

UMA REINTERPRETAÇÃO DE “A QUEDA DA CASA DE USHER”

LEO SPITZER*

TRADUÇÃO DE JOSÉ EDUARDO OLIVA DE MATTOS**

“Quando o moinho do poeta começa a moer, não procure pará-lo, pois quem consegue nos entender, também saberá como nos perdoar” - Goethe

Edgar Allan Poe não ocupa um lugar relevante nas considerações dos críticos contemporâneos, se levarmos em consideração o tratamento dispensado a “A Queda da Casa de Usher” por críticos do porte de Cleanth Brooks e Robert Penn Warren em sua obra *Understanding fiction* (New York, 1943). Adotando uma perspectiva comparativa, pode-se propor outra análise desta pequena obra-prima como forma de elucidação da obra de Poe.

A princípio, devemos analisar as críticas negativas elaboradas por Brooks e Warren contra esta “história de horror”. “A Queda da Casa de Usher”, dizem, “é, em certa medida, bem-sucedida em induzir no leitor a sensação de pesadelo”, mas “o horror por si só” não pode ser esteticamente justificável, a menos que “prenda nosso interesse”, trazendo consigo o impacto trágico (Macbeth, Lear). O protagonista de Poe, Roderick Usher, não consegue ocupar nossa compaixão imaginativa; “falta ao conto qualidade trágica, pathos”. Poe reduziu o destino do seu personagem a um “caso clínico” que tanto os leitores quanto o narrador enxergam de fora. “Livres arbítrios e decisão racional” não existem nem no protagonista nem no conto. Roderick – é a sua história, não a de sua irmã,

* SPITZER, Leo. “A reinterpretation of ‘The fall of the House of Usher’”. In: *Essays on English and American Literature*. Edited by Anna Hatcher. Gordian Press, New York, 1984.

** Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada-FFLCH/USP.

lady Madeline – não luta como deveria contra a maldição personificada pela sua casa. Poe “brinca” demais com a idéia do sombrio, certamente pelo “seu próprio mórbido interesse pela história”.¹

São palavras severas de críticos sensatos que na mesma obra justificadamente elogiam Faulkner e Kafka, em geral por procederem do mesmo modo que Poe. Somos persuadidos a admirar o lógico e metódico comportamento da protagonista do conto de Faulkner “Uma Rosa para Emily”, que desperta tanto nosso interesse quanto a nossa piedade, enquanto o retrato elaborado por Poe da lógica e do método na loucura não justifica nosso interesse por Roderick. Enquanto o assassinato praticado por Emily é explicado pelos nossos críticos como uma consequência de seu isolamento do mundo e de sua desconsideração pelos limites entre realidade e imaginação, a ação de Roderick não pode ser explicada aos olhos deles pelos mesmos motivos – na verdade esta possibilidade é especificamente excluída.² E aqui é essencial notar que, contrariando a sua prática usual, Brooks and Warren falham ao analisar o desenvolvimento deste conto na concatenação (pseudo)lógica utilizada por eles; ao invés disso, satisfazem-se em oferecer-nos considerações gerais sobre “vagos terrores e superstições” de Roderick, aos quais ele se entrega sem uma “escolha verdadeira”.

Precisamos seguir cada detalhe da concatenação de eventos cuidadosamente construída que Poe realizou neste conto. Eu diria que, muito mais que ser a história de Roderick Usher, o conto é, conforme indica seu título, a história da “Casa de Usher” (um “nome singularmente ambíguo”, como nos revela Poe, uma vez que ele abrange tanto a família quanto a mansão dos Ushers). Roderick e sua irmã Madeline, ambos solteiros e sem filhos, são os últimos descendentes da família. Embora Roderick seja retratado como o personagem principal do conto e Madeline como uma sombra, passando furtivamente com “passos retirados”, até antes da sua morte, Madeline continua sendo uma deuteragonista de uma maneira peculiar, estando no mesmo nível que seu irmão. O fato de estar em cena somente por um curto período e não dizer nada durante o conto (somente lhe é atribuído “um gemido baixinho” no momento de sua morte) não nos dá o direito de rebaixar a sua importância, uma vez que o seu impacto na história e o interesse despertado pelas suas misteriosas aparições são fundamentais.

Roderick e Madeline, gêmeos acorrentados um ao outro por um amor incestuoso, sofrendo separadamente, mas morrendo juntos, representam o princípio masculino e o feminino nesta família decadente cujos membros, sujeitos a leis de esterilidade e destruição que os regem, são obrigados a exterminar um ao outro; Roderick enterra sua irmã viva, mas a rediviva Madeline enterrará Roderick sob seu caído corpo. A “queda” da Casa de Usher diz respeito não somente à queda física da mansão, mas à queda física e moral de seus dois protagonistas. O amor estéril e incestuoso os faz voltarem-se um contra o outro, ao invés de unirem-se como um casal, como seria normal entre um homem e uma mulher que não partilhassem do mesmo sangue. Dentro da mansão de onde eles nunca saem, vivem dentro de um vácuo absoluto.³ Em contraste com as alegres idas e vindas do poema recitado por Roderick (“O Palácio Assombrado”), que reflete a atmosfera anterior da mansão, são mostrados a nós somente um mordomo insignificante de “furtivo passo” e um suspeito, astuto e perplexo médico de família, com uma “saudação sinistra” (é bem lógico que

⁽¹⁾ Para críticos que sempre proclamaram a auto-suficiência da obra literária, este é um estranho relapso na “falácia biográfica” – recurso prematuro para a biografia empírica do escritor antes de a obra ser cuidadosamente analisada.

