de produzir um efeito de mistério e terror. Os inúmeros estudos sobre “The Fall of the House of Usher” ainda não esgotaram a riqueza surpreendente de sua densidade simbólica e, porque não dizer, a estranheza de sua constelação estética/ética/metafísica. A minha leitura não pretende ir de encontro ao que já foi dito e consagrado por críticos do calibre de Feidelson, Wilbur, Hoffman e Renza. Pelo contrário, me aproprio de algumas de suas noções norteadoras para avançar na compreensão da complexa dimensão alegórica que faz do conto em

¹³ RENZA. Poe's Secret Autobiography, p. 60.

¹⁴ MICHAELS e PEASE. The American Renaissance Reconsidered, p. 62.

¹⁵ Poe escreveu um ensaio intitulado “Cryptograph” no qual revela a sua fascinação sobre escrita secreta. Seus escritos sobre o assunto forneceram subsídios para a decifração de uma das mais importantes mensagens em código, enviadas pelos alemães na Primeira Guerra Mundial.

pauta um texto-chave de algumas relações reveladoras e significativas sobre o sujeito – o ficcional, o teórico e o indivíduo-escritor, segundo a concepção de que a verdade, que nunca pode ser toda, se apresenta como a estrutura de uma ficção e de que o sujeito é uma categoria em que se incluem os signos do eu, da consciência, da interioridade, da identidade, do inconsciente, da ideologia e da alteridade que, transpostos para a instância do texto, definem o estatuto interdiscursivo do sujeito. A proposta de análise parte do pressuposto de que a alegoria funciona como um código simbólico para a representação de uma cena em que se desenrola um drama de conteúdo psíquico cuja matriz subjetiva é o desejo, desejo de conhecimento na busca de uma síntese impossível diante da cisão tripartida do *self*: mente, corpo e alma. O desejo, entendido como a transformação de uma necessidade em uma busca de completude, desvela elementos residuais de fantasias arcaicas que colocam em xeque a sanidade/racionalidade do sujeito e de sua autonomia. Pretendo mostrar que a alegoria do conto inscreve o subtexto de uma autobiográfica secreta do sujeito e de seu desejo por meio de uma trama de relações e correspondências que diluem as fronteiras entre as categorias da ficção e da realidade, do narrador e do autor.

É oportuno lembrar que, para Poe, há alegoria e alegoria, posicionamento expresso na resenha crítica sobre a coletânea *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne. De um lado, afirma não haver nada respeitável para dizer em defesa da alegoria, uma vez que a única emoção que ela suscita é a de uma satisfação muito imperfeita diante da engenhosidade do escritor para resolver alguma dificuldade que poderia ser evitada. Segundo o escritor, a noção de que a alegoria, ao fazer uso de figuras, possa sustentar uma verdade, é uma falácia pois “one thing is clear, that if allegory ever establishes a fact, it is by dint of over-turning a fiction”.¹⁶ Entretanto, Poe revela disposição para aceitar o modo de representação alegórica, desde que essa preencha alguns critérios de adequação, isto é, “where the suggested meaning runs through the obvious one in a very profound under-current, so as never to interfere with the upper one without our own volition. So as never to show itself unless called to the surface” but “properly handled, judiciously subdued, seen only as a shadow or by suggestive glimpses, and making its nearest approach to truth in a not obtrusive way (...)”.¹⁷ Para Poe, que não faz uma distinção conceitual entre alegoria e simbolismo, o aspecto problemático da alegoria reside na arbitrariedade da criação de uma correspondência objetiva entre a figura alegórica e seus significados. Contudo, a sua crença num sentido transcendente das coisas o levou a não rejeitar de todo a alegoria como um modo de representação, pois seria impossível, senão um absurdo, pressupor esse sentido superior tomando-o como o reflexo de algo no interior das próprias coisas. Nesse sentido, Poe coloca de lado a relativização decorrente da natureza subjetiva da percepção para destacar a natureza da mente e as condições em que ela recebe impressões e as organiza como fatos e verdades. É sob essa ótica que o sujeito da alegoria só pode ser a mente e, nesse sentido, a alegoria será sempre autorreflexiva.¹⁸ Poe, como

¹⁶ Resenha originalmente publicada em *Godey's Lady's Book*, novembro 1847. In: POE. *Essays and reviews*, p. 582.

