

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Letras

**A PRESENÇA DO ESTRANHO COMO UM AGENTE
CATALISADOR NO PROCESSO ESTÉTICO
DE EDGAR ALLAN POE**

LUÍS ALBERTO DE OLIVEIRA DIOGO

Porto Alegre, junho de 2016

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Letras

**A PRESENÇA DO ESTRANHO COMO UM AGENTE CATALISADOR NO PROCESSO ESTÉTICO DE
EDGAR ALLAN POE**

LUÍS ALBERTO DE OLIVEIRA DIOGO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Linguística, Filologia e Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Licenciatura em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Barros de Brito Junior

Porto Alegre, junho de 2016

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo discutir as similaridades entre a obra de Edgar Allan Poe e a temática do Estranho (*Das Unheimliche*), proposta por Sigmund Freud no texto intitulado "O Estranho"(FREUD, 1919).Na continuidade deste trabalho, buscaremos,ainda, estabelecer uma relação dialógica com a temática do duplo (*Doppelgänger*) apresentada por Otto Rank (RANK, 1939),tendo em vista que ambos os autores, de certa forma,colaboraram reciprocamente na pesquisa do outro.

O escopo de análise é centrado no conto "A Queda da Casa de Usher", produzido por Poe em 1839. Através de uma análise dos personagens, as hipóteses aqui levantadas sobre o retorno do recalcado presente no conto devem ser consideradas na condição de agente revelador de pulsões reprimidas advindas do inconsciente em cruzamento com a ambivalência do duplo.

Fundamentando-nos essencialmente na literatura e alguns recursos da psicanálise, tentaremos mostrar alguns dos possíveis destinos desta estranheza e como ela se manifesta no processo estético de Edgar Allan Poe.

PALAVRAS-CHAVE: Edgar Allan Poe; Estranho (*Unheimliche*); Duplo; Literatura Fantástica.

ABSTRACT

The present work aims to discuss the similarities between the literary work of Edgar Allan Poe and the *uncanny* (Das Unheimliche) such as proposed by Sigmund Freud in his text "The Uncanny" (1919). Then, this monography establishes a dialogical relationship between Freud's work and Otto Rank's concept of Doppelganger (1939), considering that both authors mutually collaborated in the work of each other.

The analysis focuses on the short story *The Fall of the House of Usher*, written in 1839 by Edgar Allan Poe. The hypotheses is that the *return of the repressed* in this tale should be considered as a revelator agent in terms of the drives repressed that comes from the unconscious in the intersection with the ambivalence present in the concept of "The Double" by Otto Rank.

Based mainly on literature and some resources of psychoanalysis, this work tries to evince some of the possible destinations of this uncanniness and how this is approaches to the esthetic process of Edgar Allan Poe.

KEYWORDS: Edgar Allan Poe; Uncanny (Unheimliche); Double; Fantastic Literature.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof.Dr. Antônio Barros de Brio Jr, em primeiro lugar, pela paciência, dedicação, engajamento e confiança, já que sem ele nada disso teria sequer começado. Agradeço pela seriedade e a leveza com que me conduziu, me acompanhando em todas as etapas deste processo, sugerindo e possibilitando meu crescimento acadêmico de forma excepcionalmente construtiva.

À memória de meus estimados avós e padrinhos, Genoveva Silva de Oliveira e Luiz Santos de Oliveira, por seu amor incondicional e por terem me iniciado nos primeiros passos de minha formação educacional, me transmitindo valores e ensinamentos, os quais guardarei pelo resto de minha vida.

A meus pais Ana Luíza Silva de Oliveira e Carlos Alberto Diogo, meus irmãos Rodrigo e Laís, por todo apoio desde sempre.

A todos os amigos que me acompanharam e me apoiaram desde o início nesta “odisséia” acadêmica, especialmente a Emerson Luís Reggert e Fernando Quincozes Fagundes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
A QUEDA DA CASA DE USHER.....	16
APSICANÁLISE EM DIÁLOGO COM A LITERATURAFANTÁSTICA.....	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	46

INTRODUÇÃO

A ideia desta a pesquisa originou-se do interesse em estudar a obra do autor romântico norte americano Edgar Allan Poe, tomando como *corpus* analítico o conto “A Queda da Casa de Usher” (1839), e foi motivada pela atmosfera de mistério e estranheza cuja expressividade proporciona um requinte mais do que especial em sua criação estética. Neste sentido, o ponto de partida foi a sensação de leitura produzida a partir de uma amálgama de sentidos presente no conto, capaz de aguçar nossa curiosidade e imaginação sobre o modo de composição de uma narrativa que traz de maneira muito sutil a analogia de uma possível representação do espaço físico (a “casa” como uma alegoria da mente humana) e o desdobramento psicológico das personagens que nela se encontram.

Inicialmente, será dedicado um capítulo introdutório ao conto separadamente e, posteriormente, faremos uma abordagem comparativa associando-o à teoria do “Estranho” (Unheimliche), apresentada no artigo homônimo de Sigmund Freud em 1919. Na esteira desta reflexão, buscaremos também estabelecer uma relação dialógica com a perspectiva do duplo (*Doppelgänger*), apresentada por Otto Rank em seu livro *O duplo*, de 1939, uma vez que ambos autores possuíam uma certa proximidade e, de certa forma, refletiram acerca da mesma temática sobre as dualidades da mente humana, o que lhes confere o papel de ferramenta analítica para o estudo aqui apresentado.

A produção literária de Edgar Allan Poe é rica em elementos e temas que remetem ao sinistro e especialmente ao estranho. Partindo da comparação e análise de alguns exemplos extraídos do conto, inclusive destacando os elementos recorrentes na história, tais como a tensão – diga-se de passagem, muito bem construída pelo autor de modo a causar no leitor um sentimento de inquietação e estranheza –, pode-se dizer que a representação do estranho e do duplo é especialmente traçada sob um viés riquíssimo em antíteses: memória e esquecimento; sonho e morte; luz e trevas; castração e sexualidade, entre outros que possivelmente caracterizam o conto em análise como pertencente à literatura fantástica. No entanto, é imprescindível considerar que tais fatores mencionados demonstram o quão inovadora fora a literatura de Edgar Allan Poe ao levantar questões profundas sobre os recantos mais soturnos da mente humana.

Sendo assim, objetivo principal de nossa discussão ao longo deste trabalho é compreender a significância de tais fenômenos que geram inúmeras reflexões sobre as dualidades existenciais da mente humana presentes no conto de Poe e análogos às teorias de Freud e Rank, para que, a partir disso, chegue-se a uma resultante que dê visibilidade ao fato de que Poe tenha sido um visionário na literatura romântica ao aliar o estranho ao fantástico e assim produzir tal efeito estético singular.

Para que o tópico essencial deste trabalho – que se destina a suscitar uma reflexão por meio do diálogo entre a literatura fantástica e a psicanálise, essencialmente a corrente freudiana – seja introduzido de forma clara, é necessário que façamos um movimento de retomada da linha evolutiva dos principais elementos embrionários que influenciaram o processo criativo deste gênero no tocante aos efeitos estéticos.

Pode-se dizer que este desdobramento da literatura fantástica produzida no século XIX traz em sua gênese a herança de um questionamento que fora iniciado no século XVIII a partir de contrastes ideológicos produzidos frente aos ideais iluministas que constituíam a mentalidade européia daquela época. Pois Iluminismo trazia consigo a significância de movimento filosófico-literário-artístico que tinha como viga mestra a racionalidade, em que tudo poderia ser entendido por meio da lógica.

Diante disto, devido aos avanços científicos e às releituras do pensamento aristotélico, uma onda expressiva de racionalidade tomou não só a França, mas toda a Europa. Não obstante, paralelamente adverso a esta tendência, na Inglaterra da segunda metade do século XVIII surge um tipo de manifestação literária que vai de encontro às ideias iluministas: a literatura gótica, cuja linhagem genealógica, no que diz respeito ao padrão estético, é datada de 1764 na obra *O Castelo de Otranto*, do autor Horace Walpole. Apesar de podermos entender esse livro como o precursor dessa proposta estética, o gênero só atingiria seu status literário por excelência em 1794, com *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe, a obra que de fato inauguraria a literatura gótica. Neste âmbito, a inovação estético-literária manifesta-se na presença do horrível, do insano, da noite, do sobrenatural, da morte, dos cenários arcaicos, do terror.

Conforme nos aponta Sandra Guardini Vasconcelos(VASCONCELOS, 2002, p.122),a manifestação gótica especialmente relacionada à concepção literária pode ser entendida como:

reação aos mitos iluministas, às narrativas de progresso e de mudança revolucionária por meio da razão, o gótico surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa.

A maneira como o gótico, enquanto literatura aflora no seio do Século das Luzes trouxe em sua essência o fantástico aliado à estranheza, contrastando o fenômeno sobrenatural com uma concepção de realidade. Diante disto, o gênero representaria uma espécie de contraponto ao racionalismo, transgredindo as leis de organização do mundo real.

Portanto, é imprescindível salientarmos que na Inglaterra essa manifestação literária busca o subjetivismo também explorado no Romantismo. Porém, ao mesmo tempo, utiliza-se do poder descritivo do Realismo para suscitar o sobrenatural e o fantástico que coloca o leitor frente ao sinistro, interrogando-o sobre determinados aspectos da realidade que não poderiam ser explicados por meio da razão.

Dentro deste panorama histórico, conforme observamos, o gótico emerge em toda sua potencialidade por um determinado período, inclusive estando presente de maneira mais implícita na era Vitoriana. No entanto, ele se estende com ainda mais força, na literatura norte-americana, apresentando diversos nomes importantes deste “movimento literário transplantado”, tais como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne e Washington Irving.

Entretanto, alguns fatores têm de ser mencionados, especialmente para que possamos acompanhar de forma linear a sincronidade e, acima de tudo, identificar os pontos de convergência que estamos tentando traçar ao longo desta monografia.

Edgar Allan Poe publica seu primeiro livro, *Tamerlane and other Poems*, em julho de 1827. Coincidentemente ou não, este escritor de linhagem escocesa-irlandesa, nascido em Boston, encontra-se em um país “relativamente jovem”, cuja declaração de independência havia ocorrido somente em 4 julho de 1776. Ou seja, isto nos propõe uma margem aproximada de 51 anos, o que é um valor ínfimo em termos de maturidade de uma nação.

