

TENSÕES PSICOLÓGICAS E O DUPLO EM WILLIAM WILSON E A QUEDA DA CASA DE USHER, DE EDGAR ALLAN POE

PSYCHOLOGICAL TENSIONS AND THE DOUBLE IN WILLIAM WILSON AND THE FALL OF THE HOUSE OF USHER BY EDGAR ALLAN POE

Isnara Peres de Paiva¹

Universidade Federal do Tocantins

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o duplo nos contos *William Wilson* (1839) e *A Queda da Casa de Usher* de Edgar Allan Poe. Nesta direção, entrevemos duas perspectivas dialogadas, quais sejam: teoria literária com ênfase nos aspectos narrativos do fantástico-estranho; e a psicanalítica, com destaque para o duplo e as tensões psicológicas que a ele se vinculam. Para subsidiar a leitura e a análise dos textos nos apoiaremos nas concepções literárias de Tzevetan Todorov, H. P. e Gaston Bachelard; e, no que tange à análise do duplo psicanalítico, clivagem do Ego e psicoses alucinatórias dissociativas da personalidade, nos aportes de Sigmund Freud, Jacques Lacan e Otto Rank.

Palavras-chave: Duplo. Estranho. Edgar Poe. Psicanálise.

Abstract: The aim of this essay is to analyze the presence of the double and the stranger in the tales *William Wilson* (1839) and *The Fall of the House of Usher* by Edgar Allan Poe. In this direction, we interview two dialogical perspectives, namely: literary theory with emphasis on the narrative aspects of the fantastic-stranger; and psychoanalytic, with emphasis on the double and the psychological tensions that are linked to it. To support the reading and analysis of texts we will rely on the literary conceptions of Tzevetan Todorov, H. P. and Gaston Bachelard; and, regarding the analysis of the double psychoanalytic, cleavage of the ego and dissociative hallucinatory psychoses of personality, in the contributions by Sigmund Freud, Jacques Lacan and Otto Rank.

Key-words: Double. Weird. Edgar Poe. Psychoanalysis.

Submetido em 20 de março de 2020

Aprovado em 10 de junho de 2020

Introdução

O comparativismo perpassa várias áreas do conhecimento humano, razão pela qual a literatura comparada compreendeu em sua gênese uma sistematização de aspecto genético, um legado do evolucionismo que perdurou no século XIX. Tal noção alicerçava, de modo genérico, os conceitos de fonte e influência, trazendo em seu bojo uma condição hierarquizante sob vários aspectos, principalmente culturais e literários. Diante da

¹ Graduada e Mestre em Letras pela UFT. Email: isnarapaiva21@gmail.com

diversidade de orientações nos estudos comparatistas, o que mais tarde culminaria na notória “crise da literatura comparada”, algumas posturas intelectuais insurgiram contrapondo à epistemologia tradicional.

Para a Literatura Comparada surge um novo contexto. O acolhimento das teorias apoiadas na intertextualidade por parte dos estudiosos da área fez com que o campo investigativo ramificasse efetivamente. Como resultado, foi possível ampliar os limites e o cerne do estudo comparatista na literatura, proporcionando novas perspectivas ante os processos políticos, econômicos e culturais. Isto é, se antes limitações diversas impossibilitavam trabalhos comparativos mais vigorosos, agora estes limites eram transpostos, sendo possível comparar literaturas em diferentes camadas sociais de uma mesma comunidade, metrópole ou nação. Estabelece-se, em vista disso, que tal perspectiva não visa apenas identificar relações, intertextualidades e interdisciplinaridades, como a proposta da leitura psicanalítica, por exemplo, mas analisá-las em profundidade e “cheg[ar] às interpretações dos motivos que geraram essas relações” (CARVALHAL, 2006, p. 52). Segundo Carvalhal (2006),

Vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento? (CARVALHAL, 2006, p.53)

Assim sendo, percebe-se que a configuração central dos novos conceitos de investigação de literatura comparada preconiza uma análise mais substancial, embutida de inúmeras possibilidades de sentido e mais pautada na intertextualidade interpretativa, o que rompe com o binarismo tradicional. O que antes representava uma condição de inferioridade, agora ganha lugar para as novas concepções de originalidade que se popularizam nos estudos comparados do texto. Nesse sentido, Carvalhal (2006) salienta que “a verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o reinventa” (CARVALHAL, 2006, p. 54).

Portanto, independente da motivação conectada à reescritura de um texto, o novo sentido atribuído indubitavelmente constituirá uma nuance de originalidade. Nas palavras de Nitrini, “apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio” (NITRINI, 2000, p. 130), isto é, um impregnado subjetivo. Deste modo, seja nos

conceitos tradicionais de influência, seja pela imagem de Paul Valéry evocada em Nitrini, “do leão que é feito de carneiro assimilado” (2000, p. 134) ou da lembrança de Silvano Santiago “[...] do crânio da onça o jabuti fez seu escudo”, de Antônio Callado, *Quarup*, toda obra reinventada deve ser considerada na sua integridade subjetiva e singular, visto ser uma criação humana e única. Nesse sentido, a literatura comparada tem pesquisado inúmeras perspectivas relacionando literatura e cinema, como em Falcão e Bueno (2017), Ludwig (2017), Sousa (2016); literatura e pintura, como em Ludwig e Mata (2016); e literatura e histórias em quadrinhos, como a pesquisa de Freitas (2017)

Isto posto, ao considerarmos as possibilidades que os estudos comparados nos oferecem na contemporaneidade, propomos uma comparação do duplo e das tensões psicológicas adjacentes em dois contos do estranho (subgênero do fantástico) de Edgar Allan Poe: *William Wilson* e *A Queda da Casa de Usher*. Apesar de as obras pertencerem ao mesmo gênero e serem de mesma autoria, não objetivamos apenas estabelecer uma aproximação temática, técnica e contextual, mas, principalmente, interpretar as razões que resultam nesta aproximação. Além disso, também é nosso objetivo cuidar para que esta análise, por possuir ainda uma perspectiva psicanalítica, não faça das obras, exemplificações para os transtornos psíquicos que se conectam à problemática do duplo, mas que clarifique como a literatura fantástica se apoia nestes conceitos para criar o efeito do estranho (onde as perspectivas se cruzam). Conforme sabemos, o fenômeno do duplo, o horror, as tensões psicológicas e as psicopatias são presentes na contemporaneidade, sob diversas manifestações artísticas e de entretenimento, evocando temáticas frequentes na literatura do século XIX.

1.1. A Casa e o Lago: Espelhos de Rodrick Usher e Madelaine Usher

A Queda da Casa de Usher foi publicado em 1839 na coletânea de contos de Edgar Poe, *The Grostique and Arabesque*, da qual também faz parte o conto *William Wilson*. A narrativa é perpassada por uma tensão profunda que reverbera para além de suas poucas e densas páginas. O narrador inominado e em primeira pessoa, descreve com perplexidade o espaço insólito da mansão de Usher, um lugar onde se confundem as impressões, onde a ambiguidade é presente como recurso primário e fragiliza a cada instante da narrativa os limites entre o real e o imaginário.

Além disso, temas relativos à morte e à decadência humana são recorrentes na obra de Edgar de Allan Poe, o que é bem considerável se observarmos, por exemplo, sua

curta e trágica biografia. Sabemos que o medo da morte assombra o ser humano desde que se deu conta de sua finitude, quer dizer, em algum momento a vida é extinta e, quase sempre, isto é inesperado. E apesar de ser um evento natural da existência, ao ter que lidar com a morte, é inevitável a perturbação do espírito, sobretudo daqueles que são mais sensíveis, como escritores e outros artistas, o que torna este aspecto do texto fantástico ainda mais interessante e atrativo.

Em *A Queda da Casa de Usher*, Roderick, certo da própria morte e do que restou do legado familiar, escreve a um amigo, que é o narrador do conto, para uma espécie de despedida e testemunho da obliteração desta antiga e peculiar estirpe. O tom melancólico e urgente da carta faz com que o narrador aceite o convite. Além disso, haviam sido amigos próximos na infância. Ao chegar à casa, chama a atenção do narrador o comportamento nervoso de Roderick, supersensível e afetado psiquicamente. Além disso, a irmã Madeline Usher também se encontra gravemente enferma, de modo que vem a morrer alguns dias depois, ao que os dois amigos, em vez de enterrá-la, optam por depositá-la numa cripta em um dos espaços subterrâneos da casa. Depois de um tempo, no entanto, em uma noite tempestuosa, enquanto os amigos se encontram em um dos cômodos lendo histórias de cavalaria em voz alta, os sons descritos no texto parecem criar vida, como se fossem ruídos da própria casa. Roderick, atordoado com os sons aparentemente sobrenaturais, diz ao amigo que sepultaram Madeline viva, sugerindo que os ruídos fossem dela deixando a cripta para ir encontrá-los. Inesperadamente ao som das trovoadas da tempestade, a porta do quarto se abre e os irmãos Ushers se jogam nos braços um do outro e, em seguida caem mortos ao chão. O narrador, apavorado, foge da casa que desmorona imediatamente às suas costas, bem a tempo de se salvar e também de contemplar sua ruína no lago.

