

O insólito prazer do fantástico: o discurso metalinguístico em “A queda da Casa de Usher”, de Edgar Allan Poe

*Paulo Sérgio Marques**

Resumo:

Este trabalho procura demonstrar como o conto “A queda da Casa de Usher”, do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, pode ser considerado uma metaficção e conter, a partir dos elementos metalinguísticos identificados nesta narrativa, uma teoria da literatura concebida conforme as ideias do autor defendidas em textos críticos e ensaísticos, do mesmo modo que se pode inferir, do mesmo conto, uma teoria do gênero fantástico na literatura. Para empreender a pesquisa, busquei suporte na crítica sobre a obra de Poe, em especial a de Julio Cortázar (1993) e Lúcia Santaella (1987), nos próprios ensaios do autor sobre estética e nos teóricos modernos da narrativa fantástica, como Irène Bessière (1974), Louis Vax (1965; 1972) e Jacques Finné (1980).

Palavras-chave:

Edgar Allan Poe, Literatura fantástica, Literatura norte-americana

Edgar Allan Poe é um desses intrigantes escritores cujas narrativas nos seduzem menos pelo que informam do que pelo que silenciam. Quando percorre as imagens lúgubres enunciadas pelo narrador de “The fall of the House of Usher”, a primeira leitura desta narrativa fantástica não arrepiam pela presença de fantasmas ou de monstros noturnos. O que incomoda ao final do enredo é que ele continue tão obscuro e o terror surja justamente do sentimento de um núcleo no drama daquelas personagens que permanece indecifrável aos olhos logocêntricos do leitor. Algo não foi dito, mas está ali, e esta presença é mais assustadoramente atraente do que a pintura de crimes hediondos ou criaturas sobrenaturais.

A trama se inicia com a chegada do narrador não nomeado à Casa de Usher, para uma visita ao amigo Roderick, proprietário do lugar que insistiu para que o

* Doutorando em Estudos Literários pela FCLAR/Unesp.

outro viesse em seu auxílio. Ali encontra o amigo atormentado por um mal obscuro e pela superstição de que a casa onde morava exercia uma invisível influência sobre o espírito de seus moradores. Ouve do próprio Roderick que sua irmã é cataléptica e pode morrer logo, o que o deixará sozinho, pois ele tem nela sua única parenta viva. Madeline, a irmã, aparentemente morre e, sob o testemunho do narrador, que então descobrem que os irmãos são gêmeos, é enterrada por Roderick numa câmara situada no subterrâneo da própria mansão. Então, o humor de Roderick torna-se ainda mais exaltado, até o momento em que, quando o narrador lê um livro para o amigo, estranhamente as ocorrências da estória lida reproduzem-se no interior da casa. Madeline levanta-se do túmulo e atira-se sobre o irmão, que pouco antes confessa um ato hediondo: enterraram a moça viva. A rediviva abraça-se furiosamente ao irmão, enquanto recrudescer uma tempestade que abala os alicerces da casa. O narrador foge e só consegue ver, à distância, a casa afundar, com seus moradores, no chão pantanoso sobre o qual se erguia, enquanto a lua cheia desponta entre uma fenda perceptível na parede frontal do solar desde a chegada do visitante.

Se atravessamos a narrativa pela superfície, somos conduzidos de uma emoção a outra, num horror crescente que culmina na destruição total de personagens e cenários, sem que possamos dar um sentido lógico à trama. A fábula, em resumo, é o que disse dela um admirador de Poe:

Usher, cuja superioridade em detalhes e proporções é marcante, insinua de maneira arrepiante uma vida obscura de coisas inorgânicas, e apresenta uma tríade de entidades anormalmente ligadas ao final de uma longa e retirada história de família – um irmão, sua irmã gêmea e a casa incrivelmente antiga, todos partilhando uma única alma e encontrando uma dissolução comum na mesma hora. (LOVECRAFT, 1987, p. 53)

O trágico destino dos irmãos e da casa espelhando-se mutuamente é responsável pela inquietação maior na trama. Tal destino, entretanto, é precipitado por um ato bizarro do próprio Roderick, ao enterrar a irmã viva, o que não inquieta menos. Dois acontecimentos imprecisos, portanto, organizam o mistério da “Casa de Usher”.

Comentando os procedimentos narrativos de Edgar Allan Poe, Lúcia Santaella afirma que o autor não produz enredos, mas “desenredos”, apresentando ao leitor um quebra-cabeças, um “enigma” para ser desvendado (SANTAELLA, 1987, p. 158). Portanto, em qualquer narrativa, mas em especial nas de Poe, deve-se começar um interrogatório pelo principal suspeito da trama: o narrador.

Nossa ótica é a sua, nossas certezas só têm a ele por âncora. O da "Casa de Usher", como nós, leitores, pouco sabe e só pode contar o que percebe ou pressente do centro da trama, como observador e partícipe, e esses fragmentos, peças no quebra-cabeças, é que vão constituir, justapostos, o enigma que, ao mesmo tempo que revelam, estão a encobrir. Este narrador se esforça por conduzir nossas impressões a que reflitam as suas próprias, o que se denuncia, por exemplo, no acúmulo de adjetivos e advérbios sinistros perceptíveis logo às primeiras linhas do texto: "*dull, dark, and soundless day*", "*the clouds hung oppressively low*", "*a singular dreary tract of country*", "*the melancholy House of Usher*" (POE, 1955, p. 62, grifos meus). Ele segue manifestando a angústia e a perturbação que o assombram ao contemplar a Casa de Usher e os arredores, que, no entanto, descreve como "*the mere house, and the simple landscape features of the demain*" (Idem, p. 63, grifos meus), e avisa o leitor de que traz o espírito turvo pelas emoções: "There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart – an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime" (Ibid.). É uma alma excitada, portanto, que está a conduzir o enredo e disso ninguém pode se dizer inadvertido.

Existe, contudo, outro elemento, talvez até mais elucidativo, em algumas formas modalizantes que acusam na enunciação uma hesitação dubitativa sobre o conteúdo do que se narra. Repare-se como vacila este narrador em passagens como as seguintes: "I know not how it was" (Ibid., p. 62); "nor could I grapple" (p. 63); "I know not how" (p. 65); "I know not why"; "I knew not whence" (p. 75). Ora, estes segmentos assumem tanto mais importância se confrontados com outros, onde o narrador, ao contrário, afirma algumas certezas, afinal, diante de um narrador com tantas dúvidas, não chamariam atenção momentos em que ele protesta conhecer uma informação fidedigna?

É o que ocorre no intervalo em que ele detém a narrativa para descrever a situação da Casa de Usher e de suas personagens. Como nos exemplos de hesitação apontados acima, o narrador inicia dizendo que pouco conhece de Roderick, para a seguir alertar que alguma coisa, contudo, *ele sabe*: "Although, as boys, we had been even intimate associates, yet *I really knew little* of my friend. [...] *I was aware, however* [...]" (Ibid., p. 64, grifos meus). Esta oposição entre as duas situações, a de vacilação e a de certeza, coloca em relevo a última, tanto mais valorizada quando sabemos que estamos frente a um narrador que conhece pouco do que narra. Assim, aos olhos do leitor

cuidadoso, as duas declarações que vêm a seguir tornam-se informação de primeiro plano para a interpretação do conto:

I was aware, however, that his very ancient family had been noted, time out of mind, for a peculiar sensibility of temperament [...]. I had learned, too, the very remarkable fact, that the stem of the Usher race, all time-honoured as it was, had put forth, at no period, any enduring branch; in other words, that the entire family lay in the direct line of descent, and had always, with very trifling and very temporary variation, so lain. (Ibid., p. 64)

Em primeiro lugar, o narrador informa sobre uma enfermidade que desde muito tempo acomete os membros da família de Roderick, da qual, logo veremos, ele é uma das vítimas, ao lado da irmã, que também sofre com acessos catalépticos. Como a enfermidade é notada no seio da família, conclui-se daí que pode ser um traço hereditário legado de uma geração a outra. A segunda informação diz respeito aos casamentos sempre interiores e conseqüentemente consanguíneos entre os membros da família, fato, aliás, para o qual o próprio narrador chama atenção, qualificando-o de "very remarkable". Não é preciso muito para notar que um dado se ajusta a outro e do cruzamento de ambos pode-se deduzir que a enfermidade de Roderick resulte justamente do predomínio de uma particularidade genética ligada a genes recessivos, que, em função das relações consanguíneas, perpetuou-se no sangue das sucessivas gerações. É este o raciocínio do narrador quando associa a descendência direta da família à ambiguidade da expressão "Casa de Usher":

It was this deficiency, I considered, while running over in thought the perfect keeping of the character of the premises with the accredited character of the people, and while speculating upon the possible influence which the one, in the long lapse of centuries, might have exercised upon the other – it was this deficiency, perhaps, of collateral issue, and the consequent undeviating transmission, from sire to son, of the patrimony with the name, which had, at length, so identified the two as to merge the original title of the estate in the quaint and equivocal appellation of the "House of Usher" – an appellation which seemed to include, in the minds of the peasantry who used it, both the family and the family mansion. (Ibid., p. 64)

O narrador considera perfeitamente ajustados o caráter das personagens e a "casa", observando, entretanto, que o termo é tomado pelos habitantes da região como designando tanto o edifício quanto a própria genealogia familiar. Vemos, então, numa só imagem, reunidos o destino da família, a sinistra

autoridade do edifício e a pena dos dois irmãos remanescentes: se Roderick e Madeline não podem escapar da sina familiar, é porque trazem no sangue a maldição dos casamentos consanguíneos, legado que o desejo de proteção do patrimônio – o edifício – transmitiu a seus herdeiros.

Essa dependência das personagens de Poe a imperativos ou “maldições” alheias à sua vontade já foi notada por Cortázar em outros de seus enredos:

Muitas vezes se tem assinalado que seus heróis são manequins, seres impelidos por uma fatalidade exterior, como Arthur Gordon Pym, ou interior, como o criminoso de *O gato preto*. Num caso cedem aos ventos, às marés, aos acasos da natureza; noutro, se abandonam à neurose, à mania, à anormalidade ou ao vício, sem a menor sutileza, a menor distinção, a menor gradação. Quando Poe nos apresenta um Pym, um Usher, um Egaeus, um Montresor, já estão submetidos a uma especial “perversidade” [...]; se se trata de um Dupin, de um Hans Pfaall, de um Legrand, não são a rigor seres humanos, e, sim, máquinas pensantes e atuantes, autômatos. (CORTÁZAR, 1993a, p. 109)

A dificuldade ou mesmo o impedimento de tomar nas mãos o controle racional de seus destinos acaba geralmente abismando essas personagens no delírio ou na loucura, alienadas que estão do entendimento daquilo que se lhes sobrepõe. Por isso não é raro, como em “A Casa de Usher”, todo o enredo desdobrar-se a partir de devaneios e ocultar em seu centro um objeto de terror que raramente expõe-se diretamente à vista. Se a força condutora de seus destinos não pode ser compreendida, ela só será sugerida a partir de emoções e imagens vertiginosas, única percepção permitida às personagens mergulhadas em sua estranheza:

É válido sugerir o mundo onírico como impulsor de muitas das narrativas de Poe. Os pesadelos organizam seres como os dos seus contos; basta vê-los para sentir o horror, mas é um horror *que não se explica*, que nasce tão só da presença, da fatalidade a que a ação os condena ou a que eles condenarão a ação. (Idem, p. 109-110, grifo do autor)

A ação de Roderick, por mais assustadora que pareça, é fruto de sua fatalidade, e tanto mais assustadora quanto mais irrecorrível nos parece. Roderick é um herói trágico, confrontado com um dilema do qual não pode evadir-se: tem uma doença e uma irmã doente, ambas as enfermidades provavelmente originadas do costume familiar de conservar descendências diretas; sustentar a “Casa de Usher” é perseguir-lhe a tradição, casando-se os irmãos entre si, últimos e isolados herdeiros, para manter viva a família nas futuras gerações; por outro

lado, manter viva esta casa maldita significa lançar sobre os filhos e netos a pena que eles mesmos herdaram, seu crime incestuoso e o castigo de suas enfermidades. Roderick é desses caracteres mais típicos do Romantismo, homem aprisionado entre os poderes antagonistas – mas complementares – do desejo e do medo: quer e deve querer a irmã para preservar a genealogia dos Usher; mas recusa e deve recusá-la para interromper a sucessão de incestos que alimentam a maldição de suas enfermidades. Por isso encerra vivo, na tumba, o objeto de sua luxúria e sua perdição, unindo, por este gesto, o erotismo à morte e repetindo um dos temas prediletos de Poe, o do amor maldito. Foi Cortázar um dos críticos que notaram uma privação de “erotismo normal como impulso ou força integrante da ação” entre as personagens de Poe:

Não é que os personagens não amem, pois com frequência o drama nasce da paixão amorosa. Mas esta paixão não é um amor dentro da dimensão erótica comum; pelo contrário, situa-se em planos de angelismo ou satanismo, assume os traços próprios do sádico, do masoquista e do necrófilo, escamoteia todo processo natural, substituindo-o por uma paixão que o herói é *o primeiro a não saber como qualificar* – quando não cala, como Usher, aterrado pelo peso da culpa ou da obsessão (Ibid., p. 133, grifo do autor).

