

A CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DO EFEITO EM “THE FALL OF THE HOUSE OF USHER”, DE EDGAR ALLAN POE

Marluce Faria de Melo e Souza*

RESUMO: Este artigo tem como objetivo investigar o sistema literário de Edgar Allan Poe, dando especial atenção ao conto “The fall of the house of Usher”. Poe divide-se em poeta e prosador, embora elementos poéticos sejam parte fundamental de suas narrativas. Em “The fall of the house of Usher”, Poe utiliza cada recurso disponível, como imagens, ritmo, símbolos, textura fonêmica e articulação dos sons, para construir uma unidade de efeito devastadora e claustrofóbica.

Palavras-chave: Unidade de efeito. Ritmo. Articulação de fonemas.

O efeito e a música

No famoso ensaio “The philosophy of composition”, Edgar Allan Poe apresenta uma síntese de sua concepção literária. De maneira categórica, destaca que a elaboração de um bom enredo se inicia por seu fim. Tendo o desfecho em mente, o trabalho do escritor é dar aos acontecimentos um ar de inevitabilidade, fazendo com que cada peça sirva ao desenvolvimento da intenção. De tão central, a palavra-chave desse ensaio se repete vinte e nove vezes, numa litania quase sagrada: efeito.

Em “The philosophy of composition”, Poe detalha o processo de composição por trás do poema “The Raven”, elegendo como prioridade a obtenção de uma unidade de efeito. De forma ainda mais concreta, descreve o raciocínio matemático que sustenta a criação poética: “the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem” (POE, 1927, p. 165-166). O conceito, no entanto, não se mostra restrito a esse ensaio. Em Poe, não apenas os poemas são construídos a partir de um rigoroso processo de estruturação. Toda a sua produção literária, composta por ensaios, contos, poemas, críticas e um romance, faz parte de um mesmo sistema complexo, deliberado e reverberante. Uma unidade dual em sua própria essência.

Diversos outros ensaios, como “The poetic principle”, “The rationale of the verse” e “The philosophy of furniture”, ressaltam a importância de um cuidadoso arranjo das partes para a obtenção de um efeito poético. Nesse processo criativo, um elemento ganha destaque: a música. Em “The poetic principle”, Poe defende que o maior prazer que o ser humano é capaz de sentir não provém da observação passiva da Beleza, mas da busca ativa por alcançá-la. Em sua visão, apenas a poesia e a música nos permitem experimentar, por um tempo dolorosamente breve, o êxtase da conquista (POE, 1927, p. 97-98). Não por acaso, em “The philosophy of composition”, o escritor destaca a importância do ritmo para a construção do efeito melancólico.

Poe desenvolve nos ensaios, assim, conceitos que ganham vida em sua obra. Princípios como unidade de efeito, musicalidade e reverberação interna talvez sejam mais frequentemente associados à poesia. No entanto, no sistema literário de Poe, são igualmente fundamentais para a composição narrativa. Em uma de suas dualidades essenciais, Poe se desdobra em poeta e prosador, mas a narrativa faz parte da poesia e aspectos poéticos figuram na prosa. Para os

* Mestre em Letras (Teoria da Literatura e Literatura Comparada) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutoranda em Letras (Teoria Literária) na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publicações recentes incluem o capítulo “A construção rítmica da poesia e da prosa em *The Waves*”, que compõe o livro *Conversas com Virginia Woolf* (orgs. Davi Pinho, Maria A. de Oliveira e Nícea Nogueira). E o capítulo “Os sons do martírio e da morte em ‘The Pit and the Pendulum’”, publicado no livro *Estudos do Gótico* (orgs. Aparecido Donizeti Rossi, Cláudio Zanini, Fernando Monteiro de Barros e Júlio França).

E-mail: marluce.faria@hotmail.com

propósitos deste artigo, daremos especial atenção ao Poe prosador, e então faremos a análise de um conto altamente reverberante, “The fall of the house of Usher”.

Os princípios e a prosa

O Poe prosador, à semelhança de C. Auguste Dupin, é essencialmente um detetive. Investiga os cantos mais recônditos da psique, as cavernas mais profundas da mente e expõe suas descobertas. Seu foco reside nas possibilidades, nas variações, nos distúrbios, nos párias. Vasculha o que é pouco explorado, revela o que não é visto, detalha o que é desconhecido ou rejeitado. Nas palavras de Baudelaire, escritores-filósofos como Poe são tomados por um “espírito primitivo de *chercherie*” ou um “espírito inquisitorial”, e “examinam a alma com uma lupa, como médicos o corpo” (BAUDELAIRE, 2003, p. 10). Poe, não à toa, é um dos responsáveis pelo estabelecimento da ficção detetivesca. Outra de suas contribuições se refere ao campo da criptografia. Em 1839, estendeu aos leitores do jornal *Alexander’s weekly messenger* um desafio: se mandassem cifras de substituição simples, tentaria solucioná-las. A proposta fez sucesso e, ao longo de várias edições, ele publicou cifras recebidas e sua resolução. Ainda sobre o tema, escreveu, em 1841, o ensaio “A few words on secret writing” e, em 1843, “The Gold-Bug”, um conto inovador em que a descoberta de um tesouro escondido dependia da decifração de um código. A veia detetivesca, aliada ao entusiasmo pela criptografia, encontram notável reflexo em seus contos. O mistério e a perquirição formam o homem e enformam a obra.