O expresso impacto sofrido pelo narrador diante da singularidade do ambiente, dos fatos presenciados e no esboço dos sentimentos evocados, é um aspecto comum aos textos do estranho, uma inscrição estrutural do gênero. Sobre esta estrutura narrativa, Todorov nos assevera que

por necessidade de explicar o fantástico, existe também o estranho puro. Nas obras pertencentes a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma forma ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos. A definição é, como se vê, larga e imprecisa, mas tal é também o

gênero que descreve: o estranho não é um gênero tão bem delimitado quanto o fantástico. (TODOROV, 2013, p. 157)

Em *A Queda da Casa de Usher*, estamos diante de um conto do estranho. Ao final da narrativa ficamos diante de duas questões aparentemente insólitas, a ressurreição de Madeline Usher e o desmoronamento da casa. No entanto, se retrocedermos no texto, perceberemos que há menção clara referente a tais eventos, Madeline Usher parecia sofrer de uma doença nervosa mal diagnosticada que apresentava, algumas vezes, um aspecto cataplético. Além disso, havia uma extensa rachadura em uma das paredes da casa, que se estendia até a sua fundação no lago: “Talvez um olho de um observador atento descobrisse uma rachadura quase imperceptível, que partindo do teto da fachada, abri caminho em ziguezague através da parede e ia perder-se nas águas funestas do lago” (POE, 2006, p. 223). Então os eventos que pareciam inexplicáveis por seu aspecto sobrenatural, na verdade se explicam nas leis do mundo natural; trata-se, portanto, de uma ilusão. Para Todorov (2013, p.158), *A Queda da casa de Usher* é um dos textos de Edgar Poe que melhor ilustra um estranho próximo ao fantástico, pois há inúmeras possibilidades de interpretação, conforme sabemos, fazendo com que o leitor hesite na explicação do fenômeno sobrenatural. Propondo uma interpretação convergente com a nossa, Todorov acrescenta: “A explicação sobrenatural é, portanto, apenas sugerida, e não é necessário aceitá-la” (TODOROV).

No conto *William Wilson*, no entanto, a explicação para o evento sobrenatural, ao final da narrativa, quer seja o confronto com o duplo e o assassinato deste, não se explica tão claramente como em *A Queda da Casa de Usher*. Neste último, se aceitamos a sugestão de explicação que a narrativa nos apresenta, torna-se evidente que, o que houve, foi uma ilusão dos sentidos, Madeline era cataplética e a casa, já antiga e rota, não resistiu à tempestade e desabou. Ao analisar o duplo, por exemplo, recorreremos às pistas do texto com relação ao aspecto genético da família incestuosa, os problemas psíquicos enfrentado pelas personagens e a duplicação reverberada na própria narrativa como representação psíquica em toda a estrutura. Isto é, ainda estamos buscando apoio nas leis naturais.

Em *William Wilson*, o mesmo ocorre, há uma queixa sobre a genética dos pais, sempre aludidos como incapazes psíquicos, pistas sobre o caráter imaginativo do próprio narrador – que, neste caso, é William Wilson, que nos suportam na análise do duplo. No

entanto, a cena do confronto com o duplo em que há o assassinato, não fica tão claro se Wilson rompe com este duplo aparentemente ilusório, representando, portanto, uma morte somente metafórica, ou se este rompimento compromete sua própria vida, fazendo dele, de fato, um assassino de si “assassinastes a ti mesmo” (POE, 2016, p. 66).

Em *A Queda da Casa de Usher*, no entanto, há um aspecto nos sentimentos de Roderick Usher que chama bastante atenção: “Estremeço ao pensamento de qualquer incidente, mesmo o mais trivial, que possa influenciar essa intolerável agitação de minha alma. Não abomino de fato o perigo, a não ser por seu absoluto efeito – o terror”. O maior fantasma de Usher, portanto, é o medo. Um medo que se vincula à figura da irmã, como uma projeção psíquica para sua interioridade rota, como se somente a presença dela o fizesse sentir-se completo, embora houvesse o conflito relativo ao desejo (quem sabe uma condição) incestuoso que a narrativa sugere. Sobre este aspecto, o narrador observa:

A crença, entretanto, estava ligada (como já aludi previamente) às pedras cinzentas do lar de seus antepassados. As condições da senciência aqui haviam sido, imagina ele, cumpridas pelo método de colocação dessas pedras – na ordem de seu arranjo, bem como devido a infinidade de fungos que as cobriam, e as árvores definhadas que havia em torno – acima de tudo, na prolongada persistência imperturbável desse arranjo, e em sua duplicação nas águas inertes do lago. Sua evidencia o- a evidencia desse caráter senciência – podia ser vista, ele disse (e nisso levei um susto ao ouvi-lo falar), na gradual e contudo indiscutível condensação de uma atmosfera que lhes era própria em torno das águas e das paredes. O resultado se podia descobrir, acrescentou, naquela muda e contudo insistente e terrível influência que por séculos moldara os destinos de sua família, e a que ao tornara a ele naquilo que eu agora via – o que ele era. Tais opiniões não necessitam de comentário, e não farei nenhum.

Uma alusão metafórica à questão incestuosa da família, em que as mulheres são representadas pelo “lago inerte”, aquele que não tem ação, que apenas está para as pedras cinzas das quais a casa se fundamenta precariamente ao longo dos anos. Pedras depositadas cumprindo um “método de colocação”, insistentemente e de forma doentia “devido à infinidade de fungos que as cobriam e as árvores definhadas que havia em torno”. Toda a natureza que aparece neste texto é morta ou adoecida, até mesmo o lago, à exceção de sua aparição no poema de Rodrick onde ele flui – lembrando os tempos bons, também é quieto e silente. Esta senciência, portanto, de que o narrador tanto fala como uma convicção, é mais uma confirmação para a unificação dos Ushers, da Casa e do Lago, todos com uma origem conectada em torno desta metódica colocação “de

pedras” ao longo dos anos. O que também nos leva a refletir sobre o atual estado de espírito de Rodrick, em que tudo afeta seus sentidos, sejam eles quais forem “e portanto sua sciência”. E sobre a unicidade dos irmãos e de seus espelhos (a casa e o lago), “sua evidencia podia ser vista na gradual e, contudo, indiscutível condensação da atmosfera que lhes era própria em torno das águas e das paredes”. Mais uma vez a narrativa sugere a conexão indissociável de Rodrick e Madeline Usher, também representados por seus espelhos psíquicos, quais sejam a casa e o lago.

Objetivando estabelecer uma analogia com o depósito metódico das “pedras” na construção da casa de Usher, e ainda sustentando a hipótese de Roderick Usher, de alguma forma se sentir a representação física e psíquica de todos os seus antepassados, retornamos ao estádio do espelho de Lacan. Se compararmos a arena lacaniana à casa de Usher, de igual modo refletindo uma estrutura imaginária que se concentra apenas em si, podemos pensar em Roderick Usher como o último de sua estirpe, multiplicado e identificado em um plano imaginário à sua anômala descendência, de modo que sua aflição e medo está em torno do “peso” de ser ele mesmo o último deles. Sobre a identificação imaginária com o outro no estádio do espelho de Lacan, Maria Inês França coloca nos seguintes termos:

O drama do espelho se compõe, esquematicamente em dois momentos, segundo Lacan: um, anterior, de insuficiência e desamparo motor, e outro de unificação. O primeiro momento corresponde clinicamente às fantasias do corpo despedaçado, fragmentado; o segundo a uma unificação da imagem, um corpo totalizado, que dá uma forma ortopédica ao eu do sujeito. O estádio do espelho vai, então, da insuficiência à antecipação que a imagem sustenta, do corpo fragmentado ao totalizado. É esta forma que dá a impressão ao eu de ser Um. É justo o fato de a consciência reconhecer este eu como Um que faz com que Lacan chame este registro de imaginário, ou seja, o eu é esta unidade imaginária. (FRANÇA, 1997, p. 80)

Por se concentrarem ao longo dos anos em torno da própria genética, já apresentam um acentuado traço narcísico, de modo que Roderick Usher, diante da eminência da morte da irmã, agora parte gradualmente de um corpo totalizado para um corpo fragmentado. Sobre este retorno ao estádio de fragmentação, Roderick demonstra acentuado desequilíbrio psíquico e chega a afirmar que conhece a origem do medo, isto é, a perda da irmã – não em si, mas no que isso representa. O fato de a identificação ser imaginária (o lugar do eu por excelência) com todos os seus antepassados, faz com que

Roderick considere que a morte da irmã represente para ele não apenas uma perda comum, mas um terrível prenúncio para o seu próprio fim. Aqui também estabelecemos uma relação com a teoria freudiana acerca do estranho na condição daquele que “anuncia a morte”.