O amor de Roderick, portanto, é um sentimento complexo, tanto mais por mover-se na alma de um homem já perturbado por uma sensibilidade enfermeira. Não fossem suficientes todos os titubeios de Roderick durante o enredo e sua constante autovitimação, o narrador ainda nos alerta de que o semblante do amigo denuncia uma fraqueza moral, “a want of moral energy” (POE, 1955, p. 66). Além disso, na terceira estrofe daquela canção que serve de réplica do enredo maior, nomeia-se o rei desse castelo assombrado por tristezas e maldições com o epíteto de “Porphyrogene” (Idem, p. 71), isto é, um descendente de Porfiro, gigante que foi condenado e morto por Zeus em virtude de seu excesso de luxúria. É o próprio narrador que alude a afinidades de natureza estranha entre os irmãos, quando afirma: “I learned that the deceased and himself had been twins, and that sympathies of *a scarcely intelligible nature* had always existed between them” (Ibid., p. 74, grifo meu). O texto é certamente ambíguo e conduz normalmente a uma mistificação, à crença de relações de natureza sobrenatural entre os dois irmãos, mas nada impede de que esteja também aludindo a ligações não *sobrenaturais*, mas *antinaturais*. A impressão se fortalece se lembramos das referências aos médicos que atendiam a família: “I met the physician of the family. His countenance, I thought, wore a

mingled expression of low cunning and perplexity. He accosted me with trepidation and passed on" (Ibid., p. 66). E ainda:

The brother had been led to his resolution (so he told me) by consideration of the unusual character of the malady of the deceased, *of certain obtrusive and eager inquiries on the part of her medical men*, and of the remote and exposed situation of the burial-ground of the family (Ibid., p. 73, grifo meu).

Quando o narrador chega à casa, cruza com um médico em quem vê sinais de surpresa e perplexidade. Algo certamente o perturbava e pode-se acreditar, por um lado, que fosse apenas o aspecto sombrio da casa. Mas então está lá: os médicos de Madeline incomodavam com questões indiscretas e importunas, uma das razões que levou Roderick a decidir pelo sepultamento da irmã no interior da própria mansão, próxima de seus cuidados e de sua vigilância.

Também para falar de uma resistência de Madeline à doença, o narrador utiliza uma expressão ambígua: "Hitherto", diz ele, "she had steadily borne up against the pressure of her malady, and *had not betaken herself finally to bed*" (Ibid., p. 69, grifo meu). Certamente o contexto conduz à interpretação de que a moça relutava em aceitar a morte, mas "entregar-se à cama" é um termo bastante alusivo ao concurso sexual e ao menos sugere ser outro o gênero de mal a que a moça estava procurando resistir.

Depois de enterrar Madeline, Roderick é incomodado por emoções que traem o encobrimento de um segredo. A mistificação do narrador dirige a interpretação para a impressão de uma ação sobrenatural, daquela comunicação sutil entre os irmãos, que faz com que a inquietação de Madeline no Além repercuta na alma de Roderick. É como se o próprio Roderick tivesse se tornado o fantasma da irmã:

And now, some days of bitter grief having elapsed, an observable change came over the features of the mental disorder of my friend. His ordinary manner had vanished. His ordinary occupations were neglected or forgotten. He roamed from chamber to chamber with hurried, unequal, and objectless step. The pallor of his countenance had assumed, if possible, a more ghastly hue – but the luminousness of his eye had utterly gone out. The once occasional huskiness of his tone was heard no more; and a tremulous quaver, as if of extreme terror, habitually characterized his utterance. (Ibid., p. 74)

Seguramente uma explicação mais racional poderia apontar no espírito de Roderick os movimentos aguilhoantes da culpa, se racional fosse esse narrador.

No entanto, ele mesmo adivinha por baixo daquele comportamento a ação de um mistério que o companheiro recusa revelar: "There were times, indeed, when I thought his unceasingly agitated mind was labouring with some oppressive secret, to divulge which he struggled for the necessary courage" (Ibid., p. 74). O segredo é confessado mais à frente, quando, diante da iminência do encontro com a irmã "ressuscitada", Roderick finalmente revela o motivo de sua inquietação:

Not hear it? – yes, I hear it, and *have* heard it. Long – long – long – many minutes, many hours, many days, have I heard it – yet I dared not – oh, pity me, miserable wretch that I am! – I dared not – I *dared* not speak! *We have put her living in the tom!* (Ibid., p. 78, grifos do autor)

Ele sempre soube, portanto, do que ele e o amigo haviam feito com Madeline. Na verdade, bem antes desses acontecimentos se sucederem, o narrador avisou-nos de que o mal de Roderick era o medo de seus próprios atos, do que ele pressentia necessário executar. Aquele "fear" registrado em maiúsculas, contudo, não se referia a fatos ou ocorrências que poderiam lhes sobrevir, mas a "consequências" e "resultados" de alguma ação necessária:

I dread the events of the future, not in themselves, but in their results. I shudder at the thought of any, even the most trivial, incident, which may operate upon this intolerable agitation of soul. I have, indeed, no abhorrence of danger, except in its absolute effect – in terror. In this unnerved – in this pitiable condition – I feel that the period will sooner or later arrive when I must abandon life and reason together, in some struggle with the grim phantasm, FEAR. (Ibid., p. 67-68, grifo do autor)

O imperativo designado pelo "must" já aparece uma linha acima, no mesmo parágrafo, quando o rapaz afirma: "I *must* perish in this deplorable folly", em que até o grifo do autor torna-se eloquente para noticiar a culpa do protagonista. Roderick não deseja a morte ou o sofrimento, mas os tem como necessidade. É uma consciência culpada que se sentencia: "preciso perecer". Por outro lado, não teme qualquer perigo, mas as "consequências" de seus atos, isto é, o que pode ocorrer se ele prolonga a tradição familiar dos laços consanguíneos: de um lado, o incesto; de outro a perpetuação do mal no sangue das gerações futuras. O que ele enterra com Madeline é o objeto desse medo aterrorizador, ao mesmo tempo que o preserva para si, dividido que está entre o desejo e a repulsa.

São, portanto, esses trechos alusivos que podem prover respostas àquilo que atormenta o espírito racional do leitor: por que o sepultamento de Madeline? A partir destas informações intralineaes pode-se deduzir em Roderick um comportamento equívoco de desejo e medo: aprisionar a irmã num mausoléu ao mesmo tempo afasta-a de seu apetite obsceno mas também a submete a sua guarda e seu controle.

Finalmente, Décio Pignatari observa que uma “profunda consciência” da linguagem impressa leva Poe a fazer uso, em suas narrativas, de “processos anagramáticos e hipogramáticos” (PIGNATARI apud SANTAELLA, 1987, p. 183). Santaella sustenta-se na observação de Pignatari para entrever em “Usher” um anagrama de “House” em que a letra “o”, substituída pelo “r”, retorna na forma da lua cheia na cena final do conto. Tomando a análise da autora, se lembrarmos que o “r” é a inicial do nome de Roderick, poderíamos concluir que a casa – *house* – sobrepõe-se, no final, à personagem – Roderick Usher. Acredito ser possível ver também no termo escolhido pelo autor para nomear a família protagonista e a casa que os abriga, outro jogo anagramático que sintetiza a maldição do enredo da Casa de Usher. Se partimos a palavra Usher em dois hemistíquios, teremos: *us + her* – o pronome apassivador da primeira pessoa do plural e o possessivo feminino, o que poderia ser traduzido como: “nós somos dela”, isto é, os habitantes pertencem à casa (que obviamente não pode aceitar o pronome inanimado “it”, dada sua constituição orgânica, tantas vezes aventada por Roderick); mas também pode significar que Roderick e o narrador estão nas mãos dela, Madeline, o grande segredo do conto, o tema nas sombras desta intriga macabra.

Poe e a arte do indefinido

Assim, o incesto parece ser, na verdade, tema central e *leitmotiv* de “A Casa de Usher”. Se não é explicitamente anunciado, é porque nunca foi prática do estilo do autor evidenciar os temas de sua ficção. Julio Cortázar percebe, num texto crítico de Poe, essa preferência do autor por uma literatura sugestiva contra os textos demasiadamente explícitos ou realistas:

Poe tem um texto que me parece suficientemente eloquente. Falando de Tennyson, diz: “Há nas suas obras passagens que me dão a confirmação de uma convicção muito antiga, a de que o *indefinido* é um elemento da verdadeira *poiesis*. Por que algumas pessoas se cansam, tentando decifrar obras de fantasia tais como *The Lady of Shalott*? Daria no mesmo desenredar o *ventum textilem*. Se o autor não se propôs deliberadamente que o sentido da sua obra fosse sugestivamente indefinido, a fim de

obter – e isto de forma muito definida – um *efeito* tão vago como espiritual, tal efeito nasceu pelo menos dessas silenciosas incitações analíticas do gênio poético que, no seu supremo desenvolvimento, abrange todas as ordens da capacidade intelectual”. (CORTÁZAR, 1993, p. 120, grifos do autor)

Proposital ou não, o indefinido define, pois, a criação poética do gênio e confere ao texto sua verdade artística. A vagueza converte-se em força espiritual, nascida de uma integridade intelectual que consegue articular diversas afecções da percepção e dos sentidos. A essa estética do indefinido, que constituiria, para Poe, a “verdadeira *poiesis*”, Lucia Santaella chamou de “construção precisa do impreciso” (1987, p. 150). O texto poético não sustenta, então, significados definitivos, as “obras de fantasia” não são objetos para serem solucionados, mas vividos nos seus efeitos. As leituras sucessivas de um texto fazem experimentar uma infinitude de sensações, que é o próprio gozo estético. A atividade interpretativa, por sua vez, nunca será definitiva, pois, se o fosse, significaria a destruição da própria obra de arte, cujo intento é justamente conter o infinito pela sua ambiguidade semiótica. Num diálogo onde Agathos, o Bem, e Oinos, o Vinho, discutem a criação, Poe defende o bem como o conhecimento, não em sua essência, mas em sua atividade: “*Agathos* – Ah! A felicidade não está no conhecimento, mas na aquisição do conhecimento! Sabendo para sempre, seremos para sempre venturosos; saber tudo, porém, seria diabólica maldição” (POE, 1981e, p. 297). Uma interpretação final destruiria o universo criado, o cosmo se dissolve se o nome de Deus for pronunciado. A função das obras criadas é fornecer objetos onde o homem exerça sua atividade lúdica de procura do conhecimento. As obras não são problemas que buscam soluções, mas jogos ou enigmas sem respostas terminais:

Agathos – Não há sonhos no Éden; mas aqui se murmura que o único objeto desse infinito de Matéria é produzir fontes infinitas, nas quais a alma possa saciar a sede de *conhecer*, que é nela, para sempre, insaciável, uma vez que saciá-la seria extinguir a própria alma (Idem, p. 297, grifo do autor).