⁽²⁾ Nossos críticos obviamente apreciam, assim como qualquer leitor americano, a resistência à ruína demonstrada por Emily Grierson, bem mais do que a submissão à ruína de Roderick Usher. Mas será que o senso histórico deles não lhes revela que o empenho de Poe em explorar a “atitude de arruinamento” (ou “le besoin de la fatalité”, como Charles Dubos definiu para Byron) foi na sua época um passo adiante no estudo psicológico dos até então negligenciados recantos e arcanos da mente humana – uma aventura, como disse D. H. Lawrence, “pelos câmaras e porões da alma humana” (citado por N. B. Fagin, *O histriônico Sr. Poe*, 1949, p. 157)?

⁽³⁾ Na verdade, pode-se dizer que o convite feito ao narrador por Roderick (o “entusiasmo vivaz” e a “sinceridade perfeita” atribuída ao acolhimento são enfatizados pelo autor) representa a última e frágil

tentativa de vitalidade em Roderick – o desejo (histórico em todos os seus impulsos; ele escreve o seu convite de uma “forma extremamente importuna”) de preencher sua vida com alguma satisfação antes da morte da irmã. O fato de Roderick ter lidado anteriormente com a idéia da morte é mostrado através de seus hábitos literários. Entre os livros que escolhe estão aqueles centrados de certa forma no conceito de libertação (*Vervet e Chartreuse de Gresset, Viagem pelo espaço azul de Campanella*), inclusive liberação ao que diz respeito a sexo (*Belphegor de Maquiavel* e os escritos de Pomponius Mela sobre os “Sátiros e os Egípcios”).

⁽⁴⁾ Madeline, apesar do seu papel significativo na trama, é vista pelo narrador e apresentada ao leitor como um retrato, o retrato de uma mulher jovem morrendo no auge da sua beleza, um motivo consagrado na literatura renascentista (Poliziano, Lorenzo o Magnífico, Ronsard, Garcilaso).

⁽⁵⁾ Os itálicos são meus. Nossos críticos não levantam a questão da importância do papel exercido pelo visitante que é também narrador (exceto para lamentar sua falta de comisseração, compreensão e informação no que diz respeito a Roderick, com quem ele parece lidar, de acordo com os críticos, como se fora um “caso clínico”). Entretanto, sua função não é de interpretar Roderick para nós, de fazer-nos “levá-lo a sério tal qual um ser humano”, mas a de servir para objetivar os medos nutridos por Roderick.

Roderick, após a suposta morte de sua irmã, queira conservar seu corpo na mansão durante o maior tempo possível longe do jazigo da família, exposto para o mundo exterior, longe também das questões indiscretas do curioso médico.

Já Madeline, apesar de sua debilidade física ser enorme e de estar sujeita à catalepsia, resiste fortemente à maldição a que a família está sujeita. “Até então, suportava com firmeza a pressão de sua doença”; e no momento de sua morte, mostra uma força sobre-humana: “o destroçar de seu ataúde, o ranger dos gonzos de ferro de sua prisão e a sua luta dentro da cripta revestida de cobre” são por Roderick comparados ao “arrombamento da porta do ermitão, o grito de morte do dragão e o estrondo do escudo”, ou seja, as façanhas do valente cavaleiro Ethelred do romance de cavalaria lido pelo narrador para Roderick. Certamente, a “figura alta e amortalhada de Lady Madeline de Usher”, como ela nos é apresentada numa apoteose de majestade na morte, essa Ethelred feminina regressa, manchada de sangue, como uma “conquistadora” da sua batalha com o dragão (uma batalha que quebra o encantamento da morte), como o verdadeiro homem e o último herói da Casa de Usher, enquanto seu irmão se torna ao final do conto uma figura passiva cujo corpo é reduzido a uma massa que treme. Se Roderick representa a morte em vida e o desejo de morte, ao final, Madeline torna-se a personificação da vida em morte, na vontade de viver. Em suma, uma poderosa convulsão desta vontade na quase extinta família Usher.⁴