¹⁷ POE. *Essays and reviews*, p. 583.

¹⁸ Ver CHAI. Poe, p. 21-22.

ficcionista e teórico, sabia muito bem o que estava fazendo ao explorar as possibilidades que um tratamento sofisticado da alegoria poderia oferecer.

Para acessar a cena alegórica cifrada na trama de “The Fall of the House of Usher” é necessário retomar as relações entre o narrador e os dois personagens, Roderick e Madeline Usher, ou seja, apreender a narratividade que se define pela valorização do fio dos acontecimentos para, então, recuperar a história subjacente cuja narrativa se desdobra na interrelação de configurações actanciais e imagéticas numa cadeia temporal e progressiva que, diferentemente do funcionamento do símbolo, em que o sentido é fixo, aponta para um sentido que está sempre deslizando para um outro lugar. A leitura do enredo é seletiva, portanto, nela já incide um recorte interpretativo, uma vez que me limito a alguns aspectos que assumem importância na interpretação da alegoria. O conto apresenta um narrador viajante que percorre uma terra remota e hostil para chegar à casa de Usher, atendendo ao chamado por meio de carta de um amigo de infância que apela à antiga amizade entre os dois para lhe pedir ajuda na solução de um problema que o aflige e que, mais tarde, se revela como uma misteriosa doença. À medida que se aproxima da sombria propriedade, suas impressões do cenário geram depressão e medo, como sentisse “the hideous dropping off the veil (...) an iciness, a sinking, a sickening of the heart”,¹⁹ emoções prontamente racionalizadas como sendo o efeito de uma imaginação supersticiosa ou propensa a se deixar levar pelas aparências. Ao olhar no espelho das águas negras de um lago ao lado da mansão, enxerga as imagens invertidas da vegetação que o circunda e que sugerem a entrada num mundo fechado, de fenômenos cuja natureza gera insegurança e angústia – são reais ou tudo não passa de um sonho? – sobretudo porque a atmosfera “had no affinity with the air of heaven”.²⁰ As alusões explícitas a sonho e a hesitação em reconhecer “how familiar was all this”²¹ sugerem ainda a passagem do narrador para um espaço interior, um tempo psíquico, por isso o que é estranho, à primeira vista, é gradativamente reconhecido como muito familiar. No labiríntico caminho que conduz à presença de Roderick, a sensação do narrador é de viver um pesadelo, como se estivesse na iminência de uma experiência devastadora. Quando focaliza a misteriosa doença de Roderick, que consome o corpo e a alma, transformando-o num homem em cuja expressão, definida como “Arabesque”, não há “any idea of simple humanity”²², o narrador estabiliza sua posição de observador impassível e distanciado, até o momento em que descobre a existência de uma irmã gêmea que Roderick admite existir “although with hesitation”.²³ Diante da imagem real de Madeline passando a distância, como uma sombra, sua reação é de “utter astonishment”, “dread”, “a sensation of stupor”.²⁴ Ao ser informado da doença gravíssima de Madeline, ocorre-lhe a suspeita de que não a verá mais, enquanto observa em Roderick uma

¹⁹ BRADLEY; BEATTY; LONG. *The American Tradition in Literature*, p. 779.

²⁰ BRADLEY; BEATTY; LONG. *The American Tradition in Literature*, p. 780.

²¹ BRADLEY; BEATTY; LONG. *The American Tradition in Literature*, p. 781.

²² BRADLEY; BEATTY; LONG. *The American Tradition in Literature*, p. 782.

²³ BRADLEY; BEATTY; LONG. *The American Tradition in Literature*, p. 783.