Grande parte dos princípios poéticos do escritor tem em vista o mesmo propósito: construir uma unidade, uma totalidade de efeito. Ao leitor apresenta-se mais do que um tema; propõe-se um universo. Para se sustentar como tal, precisa de uma sólida estruturação e de uma atmosfera que envolva o leitor desde o princípio, convidando-o, seduzindo-o ou — nos contos mais aterrorizantes — até forçando-o a participar de sua realidade. De fato, inúmeros contos e poemas inspiram uma singular sensação: sabemos, imediatamente, que se trata de um texto de Poe. Em seu ensaio “As águas profundas — As águas dormentes — As águas mortas. ‘A água pesada’ no devaneio de Edgar Poe”, Gaston Bachelard oferece uma explicação: “[...] acreditamos poder caracterizar na obra de Edgar Poe uma unidade dos meios de expressão, uma tonalidade do verbo que faz da obra uma *monotonia genial*. [...] A língua de um grande poeta como Edgar Poe é sem dúvida rica, mas tem uma hierarquia. (BACHELARD, 2013, p. 48)

Quando todas as imagens, todas as palavras, todos os movimentos contêm o mesmo núcleo criativo, o leitor imediatamente percebe a unidade de impressão e se sente dominado pela atmosfera sombria. Uma história deixa de ser apenas uma história, assim como personagens deixam de ser apenas personagens. No processo de constante ressignificação poética,

em torno de uma morta, para uma morta, é todo um país que ganha vida, que ganha vida adormecendo, no sentido de um repouso eterno; é todo um vale que se aprofunda e se entenebrece, que ganha uma profundidade insondável para sepultar a desgraça humana por inteiro, para tornar-se a pátria da morte humana. [...] Se o leitor percebesse todas as imagens do poeta, se fizesse abstração de seu realismo, sentiria enfim, fisicamente, o convite à viagem, seria também “envolvido por uma deliciosa sensação de estranheza. A ideia da natureza subsistia ainda, mas já alterada e sofrendo em seu caráter uma curiosa modificação; era uma simetria misteriosa e solene, uma uniformidade comovente, uma correção mágica nessas obras novas [...]” (BACHELARD, 2013, p. 49-52)

Nessa pátria da morte humana, a natureza é envolvida pela profundidade da tristeza material e une-se a sua monotonia absoluta. Como descrevem as palavras do conto “The Domain of Arnheim”, citadas por Bachelard, há uma “simetria misteriosa e solene, uma unidade

comovente” entre natureza, fatos e impressões. Mesmo que um conto de Poe apresente uma idealidade perfeita — tão inquietantes, por sua artificialidade, quanto as paisagens funéreas —, sabemos que a completa inversão é inevitável. Todas as flores murcham, todas as árvores perdem suas folhas, todos os cantos emudecem. Pouco a pouco, as vozes dos poucos riachos alegres são reduzidas do murmúrio ao silêncio. Perto do rio, já não se ouve “sua voz, mas um suspiro, o suspiro das plantas langorosas, a carícia triste e farfalhante da folhagem. Já, já, o próprio vegetal vai se calar. E depois, quando a tristeza se abater sobre as pedras, todo o universo ficará mudo, mudo de um terror inexprimível.” (BACHELARD, 2013, p. 71)

É justamente pelo fato de o terror ser inexprimível que Poe faz uso de recursos formais para lhe dar sustentação. Para os propósitos deste artigo, chamaremos tais recursos de correlatos objetivos. O conceito, proposto por T. S. Eliot no ensaio “Hamlet and his problems”, é definido como um objeto, uma situação ou uma cadeia de eventos que representam a fórmula para uma emoção específica. De tal maneira que, quando são apresentados fatos externos que culminarão em experiência sensorial, a emoção é imediatamente evocada. Na visão de Eliot, sensações intensas e conflitos interiores não podem ser realizados em palavras. Para fazerem-se verdadeiramente sentir e existir no universo criativo, precisam de uma plataforma de projeção. Em Poe, parece-nos que há mais do que metáforas, mais do que símbolos. A unidade de impressão provocada por uma pátria da morte conta com a total adequação do externo com o interno, que, por sua vez, conduz à inevitabilidade artística e a um efeito avassalador. O “terror inexprimível” ganha expressão.

Em “The philisophy of composition”, Poe elege “the construction of an effect” como o primeiro tópico a ser abordado. Seguindo essa linha de raciocínio, podemos chamar de correlato objetivo cada elemento que atua como o duplo de um efeito pretendido. Por exemplo, imagens, como as oferecidas pela natureza, em perfeita sintonia com a lugubridade da cena; símbolos, como o célebre corvo que corporifica os mais recônditos desejos e agonias de um jovem estudante; até a pontuação, que ganha um ensaio chamado “Punctuation” em *Marginalia*, no qual Poe destaca o grau de sua importância — tudo se mobiliza para um mesmo fim. Nas palavras de Baudelaire, “todas as ideias, como flechas obedientes, voam para o mesmo alvo” (BAUDELAIRE, 2003, p. 67).

As imagens e aos símbolos se alia, ainda, outro aspecto fundamental para construir uma atmosfera. O elemento em questão não costuma ser associado a correlatos objetivos, e talvez nem seja partícipe frequente da composição narrativa: o som. No que se refere aos contos de Poe, à primeira vista, a dimensão mais evidente é a seleção de termos de mesmo campo semântico, sempre negativos. Contudo, nos centraremos no interior da palavra, mais precisamente no fonema, e na noção de ritmo. Nesse âmbito, as contribuições do teórico e linguista Roman Jakobson são especialmente pertinentes.