Mas qual é a força que move Roderick a iniciar o processo de autodestruição? Termos como “caso clínico”, “vagos terrores e superstições” talvez possam privar-nos de um *insight* psicológico mais profundo. Desde o início, Poe deixa claro que lidar com as consequências psicológicas do medo. Quando o visitante que nos conta a história tem a primeira impressão da mansão decadente, ele volta, de modo a mudar sua atenção da visão sinistra para o pequeno lago, apenas para ver, com uma angústia crescente, a pavorosa construção refletida em suas águas (uma antevisão do final do conto quando estas águas se fecham sobre os destroços da mansão) – e ele escreve as seguintes palavras de significado relevante: “Não pode haver dúvida de que a consciência do rápido aumento de minha superstição ... serviu principalmente para *acelerar* aquela sensação. Tal é, como sei desde há muito, a *lei paradoxal* de todos os sentimentos baseados no *terror*.”⁵ A lei psicológica que Poe aqui formula (o crescimento do medo em decorrência da consciência do medo) é válida especialmente para o monomaniaco Roderick, que, no decorrer do conto, está cômico de sua “loucura”. No início, ele explica ao narrador: “Morrerei ... devo morrer desta deplorável loucura ... Não receio, efetivamente, o perigo, exceto em seu efeito absoluto: o terror... sinto que chegará logo o momento em que deverei abandonar, ao mesmo tempo, a vida e a razão, em alguma luta com o horrendo fantasma, MEDO”. No final ele descreve-se como “uma vítima dos terrores que ele mesmo havia *antecipado*”. O medo é portanto a paixão ou a histeria que acelera e antecipa. O que nosso conto “ensina” – e pergunto-me sobre o porquê de nossos críticos desconsiderarem o fato de a palavra MEDO vir escrita em maiúsculas, algo que deveria ter-lhes sugerido uma “lição”, a de que o medo, na medida em que antecipa eventos terríveis, é uma forma de induzir a realização prematura desses mesmos eventos. Uma vez que estamos todos sujeitos aos medos, não consigo entender como é possível que neste conto de Poe falte interesse humano geral.

Roderick teme pela morte de Madeline, porque isto “poderia torná-lo (ele, o desesperançado e o fraco) o último dos descendentes da antiga família Usher”. A degeneração desta família manifesta-se na consciência extrema da extinção que se aproxima. E é o medo que o faz ver, na figura imobilizada pela catalepsia, sua irmã morta, que ele sepulta com histórica precipitação. “Não estará ela correndo ao meu encontro, para censurar-me pela minha precipitação?” diz ele quando a vê voltando da cripta; o medo o fez ao mesmo tempo antecipar e precipitar a sua morte. Não há nada “vago” nos medos de Roderick; eles estão bem definidos e precisamente delineados no texto.

Não menos cuidadoso é o narrador ao apresentar desde o início o estado peculiar da agitação nervosa de Roderick, que varia da indecisão para a vivacidade enérgica e a concentração. Uma mudança, tal qual nos conta o autor, que vai da letargia à mais intensa excitação de um fumante de ópio. Este seu estado maníaco-depressivo culminará em sua ação precipitada. Similarmente, o comportamento de Roderick antes e depois dessa ação é motivado pelo que hoje chamamos de natureza esquizóide; para ele, nervos e intelecto agem separadamente, apesar de não estarem desconectados. A ação crucial é causada pelo seu intelecto, mas, após ter sepultado Madeline viva, ele será vítima dos seus nervos. Entretanto, são seus nervos que, desde o início, influenciam seu intelecto. Sofrendo de uma “mórbida agudeza de sentidos” (por que nossos críticos omitem o importante *motto* de Béranger: “Son cuer est un luth suspendu; Sitôt qu'on le touche il résonne”?) [seu coração é um alaúde suspenso; ressona tão logo o toquemos] de um nervosismo que não tolera acumulação de sensações, ele é necessariamente conduzido (mormente no que diz respeito a produções artísticas) para “abstrações puras”, “devaneio destemperado”, “nudez dos... desenhos”. Uma vez que a morte representa a abstração máxima, o grau zero da realidade concreta, não ficamos atordoados com o personagem da pintura que ele mostra ao narrador, uma pintura feita por um abstracionista *avant la lettre*, na qual a antecipação da morte e a nudez dos desenhos convergem: ela mostra o interior de uma cripta subterrânea imensamente grande, sem saída, banhada por uma luz espantosa. Este é obviamente o modelo intelectual que posteriormente se materializará no sepultamento da irmã em um calabouço onde “não existe maneira de admissão de luz” (até o momento em que ele será invadido pelas tochas dos dois homens), que está situado “a uma grande profundidade” e que pode ser alcançado através de uma longa arcada revestida de cobre.

O modelo abstrato tal como se oferecia para a mente errática do artista amador é expresso na realidade por Roderick através de um movimento de concentrada energia.⁶ Entretanto, depois que o terrível fato ocorre, os nervos e os sentidos morbidamente agudos tomam posse exclusiva do esquizóide, polarizado obviamente em volta da idéia da morte. Quando a tempestade começa, presságio da queda da mansão, é a visão⁷ que é estimulada: “havia uma hilaridade louca nos seus olhos”; ele olha em direção à nuvem que pressagia a morte. “E você não viu isto?”, pergunta ele ao narrador, que responde: “Você não deve – você não contemplará isso” – “isso” significando “uma claridade sobrenatural, uma emanção gasosa que pairava sobre a mansão e a envolvia em uma mortalha” – obviamente uma sombra da “amortalhada” figura de Madeline que veremos mais tarde e o sinal de que a Casa de Usher está desistindo de sua alma. Mais tarde é a audição que predomina em Roderick; ele agora está hábil para detectar o mínimo som que se segue ao reviver de Madeline (“Não te disse que

Quando uma pessoa essencialmente racional e científica no seu modo de lidar com fenômenos ocultos (note sua consideração sobre “os fenômenos meramente elétricos” nos quais Roderick vê “aparições”), que é capaz de recontar os eventos que havia testemunhado com tamanha elaboração de detalhes e equilíbrio, é “infectada contagiosamente” pela atmosfera da mansão e pelos “vagos terrores” de Roderick, faz com que estes terrores se tornem menos vagos e adquiram realidade objetiva. Poe introduz o narrador nesta história para tornar real, não o próprio Roderick, mas os seus medos.