²⁴ BRADLEY; BEATTY; LONG. *The American Tradition in Literature*, p. 784.

agitação incomum, estravazada em atividades artísticas cuja expressão formal é marcada por uma abstração excessiva, destituída de proporção e equilíbrio. Madeline morre alguns dias depois e o narrador não só descobre que “sympathies of a scarcely intelligible nature has always existed between them”.²⁵ como auxilia Roderick nos apressados preparativos para o enterro, muito embora observe a frescura da aparência facial da morta e, talvez por isso mesmo, seja acometido de insônia e nervosismo quase incontrolável na noite do enterro. Roderick, ao contrário, parece se renovar com uma energia inesgotável, enquanto ao seu redor, uma luminosidade não natural torna visível a tempestade que se aproxima e os vapores e gases que envolvem a mansão, oriundos do lago negro. Durante uma sessão de leitura em que o narrador lê o texto “Mad Trist”, Roderick ouve sons metálicos que se aproximam e com a rigidez de pedra – “stony rigidity”²⁶ – verbaliza o que já sabia, isto é, que havia enterrado sua irmã ainda viva. A aparição de Madeline com seu abraço maternal/mortal no irmão, desencadeia a destruição da mansão e do lugar. A distância, o narrador observa a dimensão da devastação até o momento em que o cenário retoma a aparência de normalidade e as águas profundas do lago “se fecham”, como que apagando os reflexos que em sua superfície se refletiam.

No âmbito de sua composição alegórica, o conto narra a história do embate travado no *self*, cindido em mente, alma e corpo e, por essa razão, debilitado pela ameaça de dissolução. A figura do narrador representa a mente racional, consciente e inquisitiva, na busca de solução para o mistério da relação entre a alma (Roderick) e o corpo (Madeline), mas, ao longo do percurso, essa busca se descaracteriza através de racionalizações que rejeitam como ilusão, superstição ou sonho o que está além da compreensão lógica. Diante de um cenário cada vez mais sombrio, a mente é teimosamente obtusa e se utiliza de silêncios e omissões como estratégias defensivas em sua resistência à decodificação da sequência de acontecimentos, perdendo-se na confusão entre a objetividade e a subjetividade e abdicando, portanto, do desejo de conhecimento ao ser dominada por emoções como a ansiedade e a angústia que tolhem o raciocínio, a despeito da vontade objetiva de compreender o que experimenta. É consenso crítico que Roderick é um duplo do narrador, o seu outro. Na leitura alegórica que proponho, considero o narrador e seus duplos, Roderick e Madeline, como figuras de uma identificação projetiva do *self*, derivada da fantasia inconsciente de onipotência associada ao controle das partes do *self* projetadas em objetos externos, mas parcialmente semelhantes.²⁷ Essa projeção, tal como um mecanismo de defesa através do qual conteúdos mentais (ideacionais ou afetivos) são eliminados da consciência, interfere no acesso à realidade, por essa razão a mente, supostamente capaz de observar, deduzir, compreender e concluir, não consegue discernir a natureza da doença que aflige a casa do *self* e que está associada à sua cisão e à relação não natural entre corpo e alma, insinuada como uma relação anormal e estranha, em outras palavras, incestuosa.

²⁵ BRADLEY; BEATTY; LONG. *The American Tradition in Literature*, p. 789.

²⁶ BRADLEY; BEATTY; LONG. *The American Tradition in Literature*, p. 793.

²⁷ Algumas noções presentes em minha interpretação são devedoras dos estudos de Melanie Klein, particularmente das obras *Psicanálise da criança* (1969) e *Inveja e gratidão* (1974).