Jakobson, como foi definido por Haroldo de Campos, é “um artista [cujo] manuseio paronomástico com os pares opositivos mínimos [...] propiciaram ‘a intuitiva apreensão de uma entidade desconhecida’, a antecipação das *unidades fonêmicas últimas*” (CAMPOS, 1974, p. 185). Suas preocupações primordiais, como nos mostra Campos, dialogam diretamente com nossa proposta: “Pode-se dizer que o núcleo de seu pensamento reside na relação dialética entre som e sentido. Em poesia, afirma Jakobson, ‘toda similaridade aparente no som é avaliada em termos de similaridade e/ou dissimilaridade no sentido’” (CAMPOS, 1974, p. 188).

Poetas simbolistas, a começar por Stéphane Mallarmé — que muito aprendeu com Poe e inclusive lhe dedicou um poema, “Au Tombeau d’Edgar Poe” —, levam essa relação ainda mais longe: o som *cria* sentido. Linguagem poética, desse modo, seria aquela em que a relação entre som e sentido não é arbitrária, mas motivada. São muitas as maneiras de pensar tal interação. Sob uma perspectiva mais abrangente, há o ritmo de um poema. Em “The poetic principle”, Poe indica que a fluidez rítmica pode produzir melancolia — sobretudo se for altamente melódica — e que a versificação pode refletir a emoção de um tema — a exemplo

de “Bridge of sighs”, de Thomas Hood, que leva a extravagância da forma até o limite do fantástico para representar poeticamente um suicídio.

No nível do fonema, também é possível pensarmos em sons que, por si sós, provocam sensações específicas. Segundo Viktor Chklóvski, “Os testemunhos referentes ao aspecto sombrio e obscuro do /u/ são muito precisos em quase todos os observadores” (POMORSKA, 1972, p. 39-40). Mallarmé, tomado pela mesma percepção, acusa sua língua de enganadora ao conferir timbres mais sombrios ao dia (“jour”) do que à noite (“nuit”), constituindo o que ele chamava de “escândalo da língua”, para cuja correção intervém a poesia, conforme declara em “Crise do verso”.

Por fim, pensaremos em mais uma dimensão do nível sonoro: a articulação. Acreditamos que não apenas os fonemas, a métrica, as rimas e os ritmos podem ser correlatos objetivos de uma emoção pretendida. Os próprios movimentos orais aplicados na produção de som podem, eles também, potencializar um efeito. O crítico M. H. Abrams deu a esse elemento o nome de “quarta dimensão do poema”.

Para Abrams, a leitura de um poema gera quatro dimensões: o aspecto visual, que diferencia poesia de prosa e oferece pistas quanto ao ritmo e às pausas; os sons das palavras; seu significado; e a atividade de enunciar os sons que constituem um poema, princípio frequentemente ignorado nas discussões sobre poesia. Na visão do crítico, as ações orais podem servir, de maneiras variadas e complexas, para intensificar os significados expressos por um poema. Ou seja, a própria articulação sonora pode interagir com o texto para criar um efeito poético ainda mais avassalador.

Em Poe, no entanto, tais dimensões fonêmicas, sonoras ou articulatórias não se restringem à poesia. Em seu sistema literário paradoxalmente plural e monotônico, a prosa também apresenta um notável rigor sonoro. A atmosfera dura, seca e sombria, por exemplo, é construída a partir de descrições pesadas, palavras negativas, sons fechados e aliterações pouco práticas. Assim, unindo diversos elementos, certo ambiente de desolação é projetado na mente do leitor. É o que Poe faz em “The fall of the house of Usher”: por meio de uma intensa projeção de correlatos objetivos, o escritor segue seu “espírito primitivo de *chercherie*”, investigando os subsolos da mente e da alma de Roderick Usher.

“The Fall of the House of Usher”

“The fall of the house of Usher”, assim como a maioria dos contos de Poe, é sombrio do início ao fim. Com sua habitual precisão matemática, Poe desenvolve os princípios que caracterizam seu sistema literário. Dessa forma, faz uso de todos os elementos disponíveis para construir uma unidade de efeito, incluindo escolha de palavras, textura sonora, métrica, aspectos gráficos, articulação de fonemas e projeção de imagens. Cada elemento reproduz a melancolia do ambiente, atuando como correlato objetivo da depressão do narrador e do estado mental de Roderick Usher. Simbolicamente, é como se o universo inteiro compactuasse com a sensação descrita, de modo que nenhum elemento da natureza se esquiva de suas consequências.

O rigor criativo de Poe já pode ser visto no primeiro parágrafo do conto, quando a cuidadosa construção sonora se apresenta:

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. (POE, 1992, p. 231)

Embora marcações como iampos ou anapestos sejam mais comuns em poemas, Poe as utiliza na prosa para extrair das palavras todo o seu potencial, elevando a força da cadeia de significados. O primeiro grupo de palavras pode ser considerado, pelo ritmo, uma espécie adaptada de dois anapestos: “During the **whole** of a **dull**”, sendo as sílabas em negrito fortes e as demais, fracas. Em seguida, a leitura evidencia outro ritmo marcado, mais precisamente um dímeter iâmbico: “and **soundless day**”. A construção não parece ser casual. Através da presença de dois ritmos bem estabelecidos, Poe destaca a única palavra que sobra: dark.