O que está sendo discutido aqui é o fato de que, apesar deste “desligamento”, ou movimento emancipatório da mãe Inglaterra no aspecto político, ainda restam fragmentos culturais que foram transplantados e emergem em considerável proporção neste processo composicional, acima de tudo por Edgar Allan Poe estar inserido no que podemos entender com um processo de formação identitária da literatura norte-americana.

Predominantemente, os pilares do Romantismo norte-americano foram sedimentados na obra de poetas ingleses como Wordsworth e Coleridge, porém com fortes ideais nacionalistas, uma vez que o surgimento da estética romântica coincidiu com o despertar da consciência nacional americana. Desta forma, para que possamos entender as condições que favoreceram essa emancipação estético-literária, é necessário discorrer a respeito de alguns aspectos referentes ao contexto norte-americano no princípio do século XIX.

Após a revolução de 1776, teve início um grande processo de expansão territorial que diminuiu os contatos com a Europa e fortaleceu o nacionalismo norte-americano. Desde a revolução da independência até 1820, houve uma expressiva expansão territorial aumentando o índice populacional, de aproximadamente 9 milhões em 1820 para 23 milhões em 1850.

Sendo assim, começa a ser produzida por volta de 1820, uma forma de literatura cujas principais características eram focadas no nacionalismo e a busca de uma independência em relação à literatura britânica, culminando, inclusive, no surgimento das primeiras instituições de ensino superior e conseqüentemente aumentando o número de leitores. Dentro deste panorama, nomes como Washington Irving, William Cullen Bryant e James Fenimore Cooper representavam o que se poderia entender como o princípio da construção de uma identidade literária nacional.

Tais escritores aqui mencionados destacaram-se através de suas particularidades nas quais, Washington Irving, por exemplo, manifesta sua persona através do sentimentalismo num diálogo com o rebuscamento do passado e a bondade da natureza humana. Na continuidade deste processo, William Cullen Bryant é compreendido como uma espécie de emancipador da poesia dos EUA, proporcionando-lhe espontaneidade e simplicidade ao falar sobre a natureza, onde descobriu lições morais nas belezas naturais da paisagem local, rendendo-lhe, inclusive, o apelido de “Wordsworth americano”. No entanto, James Fenimore Cooper explorou o nacionalismo, ambientando suas narrativas nas áreas da fronteira norte-americana, desenvolvendo o chamado romance de fronteira, como em sua famosa obra *O último dos moicanos*, assim reforçando o ideal de nação.

Pensando na produção literária de Poe como um elemento contrastante, podemos dizer que ele estabelece uma cisão muito expressiva ao incorporar elementos da ordem do sinistro e especialmente se contrapondo a todas as tendências moralistas e filosóficas da América do Norte, permeada pela poética transcendentalista cujo movimento literário fora liderado por Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, surgido entre 1815 e 1836 na cidade de Concord, no estado de Massachussets.

Manifestando-se como uma forte reação contra o racionalismo do século XVIII, o transcendentalismo buscava esclarecer que homem seria centro espiritual do universo, e poderia encontrar sozinho o caminho para a natureza e para o cosmos. Desta maneira, o autor se coloca à margem desta perspectiva que concebia a literatura como algo moralizante, veiculada a valores éticos e até mesmo religiosos. Apesar de ter nascido em Boston, Poe produziu sua obra no sul dos Estados Unidos, numa região que representava um sinônimo de atraso em relação ao norte, especialmente naquele contexto, o que, de certa forma, lhe empresta uma certa significância de autor marginal e quiçá maldito.

Ao refletir sobre o fazer literário, Poe inova com sua proposta no campo da prosa através de um novo formato, a ficção curta (o conto), sendo este de suma importância, pois, ao mesmo tempo em que sinalizava a originalidade, confirmava o surgimento de uma nova tendência que estava se esboçando no mercado editorial norte-americano. Neste contexto, sua produção transcendera a simples idéia de se falar de beleza, mas sim criar uma sensação

de prazer e deleite, permitindo ao leitor, através de narrativas curtas, uma “fuga da realidade” e a imersão em um mundo do sobrenatural, do estranho e do imaginário.

Tomando como exemplo a década de 1850, muitas revistas norte-americanas publicavam um grande número de contos, sendo às vezes de quatro a cinco por edição. Houve uma forte popularização devido ao grande público leitor predominantemente feminino. Portanto, alguns escritores da América do Norte pareciam ter encontrado uma forma própria de fazer literatura, capaz de traduzir os anseios de uma nação independente, seja representando a natureza como fez Irving, seja retratando e especialmente contestando a ideologia puritana como fez Hawthorne, ou acima de tudo, retratando o sobrenatural pelo viés do estranho como fez Poe, que, além de incorporar muitíssimo bem a concepção do conto como uma forma de expressar o mundo dos sonhos e do inconsciente, trouxe toda uma carga excessiva de subjetividade e simbolismo em poucas páginas. Isso talvez possa explicar o seu grande número de narrativas em que a presença do mistério e terror em meio a uma angústia produz um forte simbolismo, tematizando os excessos e os desvios da mente humana.

Sendo assim, Poe encontra-se em um primeiro momento numa atmosfera tomada por uma espécie de suspiro romântico envolto por um espírito positivista que pairava sobre uma nação em pleno frescor. No entanto, apesar de haver predominantemente uma certa demanda de consumo advinda de uma classe, a burguesia, que ansiava por uma arte que representasse estes ideais, Poe coloca-se de certa forma à margem do que era imposto pelo “status quo”, e a resultante disto faz dele o que poderíamos chamar de escritor de transição.

No tocante à sua abordagem, muito mais realista e impregnada de dualidades, Poe explora as ambivalências dos indivíduos nas camadas mais recônditas desta sociedade que esconde algo muito além da superfície das meras convenções sociais.

À medida que avançamos em nossa reflexão, nosso foco analítico tenta aproximar-se cada vez mais deste campo onde a literatura estende sua mão à perspectiva psicanalítica e juntos possam produzir algo interessante a ponto de instigar o leitor a entender a obra literária não apenas como um mero discurso narrativo impresso, mas também algo que possa nos levar ao limiar entre a verossimilhança e principalmente o que ficou subliminar. Sendo assim, o que a literatura de Poe nos proporciona é o sobrenatural tratado

de uma forma em que os eventos ocorrem em meio a um cenário familiar, cotidiano e verossímil, reproduzindo a normalidade das experiências do dia a dia, quando algo inexplicável e extraordinário rompe a estabilidade deste mundo natural e defronta as personagens com o impasse da razão.

Consequentemente, os sentimentos de medo, espanto, dúvida, horror e particularmente o de "estranheza inquietante", cuja expressão fora atribuída por Freud em 1919 aos efeitos do fantástico no comportamento humano, ganham ainda mais força, mostrando que Edgar Allan Poe promove uma quebra tão intensa, que é capaz de produzir tais efeitos no inconsciente do leitor. Eis o momento em que o indivíduo torna-se estranho a si mesmo, posto que a literatura aponta para uma cisão que o coloca diante de um estrangeiro que "sempre habitou em sua casa", mas nunca fora chamado para conversar, ou, caso tenha falado, muitos não conseguiram perceber sua voz.

A parte que compreende o diálogo promovido pela psicanálise, aqui apresentado via olhar freudiano acerca da estranheza/estranho (*Unheimliche*), retoma esta subversão própria do pensamento psicanalítico, mostrando que aquilo que sentimos como estranho não é nada novo, mas sim intimamente familiar, "aquilo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz". Nesse contexto, Freud fez um minucioso estudo etimológico do termo alemão *Heimlich* – o familiar –, no qual nos mostra o encontro dos opostos, já que *Heimlich* é um termo que comporta tanto o sentido de familiar, quanto o de estranho – e o termo *Unheimliche* acaba sendo o mais fiel possível a essa constatação semântica.

A grande contribuição da literatura para o estudo deste tema é que isso se deve ao fato de que o *Unheimliche* é tão raro na vida cotidiana que a ficção, pela sua proximidade com o sonho, é mais capaz de criá-lo. Logo, o autor dispõe de mais recursos para a criação de efeitos de estranheza, sem a necessidade de submetê-los ao compromisso com a realidade. Para Freud (1919, p. 310):

O estranho, tal como é descrito na literatura (...) merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real...

A maneira como o *Unheimliche* é introduzido nos esclarece que se trata de uma incursão da psicanálise no campo da estética, entendida como "a teoria das qualidades do sentir" (FREUD, 1919, pg 85)., visando esclarecer de que maneira uma obra literária é capaz de despertar em seu leitor uma sensação de inquietante estranheza.

Para Freud, a obra literária que melhor representaria esta sensação de estranheza é o conto "O Homem da Areia", de E.T.A. Hoffman (1815), que foi considerado segundo o próprio Freud "Um escritor que, mais do que qualquer outro, teve êxito na criação de efeitos estranhos" (FREUD, 1919, p. 284). O enredo principal gira em torno das recordações de infância do estudante Natanael, mais precisamente de suas lembranças ligadas à morte misteriosa e apavorante do seu pai, e principalmente a uma terrível incerteza sobre a nefasta figura de Copélio, o advogado colega de seu pai.

Apesar de, em um primeiro momento, o conto nos sugerir que essa estranheza estaria na superfície analítica a qual demonstra uma possível "dupla identidade" ligada ao personagem Copélio em relação ao misterioso oculista italiano itinerante Giuseppe Coppola, o cerne da questão aqui levantada vai muito além, transcendendo toda e qualquer resposta "lógica" que possa deduzir automaticamente esta equação.

Em linhas gerais, Natanael relata os fatos estranhos que lhe aconteceram: uma súbita aparição lhe despertara terríveis pressentimentos, fazendo-o lembrar-se da história do "Homem da Areia", "aquele que joga areia e arranca os olhos das crianças desobedientes", figura que tanto lhe apavorava quando era criança e ouvia as histórias contadas por sua mãe. Natanael acredita reconhecer este fantasma de horror de sua infância na figura de um vendedor de instrumentos óticos que lhe aparece de modo repentino. Associa ainda este personagem com o advogado Copélio, um homem que também lhe causava horror quando criança.

O jovem suspeitava que Copélio teria alguma ligação com a morte de seu pai e isto desencadeia uma série de alucinações que deixam nosso protagonista em uma linha muito tênue entre ficção e realidade, culminando numa série de acontecimentos que lhe condenam a um final trágico. Porém, acredita-se que o que mais impressiona o leitor, do ponto de vista psicanalítico, é esta ambivalência retratada através das alucinações de Natanael, confirmando que o fantástico não consuma um rompimento absoluto com a

realidade, mas beira seus limites, e isso explicaria, em primeira instância, o efeito de todo o horror causado pelo conto.

