

Entre la carne y el espíritu: el sublime burkiano en
“La caída de la casa Usher” de Edgar Allan Poe

Between flesh and spirit: The sublime Burke in
“The fall of House Usher” by Edgar Allan Poe

Entre la chair et l’esprit : le sublime burkien en «La
Chute de la Maison Usher» par Edgar Allan Poe

Entre a carne e o espírito: o sublime burkiano em
“A queda da casa de Usher” de Edgar Allan Poe

Rogério Lobo-Sáber¹

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte-Brasil

Cómo citar este artículo: Lobo-Sáber, R. (2017). Entre a carne e o espírito: o sublime burkiano em “A queda da casa de Usher” de Edgar Allan Poe. *quaest.disput*, 10(20), 75-100

Recibido: 24/08/2016. Aprobado: 30/11/2016

1 Ph. D. (c) Contacto: rogeriosaber@ufmg.br.

Resumen

El presente artículo propone una lectura del cuento “La caída de la casa Usher”, publicado en 1839 por el escritor Edgar Allan Poe, basada en un proceso de exégesis que intenta, sobre todo, identificar los puntos de contacto entre el texto de Poe y la teoría de lo sublime postulada por el irlandés Edmund Burke en su tratado estético (1757). La lectura del cuento, en clave de lo sublime, es un ejemplo crítico-metodológico que debe ampliar tanto las posibilidades exegéticas de los textos canónicos como los nuevos interrogantes que busquen comprender de qué forma la categoría de lo sublime contribuyó con la génesis y la valoración en la apreciación crítica de las obras literarias góticas. La hipótesis de lectura parte de que lo sublime es un recurso compositivo que Edgar Allan Poe empleó en la escritura del cuento “La caída de la casa Usher”. La perspectiva de lectura adoptada puede expandirse a otros textos del cuentista norteamericano, dado que la percepción de los elementos que sustentan su texto – y que conducen al lector hacia el sentimiento de lo sublime – posibilita identificar otros rasgos de la amplia calidad creativo-formal de la poética de Poe.

Palabras clave: Edgar Allan Poe, Edmund Burke, literatura gótica, sublime.

Abstract

The article proposes a reading of the story “The fall of House Usher”, published in 1839 by the writer Edgar Allan Poe, based on an explanatory process that above all, tries to identify the contact points between Poe’s text and the theory of the sublime postulated by the Irish scholar, Edmund Burke in his aesthetic treatise (1757). The reading of the story, in light of the sublime is a critical-methodological example that should extend the interpretative possibilities of the canonical texts as new questions try to understand what form the category of the sublime contributed with genesis and the valuation of the critical appreciation of the literary gothic works. The hypothesis of the written part of the sublime is a compositional resource that Edgar Allan Poe used in the writing of the story “The fall of House Usher”. The adopted reading perspective could expand to other texts of the North American storyteller, given the perception of the elements which sustain his text (and that drive the reader towards the feeling of the sublime) and make it possible to identify other features of the wide creative quality that are reliably found in the poetry of Poe.

Keywords: Edgar Allan Poe, Edmund Burke, Gothic literature, sublime.

Résumé

Cet article propose une lecture de l’histoire «La Chute de la Maison Usher», publiée en 1839 par l’écrivain Edgar Allan Poe, basée sur un processus d’exégèse qui cherche, avant tout, à identifier les points de contact entre le texte de Poe



et la théorie du sublime postulée par l'irlandais Edmund Burke dans son traité esthétique (1757). La lecture de l'histoire, dans la clé du sublime, est un exemple critique-méthodologique qui doit développer à la fois les possibilités exégétiques des textes canoniques que les nouvelles interrogations qui cherchent à comprendre comment la catégorie du sublime a contribué à la genèse et à l'évaluation dans l'appréciation critique des œuvres littéraires gothiques. L'hypothèse de lecture s'appuie sur le fait que le sublime est une ressource de composition qu'Edgar Allan Poe utilisa lorsqu'il écrivait l'histoire “La Chute de la Maison Usher”. La perspective de lecture adoptée peut être étendue à d'autres textes de l'écrivain américain, puisque la perception des éléments qui soutiennent son texte- et conduisent le lecteur au sentiment du sublime- rend possible l'identification d'autres caractéristiques de la grande qualité créative-formelle de la poésie de Poe.

Mots clefs : Edgar Allan Poe, Edmund Burke, Littérature gothique, sublime.