Para dar ainda mais ênfase, elege a palavra para ser separada entre vírgulas, ressaltando seu valor tanto oralmente como graficamente. Dessa forma, a frase começa acelerada com a velocidade rítmica dos anapestos, oferecendo fluência sonora com a rima interna entre “whole” e “dull”; então, cessa subitamente com o isolado “dark”, apenas para retomar seu ritmo com o dímeter iâmbico. O efeito é notável: o foco absoluto está em “dark”, tão solitária na frase quanto o narrador a caminho da casa. A escuridão se faz o centro, e em torno de sua órbita giram todos os demais elementos.

As aliterações também têm seu papel na potencialização dos significados. A oclusiva alveolar /d/ é presença constante na parte inicial da frase, “During the whole of a dull, dark, and soundless day”. A monotonia causada por sua repetição insistente reflete a inércia do dia tedioso, escuro e silencioso. A sonoridade da oclusiva ainda ecoa o significado das palavras, já que sua explosão é tão seca quanto o sentido associado ao adjetivo “dull”.

De maneira análoga, há em seguida outra repetição, dessa vez de “r”: “through a singularly dreary tract of country”. A articulação da consoante, especialmente nos encontros consonantais “thr”, “dr” e “tr”, é de difícil realização. O movimento feito pela língua para a produção do som não é agradável e natural como a do elástico /l/, repetido pouco antes em “clouds hung oppressively low”, e por contraste fica apenas mais penoso. Para complicar, ainda são quatro palavras seguidas com o mesmo som, gerando um autêntico trava-língua. Novamente, o eco se faz notar: é tão difícil produzir os fonemas quanto atravessar aquele específico e acidentado trecho do campo.

A repetição de sons secos e de sofrida articulação reverberam a pesada, melancólica e sombria descrição do narrador. Dessa forma, a própria construção sonora atua como um correlato objetivo. Contudo, não apenas os sons projetam a lugubridade de espírito. Em “The fall of the house of Usher”, não há sequer um elemento que não compactue com a obscura ambientação. Ainda no primeiro parágrafo, a escolha de palavras pertencentes ao mesmo campo semântico reflete o mesmo tom: “dreary”, “melancholy”, “gloom”, “bleak”, “vacant”, “decayed”, “depression”, “hideous”, “sickening”, “torture”, “shadowy”, “sorrowful”, “ghastly”.

Além disso, um paralelo entre a experiência do narrador e a experiência do leitor é imediatamente traçado. Assim como o leitor mergulha no universo tenebroso, o narrador se pergunta por que sentiu tanto pavor ao ver a Casa de Usher: “a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment”. A sensação claustrofóbica é, assim, duplicada: ao contemplar a Casa de Usher, o narrador não encontra alívio em nenhum sentimento positivo; ao ler a narrativa, o leitor não encontra alívio em nenhuma palavra leve, e vê poucos sons de agradável sonoridade ou articulação.

Dessa forma, o narrador busca evocar no leitor a mesma sensação que experimenta. Isso não é possível apenas através de palavras: a força dos correlatos objetivos reside na união de seus significados para o efeito poético de um todo. É a comunhão entre escolha de palavras, construção sonora e projeções simbólicas que produz a atmosfera carregada do conto. O narrador, num novo paralelo com a experiência poética do leitor — e também com o próprio fazer literário —, chega à mesma conclusão: “From these paintings (vivid as their images now

are before me) I would in vain endeavor to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words” (POE, 1992, p. 237).

O jogo de ecos e projeções constrói a narrativa de Poe. Um prenúncio de seu valor poético pode ser visto antes mesmo do início do conto. A epígrafe não só introduz um tema, como se revela um microcosmo da intenção criativa: “Son coeur est un luth suspendu;/ Sitôt qu’on le touche, il résonne.” O coração que ressoa ao ser tocado simboliza o próprio conto, que tem a reverberação de todos os seus elementos formadores. Dos variados reflexos, talvez o mais nuclear seja entre o ambiente externo e o ambiente interno. Numa complexa construção em camadas, há dois níveis de projeções: os arredores da casa refletem a própria casa, e a casa reflete seu proprietário.

Em primeiro lugar, envolvendo o ambiente externo há um vapor “which had no affinity with the air of heaven, but had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn -- a pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued” (POE, 1992, p. 233). Vista de fora, a casa provoca uma descrição semelhante:

I looked upon [...] the bleak walls—upon the vacant eye-like windows [...] with an utter depression of soul. [...] Its principal feature seemed to be that of an excessive antiquity. [...] Minute fungi overspread the whole exterior, hanging in a fine tangled web-work from the eaves. Yet [...] no portion of the masonry had fallen; and there appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones. [...] 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 (POE, 1992, p. 231-33).

Seja na contemplação dos arredores ou da casa, seja no vapor pestilento ou na decadência da mansão, o narrador se vê tomado pelo mesmo sentimento lugente. O efeito ainda é dobrado quando o narrador observa a casa refletida em um lúgubre e sombrio lago. Os traços horrendos se potencializam com sua conseqüente inversão, e, para o narrador, uma casa passa a ser duas, duplicando sua própria depressão.

A passagem destacada ainda ilumina outro reflexo fundamental. Quando as janelas são descritas como “eye-like windows”, a casa passa por um processo de humanização. Não à toa, uma de suas características mais marcantes também se aplica ao proprietário, Roderick Usher: a estrutura continua inteira, porém o exterior sugere decadência e há uma fissura interior; enquanto a adaptação das partes parece perfeita, as pedras individuais estão em ruínas. De modo análogo, o corpo de Usher permanece de pé, embora sua aparência seja cadavérica e por dentro ele esteja se deteriorando. As teias de aranha que pendiam dos beirais da casa simbolicamente retornam na descrição do cabelo de Usher: “hair of a more than web-like softness and tenuity” (POE, 1992, p. 234). O termo “inconsistency” se repete para destacar a dualidade de Usher: apesar das feições fantasmagóricas, seus olhos exibem um milagroso brilho; suas ações e sua voz oscilam entre o vivaz e o soturno, a trêmula indecisão e a concisão enérgica. O narrador não consegue ver nenhuma humanidade em seu aspecto — enquanto a casa é humanizada, o homem é desumanizado.