Ao buscar reforços na literatura, Freud legitimou, através de sua análise do “O Homem de Areia”, a ideia de utilização do texto literário enquanto possibilidade de enunciação de algo comum com o discurso psicanalítico. Portanto, é a partir deste movimento dialógico que a literatura assume um papel de objeto representativo, atuando como elemento essencial para enriquecer, problematizar, questionar ou mesmo elucidar certos temas aos quais a psicanálise também se dedica.

Então, tomaremos como ponto de partida estes parágrafos introdutórios acerca das relações entre psicanálise e literatura, para que possamos seguir adiante contemplando o conto de Edgar Allan Poe e aproximando-o com a perspectiva freudiana sobre a literatura como um campo privilegiado para a observação do estranho.

A QUEDA DA CASA DE USHER

Em linhas gerais, o conto aborda a convivência de um casal de irmãos gêmeos, Roderick e Madeline Usher. A história é narrada por um suposto amigo de infância de Roderick, cujo nome não é revelado em nenhum momento da narrativa. Após receber uma carta na qual Roderick reporta seu grave estado de saúde, o amigo e narrador, que não o via há nos, decide ir à mansão a pedido de Roderick que, ao sentir se sozinho e doente, solicita com a máxima urgência a sua presença.

Ao chegar à mansão, ele se depara com um homem doente, perturbado e com fortes indícios de loucura. Um dos aspectos que mais lhe chama a atenção é o estado da casa, que parece acompanhar o estado de definhamento de seus habitantes, neste caso, os irmãos Madeline e Roderick Usher. Madeline Usher, a única parente viva de Roderick, sofre de uma estranha doença cuja progressividade tem sido sua principal preocupação e a relação direta com sua doença.

Olhei para acena que se abria diante de mim – para a casa simples e para a simples paisagem do domínio para as paredes frias – para as janelas paradas como olhos vidrados – para algumas moitas de juncos e para uns troncos alvacentos de árvores mortas – com uma enorme depressão mental que só posso comparar, com alguma propriedade, com os momentos que se sucedem ao despertar de um fumador de ópio – com o momento amargo de retorno à rotina com o terrível cair do véu. (POE, 1981, p. 7).

O desenrolar dos acontecimentos levam Roderick, junto com seu amigo, a erroneamente, sepultar Madeline viva em uma dessas crises. A partir desse fato, Roderick começa a ficar cada dia mais doente e perturbado. Seu amigo, na esperança de acalmar-lhe os nervos e a alma atormentada por barulhos que ele mesmo dizia ouvir no interior da casa, passa os dias que se sucedem a tentar entretê-lo com obras literárias e, dentre estas, narra-lhe um de seus contos preferidos, o conto de Ethereld “The MadTrist”. Porém, o que parece ser uma simples leitura dá início a uma sucessão de fatos estranhos que parecem fazer eco aos sons narrados na estória de Ethereld.

À medida que aumenta o grau de envolvimento do narrador com Roderick, maior torna-se sua angústia na busca pelo entendimento sobre a real natureza daqueles fatos; ou seja, nosso narrador passa partilhar da esquizofrenia de Roderick.

O conto termina com uma sinistra “ressurreição” de Madeline, que remete a um espectro em meio a uma terrível tempestade, proporcionando à cena um efeito estético que resulta num clímax de horror coletivo, conduzindo a situação a um epílogo catastrófico, culminando na morte de ambos irmãos Ushers e terminando com a mansão afundando nas águas escuras do lago poucos minutos depois da saída do narrador, que foge aterrorizado sem entender a situação.

Assim, “A queda da casa de Usher” anuncia, de certa maneira, conforme o próprio título nos sugere, qual será o desfecho da história, ou seja, a destruição de algo ou metaforicamente a representação do fim de um legado.

Analisemos a seguinte passagem em que o narrador faz a primeira descrição da atmosfera que compunha aquele cenário:

Durante um dia inteiro de outono, escuro, sombrio, silencioso, em que as nuvens pairavam, baixas e opressoras (...) finalmente me encontrei diante da melancólica Casa de Usher. (POE, 1981, p.7).

Tomando como ponto de partida esta melancólica introdução feita aos moldes góticos, Edgar Allan Poe traça um paralelo muito interessante entre a casa e a estação do ano em que a história se passa. Pois, se tomamos o título original da obra em língua inglesa, “The Fall of the House of Usher”, mais especificamente a palavra “fall”, percebemos que, além do substantivo “queda” ou do próprio verbo “to fall” (“cair”), a palavra também significa “outono” – que também alude, como uma metáfora, à ideia de queda.

Nesse título, percebemos a ambivalência da palavra como um recurso requintado sobre o qual o estranho e o duplo vão operar. É como se os jogos de efeito literários encontrassem na duplicidade semântica uma pista para os efeitos psicanalíticos do duplo que vão emergir ao longo da leitura. Conseqüentemente, o ambiente possui influência sobre as personagens, servindo como uma espécie de representação de sua personalidade e acima de tudo o espaço físico tornando-se uma alegoria de seu estado mental.

De certa forma, há uma enunciação polissêmica representada em diferentes tipos de quedas: de fé, de saúde, de legados sanguíneos e, talvez a mais importante, que se considera o elemento-chave deste trabalho, a queda de sanidade na qual o indivíduo se vê “estrangeiro de si mesmo” ou, conforme a concepção freudiana, “Eu não é senhor em sua própria casa” (FREUD, 1917, p. 138).

E senti na alma uma depressão profunda que não posso comparar a nenhuma sensação terrena senão ao que experimenta, ao despertar, o viciado em ópio: o amargo retorno à vida cotidiana, o terrível descair de um véu. Havia um frio, uma prostração, uma sensação de repugnância, uma irrecuperável aflição de pensamento que nenhum excitamento da imaginação conseguiria forçar a transformar-se em algo sublime. (POE, 1981, p. 7).

Sendo assim, a grande contribuição de Poe é nos mostrar que o narrador, manifestado numa persona melancólica, também cai nesta armadilha de ópio ou encantamento psicológico, perdendo a referência com o mundo externo do consciente.

Há, também, no título original em inglês, uma forte significação de mudança ou de renovação. Refletindo a respeito das diferentes acepções que o termo “to fall” poderia assumir em virtude do contexto, pode-se depreender que, na medida em que o outono marca o declínio, a decadência, paradoxalmente o verbo “to fall” pode ser associado à expressão “falling in love”, que em inglês significa “apaixonar-se”. Tal dualidade pode conduzir-nos a diferentes interpretações, uma vez que sabemos que a casa de Usher sofrerá várias mudanças, até chegar ao clímax do enredo, que são o declínio e a queda total.

Contudo, se pensarmos nos personagens, principalmente nos irmãos Roderick e Madeline, localizados no epicentro da trama, é perceptível que há uma complexa relação que os une, talvez um tipo de afeto muito além da compreensão fraternal; e esta conexão está ameaçada pela misteriosa doença que os assola.

Roderick e Madeline Usher viveram juntos naquela casa durante toda a sua vida, com talvez uma ínfima possibilidade de amigos ou planos sobre família e o futuro. De certa forma, eles criaram o seu próprio mundo, que se torna um reflexo da mente de Roderick e, sendo assim, suas almas estão tão ligadas de uma forma que, especialmente por parte de

Roderick, esta falta de contato com o mundo exterior possa ter gerado uma inversão de valores ou nutrido sentimentos e pulsões reprimidas que agora, diante do inevitável fim, vieram à tona em toda sua potencialidade.

Apesar da latência de uma hipotética relação incestuosa permear nosso comentário (nos dois últimos parágrafos aqui mencionados), ficando, até certo ponto, subentendido que a mesma seria a “resposta final” para a elucidação desta questão no tocante ao *Unheimliche*, nosso objetivo maior consiste em considerar toda forma ou vestígio de desdobramento como uma possibilidade de caminho que possa nos conduzir ao entendimento das origens desta estranheza. Deve-se ir muito além das aparências, explorando diferentes possibilidades de leitura para que assim possamos captar a abordagem ímpar de Poe sobre uma forma de distorção do fantástico aliado ao realismo e, sobretudo, captar os efeitos e dualidades responsáveis por esta hesitação no leitor – hesitação que é, conforme Todorov, característica da literatura fantástica:

Num mundo que é exatamente o nosso, [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. [...] ou se trata de uma ilusão, [...] ou então o acontecimento realmente ocorreu [...]. O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TOROROV, 2007, pp. 30-31).

O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. (TODOROV, 1975, p. 37).

Do ponto de vista da crítica literária, podemos entender que, segundo Todorov, o fantástico em essência seria fruto de uma hesitação por parte do leitor em consequência do efeito produzido pela narrativa, gerando uma incerteza expressa inclusive nas próprias personagens. Muitas vezes, elas não conseguem discernir a veracidade desta ruptura com a estabilidade do mundo natural e defrontando-os com o impasse da razão.

Aliado a esta reflexão, é possível pensar que Poe insere o leitor na história por meio de uma recuperação de memórias de um narrador que parece buscar desesperadamente uma “explicação racional” para tudo aquilo. A partir deste momento, a narrativa do fantástico elabora um complexo quebra-cabeça a respeito dos eventos sobrenaturais que nunca são comprovados de fato.

Portanto, o discurso narrativo fantástico constrói e mantém as personagens num estado de incerteza permanente diante da verdadeira índole dos fenômenos que cruzam seu caminho em meio ao cotidiano. No que se refere à “Casa de Usher”:

Eis uma novela de Edgar Poe que ilustra o estranho próximo do fantástico: *A Queda da Casa de Usher*. Os sons descritos na crônica parecem fazer eco aos ruídos que se ouvem na casa. O estranho tem aqui duas fontes a primeira: o número de coincidências (tantas quantas numa história de sobrenatural explicado). Assim poderiam parecer sobrenaturais a ressurreição da irmã e a queda da casa depois da morte de seus habitantes; mas Poe não deixou de explicar racionalmente um e outro acontecimento. Assim, diz ele da casa: “talvez o olho de um observador minucioso descobrisse uma rachadura quase imperceptível, que partindo do teto da fachada, abria caminho em ziguezague através da parede e ia perder-se nas águas funestas do lago”. E de lady Madeline: “crises frequentes, embora passageiras, de caráter cataléptico, eram diagnósticos muitos singulares.”