⁶ Por toda a descrição da mansão existe um padrão branco e preto para o arranjo das cores (preto, pisos de carvalho ou de ébano, cortinas escuras em oposição à amortilhada figura de lady Madeline, que se destaca do pano de fundo sombrio), contrastando com as cores alegres e calorosas que anteriormente fizeram o esplendor da nossa mansão: “no verdejante de nossos vales” – “bandeiras amarelas, gloriosas, douradas” – “todas com brilho de pérolas e rubis”. Branco e preto, sombras mais usadas em desenhos que em pinturas, são obviamente relacionados ao abstracionismo do protagonista e talvez à própria imaginação de Poe, que foi excelentemente caracterizada por um crítico francês em 1856 (citado por Lemonnier, *Edgar Allan Poe et la critique française*, 1928, p.285) em termos do *décor* en-

contrado em nossa história; a imaginação de Poe flutua “dans des régions vagues, où luttent sans cesse le rayon et l’obscurité. Un pas de plus vers la lumière et vous aurez le génie; vers les ténèbres et vous avez la folie. Entre deux, c’est... un je ne sais quoi semblable à ces lampes que l’on porte avec soi dans les sous-terrains et des mines, et dont la lueur tremblotante dessine sur les parois de capricieuses arabesques...” [em uma região vaga, onde lutam sem cessar a iluminação súbita e a obscuridade. Um passo em direção à luz e vocês terão a genialidade; em direção às trevas, vocês terão a loucura. Entre os dois, existe... algo indefinido parecido com estas lâmpadas que carregamos conosco nos subterrâneos e nas minas e cuja parca luz trêmula desenha sobre as paredes caprichosos arabescos]. Já que Poe se deleita em descrever as penumbras da mente humana nas quais luz e escuridão estão caprichosamente misturadas, podemos talvez assumir que o padrão “preto e branco” prevalecendo em seus *décors* é dado por um padrão intelectual mais básico.

(7) Notamos que a “luminosidade” dos olhos de Roderick desaparece logo após a ocorrência do horrível fato, isto é, no momento em que ele é reduzido a pura sensação (sem poder de raciocínio).

(8) Pode-se acrescentar aqui o paralelismo similar entre, de um lado, a descrição da casa como reminiscência do “despertar do indivíduo sobre o efeito do ópio” e do va-

os meus sentidos eram acurados?) – um fato que ocorre ao mesmo tempo em que o narrador lê a história romanesca de Ethelred, de forma que a leitura é acompanhada pelos sons decorrentes da fuga de Madeline do túmulo, os quais parecem estranhamente se harmonizar com os eventos da história romanesca. Enquanto Roderick apenas escuta os sons da história romanesca de Ethelred, que correspondem aos provocados por Madeline, esses sons em si possuem um outro significado na história de Madeline. Eles indicam sua vitória sobre o dragão da morte, enquanto Roderick é a personificação da pura sensação passiva; é como se, através da intensidade dos seus sentidos, ele conseguisse invocar a sua presença e conseqüentemente quebrar a maldição da morte, embora na realidade seja Madeline quem forja sua própria liberação (é ela quem mata o dragão, cujos dentes se afastam de sua presa). Uma rajada de vento abre a porta, revelando sua figura majestosa (note-se na descrição desta cena o uso do “como se”): “Como se a energia sobre-humana de suas palavras houvesse adquirido a força de um encantamento, as enormes e antigas folhas da porta ...entreabriram, lentamente, as suas pesadas mandíbulas de ébano. Aquilo era obra de uma rajada de vento, mas, no marco daquela porta, surgiu, alta e amortalhada, a figura de Lady Madeline de Usher”.

Já salientamos anteriormente que, no final, a casa desiste da sua alma antes da sua “queda” real – como se fora um ser humano. Nossos comentadores apontam para as contínuas correspondências entre a descrição de Roderick e da mansão:

“A própria casa possui uma *atmosfera* peculiar... desde a sua aparente habilidade em desafiar a realidade: conservar-se intacta e ao mesmo tempo parecer completamente decadente em cada detalhe. Do mesmo modo, Roderick tem uma vitalidade feroz... que é decorrente do fato de estar mortalmente doente. Na verdade, Roderick é comparado mais de uma vez à casa. No decorrer do conto, seja por pistas ainda mais sutis ou por implicações decorrentes de detalhes descritivos, a casa é identificada com seu dono e herdeiro [os itálicos são meus]. Por exemplo, a casa é descrita duas vezes como possuidora de “janelas semelhantes a olhos vazados” – a casa, fica sugerido, é como um homem. Ou ainda, a louca canção que Roderick Usher canta com evidente referência a si mesmo descreve um homem sob a alegoria... de uma casa”.