Roderick Usher, ao relatar sua doença, revela mais um de seus paradoxos formativos. Por causa de seu mórbido aguçamento dos sentidos, a única comida possível para ele é insípida, a única flor tolerável é inodora, a única ambientação aceitável é desprovida de luz. Em outras palavras, sua morte, caso ocorresse através de um gosto marcante, um perfume forte ou uma irradiação do sol, decorreria de um ataque de vida. O maior medo de Usher, no entanto, não é morrer; a morte é até desejada. Seu pavor é outro: “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 [...] the grim phantasm, FEAR.” (POE, 1992, p. 235).

Ao reconhecer seu pavor de sentir medo, Usher demonstra consciência de sua prisão involuntária. Assim como se cerra numa casa selada, ele se cerra em si mesmo, abdicando de todas as sensações da vida e caindo num cárcere sem possibilidade de saída: se a sensação mais intolerável é, ao mesmo tempo, causa e efeito, se Usher tem medo de sentir medo, então não há como escapar. A vida de Usher é uma vida não vivida, que vive de morrer um pouco a todo instante.

Tal qual a fachada e os arredores da casa, o interior da mansão atua como um correlato objetivo do espírito de Usher. Os corredores são escuros e intrincados; os objetos consistem em tapeçarias sombrias, assoalhos ebâneos (“*ebon blackness*”, num pleonasma que duplica o efeito contemplativo) e troféus de armas fantasmagóricos. No cômodo em que o narrador encontra Usher, as janelas são estreitas e distantes do chão, não sendo possível enxergar os cantos remotos ou os recessos do teto. Não há alívio nem na visão da mobília — profusa, sem conforto, antiquada —, nem nos livros, cujos temas incluem possessões demoníacas e rezas para os mortos. A emoção que os objetos e cômodos evocam no narrador é similar à sua experiência no ambiente externo. Mais do que isso: a união desses novos elementos com os já percebidos justamente potencializa a sensação claustrofóbica e depressiva. “*Much that I encountered on the way contributed, I know not how, to heighten the vague sentiments of which I have already spoken. [...] I felt that I breathed an atmosphere of sorrow. An air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all*” (POE, 1992, p. 233-34).

A construção em abismo, já presente nos reflexos entre o ambiente externo, a fachada da casa, o interior da casa e seu proprietário, num autêntico jogo de bonecas russas, ganha ainda mais complexidade nas atividades de Usher: pintura e poesia. No que se refere às pinturas, uma em particular chama a atenção do narrador: retrata o interior de uma ampla cripta, com paredes baixas, lisas, brancas e sem ornatos, localizada abaixo da superfície da terra; não há saída visível ou qualquer fonte de luz artificial, e, no entanto, raios luminosos dominam o ambiente, envolvendo-o num esplendor impróprio e espectral. A pintura imediatamente evoca a figura de seu realizador, Usher, que tem olhos anormalmente brilhosos apesar das feições cadavéricas, e também da própria casa — em especial a cripta em que foi colocado o corpo de Madeline.

Madeline é, ela mesma, um reflexo de Roderick Usher: não só é sua irmã gêmea, como também tem um aspecto fantasmagórico e, internamente, encontra-se em deterioração, alternando profunda apatia com afecções catalépticas. Através da catalepsia, tal qual Roderick, a cada dia ela vive a morte. Além disso, ainda apresenta uma inconsistência semelhante à do irmão, já que, mesmo morta, exibe um leve rubor no rosto e no peito. Nesse caso, contudo, há uma explicação que confere à pintura de Usher um elemento premonitório: a cripta da pintura não possui saída ou luz artificial, porém é banhada por raios de sol; do mesmo modo, a cripta em que foi depositado o corpo não tem saída, mas simbolicamente há uma luz acesa — Madeline continua viva. Dessa forma, não há apenas um reflexo entre os dois irmãos. À semelhança do lago que projeta a casa, existe um espelho invertido: Madeline é a morta-viva, e Roderick é o vivo-morto.

No que se refere ao poema, “*The haunted palace*” é composto e cantado ao narrador por Roderick Usher. Seu tema já sugere afinidade com a história desenvolvida no conto, podendo o palácio assombrado ser um símbolo da própria Casa de Usher. Também é possível comparar a atmosfera: embora o ambiente um dia tenha sido verde, radiante e visitado por anjos, hoje é sombrio e dominado pelo mal. As quatro primeiras estrofes trazem apenas palavras de conotação positiva, como “*radiant*”, “*angels*” e “*happy*”; já as últimas duas estrofes, marcando a transição de espírito, apresentam apenas palavras de conotação negativa, como “*evil*”, “*sorrow*” e “*entombed*”. Além disso, num novo paralelo, a imagem das luzes avermelhadas que banham o palácio (“*red-litten windows*”) também está presente na Casa de Usher: “*Feeble gleams of encrimsoned light made their way through the trellised panes*” (POE, 1992, p. 234).