Segundo Roderick Usher, grande parte da melancolia e perturbação de espírito se relacionam com a enfermidade prolongada e a morte eminente da irmã Madeline Usher, que ele descreve como “ternamente adorada” (2006, p. 227). Se considerarmos a unicidade sugerida pela narrativa, tanto dos irmãos Ushers como da própria casa – fundamentada em um lago, podemos compreender a ansiedade de Rodrick diante da ruína de tudo o que representa sua estirpe e seu próprio Ego, principalmente se considerarmos ambos, Rodrick e Madeline como partes distintas de uma mesma pessoa e que podem ser representadas pela casa e pelo lago onde está se fundamenta, elementos já inicialmente personificados numa condição de decadência e trauma desde suas bases. Rodrick Usher e a irmã foram os únicos companheiros um para o outro durante muitos anos, à parte a significação do laço afetivo (e a considerar o aspecto familiar incestuoso), sua perda seria ainda mais difícil de ser enfrentada, devido ao fato de serem ambos os últimos dos Ushers, a morte de um deles, portanto, representaria a ruína da família Usher, de modo que sobre ele recairia particularmente o peso de ser o último dos Ushers.

Ao mencionar acerca dos pais e do legado genético, por seu turno, William Wilson demonstra muito mais desprezo que saudosismo, embora em alguns fragmentos da narrativa isto chegue a acontecer. O nome familiar representado por “Wilson”, ao contrário de “Usher”, é indesejado e motivo de vergonha, não de orgulho “a página imaculada diante de mim não necessita ser manchada com meu verdadeiro nome” (2012, p. 25). Esta é uma das principais características em que se encontra divergência nas obras, os Usher têm orgulho do nome de família, chegando quase a personificá-lo na figura da casa, enquanto em William Wilson o nome é motivo de vergonha e repúdio.

Portanto, percebe-se que a casa pode ser considerada tanto a tradição familiar e genealógica como a herança genética dos Ushers. Nesse sentido, a casa pode ser vista como a representação do *eu* fendido e de sua relação com o lago, um *eu* que possui como que uma rachadura em ziguezague da mesma forma que a casa, ao passo que o lago pode ser visto como o espelho e o *outro* desse *eu* que se projeta no lago, que se projeta no feminino, que se projeta nos braços de Madeline. De forma insistente, esse *eu* tenta recuperar a imagem de totalidade projetada no outro, sugeridos aqui no lago e em

Madeline, mas a imagem do corpo despedaçado (a rachadura em ziguezague) lhe causam angústia. Assim, o medo da perda de Madeline vem à tona constantemente, como que um acontecimento premente que vai consolidar a perda e a imagem do corpo despedaçado.

1.2. Uma fenda no Ego, uma fenda na casa: a construção dos espaços como representação do psiquismo das personagens nas narrativas

Quanto à caracterização do espaço do conto, a atmosfera com que o narrador se depara ao chegar à casa provoca uma acentuada estupefação: “O que era isso – parei para pensar – o que era isso que me debilitava ao contemplar a Casa de Usher?”. Este assombramento é intensificado pela presença da natureza morta e pela estação presente, o “Outono”, tempo em que as folhas já mortas, caem para encerrar um ciclo. E o narrador acrescenta sobre a decadência do ambiente: “o capim crescendo esparso e espesso – uns poucos troncos esbranquiçados de árvores fenecidas” (2012, p. 221). Podemos observar que a ideia de morte e obscuridade é expressa em vários momentos da narrativa, e quase sempre relacionada às descrições tanto das personagens – Roderick e Madeline, quanto da casa e ainda do lago. Eis mais uma fala do narrador que evidencia tal obscuridade:

A tal ponto estimulava a imaginação que cheguei realmente a crer que por todo o entorno da mansão e do domínio pairava uma atmosfera peculiar a eles próprios e a suas imediatas redondezas – tresandava das árvores apodrecidas, da parede cinzenta, do lago silente – um vapor pestilento e místico, pesado, letárgico, fracamente discernível, e plúmbeo. (POE, p. 223)

Ao lidar com estas sensações opressoras advindas da contemplação do ambiente, o narrador estabelece uma estranha comparação da cena com a composição de um quadro artístico, ao que diz: “Possivelmente, refleti, um mero arranjo diferente dos pormenores da paisagem, dos detalhes do quadro, bastaria para modificar ou talvez aniquilar, sua capacidade para a pesadosa impressão...” (ibidem, p.222). Isto é, ele confirma que todos os detalhes da cena descrita na narrativa são imprescindíveis para elevar suas sensações, embora sugira que mesmo uma ínfima alteração, poderia ser o bastante para extinguir tal assombramento.

Aqui também está implícita a ideia máxima da composição poética, isto é, a expressão da totalidade da obra, em que todos os arranjos, mostrando-se de uma só vez – ainda que ocultando suas particularidades –, são ricamente necessários à compreensão do

todo. Em conexão com o tema da arte frequentemente elencado no conto por meio das descrições de quadros, músicas e poesias, somos inclinados, a partir desta assertiva, a reforçar a hipótese de que a casa seja, de fato, um quadro psíquico de Roderick Usher, todo arranjado da forma necessária à sua própria compreensão.

Esta relação de equivalência entre o espaço, aludido como um quadro inicialmente, e o próprio lugar de Roderick na narrativa, isto é, na condição de um artista enlouquecido, nos impulsiona a ponderar sobre a experiência de apagamento dos limites proposta por Todorov, em que o narrador como o representante da luz, seria aquele convidado não apenas como um apreciador do “quadro”, mas como aquele capaz de delimitar os limites outrora esmaecidos. Em outras palavras, são os inúmeros detalhes que nos conduzem na propensão de uma experiência de transgressão dos limites, principalmente se observarmos a relação sutil de equivalência nas caracterizações de Roderick e da casa de Usher, como se um fosse o espelho do outro: “o mato crescendo esperso”, aqui lembra a forma como crescem os cabelos do jovem: “cabelos crescendo esparsos; “janelas vagas semelhantes a olhos”, personificação da casa, Roderick com olhos vagos, dispersos; “paredes nuas”.; aqui a ideia do vazio, a vida de Roderick parece confusa e vazia. E sobre o jovem: “rosto macilento”, “rosto cadavérico” (POE, 2016, p.225). Tais semelhanças, portanto, nos levam a considerar uma profunda confusão entre o mundo sensível e o imaginário. Em Todorov temos que

É notório que a aptidão dos esquizofrênicos para separar os domínios da realidade e da imaginação fica enfraquecida. Contrariamente ao pensamento dito normal que teria que ficar dentro do mesmo domínio, ou quadro de referência, ou universo de discurso, o pensamento dos esquizofrênicos não obedece às exigências de uma referência única. (ANGYAL, apud TODOROV, 2008, p. 123)

Esta unificação do ser com o objeto, esta ruptura dos limites psíquicos é uma característica importante não apenas da esquizofrenia, mas de inúmeras psicoses alucinatórias. O que ocorre é que o campo do discurso é transgredido e não há mais um ponto específico de referência no mundo simbólico. O ser se desconstrói e, conseqüentemente, sua própria realidade também, já que são partes indissociáveis. Na qualidade de estranheza também está a ideia do duplo, do corpo desdobrado no outro com ou sem apagamento total dos limites psíquicos, pois conforme a psicanálise atesta, nas psicoses alucinatórias existem aqueles sujeitos que se relacionam em nível maior ou

menor com o real, sendo que algumas alucinações são bastante específicas. Sobre a ideia do duplo como o “anunciador de morte” tal qual Freud o denominou, observamos que

A dimensão estranha a duplicidade do eu, pois a angústia do duplo é própria de uma identificação maciça do eu com o outro e de uma ameaça terrível de fusão, o que afirma o eu como formação reativa necessária. Em relação ao duplo, Freud apresenta o lugar mais familiar – a representação do desejo de um outro significativo – se tornando o lugar estranho. O fenômeno do duplo se liga a um lugar primitivo, põe em jogo o mecanismo do eu inconformado com o prenúncio de sua mortalidade, o que funciona colocando como não – idêntico o que lhe causa desprazer. (FRANÇA, 1997, p. 74)

Em *A Queda da Casa de Usher*, Roderick demonstra um medo terrível relacionado a morte da irmã, segundo ele, não o assombra a morte em si, mas o que pode advir desta, ou seja, seu próprio aniquilamento, isto é o que lhe amofina. Roderick sabe que na morte da irmã está a verdadeira fusão a partir da extinção de todos os Ushers – já que ele seria o último. Portanto, um encontro de todos eles nas suas próprias veias, uma união máxima e, por conseguinte, a sua própria morte. Nesta fusão, consiste todo o peso de ser o último dos Ushers, o que tanto o aterroriza, conforme este fragmento o pode demonstrar:

Ele admitia, entretanto, embora com hesitação, que grande parte da peculiar melancolia que desse modo o afligia podia ser rastreada até uma origem mais natural e muito mais palpável – à enfermidade grave e prolongada – na verdade, ao óbito evidentemente próximo – de uma irmã ternamente adorada – sua única companheira por longos anos – sua última e única relação de sangue neste mundo. “Seu falecimento”, disse, com um amargor que jamais esquecerei, faria dele (ele, o desesperado e frágil), o “último da antiga estirpe dos Ushers”. (POE, 2016, p. 227).