Tais paralelismos⁸ pertencem à textura interna do conto. Por um lado, o próprio Roderick explica ao narrador o fato de que “Ele estava acorrentado por certas impressões supersticiosas relativas à mansão, de onde, durante muitos anos, não ousara sair... exercer sobre seu espírito um efeito que o físico das paredes e das torres cinzentas, bem como do escuro lago em que tudo se refletia, produzia no final das contas sobre o *estado de espírito* de sua existência”. Por outro lado, ele expressa sua crença na “sensibilidade”, não somente de todos os seres vegetais, mas também “das pedras cinzas da casa de seus antepassados” (assim como os fungos que as cobrem e as árvores decadentes que as cercam) e ele vê evidências desta sensibilidade na influência que elas exercem sobre o seu próprio destino e o de sua família. No mundo de Roderick Usher as diferenças entre os reinos humano (animal), vegetal e mineral são abolidas. Plantas e pedras são sensíveis, seres humanos possuem características de plantas e de animais (a influência da vida das plantas sobre ele está refletida em seu cabelo sedoso – “como aquela textura de teia de aranha mais fluuava do que caía sobre o rosto, não me era possível... relacionar a sua ex-

pressão arabesca com qualquer idéia de simples humanidade”) e o jovem corpo de Madeline é enterrado junto ao de seu irmão entre as pedras da cripta. Vida e túmulo, morte e queda, são a mesma coisa neste estranho mundo. Obviamente não se pode pedir de Roderick nenhuma oposição a este ambiente ou nenhuma escolha de um outro, uma vez que ele é parte e parcela deste ambiente; ele próprio é planta e pedra (e, pensando somente em pedra e túmulo, precisa enterrar sua irmã viva). A ruína de Roderick, este homem de queixo recuado “falando... sobre o desejo de uma energia moral”, é ter sido “comido por seu ambiente” (uma expressão de Dostoevsky: *sreda zaela ego*). Ele pode momentaneamente desejar libertação (como é sugerido pelo seu gesto simbólico de abrir a janela durante a tempestade e sua “louca hilaridade” diante da aproximação da morte); entretanto, ele sabe que sua vida está selada dentro da mansão, e a atração pela câmara subterrânea prova ser irresistível. Na verdade, sua inclinação pelo subterrâneo parece ser compartilhada pela própria casa, que ao final será sepultada sob a terra (e que no início aparecia refletida no lago como se estivesse fadada a cair no seu interior).

O resultado da interpenetração entre o ambiente e os habitantes da casa (“a perfeita conformidade das características da casa com as características atribuídas às pessoas”) é o que Poe denomina “atmosfera” e descreve em termos atmosféricos. Para nós, o termo “atmosfera” no seu sentido metafórico é trivial, mas, de acordo com as palavras de Poe, concluímos que ele pretende que o termo seja entendido não apenas metaforicamente, mas também no seu sentido propriamente físico⁹: “minha imaginação trabalhara tanto [diz o narrador], que me parecia haver *realmente*, em torno da mansão e de suas adjacências, uma *atmosfera* peculiar, que nada tinha em comum com o ar dos céus, mas que emanava das árvores apodrecidas, das paredes cinzentas e do lago silencioso; um *vapor pestilento e místico*, opaco, pesado, *mal discernível*, cor de chumbo” [os itálicos são meus]. No quarto de Roderick, o narrador sente que ele “*respirava uma atmosfera* de tristeza. Um *ar* de severa, profunda e irremissível melancolia *pairava* sobre tudo, envolvia tudo”. Roderick mesmo fala de “a gradual mas evidente *condensação*, por cima das águas e em redor dos muros, de uma atmosfera que lhes era própria” que o transformou naquilo que ele é. Em oposição, “*escuridão*, como uma qualidade positiva inerente, *emerge* [da mente de Roderick] sobre todos os objetos do universo físico e moral, em uma incessante *radiação de melancolia*”. A atmosfera, emanando da totalidade dos objetos e dos homens cercados por eles, é perceptível em termos de luz e escuridão; e esta atmosfera de “radiação de melancolia” é o que eu chamaria da “alma” da mansão, que ao final do conto desiste de si mesmo na forma de “uma claridade sobrenatural, uma emanção gasosa que pairava sobre a mansão e a envolvia em uma mortalha”. Devemos também estar lembrados da “lua vermelho-sangue” brilhando sobre a rachadura em zigzag da casa, a luz sobre a câmara subterrânea do quadro de Roderick, a luminosidade dos seus olhos no meio da palidez cadavérica de seu rosto, etc. Portanto, “atmosfera” é para Poe uma manifestação sensivelmente (visivelmente¹⁰) perceptível da soma total de características físicas, mentais e morais de um determinado ambiente e da interação entre essas características.

Estou convicto de que não podemos entender a conquista efetuada por Poe a menos que coloquemos seu conceito de “atmosfera” dentro da estrutura de idéias que contemplem os conceitos de *milieu* e *ambiance* formulados na-

por exalado pelo pequeno lago com matizes de chumbo e, por outro lado, a caracterização do modo de falar de Roderick como “aquela... enunciação oca, essa maneira de falar gutural, plúmbea, equilibrada e perfeitamente modulada, que se pode observar no... incorrigível fumador de ópio, durante os períodos de sua mais intensa agitação”.

