

ABORDAGEM CRÍTICA DE UM TEXTO FANTÁSTICO: "A QUEDA DA  
CASA DE USHER"

Julio César Jeha

O objetivo deste trabalho é examinar um texto fantástico segundo o pensamento de alguns teóricos do século XX. A omissão de vários nomes se justifica tanto pela inadequação de sua abordagem teórica ao texto escolhido, quanto pela necessidade de se limitar o escopo do trabalho proposto.

A obra a ser estudada é "A queda da Casa de Usher", de E.A. Poe.<sup>1</sup> Eis a história: o narrador é chamado por um amigo de infância, Roderick Usher, para auxiliá-lo a sair de um estado depressivo. Durante sua estada na Casa de Usher, Madeline, irmã de Roderick, sofre um ataque cataléptico e é enterrada viva pelos dois amigos. Uma semana mais tarde, ela volta e sua aparição causa a morte de Roderick e dela própria.

Poe articula esta fábula em uma trama que se tornou um dos clássicos da ficção fantástica. Este ramo de ficção caracteriza-se por (re)velar um desejo proibido, um interdito. Freud definiu o fantástico como sendo o 'Unheimliche', isto é, uma sensação de estranhamento de algo no entanto vagamente familiar.<sup>2</sup> O discurso fantástico seria, assim, uma revelação de desejos e medos reprimidos pelos diversos códigos de controle a que o homem está submetido.

Tal fantasmagoria se realiza em duas instâncias no texto: na linguagem e na estrutura. Chklovski considera o trabalho poético nada "mais que a acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este consiste antes na disposição das imagens que na sua criação."<sup>3</sup> É a 'dispositio' de Horácio, que há mais de dois mil anos já dava ênfase ao arranjo das imagens no discurso. Tal arranjo não visa, segundo Chklovski, a um reconhecimento imediato, mas antes, a uma visão do objeto. A arte seria, então, o obscurecimento da forma, o aumento da dificuldade e da duração da percepção.<sup>4</sup>

O narrador de Poe compartilha dessa opinião ao relatar suas sensações diante da Casa de Usher:

Fui obrigado a recorrer à conclusão insatisfatória de que existem, sem a menor dúvida, combinações de objetos naturais muito simples que têm o poder de afetar-nos desse modo, embora a análise desse poder se baseie em considerações que ficam além da nossa apreensão. Era possível, refleti, que um arranjo simplesmente diferente de particularidades da cena, dos detalhes do quadro, fosse o bastante para modificar, ou, talvez, para aniquilar aquela impressão dolorosa. (p. 4)

É essa noção quase matemática de arranjos e combinações que faz Eikhenbaum dizer que "a 'differentia specifica' da arte não se exprime através dos elementos que constituem a obra, mas através da utilização particular que se faz deles."<sup>5</sup> O texto é, então, um tabuleiro de xadrez onde o narrador move as peças de

acordo com as infinitas possibilidades que lhe permite a posição de 'master ludi'.

O jogo é (des)velar o 'eu' numa narrativa que é um misto de confissão, contrição e, também, deleite. É (re)viver um passado que não quer se mostrar como passado: a impossibilidade de definição é o traço que o marca:

Não sei como foi (...) Que era aquilo — detive-me a pensar — que era aquilo (...)? (p. 3)

A entrada do jogo/texto é o lago, ponto focal de uma paisagem extrema, de uma geografia de fantasmas. Contemplá-lo é fruir o movimento, a vertigem, a antecipação de um deslocamento sensorial feroz, num universo onde não há outro Tempo, mas uma outra dimensão regida por leis espaciais e temporais próprias.<sup>6</sup>

O narrador é Narciso que se descobre ao ver-se refletido na água e não sobrevive ao espelhamento fatal:

Contemplei a cena que tinha diante de mim (...) com uma completa depressão de alma, que não posso comparar, apropriadamente, a nenhuma outra sensação terrena, exceto com a que sente, ao despertar, o viciado em ópio, com a amarga volta à vida cotidiana, com a atroz descida do véu. (p. 3)