A explicação sobrenatural é apenas sugerida e não é necessário aceitá-la. (TODOROV, 2006, p.158).

Todorov nos esclarece que o conto de Poe não só pertence à ordem do fantástico como paralelamente ao universo do estranho, de maneira que os sentimentos de medo, espanto, dúvida, horror, de "estranheza inquietante" colocam o leitor sob uma constante tensão, não podendo decidir durante a narrativa se o acontecimento é de natureza sobrenatural ou se trata apenas de uma ilusão ou alucinação do personagem. Porém, não podemos esquecer que em se tratando de uma análise minuciosa do efeito fantástico

produzido por Poe e especialmente como este diálogo se dá com Freud, tal definição não seria suficiente.

Segundo o crítico literário espanhol Davi Roas, em sua obra *La amenaza de lo fantástico*,

Frente a ellos, la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. (ROAS, 2013, p.8)

Todorov, em sua *Introduction à la littérature fantastique* (Seuil, Paris, 1970), obra fundacional nos estudos sobre o gênero fantástico, propõe uma aproximação estruturalista que, frente a outros estudos precedentes, como os de Caillois e Vax, centrados fundamentalmente no aspecto temático, trata de explicar o fantástico desde o interior da obra, desde seu funcionamento. Sua intenção, em definitiva, é elaborar uma caracterização formal do gênero fantástico". (ROAS, 2013, p.15).

Primeiramente, diante da perspectiva de Roas, depreendemos que a literatura fantástica seria o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural, pois o sobrenatural é o que transgride as leis que organizam o mundo real, que não é explicável, não existe, de acordo com essas leis. No entanto, Todorov explana esta questão, tentando equacionar o fantástico de um modo quase cartesiano e, diga-se, até binário ao explicitar que a estranheza pode ser explicada sob uma ótica totalmente racional, evidenciando as inúmeras coincidências presentes ao longo da narrativa ou resumindo a uma única leitura através do ponto de vista, no qual o leitor enquanto "observador minucioso" perceberia uma rachadura em ziguezague que comprometia sumariamente as fundações da casa, explicando todo o enredo.

Porém, ao discorrermos sobre o assunto espalhando tal problemática para o campo da perspectiva freudiana, vemos que o estranho é algo tão raro na vida real que somente a literatura poderia representá-lo devido ao seu caráter expansivo e deveras subjetivo. Diante disto, não poderíamos reduzir nossa perspectiva diante de uma única leitura cartográfica simétrica, baseado apenas na hesitação do leitor.

O que não fora mencionado por Todorov, cuja análise mais se assemelha a uma espécie de “cartografia do fantástico”, é que tais mecanismos poderiam estar ligados a fatores da ordem da subjetividade, do oculto, que em decorrência de um complexo de castração (contenção dos impulsos), atuaria como um agente responsável pelos verdadeiros efeitos de estranheza e, como isto se relaciona no conto, com os desdobramentos que levaram essencialmente Freud a investigar a relação desse complexo com o fenômeno do duplo nas personagens literárias.

Portanto, a literatura fantástica seria um (senão o único) instrumento verdadeiramente capaz de colocar em xeque nossa percepção do “mundo real”, e Poe demonstra que este efeito estético é atingido a partir de um texto que expõe o mundo da forma mais verossímil possível. No entanto, o leitor, ao se deparar com a narrativa, é sugado para um universo onde orbitam o realismo que traz a “segurança” do mundo cotidiano e o que seria o pólo oposto ao terreno do lógico, acarretando uma comunhão entre o realismo e o fantástico.

Este interessante jogo de sentidos mexeu, de certa forma, com as bases literárias do Romantismo norte americano, pois foi muito além da subjetividade e reflete não só o interior (o “eu”), mas as bases psicológicas que “organizam” este indivíduo, que, de certa maneira, ainda que viva em um contexto completamente aliado a ideias de progresso e desenvolvimento intelectual, paradoxalmente esconde em si instintos tão primitivos que, ao emergirem, ignoram limites entre o sonho e o real concreto, sendo capazes de comprometer seriamente as “engrenagens” desta máquina social que opera sob os preceitos da lógica, do equilíbrio e da racionalidade.

A PSICANÁLISE EM DIÁLOGO COM A LITERATURA FANTÁSTICA

No diálogo entre a literatura e a psicanálise, especialmente no tocante ao gênero fantástico surgido na transição entre os séculos XVIII e XIX, há uma fonte riquíssima para a formulação do conceito de dualidade de consciência presente na composição das personagens que instigaram a curiosidade de Sigmund Freud e Otto Rank.

Nesse sentido, há uma luta com a psique que está diretamente relacionada com o “EU” por meio de uma cisão na qual o indivíduo pode ser representado sob vários aspectos, que vão desde o campo antropológico no rebuscamento do animismo primitivo perpetuando-o como uma extensão narcísica de imortalidade, até o que poderíamos entender como uma espécie de variedade particular do pavoroso que permanece oculta, mas remonta para além do que é desde há muito conhecido através da repetição.

Os temas do duplo, da ambiguidade e dos desdobramentos subjetivos, dos gêmeos, da dicotomia entre o eterno e o efêmero, entre o sagrado e o profano, entre o racional e o sensitivo são dos mais emblemáticos e significativos. Contudo, na perspectiva de Otto Rank (1939), há uma busca em relacionar os diferentes aspectos da ambivalência na literatura tomando como recorte o estudo da personalidade de autores, o que ele chamara de catarses individuais e personalidades patológicas.

Desta forma, ocorreria um processo semelhante a um “exorcismo de fantasmas interiores”, no qual o enfoque se dá por meio de conflitos psíquicos ou perturbações dos autores, surgidos em decorrência de sua conduta guiada por excessos e relacionamentos sociais que originaram tais patologias.

A predisposição patológica às desordens nervosas e mentais produziu uma divisão na personalidade, resultando numa espécie de temor correspondente à sua própria destruição.

Compreendi que estava escravizado a uma sensação anormal de medo. — Vou morrer, disse-me ele, tenho de morrer desta deplorável loucura. Aqui, e só aqui está o meu fim. Tenho medo dos acontecimentos futuros, não por eles mesmos, mas por seus efeitos. Estremeço à ideia de qualquer incidente, mesmo do mais trivial, que possa influir nesta intolerável

agitação de espírito. Na verdade, não tenho aversão ao perigo, exceto no seu efeito absoluto – no terror. Nesta condição lastimável e precária, sinto que mais cedo ou mais tarde chegará a ocasião em que terei de abandonar, a um tempo, a vida e a razão, nalguma luta com o cruel fantasma: o MEDO”.(POE, 1981, pp. 8-9).

De acordo com esta passagem, podemos perceber a latência deste processo descrito por Rank no texto de Poe: o narrador descreve o estado degradante (físico-mental) de Roderick frente ao inevitável fim. No entanto, isto remete a algo mais subjetivo e, talvez, em certo ponto, até mesmo a uma atmosfera que assuma um certo caráter confessional por parte do autor em virtude de sua persona poética cujo discurso emergia da angústia, do vício no álcool e no ópio.

Logo, o medo da morte e o narcisismo fazem com que o homem busque a sobrevivência através do duplo, subdividindo-se por meio de uma ressonância psíquica misteriosa. Neste contexto, há diversos exemplos literários que retratam muito bem este fenômeno da dualidade, tais como: “O Homem de Areia”, de E.T.A. Hoffman (cuja produção inspirou tanto Rank quanto Freud), *O Duplo*, de Fiódor Dostoiévski, *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson, *O Horla*, de Guy de Maupassant e especialmente *William Wilson*, de Edgar Allan Poe.

Neste último conto, cuja publicação ocorreu em 1839 na *Gentleman’s Magazine* junto com “A Queda da Casa de Usher”, Poe nos apresenta um narrador-protagonista que, ao sentir-se próximo da morte, relata uma intrigante história para aliviar sua alma. William Wilson é um nome fictício utilizado por ele, preferindo ocultar seu verdadeiro nome para não envergonhar mais ainda a sua família pelos horrores e escândalos cometidos.

PERMITI QUE, por enquanto, me chame William Wilson. A página virgem que agora se estende diante de mim não precisa ser manchada com meu nome verdadeiro. Esse nome já foi por demais objeto de desprezo, de horror, de abominação para minha família. Não terão os ventos indignados divulgado a incomparável infâmia dele até as mais longínquas regiões do globo? Oh, o mais abandonado de todos os proscritos! Não terás morrido para o mundo eternamente?(POE, 2006, p. 2).

Tais palavras eram venenos aos meus ouvidos; e quando, no dia de minha chegada, um segundo Wilson William chegou também ao colégio, senti raiva dele por usar esse nome e sem dúvida antipatizei com o nome porque o usava um estranho que seria causa de sua dupla repetição, que estaria constantemente na minha presença e cujos atos, na rotina comum das coisas da vida no colégio, deviam ser muitas vezes e inevitavelmente, em virtude da detestável coincidência, confundir-se com os meus.(POE, 2006, p.6).

Observemos que, em *William Wilson*, há um interessante jogo na ordem do ambíguo de uma forma explicitamente ontológica de seu duplo. Poe atesta sua singularidade estética ao criar uma amálgama de sentidos que provocam: um evento sobrenatural, uma ilusão dos sentidos e particularmente uma alucinação permeada de absurdas coincidências.

Dessa maneira, novamente Poe evidencia a ambivalência numa história cujo foco narrativo, o personagem principal, em primeira pessoa, relata acontecimentos estranhos frente a uma inexplicável realidade num processo similar a “A Queda da Casa de Usher”.

Erguia-se agora ali, onde nada fora visto antes, e como eu caminhasse para ele, no auge do terror, minha própria imagem, mas com as feições lívidas e manchadas de sangue, adiantava-se ao meu encontro, com um andar fraco e cambaleante. Assim parecia, digo eu, mas não era. Era meu adversário, era Wilson que então se erguia diante de mim, nos estertores de sua agonia. Sua máscara e sua capa jaziam ali no chão, onde ele as havia lançado. Nem um fio em todo o seu vestuário, nem uma linha em todas as acentuadas e singulares feições de seu rosto que não fossem mesmo na mais absoluta identidade, os meus próprios! Era Wilson, mas ele falava, não mais num sussurro, e eu podia imaginar que era eu próprio quem estava falando, enquanto ele dizia:

Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo! (POE, 2006, p.15).