Toda atividade criadora é produtora de infinitos movimentos. Um impulso espiritual ou pensamento, assim como qualquer ato criativo, não perece porque imprime “vibrações à atmosfera circundante”, que se estendem “indefinidamente” (Ibid., p. 298). Essa teoria da criação do universo é também uma teoria da criação de universos poéticos: “*Agathos* – E enquanto assim

falava, não te atravessou a mente alguma idéia, a respeito do *poder físico das palavras*? Não é cada palavra um impulso sobre o ar?" (Ibid., p. 299, grifo do autor). Dessa forma, um impulso original (ato do artista) dá origem a um mundo de sensações, indefinidamente e para sempre propagado em movimento contínuo (atos de leitura). Em síntese, uma obra genuinamente artística seria também geradora de infinitos modos de fruição e interpretação. Desprovida de uma intenção ou sentido unidirecional, a arte literária constituiria um cosmo vivente, que vale por si mesmo e pela realidade de fruição para os sentidos que ele edifica. Como percebeu Cortázar, Poe

compreendeu que a eficácia de um conto depende da sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si [...] deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluír, concorrer para o acontecimento, para *a coisa que ocorre* e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria [...] ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse. É absolutamente literário, e se deixa de o ser como, por exemplo, na literatura de tese, se converte em veículo literário de um efeito extraliterário, isto é, deixa de ser um conto no antiquíssimo sentido da palavra. (CORTÁZAR, 1993, p. 122-123)

Poe distingue a beleza do que convencionalmente se tem por verdade e afasta um plano do outro. Um texto poético não oferece uma verdade a ser esclarecida e evidenciada, mas um conjunto de estímulos que faz o espírito experimentar a atividade de conhecer, o exercício do contato com um universo múltiplo e orgânico. Ler equivale, portanto, a existir e, se a realidade existencial oferece à curiosidade e ao deleite dos sentidos o seu ser vário e indevassável, também uma obra de arte legítima deve abrir-se à exploração de um espírito que sempre a conhece sem nunca defini-la. Na sua filiação romântica, Poe respeita o mistério e sabe que sobre o incognoscível nada se pode dizer; cabe somente apresentá-lo: "Poe procura fazer com que o que ele diz seja presença da coisa dita e não discurso *sobre* a coisa. Nos seus melhores contos o método é francamente poético: fundo e forma deixam de ter sentido como tais" (Idem, p. 125, grifo do autor), porque fundo e forma são a única concretude no objeto poético. Isso porque Poe aspira a uma "beleza superior", que ele pretende materializar através do entusiasmo e da exaltação da alma. É o que percebemos neste trecho do ensaio de Baudelaire sobre o autor, quando o poeta francês, para apresentar sua própria poética, recorre ao estilo de seu antecessor:

Tem sido meu propósito sugerir que, enquanto este próprio Princípio é estrita e simplesmente a Aspiração Humana pela Beleza Suprema, a manifestação do Princípio é sempre encontrada em *uma exaltante emoção da alma*, completamente independente daquela paixão, que é a embriaguez do Coração ou daquela verdade, que é a satisfação da Razão. Porque a respeito da paixão, ai! Sua tendência é, antes para degradar, que para elevar a Alma. O Amor, pelo contrário – o Amor – o verdadeiro, o divino Eros – o Uraniano tão distinto da Vênus Dioneana – é, inquestionavelmente, o mais puro e o mais verdadeiro de todos os temas poéticos. E quanto à Verdade, se, para falar a verdade, mediante a consecução de uma verdade, somos levados a perceber uma harmonia, onde nenhuma apareceria antes, experimentamos imediatamente o verdadeiro efeito poético; mas este efeito é referente à harmonia somente, e não, no mínimo grau, à verdade, que simplesmente serviu, para tornar manifesta a harmonia. (BAUDELAIRE, 1981, p. 51, grifo do autor)

O que interessa, pois, à verdadeira poesia, é criar esse espaço de encontro – Eros – entre o humano e o objeto supremo da Beleza. Não é a reprodução de um sentimento nem a revelação de uma verdade, mas a simples e extática experiência da transcendência em si, a contemplação do mistério puro e de seus efeitos, a noção de uma harmonia que, ela mesma, já é todo objeto e toda verdade poética. É em razão dessa onipresença da Beleza, que elide toda atividade puramente cerebral, teórica ou referencial, que faz da prosa de Poe mais do que narrativas ficcionais cujos temas ou significados limitem-se à superfície das palavras. Ao contrário, contaminado pelo vício de nada dizer e tudo sugerir, Poe foge da teoria pura e encontra também no ato poético a melhor forma de veicular suas idéias. “Sua teoria favorita era a de que a teoria inclui a prática”, defende Santaella, acrescentando que Poe foi o primeiro artista “a pensar seriamente e a escrever claramente sobre os métodos e propósitos da literatura, criando uma nova disciplina estética e formulando uma teoria crítica que seus poemas e contos puseram em prática” (SANTAELLA, 1987, p. 153). Para ele, razão e emoção, intelecto e intuição não se separavam na atividade artística e escrever sobre a arte e praticá-la eram uma atividade conjunta: “Sua produção é uma rede multiforme de partes indissociavelmente urdidas que conectam, num mesmo lance, o escritor, o crítico, o teórico, o poeta e o inventor de contos” (Idem, p. 152). Acredito, por isso, que, ao lado dos ensaios críticos e teóricos, Edgar Allan Poe também utiliza a narrativa artística para veicular suas idéias sobre a criação poética. Dentre elas, “The fall of House of Usher” assume lugar privilegiado.

Uma casa e uma poética

Julio Cortázar já pressentiu certa proximidade entre a arte narrativa de Poe e o interior de uma casa:

Muito se tem elogiado Poe pela criação de “ambientes”. [...] A aptidão de Poe para *nos introduzir num conto como se entra numa casa*, sentindo imediatamente as múltiplas influências de suas formas, cores, móveis, janelas, objetos, sons e cheiros, nasce da concepção que acabamos de mostrar. [...] O ambiente resulta da eliminação quase absoluta de pontes, apresentações e retratos; somos colocados no drama, somos obrigados a *ler o conto como se estivéssemos dentro*. Poe não é nunca um cronista; seus melhores contos são janelas, aberturas de palavras. Para ele, um ambiente não constitui como que um halo do que acontece, mas forma corpo com o próprio acontecimento e, às vezes, é o acontecimento. (CORTÁZAR, 1993, p. 124-125, grifos meus)

O próprio Edgar Allan Poe já utilizou num texto crítico a metáfora da casa para a narrativa: “Não posso deixar de pensar que muitos romancistas poderiam, de vez em quando, extrair algum proveito do exemplo dos chineses que, embora construam suas casas, começando pelo teto, têm contudo senso bastante para não começarem seus livros pelo desenlace” (POE, 1981a, p. 444). Encontrar, portanto, uma narrativa sobre uma casa que fosse, ao mesmo tempo, um discurso metalinguístico, sobre a atividade criadora e a natureza do texto literário, não é coisa que espantaria um leitor de Poe ou um crítico como Cortázar. Além disso, sabe-se do entusiasmo de Poe pelos jogos e desafios intelectuais, o que faz da metalinguagem um recurso desejável em suas obras: “A maldição de certos espíritos é não poderem nunca estar satisfeitos, quando se sentem capazes de concluir uma obra. Nem mesmo são felizes, depois que a executaram. É preciso que saibam e que mostrem aos outros como se dedicaram a ela” (Idem, p. 442). Por outro lado, dar forma artística a idéias teóricas era, no caso de Poe, não apenas uma sugestão poética ou um recurso lúdico, mas uma exigência intelectual e prova de gênio. Nos *Marginalia*, ele prega:

Um homem de certa habilidade artística pode muito bem saber como se obtém certo efeito, explicá-lo claramente e, contudo, falhar quando quer utilizá-lo. Mas um homem que possua certa habilidade artística, não é um artista. Só é artista aquele que pode aplicar, com felicidade, seus mais abstrusos preceitos. Dizer que um crítico não poderia escrever o livro que critica é emitir uma contradição nos termos. (Ibid., p. 444-445)

É por isso que não são raras as interpretações metalinguísticas possíveis para alguns de seus contos mais brilhantes e renomados. Um exemplo é "O caso do Sr. Valdemar", estória em que o corpo de um escritor morto é mantido em atividade e "responde" a seus interlocutores enquanto sob o efeito da hipnose, metáfora visível da organicidade artística da obra enquanto o efeito da ilusão ficcional e da ambiguidade poética mantém em suspenso a sua exploração pela leitura.

Na "Casa de Usher" Santaella (1987, p. 186) observa que Poe pratica a "cosmogonia sensível" formulada teoricamente em *Eureka*. Podemos divisar, portanto, no conto a ficcionalização da doutrina pré-socrática – mas também romântica – exposta em *Eureka*, segundo a qual a multiplicidade, gerada a partir do Uno, retorna ao ponto de origem a partir da força da gravidade que une os seres particulares, "a mais forte das forças": o que Eris dividiu, Eros reúne. O universo criado reage, portanto, à condição do "como é e não devia ser", buscando o retorno do "como era originalmente e portanto deveria ser", realizando um movimento de volta "ao absoluto original, ao primitivo supremo" (POE, 1981c, p. 337). Ou, conforme anuncia o próprio Poe nas primeiras linhas do ensaio, sua tese é a de que "na unidade original da primeira coisa está a causa secundária de todas as coisas, com o germe de seu inevitável aniquilamento" (Idem, p. 315), o que também poderia ser traduzido como: na linearidade da manifestação genética da Casa de Usher, na unidade interior de suas relações, está o destino de todas as suas gerações, que contêm em si a razão de sua própria destruição: como os pares separados, Roderick e Madeline sentem também a "maior das forças" agindo para reuni-los; também sentem o erro do que existe e, no embate final, ao se reunirem no abraço da morte, levam consigo a ordem estabelecida, de cuja ruína se eleva a esfera simbólica do Uno.

Ora, se as concepções sobre a criação do universo e a produção artística, na ensaística de Poe, são irmanadas, ver sua doutrina cosmogônica tramada no enredo da "Casa de Usher" obriga a considerar este conto também um ícone para sua doutrina poética. Acredito poder encontrar em duas passagens do conto uma síntese desta associação. Ambas referem-se às superstições de Roderick com respeito às influências que a casa exerceria sobre os seus habitantes, estranhos efeitos emocionais provocados pela trama de sua arquitetura. Vejamos a primeira:

He was enchained by certain superstitious impressions in regard to the dwelling which he tenanted, and whence, for many years, he had never ventured forth – in regard to an influence which some peculiarities in the mere form and substance of his family mansion, had, by dint of long sufferance, he said, obtained over his spirit – an effect which the *physique* of the grey walls and turrets, and of the dim tarn into which they all looked down, had, at length, brought about upon the *morale* of his existence. (POE, 1955, p. 68, grifos do autor)

O excerto fala de uma crença do protagonista em um “efeito” (*effect*) suscitado no espírito (*morale*) por uma disposição de natureza “física” (*physique*), e estas duas últimas palavras aparecem sublinhadas pelo autor, que assim desejou chamar a atenção sobre elas. Trata-se, num primeiro plano, da revelação do efeito da Casa (prédio e família) sobre a alma e a existência das sucessivas gerações dos Usher. Em outro nível de leitura, contudo, percebe-se a presença da doutrina de Poe para a obra artística: uma composição peculiar que produz um “efeito moral” sobre os que a “habitam”. Esta presença torna-se mais clara se o excerto for confrontado com outra passagem, aquela em que o recurso do *mise-en-abîme* manifesto da introdução de uma canção no centro do conto surge como índice revelador da estratégia narrativa da “Casa de Usher”. A canção intitula-se “The Haunted Palace”, o palácio assombrado, e a ela seguem observações do narrador que abrem portas para a interpretação metalinguística do conto. Já mostrei como a canção auxilia na revelação de um tema oculto na trama. É preciso ainda lembrar que o recurso do *mise-en-abîme* contém sempre um elemento de metalinguagem, uma vez que o que ali ocorre é uma narrativa dentro de uma narrativa maior, ecoando-a, isto é, referindo-se à própria narrativa que a contém. Então, se atentarmos para o parágrafo que segue a canção no enredo da “Casa de Usher”, veremos que, justamente neste momento, ele retoma a hipótese, já manifesta anteriormente, dos efeitos da casa sobre as personagens, para, no parágrafo seguinte, “mudar” de assunto e falar dos livros:

I well remember that suggestions arising from this ballad, led us into a trains of thought wherein there became manifest an opinion of Usher’s which I mention not so much on account of its novelty (for other men have thought thus), as on account of the pertinacity with which he maintained it. This opinion, in its general form, was that of the sentience of all vegetable things. But, in his disordered fancy, the idea had assumed a more daring character, and trespassed, under certain conditions, upon the kingdom of inorganization. [...] The belief, however, was connected (as I have previously hinted) with the grey

Stones of the home of his forefathers. The conditions of the sentience had been here, he imagined, fulfilled in the method of collocation of the stones – in the order of their arrangement, as well as in that of the many *fungi* which overspread them, and of the decayed trees which stood around – above all, in the long undisturbed endurance of this arrangement, and in its reduplication in the still waters of the tarn. Its evidence – the evidence of the sentience – was to be seen, he said, (and I here started as he spoke) in the gradual yet certain condensation of an atmosphere of their own about the waters and the walls. The result was discoverable, he added, in that silent, yet importunate and terrible influence which for centuries had moulded the destinies of his family, and which made *him* what I now saw him – what he was. Such opinions need no comment, and I will make none.