⁹ Os dicionários nos informam que este termo foi cunhado do Latim pelos médicos do século XVII e aplicado para “o anel ou orbe de vapor ou ‘ar vaporoso’ supostamente exalado do corpo do planeta, e, portanto, parte dele, propriedade não partilhada pelo próprio ar”. Depois o conceito se estendeu à porção de ar supostamente sobre a influência da esfera do planeta e finalmente se tornou “o ambiente aéreo do planeta”. No século XVIII, também se usou o conceito de esfera dentro da qual atua a força de atração magnética ou a força eletrificada (o que Faraday posteriormente chamaria de “campo”). O sentido metafórico, “envolvente elemento ou ambiente mental ou moral”, foi incorporado ao inglês em 1797-1803 (“uma extensiva atmosfera de consciência” cf. Scott, 1828: “Ele vive em uma perfeita atmosfera de conflito, sangue e discórdia”). Na Alemanha, o termo aparece antes disso (em 1767, “die Atmosphäre der Katheder”; cf. Schiller, 1797: [o ritmo é] “die Atmosphäre für die poetische Schöpfung”). O termo alemão *Dunstkreis*, tradução para atmosfera, é usado por Goethe em

Fausto, I, 19, linhas 2669-71, quando Mefistófeles deixa Fausto no quarto de Gretchen "para saciar-se com sua atmosfera sensual" ("Indessen könnt ihr danz allein / An aller Hoffnung künft'ger Freuden / In ihrem Duns- tkreis satt euch weiden").

¹⁰⁰ Pode-se atentar para o fato de que nos atestados dados por Schulz-Basler para a Atmosphäre alemã, o sentido mais enfatizado é o olfato. As citações encontradas no NED já mostram um uso convencional do nosso termo que dificulta saber sobre a ênfase dada ao sentido original; o NED não é tão explícito neste sentido como poderia se esperar que fosse. A menos que evidências revelassem o contrário, eu diria que a ênfase no aspecto visível de "atmosfera" é uma contribuição peculiar de Poe.

¹⁰¹ No apêndice teórico de *Understanding fiction*, os autores selecionam o termo "atmosfera" para nos informar que, se por um lado "A Queda da Casa de Usher" é um "conto de atmosfera" (em oposição a um conto de trama, personagem ou tema), ou seja, um conto com uma quantidade considerável de descrição, especialmente um tipo de descrição evocada para a obtenção de determinado tom, por outro lado, qualquer conto (não apenas o de atmosfera de Poe) possui uma determinada atmosfera, que é produto da "natureza da trama, do ambientação, da caracterização, do estilo e símbolos, e dos ritmos próprios da prosa. Além disso, existe também a "atmosfera de um meio", exemplificada na descrição da Casa de

quela época. Como já mostrei em *Essays in historical Semantics* (Nova Iorque, 1948), os termos (*circumbient*) *air*, *ambient medium*, *milieu* (*ambient*), *ambiance*, *ambiente*, *environment*, etc., são todos reflexos do conceito grego, to' perie' con, que ao mesmo tempo representa o ar, o espaço ou o espírito do mundo no qual um objeto ou ser particular está contido. Foi justamente na terceira década do século XIX, em consequência das pesquisas biológicas de Geoffroy Saint-Hilaire sobre a ação do ambiente, que o termo *milieu* (*ambient*) foi aplicado por Comte na sociologia e na ficção por Balzac, que gostava de ser considerado um sociólogo. A teoria deste tempo era a de que o ser orgânico deveria ser explicado pelo ambiente, uma vez que o ambiente sustenta as impressões deste ser. Balzac, que em 1842, no prefácio da sua *Comédie humaine*, usou o termo *milieu* no sentido com o qual Taine posteriormente o desenvolveu, escreveu em *Père Goriot* (iniciado em 1834) sua descrição da proprietária da Pension Vauquer: "... la face vieillotte... ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église... sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation, et dont Mme. Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écoeurée... toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne... l'emboupoint blafard de cette petite femme est le produit de cette vie, comme le typhus est la conséquence des exhalations d'un hôpital. Son jupon de laine tricotée... résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine et fait pressentir les pensionnaires". [os itálicos são meus] [... o rosto velhusco... as pequenas mãos roliças, a figura redonda como um rato de igreja... estão em harmonia com esta sala onde ressuma a desdita, onde se acaçapa a especulação e cujo ar mornamente fétido Mme. Vauquer respira sem repugnância... toda a sua pessoa explica a pensão como a pensão implica a sua pessoa... a gordura baça desta pequena mulher é o produto desta vida, como o tifo é a consequência das exalações de um hospital. Sua anágua de lã tricotada... resume o salão, a sala de jantar, o jardinzinho, anuncia a cozinha e faz pressentir os pensionistas]. A última frase nos prepara para o pensionista que será o protagonista da história, o velho Goriot, que deve ser pensado como potencialmente presente, com toda a sua falta de dignidade e sua frustração, na negligente anágua de Mme. Vauquer. Com o determinismo do século XIX, a raça humana desenvolveu-se de um modo bem distinto da harmonia do pensamento grego expresso pela idéia de to' perie' con; o homem está agora contido em um *milieu* que pode enclausurá-lo protetoramente como em uma concha, mas que também representa a sua ruína e o afunda na sua realidade inabalável.