Resumo

Este artigo propõe uma leitura do conto “A queda da casa de Usher”, publicado em 1839 pelo escritor Edgar Allan Poe, incursionando-se por um caminho exegético que intenta, sobretudo, indicar os pontos de contato entre o texto de Poe e a teoria do sublime, do modo como a estabiliza o irlandês Edmund Burke em seu tratado estético publicado no ano de 1757. A leitura do conto, pela chave do sublime, é exemplo crítico-metodológico que deve ampliar tanto as possibilidades exegéticas dos textos já consagrados quanto a proposição de novos questionamentos que busquem compreender de que maneira a categoria do sublime contribui com a gênese e com o incentivo à apreciação crítica das obras literárias góticas. Investigamos a hipótese de que o sublime é recurso composicional a que Edgar Allan Poe recorreu para redigir seu conto “A queda da casa de Usher”. A perspectiva de leitura adotada convida-se a se expandir para outros textos do inventário do contista norte-americano, posto que a análise dos elementos que sustentam seu texto – e que conduzem o leitor ao sentimento do sublime – possibilita a percepção simultânea de outras escolhas que atestam a prodigiosa qualidade criativo-formal da poética de Poe.

Palavras chave: Edgar Allan Poe, Edmund Burke, literatura gótica, sublime.

1. Considerações gerais sobre o sublime burkiano

Propomos uma breve investigação das relações que julgamos existir entre a categoria do *sublime*, aqui limitada pelo perímetro filosófico do irlandês Edmund Burke (1729-1797), e a *literatura de expressão gótica*, aqui representada pelo conto “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe (1809-1849). O estudo do sublime, da maneira como o interpreta Donougho (2000), é uma promessa que nos pode

revelar muito sobre a forma como enquadrámos o conhecimento que temos da realidade ou, ao menos, sobre como interpretamos o mundo de forma literária.

Entende-se por *literatura gótica primitiva* o conjunto de obras – notadamente em prosa, publicadas entre 1764 e 1820 – que exploram, no que se refere às preferências cênicas, a topografia do assombro e do sobrenatural (materializada na criação de ambientes arruinados, tais como castelos medievais) (Gothic Novels, 1967; Gothic Novel, 1995). Botting (2012) põe em evidência que a literatura gótica, desde seus primórdios, dedica-se a questões ligadas à natureza e à subjetividade e, em pesquisa anterior, Botting (1996) anota que as obras góticas fundamentam-se na ideia então amplamente discutida, no século XVIII, do sublime, que se alia ao atordoamento dos sentidos e ao terror incutido por elementos e eventos grandiosos.

O sublime, respeitando-se a síntese apresentada por Botting (1996), vincula-se ao poético, a elementos visionários e ao transbordamento emocional. Devemos acrescentar, aos elementos anteriores, mais este: a topografia gótica é claustrofóbica e impõe opressão e ansiedade, nos romances do gótico primitivo, sobre personagens femininos. Nos desdobramentos góticos dos séculos posteriores, a opressão se expande sobre outras minorias – como as crianças –, mas a atmosfera distópica se mantém. As figuras inseridas nos romances que se responsabilizam pela execução do Mal, no século XVIII, mostram-se declaradamente malignas (espectros, monstros, demônios, bandidos etc.); no século XIX, a lista amplia-se e inserem-se nelas figuras mais realistas, que não têm laços obrigatórios com o Mal, tais como “cientistas, pais, maridos, loucos, criminosos e o duplo monstruoso” (Botting, 1996, p.2, tradução nossa).

É imprescindível que não percamos de vista essas predileções cênicas e psicológicas da literatura gótica primitiva, que, ao serem revisitadas por Edgar Allan Poe, no século XIX, podem ser mais bem compreendidas à luz do sublime burkiano. O ensaio de Botting (1996) acerca da literatura gótica e das revisitações que o gênero vem recebendo desde o século XVIII categoriza Edgar Allan Poe como pertencente ao “gótico doméstico”, posto que os agentes e eventos de terror alocam-se agora no perímetro familiar. O *décor* priorizado – diante do qual permanecemos ao ler “A queda da casa de Usher” – é o da família que vivencia a ansiedade imposta pelo solapamento de segredos e pela preocupação excessiva com a origem e manutenção do clã. Na obra de Poe, há uma interiorização/movimento introspectivo no que se refere à retomada/utilização dos dispositivos góticos do século XVIII: deparamo-nos com uma “fascinação mórbida por cenários obscuramente exóticos” e com enredos em que “pesadelo e realidade se interligam” (Botting, 1996, p.120, tradução nossa).



A ansiedade, em Poe, concentra-se no tema da morte – que é um dos *topos* principais do conto tomado para este estudo – e, embora a interação entre o cenário e o personagem frequentemente se estabeleça de modo realista (quando comparado às interações semeadas no gótico do século XVIII), Botting (1996) assinala que “A queda da casa de Usher” é uma das exceções, posto que a mansão maligna do conto toma parte em eventos que se teriam afastado um pouco da representação integralmente realista. O que consideramos justo acrescentar é que, mesmo tendo ocorrido certo distanciamento do realismo – se é que Botting tem razão –, o conto não sofre qualquer prejuízo nem se torna caricatura artificializada da literatura gótica.