Our books – the books which, for years, had formed no small portion of the mental existence of the invalid – were, as might be supposed, in strict keeping with this character of phantasm. (Idem, p. 72, grifo do autor)

Em primeiro lugar, notemos que foram as sugestões da balada, claramente metalinguística em sua *mise-en-abîme*, que conduziram as personagens à outra idéia, a da influência física da casa sobre o espírito dos moradores, associação que denuncia similitudes entre os dois segmentos. Assim, se a canção pode ser interpretada num nível metalinguístico e ela lembrou a hipótese do poder do inorgânico de agir como orgânico e provocar efeitos espirituais, prova da teoria de Roderick foi o próprio efeito da canção – inorgânica – sobre os pensamentos e sentimentos das personagens, que estão, portanto, a comentar e refletir, de maneira velada e “inconsciente”, suas próprias ações e emoções. Interessante é a forma de o narrador encerrar o parágrafo, dizendo que nada disso merece comentário e despistando, assim, o leitor, por sugerir que não há coisa relevante na hipótese do amigo. Então finge mudar de assunto e fala dos livros que lia; porém, pela passagem descrita, pode-se perceber como o que vem a seguir repete o conteúdo do parágrafo anterior com outras imagens: antes falava da influência da casa que, “durante séculos” moldara (*moulded*) os destinos de seus moradores; agora lembra a influência dos livros que, “durante anos”, formou (*formed*) a existência mental do amigo. Tudo, livro e leitor, como casa e morador, estavam em perfeito acordo na sua “harmonia fantástica”. E isto graças à “ordem do arranjo” de “pedras cinzentas”, o que pode ser traduzido na linguagem da produção poética, na composição peculiar das palavras, estes pequenos objetos também cinzentos na materialidade da obra, com poder de suscitar, na sua natureza física, efeitos de alma.

A hipnose narrativa

Para Poe, “escrever era compor”, observa Santaella, e ainda:

Não há, para ele, integralidade do efeito a ser atingido que prescindia de um plano, de uma construção – armadura –, pois que são essas as mais importantes garantias da vida misteriosa das obras do espírito. Por trás da unidade da impressão, por trás da indescritível e indiscernível intensidade de um efeito produzido pela obra no receptor, existem aquelas camadas da disciplina e do rigor da produção, escritura-a-sangue-frio, combinação de uma diversidade de elementos que se conjugam para criar a unidade e a totalidade de uma impressão. (SANTAELLA, 1987, p.154-155)

O que garante, pois, essa “vida misteriosa” às obras, como a organicidade também misteriosa da Casa de Usher, é esse plano de construção, essa arquitetura peculiar, “combinação” de elementos, que vai provocar no leitor um efeito espiritual como a casa lograva criar em seus habitantes, como o fez com Roderick e com o próprio narrador da estória. Cortázar também lembra como, no ensaio *O princípio poético*, Poe define a poesia “mediante combinações multiformes das coisas e dos pensamentos temporais”, isto é, o trabalho do poeta como *combinador* da receita transcendente” (CORTÁZAR, 1993, p. 115, grifo meu). Em relação à casa, Roderick representa o leitor face à arquitetura misteriosa do texto que o envolve e lhe espicaça os sentidos; mas em relação ao narrador, Roderick cumpre o papel deste poeta engenheiro, que enreda o amigo em suas próprias superstições. Notemos que a loucura de Roderick não é inconsciência, mas superconsciência, da mesma forma que a loucura artística não é imaginação desenfreada, mas elaboração intelectual supercontrolada. Note-se que Roderick age sobre o humor do amigo especialmente a partir de atividades artísticas, como a pintura e a música. Trata-se, em todos os casos – de Roderick, como do narrador, mas também do leitor que se aventura no conto –, do “absurdo se instalando na inteligência e governando-a com uma lógica espantosa” (BAUDELAIRE, 1981, p. 35). Numa resenha crítica a textos de Nathaniel Hawthorne, Poe fala dessa ação de influência do poeta sobre o leitor num sentido de sujeição: “Durante a hora da leitura, a alma do leitor permanece submissa à vontade daquele”. A frase leva Cortázar a concluir que Poe escreve seus contos “para dominar, para submeter o leitor no plano imaginativo e espiritual”. Segundo o escritor argentino, o “egotismo” e o “orgulho” de Poe encontrarão nessas narrativas “instrumentos de domínio que raras vezes podia alcançar pessoalmente sobre seus contemporâneos”. Esse efeito de dominação espiritual, por sua vez, dependerá “de atmosferas que escapam originariamente

a seu domínio, o qual só se impõe *a posteriori*" (CORTÁZAR, 1993, p. 121), o que confirma o que observei no início deste artigo, a saber, que narrativas como "A Casa de Usher" suspendem inicialmente no leitor a possibilidade uma caminhada tranquila e segura pela trama e que a restituição de um sentido só pode ser empreendida com um retorno ao texto e uma recuperação do "desenredo" enigmático elaborado pelo autor para provocar o sentimento do mistério e do absurdo no destinatário. Para Roderick, portanto, talvez mais do que para qualquer outra personagem de Poe, serve esta observação de Baudelaire:

Os personagens de Poe, ou melhor, o personagem de Poe, o homem de faculdades superagudas, o homem de nervos relaxados, o homem cuja vontade ardente e paciente lança um desafio às dificuldades, aquele cujo olhar está ajustado, com a rigidez de uma espada, sobre objetos que crescem, à medida que ele os contempla, – é o próprio Poe. (BAUDELAIRE, 1981, p. 37)

Cortázar, por sua vez, define Poe como "um dos egotistas mais cabais da literatura" (CORTÁZAR, 1993, p. 108), sentimento que o levará a um "frio desdém que o move a criar seres astutos que ludibriam a massa desprezível, ou miseráveis bonecos que vão, de tombo em tombo, cometendo toda espécie de torpezas", pois "este fraco cheio de orgulho e egotismo precisa dominar com suas armas, intelectualmente". Essa intelectualidade revela-se em seus textos ficcionais no uso sugestivo, e não doutrinário, das informações adquiridas em leituras frequentes e compulsivas, o que o auxilia na criação das atmosferas insólitas que marcarão a sua literatura, onde "cada ousadia de saber o afirma em sua superioridade". O resultado são "máquinas literárias e poéticas destinadas a produzir exatamente o efeito que afirmará ter pretendido (enganar, aterrorizar, encantar ou deslumbrar)", que o mundo que o rodeia e ao qual ele está mal adaptado não poderá explicar pelas "leis gerais da realidade convencional": erudição, egotismo, neurose ou autoconfiança (Idem, p. 110-112). Para o contista argentino, a desforra de um complexo de inferioridade vai refletir-se na supremacia de algumas de suas personagens, como o analista infalível, à maneira de Dupin, que zomba da mediocridade de um delegado de polícia; "o orgulhoso, como Metzengerstein; o astuto, como Montresor e Hop-Frog; o gozador, como Hans Pfall e o barão Ritzne Von Jung", aos quais poderíamos acrescentar ainda o excêntrico mas felizardo Legrand (Ibid., p. 127).

Como bem ressalva Cortázar, não interessam estas obsessões de Poe como explicações ou critérios de análise crítica, até porque elas nada podem explicar. Mas servem de índice para entendermos como, em Poe, os temas se configuram como nebulosas em cujo centro permanece uma verdade vagamente definida. E é esta a força de sua ficção: a maestria de Poe está em conseguir reproduzir literariamente a presença da inconsciência. Um conto é um universo, cujas galáxias de imagens são sustentadas pela gravidade de um buraco-negro vazio e misterioso (como em *Eureka*): "O 'realismo' em Poe não existe como tal. Nos seus contos, os detalhes mais concretos são sempre subordinados à pressão e ao domínio do tema central, que não é realista" (Ibid., p. 129).

Sem onde apegar-se nessa trama irrealista e fantasmática, o leitor diante do autor Poe, através das relações estabelecidas entre narrador e narratário, como o amigo de Roderick, encontra-se encantado pelos eflúvios daquele que o manipula e conduz. O processo de influência de Roderick no moral do amigo pela expansão de seus movimentos mórbidos imita, aliás, aquele movimento que Poe atribui em *Eureka* para os atos de criação:

And thus, as a closer and still closer intimacy admitted me more unreservedly into the recesses of his spirit, the more bitterly did I perceive the futility of all attempt at cheering a mind from which darkness, as if an inherent positive quality, poured forth upon all objects of the moral and physical universe, in one unceasing radiation of gloom. (POE, 1955, p. 69)

A palavra usada em *Eureka* é justamente "radiation", para explicar como a reverberação das vibrações de um ponto de emanção acaba por atingir todos os espaços e toda a matéria no raio infinito de ação dessa fonte de energia (POE, 1981c, p. 333). Roderick é um criador de atmosferas e envolve nelas o espaço que o circunda. Como ele, vimos que o autor/narrador também emana estímulos configurados na tessitura do conto, expressos por termos dubitativos, adjetivos e advérbios e outras formas modalizantes que irradiam contaminando toda a narrativa e alargando a atmosfera poética. Tentar conter a irradiação é lutar contra o ato criador: o mistério da criação é uma "qualidade positiva e inerente" à vida e à arte. Na verdade, controlá-la ou descrever suas formas é mesmo impossível:

From the paintings over which his elaborate fancy brooded, and which grew, touch by touch, into vaguenesses at which I shuddered the more thrillingly, because I shuddered knowing not why; – from these paintings (vivid as their images now are before me) I

would in vain endeavour to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words. (POE, 1955, p. 69)

O narrador não consegue estabelecer em bases conceituais (“palavras”) a complicada fantasia e vagueza que toma conta de seu espírito. Tudo está de fato vivo diante do narrador e do leitor: como deter-se para tentar explicar e conter o que flui? Só às custas da quebra do encanto e da desobediência do pacto ficcional. Só matando a poesia. Por isso, esta descrição de Roderick elaborada pelo narrador serve também para os atos deste como condutor e mistificador da narrativa:

His action was alternately vivacious and sullen. His voice varied rapidly from a tremulous indecision (when the animal spirits seemed utterly in abeyance) to that species of energetic concision – that abrupt, weight, unhurried, and hollow-sounding enunciation – that leaden, self-balanced and perfectly modulated guttural utterance, which may be observed in the lost drunkard, or the irreclaimable eater of opium, during the periods of his most intense excitement. (Idem, p. 67)

Pelo trabalho de encantamento do amigo, Roderick reproduz a ação da casa sobre ele mesmo; por isso e da mesma forma, os efeitos que a casa provoca em seu proprietário equivalem àqueles que o narrador reconhece em si mesmo e que certamente são aqueles que ele visa arquitetar na trama para criar a atmosfera onde deverá enredar-se o leitor:

He suffered much from a morbid acuteness of the senses; the most insipid food was alone endurable; he could wear only garments of certain texture; the odours of all flowers were oppressive; his eyes were tortured by even a faint light; and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror. (Ibid., p. 67).

A casa é o conto: os dêiticos do texto provocam a mesma excitação. O efeito tão propalado pela estética de Poe é, pois, o resultado de uma atividade hipnótica, que visa suspender qualquer tentativa logocêntrica de abordagem do mundo. Os cantos de Roderick eternizam o tempo, suspendem a realidade para criar o espaço mágico onde as personagens vão habitar. Como aquele “The Haunted Palace”, que espelha a narração maior e mostra que, tanto Roderick como o narrador, estão a criar atmosferas para envolver seus narratários: “An excited and highly distempered ideality threw a sulphureous lustre over all. His

long improvised dirges will ring forever in my ears" (Ibid., p. 69), afirma o narrador sobre as canções ouvidas do amigo. Uma linha antes, ele afirma que Roderick lhe "mostrava o caminho" e o "arrastava" em seus estudos e estes verbos – "involved me" e "led me the way" – são apenas expressões sinônimas do verbo máximo dessa narrativa: to usher.

"Usher" é um substantivo da língua inglesa para designar o porteiro do teatro, aquele que leva o espectador até a platéia e o conduz ao lugar que deve ocupar durante o espetáculo, em que será transportado de sua rotina realista para um espaço mágico de hipnose e arrebatamento estético. Existe ainda, no idioma, um verbo – *to usher* – que significa "conduzir", "guiar", "dirigir", "encaminhar". No início da "Casa de Usher", aliás, o verbo aparece na ação do criado de Roderick recebendo o amigo que chega à mansão: "The valet now threw open a door and *ushered* me into the presence of his master" (Ibid., p. 66, grifo meu). Esta casa, a cujo interior ele está sendo encaminhado, é, pois, o espaço da condução, o teatro de marionetes onde cada personagem tentará governar o espírito de seu interlocutor numa viagem através de suas próprias impressões e da "floresta de signos" (para lembrar novamente um grande admirador de Poe) que cada um elabora como paisagem extraordinária a ser oferecida a seu ouvinte: a Casa conduz as personagens em seus destinos irrecorríveis; Madeline conduz a loucura e as ações insanas de Roderick; Roderick conduz o amigo na cumplicidade de seu plano; o narrador conduz o enredo mistificando-o com seu olhar oblíquo. É por isso que venho insistindo em que "A Casa de Usher" não é apenas um conto, mas uma poética, e isto porque "conduzir" (*to usher*) é a máxima poética de Edgar Allan Poe.