Neste contexto, "A Queda da Casa de Usher" aparece-nos como uma expressão poética de idéias sociológico-deterministas que estavam em voga em 1839, ano em que Poe o escreveu. De fato, Poe faz com que Roderick resuma a teoria ambientalista de então: "uma influência que algumas peculiaridades da mera forma e substância da mansão exercia, à custa de longo sofrimento, dizia ele, sobre o seu espírito, um efeito que o físico das paredes cinzas produzia no final das contas sobre o estado de espírito de sua existência..." A partir desta teoria científica, Poe destila o efeito poético – assim como, por objetivos artísticos, utiliza teorias do hipnotismo, frenologia e a "sensibilidade das coisas". Nosso conto é de um determinismo que se faz poético, "atmosférico"¹⁰¹. Pedir a Roderick para "resistir" ao seu meio quando seu personagem expressa a personificação poética do determinismo não é consoante com o entendimento histórico do clima do conto escrito em 1839 – o conto reflete o que é corretamente chamado de "le realisme des romantiques" ["o realismo dos românticos"].

Claro que não é por acaso que Poe insiste em “atmosfera” em seu conto; está descrevendo um meio, não realisticamente como Balzac, mas “atmosfericamente”¹². Não nos é descrita a anáguas de lady Madeline, nem outros milhares de detalhes como aqueles que se prestam a dar substância à pesada e opressiva atmosfera pequeno-burguesa da Pensão Vauquer, mas apenas detalhes que estão estritamente ligados ao motivo principal – o cabelo semelhante a uma teia de aranha de Roderick, o vermelho das faces da cataléptica Madeline, a câmara mortuária e o arco, etc. É como se o autor, similarmente ao seu Roderick, tivesse elaborado seu conto em termos de um “projeto abstrato”, fornecido por uma “acuidade de sentidos”¹³; ao modelar o ambiente de seu conto, ele procedeu dedutivamente¹⁴, partindo do conceito de medo insano e dando-lhe detalhes sensórios somente na medida em que os sentidos são estimulados pela loucura. Podemos suspeitar que Poe valoriza a monomania do medo justamente porque ela lhe oferece modelos completamente intelectuais, afastando-se da vida real e a ela impondo fortemente uma outra realidade, a da loucura. Característica notável do realismo romântico de Poe é a de que ele reconhece o ambientalismo quando margeia o irreal, enquanto, em Balzac, a irrealidade dos seus monomaníacos surge de um realismo terreno. Em Balzac, percebemos o chão sólido no qual se erguem as pirâmides de seus romances. Com Poe, vemos somente o topo da pirâmide banhada na atmosfera rarefeita da racionalização. Nossos críticos estão enganados ao ler Poe de uma forma puramente “emocional” e não “conceitual”.

Ao compararmos tanto Balzac quanto Kafka com Poe, percebemos que os dois primeiros, apesar de apresentarem um realismo ambiental em comum, o que distingue sua técnica da descrição atmosférica de Poe, diferem completamente um do outro na medida em que o realismo de Balzac é empírico (indutivo), enquanto o de Kafka é dedutivo (também existe um elemento dedutivo em Poe). Desse modo, o ambientalismo pode ser representado (1) com um realismo empírico (factual) por Balzac, (2) com um realismo dedutivo por Kafka (“como se fora” realismo) e (3) com um irrealismo dedutivo por Poe (realismo “puramente atmosférico”).

Uma possível explicação para terem os nossos críticos falhado ao avaliar “A Queda da Casa de Usher”, enquanto admiram “Na Colônia Penal” de Kafka (e provavelmente *Le père Goriot* [*O pai Goriot*] de Balzac), talvez esteja no fato de que, no ambientalismo atmosférico de Poe (que só é realista na medida em que torna real a atmosfera), os detalhes da descrição são inspirados, não pela observação realista de mansões contemporâneas de verdade, mas por reminiscências de modelos literários convencionais tornados obsoletos em seu tempo (o castelo assombrado da Sra. Radcliffe, etc.). Não é certamente no arranjo de tais lugares-comuns que a inventividade de Poe se sustenta, mas no modo pelo qual ele os arranja para formar padrões de modelos intelectuais.

Já Kafka, apesar de sua novela “Na Colônia Penal” estar baseada em um procedimento dedutível similar ao de Poe, seleciona como forma de descrição de seu ambiente inteiramente imaginativo, alegórico mesmo, aquilo que eu chamaria de um “como se fora” realismo; ele apresenta tantos detalhes factuais da vida moderna que, pelo menos no início da novela, o leitor acredita tratar-se de um *milieu* realista. Parece-nos que estamos na Legião Estrangeira Francesa em alguma ilha distante; e a descrição feita pelo oficial entusiasmado pelos méto-

Usher (cuja descrição produz de fato um determinado “tom”) e definida por Poe como sendo a ambientação do seu tempo (“o preservar perfeito do caráter das premissas com o caráter creditado às pessoas”).

¹²⁾ Auerbach, ao comentar no seu livro *Mimesis* (p. 406) sobre a passagem de *O pai Goriot* discutida acima, fala de “realismo atmosférico” (o realismo com o qual o ambiente geral da Pensão Vauquer é evocado). Tenho utilizado o termo “atmosférico” um tanto quanto diferentemente. Aplico este termo somente para descrição “atmosférica” no sentido de uma descrição que expressa somente a atmosfera.