Coincidentemente, em *William Wilson* o teor confidencial deste narrador conduz o desfecho a um final trágico, que, neste caso, após inúmeras tentativas de escapar do duplo, finalmente o protagonista resolve propor um duelo a seu “rival”, culminando em sua autodestruição. Portanto, a aversão a este “Eu” reforçaria a ideia apresentada por Rank de um recuo do narcisismo, tornando-se um prenúncio de morte, ou seja, o duplo aqui se manifestaria como Eros e Tânatos. Segundo Rank (1939):

Essa personificação dissociada dos impulsos e inclinações tidos antes como reprováveis, mas que nesta maneira indireta podem ser satisfeitos irresponsavelmente, aparece em outras realizações do tema como um alerta benéfico (“William Wilson”), que é diretamente abordada como a “consciência” do homem (*O Retrato de Dorian Gray* e outros). Esse sentimento de culpa, que tem diferentes fontes, prescinde, e, como Freud apontou, por um lado, é alimentado por um poderoso medo da morte e cria violentas tendências de autopunição, que também condicionam ao suicídio. (RANK, 2013, p. 128).

Ainda que nosso foco analítico seja “A Queda da Casa de Usher”, é relevante que seja feita esta digressão para constatarmos que esta manifestação dualística parece se fazer presente em pelo menos outra obra de Edgar Allan Poe. Ao trazer exemplos extraídos de outras produções, apenas reafirma-se a importância de sua contribuição para com o campo psicanalítico onde a literatura esclareceria a psique.

Conforme já fora dito anteriormente, o termo advém do campo da Psicanálise, onde o duplo teve suas primeiras enunciações teóricas –por Otto Rank(*Der Doppelgänger*) – como um mecanismo psíquico que visa “iludir ” a consciência da efemeridade e finitude do “Eu”, garantindo a longevidade de forma basicamente narcisista. Porém, apesar de, em muitos casos, estar relacionado com o despertar da autoconsciência do sujeito, paradoxalmente revela um lado sombrio adormecido, suscitando assim o horror ligado não necessariamente ao diferente, mas a algo que mantém com o sujeito uma estranha familiaridade.

Portanto, buscaremos a continuidade desta “segunda metamorfose” do duplo na abordagem freudiana, na qual, através do ensaio “O Estranho” (*Das Unheimliche*, 1919),

Freud nos mostra que o duplo está fortemente ligado ao aspecto da estranheza. Ou seja, tudo isto se forma a partir de algo que ficou reprimido e agora retorna como uma desagradável mistura de sensações desconhecidas e ironicamente familiares.

Freud rebusca os estudos acerca do tema referindo-se especialmente a Otto Rank:

Ele [Otto Rank] penetrou nas ligações que o “duplo” tem com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiões, com Freud a crença na alma e com o medo da morte; mas lança também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da ideia. Originalmente, o “duplo” era uma segurança contra a destruição do ego, uma “enérgica negação do poder da morte”, [...] e, provavelmente, a alma “imortal” foi o primeiro “duplo” do corpo. (FREUD, 1996b, p. 252).

Podemos considerar que a estranheza é provocada pela ideia de duplicidade do homem, ou seja, existe um “Eu” que se conhece e outro “Eu” num processo de “duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self)”.

Quando tudo está dito e feito, a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o “duplo” ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado – incidentalmente, um estágio em que o “duplo” tinha um aspecto mais amistoso. O “duplo” converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios.

[...] o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self), ou substitui o seu próprio eu (self) por um estranho. [...] E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das gerações que se sucedem. (FREUD, 1996b, p. 252).

Podemos entender que o conto “A Queda da casa de Usher” atua como ferramenta representativa de uma instância literária, anunciando o aspecto do duplo associado ao estranho. Através da questão que nos remete ao tema da constituição do sujeito que se

enuncia por meio da ambivalência frente ao contexto a sua volta, a casa representaria um misto de contemplação e horror.

[...] que era isso que tanto me atormentava na contemplação da Casa de Usher? Era um mistério inteiramente impenetrável; também não consegui compreender as ideias nebulosas que me assaltaram. Fui forçado a contentar-me com a conclusão insatisfatória de que enquanto, sem dúvida, há combinações de coisas simples que têm o poder de assim nos afetar, a análise desse poder ainda está entre as cogitações além do nosso alcance. (POE, 1981, p.3-4).

O estranho e o duplo aparecem quando nosso narrador se vê confuso entre a realidade e a fantasia que se mesclam deixando o limiar nebuloso. A partir desta citação, vemos os primeiros indícios de uma cisão psíquica onde a fragilidade deste “Eu” abalado, bem como o ambiente exterior, age como se neste momento o eu fosse um “outro”. Há uma forte relação de espelhamento refletindo algo familiar, mas que, ainda assim, atormenta o personagem, de maneira que esta “contemplação” seria uma forma de obsessão subentendida. Os elementos presentes na casa, tais como os móveis, os livros, os quadros, os instrumentos musicais e especialmente o aspecto do imóvel, são diretamente análogos ao estado decrépito de Roderick.

A simples casa, a simples paisagem característica da propriedade, os frios muros, as janelas que se assemelhavam a **olhos vazios**, algumas fileiras de carriços e uns tantos troncos apodrecidos. (POE, 1981, p.7, destaque meu.)

O mobiliário geral era excessivo, incômodo, antigo e estragado. Muitos livros e instrumentos musicais jaziam espalhados em torno, mas não conseguiam dar vitalidade alguma ao ambiente. (POE, 1981, p.11)

Tez cadavérica, **olhos grandes, transparentes, luminosos sem comparação**; lábios um tanto finos e muito pálidos(...), cabelos que lembravam a maciez e a suavidade de uma teia de aranha. (POE, 1981, pp. 11-12, destaque meu.)

Aqui a duplicidade se potencializa na medida em que há uma ligação direta entre a casa (como um rosto enfermo) e a fisionomia de Roderick, o que prova o quão atrelados

estavam um ao outro. Inclusive, vemos uma espécie de fixação do autor pelos olhos (conforme destacado nas passagens) como uma metáfora da ausência ou um algum tipo mensageiro da morte no qual até mesmo o leitor capta esta atmosfera através do olhar descritivo do narrador.

Pois, no campo da literatura fantástica, isto parece ser um efeito bastante recorrente; a exemplo desta reflexão temos o conto “O Homem de Areia”, de E.T.A. Hoffmann.

Tive a sensação de que rostos humanos tornaram-se visíveis a sua volta, **mas não tinham olhos — ao invés deles, profundas e horrendas cavidades negras.** “Que venham os olhos, que venham os olhos!”, gritou Coppelius com uma voz surda e ameaçadora. Completamente aterrado, soltei um berro e, saindo de meu esconderijo, caí no chão. “Pequena besta! Pequena besta”, rosou ele, rangendo os dentes”. (HOFFMANN, 2004, p. 30, destaques meus.)

Consideremos que Poe estabelece um interessante jogo dialético no qual as regras se pautam essencialmente nos extremos entre o estranho e o familiar.

Tendo depositado a nossa carga fúnebre sobre uma espécie de mesa, nessa região de horror, afastamos parcialmente a tampa ainda não aparafusada do ataúde, e olhamos para o rosto da morta. Uma notável semelhança física entre o irmão e a irmã pela primeira vez feriu então a minha atenção; e Usher, adivinhando talvez os meus pensamentos, murmurou algumas palavras pelas quais soube que a finada e ele tinham sido gêmeos, e que afinidades de uma natureza dificilmente inteligível sempre tinham existido entre ambos. (POE, 1981, p.15)

A tamanha afinidade entre ambos fora o esteio daquela casa: distantes do mundo externo ou qualquer forma de tabu social, Roderick e Madeline viveram uma vida, a qual nós leitores desconhecemos e principalmente, ao perceber que o fim é iminente, Roderick entende a gravidade do final de um legado sem qualquer descendente. Sendo assim, a relação destes irmãos é a prova de uma duplicidade aliada a uma complexa relação expressa através de uma divisão na qual o sujeito identifica-se tanto com o outro, que fica em dúvida

quem é realmente o seu “EU”, fazendo deste suposto objeto de desejo um repositório de si próprio.

Tal convivência entre irmãos pode ter intensificado ainda mais os problemas de Roderick frente à Madeliene e, acima de tudo, a questão dos Ushers enquanto família perante a sociedade de seu tempo. Pois tais aspectos deixam uma lacuna no que diz respeito à possibilidade de diferentes ramificações, o que, de certa forma, agregaria uma conotação negativa sobre os Ushers em relação aos preceitos morais do sistema vigente.

Eu soubera, também, do fato muito notável de que o tronco genealógico de Usher, venerável como era, em nenhum período da sua existência dera origem a algum ramo que se conservasse; por outras palavras, que a família inteira só se perpetuava por descendência direta, e sempre se conservara assim, com variações muito temporárias e efêmeras. (POE, 1981, p. 5.)

[...] ocorreu-me que essa falta de ramos colaterais e a conseqüente transmissão direta, de pai para filho, do patrimônio e do nome, tinha, finalmente, identificado a ambos de tal forma que dissolvera o título original da propriedade na denominação equivocada e estranha de "Casa de Usher" – denominação que parecia incluir, na mente dos camponeses que a usavam, a família e o solar da família. (POE, 1981, p. 5).

Desta forma, o que está sendo colocado aqui é que, além da atmosfera soturna que compõe o local, o estranho se apresenta não somente sob o espectro da “loucura” de Roderick, mas no que diz respeito à própria questão da ordem do isolamento, inclusive genealógico, causando um certo espanto nos demais a sua volta. Pensando sobre este “estranhamento” advindo do olhar da sociedade, podemos dizer que ele agrega em si valores sistêmicos, analisados por Freud em *Totem e Tabu*, e que remetem diretamente ao incesto e questões sobre a análise da proibição da relação sexual dentro do núcleo familiar. Diante disto, a proibição passa a ser um fenômeno sociocultural de caráter global, e Freud, através de uma arguição cuja base é calcada nos pilares antropológicos e etnográficos, explicita que a proibição do incesto está ligada aos aspectos sociais que contribuem na formação do sujeito e sua conduta perante a sociedade.