Ironicamente, a presunção de que a faculdade racional possa operar fora dos conflitos torna a mente cúmplice na supressão do corpo, um ato irracional que faz dela também um agente da destruição da alma, o que remete ao vampirismo presente na obra de Poe. É muito revelador o fato de a mente ser a única função que prevalece ao final da narrativa, uma vez que ela se coloca fora do espaço da entropia textual, uma figura analógica do cenário psíquico/apocalíptico da narrativa cuja sequência final concretiza a significação da representação subjetiva da alegoria: a recuperação do desejo através da recomposição da mente na fantasia de onipotência do princípio lógico e da razão, uma espécie de narcisismo defensivo de autopreservação face à irupção das forças do inconsciente. Assim, nos termos de minha leitura, o embate psíquico representado na narrativa não permite a libertação ou triunfo da alma, posição defendida por Wilbur, mas sim a preservação da faculdade mental. Defino como entropia textual o fechamento do sentido alegórico: a contenção, pela determinação reflexiva e racional da mente (do narrador) e pela imaginação alegórica (do escritor), das forças do inconsciente que haviam sido liberadas no caudal textual da proliferação de correspondências e desdobramento de imagens e sentidos que define o modo de produção alegórica. Nessa perspectiva, compreende-se o quanto a representação, em Poe, é sobrecarregada da energia dos dois núcleos imagéticos que dominam o campo subjetivo, o da vida e o da morte. Particularmente no conto em questão, a representação alegórica inscreve um repúdio à morte e uma objetificação do desejo em cuja teia a mente esconde e revela a fantasia do sujeito diante da ameaça de desintegração e aniquilamento.

Nesse ponto, cabe tecer algumas considerações a título de explicação. A personagem Roderick representa a alma do artista, visionária e ascética, obsecada pela busca do ideal de beleza, mas refém da materialidade de um corpo marcado pela desorganização dos sentidos que interfere na sua capacidade de criar a forma artística pura e ideal. A estrutura simbólica da arte que produz, particularmente após a suposta doença da irmã, revela o desejo inconsciente, equacionado com os apelos carnis do corpo, concretizados na relação incestuosa com Madeline, o que é, estética e moralmente, incompatível com o desejo da alma de alcançar a expressão da beleza transcendente. Por isso, a alma também concebe mecanismos de defesa, projetando o desejo na figura de seu outro que é Madeline, ao mesmo tempo um duplo do mesmo, por ser irmã gêmea, e uma alteridade radical, por ser mulher, um representativo fantasmático da figura materna, objeto de fixações afetivas e fantasias arcaicas infantis cuja perda permanece como dor psíquica da alma. Como um corpo mudo e sexuado, associado à paixão e degradado à condição de matéria, Madeline está associada à decadência e à morte, pois inscreve as marcas de uma história familiar em cujo registro estão impressas as transgressões da alma. É um corpo amado, mas também odiado, pela sua contingência como *locus* do interdito, da ruptura, perda e dano, definitivamente um obstáculo concreto para o alcance da plenitude espiritual e artística da alma. Assim, a sua supressão é pré-condição para a libertação da alma poética de sua sujeição ao corpo e à matéria. Essa é a razão pela qual a busca estética, em Poe, pressupõe a transformação da mulher amada em objeto idealizado, obsessivamente representado na imagem da mulher morta e transformada em musa inspiradora. É o caso dos contos que reiteram a perda e a idealização da mulher como “Berenice”, “Morella”, “Ligeia”, “Eleonora” e “The Oval Portrait”. Em

“The Fall of the House of Usher” o enterro prematuro de Madeline/morte simbólica da mãe implica a infração da lei do sangue e da lei moral, uma transgressão com a qual Poe não pode compactuar. O retorno de Madeline, que emerge da tumba em busca da alma, pode ser considerado a vingança do recalcado, um evento que rompe a ordem simbólica ao expor o Real que excede ou escapa à representação, permanecendo, residualmente, como dimensão da impossibilidade de completude.