¹³⁾ Isto é exatamente o que o faz admirado por Baudelaire: Ver PEYRE. *Connaissance de Baudelaire*. Paris, 1951, p.III. “les deux hommes avaient en partage un curieux mélange de traits émotifs et de traits intellectuels, une sensibilité capable d’élancer vers les régions supérieures à l’air raréfié, et une puissance d’analyste et de logicien abstrait rare chez les poètes.” [“Os dois possuem uma curiosa mistura de traços emotivos e intelectuais, uma sensibilidade capaz de lançar-se em direção às regiões superiores ao ar rarefeito e uma capacidade de análise e de lógica abstrata rara entre os poetas”].

¹⁴⁾ Esta afirmação foi corroborada pelo próprio Poe (em 1842); ver FAGIN, *The histrionic Mr. Poe*, p. 163: “Um artista literário habilidoso elabora um conto. Se for inteligente, não mol-

da seus pensamentos para acomodar seus incidentes; mas tendo concebido, com deliberado cuidado, um determinado efeito a ser realizado, cria então tais incidentes e então combina estes eventos de modo a ajudá-lo da melhor maneira possível a atingir este efeito preconcebido". Eu não concordo com a opinião expressa por Malcolm Cowley no seu artigo, que, nos demais aspectos, é excelente (New Republic, Nov. 5, 1945), de que o esquema de Poe mencionado acima deve ter correspondência com o grande interesse americano por equipamentos mecânicos, exemplificado pelas conquistas da engenharia naquele período; uma vez que a mesma ênfase em técnicas literárias com o objetivo de alcançar um determinado efeito pode ser encontrada nos clássicos, em Goethe, em Valéry. Seria paradoxal acusar Poe (o arquiinimigo do progresso industrial), baseado na ambigüidade contida na palavra "técnica", por seu "talento de engenheiro da poesia e da ficção". Uma falácia semântica está presente também no conceito do elemento "histrionico" em Poe. Fagin faz com que a passagem citada acima, enfatizando as tramas habilidosamente arquitetadas e o "efeito", sirva para uma teoria assaz gratuita de que a genialidade de Poe é para ser "explicada" por um talento histrionico, que visa a um efeito cujos resultados desejados não poderiam ser alcançados apropriadamente por um homem que pretendia permanecer como "o Senhor Poe": Poe "de al-

dos sumários de jurisdição praticados na colônia ou das execuções por meio de um aparelho elaboradamente projetado produz a impressão de exatidão factual (escrita em 1919, a novela parece antecipar o Hitlerismo). Somente no decorrer da novela é que nos damos conta do caráter fantástico desta jurisdição e do terrível aparelho, ambos tramados (dedutivamente!) pelo autor somente para simbolizar a inevitável, embora incompreensível, crueldade de qualquer civilização.¹⁵

gum modo perdeu sua verdadeira vocação e destino" (p. 2). Uma vez que a ficção tende para o drama (como Henry James já nos demonstrou) e que o conto é a forma ficcional mais dramaticamente concentrada, não é difícil para Fagin fazer uma analogia entre escrever um conto e produzir uma peça, e apontar nos contos de Poe o caráter teatral das suas tramas, ambientações, efeitos de luz, adereços ("Max Reinhardtish no seu mais exuberante e no seu pior"), efeitos sonoros (na "Queda da Casa de Usher": "Melodrama? Características de Grand Guignol? Talvez. Mas...tão magistralmente encenado!"), sincronização, desfechos (similares aos da tragédia grega), caracterização, e tudo o mais ("seus contos são frequentemente produções dramáticas, nas quais mostra seu engenho como bardo, dramaturgo, cenógrafo, iluminador, ator, declamador, e, acima de tudo, diretor - p. 207). Afora o fato de Fagin ter de admitir que Poe como dramaturgo (em *Politian*) foi um fracasso total e de que a experiência geral mostra que qualquer explicação do efeito pelo defeito, da genialidade pela frustração é um erro psicológico, a falácia maior nessas considerações é a de que, através do uso da metáfora "histrionico", a diferença fundamental entre a arte de escrever um conto dramático e a arte teatral fica obscurecida. A partir do mesmo argumento, o autor da *Divina Comédia* poderia ser visto como um produtor frustrado. Somente levando em conta os efeitos visuais (e Deus sabe que Dante foi um mestre deles!), Fagin se esquece da diferença essencial entre os efeitos visuais sugeridos através de palavras para a imaginação do leitor e a luz material realmente exibida em um palco diante dos nossos olhos.

¹⁵ O leitor poderia achar mais natural a comparação do tema do castelo entre Poe e Kafka. Realmente, o castelo, nos dois casos, é a personificação de um medo existencial. Em Poe, entretanto, vemos o castelo (mansão) morrendo por "seus" próprios medos, estamos com ele dentro do castelo. Em *O castelo* de Kafka, estamos fora do castelo, o que parece ser muito mais vivo, embora as leis de acordo com as quais ele funciona permaneçam desconhecidas para o protagonista, cujo medo existencial é motivado por sua permanente incapacidade de encontrar nele o seu lugar (um símbolo do desmorreamento do homem moderno face a um mundo institucionalizado que não pode entender, apenas temer).