O tabu é uma proibição primeva forçadamente imposta (por alguma autoridade) de fora, e dirigida contra os anseios mais poderosos a que estão sujeitos os seres humanos. O desejo de violá-lo persiste no inconsciente; aqueles que obedecem ao tabu têm uma atitude ambivalente quanto ao que o tabu proíbe. O poder mágico atribuído ao tabu baseia-se na capacidade de provocar a tentação e atua como um contágio porque os exemplos são contagiosos e porque o desejo proibido no inconsciente desloca-se de uma coisa para outra. O fato de a violação de um tabu poder ser expiada por uma renúncia mostra que esta renúncia se acha na base da obediência ao tabu.(FREUD, 1969, p. 62).

No entanto, também nos deparamos com os desejos inconscientes que o próprio sujeito rejeita e, nesta inversão de valores, o estranho emana das pulsões reprimidas. Assim, o conto de Poe traz em si esta reflexão psicanalítica sobre o descontrole das pulsões do indivíduo que, devido a esta discrepância, se absteve de qualquer forma de juízo de valor, buscando o total isolamento das bases sociais e perpetuando-se em meio a uma ambivalência de si mesmos, isentos de dogmas e todo e qualquer relacionamento que possa resultar em alguma forma de exogamia.

A segunda possibilidade de manifestação do duplo observada sob o viés de um “*crush*”, ainda no título da obra, seria a composição do próprio sobrenome da família proprietária da casa, algo sobre o qual discutiremos levantando algumas hipóteses ao longo dos próximos parágrafos. Com relação ao significado do nome “Usher” temos várias perspectivas, já que na língua inglesa ele pode ser usado tanto como um substantivo quanto como um verbo.

Sendo assim, enquanto substantivo, “usher” se refere ao porteiro de teatro, responsável por conduzir o espectador até o seu assento, para que assim possa assistir ao espetáculo. Enquanto verbo, “to usher” pode ser traduzido como “conduzir” ou “guiar”. Outra possibilidade, e talvez a mais importante, seria pensar a composição do nome tal qual a representação direta da ambivalência entre Roderick e Madeline, pois parece haver um anagrama neste nome US/HER, o que, de certa forma, demonstra toda uma potencialidade metalinguística ao deixar implícito este conceito para o leitor “logo de cara”.

A principal hipótese seria pensar a partir da cisão do “usher” tomando como preceito da união dos pronomes “us” e “her”, do inglês. Portanto, teríamos a perspectiva em que o US/HER poderia ser a representação de uma dualidade psíquica em que “us” estaria direcionado para Roderick e o narrador, especialmente pelo fato de este ser a voz, ou melhor, a metade racional e consciente que complementaria Roderick ao longo da trama, ao passo que “her” seria a personagem de Lady Madeline.

Por conseguinte, teríamos o nome US/HER como a representação de uma ambivalência relacionada aos irmãos e à casa. Nesse sentido, parece haver uma interessante conexão apresentando o “US” ligado aos irmãos enquanto partes complementares e especialmente, o “Her”, que seria, neste caso, a casa, como uma metáfora do feminino enquanto analogia iconológica ligada à ideia de um útero materno cuja principal função é abrigar e alimentar os “embriões Ushers” e especialmente “gestar” toda esta estranheza retratada em Roderick e Madeline.

Outra possibilidade de leitura, que nos leva a pensar sobre como Poe estrutura todo um simbolismo através das dualidades que se fazem presentes no conto, está na composição dos nomes dos personagens. Para esta reflexão, tomaremos como exemplo Lady Madeline cujo nome, quando pronunciado na língua inglesa “Made/line”, poderia representar um anagrama das palavras “mad” + “lay”. Logo, “mad” corresponderia aos adjetivos de louco, furioso e insensato. Quanto a “lay”, estaria diretamente ligada ao verbo irregular “to lay”, especialmente no sentido de um “laydown”, que remete à ideia de deitar-se ou depositar algo ou alguém num determinado local.

Neste caso, teríamos uma associação direta com a figura de Lady Madeline, sendo o próprio nome a metáfora da “louca sepultada” viva no calabouço da Casa de Usher. Desta maneira, Poe consegue tecer uma complexa rede simbólica que captura o leitor de tal forma, elevando o conceito da estranheza que se propaga através da ambivalência em diferentes níveis, inclusive no semântico.

A rachadura exposta que divide a casa ao meio formando duas metades complementares reforça a ideia desta cisão dos gêmeos enquanto unidade sexual e especialmente reforça uma reflexão capaz de remontar ao próprio arquétipo mitológico da androgenia no âmbito do afeto.

Talvez o olho de um observador atento tivesse descoberto a única fenda visível, a qual, estendendo-se do teto, na fachada, descia pela parede abaixo, formando ziguezues, até se perder nas águas sombrias do charco.(POE, 1981, p. 6).

A representação desta passagem é muito emblemática no sentido de que a fissura pode ilustrar uma metáfora da mente humana em que teríamos não somente uma dissolução familiar, mas uma divisão muito evidente dos níveis da consciência humana. Sob a ótica da psicanálise, podemos dizer que Freud distinguiu três níveis de consciência, em sua inicial divisão topográfica da mente humana: o *consciente*, que diz respeito à capacidade de ter percepção dos sentimentos, pensamentos, lembranças e fantasias do momento; o *pré-consciente*, que se relaciona aos conteúdos que podem facilmente chegar à consciência; e, finalmente, o *inconsciente*, que se refere ao material não disponível à consciência ou ao escrutínio do indivíduo.

A representação que aparentemente “conheceríamos” do self está situada na superfície consciente. No entanto, também existe o que não é conhecido e que, portanto, estaria no inconsciente, que é compreendido como uma espécie de receptáculo de lembranças traumáticas reprimidas, ou seja, um reservatório de impulsos que constituem fonte de ansiedade, por serem socialmente ou eticamente inaceitáveis para o indivíduo.

Em linhas gerais, (Freud 1900) esclarece que o conceito de inconsciente (*Unbewusste*) parte do pressuposto de que os dados da consciência apresentam diversas lacunas tanto em indivíduos sadios quanto doentes. Neste sentido, ocorrem atos psíquicos nos quais a consciência não oferece explicações, e algumas destas lacunas correspondem a lembranças ocultas, atos falhos (parapraxias), os sonhos e sintomas psíquicos que só podem ser esclarecidos por meio do inconsciente.

Portanto, a partir deste paralelismo entre o conceito freudiano de inconsciente e “A Queda da casa de Usher”, a noção de estranho passa a ser o elemento-chave como um dos aspectos do psiquismo, transcendendo seu caráter patológico para integrar o âmago da unidade presumida pelo sujeito sob este efeito de duplicidade. No nosso entender, Edgar Allan Poe trabalha tudo isso de uma forma muito singular em meio a inúmeros símbolos, fazendo com que os personagens (essencialmente o narrador) sejam capazes de interagir

com o leitor, gerando uma tensão ao questionar a veracidade dos fatos e colocando a casa tal qual uma alegoria da consciência humana – de seus processos, bem como das diversas tópicas que posteriormente Freud consolidou em sua obra.

Recordo facilmente as palavras de uma rapsódia. Talvez esses versos tenham me impressionado mais profundamente porque, na sua significação mística e íntima me parecesse perceber e pela primeira vez uma inteira consciência por parte de Usher do vacilar do trono da sua nobre razão. Os versos, intitulados “O Palácio Assombrado”, eram **quase exatamente** assim:

“O Palácio Assombrado”

I

No mais verde de nosso vales,
Por bons anjos habitado,
Outrora um belo e rico palácio,
Radiante palácio, se erguia.

Nos domínios do rei Pensamento,

Lá estava ele!

Nunca serafim algum abriu as asas
Sobre tão bela obra.

II

Bandeiras amarelas, gloriosas, douradas,
Em seus telhados flutuavam, ondulando
(Isso, tudo isso, ocorreu nos velhos tempos
De antigamente)

E toda suave brisa que brincava,
Naqueles doces dias,
Pelos muros pálidos e engalanados,
Um sublime perfume desprendia.

III

Quem passava por esse vale feliz

Por duas janelas luminosas via

Espíritos deslizando, musicais,

Ao som de alaúde bem afinado,

Em volta de um tronco, onde sentava-se
Na grandeza de sua glória muito justa,

O senhor desse reinado.

IV

Pela bela porta do palácio

Brilhante com pérolas e rubis,

la passando, passando, passando,

E sempre mais cintilando,

Uma tropa de Ecos cujo doce dever

Era apenas cantar

Com vozes de insuperável beleza,

A viva sabedoria do rei.

V

Mas vultos maus, trajados de luto,

Atacaram o alto reino do monarca;

(Ah, choremos, pois nunca mais

O dia vai nascer para ele, o desolado!)

E, em volta do palácio, a glória

Que brilhava e florescia

Não passa agora de mal lembrada história

Dos velhos tempos sepultados.

VI

E quem passa agora pelo vale,

Pelas janelas rubras vê

Enormes formas que fantásticas se movem,

Ao som de melodia discordante;

Enquanto isso, como rio terrível,

Pela pálida porta se precipita

Para sempre uma hedionda multidão

Que gargalha, mas não mais sorri.(POE, 1981, p.15, destaques meus.)

É imprescindível repararmos que, neste exemplo, Poe obtém um efeito estilístico muito interessante ao fazer esta inserção poética no meio da narrativa. Pois, se observarmos cuidadosamente, notaremos que o autor aqui enunciado pela voz do narrador declama um poema (“quase exatamente”) que gradativamente, a cada estrofe, descreve um processo degenerativo de um belo palácio cujo soberano é o “*Rei Pensamento*”. Sendo assim, a elevada percepção de Poe evidencia não só um artifício do efeito de duplicidade via

paralelismo semântico entre o “palácio assombrado” e a Casa, como nos remete à ideia de uma representação da psique abalada onde os “Mas vultos maus, trajados de luto, Atacaram o alto reino do monarca”, evidenciando o estranho que emerge do plano do inconsciente.

Outra possibilidade de leitura é entendermos a estrofe IV, mais especificamente nas duas primeiras frases, “Pela bela porta do palácio , Brilhante com pérolas e rubis”, como uma ambiguidade descritiva que poderia remeter a um rosto feminino, ou seja, à própria Madeline antes da doença. Então, pensando sobre esta relação direta dos irmãos enquanto unidade, podemos estar diante de uma dupla descrição do inconsciente perturbado.

Em outra passagem, a saber, “Por duas janelas luminosas via/Espíritos deslizando, musicais,/Ao som de alaúde bem afinado”, também ocorre uma alegoria do duplo que associa os irmãos diretamente à casa, uma vez que, ao descrevê-la, o narrador enfatiza já no primeiro contato a semelhança à uma face humana.