O leitor em perigo

No entanto, é de se acreditar, pelo hábito poeano de propor quebra-cabeças ao interlocutor, que ele espera – embora não possamos afirmar que o egotismo o deseje – que o leitor cumpra sua parte no ato estético e tente o deslinde da trama:

Por trás de cada escrito de Poe esconde-se a trama sutil (*web-work*, como ele nos diz em "Usher") de um narrador irônico que lá está a rir *do* leitor ou *para* o leitor. *Do* leitor que ficou preso na armadilha do terror, enredado nas suas teias, sem delas conseguir escapar, ou escapando por interpretações mistificantes e fetichizantes de sua obra. *Para* o leitor que conseguir seguir as pegadas do seu jogo, livrando-se do fetiche de uma leitura contemplativa e de evasão, porque se lança ao desafio de decifrar os meandros de

um outro texto, formado por camadas subterrâneas e, ao mesmo tempo, contidas de modo inverso na dimensão superficial do terror. (SANTAELLA, 1987, p. 188)

Como gênio que se acredita, Poe não vai admitir um leitor em menor grau. Certamente seu leitor ideal será aquele que, além do gozo estético, da entrega à condução da trama a mundos de arrebatamentos e devaneios, saiba, contudo, retornar à origem do ato criador e “desenredar” o enigma elaborado pela hipnose ficcional. “Os homens de gênio são muito mais numerosos do que se pensa”, disse ele, certa vez. “Com efeito, para apreciar completamente uma obra de gênio é mister possuir toda a superioridade que serviu para produzi-la” (POE, 1981a, p. 445). Suas narrativas intentam elaborar estímulos para a constituição de um efeito na leitura, marcado especialmente pelo sentido do mistério e da vaguidão; a vaporosidade é o ambiente singular pretendido para a literatura. Nesta ambiência nebulosa e sem firmezas, o leitor pode dizer de si o que disse William Legrand, quando explicava as emoções que sentira diante do manuscrito hieroglífico que encontrou em “O escaravelho de ouro”: “A mente luta para estabelecer uma relação, uma sequência de causa e efeito e, sendo incapaz de fazê-lo, experimenta uma espécie de paralisia temporária” (POE, 1981b, p. 75). Assim também o narrador da “Casa de Usher” debate-se no interior da trama e da casa, como o leitor a perturbar-se no interior do texto à procura de um retorno à calma e à segurança do real:

Sleep came not near my couch – while the hours waned and waned away. I struggled to reason off the nervousness which had dominion over me. I endeavoured to believe that much, if not all of what I felt, was due to the bewildering influence of the gloomy furniture of the room – of the dark and tattered draperies, which, tortured into motion by the breath of a rising tempest, swayed fitfully to and fro upon the walls, and rustled uneasily about the decorations of the bed. (POE, 1955, p. 74-75)

O que sente a personagem, como o narratário instituído por este processo encantatório de enunciação, é criação pura do que o rodeia, de imagens externas que lhe influenciam o espírito e governam suas emoções. É o efeito da radiação hipnótica que todo ato criador funda e que envolve e arrebatava tudo o que toca. No entanto, é possível retornar de qualquer ponto irradiado no processo de expansão das sugestões de efeito para a origem de suas emanções. Recordo aquele diálogo entre Agathos e Oinos sobre a criação supracitada, onde Poe defende o ato criador como um movimento que cria infinitos outros movimentos no universo circundante. Segundo um dos

interlocutores, é possível, pela observação das partículas agitadas, volver ao impulso original, e esse retorno é um exercício matemático, um “cálculo retrocessivo”:

Agathos – [...] É, com efeito, demonstrável que cada impulso semelhante, *dado ao ar, deve, no fim*, influenciar cada ente individual, que exista *dentro do universo*; e o ser de infinita inteligência, o ser que imaginamos, poderia acompanhar as ondulações remotas do impulso, segui-las mais além, eternamente, em suas modificações das velhas formas, ou, em outras palavras, *em suas criações do que é novo*; até que as encontrasse refletidas, e ineficientes *afinal*, depois de irem de encontro ao trono da Divindade. (POE, 1981e, p. 298, grifos do autor)

Para reconquistar esta posição distinta e singular de onde emana o ato criador, é preciso, no entanto, ser o feliz portador de uma “infinita inteligência” como a do autor que a produziu, e assim sentar-se como um rei em seu trono divino. Para deslindar a “floresta de símbolos” de Poe, é preciso dotar-se da hipersensibilidade de Roderick: a imaginação e a inteligência de narrador e narratário, autor e leitor, devem, portanto, também espelhar-se; é preciso que, assim como o autor, o leitor possua “a sensibilidade capaz de perceber milhões de diferenças onde o homem comum só vê uniformidades” (SANTAELLA, 1987, p. 157). Numa obra literária, as partículas que se agitam pelo ato criador são os dêiticos, espalhados pelo texto, deixados como pistas descuidadas pelo narrador ao longo da execução do seu “crime” enunciativo. Sua percepção exige do leitor um outro nível de leitura, analítico e investigativo, que suspenda por instantes o êxtase provocado pela leitura de sujeição. Este trecho da “Casa de Usher” é elucidativo para o princípio de desvelamento da hipnose enunciativa – o leitor poderia assumir a voz do narrador e fazer destas as suas palavras:

I have said that the sole effect of my somewhat childish experiment – *that of looking down within the tarn* – had been to deepen the first singular impression. [...] And it might have been for this reason only, that, when I again uplifted my eye to the house itself, from its image in the pool, there grew in my mind a *strange fancy* – a fancy so ridiculous, indeed, that I but mention it to show the vivid force of the sensations which oppressed me. I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity [...] a pestilent and mystic vapour, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued. (POE, 1955, p. 64-65, grifos meus)

Está aí descrita e recomendada para o narratário do conto a atitude de um “ser de infinita inteligência”: assim como o narrador da trama, também o leitor de uma narrativa poética, se emergir por um momento do pacto ficcional e observar-se a distância, vai notar-se vítima da “ridícula” fantasia de que, se as coisas assumiram formas mágicas ou assustadoras, foi por força de sua imaginação crédula na condução esmerada e poderosa de um enunciado. É este o significado daquela fenda atravessando verticalmente toda a parede da casa. Como a casa, a narrativa contém índices espalhados de alto a baixo, que, se unidos, destruirão a ilusão firmemente mantida pela arquitetura:

In this there was much that reminded me of the specious totality of old woodwork which has rotted for long years in some neglected vault, with no disturbance from the breath of the external air. Beyond this indication of extensive decay, however, the fabric gave little token of instability. Perhaps the *eye of a scrutinizing observer* might have discovered a barely perceptible *fissure*, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn. (Idem, p. 65, grifo meu)

O texto está para um leitor real como uma mansão de aparência muito velha e decadente, mas íntegra na sua estrutura. Suas potencialidades estão todas vivas e prontas para lançar suas forças, virgens ainda de interpretações que as banalizem e enfraqueçam. No entanto, para um leitor atento (“scrutinizing observer”), uma fissura é sempre explorável, do início ao fim da trama, se ele puder seguir o seu ziguezague. Obviamente, encontrar o percurso dessa fenda conduz inevitavelmente a experiência estética ao seu término e ao mergulho no vazio, uma vez que, todos sabem, a mágica desaparece quando se revela o truque e a vaporosidade da atmosfera artística se desfaz diante de uma explicação racionalista.

Santaella (1987, p. 186) identifica na canção central do conto uma projeção icônica da fenda, pois, à semelhança desta, a canção corre em ziguezague e, como vimos, seu conteúdo elabora um *mise-en-abîme* do conto, o que quer dizer que ela o percorre “de alto a baixo”, como a rachadura do prédio. Recordemos que é justamente a canção que contém elementos centrais para a decodificação da trama e para a interpretação metalinguística do conto: de um lado, ela mostra Roderick, este descendente do luxurioso Porfiro, sentado no trono de seu castelo assombrado, e nos revela o tema do incesto; de outro, ela abre a chave para percebermos a condução (*to usher*) que está nos enredando e influenciando nosso espírito, como a Casa faz com seus habitante, como

Roderick age com o narrador através da sua arte. Em suma, a canção, como abertura para o "entendimento" do conto, é a arma que nas mãos do leitor, pode pôr abaixo o enigma.

Ao observador "minucioso" e ao leitor de "infinita inteligência" cabe, ao final, o prêmio de igualar-se ao criador. Nas cenas finais da "Casa de Usher", os acontecimentos vividos pelas personagens são reflexos da leitura das façanhas do herói Ethelred: assim na vida como na arte, a leitura cria mundos vividos como realidade. É ao leitor que assim compreender e descobrir os mecanismos ocultos do enigma poético, cabe a recompensa de possuir o tesouro. Poe lança o desafio e ao mesmo tempo entrega a chave pelo recurso da intertextualidade. Os versos inscritos no escudo de Ethelred são também a proposta de jogo que o narrador faz ao leitor: "Who entereth herein, a conqueror hath bin; / Who slayed the dragon, the shield he shall win" (POE, 1955, p. 77). Quando, finalmente, o leitor consegue decifrar o enigma, o prazer estético atinge o seu pináculo, "o repouso da inteligência cede passagem a uma emoção súbita que não se reduz meramente à surpresa, mas ultrapassa-a no reconhecimento das capacidades insuspeitadas da sagacidade do cérebro humano" (SANTAELLA, 1987, p. 159). Tudo é enfim envolvido por um clarão iluminador, que, por sua vez, desfaz a armadilha e destrói a arquitetura excêntrica da hipnose ficcional, como descrito nas últimas linhas do conto:

Suddenly there shot along the path a wild light, and I turned to see whence a gleam so unusual could have issued; for the vast house and its shadows were alone behind me. The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon which now shone vividly through that once barely discernible fissure of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base. While I gazed, this fissure rapidly widened – there came a fierce breath of the whirlwind – the entire orb of the satellite burst at once upon my sight – my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the "HOUSE OF USHER". (POE, 1955, p. 79-80, grifo do autor)

Quando a fenda se abre, enxerga-se a lua, símbolo da imaginação criadora que sustentava a hipnose encantatória da narrativa. Quando o véu se rompe, a revelação se dá como uma explosão emocional, em que o "cérebro vacila" diante do último lance que une as peças do quebra-cabeça. É o êxtase da poesia.