O ritmo e a musicalidade igualmente ecoam a evolução de sensações. Ao longo das seis estrofes, muitos versos ordenam-se em tetrâmetros trocaicos. No entanto, quebras pontuais e categóricas de ritmo podem ser percebidas:

**In the monarch Thought's dominion—
It stood there!
Never seraph spread a pinion
Over fabric half so fair.**

**Banners yellow, glorious, golden,
On its roof did float and flow;
(This -- all this -- was in the olden
Time long ago)** (POE, 1992, p. 238, grifos nossos)

Na passagem acima, os negritos correspondem às sílabas fortes. Quase todos os versos são tetrâmetros trocaicos, cataléticos apenas no quarto verso da primeira estrofe e no segundo verso da segunda, e oferecem uma notável fluência de discurso. Isso se deve, sobretudo, à cadência do ritmo e à aliteração de fonemas de fácil pronúncia, como /f/ e /l/. Em sua articulação, eles ecoam o vento que balança as bandeiras: a pronúncia de /f/ envolve a expulsão de ar pela boca, que ganha ainda mais força quando seguida por /l/ (“float” e “flow”). Já o elástico /l/ lembra o movimento das bandeiras, oscilando ao sabor do vento.

A suavidade da pronúncia, no entanto, é interrompida pelos versos arrítmicos “It stood there” e “Time long ago”. O efeito possui intensa carga premonitória: embora tudo pareça doce e ordenado, uma brusca desordenação se afigura no horizonte. Quando a inevitável inversão acontece, os sons acompanham as imagens dramáticas. As rimas predominantes não são mais de vogais abertas, como *valleys/palace* e *there/fair*, e sim de sons fechados e ocos, como *bloomed/entombed*. Também é possível contrastar a sutileza da enunciação, como nas passagens abaixo:

And all with pearl and ruby glowing
Was the fair palace door,
Through which came flowing, flowing, flowing,
And sparkling evermore,
[...]
While, like a rapid ghastly river,
Through the pale door,
A hideous throng rush out forever,
And laugh—but smile no more. (POE, 1992, p. 238-39)

A porta do palácio, antes descrita como “all with pearl and ruby glowing”, passa a ser definida simplesmente por “pale”. Antes, quem a atravessava “came flowing e sparkling evermore”, e depois a imagem dá lugar a “rush out forever”. Além disso, a suave aliteração de “fl” se repete três vezes em “flowing”, enquanto os encontros consonantais da segunda estrofe são de pronúncia muito mais complexa. É o caso de “hideous throng”, palavras que obrigam a língua a rapidamente correr do palato (/s/) aos dentes superiores (/th/), para então produzir o complicado som “thr”. Após a transição de ambiente, a suavidade da pronúncia deixa de ser predominante, refletindo uma soturnidade que, de tão avassaladora, domina todos os aspectos do poema. Num novo eco entre enunciação e conteúdo, os próprios versos descrevem a diferença sonora dos dois ambientes: enquanto no início há “Spirits moving musically/ To a lute's well-tuned law”, ao fim se percebem “Vast forms that move fantastically/ To a discordant melody”.

Outro espelhamento fundamental entre conto e poema ocorre com a humanização do palácio. Ao longo do poema, algumas descrições do palácio remetem à imagem de uma cabeça humana:

Once fair and stately palace—
Radiant palace—reared its head.
In the monarch Thought's dominion—
It stood there!
[...]
Wanderers in that happy valley
Through two luminous windows saw
[...]
And all with pearl and ruby glowing
Was the fair palace door, (POE, 1992, p. 238)

As palavras “reared its head”, que frequentemente são usadas como uma expressão idiomática, podem ganhar uma conotação diferente no poema. Talvez a imagem faça, de fato, referência a uma cabeça. Não por acaso, o monarca do palácio se chama Pensamento (“monarch Thought”). Seguindo essa analogia, “two luminous windows” poderiam ser os olhos: o paralelo entre janelas e olhos já é tradicional, e a passagem ainda está associada ao verbo “ver”. A “fair palace door”, por sua vez, poderia ser a boca: “pearl” seria um símbolo para os dentes (“pearly whites”, como são tradicionalmente chamados) e “ruby” seria uma imagem para os lábios. O poema ainda conta com diversas alusões aos sentidos humanos, expressas pelos termos “saw”, “odour”, “plumed”, “voices” e “sing”.

Na penúltima estrofe do poema, o tom começa a mudar: “But evil things, in robes of sorrow,/ Assailed the monarch's high estate” (POE, 1992, p. 238). Numa dimensão metafórica, o mal que assola o palácio pode não ser externo, e sim mental. Os “trajes de lamento” seriam, assim, símbolos da depressão que acomete o monarca. Na última estrofe, restam-lhe apenas melodias dissonantes e uma total ausência de alegria.

No jogo de ecos sonoros e narrativos, “The haunted palace” atua, acima de tudo, como correlato objetivo da mente de Roderick Usher: intrincada, sombria, desolada, acometida pela depressão e pela loucura. A desordem dos sons e ritmos equivale à própria desordem de seu estado de espírito. Ao fim, tal qual ocorre com o palácio e seu monarca, “never morrow shall dawn upon him” (POE, 1992, p. 238): luz nenhuma jamais será contemplada por Usher em sua casa selada, e seu sofrimento jamais terá alívio.