Se o sujeito da alegoria é o *self* e sua história inscreve o reconhecimento dessa impossibilidade, é contra ela que se insurge a mente com a verdade de sua representação. Richard Wilbur afirma que “The Fall of the House of Usher” “is a journey into the depth of the self”,²⁸ muito embora não tenha tratado a alegoria na perspectiva da tripartição do *self*. Daniel Hoffman, por sua vez, evoca as funções da alma, do corpo e da mente, definindo o conto ora como “a fable of the soul”, em termos da alma “acting independently, insofar as it can(...)”,²⁹ ora como “a tale of the personal apocalypse of the unconscious, as told by the conscious mind”.³⁰ O foco de ambas as leituras não contempla a relação da alegoria com a mente, uma preocupação do próprio Poe ao se manifestar sobre a relação da representação alegórica com a natureza dos processos mentais para organizar as impressões e estabelecer verdades, independentemente do fato dessas serem determinadas pela relatividade da percepção. Resta pontuar que, no conto em questão, a alegoria não tem a função de representar objetivamente o mundo, nem trata de uma representação objetiva da mente. Sua significação reside justamente na interação entre a alegoria e a mente, um processo de representação e autodesvelamento que mascara, e ao mesmo tempo expõe, os recessos mais profundos do *self* e de suas fantasias.

Completando a moldura de minha proposta de leitura, destaco a pertinência do fato das três funções do *self* – mente, alma e corpo – aparecerem claramente no ensaio “The Poetic Principle” (1849), publicado dez anos após a edição do conto, sob a forma de princípios estéticos: a beleza como o excitação da alma, a verdade como a satisfação do intelecto (mente) e a paixão como a intoxicação do coração, índice do corpo. Essa relação intertextual evidencia a presença autoral ou, pelo menos, a consciência de um modo de autoinscrição cujo efeito borra as fronteiras entre as instâncias da ficção e da teoria e produz um *locus* de convergência entre as instâncias do narrador e do autor. Também pelo viés da imbricação da ficção e da teoria, resta chamar a atenção a um aspecto paradoxal da alegoria de “The Fall of the House of Usher”: se, por um lado, o conteúdo da história afirma a impossibilidade de completude do *self* – a mente desmembrada – por outro, a estrutura formal concretiza a unidade composicional na qual a mente racional reina soberana (o narrador/autor) e, tal como o Deus, concebe o seu próprio mito do (micro)cosmo (interior) e nele forja a sua verdade. A supremacia da faculdade da razão, como observei anteriormente, é a expressão do instinto de preservação – repúdio à morte – elevado à condição de uma fantasia narcisista de onipotência, a qual possibilita que a mente sobreviva, triunfal, solitária e amoral, acima

²⁸ REAGAN. Poe: A collection of Critical Essays, p. 108.

²⁹ HOFFMAN. Poe, Poe Poe, Poe, p. 298.

³⁰ HOFFMAN. Poe, Poe, Poe, Poe, p. 314.

do bem e do mal. Seria essa a verdade de Poe? É oportuno lembrar que para o escritor, o objetivo do conto é a verdade presidida pela razão e que a matriz subjetiva de “The Fall of the House of Usher” é o desejo, princípio estruturador da representação alegórica e matriz da fantasia do sujeito.

Segundo Kenneth Silvermann, em sua Introdução ao *New Essays on Poe's Major Tales*, os contos de Poe reencenam, com insistência, os eventos mais dolorosos de sua vida não só em termos de detalhes ou *motifs* isolados, mas também em termos de ações e temas mais abrangentes. Em vida, Poe buscou, de forma ativa e persistente, a autodestruição mental e física. Na arte da ficção, concebeu protagonistas que superam a morte, muito embora a morte reine onipresente em quase todos os seus contos. Em seu profundo antagonismo à representação realista, Poe utilizou, de forma inventiva e com alto controle intencional, vários recursos literários com os quais mascarou, mistificou, distorceu e gerou ilusões de sentido em torno de seus traumas e de seu desamparo psíquico, tornando-os elementos de uma escrita secreta, um subtexto que registra uma experiência pessoal de conteúdos do mundo interior, os quais se projetam nas modelizações e constelação das relações narrador/escritor.