O desafio e o prêmio estéticos lembram dois outros contos de Poe, que podem ser igualmente tomados como uma referência à interpretação do texto poético. Trata-se de "O escaravelho de ouro" e "Os crimes da rua Morgue". Santaella chama o primeiro deles de "cartilha semiótica" para ler Poe e nota nas narrativas policiais do autor "exercícios de decifração, verdadeiros manuais para o treino da acuidade indutiva, capacitação para a leitura de índices, método para agarrar, no emaranhado de fios, a pista correta que conduz à descoberta" (SANTAELLA, 1987, p. 159, 177 e 188). "O escaravelho de ouro" fornece um guia numa linguagem quase dissertativa para a interpretação de um texto elíptico, amparado na voz de uma personagem empenhada, ela mesma, na decifração de uma mensagem em código, sugerindo o que seria o trabalho interpretativo de estabelecimento de relações e a elucidação de elipses. De forma muito semelhante, em "Os crimes da rua Morgue" o detetive expõe igualmente um método de preenchimento de lacunas informativas, mas amplia-se a algaravia de signos, agora dispersos por vários canais comunicativos: as evidências do local do crime e as diversas testemunhas interrogadas. Além disso, as informações do detetive filtradas pela parcial ignorância do narrador conferem aos índices narrativos uma ambiguidade que, no conto anterior, limitava-se apenas ao enunciado enigmático da mensagem hieroglífica. Finalmente, em "A queda da Casa de Usher" estamos somente diante de um narrador altamente subjetivo, que cria, ao mesmo tempo que busca revelar, o mistério do texto a ser interpretado. Agora o leitor está sozinho diante da ambiguidade pura da narrativa ficcional e os índices de interpretação não estão mais diretamente – ainda que o permaneçam indiretamente – mediados por um narrador ou uma personagem. O papel de investigador foi entregue ao narratário, elaborado como entidade ficcional a partir dos dêiticos instituídos pelo discurso do narrador. É verdade que, como já pude afirmar no início deste artigo, qualquer resultado final e cabal é sempre impedido e a interpretação pode se estender ao infinito, graças à ambiguidade das "pistas", o que não impede que o leitor constitua para si sua própria hermenêutica e o sentido que lograr conferir à trama. Isto é, aliás, para Poe, o gozo estético. Não pertence, portanto, à obra artística, a condição de reprodutora de uma realidade precedente. Tudo o que um leitor retirar de um texto é fundado por ele, o tema não está além das paredes que encerram a trama. "Poe fica no acontecimento em si, no seu horror sem transcendência", observa Cortázar. "Ao leitor cabe extrair conseqüências à margem do conto que lhe mostra o abismo, mas não o leva a explorá-lo" (CORTÁZAR, 1993, p. 123). A verdade da ficção está, pois, na

interpretação, mas interpretar, aqui, é elaborar um outro discurso, combinar índices, enlaçar signos para elaborar um texto que contenha o outro como seu primeiro motor e sua única origem, isso que o narrador da "Casa de Usher" faz com o discurso de Roderick para arquitetar o seu próprio, aquilo que Legrand empreende para decodificar a mensagem elíptica que oculta um tesouro: "Não duvido de que você me achará um sonhador... mas eu já estabelecera uma espécie de *relação*. Ajuntara dois elos de uma grande cadeia" (POE, 1981b, p. 75). Cortázar fala de Poe que "seu gênio de contista o induzia a criar *estruturas fechadas e completas*" (1993, p. 135, grifo do autor). Assim, o leitor não pode trazer nada de fora nem levar nada para lá. O único universo possível é o do conto, impossível passar deste a outro. As palavras não remetem ao mundo, mas abismam-se nos seus próprios vórtices de significações e sentidos:

Poe indaga *a chave da criação verbal*, situando-se num plano que recusa simultaneamente a efusão e a montagem, substituídos por um sistema de movimentos espirituais capazes de dinamizar a obra literária, de projetá-la no leitor até reduzi-lo à passividade – pois só assim o atingirá a mensagem na sua total pureza – em vez de provocar o processo inverso pelo qual o leitor penetra na coisa lida e incorpora a ela, num jogo de mútuos reflexos, suas próprias tensões deformadoras. (Idem, p. 146, grifo do autor)

Mais de uma vez, o narrador da "Casa de Usher" descreve lugares fechados, sem um foco de luz externo que os ilumine, mas levemente realçados por uma luz difusa que parece emanar dos próprios objetos. Um desses momentos é a descrição do subterrâneo pintado na tela de Roderick; outro, o do interior da sala de leitura, justamente onde Roderick e o narrador reúnem-se para ler, enquanto as palavras vão crescentemente assumindo o real e concretizando suas imagens em acontecimentos vividos:

We had no glimpse of the moon or stars – nor was there any flashing forth of the lightning. But the under surfaces of the huge masses of agitated vapour, as well as all terrestrial objects immediately around us, were glowing in the unnatural light of a faintly luminous and distinctly visible gaseous exhalation which hung about and enshrouded the mansion. (POE, 1955, p. 76)

Enquanto, num texto alegórico, as imagens poéticas conduziram a leitura para um sentido externo, uma moral, um tema etc., em Poe (em "Usher") estas imagens conduzem para um sentido que espera ser encontrado dentro da

própria trama. O poético, em Poe, não aponta para uma realidade oculta no exterior, mas para uma verdade elidida e ao mesmo tempo elaborada – em outras palavras: sugerida – no interior do próprio texto. Ocupada no jogo poético que a aprisiona na procura de um sentido interno, a leitura fica como que impedida de procurá-lo fora da trama textual. A imagem da arte não está no mundo: está no espelho.

A essência especular da narrativa

Santaella considera o duplo como “a grande constante ou coluna dorsal da ficção poeana” e acrescenta que, para Poe, o duplo é “consciência da linguagem”, já que “qualquer signo, na sua relação com o objeto, é, por sua própria natureza, um duplo” (SANTAELLA, 1987, p. 163 e 164). Por isso ela observa que os jogos de inversão, já ilustrados aqui, por exemplo, com os processos anagramáticos ou de *mise-en-abîme*, não se limitam a esses recursos, mas também se estendem ao nível da “macroconstrução dos contos, armando verdadeiros paramorfismos arquitetônicos e espelhamentos estruturais” que compõem a trama textual sobre “eixos ou blocos narrativos que se espelham numa reversão reflexiva da narrativa sobre si mesma (metalinguagem)”. Por isso, ela conclui que Poe não fala sobre espelhos, mas “faz espelhos” (Idem, p. 184). Assim, pela investigação e descoberta dos dêiticos e pelo procedimento de desenredo, a leitura descobre-se emaranhada num labirinto de espelhos: “Se seguirmos o percurso das correspondências, encontraremos, no final, uma verdadeira máquina infernal regida pelo demônio das similitudes e das analogias” (Ibid., p. 186-187).

O espelho é um dos motivos frequentes na trama da “Casa de Usher”: aparece na descrição inicial, em que o narrador transita os olhos do edifício real para seu reflexo deformado no pântano do qual se eleva; na tela de Roderick, retrato da tumba em que Madeline é encerrada; na canção que reproduz a situação do proprietário da mansão; na imagem geminada dos irmãos Usher, para falar dos mais visíveis à superfície da leitura. Umberto Eco, num “Ensaio sobre os espelhos”, nota esta obsessão da literatura com o tema, em razão de sua função duplicadora, tão análoga à da linguagem:

O fato da imagem especular ser, entre os casos de duplicatas, o mais singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica por que os espelhos têm inspirado tanta literatura: esta virtual duplicação dos estímulos (que às vezes funciona como se existisse uma duplicação, e do meu corpo objeto, e do meu corpo sujeito, que se desdobra e se coloca diante de si mesmo), este roubo da imagem, esta tentação contínua de

considerar-me um outro, tudo faz da experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação. (ECO, 1989, p. 20)

Por ocupar a fronteira entre o real e o imaginário, o espelho associa-se, portanto, à experiência semiótica e linguística, que também se ocupa de estabelecer conexões entre o pensamento e o mundo. Eco retoma Lacan para mostrar como o ser humano experimenta essa ambígua relação com o espelho: “Entre os seis e oito meses, a criança se defronta com a própria imagem refletida no espelho. Numa primeira fase confunde a imagem com a realidade, numa segunda fase percebe tratar-se de uma imagem, numa terceira compreende que a imagem refletida é a sua” (Idem, p. 12). Destas três fases de contato, em que o sujeito parte de uma total indiferenciação para gradualmente elevar-se à compreensão da diversidade das realidades contempladas, podemos, então, concluir que, em pelo menos três sentidos, o espelho é metáfora da experiência poética: pela função mimética, pela posição de encontro de uma subjetividade consigo mesma e que, contudo, é um outro, e pelo jogo estético.

Em primeiro lugar, portanto, a analogia mais óbvia da obra literária com o espelho é na natureza que ambos compartilham de objetos que imitam a realidade, como disse Stendhal do romance. No entanto, três observações cabem aqui para melhor precisar a função mimética da arte e que a metáfora do espelho nos ajuda a compreender. De um lado, o espelho pode funcionar como prótese, mostrando o que uma limitação dos nossos sentidos pode nos impedir de perceber. O espelho, diz Eco, é uma “prótese”, que “permite que se obtenha o estímulo visual onde o olho não poderia alcançar” (Ibid., p. 18). De outro, o espelho geralmente vai devolver ao observador parte da sua própria imagem: “Se eu mandasse pelo correio à minha amada um espelho no qual me olhei demoradamente, para que ela se recordasse da minha aparência, ela não poderia me ver (e veria a si mesma)” (Ibid., p. 21). Da mesma forma, uma obra artística guarda o mesmo poder de, embora ter saído das mãos de seu criador para um interlocutor, a cada leitura abrir-se-á para a experiência e a interpretação de um sujeito em particular, cuja atividade estética consiste justamente em experimentar como suas as sensações formalizadas na trama da obra pelo seu arquiteto. É por isso que, depois de duas páginas de descrições contaminadas de subjetividade, o narrador da “Casa de Usher” denuncia seu próprio reflexo naquilo que parece encontrar fora de si: “Shaking off from my spirit what *must* have been a dream, I scanned more narrowly the real aspect of

the building” (POE, 1955, p. 65, grifo do autor). O que leva à minha terceira observação: os espelhos podem deformar o objeto refletido. Poe já alude a essa mimese refratária como qualidade da obra artística nos fragmentos da *Marginalia*:

Se eu tivesse de definir, com toda a brevidade, a palavra “arte”, chamá-la-ia a *reprodução do que os sentidos percebem na natureza através do véu da alma*. A imitação pura e simples da natureza, por exata que seja, não autoriza ninguém a tomar o título sagrado de artista. [...] Podemos sempre *duplicar* a beleza de uma paisagem, contemplando-a com os olhos semicerrados. Os sentidos, algumas vezes, percebem de menos; mas não poderíamos ajuntar que, em multidão de casos, eles percebem sempre demais? (POE, 1981a, p. 448, grifos meus)

Como na função protética do espelho, a arte não percebe o que é, nem menos do que é, mas “sempre demais”, pois amplia a percepção da paisagem com os elementos que o sujeito lhe acrescenta, “duplica” sua “beleza”, como, no início da “Casa de Usher”, encontramos duplicado o cenário descrito:

And, acting upon this idea, I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unreffled luster by the dwelling, and gazed down – but with a shudder even more thrilling than before – upon the remodeled and inverted images of the grey sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows. (POE, 1955, p. 63)

Neste espelho, os olhos do narrador encontram os olhos da casa ao mirá-la na superfície das águas. O olhar é devolvido e nos assombra, confusos em distinguir quem é sujeito e quem é objeto nessa contemplação mútua e ao mesmo tempo auto-referencial. A literatura é, pois, espelho, como disse Stendhal, mas da forma como quer Poe: não reprodução do objeto real, mas ilusão e refração pelos olhos de muitos sujeitos, artistas ou fruidores. Experiência semelhante perturba Legrand, em “O escaravelho de ouro”, quando ele descobre por que o amigo viu no seu desenho de um escaravelho a figura de uma caveira:

Depois de virá-lo, vi meu próprio desenho no verso, tal como o havia feito. Minha primeira idéia, então, foi a de simples surpresa, pela similaridade de contorno, realmente notável, e pela singular coincidência, envolvida no fato, para mim desconhecido, de que houvesse um crânio no outro lado do pergaminho, bem por baixo de meu desenho do *scarabaeus*. (POE, 1981b, p. 75)

Para fazer o desenho, ele apanhara um papel semi-enterrado no chão por onde passeavam, que depois veio a descobrir ser o mapa de um tesouro. Seu espanto é provocado quando, mais tarde, tomando o pergaminho, percebe, no verso da folha, simetricamente às linhas da caveira estampada pelos piratas, o seu próprio desenho, sugerindo o seu ato como fundador da aventura de decifração da mensagem criptográfica que levaria ao tesouro. Foi isso, aliás, que norteou a poética de Baudelaire em Poe: a literatura não traduz a realidade, mas *uma* realidade, à sua imagem e semelhança, contudo sub-reptícia, aquela que está velada aos olhos do observador descuidado. Ela não reproduz, mas instaura um mundo, pelo poder criador que define toda linguagem:

Poe sabia muito bem que o verbal não precisa sair de si mesmo para encontrar outros códigos, pois os níveis icônicos e indiciais (formas, imagens, desenhos, diagramas, pegadas, bússolas de orientação...) já se encontram encapsulados, embutidos no próprio verbal. Poe vira, na realidade, o verbal pelo avesso, desentranha-o, desnuda-o, fazendo aflorar as camadas não-verbais em igualdade de direitos e numa convivência democrática com o verbal, criando tecidos híbridos e espessos, malhas pluralistas de linguagem. (SANTAELLA, 1987, p. 186)