A deterioração mental de Roderick é elemento-chave no conto, a base a partir da qual irradiam os correlatos objetivos mais centrais. Ao longo dos anos, explica Usher, a lugubridade da casa talvez tenha deixado uma marca em seu espírito. O pensamento é ora descartado pelo narrador como superstição, ora defendido como possível. Esse é um indício das semelhanças que se desenvolvem entre Usher e o narrador, figura que apresenta uma das transições mais sutis do conto. O paralelo mental entre eles ganha mais força depois que o narrador, já estabelecido na casa, ajuda o amigo a trancar sua irmã — aparentemente morta — numa das criptas. O estado de Roderick declina de forma súbita e notável: suas feições já pálidas ficam ainda mais cadavéricas, e ele cessa completamente suas atividades, passando a vagar como um fantasma. Embora tente se livrar da sensação, o mórbido nervosismo de Roderick começa se refletir no narrador:

It was no wonder that his condition terrified—that it infected me. I felt creeping upon me, by slow yet certain degrees, the wild influences of his own fantastic yet impressive superstitions. [...] An irrepressible tremor gradually pervaded my frame; and, at length, there sat upon my very heart an incubus of utterly causeless alarm. (POE, 1992, p. 241)

Assim como, para Usher, seu maior terror é sentir terror — o que o deixa num estado permanente de medo e paralisia —, para o narrador, a consciência do nervosismo apenas aumenta sua angústia. Já no início do conto, quando olhava a casa refletida no lago, ele prenuncia essa sensação: “There can be no doubt that the consciousness of the rapid increase of my superstition [...] served mainly to accelerate the increase itself. Such, I have long known, is the paradoxical law of all sentiments having terror as a basis” (POE, 1992, p. 232). A consciência do medo potencializa seu efeito.

É justamente um correlato objetivo dessa sensação que introduz o clímax do conto. Numa tentativa de acalmar Usher, o narrador começa a leitura de *Mad Trist*, romance fictício atribuído a Sir Launcelot Canning. A história, com sua linguagem complexa, enigmática e saturada, acompanha Ethelred e sua invasão ao castelo de um eremita. Cada barulho contido no romance repercute na Casa de Usher, a começar pelo ataque de Ethelred ao castelo, provocando um crescente pânico no narrador.

As aliterações de cada som também contribuem para duplicar efeito. Quando Ethelred destrói a porta, por exemplo, há a seguinte descrição: “he so **cracked**, and **ripped**, and **tore** all asunder, that the noise of the dry and hollow-sounding wood alarumed and reverberated throughout the forest” (POE, 1992, p. 243, grifos nossos). As palavras “cracked”, “ripped” e “tore” são monossílabos tônicos que, por si sós, já conferem intensidade à leitura. No entanto, a força ainda é potencializada pela aliteração das consoantes oclusivas /k/, /p/ e /t/, emulando a explosão também nos níveis sonoro e articulatorio. No romance, o eco reverbera por toda a Floresta; no conto, ele chega até o narrador: “there came, indistinctly, to my ears, what might have been, in its exact similarity of character, the echo (but a stifled and dull one certainly) of the very cracking and ripping sound which Sir Launcelot had so particularly described” (POE, 1992, p. 243).

Em seguida, em *Mad Trist*, Ethelred entra no castelo e vê um dragão no lugar do eremita; após atacá-lo, ouve um guincho horrível e penetrante: “a **shriek** so **horrid** and **harsh**” (POE, 1992, p. 243 - grifos nossos). Novamente, os monossílabos tônicos dominam a descrição, sendo intensificados pela aliteração forte das fricativas /ʃ/ e /h/ (“harsh”), da aproximante retroflexa /ɻ/ (“horrid”) e das oclusivas /k/ e /d/. O narrador, mais uma vez, escuta o som na Casa. Por fim, Ethelred passa do dragão e tenta pegar um escudo de bronze, que cai com um tinido ensurdecedor: “a **mighty great** and **terrible ringing sound**” (POE, 1992, p. 244 - grifos nossos). Ecoando as ações anteriores, esse som também traz um movimento rítmico bem marcado — com nova alternância de sílabas fracas e fortes —, e mais uma aliteração contundente: há forte presença das oclusivas /t/, /g/, /d/ e /b/, assim como da aproximante retroflexa /ɻ/.

Ao ouvir o mesmo som metálico, o narrador se desespera. Usher, em sua trêmula e insana agitação, vê-se sentindo seu maior medo: terror.

“Now 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 tomb!* Said I not that my senses were acute? I *now* tell you that I heard her first feeble movements in the hollow coffin. I heard them—many, many days ago—yet I dared not—I *dared not speak!* And now—to-night—Ethelred—ha! ha!—the breaking of the hermit’s door, and the death-cry of the dragon, and the clangor of the shield—say, rather, the rending of her coffin, and the grating of the iron hinges of her prison, and her struggles within the coppered archway of the vault! Oh! whither shall I fly? Will she not be here anon? Is she not hurrying to upbraid me for my haste? Have I not heard her footstep on the stair? Do I not distinguish that heavy and horrible beating of her heart? Madman!”—here he sprang furiously to his feet, and shrieked out his syllables, as if in the effort he were giving up his soul—“*Madman! I tell you that she now stands without the door!*” (POE, 1992, p. 244-45)

Em instantes, recebe a prova de que sua irmã, de fato, fora sepultada viva. Para Roderick — e para o narrador, cujo medo e sensibilidade já espelham os do amigo —, cada barulho de *Mad Trist* correspondia às tentativas de Madeline de sair do caixão e da cripta. Cada barulho correspondia às reverberações do terror em sua própria alma. O pânico ainda aparece representado literariamente na passagem, com uma profusão de aliterações, paralelismos e modulações rítmicas. Para citar um exemplo: “**Do I not distinguish that heavy and horrible beating of her heart?**”. Na frase citada, o negrito representa a cadência rítmica das sílabas fortes e fracas, e os sublinhados destacam as inúmeras consoantes oclusivas (/d/, /t/, g/ e /b/) e fricativas (/ʃ/, /h/ e /v/), atuando juntas para dar vida às batidas do coração. Aspectos gráficos também marcam presença na passagem, de modo que travessões, itálicos e exclamações potencializam o efeito descrito.