Véu de māyā, a ilusão, que é rasgado em frangalhos revelando a unidade primordial do 'eu' com o universo. Do choque dialético entre o apolíneo e o dionisíaco renasce o indivíduo, nauseado com a intrusão da realidade. Náusea que é o efeito do conhecimento e o conhecimento inibe a ação, pois, a ação do indivíduo não mudará jamais a ordem eterna das coisas.<sup>7</sup> Resta-lhe o pa-

pel de espectador no 'theatrym mundi', onde se desenrola o "corpo a corpo de Eros e Tanatos onde Eros tende em direção a Tanatos e onde a morte é mais viva que o vivente. Donde o horror. Será necessário então matar a morte."<sup>8</sup>

O olhar do narrador é uma infração à ordem natural do lago/espelho, que vai detonar uma narrativa estruturada em círculos concêntricos.<sup>9</sup> Sua viagem ao centro do círculo é a descida de Dante ao Inferno em busca de Beatriz, é a provação que o herói deve sofrer antes de ascender aos céus, é a dolorosa busca de si mesmo.

O primeiro círculo é o da casa antropomórfica de estabilidade precária:

Aquilo me lembrava muito a enganadora integridade das estruturas de madeira apodrecidas, durante longos anos, em alguma abóboda esquecida, sem contato com o sopro do ar exterior. (p. 6)

A casa/túmulo esconde o morto incriminador mas não por muito tempo:

Talvez o olhar de um observador meticuloso pudes- se ter descoberto uma fenda mal perceptível, que, estendendo-se desde o telhado da fachada descia em zigue-zague até perder-se nas águas sombrias do lago. (p. 6)

É a fenda que separa o discurso consciente do discurso inconsciente.

Uma vez dentro da Casa, o narrador encontra-se com seu fantasma: Roderick, que por sua vez tem seu próprio fantasma: Madeline, sua irmã. É o segundo círculo, onde Eros e Tanatos tomam nomes interditos: incesto e fratricídio. A relação entre os irmãos é de vida-morte, amor-ódio. Madeline é o oposto de Roderick: o que lhe falta para adquirir o equilíbrio: a hiperestesia dele se contrapõe a catalepsia dela. Donde a atração/repulsão.

Outra vez o olhar infringe a ordem, penetrando e matando. Medusa cúmplice que petrifica o fantasma do fantasma. Roderick não vê a irmã; é o narrador que serve de 'relayeur' entre o fantasma e o texto:

Enquanto falava, Lady Madeline (...) passou, lentamente, pela parte mais distante do aposento e, sem ter notado minha presença, desapareceu. Olhei-a tomado de profundo assombro, não destituído de terror — (...) e soube que o olhar que dirigi a sua pessoa seria, provavelmente, o último, pelo menos enquanto vivesse, já não seria vista. (p. 9-10)

É esta mulher muito próxima muito distante que subverte o texto ao usurpar o lugar da Mulher e se oferecer ao olhar do narrador. Ela é, em todos os sentidos, estranha ao narrador. E no entanto, ela é o fantasma de Roderick, que é o fantasma do narrador:

... sinto que logo chegará o momento em que deverei abandonar, ao mesmo tempo, a vida e a razão, em alguma luta com o horrendo fantasma — o MEDO. (p. 9)

O fantasma é tão horrendo que é inominável: o 'MEDO' é o medo de ser enterrado vivo, é o medo de enfrentar seus fantasmas e assumir a vida. E "a vida é o nome impronunciável da morte."<sup>10</sup>

A acumulação de marcas indiciais colabora para criar o cenário do enterro em vida:

As janelas, compridas, estreitas e ogivais, achavam-se a tal distância do negro assoalho de carvalho que se tornavam inteiramente inacessíveis por dentro. (...) O olhar, no entanto, esforçava-se em vão para alcançar os cantos mais distantes do aposento, ou os recessos do teto abobadado e trabalhado a cinzel. )p. 6-7)

Um pequeno quadro representava o interior de uma abóbada ou túnel imensamente longo e retangular, de muros baixos, lisos, brancos e sem interrupção ou adorno. (p. 6-7)

Este cenário de dúvidas, trevas e impotência paralisa o 'eu': o fantasma do sepultamento envolve de maneira imprecisa porém avassaladora aquele que exuma seus mortos. Roderick escreve 'O palácio assombrado' para exorcizar seus fantasmas mas é inútil, a exumação só serviu para fortalecê-los. Ele realiza a metáfora e enterra Madeline viva, sem se aperceber do erro fatal. Não há Casa/túmulo que possa aprisionar um fantasma. A ressurreição de Madeline é a imagem perfeita do estranho familiar de Freud. Ao se deparar com o interdito Roderick sucumbe, arrastando a Casa consigo para dentro do lago. Dessa vez, o lago/espelho é a saída do jogo/texto, a morte de Narciso, a libertação do narrador. Com um último olhar, o narra-

dor devolve o texto à ordem do mundo exterior.