Sobre o confronto com a morte e a forma como se relaciona a existência de duplos, temos que, no conto *William Wilson*, a personagem, ao confrontar o seu duplo, de fato encontra a morte ao ferir-se mortalmente de espada. Roderick Usher, por sua vez, encontra-se pela primeira vez sob a perspectiva da morte com sua irmã Madeline Usher e, ao se unirem abraçando-se, ambos falecem e com eles desmorona também a casa sobre o lago.

Sobre a multiplicação da personalidade, característica presente na transgressão dos limites, Todorov afirma que “se tomada ao pé da letra, é uma consequência imediata da passagem possível entre matéria e espírito: somos muitas pessoas mentalmente, em

que nos transformamos fisicamente” (TODOROV, 2008, p. 125). Roderick Usher e a Casa, e tudo o que esta representa em razão da purificação do sangue, um aspecto vivificador e paradoxal ao mesmo tempo, nos leva a crer que Roderick assumiu para si a existência cósmica de todos os seus antepassados, como um catalisador de um ciclo complexo, puro e duradouro. Além disso, o próprio apagamento do limite entre o sujeito e o objeto, no caso, Roderick e a casa, é uma extensão deste mesmo princípio de multiplicação da personalidade. “O esquema racional nos representa o ser humano como um sujeito que entra em relação com outras pessoas ou com coisas que lhe são exteriores, e que têm estatuto de objeto. A literatura fantástica abala esta separação abrupta.” (TODOROV, 2008, p. 125). Por isso dizer que o efeito de ruptura dos limites é recorrente na obra de Poe. Todorov (2008, p. 54) afirma: “A outra série de elementos que provocam a impressão de estranheza não está ligada ao fantástico, mas ao que se poderia chamar de uma ‘experiência dos limites’, e que caracteriza o conjunto da obra de Poe.” Para reforçar nossa hipótese em torno desta integração das personalidades, analisemos este fragmento:

Era essa deficiência, considerava eu, enquanto examinava em pensamentos a perfeita conformidade entre a natureza da propriedade e a reconhecida natureza das pessoas enquanto eu especulava sobre a possível influência que uma, no longo intervalo dos séculos, devia ter exercido sobre a outra – era essa deficiência, talvez, de uma progênie colateral, e a consequente transmissão invariável, de pai para filho, do patrimônio acompanhado do nome, que havia, finalmente, de tal modo identificado os dois a ponto de fundir o título original da propriedade na denominação estranha e equívoca de “Casa de Usher” - denominação que parecia abranger, na mente dos camponeses que a usavam, tanto a família como a mansão familiar. (POE, 2016, p. 223)

Neste ponto o narrador estabelece uma relação entre a Casa de Usher e Roderick Usher, considerando acerca da natureza genética integrada e deficiente, o que reforça nossa análise acerca da multiplicação das personalidades e da própria transgressão dos limites, como se o espaço e as pessoas da casa, de fato, representassem algo único, ainda que suas partes estejam dispersas no espaço e no tempo. É neste ponto precisamente onde também se estabelece o duplo, inicialmente atraído para a figura de Madeline Usher, mas, se observarmos atentamente, não apenas a irmã presente, mas todas as irmãs e irmãos antepassados, além da própria representação da casa e do lago, como duas entidades personificadas e representativas de Roderick e Madeline Usher. Por isso também, a casa

é espelhada no lago, isto é, o duplo não está apenas no presente, mas também reflete nas fundações, na origem familiar, visto que o lago fundamenta a casa.

Em contrapartida, em *William Wilson* temos um duplo ilusório e bem delineado, um espectro da própria imagem especular e com características opositivas. Um duplo nascido no vazio da consciência de Wilson no período da infância e a partir de um trauma psíquico acentuado por uma herança genética comprometida, o qual evidencia-se, claramente pela forclusão do nome da mãe. Embora seja considerado um dos textos mais importantes no que diz respeito a abordagem do duplo, temos que a temática aparece com mais profundidade e complexidade em *A Queda da Casa de Usher*, pois neste último, o duplo aparece como um emaranhado de espectros de toda uma estirpe paradoxalmente unificada e despedaçada ao longo dos séculos, representado, não apenas pelos irmãos Ushers em suas representações humanas, mas também por toda representação espacial da casa e do lago, que refletem seus psiquismos. O trauma neste último texto, representado pela fissura da casa que estende em zigue-zague até atingir as profundezas do lago – que é a fundação da casa, só acentuam o mistério relacionado à origem do duplo, nos impulsionando, de fato, a crer em sua relação com a origem dos próprios Ushers. Se considerarmos o tronco familiar derivado de linha direta e pura de descendência, estamos diante da complexa origem do duplo, ou seja, desde sempre duplicados uns nos outros, sendo sempre partes distintas de si mesmos, sem nunca se contaminarem, os Ushers são, portanto, todos eles indissociáveis.

Se bem observamos, esta indissociabilidade é também perceptível na representação da casa e do lago, segundo o texto, a rachadura da parede se estende até as profundezas do lago (que é a fundação da casa). Em *William Wilson* existe reverberações do duplo conforme já o atestamos no capítulo anterior: Brandsby e o Reverendo; ambiente interno e externo do prédio; Virtude e Perversão. Enquanto que neste outro, o duplo é uma cadeia que aprisiona a multiplicação da personalidade de Roderick, que comporta todo o legado sanguíneo e, na narrativa, não reverbera para além de suas projeções subjetivas e que representam a ruptura dos limites entre o sujeito e o objeto. Para melhor compreendermos certas assertivas, retomemos a cena da chegada do narrador ao terreno dos Ushers.

Sobre a composição da cena de chegada das personagens em seus novos mundos, temos que em *William Wilson* o narrador também se depara com um ambiente novo, um enorme e antigo prédio escolar, sobre o qual as descrições e sensações provocadas

divergem daquele outro em vários aspectos. Analisemos este fragmento: “Minhas mais antigas lembranças de uma vida escolar estão ligadas ao prédio grande, irregular, elisabetano de um vilarejo na Inglaterra, onde havia um vasto número de árvores gigantescas e contorcidas e onde todas as casas eram excessivamente antigas.” Aqui a ideia de perturbação na composição da cena também é verificável e, de igual modo, a natureza possui um aspecto de morbidez e de irregularidade. Quanto às impressões de medo, o narrador de William Wilson também atesta “Que impressões de profundo temor ele não inspirava!”. (2012, p. 27). Ou seja, também a chegada de William Wilson ao prédio escolar de Bransby fora perturbadora, causadora de profundo medo.

Assim como William Wilson inicia suas descrições do prédio de Bransby observando os aspectos externos do espaço, o narrador de *A Queda da Casa de Usher* também inicia suas descrições pelo espaço exterior. Sua narrativa é impregnada de exagerações e se refere tanto à casa quanto ao lago que a circunda em sua fundação, o que seduz a atenção do leitor em razão desta estranheza, característica comum às narrativas fantásticas.

Contemplei a cena diante de mim – a mera casa, e os simples aspectos panorâmicos da propriedade – as paredes nuas – as janelas vagas semelhantes a olhos – o capim esparso e espesso – uns poucos troncos esbranquiçados de árvores fenecidas – com uma depressão de alma tão absoluta que não a posso comparar mais adequadamente com nenhuma outra sensação terrena senão com o estado pós-onírico daquele que se entregou às dissipações do ópio – a amarga recaída na vida cotidiana – o hediondo cair do véu. (POE, 2016, p. 211)

Na caracterização do espaço, a linguagem é intensamente poética, rica em metáforas, figuras de hipérbole e até mesmo de personificação, que o narrador usa ao descrever a casa, cujas janelas são representadas como “olhos” e as paredes aparecem “nuas”. Esta personificação pode ser relacionada ao personagem central, Rodrick Usher, pois o mesmo estado de eminente dissolução em que a casa foi encontrada, fora o seu próprio, melancólico, assombrado, frágil e prestes a ruir. Eis um fragmento em que o narrador descreve Rodrick: “Era com dificuldade que eu podia me forçar a admitir a identidade daquele ser macilento diante de mim como sendo o companheiro de minha tenra infância. O semblante cadavérico; [...] mais que tudo me sobressaltavam e mesmo assombravam.” (POE, 2016, p. 226). Nesta descrição encontramos uma convergência com a sensação experimentada pelo narrador também ao se deparar com a casa.

É importante notar um ponto divergente na representação dos espaços nos dois contos. Em *A Queda da Casa de Usher*, Roderick e Madeline estão em um único espaço, a casa com uma fenda, o que sugere uma atitude autóctone, como uma tentativa de recuperar, imaginariamente, a totalidade perdida num passado longínquo, buscando a fusão do duplo. Em contrapartida, William Wilson não se prende ao local, mas está sempre migrando, como que fugindo do seu duplo. No entanto, os espaços desse último conto são sempre sombrios, escuros e com pouca luminosidade, o que aponta para a dificuldade de distinguir o eu e o outro.

A decadência de Roderick, no entanto, está conectada à sua doença psíquica. Quanto a este ponto e todas às alusões genéticas verificadas nos contos, tanto William Wilson quanto Roderick Usher possuem acentuadas propensões imaginativas – o que também explica o uso da linguagem poética, sendo que Roderick, mesmo não sendo narrador, é constantemente ativo no texto. Nesse sentido, o caráter imaginativo revela as propensões mais íntimas do sujeito, relevando consciência, ressentimento, melancolia e subjetividade (LUDWIG; FERREIRA, 2019).