São estes índices e sinais, e não propriamente o tema ou o assunto do conto, que fazem dele uma obra artística, pois é o que o constitui como objeto autônomo e orgânico. Cortázar observa que Poe "era lúcido demais para não perceber que um conto é um organismo, um ser que respira e palpita, e que sua *vida* consiste – como a nossa – em um núcleo animado inseparável das suas manifestações" (CORTÁZAR, 1993, p. 123, grifo do autor). Partindo do princípio de que a obra do gênio assemelha-se à criação de um cosmo, Poe entendia que ela se caracterizava por uma reciprocidade de suas partes, um espelhamento de elementos que se sustentam mutuamente. Ele contrasta a obra poética com outras construções humanas, onde uma intenção particular leva a um objetivo em particular e o efeito não reage sobre a causa, isto é, o objeto final não atua sobre a intenção que o gerou. Ao contrário, numa construção "divina", ambos, causa e efeito, se determinam mutuamente. O exemplo de Poe é a presença e o uso do óleo de focas e baleias pelas populações polares, que sobrevivem graças a ele. O óleo é o único alimento oferecido por esse ecossistema porque o homem precisa dele, ou o homem o utiliza por ser a única fonte nutritiva à mão? "É impossível decidir. Há uma absoluta *reciprocidade de adaptação*", conclui o poeta, para quem o prazer estético goza dessa mesma reciprocidade:

“Na construção do *plano*, por exemplo, de uma obra literária de ficção, devemos esforçar-nos por arranjar os incidentes de tal maneira, que seja impossível determinar se qualquer deles depende de qualquer um outro, ou lhe serve de apoio” (POE, 1981c, p. 362). A imagem é, pois, tudo, embora pareça depender de referenciais externos. Como no espelho, é incauto e ingênuo confundir os dois níveis ou sobrepô-los hierarquicamente. Por isso podemos perguntar, para um conto de Poe, como faço com “The fall of the House of Usher”, objeto deste artigo: existe um mal determinando o enredo e o comportamento das personagens do conto ou é o enredo do conto que cria a presença de um mal para as personagens e o leitor? A arte, como as criações divinas, goza da mesma reciprocidade de adaptação: o tema viabiliza o efeito, mas é ao mesmo tempo seu resultado. Daí a multiplicidade de interpretações possíveis para o ato estético. Poe foi talvez o primeiro a perceber o processo infinito dessa atividade: na literatura, uma obra engendra outra, mil leitores construirão mil leituras, o que significa mil novos textos, a partir de um enredo, como num jogo de espelhos que reproduz a imagem ao infinito. Assim, o narrador da “Casa de Usher” faz da enunciação de Roderick uma segunda enunciação (que na verdade é a primeira, uma vez que contém a outra em seu interior), e a atualização da leitura cria uma terceira a partir do encontro com as outras duas. Este desdobramento de enredos imita o processo da criação e da fruição artística, simulacro que muitas vezes irá aparecer, por exemplo, na obra de Borges, para quem, aliás, o espelho é um dos ícones privilegiados da atividade literária. É a teoria do ato criador como movimento fundador de infinitos movimentos, exposta em *Eureka* ou em *O poder das palavras*.

O que leva ao segundo traço que demarca o espelho como metáfora da obra literária: o espaço que ambos inauguram para um encontro de subjetividades. Se a reciprocidade de adaptação existe na experiência estética, é porque, de um lado, a obra constitui a manifestação de uma percepção de mundo que, durante a atualização da leitura, torna-se a *minha* percepção. A obra é o lugar onde a subjetividade de um criador tenta impor-se através do ato paradoxal de abrir-se para a liberdade do sujeito que a explora. Como o espelho é o limiar onde o sujeito encontra-se a si mesmo como outro, também a obra artística é a fronteira onde se avizinham autor e leitor e suas imagens especulares intratextuais, o narrador e o narratário. Uma forma de narrar estabelece uma forma de ler ou ouvir, ou seja, um narrador particular cria um narratário particular, este é o reflexo do outro, e isso já pude mostrar pela condução mistificadora do narrador da “Casa de Usher”. Por outro lado, o inverso também

é verdadeiro, e um leitor real imprime, no ato de leitura, sua própria marca através da atividade hermenêutica. Todos se criam mutuamente neste labirinto de espelhos que é a obra e cada um é, para o outro, um objeto à sua imagem e semelhança: o leitor é reflexo da obra, que, por sua vez, torna-se também imagem dele na leitura; a obra é reflexo do leitor, mas já o foi e permanece sempre também reflexo de seu criador, que, por sua vez espelhou-se num leitor ideal para elaborar seu narrador e um conseqüente narratário. O jogo especular pode ser entrevisto nas funções narrativas que as personagens da "Casa de Usher" assumem durante a trama: a influência da casa reflete-se em seus habitantes e especialmente em Roderick; também Madeline reflete-se nos gestos de Roderick, sua presença faz ressoar o coração do rapaz, como o alaúde de Béranger na epígrafe do conto, seus atos ecoam na alma do irmão e ela se torna o condutor (*usher*) das emoções de seu gêmeo; Roderick, por sua vez, espelha-se na casa e na presença sedutora e fantasmagórica da irmã para criar no espírito do amigo a mesma atmosfera insólita que ela provoca sobre seu "moral"; este, por sua vez, como narrador e arquiteto de um segundo enredo, espelha-se em Roderick e na casa que ele procura refletir em sua própria narrativa, para ser o condutor de um narratário que também deve perder-se nos meandros do texto como os outros dois entre as paredes misteriosas do edifício. Roderick é, pois, com relação à casa o que o amigo é com relação a ele; ambos são o espelho do que deve ocorrer com o leitor, se este, mirando-se também no narrador, deixar-se conduzir pelo interior do texto, da casa e das vidas daquelas personagens. Tudo se resume, pois, na aventura estética, em deixar-se conduzir (*to usher*) como um reflexo das ações que irradiam de um centro criador que, como o Deus de Pascal, está em toda parte e em lugar nenhum. Roderick é, ainda, como o narrador, espelho do autor, que imprime sobre as outras personagens sua própria visão refratada e superconsciente do mundo; mas é também espelho do leitor, impressionado com a organicidade do espaço por onde transita – a casa, a obra. Por sua vez, o narrador de Usher é, também, imagem especular do autor, pois filtra as impressões para os olhos do leitor real, mas é ao mesmo tempo reflexo deste leitor, pois também ele é conduzido (*usherred*) para o interior do sórdido solar pela mão do estranho amigo Roderick. Madeline é a superfície desse espelho, o tema em redor do qual tudo gira, num jogo de reflexos que reproduz as sensações ao infinito sem nunca explicá-las definitivamente. O espelho é, ao final, a narrativa onde se miram narrador e leitor – ela, a Casa, Madeline, o espaço oco e obscuro onde os pólos da narração se encontram. Roderick conduz o narrador como este ao

leitor, numa transmissão de imagens de um plano a outro como numa galeria de espelhos *en abîme*.

Santaella nota que este é um recurso comum nas narrativas de Poe, em especial aquelas em que a atividade investigadora de um detetive é narrada por uma testemunha intradieética:

O narrador do conto ocupa a posição de ouvinte e, portanto, a de leitor virtual. É com esse acompanhante que o leitor se identifica na escuta atenta do escrutínio do enigma. Por outro lado, porque detém, em sua voz e ponto de vista, o relato do desenredo, esse narrador pode registrar a sua admiração e perplexidade diante do analista imaginoso, transmitindo-as direta e sugestivamente aos leitores. (SANTAELLA, 1987, p. 159)

Numa obra de arte, como na trama da "Casa de Usher", todo sujeito é revelador e auto-revelador: ao revelar-se, o sujeito revela, e só revela ao revelar-se. Este é o intento artístico de Poe, que pretende fazer da arte uma forma requintada do pensamento pela consciência da ficção, da voz narrativa, da criação condutora: "A mais bela qualidade do Pensamento", afirma o autor, "é ter conhecimento de si mesmo e, com pouco engano, pode-se dizer que nenhum nevoeiro do pensamento pode ser maior do que aquele que, estendendo-se até os limites do domínio mental, furta à compreensão até mesmo esses limites" (POE, [1981c], p. 324). Por isso, na "Casa de Usher", a melhor forma de chegar ao sentido da fábula é desvelando os sentidos e a imaginação (aspecto lunar, refletor) do narrador. Daí o epílogo do conto trazer aquela imagem soberana do plenilúnio emergindo da abertura da fenda.

A terceira função metafórica do espelho para a obra de arte é justamente esta autoconsciência pretendida pelo autor da "Casa de Usher". Eco lembra que, como prótese, o espelho pode enganar a percepção: "Entro no quarto e acredito estar vendo um homem que vem ao meu encontro, percebendo só depois que se trata da minha imagem refletida num espelho" (ECO, 1989, p. 19). Por outro lado, "a magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo mas também ver-nos como nos vêem os outros: trata-se de uma experiência única, e a espécie humana não conhece outras semelhantes" (Idem, p. 18). Vimos que Poe entende a literatura como um processo em que o leitor, ao ver a trama, veja-se a si mesmo como seu possível criador e mistificador. Assim, no prazer estético, existe uma dupla percepção: a fruição livre dos estímulos sugeridos pela obra, unida à consciência da ilusão ficcional instituída pela linguagem, onde o eu real e o eu poético se encontram, intensificado, este último, na dimensão

deformante do espelho literário, que nunca oferece o real tal como é, ou ainda – melhor dizendo –, nunca oferece *como real a imagem que é*. Essa similitude peculiar do espelho com a obra literária torna-se mais evidente nos processos das imagens especulares refratadas. Eco compara a experiência com a influência de uma droga:

Estranha prótese, o espelho deformante estende, mas deforma, a função do órgão, como uma corneta acústica que transformasse qualquer discurso num trecho de ópera-bufa. Logo, uma prótese com *funções alucinatórias*. Se tomamos substâncias alucinógenas, continuamos a perceber formas, cores, sons, odores, mas de modo alterado. Os órgãos sensoriais funcionam de modo anômalo. E mesmo assim sabemos que são os nossos órgãos sensoriais, nos quais normalmente confiamos. Se não sabemos que estamos drogados, acreditamos neles, com os efeitos mais imprevisíveis; se o sabemos, na medida em que ainda conseguimos controlar as nossas reações, nos esforçamos para *interpretar* e traduzir os dados sensoriais para reconstruir percepções ‘corretas’ (ou seja, análogas às da maioria dos seres humanos). (Ibid., p. 26-27, grifos do autor)

Diante da comparação do crítico italiano, torna-se curiosa e significativa a presença de tantos fungos e cogumelos na descrição da paisagem da mansão de Usher, sugerindo, mais uma vez, a onipresença da influência onírica e hipnótica no cenário do conto. Para Eco, diante de um espelho deformante desenvolvemos a mesma reação. No caso de desconhecermos seu caráter deformador, permanecemos alienados no engano perceptivo. Entretanto, a experiência estética exige a consciência dessa natureza refratária:

O nosso comportamento é então dúplice: por um lado nos divertimos, ou seja, aproveitamos as características alucinatórias do canal. [...] Na verdade, entramos numa espécie de descanso pragmático: aceitamos que os espelhos, que normalmente devem dizer a verdade, não a digam. [...] O jogo é complexo: por um lado me comporto como se me encontrasse diante de um espelho plano, que diz a verdade, e acho que me devolve uma imagem “irreal” (daquilo que não sou). Se tomo a imagem como correta, *ajudo, por assim dizer, o espelho a mentir*. O prazer que sinto nesse jogo não é de ordem estritamente semiótica, é de *ordem estética*. (Ibid., p. 27, grifos meus)

Percebe-se, pelo comentário de Eco, que o espelho deformante é um símile justo, portanto, de todo objeto estético. Também frente a este desenvolvemos uma atividade lúdica, onde nos deixamos enganar, conhecendo, por outro lado, suas propriedades e sua intenção precípua de erigir arquiteturas ilusórias e

hipnóticas. A emergência frequente do espelho como motivo no enredo da “Casa de Usher” reforça, assim, a presença de uma temática metalinguística no conto.