Esta leitura do texto fantástico como fantasmático, isto é, articulado como um fantasma, é, provavelmente, a mais adequada a tal tipo de texto. O que não exclui a possibilidade de várias outras leituras serem viáveis e mesmo aconselháveis. Por exemplo, pode-se chegar à poética e à cosmogonia de Poe partindo deste mesmo texto, sem que uma leitura invalide a outra. Se não, vejamos.

Ao se atentar para o fato de que os irmãos Usher "eram gêmeos, e que sempre existira entre ambos certa simpatia de natureza quase inexplicável" (p. 16), pode-se considerá-los como uma unidade antes de nascer. Ao virem à luz, foram movidos por forças de atração e repulsão, até se re-unirem num abraço final. Esta, em poucas linhas, é uma metáfora da cosmogonia de Poe, onde a unidade inicial só é reconquistada após uma relação dialética de atração e repulsão e, mesmo assim, através da destruição. Aqui talvez esteja a chave para se entender o porque de Poe escrever textos tão macabros: ele não vê saída a não ser através da aniquilação material. O que nos leva à sua poética: se de um lado temos Roderick/Madeline, de outro temos a Casa/túmulo, que se confundem. Igualando-se a segunda parte ao mundo material, à forma, tem-se por oposição o espírito, o conteúdo, na primeira parte. Donde que para Poe o espírito só se liberta do material pela decadência física, pela aniquilação total. Com respeito ao conteúdo e à forma há uma diferença: do divórcio de ambos não resta criação poética, não resta literatura digna de tal nome.

O fantástico, então, serve indubitavelmente de caminho

de acesso ao 'eu' e também ao social, uma vez que ele espelha não sō os fantasmas de um indivíduo como ainda os de uma cultura. Funciona igualmente como solução para o mistério do proprio processo literário: "tudo se passa como se a literatura tivesse esgotado ou ultrapassado os recursos de seu modo representativo, e quisesse refletir sobre seu proprio discurso."<sup>11</sup>

NOTAS

<sup>1</sup>POE, E.A. "A queda da Casa de Usher". In: \_\_\_\_\_. Histórias extraordinárias. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970. p. 3-22. Todas as citações subsequentes se referem a esta edição e serão indicadas no texto entre parênteses.

<sup>2</sup>FREUD, S. "O estranho". In: \_\_\_\_\_. Uma neurose infantil. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 275-314.

<sup>3</sup>CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et alii. Teoria da literatura; formalistas russos, 4 ed. Porto Alegre, Globo, 1978. p. 41.

<sup>4</sup>Id. Ibid. p. 45.

<sup>5</sup>EIKHENBAUM, B. A teoria do 'método formal'. In: \_\_\_\_\_ et alii. Teoria da literatura; formalistas russos, 4 ed. Porto Alegre, Globo, 1978. p. 13.

<sup>6</sup>WEINRICH, H. Monde commenté, monde raconté. In: \_\_\_\_\_. Le temps. Paris, Seuil, 1973. p. 46.

<sup>7</sup>NIETZSCHE, F. A origem da tragédia. Lisboa, Guimarães, 1953. 173 p.

<sup>8</sup>CIXOUS, H. Ensemble Poe. In: \_\_\_\_\_. Prénoms de personne. Paris, Seuil, 1974. p. 158.

<sup>9</sup>TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. et alii. Análise estrutural da narrativa. 2 ed. Petrópolis, Vozes, 1972. p. 249.

<sup>10</sup>CIXOUS, H. op. cit., p. 169.

<sup>11</sup>GENETTE, G. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, R. et alii. Análise estrutural da narrativa. 2 ed. Petrópolis, Vozes, 1972. p. 274.