Além disso, frequentemente as psicoses e as neuroses são explicações para a literatura fantástica. Sobre o aspecto imaginativo de Roderick, o narrador observa suas impressões: “Eu tinha consciência, entretanto, que sua família, das mais antigas, se distinguira, desde tempos imemoriais, por uma peculiar sensibilidade de temperamento, patenteando-se através das longas eras em inúmeras obras de exaltada arte.” (POE, 2012, p. 222), referindo-se à composição imaginativa dos Ushers. Enquanto William Wilson (sendo ele mesmo o narrador) se descreve nestas palavras: “Descendo de uma estirpe notável desde sempre por seu temperamento imaginativo e facilmente excitável; na mais tenra infância, dei mostras de ter herdado plenamente o caráter familiar.” (2012, p. 26). Conforme podemos observar, o resultado de uma herança genética comprometida é sugerido como uma possível origem para o adoecimento psíquico das personagens, isto é, a mesma técnica para articular a temática do estranho e que de alguma forma se conectará à explicação dos fenômenos ao final das narrativas, fora empregada.

A despeito do tronco familiar dos Ushers, entretanto, há uma característica peculiar com relação àquele outro. De acordo com a narrativa, a família Usher era oriunda de uma linha direta de descendência, ou seja, a genética se mantinha pura. Mesmo ao longo dos séculos, não houve um único cruzamento genético relevante, “nenhum ramo duradouro” (2012, p. 223) que fosse capaz de alterar significativamente a pureza de

sangue destes, uma transmissão invariável e incestuosa de geração para geração e que atenuava a estranheza do narrador diante de tudo que significava a casa de Usher, como algo vivo e que transcendia uma simples denominação familiar ou de posse. “Era essa deficiência, talvez, de uma progênese colateral, e a conseqüente transmissão invariável de pai para filho, do patrimônio acompanhado pelo nome, que havia, finalmente, de tal denominação estranha e equívoca de ‘Casa de Usher’ – que parecia abranger [...], tanto a família como a mansão familiar.” (2012, p. 223). Neste fragmento observamos que dada a constituição histórica tanto dos Ushers quanto da própria casa, ambos se conectam e chegam mesmo a se confundir. Para Bachelard (2000, p. 200) “A casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela.” Nesta narrativa, no entanto, a casa de Usher não é apenas o universo dos Ushers, mas também os próprios Ushers, amalgamados e indissociáveis, como o próprio texto o revela em seu desfecho.

Ademais, o legado sanguíneo dos Ushers, a conexão profunda com a casa e tudo o que significava a descendência da estirpe, Rodrick Usher admite padecer de uma deficiência genética, e chega mesmo a sugerir que o fato possa se relacionar com o restrito laço de sangue familiar, conforme podemos observar neste fragmento: “Demorou-se em alguma minúcia, no que concebia ser a natureza de sua enfermidade. Era, afirmou, um mal de constituição e de família, para o qual procurava desesperadamente achar remédio – uma mera afecção nervosa, acrescentou imediatamente, que iria sem dúvida passar.” Sobre o adoecimento, Rodrick observa de formas variadas a sua ciência da questão, desde a carta enviada ao narrador, até suas tentativas débeis de explicação.

Sofria na maior parte de uma agudez mórbida dos sentidos, somente os alimentos mais insípido era-lhe suportável, só podia usar trajes de uma determinada textura; os odores de todas as flores eram-lhe opressivos; torturava seus olhos até a mais débil luz; e havia apenas alguns sons peculiares, estes saídos de instrumentos e corda, que não o enchiam de horror. (2012, p. 226)

No fragmento acima, temos uma descrição de como todos os sentidos de Usher eram afetados, qualquer experiência mais significativa que envolvesse os seus cinco sentidos lhe eram desagradáveis e lhe causavam intenso horror. Uma fragilidade nervosa peculiar e bastante significativa, principalmente se considerarmos que os sentidos são as

“portas” do mundo comum para o mundo individual. Ao contrário de William Wilson, que apenas sugere uma enfermidade psíquica de origem genética, Rodrick Usher é certo de sua loucura, “estou fadado a perecer nesta deplorável loucura” (p. 226). Ao pensar na representação das “portas” no texto, como aberturas para o sujeito do inconsciente das personagens, mais uma vez consideramos as representações psíquicas, ao que parece, em ambos os textos está presente uma difusão, inúmeras passagens, vãos, degraus, corredores, quase como espaços aleatórios, que coexistem mas não se conectam realmente.

1.3. As configurações do estranho e tensões psicológicas nos contos

Ambos textos são narrados em primeira pessoa e, nos dois casos, homens adultos em idade média. Esta é uma característica importante do texto fantástico, para Todorov “a primeira pessoa que ‘conta’ é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome “eu” pertence a todos nós. Além disso, o narrador será um homem médio, em que quase todo leitor pode se reconhecer”. (TODOROV, 2008, p. 92). Nos dois contos de Poe, o elemento do sobrenatural é contado pelo próprio narrador e de forma mais natural possível, fazendo digna a sua palavra e criando o efeito de identificação nas obras, por sua vez, é parte de um mecanismo psicológico que é interior ao próprio texto, portanto uma inscrição estrutural. Além desta característica inerente ao fantástico, temos a peculiaridade dos nomes dos narradores, visto que em nenhum dos casos o nome aparece. Em William Wilson, apenas um nome que ele próprio confessa ter sido “inventado” em razão de algum repúdio inicialmente misterioso, e que posteriormente observamos ser resultado de uma relação estranha com o nome do próprio pai.

Na configuração do fantástico, o uso das formas modais dos verbos constitui um dos principais recursos do gênero, visto que produzem o efeito da hesitação. No conto *A Queda da Casa de Usher* o recurso é presente, e a primeira recorrência se dá inicialmente, antes de o narrador adentrar à mansão, conforme podemos observar neste fragmento:

O que era isso – parei para pensar- o que era isso que me debilitava ao contemplar a Casa de Usher? Era um mistério de todo insolúvel; tampouco podia eu lutar com as sinistras quimeras que se abatiam sobre mim conforme eu ponderava. Vi-me forçado a recorrer à insatisfatória conclusão de que embora, sem a menor sombra de dúvida, haja de fato combinações de objetos muito simples dotados do poder de desse modo

nos afetar, ainda assim a análise desse poder reside em considerações além de nosso alcance. (POE, 2016, p. 222)

Nesta passagem é perceptível o quanto o narrador se inquieta diante da contemplação da casa, um recurso que expõe a estranheza do ambiente e acentua a ambiguidade que marca o início da narrativa. O mesmo recurso é utilizado em *William Wilson* quando o narrador principia suas descrições exageradas sobre o prédio escolar e também sobre os sentimentos que o ambiente lhe provoca. No texto fantástico, as figuras comumente utilizadas nas descrições servem como etapas para o sobrenatural, é uma preparação do leitor. Para Todorov, “o primeiro traço assinalado é um certo emprego do discurso figurado. O sobrenatural nasce frequentemente do fato de se tomar o sentido figurado ao pé da letra. De fato, as figuras retóricas estão ligadas ao fantástico de várias maneiras, e devemos distinguir estas relações”. (TODOROV, 2008, p. 85). E acrescenta: “o exagero conduz ao sobrenatural” (2008, p. 86). Sobre as figuras em *A Queda da Casa de Usher*, temos que a natureza mórbida do ambiente descrito pelo narrador, seja inicialmente tomada ao pé da letra, a própria decadência da casa também presente nas descrições e a constante ideia de fechamento e morte. No entanto, conforme a própria narrativa sugere posteriormente, ao menos o eixo que conduz esta análise, somos impelidos a estabelecer uma relação entre o espaço descrito e a interioridade psíquica das personagens, já anunciadamente adoecidas. Destas figuras que inicialmente se referem à casa, temos, portanto, uma extensão, de modo que cada uma delas também possa ser atribuída não apenas aos espaços, mas também as personagens. Podemos afirmar que o mesmo ocorre em *William Wilson*.