Ao lermos a sentença “Espíritos deslizando, musicais, Ao som de alaúde bem afinado” nos vem à mente uma ideia do rebuscamento de um universo físico e psíquico em perfeita harmonia. Porém, magistralmente, Poe, mais uma vez, consegue expressar toda a tensão e desequilíbrio advindos da ordem do estranhamento, contrapondo-se diretamente em “Enormes formas que fantásticas se movem, Ao som de melodia discordante”. Eis que contemplamos o limiar da razão entre a insanidade, o onírico e o plano real.

Ao explicitar o desespero da personagem por meio de uma alusão poética, o autor, de certa forma, aponta para um prenúncio do “intercâmbio do Eu”, no qual poderíamos considerar que Roderick expõe a possibilidade de um “Eu” inconformado com suas limitações e essencialmente uma forma de castração. Ao ver o estado de Madeline, todo este conflito interno (castração dos instintos) se manifesta na exterioridade com resultado de um total desprazer frente à ausência do objeto de desejo.

A questão da castração dos instintos representada em Roderick nos leva a refletir sobre a possibilidade da composição do personagem enquanto reflexo de uma instância do modelo estrutural da formação da personalidade humana. Neste seguimento, os argumentos aqui apresentados buscarão auxílio nas bases teóricas da psicanálise freudiana para que haja um esclarecimento desta perspectiva.

Tais reflexões acerca da interpretação dos personagens enquanto instâncias psíquicas podem nos sugerir a formação de uma interessante tríade que se constitui a partir de Roderick, Madeline e o narrador. Porém, como demarcar esta área dentro de uma concepção dialógica no terreno da psicanálise?

Com base nos relatos de pacientes a respeito de suas fantasias, sintomas neuróticos, lembranças e sonhos, Freud desenvolveu uma teoria sobre a estrutura da personalidade humana e a dinâmica de seu funcionamento. Segundo ele, a personalidade é formada por três instâncias: *id*, *ego* e *superego*. O *id* corresponde à instância que contém os impulsos inatos, as inclinações mais elementares do indivíduo. O *id* é composto por energias – denominadas por Freud de pulsões – determinadas biologicamente e determinantes de desejos e necessidades que não reconhecem qualquer norma socialmente estabelecida. O *id* não é socializado, não respeita convenções, e as energias que o constituem buscam a satisfação incondicional do organismo.

O que nos levaria a crer na possibilidade de Roderick como uma manifestação do *id*? Pois bem, um fator importante e contribuinte para esta hipótese seria o fato de se tratar de um personagem cuja composição é diretamente análoga ao processo estético proposto por Edgar Allan Poe em seu conto. Nesta acepção, devemos lembrar que Poe nos apresenta uma concepção literária que poderia ser entendida como uma obra de transição, na qual temos uma amálgama do fantástico com certa porção de traços românticos, porém de uma carga emocional e subjetiva composta por toda uma simbologia.

Isto ocorre baseado na concepção de que Roderick é um personagem cuja enfermidade fora diagnosticada como um *aguçamento mórbido dos sentidos*. Portanto, estamos falando de um indivíduo em que todos os sentidos estão elevados na máxima potência, vivendo enclausurado sob uma atmosfera de antíteses.

Sofria muito de um **aguçamento mórbido dos sentidos**; o mais insípido alimento era-lhe insuportável; só podia usar roupas de certo tecido; o aroma de quaisquer flores lhe era opressivo; seus olhos eram torturados mesmo por uma réstia de luz; e havia apenas alguns sons peculiares, e estes de instrumentos de cordas, que não lhe causavam horror. (POE, 1981, p.8, destaque meu.)

Logo, todo este processo de extrema sensibilidade, o isolamento e acima de tudo uma angústia que paira sobre o ambiente desencadearam um desequilíbrio total no que diz respeito à contensão destas pulsões em Roderick, de modo que o estranho manifesta-se como uma resultante da desmedida e essencialmente do embotamento afetivo.

Pensando na ideia de uma tríade da personalidade, a segunda instância em que nos determos será o ego, cujo significado é literalmente “eu” e corresponde ao setor da personalidade especializado em manter contato com o ambiente que cerca o indivíduo. Ele é a porção visível de cada um de nós, porção que convive segundo regras socialmente aceitas, sofre as pressões imediatas do meio e executa ações destinadas a equilibrar o convívio da pessoa com os que a cercam. No entanto, a qual personagem poderíamos atribuir tal significância?

Embora Madeline seja um personagem cuja atuação é mínima dentro da trama do conto, sua presença, ainda que rara tal qual um espectro, representa um forte agente determinante com relação ao que trataremos a seguir. Apesar de ela ser um personagem sem voz, sua contribuição é de suma importância para entendermos este desdobramento no sentido de que Madeline, por ser a única figura feminina, carregaria em si, de certa forma, todo o ideal de beleza, harmonia, essencialmente agregando o valor de fertilidade.

Portanto, embora sob uma ótica que insiste em nos conduzir a uma leitura na qual ela seja alguém condenado à catalepsia e uma representação do “espectro da loucura”, estamos tratando de alguém cuja única manifestação expressiva, porém decisiva, fora um grito no derradeiro epílogo.

Era a obra de uma formidável rajada – mas, escancarada a porta, apareceu, de pé, a figura altaneira e amortalhada da Senhora Madeline de Usher. Havia sangue na sua veste branca e vestígios de alguma luta áspera em cada parte do seu corpo emagrecido. Por um momento, ela ficou, trêmula, a vacilar no umbral – **depois, com um pequeno grito lamentoso**, caiu pesadamente para dentro, sobre o corpo de seu irmão, e, na sua violenta e agora final agonia, o que ela arrastou para o chão foi apenas um cadáver, a vítima dos horrores que ele mesmo previra. (POE, 1981, p.20, destaque meu.)

Sendo assim, trataremos Madeline nesta tríade como uma representação do ego, o qual, ainda que suprimido e sumariamente sufocado, conseguiu de certa maneira deixar seu registro. Dentro deste parâmetro, podemos dizer que o ego, aqui discutido, parece ser o único a ficar verdadeiramente oculto em razão desta inversão de valores na qual Roderick, enquanto pulsão reprimida do desejo e sobretudo sinônimo da exacerbação dos sentidos, se sobrepõe, potencializando o estranho.

Então, a exemplo desta reflexão que entende Madeline como uma representação do ego suprimido e soterrado no calabouço do solar dos Ushers, a psicanálise freudiana também buscou uma forma de análise no sentido em que a literatura e a psicanálise possam esclarecer as questões sobre os níveis da consciência humana por meio de um exercício topográfico, especialmente no que se refere ao inconsciente. Neste estudo sistemático, Freud toma como corpus de análise a obra *Gradiva – Uma Fantasia Pompeiana*, de Wilhelm Jensen, no que consiste em sua primeira aproximação entre a literatura e a psicanálise publicada, em 1907, no estudo "Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen".

Em linhas gerais, o conto narra a história de um jovem arqueólogo alemão, Norbert Hanhold, que fica fascinado pela imagem de uma jovem mulher esculpida num baixo relevo do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Na noite seguinte, Hanhold tem um sonho angustiante: encontrava-se em Pompeia, no ano 79, exatamente quando o Vesúvio estava para entrar em erupção e destruir a cidade. No sonho, vê a Gradiva diante dele, mas, antes que possa avisá-la do perigo iminente, a Gradiva é sepultada pelas lavas do vulcão.

Posteriormente, Norbert percebe, através de um longo e complexo processo cuja origem situa-se numa espécie de trauma gerado por um estranho embotamento afetivo, a ligação entre a Gradiva e um amor de sua infância, Zoe Bertgang. Assim ele descobre que havia associado essa menina a uma mulher idealizada que o fascinava, ou seja, a Gradiva do baixo relevo. Seus sentimentos se deslocam, então, da mulher de mármore para a pessoa de Zoe. No entanto, Freud retrata uma interessante relação de dependência e castração remota, desde a infância que geram uma espécie de fusão entre Norbert e Zoe.

Deste modo, o psicanalista reflete acerca de temas como a evocação de elementos ligados a processos de soterramento/escavação, e o procedimento psicanalítico, ligado a

questões de recalçamento (soterramento) e de escavação pela análise – e o processo descrito em “A Queda da Casa de Usher” torna-se muito similar.

Em *Gradiva – Uma Fantasia Pompeiana*, a consciência humana foi explorada via processo de escavação no sítio arqueológico de Pompéia (cenário da narrativa) enquanto representação do campo psíquico e paralelamente, enquanto que em Poe a “Casa de Usher” funciona como um elemento alegórico que assume também a mesma significância ao representar literalmente uma “maquete” da consciência humana onde Madeline (elemento do ego soterrado) retorna e determina o desfecho final.

[...] era pequena, úmida e inteiramente privada de luz; ficava a grande profundidade, **imediatamente abaixo da parte do edifício em que estava situado o meu próprio quarto de dormir**. Esse subterrâneo fora utilizado, em remotas épocas feudais, como cárcere e, em tempos mais próximos, como depósito de pólvora ou alguma outra substância altamente combustível, visto que uma parte do chão e todo o interior de uma longa arcada, através da qual chegamos à câmara, estavam cuidadosamente forrados com cobre. (POE, 1981, p.15, destaques meus.)

Eu sentia subirem em mim, lenta mas seguramente, as bizarras influências das suas próprias superstições, fantásticas mas também impressionantes. Foi principalmente ao recolher-se um pouco tarde, na noite do sétimo ou oitavo dia depois do encerramento do corpo da Senhora Madeline na câmara, que experimentei todo o poder de tais impressões. (POE, 1981, p.15).

Notemos que Edgar Allan Poe sutilmente consegue situar os personagens nos cômodos da casa, tal qual os níveis das instâncias da personalidade humana.

Por conseguinte, temos o superego, que podemos entender dentro da dinâmica entre essas três instâncias como o representante do depositário das normas e princípios morais do grupo social a que o indivíduo se vincula. Nele se concentram as regras e as ordenações da sociedade e da cultura, representadas, inicialmente, pela família e, posteriormente, internalizadas pela pessoa. Neste seguimento, ao trazermos o conceito para a tríade dos personagens, poderíamos dizer que o único elemento condizente com este

aspecto, por analogia, seria o próprio narrador, pois ele é o indivíduo advindo da exterioridade que, de certa forma, seria a metáfora de uma tentativa de resgate da sanidade ao contar-nos a história através de uma retomada de consciência a partir de memórias de eventos que oscilam entre o sonho e a veracidade, provocando dúvidas nele mesmo.