O fim do conto, de certa forma, retorna a seu início. Começou com uma epígrafe sobre o ressoar de um alaúde, e se encerra com um romance inteiramente reverberante. O narrador também termina na mesma posição: contemplando, do lado de fora, a Casa de Usher. Numa tripla relação de interdependência, Roderick e Madeline morrem juntos, e em seguida a mansão desaba. As insistentes aliterações se fazem igualmente presentes, remetendo à repetição da oclusiva /d/ no primeiro parágrafo do conto:

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, 1992, p.245)

Em “fierce breath of the whirlwind” as fricativas /f/, /s/ e /θ/ refletem o efeito sibilante do próprio vento. Ainda nesse trecho, “whirl-” apresenta uma perfeita adequação entre som e sentido: para que o som seja produzido, a língua faz o mesmo movimento giratório que define a palavra. A sincronia entre som e sentido se repete em outros momentos da passagem, como em “The entire orb of the satellite burst at once upon my sight”. A palavra “orb”, compacta e dependente de um movimento labial circular para sua pronúncia, representa com precisão a figura esférica. Já “burst” contém uma qualidade explosiva em seu interior, devido à presença marcante das oclusivas /b/ e /t/, e assim seu sentido. Na verdade, essa mesma qualidade explosiva é reproduzida por toda a sequência “**burst at once upon my sight**”: o ritmo trocaico, aliado à alta quantidade de monossílabos e oclusivas, gera uma constante interrupção na fala, uma série de pequenas explosões.

Já em “A **long tumultuous shouting sound** like the voice of a **thousand waters**”, a repetição das sibilantes evoca o chiar contínuo do correr das águas. A insistência do som é tão intensa quanto o devastador movimento aquático: sua presença obsessiva toma conta dos versos assim como o lago devora os destroços da casa. Ao fim, resta apenas a aliteração seca da oclusiva /d/, além de monossílabos fortes e bruscos: a frase “the **deep and dank tarn** at my **feet**” repercute a atmosfera absolutamente inóspita e solitária.

Em “The Fall of the House of Usher”, como prenunciado já no primeiro parágrafo, todos os elementos giram em torno da escuridão. A característica fundamental do conto é o constante jogo de projeções, concretizado pela construção dos correlatos objetivos: a Casa de Usher e os arredores refletem o estado mental de seu proprietário; Roderick e Madeline são o espelho invertido um do outro; as pinturas de Usher reproduzem a Casa, enquanto o poema ecoa sua mente; *Mad Trist* reverbera os medos de Usher e os movimentos de Madeline para sair da tumba; o estado mental do narrador ressoa o de seu amigo; a escolha de palavras, a contextura sonora e a articulação dos fonemas refletem a atmosfera envolvente.

Numa autêntica construção em abismo, os correlatos objetivos possibilitam a projeção do interno no externo, oferecendo à narrativa diversas camadas diferentes: arredores e fachada

da Casa > interior da Casa > proprietários > mente de Usher > sua arte. Na mesma via, há uma pintura, um poema e um trecho de romance dentro do conto. O próprio conto “The Fall of the House of Usher” pode ser visto como parte da construção em abismo, já que está inserido em um amplo e complexo sistema literário. A imagem central, assim, é o alaúde da epígrafe: todos os elementos ressoam entre si para a criação de uma unidade de efeito, como as “flechas obedientes” que “voam para o mesmo alvo”. A partir do uso dos correlatos objetivos, cada parte do conto une sua significação particular para produzir, com força potencializada, um todo claustrofóbico e reverberante.

THE LITERARY CONSTRUCTION OF EFFECT IN “THE FALL OF THE HOUSE OF USHER”, BY EDGAR ALLAN POE

ABSTRACT: The aim of this article is to investigate Edgar Allan Poe’s literary system, focusing on the short story “The fall of the house of Usher”. Poe is both a poet and a prose writer, though poetical elements are an essential part of his narratives. In “The fall of the house of Usher”, Poe makes use of multiple resources, such as imagery, rhythm, symbols, phonemic contexture and articulation of sounds, in order to create a devastating, claustrophobic effect.

Keywords: Unity of effect. Rhythm. Articulation of phonemes.

Referências

ABRAMS, M. H. *The fourth dimension of a poem — and other essays*. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

BACHELARD, Gaston. As águas profundas — as águas dormentes — as águas mortas. “A água pesada” no devaneio de Edgar Poe. A água e os sonhos. In: _____. *Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. Tradução Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. O poeta da linguística. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

ELIOT, T. S. Hamlet and his problems. In: STALLMAN, Robert (org.). *Critiques and essays in criticism: 1920-1948*. New York: The Ronald Press Company, 1949.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução Fernando Scheibe. Florianópolis: UFSC, 2010.

POE, Edgar Allan. The fall of the house of usher. In: _____. *The collected tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Modern Library, 1992.

_____. *The poems of Edgar Allan Poe with a selection of essays*. London & Toronto: J. M. Dent & Sons, 1927.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Data de submissão: 30/09/2020.

Data de aceite:15/10/2020.