Se para Todorov a obra deva ser relacionada em sua unicidade e não apenas uma ou outra cadeia de significado, mas a forma como o todo se relaciona, podemos atestar que a escolha deste traço específico dos espaços, tanto da Casa de Usher como do edifício escolar de Wilson, também afeta a subjetividade² das personagens, que são as relações necessárias entre as partes constitutivas do texto. Por esta característica, por exemplo, o duplo como temática está para além das personagens duplicadas, mas repercute em outros níveis na narrativa, como na linguagem e nos espaços. Dentre as figuras que mais chama a atenção, está a da fissura na casa em *A Queda da Casa de Usher*, pois é um prenúncio

² Sobre a problemática da subjetividade na literatura, veja Ludwig (2018; 2020). Sobre a origem da subjetividade na literatura, veja Ludwig (2018).

para o que ocorrerá no fim da história, também uma característica do texto fantástico. “uma fissura quase imperceptível que, estendendo-se desde o telhado do edifício, na frente, descia pela parede em um zigue-zague, até se perder nas soturnas águas do lago” (p. 224). O que também sugere que os fundamentos da Casa estão no próprio lago, portanto, unindo-os fundamentalmente. Para Todorov,

As diferentes relações observadas entre o fantástico e o discurso figurado se esclarecem mutuamente. Se o fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, é porque nelas encontrou sua origem. O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova. (2008, p. 90)

Quer dizer, por se tratar de uma propriedade estrutural do gênero, nas histórias fantásticas as figuras de retóricas naturalmente serão presentes e necessárias à construção do texto. Além disso, o discurso em primeira pessoa também dificulta a verificação de uma verdade que tenha raízes no mundo comum, fora da realidade literária. Ainda para Todorov, a prova da verdade dentro do texto fantástico é algo impossível, o discurso deste narrador não tem que se submeter a uma prova de verdade, bastando apenas que a obra apresente alguma coerência interna, que para Todorov, também depende unicamente da própria obra, sendo que se esta traz uma incoerência, ela própria fará dela uma temática inerente a si mesmo e digna de ponderação (TODOROV, 2008, p. 99). Usar a primeira pessoa, portanto, é totalmente necessário no gênero, duvidar de suas palavras, a hesitação, é que nos conduz ao fantástico, caso fosse o contrário, conforme o próprio Todorov atesta, fosse uma narrativa sem hesitação, estaríamos no maravilhoso, não no estranho. A identificação do leitor com este narrador, portanto, está conectada com a própria estrutura da obra, o leitor é levado pela própria narrativa, a hesitar junto ao narrador e, de igual modo, identificar-se com ele. Nos dois textos temos a mesma técnica narrativa, são narradores-personagens, hesitantes e conflitivos em seus relatos e descrições.

O efeito de estranheza experimentado pelo narrador de *A Queda da Casa de Usher* surge primariamente na narrativa, uma sensação de estranhamento acentuado lhe afeta os sentidos, de modo que o sentimento aparece descrito da seguinte maneira: “Havia uma gelidez, uma prostração, uma repulsa no coração – uma irremediável consternação do pensamento que estímulo algum da imaginação podia instigar ao que quer que fosse de sublime.” (POE, 2016, p. 221). Estas descrições dos sentimentos do narrador aparecem

em vários momentos do texto, mesmo antes de adentrar o edifício: “em minha mente cresceu uma estranha fantasia – uma fantasia tão ridícula, de fato, que a menciono apenas para mostrar a vívida força das sensações que me oprimiam” (2012, p. 223). Para Todorov, “O estranho realiza, como se vê, uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão.” (2008, p. 53). Portanto, *A Queda da Casa de Usher* constitui um texto do puro estranho que consegue se aproximar do fantástico em razão de sua estrutura interna.

No entanto, uma leitura mais atenta observará que a estranheza se detém muito mais nas percepções que o narrador tem dos fatos, que nos próprios fatos, e por isso, nas concepções de Todorov, o texto é considerado pura literatura de horror e, portanto, do puro estranho. Em *William Wilson*, a hesitação perdura um pouco mais, de modo que o ponto de partida “o sobrenatural a explicar” permanece em uma esfera de ambiguidade por um período maior dentro da narrativa, sendo efetivamente explicado somente ao final, quando o texto deixa o fantástico e adentra o estranho, sendo portanto um texto fantástico – estranho, também nas definições do fantástico tradicional. Em *A queda da Casa de Usher* a ambiguidade se insinua em algumas passagens, por exemplo ao considerarmos a morte de Madeline Usher que teria voltado misteriosamente do mundo dos mortos para os braços de Rodrick Usher, temos que, à parte a indução mística da narrativa, um olhar mais atento encontrará no próprio texto uma menção a uma possível catalepsia. “A doença de Lady Madeline iludia havia muito tempo a perícia de seus médicos. Uma apatia permanente, um gradual esgotamento físico e frequentes ainda que transitórios acessos de um caráter parcialmente cataléptico eram os incomuns sintomas.” (POE, 2016, p. 228). Esta alusão sugere uma explicação para o fenômeno do retorno de Madeline Usher, após dias de morta, o que também se relaciona com o aspecto alegórico do texto quando de uma leitura psicanalítica, consideramos a casa como uma projeção da subjetividade adoecida e rota do próprio Rodrick Usher, já fragmentado entre ele mesmo e a irmã, figurativamente a casa se desintegrando lentamente ao longo dos séculos, no lago.

O narrador em *A Queda da Casa de Usher* parece ter um papel importante de representação da razão, como se fosse ele próprio um feixe de luz sendo depositado na melancolia e doença de espírito expressa pela casa. Talvez a razão para o convite de Rodrick, como se o amigo fosse aquele único capaz de iluminar a escuridão de sua loucura e decadência, convidado a olhar da perspectiva interna, onde cada recôndito seria

apresentado por ele próprio e de livre vontade. O narrador, portanto, fora convidado a entrar na casa, tal qual o terapeuta o faz ocasionalmente, tendo, portanto, a oportunidade de olhar a casa do ponto de vista do seu interior, para espiar a subjetividade dos Ushers com toda a intimidade necessária para que se veja algo tão de perto. “Carregarei para sempre comigo a lembrança das muitas horas solenes que desse modo passei a sós com o mestre da Casa de Usher”, isto é, aquele que expõe e explica seu próprio universo. Cada detalhe da casa, nesta perspectiva, constitui os detalhes do inconsciente de Rodrick, de onde, de fato, se constitui um mestre ou o próprio Deus deste seu mundo absolutamente enegrecido, conforme esta passagem o pode demonstrar:

E desse modo, à medida que uma intimidade mais e mais próxima admitia-me com cada vez menos reservas nos recessos de seu espírito, mais amargamente eu me dava conta da futilidade de qualquer tentativa de alegrar aquela mente de onde trevas, como que constituindo uma qualidade positiva inerente, vertiam sobre todos os objetos do universo moral e físico, em uma incessante radiação de negra melancolia. (POE, 2016, p. 228)

Ademais, ao descrever acerca das pinturas de Rodrick Usher, o narrador ressalta um ponto de vista íntimo de contemplação das fantasias radiantes, e demonstra possuir dificuldade para descrever suas impressões, “se algum mortal um dia pintou uma ideia, esse mortal foi Roderick Usher.” (p. 229). De modo que apenas umas das telas é descrita, “uma cripta ou túnel imensamente longo e retangular, com paredes baixas, liso, branco e sem interrupção ou adornos. [...] Nenhuma saída se podia observar em parte alguma de sua vasta extensão”. (p. 229), remetendo em uma análise superficial, a uma ideia de aprisionamento e inacessibilidade. E ainda com relação a arte produzida por Rodrick Usher, o narrador ressalta acerca da facilidade para a rima verbal, de modo que atesta hesitosamente “ter imaginado perceber”, pela primeira vez, uma plena consciência de Rodrick Usher acerca da própria de sua real condição psíquica.

O poema *O Palácio Assombrado*, dentro do conto, representa uma duplicação do conto e tem um aspecto meta ficcional em relação à história que acontece paralelamente, ou seja, nada mais é que a história de Roderick Usher e sua “casa” psíquica. Além disso, é onde “pela primeira vez” o narrador percebe a consciência de Roderick com relação ao próprio desmoronamento de sua razão. (p. 228). Além disso, no campo semântico, chama a atenção a contraposição das figuras que sempre são transpostas de um ponto ao outro, “refulgentes, iluminados”, referindo-se aos espaços, para depois “negro, rubro,

descorado...”. Além da música que inicialmente aparece como agradável “afinada, harmoniosa” para depois se tornar “desafinada”. Além disso, ressalta a relação de amor e sofrimento implícitos entre Rodrick e sua irmã, assim como outros poetas cantaram em sua poesia as paixões, o amor, o sofrimento e a dor, como Yates (AGUIAR; FERREIRA, 2018).

Sobre esta relação de indissociabilidade entre Roderick e a casa, ainda na observância da linguagem, a figura de personificação da casa que aparece inicialmente, nos soa como uma pista para a alegoria entre o espaço descrito e a própria interioridade de Rodrick Usher, como se este último fosse uma causa para a imagem poética para “a melancólica Casa de Usher” (POE, 2016, p. 221). Em outras passagens a figura de personificação sugere uma profunda decadência psíquica: “as paredes nuas, as janelas vagas semelhantes a olhos, o capim esparso e espesso – uns poucos troncos esbranquiçados de árvores fenecidas – com uma depressão de alma tão absoluta que não a posso comparar mais adequadamente com nenhuma outra sensação terrena senão com o estado pós-onírico daquele que se entregou ao ópio – a amarga recaída na vida cotidiana – o hediondo cair do véu”. (p. 221). Neste ponto, há uma convergência com o conto *William Wilson*, em que a ideia do desnudamento do espírito aparece através da figura do manto “De mim, num só instante, toda a virtude caiu por inteiro, como um manto” (p. 25). Em ambos textos, o desnudamento do espírito se relaciona com a iminência da morte, tanto de Madeline Usher, quanto de William Wilson: “A morte se aproxima; e a sombra que a precede lançou uma influência suavizante sobre meu espírito” (p. 25).