Para Renza, a autobiografia secreta de Poe está inscrita num processo intertextual caracterizado por múltiplas repetições criptografadas de seus próprios textos, como se Poe fosse um plagiador de si mesmo. Nos termos da leitura que apresento, a chave da decifração da escrita secreta reside na convergência da alegoria do *self* e de elementos de sua teoria estética, os quais perfazem a história do sujeito e de seu desejo de transcendência e completude calcado na verdade metafísica da mente e da razão. É nesses termos que considero “The Fall of the House of Usher” como o ponto culminante da (auto) invenção de Poe. É possível que a gênese da história do *self* tenha sido gestada no ensaio “Eureka”, publicada dez anos antes e considerado um texto no qual Poe delineia a sua concepção do universo e prevê a dissociação da mente do corpo. É como se estivesse ensaiando a fantasia de si que, anos mais tarde, produziria a casa de Usher como uma alegoria da casa de Poe. Nessa casa, a imaginação criadora, dividida entre a busca de beleza e a busca da verdade, é indissociada do desejo de preservação do princípio da razão e da lógica. Afinal, é a função da mente que tornou possível surgir, do tormento existencial, o mestre contador de histórias.



ABSTRACT

I begin by tracing some critical tendencies on some studies on Poe produced from the 50's onward. Then I sustain the argument about the centrality of the tale “The Fall of the House of Usher” in Poe's oeuvre as far as it is an allegory that tells of the psychic drama of the *self* in which desire is the subjective matrix in relation to which there emerges relations and revelations about the subject that erase the borders between the categories of narrator and author.

KEYWORDS

Criticism, allegory, projections, mind, soul, body

REFERÊNCIAS

- BOWRA, C. M. *The Romantic Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 1961.
- BRADLEY, Sculley; BEATTY, Richmond; LONG, E. Hudson (Ed.). *The American Tradition in Literature*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1962. 2 v.
- CHAI, Leon. Poe. In: _____. *The Romantic Foundation of the American Renaissance*. Ithaca: Cornell University Press, 1987. p.17- 38.
- CULLER, Jonathan. Baudelaire and Poe. In: _____. *Zeitschrift für Französische Sprache und Literature*. Stuttgart: Ed. Franz S. Verlag, 1990. p. 62-73.
- CUNLIFFE, Marcus. *The Literature of the United States*. Middlesex: Penguin Books, 1954.
- ELIOT, T.S. From Poe to Valéry. In: _____. *To Criticize the Critic and Other Writings*. New York: Faber & Faber, 1963. p. 27-42.
- HOFFMAN, Daniel. *Poe Poe Poe Poe*. New York: Paragon House, 1990.
- FEIDELSON JR. Charles. *Symbolism and American literature*. 2. ed. Chicago: Phoenix Books, 1956.
- GREENBLATT, Stephen (Ed.). *Allegory and Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981.
- KLEIN, Melanie. *A psicanálise da criança*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Mestre Jou, 1969.
- KLEIN, Melanie. *Inveja e gratidão*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- LAWLER, James. Daemons of the Intellect: The Symbolists and Poe. *Critical Inquiry*, v. 14, n. 1, p. 93-110, Autumn 1987.
- MATTHIESSEN, F. O. *American Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1941.
- MICHAELS, Walter Benn; PEASE, Donald E. *The American Renaissance Reconsidered*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.
- POE, Edgar Allan. *Essays and Reviews*. New York: Literary Classics of the United States, 1984.
- POE, Edgar Allan. *The Works of Edgar Allan Poe*. New York: Arcadia House, 1950.
- QUINN, Patrick F. The French Response to Poe. In: REAGAN, Robert (Org.). *Poe: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1967. p.64-78.
- REGAN Robert (Org.). *Poe: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1967.
- RENZA, Louis A. Poe's Secret Autobiography. In: MICHAELS, Walter B.; PEASE, Donald (Org.). *The American Renaissance Reconsidered*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985. p. 58-89.
- SILVERMAN, Kenneth (Ed.). *New Essays on Poe's Major Tales*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- WILBUR, Richard. WILBUR. The House of Poe. In: REAGAN, Robert (Org.). *Poe: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1967. p. 98-120.
- WILSON, Edmund. *The Literature in the United States*. New York: Farrar, Strauss & Cudahy, 1955. 2 v.