Fantástico, a literatura por excelência

Talvez nenhum outro gênero seja tão traidor da ilusão ficcional do que o fantástico, e então entendemos por que esta é a forma narrativa preferida de Edgar Allan Poe: o gênero fantástico denuncia a dupla percepção daquilo que o autor tinha consciência ser o prazer estético. Louis Vax recorda que o ouvinte das histórias fantásticas de outrora experimentava um “estado de alma ambíguo”, pois ao mesmo tempo que se perguntava sobre a verdade ou falsidade do que ouvia, não se esquivava de entregar-se aos “lances teatrais” da boa oratória do narrador: “Dividido entre o desejo de adesão ao verdadeiro e a sedução do imaginário, o ouvinte de outrora deve ter conhecido aquele estado de alma que Sartre descreveu sob o nome de má fé, o da mulher que se deixa seduzir pelas falas, que sabe mentirosas, dum bem falante” (VAX, 1972, p. 11). Outra comentadora do gênero fantástico, Irène Bessièrre, vê nesta experiência aquela que define todo encontro do leitor com uma obra literária:

Parce qu’il use essentiellement de la *spectacularité* et de l’illusion, le texte fantastique semble un discours privilégié tout à la fois par son aptitude à toucher *l’homme imaginaire* et par le parfait exemple qu’il donne du jeu de la représentation et de la fausseté à l’oeuvre dans tout récit littéraire. [...] Il révèle le fond de toute mécanique narrative et restitue la véritable fonction de l’imaginaire: celle d’induire la pratique et le goût de l’étrangeté, de rétablir la production de l’insolite et de la tenir pour une activité normale. [...] Il fait de ces successions d’apparitions et de disparitions, de métamorphoses, le lieu de l’identification du lecteur et du livre. (BESSIÈRE, 1974, p. 29-30, grifos da autora)

O fantástico evidencia o “jogo de representação” por trás de toda narrativa artística, o espaço de imaginação construído para a execução de um ato teatral, que o conto de Poe trai no próprio título da narrativa, quando o autor escolhe, para nomear a casa e a família, o substantivo “usher” – porteiro de teatro. Esse cenário será o lugar de encontro, o espelho em que se defrontarão a obra, o leitor e o autor, e a exigência para o pacto ficcional é uma certa “ingenuidade” para deixar-se conduzir pelo discurso enunciador, como as personagens do conto se deixam governar: “Par l’invraisemblable, le fantastique est une façon volontairement naïve – mais l’efficacité du texte est à raison de cette naïveté – de pratiquer l’art d’imaginer” (Idem, p. 30).

Por isso Selma Calasans Rodrigues vê o fantástico como o gênero que desmascara o caráter simulador de toda obra literária, uma vez que ele se opõe às convenções “realistas”. Para a autora, essa é uma das razões que atraem os autores contemporâneos para essa forma narrativa: o “fato de ela deixar evidente, expor mesmo, a sua máquina ficcional (a estruturação), que a narrativa realista procura esconder através dos recursos da verossimilhança” (RODRIGUES, 1988, p. 16). Isso ocorre porque o fantástico explora o choque entre dois espaços, como o espelho da mansão de Usher no lago: um pretensamente real e outro imaginário e não natural: “O real é tranquilizador porque nele não se encontram fantasmas, o imaginário é-o também, visto não nos ameaçar. A arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real” (VAX, 1972, p. 9). Na tentativa de introduzir o falso, o imaginário e o sobrenatural no espaço real, ela denuncia a função mesma de toda literatura de buscar instituir o imaginário no cotidiano realista do destinatário (BESSIÈRE, 1974, p. 31).

Desse encontro de duas realidades imiscíveis surge a experiência autoconsciente do que toda obra de arte significa: uma tentativa de erigir um imaginário que passe por um real, pois, se a narrativa fantástica concentra-se no sobrenatural, por outro lado, nunca impede que elementos realistas mantenham um narratário dividido entre os dois mundos: “A utilização desse conjunto de meios visa em última análise a adesão do destinatário mediato da obra (o leitor) à manifestação sobrenatural nela expressa, sem, contudo, o deixar excluir por completo a possibilidade de uma saída racional para o enigma” (FURTADO, 1980, p. 74). Trata-se da explicitação do jogo especular de toda experiência estética, pois o texto fantástico “oferece um diálogo entre razão e desrazão, mostra o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo” (RODRIGUES, 1988, p. 11).

“A Casa de Usher” reproduz, em seu enredo, essa luta entre razão e desrazão que deve acometer o leitor de toda narrativa fantástica na situação de Roderick, expulso de sua racionalidade pela maldição de um espírito hipersensível. A canção no centro do conto de Poe, que já mostrei ser um *mise-en-abîme* da estória de Roderick e do narrador, resume esse motivo da fábula – o embate entre a razão e a loucura:

The words of one of these rhapsodies I have easily remembered. I was, perhaps, the more forcibly impressed with it, as he gave it, because, in the under or mystic current of

its meaning, I fancied that I perceived, and for the first time, a full consciousness on the part of Usher, of the tottering of his lofty reason upon her throne. (POE, 1955, p. 70)

Assim, o que os teóricos do fantástico descrevem para a estrutura básica do gênero é o mal mesmo que aflige o protagonista da trama. Roderick, como o narratário de toda narrativa fantástica, vive um “escândalo da razão” (VAX, 1972, p. 40) e, também para ele, temeroso do efeito da casa sobre sua alma, “à causalidade racional substitui-se uma causalidade mística” (Idem, p. 44). A descrição do gênero que segue ajusta-se com perfeição à situação da personagem:

Nas narrativas fantásticas, monstro e vítima encarnam estas duas partes: os nossos desejos inconfessáveis e o horror que eles nos inspiram. O além do fantástico é um além muito próximo. E quando se revela nos seres policiados que pretendemos ser uma tendência que a razão não saberia aceitar, sentimo-nos horripilados como perante algo de tão diferente de nós que o julgamos vindo de algures. E traduzimos este escândalo “moral” em termos que exprimem um escândalo “físico”. A razão que distinguia as coisas e compartimentava o espaço cede lugar à mentalidade mágica”. (VAX, 1972, p. 15-16)

O leitor traduz o mal “moral” como efeito de uma influência “física”, a exemplo do que Roderick fazia com sua enfermidade. A partir daí, tudo torna-se, para o leitor do fantástico, como para o protagonista da “Casa de Usher”, a presença opressora e inalienável de um mistério. E então vemos como, literariamente, a melhor expressão para o indefinido é também o fantástico. Por isso torna-se um dos gêneros privilegiados para o metadiscorso da arte narrativa.

Pelo esforço de combinar as duas dimensões inconciliáveis do natural e do meta-natural, uma das grandes qualidades do fantástico é aumentar a ambiguidade da narrativa, o que naturalmente intensifica a função do leitor como co-criador da obra. Não é o dialético que define o fantástico, mas o incompatível, o *incomportável*, o contraditório puro:

O amador de fantástico não brinca com a inteligência, mas com o medo. Não olha do exterior, deixa-se enfeitiçar. Não é um outro universo que se ergue em frente do nosso; é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna *outro*. O contista não constrói os seus monstros a frio; sente as coisas e os seres que o rodeiam tornarem-se monstruosos. (VAX, 1972, p. 23-24, grifo do autor)

Isso faz do fantástico mais uma vez um gênero privilegiado para exercer a arte pretendida por Edgar Allan Poe. Se a função da arte é exprimir o inexprimível, que melhor maneira de fazê-lo do que optando por uma narrativa que, em si mesma, define-se como mistificadora? “Todos sabemos que a ciência destrói o mistério”, lembra Vax. “Sucede que se lhe censura isso, o que significa censurá-la por ser ciência. O papel da arte é, pelo contrário, exprimir o mistério das coisas” (Idem, p. 25). Finné também recorda essa peculiaridade do fantástico de tocar o mistério:

L’organisation d’un récit fantastique est foction d’un element commun a tous les récits fantastiques: la presence de ses faits de mystère. [...] Tout lecteur, lisant un récit fantastique, en vient, un moment donné, à sentir une crispation de son rationalisme, une insulte à son bon sens, un bafouage de sa logique. (1980, p. 36)

Estabelecer lugares de acesso ao invisível é mister do fantástico, como Poe defendia que o fosse de toda arte. Criar mundos aonde o homem se elevasse para transcender sua realidade cotidiana e atingir o Absoluto é o que o autor prega em seus ensaios sobre a composição que citei anteriormente:

Tout thème d’un récit fantastique doit s’accorder au dessein de présenter l’illusoire de manière convaicante sans qu’il soit confondu avec aucune vérité recue, ni dénoncé comme illusion. Il contribue à donner l’apparence de l’existence à ce qui n’a jamais existe. L’auteur du récit fantastique est proche du prestidigitateur, qui montre afin de mieux cacher, qui décrit afin de transcrire l’indicible. (BESSIÈRE, 1974, p. 33)

A mesma defesa do fantástico como veículo para os níveis mais elevados da Beleza – doutrina poeana – parece fazer o escritor argentino Julio Cortázar, para quem, “se o belo é naturalmente verdadeiro e pode ensinar algo, tanto melhor; mas o fato de que possa ser falso, isto é, fantástico, imaginário, mitológico, não só não invalida a razão do poema, mas também, quase sempre, constitui a única beleza verdadeiramente exaltadora” (CORTÁZAR, 1993, p. 115-116).

É o fantástico que conduz, portanto, em Poe, a uma concepção da ficção como poder sugestivo e à verdade poética como realidade edificada sobre a criação de um espaço de linguagem entre um narrador e um leitor. Poesia é mistério, está a dizer Poe, um objeto instituído pela elipse, que exige do leitor o trabalho interpretativo para conceder-lhe um sentido, jamais previamente entregue. O mistério, em Poe, não é, portanto, nunca apenas um elemento de composição ficcional, mas a própria definição da arte literária. Quando ele faz uso do

fantástico, não é apenas como um gênero, mas também e principalmente como uma forma de modelo hiperbolizado daquilo que ele considera o traço essencial da arte poética. O fantástico, para Poe, não é um tema ou um método ou um gênero: é a própria definição do poético.

É possível, destarte, retirar da narrativa da "Casa de Usher" índices para a composição de uma teoria do fantástico segundo Edgar Allan Poe, pois, o que os teóricos e críticos do fantástico definiram como próprio do gênero, Poe pretende para toda a arte literária: a suspensão da razão com a conseqüente provocação e o desafio ao leitor; o engano dos sentidos; a sugestão do mistério e do inefável; a condução das emoções; a ambigüidade do discurso e do conteúdo enunciado.

É impossível, por outro lado, à narrativa fantástica que ela se esquive de conduzir consigo uma boa dose de metadiscursos. Ferindo os pressupostos da objetividade discursiva, ela estará sempre a dizer de si que é enigmática e que, se o é, é porque não pode fugir a seu caráter de ficção e de construção de um sujeito, uma voz que relativiza todas as representações.

Nos contos de Poe, não nos deparamos apenas com uma reflexão sobre a essência do fantástico, mas também e prioritariamente com uma definição de toda arte literária como expressão de uma fantasia. É por isso que falham todas as tentativas de definir a narrativa fantástica pelas emoções de uma suposta identificação dos leitores com personagens ou narradores, tal como pretendem, por exemplo, Lovecraft e Todorov. Pelo contrário, é justamente o impedimento de uma identificação com a incoerência do universo fantástico que atrai para o texto a única realidade da leitura, feita enigma.

O fantástico é um revolucionário despótico: tiraniza, para denunciar a tirania da literatura.

Bibliografia:

- BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe. In: POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1981.
- CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2ª ed. SP: Perspectiva, 1993a.
- _____. Do sentimento do fantástico. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2ª ed. SP: Perspectiva, 1993b.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

- FINNÉ, Jacques. *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- POE, Edgar Allan. De "Marginalia" – Excertos. *Poesia e prosa*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. RJ: Ediouro, 1981a.
- _____. O escaravelho de ouro. *Poesia e prosa*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1981b.
- _____. Eureka. *Poesia e prosa*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1981c.
- _____. The fall of the House of Usher. *Selected short stories*. USA: World Famous Classics, 1955.
- _____. A filosofia da composição. *Poesia e prosa*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1981d.
- _____. O poder das palavras. *Poesia e prosa*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1981e.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTAELLA, Lúcia. Edgar Allan Poe: o que em mim sonhou está pensando. In: POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Trad. João Costa. Lisboa : Arcádia, 1972.
- _____. *La séduction de l'étrange*. Paris: PUF, 1965.
-

Title:

The Unconventional Pleasure of the Fantastic: The Metalinguistic Discourse in "The Fall of the House of Usher", by Edgar Allan Poe

Abstract:

This article aims to show how the short story "The fall of the House of Usher", by North American writer Edgar Allan Poe, may be considered a metafiction and to contain, from the metalinguistic elements identified in this narrative, a theory of literature conceived as of the author's ideas advocated in critical and essayistic texts, just as one can infer, of the same story, a theory of the

Fantastic genre in the literature. To undertake research, I sought support at the criticism of Poe's works, particularly that of Julio Cortázar (1993) and Lúcia Santaella (1987), the Poe's essays about aesthetics and modern theoreticians of fantastic narrative, as Irène Bessière (1974), Louis Vax (1965; 1972) and Jacques Finné (1980).

Keywords:

Metafiction; Fantastic Literature; North American Literature; Edgar Allan Poe.

Recebido em 10.02.2010. Aprovado em 20.04.2010.