No tocante à linguagem do texto estranho, umas das principais características são figuras de hipérbole, as exagerações são recorrentes e possuem o efeito de acentuar a estranheza e o horror (medo). Em *William Wilson*, elas são recorrentes na descrição do edifício escolar, em *A Queda da Casa de Usher*, do mesmo modo se fixam mais nas passagens de descrição do espaço, conforme este trecho pode conferir: “Sua característica principal parecia ser a excessiva antiguidade. A descoloração do tempo fora enorme. Fungos minúsculos cobriam todo o exterior, pendendo dos beirais como redes intrincadas” (p. 224). Em outros fragmentos: “O aposento em que eu me encontrava era muito amplo e elevado. As janelas eram longas, estreitas e pontudas, e a uma distância tão grande do negro soalho de carvalho que não se podiam acessar do chão” (p. 225). As figuras de hipérbole e os termos generalizadores causam, além do estranhamento, um efeito de desequilíbrio psíquico.

Em *A Queda da Casa de Usher*, o duplo aparece inicialmente de forma muito sutil e figurativa, principalmente se concordarmos com os teóricos que consideram o conto uma alegoria para o espírito decadente de Rodrick Usher (e por que não dizer, do próprio Poe?). Se partirmos da ideia de que a Casa de Usher seja uma representação do psiquismo fendido de Rodrick Usher, nesta análise consideraremos que o lago que a circunda, seja a representação da subjetividade de sua irmã também enferma, Madeline Usher. Para fundamentar esta hipótese, partimos da primeira referência ao duplo que aparece no conto, que é uma imagem poética de espelhamento da própria casa no lago, que o narrador descreve nestas palavras:

“dirigi as rédeas do meu cavalo para a beira escarpada de um pequeno lago lúgubre e negro reluzindo placidamente nas proximidades da residência, e baixei os olhos – mas com um tremor ainda mais intenso do que antes – para as imagens remodeladas e invertidas do capim pardacento, dos fantasmagóricos troncos de árvore, das janelas vagas semelhantes a olhos.”

Ou seja, primeiro há um estranhamento com a imagem exterior da casa, em que a personificação aparece expressando poeticamente o espanto e consternação no narrador, mas quando este decide se afastar da entrada da Casa e se aproximar do lago em seus arredores, ainda para seu horror e estranhamento o que ocorre é uma inversão, no lago, se mostra o reflexo, de tudo que fora contemplado na casa, ainda mais onírico, visto ser uma imagem invertida, e nem mesmo “as janelas vagas semelhantes a olhos” escapam deste espelhamento da casa que pode ser observado no lago, ainda que “lúgubre e negro” (p. 222). Para fortalecer esta relação que ora estabelecemos, a descrição da fenda na estrutura da Casa, também aparece em conexão com o lago: “O olho de um observador atento teria talvez percebido uma fissura quase imperceptível que, estendendo-se desde o telhado do edifício, na frente, descia pela parede em um zigue-zague, até se perder nas soturnas águas do lago” (p. 224). Em consonância, em outro ponto da narrativa o narrador retoma esta cena e lhe acrescenta uma fantasia delineada na sugestão de uma unicidade entre a Casa e o Lago:

E talvez tenha sido por essa razão unicamente que, ao voltar ao erguer os olhos para a própria casa, desviando-os do reflexo da água, em minha mente cresceu uma estranha fantasia. Uma fantasia tão ridícula de fato, que a menciono apenas para mostrar a vívida força das sensações que me oprimiam. A tal ponto me estimulava a imaginação que cheguei realmente a crer que por todo

entorno da mansão e do domínio pairava uma atmosfera que não guardava qualquer afinidade com o ar do céu, mas que tresandava das árvores apodrecidas, da parede cinzenta, do lago silente – um vapor pestilento e místico, pesado, letárgico, fracamente discernível e plúmbeo. (POE, 2012, p. 223)

Nesta descrição, o narrador utiliza inúmeras figuras que evocam a ideia de fechamento, unicidade e morte. Como se a própria representação da família, da Casa, do Lago e dos irmãos Usher, os últimos da estirpe, fosse algo não apenas místico, mas de fato fechado, único e inacessível para a natureza e para a própria vida. As próprias descrições que posteriormente o narrador faz do interior da Casa, fortalecem a ideia de fechamento e isolamento que ele sugere inicialmente. “Muita coisa naquilo me lembrava a especiosa totalidade de um madeiramento antigo apodrecendo por longos anos em alguma cripta decrépita sem nunca ter sido perturbado pelo sopro do ar exterior” (p. 224). O que retoma a ideia da descrição externa em que o narrador diz sobre o ambiente não guardar qualquer afinidade com o ar do céu, ou seja, da vida, mas apenas da putrefata natureza a sua volta.

Em ambas as narrativas lidamos com a duplicação e com a morte. De alguma forma ela surge e se relaciona com a origem dos duplos. Se para Freud um duplo é um “estranho anunciador de morte”, os exemplos de duplicações nos contos, de fato se relacionam profundamente com a morte, tanto que ao final das narrativas, os duplos são extinguidos. Além disso, o tom melancólico dos textos são marcas fortes do Romantismo, a paixão, o sobrenatural, a liberdade do ser, a própria morte como tema recorrente. E se bem observarmos, dentro da própria narrativa a arte produzida por Roderick também pode ser considerada uma arte romântica, tanto pelo jogo de pinceladas quanto pelos temas evocados dentro de suas telas e suas composições poéticas, sempre em torno da morte e da fragmentação do ser. Roderick encontra na arte uma forma de fugir da sua própria realidade, compondo um mundo no qual possa eventualmente viver ou morrer.

Considerações Finais

William Wilson e *A Queda da Casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, são obras que, cada qual a seu modo, exploram o dualismo humano, a fragmentação do ser e a dissolução. Ambos reproduzem a realidade da vida, cada qual dentro de sua espacialidade e contexto, sendo o primeiro um percurso mais solitário em torno da narrativa de *William Wilson*; e o segundo uma narrativa sobre a fusão de personalidades de uma estirpe

incestuosa, muito peculiar, dos Ushers, na personagem de Roderick Usher. E apesar de serem configuradas demonstrando apoiarem-se nas leis naturais, ambos os textos trazem algo de sobrenatural relacionado aos duplos e que requerem uma explicação ao final, fazendo com que os dois textos aqui comparados, deixem a esfera do fantástico e adentrem o gênero estranho.

Em *William Wilson* o sobrenatural aparece de forma mais enfática, por duas vezes, no instante em que Wilson vaga no espaço labiríntico do prédio para encontrar seu duplo adormecido em um aposento obscurecido; e na cena final, quando esta personagem se vê obrigada a confrontar seu duplo em um duelo mortal. A explicação para este fenômeno, no entanto, é retroativa dentro do texto, de modo que o leitor deve estar atento aos enigmas que são deixados de forma mais ou menos clara, por exemplo, quando fala sobre a deficiência psíquica de seus pais. Na composição dos contos, Edgar Poe não apenas centra seus esforços no efeito da totalidade, mas também nos detalhes e, principalmente, no aspecto linguístico e metalinguístico do texto – sendo que este último é mais verificável em *A Queda da Casa de Usher*, quando o conto, sendo uma obra de arte, apresenta também toda a arte produzida por Roderick Usher, descrito em vários momentos da narrativa como um artista romântico em decadência psíquica.

Quanto a explicação do fenômeno sobrenatural, *A Queda da Casa de Usher* possibilita mais interpretações, de modo que muitos pesquisadores da literatura já se aventuraram das mais diversas formas, sendo este um dos contos mais analisados de Edgar Allan Poe. No entanto, para analisar a temática do duplo, conduzimos nossa leitura interpretativa com base na fragilidade e medo de Roderick Usher com relação a ser o último de sua família e, portanto, a morte da irmã representar a “colocação da última pedra”, aquela que fizera tudo desmoronar já que figurativamente, a família era construída de modo atípico, incestuoso. E exatamente este confronto – que já vinha sendo explorado dentro da narrativa, fora o evento que o aniquilara.

As duplicações também reverberam dentro da coerência de significado das narrativas, como se fossem “santuários” de segredos, metáforas e outras representações figurativas para suas tramas. Em *A Queda da Casa de Usher*, a figura do lago – que espelha a casa, é a representação mais significativa de reverberação do duplo; e no aspecto metalinguístico que é evidenciado quando o narrador compartilha a poesia *O Castelo Assombrado*, de Roderick Usher, que nada mais é que uma duplicação do próprio conto. Em *William Wilson*, a reverberação do duplo também pode ser verificada por meio da

observação do espaço, cuja descrição se refere diretamente ao inconsciente complexo e incoerente de Wilson. A personagem expressa uma necessidade de acesso aos recônditos de si, sempre perambulando dentro do prédio – ou de si mesmo, buscando, além disso, conhecimento e integração das “partes” de si mesmo, mas conforme a própria narrativa nos demonstra, ele, apesar de viver no ambiente por anos, sempre se perdia e nunca sabia exatamente como entrar ou sair de algum cômodo.