Esta perspectiva fica bem evidente na segunda “quebra” literária em que o narrador, angustiado pela tempestade seguida de uma terrível insônia que se estendia por dias após o sepultamento de Madeline, decide buscar refúgio e alento para o amigo enfermo na literatura do romance de cavalaria *Mad Trist*, de Sir Launcelot Canning.

Eu lerei e você escutará: e assim venceremos juntos esta noite terrível.

O velho volume que eu agarrara era o "MadTrist"[Assembléia de Loucos] de Sir Launcelot Canning; mas eu o chamara livro favorito de Usher mais por gracejo do que a sério; porque, na verdade, havia pouca coisa na sua prolixidade tosca e quase nada imaginosa, que pudesse ter interesse para a espiritualidade e o sublime idealismo do meu amigo. Era, todavia, o único livro imediatamente à mão; e eu alimentava uma vaga esperança de que a excitação que então agitava o hipocondríaco, pudesse encontrar alívio (pois a história dos distúrbios mentais está cheia de anomalias semelhantes), mesmo nos excessos de tolices que eu devia ler. (POE, 1981, p.17).

Em linhas gerais, a história relata a aventura do herói chamado Ethelred, vindo de terras distantes, que decide invadir o palácio do eremita maligno, à procura de riquezas. Porém, no lugar no eremita havia um dragão que guardava o palácio de ouro, e aquele que tomasse o palácio seria contemplado com um escudo de ouro. Ethelred adentra o palácio e mata o dragão que ao sucumbir produz um guincho horrível. Ao aproximar-se do escudo de bronze na parede, o escudo cai com um tinido retumbante e ensurdecedor. Enquanto o narrador lê a história em voz alta, estranhos sons vindos de algum lugar quebram a sincronia da narrativa.

Neste momento, ocorre uma forte relação de ambivalência no que poderia ser descrito como um movimento em espiral em que contemplamos uma “história dentro de outra história”, transcendendo os limites do real e pondo a sanidade de nosso narrador em

xeque diante do que parecia ser uma manifestação da ordem do estranho através da repetição: trata-se do retorno do duplo, Madeline.

Impressionado, como sem dúvida me encontrava, pela ocorrência desta segunda e extraordinária coincidência, por mil sensações contraditórias, em que predominavam o pasmo e o terror extremos, ainda conservei suficiente presença de espírito para evitar o agravamento, por contágio, da sensibilidade de sensitiva do meu companheiro. (POE, 1981, p.15)

Portanto, diante deste último exemplo vemos que as três instâncias: as pulsões determinantes de desejos, originárias do id, o ego, como articulador das ações supressoras das necessidades então impostas, e especialmente o superego, no qual temos o contato direto com a exterioridade colocando em prática o que compreendemos como autocontrole de nossos instintos. Todos se projetam no conto por meio da tríade dos personagens.

Ao confrontar-se com a revelação de Roderick, o narrador percebe que a atmosfera que outrora guardava apenas uma melancolia agora se transformou num universo de horrores, pois os sons indefinidos que ele ouvira paralelo à sua narrativa eram nada menos que Madeline ressurgindo do túmulo.

Estarei agora ouvindo aquilo? Sim, estou ouvindo e tenho ouvido. Por muito, muito tempo, muitos minutos, muitas horas, muitos dias, tenho ouvido isso; mas não ousava... Oh! piedade para mim, para um miserável! Eu não ousava... Eu não ousava falar! Nós a pusemos viva no túmulo! Eu não dizia então que os meus sentidos estavam aguçados? Agora digo a você que ouvi os seus primeiros débeis movimentos no silencioso ataúde. (POE, 1981, p.20)

Era a obra de uma formidável rajada, mas, escancarada a porta, apareceu, de pé, a figura altaneira e amortalhada da Senhora Madeline de Usher. Havia sangue na sua veste branca e vestígios de alguma luta áspera em cada parte do seu corpo emagrecido. Por um momento, ela ficou, trêmula, a vacilar no umbral, depois, com um pequeno grito lamentoso, caiu pesadamente para dentro, sobre o corpo de seu irmão, e, na sua violenta e agora final agonia, o que ela arrastou para o chão foi apenas um

cadáver, a vítima dos horrores que ele mesmo previra. Daquele quarto e daquela casa, eu fugi espantado.(POE,1981,p.20).

Edgar Allan Poe mantém o leitor num estado de tensão até o fim da história, quando, após ver Lady Madeline viva e ferida por tentar se desvencilhar de seu túmulo provisório, em um estado de horror, o convidado de Roderick foge da casa aterrorizado. Neste ponto, quando Roderick e Madeline se encontram no final da narrativa, há uma conclusão da quebra da relação dos irmãos, e isso fez com que, simultaneamente, a fissura se estendesse ziguezagueando do teto aos alicerces da estrutura, até culminar na queda da Casa de Usher, restando apenas o narrador.

Habilmente o autor retoma a citação do início da história, em que a narradora fala sobre a fenda que descia do telhado até o chão e que somente podia ser percebida por um olhar observador. Enfim, Poe consegue um efeito estético surpreendente ao compor “A Queda da Casa de Usher”, conduzindo o leitor em meio a uma constante tensão, que, de certa forma, faz como ele exerça uma função de um autêntico “usher”, guiando o leitor nesta jornada psíquica nebulosa, permeada de angústia e melancolia.

O conceito de duplicidade amplifica-se a cada vez mais, desde o momento em que narrador e leitor são “ushered” para dentro da Casa, ou seja, são conduzidos para dentro da história, numa cadeia sucessiva de eventos em que Madeline conduz Roderick à loucura; Roderick, por sua vez, conduz o narrador a retornar à casa para ajudá-lo e mais tarde “sepultar” Madeline, e finalmente o narrador nos conduz através de seu olhar analítico, tentando entender a natureza daqueles acontecimentos estranhos através de um tempo que podemos mensurar como um tempo psicológico, que mais parece se projetar no plano onírico ou mesmo o despertar de um transe guiado pelo ópio.

CONCLUSÃO

Este trabalho foi desenvolvido com o propósito de refletir acerca da ambivalência da figura do duplo e especialmente o estranho freudiano como agentes catalisadores no processo estético de Edgar Allan Poe. Também teve o objetivo de entender como o escritor trabalhou com os elementos fantásticos aliados ao estranho de modo a transporpar a seus textos toda a complexidade de sua persona.

Para tanto, foi necessário utilizarmos o conto “A Queda da Casa de Usher” como escopo de análise e traçar um panorama reflexivo desde as origens do gênero fantástico, familiarizando-se com os personagens, estranhos mecanismos e teorias psicanalíticas para então estudar os componentes do conto, bem como identificar os elementos que caracterizam o estranho e o fantástico apresentado por Edgar Allan Poe. Na esteira deste diálogo buscou-se o auxílio nas bases teóricas de Sigmund Freud e Otto Rank para elaborar uma cartografia da psique dentro conto fantástico e, dessa maneira, investigar a presença o estranho na estética literária de Poe.

Na investigação psicanalítica vimos que Freud distancia-se da posição do crítico literário enquanto visão esquemática e cartesiana sobre o gênero fantástico. O seu interesse pela literatura fantástica advém da possibilidade investigativa do tema do estranho e de seus desdobramentos, inclusive demonstrando que a literatura é um campo cujo estranho manifesta-se com maior frequência do que na vida real, pelo fato deste ser algo bastante raro.

Verificou-se que o funcionamento do mecanismo literário que o interessa opera sob a investigação das circunstâncias que tornam o estranho amedrontador e que o levam ao complexo de castração. Sendo assim, na confluência do literário com a psicanálise, Edgar Allan Poe ilustra muito bem por meio de seus personagens o que Otto Rank introduzira através desdobramento de consciência presente em *William Wilson* e “O Homem de Areia”, e posteriormente Freud resgata através da familiaridade da estranheza, estendendo o assunto para além das similaridades patológicas com a vida do autor, numa perspectiva centrada em que tudo emerge a partir de algo que um dia fora conhecido.

Neste panorama, podemos constatar que Roderick Usher e sua irmã gêmea, Lady Madeline, são personagens que, sem sombra de dúvida, constituem o chamado “duplo”, um dos aspectos relacionados ao estranho, sendo que Roderick representaria o que se compreende dentro do recorte das instâncias da personalidade humana como impulsos inatos, e Madeline, por sua vez, correspondem à sanidade perdida e sepultada de Roderick.

Acreditamos que Poe atingiu sua plenitude estética nesta narrativa fantástica, provando sua singularidade ao trazer o leitor para um universo que oscila entre o lógico e o sobrenatural. Porém, suas composições se tornam únicas pelo fato de serem escritas em um contexto muito mais inclinado para os ideais burgueses e positivistas.

O conto analisado parece invariavelmente retomar os mesmos cenários de tristeza, solidão, corpos trancafiados em paredes, olhares penetrantes e aterradores, porém com um forte teor psicanalítico, o que lhe conferiu extrema densidade em seus personagens. De certa forma, este conto atuou como a própria extensão do “duplo”, o que lhe permitiu dar vazão a devaneios que beiravam a loucura e descrever o horror como uma reciclagem pelo viés do sinistro frente ao cotidiano da sociedade de seu tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FREUD, S. O estranho. Vol. XVII In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. V. XVII (1917-1919). 3.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. (1913) Totem e tabu. Vol. XIII.

_____. (1917) [1915] Luto e melancolia. Vol. XIV

_____. (1923) O ego e o id. Vol. XIX.

HOFFMANN, E.T.A. O Homem da Areia. In: _____ **Contos Fantásticos**. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

NABUCO, Carolina. **Retrato dos Estados Unidos à luz da sua literatura**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

POE, Edgar Allan. A queda do Solar de Usher. In: **Contos de terror, de mistério e de morte**. Trad. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. Tradução de P. Nasetti. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2000.

POE, Edgar Allan. William Wilson . In: _____ **Col. Aventuras Grandiosas**. Trad. Rodrigo Espinosa Cabral. São Paulo. Ed Rideel 2006.

RANK, Otto. **O duplo**. Um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

ROAS, David. “**La Amenaza de lo Fantástico**”. ROAS, David (org). *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001, (7-44).

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3°. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. 15°. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VASCONCELOS, Sandra G.T, **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo :

Boitempo, Editorial, 2002.