Por outro lado, se pensarmos em *A Queda da Casa de Usher* e sua misteriosa fundação no lago, verificamos um problema relacionado a origem, como algo profundo, obscuro e silencioso – as figuras que o lago evoca. Muitas vezes, na narrativa fantástica, o real serve exatamente para nos conduzir aos aspectos oníricos (por exemplo, ao mencionar a fissura na casa, o narrador nos fornece algo que se apoia nas leis da natureza – uma casa antiga e com uma rachadura, pode ruir numa noite tempestuosa). Isto quer dizer que, no aspecto onírico do texto, fazemos uma relação com a subjetividade de Roderick Usher, o trauma – que também é uma fissura, e toda a obscuridade referente a sua própria estirpe é representado pela rachadura da casa, um exemplo em que a menção do real serve para conduzir ao onírico. Em consonância, Todorov atesta que

Assim que explica a impressão ambígua que deixa a literatura fantástica: por um lado, ela representa a quintessência da literatura, na medida em que o questionamento do limite entre real e irreal, próprio de toda literatura, é seu centro explícito. Por outro lado, entretanto, ela não é mais que uma propedêutica da literatura: combatendo a metafísica da linguagem cotidiana, ela lhe dá vida; ela deve partir da linguagem, mesmo se for para recusá-la. Ora, a literatura, no sentido próprio, começa para além da oposição entre real e irreal.

E por considerarmos que a literatura começa para além a oposição, é que entremeamos nossa análise entre o simbólico e o real dentro na narrativa, estabelecendo as relações possíveis sem, no entanto, estabelecer alguma ruptura, visto que a unicidade do texto se sobrepõe a qualquer possibilidade, e que sua autonomia e totalidade é um dos aspectos que o constitui como obra artística. No entanto, é válido observar que a construção do real, dentro do texto, também não pode ser tomada como apenas uma condução ao aspecto onírico, mas como parte integrante e essencial para a compreensão de sua totalidade, o que nos leva ao estranho, se tratamos da literatura fantástica com a

possibilidade da explicação dos fenômenos sobrenaturais, como nos casos de desdobramentos psíquicos.

Um corpo se desdobra na possibilidade de um duplo apenas se concebermos a ideia da estranheza – e aqui a estranheza freudiana, e portanto, também a ideia de morte se vincula com ímpeto. Verificou-se por meio desta análise que também nas duas narrativas a concepção freudiana do duplo como “anunciador da morte” se aplica perfeitamente, conforme já observamos nos capítulos analíticos. William Wilson fere-se a si mesmo com um golpe mortal de espada, enquanto Roderick Usher, ao abraçar a irmã enterrada viva por engano numa estranha e apenas sugerida condição cataléptica, falece realmente em seus braços, encontrando ambos a morte naquele instante. Os duplos, quando separados, apenas convivem com a estranheza de suas próprias duplicações, incompletos, consternados entre a familiaridade e a estranheza do outro, mas ao fundirem-se, no entanto, encontram a morte.

Portanto a relação entre os duplos nas narrativas está para além de um simples arranjo ilusório, mas integram os pares que se assumem um, em algum instante da narrativa, aludindo a uma necessidade de totalização no outro que, de alguma forma, é semelhante. Para Inês de França (p. 72), “A dimensão estranha a duplicidade do eu, pois a angústia do duplo é a própria identificação maciça do eu com o outro e de uma ameaça terrível de fusão, o que afirma o eu como formação reativa necessária”. Ao fundirem-se, portanto, em ambos os contos, as personagens duplicadas encontram a morte, ou seja, o corpo se despedaça novamente – no plano psíquico.

Vale considerar, entretanto, que ao aplicar as teorias psicanalíticas nas análises aqui propostas, não invalidamos a estrutura literária inerente ao gênero estranho, principalmente porque todas as explicações do sobrenatural aqui exploradas, são apenas sugeridas – mesmo nas próprias narrativas; e não devem necessariamente serem aceitas. Para Todorov, quanto aos temas relativos às neuroses e às psicoses, “estabelecemos uma cadeia de correspondências e de relações que poderia apresentar, igualmente, os temas do fantástico como ponto de partida (“a explicar”) e como ponto de chegada (“explicação”)” (2008, p. 163). Isto é, após executar o trabalho de estabelecer as correspondências e (em nosso caso também as repetições) nas cadeias simbólicas, as explicações obtidas no ponto de chegada são o que realmente situa os textos dentro do estranho, e não necessariamente o fato de serem passíveis de leitura psicanalítica por apresentarem personagens psicóticos.

Referências

- AGUIAR, E. C. R.; FERREIRA; R. S. Amor e Sofrimento em Segunda Tróia, de William Butler Yeats. *Porto das Letras*, ISSN 2448-0819, Vol. 04, Nº 02. Jul.-dez., 2018.
- BACHELARD, G. A poética do espaço. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FALCÃO, M. S.; BUENO, R. P. M. Lavour'Arcaica: Imaginário, Tradição e Conflito em uma Representação. *Porto das Letras*, ISSN 2448-0819, Vol. 03, Nº 02. Jul.-dez., 2017.
- FREITAS, A. S. Análise Literária e Quadrinhística e transposição do Conto Assassinos na Rua Morgue, de Edgar Allan Poe. *Porto das Letras*, ISSN 2448-0819, Vol. 03, Nº 02. Jul.-dez., 2017.
- FREUD, Sigmund. (1919). O Estranho. Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. (1920). Além do princípio do prazer. Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- _____. (1925) A Negativa. Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- _____. (1926) Inibições, sintomas e angústia. Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- _____. (1940 [1938]) A divisão do Ego nos processos de defesa. In: A dissolução do complexo de Édipo. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- _____. (1894) As neuropsicoses de defesa. Edição Standart Brasileira das Obras completas de Freud, v.III. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- _____. (1933/1996). Prefácio a: A vida e as obras de Edgar Allan Poe, uma interpretação psicanalítica, de Maria Bonaparte. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. (J. Salomão, Trad., v.22, p.252) Rio de Janeiro: Imago.
- KIEFER, C. A poética de Edgar Allan Poe. In: Revista Letras de Hoje. Porto Alegre: PUCRS, v. 44, n.2,p.11-15, abr/jun, 2003.
- LACAN, J. (1957b/1998). O seminário sobre A Carta Roubada. In: J. Lacan, Escritos (p.13-66). V. Ribeiro, Trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1998). De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In: Escritos (pp. 537-590). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1957-1958)

_____. (1985). O Seminário. Livro 3: As psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1955-1956)

_____. (1953). O simbólico, o imaginário e o real - conferência. In: *Cadernos Lacan*, publicação não comercial da Associação Psicanalítica de Porto Alegre.

_____. (1998). O estádio do espelho como formador da função do eu. In: J. Lacan, *Escritos*. (V. Ribeiro, trad.; pp. 96-103). Rio de Janeiro: Zahar. (Original publicado em 1966).

LAPLANCHE J.; PONTALIS, J. B. Vocabulário de psicanálise. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins fontes, 2004.

LUDWIG, C. R. Adaptação e Re-Criação de Ricardo III, de Al Pacino. *Porto das Letras*, ISSN 2448-0819, Vol. 03, Nº 02. Jul.-dez., 2017.

LUDWIG, C. R. Inwardness and Subjectivity in Early Renaissance. *Porto das Letras*, ISSN 2448-0819, Vol. 4, Nº 2. Jul.-dez. p. 134 – 157, 2018.

LUDWIG, C. R. Judgment, Conscience and Shylock's Bond. *Porto das Letras*, ISSN 2448-0819, Vol. 6, Nº 1. Jan.-jun., 2020, p. 110-139.

LUDWIG, C. R.; FERREIRA, R. DE S. Life and Fiction: Imagination and Literary Creation in Atonement. *Porto das Letras*, v. 5, n. 2, p. 58-77, 2019.

LUDWIG, C. R.; MATA, C. M. A Metáfora do Corpo em Hilda Hilst e Frida Kahlo. *Porto das Letras*, ISSN 2448-0819, Vol. 02, Nº 03. Número Especial., 2016.

POE, E. A. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes, Milton Amado. Revisão e notas de Carmen Vera Cirne Lima. 2ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

_____. *William Wilson*. In _____. Contos de Imaginação e Mistério. Trad. Cássio de Arantes Leite. Pref. Charles Baudelaire. São Paulo: Tordsilhas, 2016. p. 25-47.

_____. *A Queda da Casa de Usher*. In _____. Contos de Imaginação e Mistério. Trad. Cássio de Arantes Leite. Pref. Charles Baudelaire. São Paulo: Tordsilhas, 2016. p. 221-241.

SANTOS FILHO, J. P. Escrita proibida: o viés erótico na poesia de Caio Fernando Abreu. *Porto das Letras*, ISSN 2448-0819, Vol. 04, Nº 02. Jul.-dez., 2018.

SOUSA, T. C. P. As Manipulações Narrativas em Atonement de Ian McEwan. *Porto das Letras*, ISSN 2448-0819, Vol. 02, Nº 02. Jul.-dez., 2016.

The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes (1907–21). VOLUME XVI. Early National Literature, Part II; Later National Literature, Part I. The Short Story. Poe; Realism; Parágrafo5.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.