Intentamos avaliar se os elementos que concorrem para o estabelecimento do sublime burkiano infiltram-se no texto escolhido por meio das escolhas composicionais realizadas pelo autor e em que se beneficia a poética de Edgar Allan Poe ao explorar a possibilidade estética do sublime. A obra teórica tomada como base para este estudo aproximativo é o tratado estético *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* [A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful], cuja primeira edição foi publicada em 1757.

Davenport-Hines (2000) indica que o tratado sobre o sublime de Burke é um dos primeiros textos teóricos que contribuíram com a retomada e reavaliação do conceito medieval de “gótico” no século XVIII. Zimmerman (2005) indica também que os escritores góticos pós-cânone primitivo frequentemente recorreram/re-correm ao sublime burkiano e que Edgar Allan Poe, especificamente, foi um dos mais importantes alunos do tratado de Burke.

Embora Edgar Allan Poe seja estadunidense e escreva a partir de um contexto posterior ao de Burke e ao do gótico primitivo do século XVIII, seus contos são bons representantes da estética literária gótica, naquilo que possuem de atmosfera decadente, opressiva e de vívida descrição cênica (*enargia*)².

Como reportado por Ljungquist (1978), o tratado de Burke, escrito no século XVIII, propagou-se em território norte-americano em meados do século XIX e Edgar

2 Zimmerman (2005) entende que *enargia* corresponde o recurso à vívida descrição de pessoas ou de eventos, iniciativa que fortalece a crença do leitor na verossimilhança do que está sendo narrado. Não é de se estranhar, portanto, que se trata de um recurso retórico amplamente explorado pelos escritores góticos dos séculos posteriores ao XVIII. Com o passar dos séculos, a artificialidade das obras góticas basilares se converte em sutilezas de ordem psicológica, como as que permeiam, por exemplo, os contos de Edgar Allan Poe. Não obstante, a exploração da *enargia* contribui com o arrebatamento dos sentidos necessário à fruição do sublime burkiano.

Allan Poe conhecia muito bem tanto os princípios estéticos que instauram o sublime *lato sensu* quanto o sublime burkiano, especificamente.

A respeito da obra de Burke, importantíssima herança legada aos europeus do fim do século XVIII e início do século XIX, importa mencionar que “constitui, com efeito, a primeira tentativa de se opor sistematicamente o sublime ao belo antes da terceira *Crítica* kantiana” (Saint, 1998, p. 8, tradução nossa). Não obstante, Burke instaura uma “mutação epistemológica” (p. 24, tradução nossa) ao dissociar o belo do sublime e condensa, em suas reflexões, os desassossegos centrais que a sociedade inglesa de sua época cultivava em relação à arte literária. O texto burkiano servirá posteriormente de inspiração a Kant, que, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), tentará aliar as filosofias racionalistas às filosofias empiristas³.

No contexto do século XVIII, a reflexão sobre o sublime não implica uma investigação exclusiva nem prioritária das obras de arte, mas a compreensão de como determinadas experiências existenciais causam impacto sobre o sujeito. A obra de Burke é uma das teorias que ilustram o pensamento estético-filosófico britânico do setecentismo e a análise acurada de sua versão psicofisiológica do sublime tem, como pré-requisito, uma crítica da razão. (Ryan, 2001)

Sua proposta, estruturada sobre o sistema de causalidade aristotélico, dissocia-se da tradição britânica associacionista e, especialmente, da tradição longiniana (Ryan, 2001). Burke apresenta uma interpretação empírica das percepções subjetivas reservadas a objetos estéticos e das reações sensoriais que atingem estruturas fisiológicas e psicológicas. Um ponto especialmente problemático da teoria burkiana resulta da afirmação generalizante de que todos os órgãos físicos possuem a mesma modelagem e que, portanto, as sensações vivenciadas têm de ser comuns a todos os sujeitos.

3 Kant estabelecerá a existência de dois mundos: o numênico – que corresponde à realidade (incognoscível) em si mesma, submetida à parcialidade do conhecimento humano – e o fenomênico, apreensível a partir da relação estabelecida com o sujeito, que o capta, sobretudo, pelas categorias inatas de espaço e de tempo. Grosso modo, o idealismo kantiano resume uma tentativa de apaziguamento das divergências entre os racionalistas e empiristas. Kant não nega a importância da experiência, mas postula que não conhecemos o objeto, a não ser como fenômeno. O sublime, pela perspectiva kantiana, não é imanente ao objeto, mas depende da apreensão do sujeito (Reale & Antiseri, 2005). Ainda para Kant, o sublime decorre do laceamento das leis racionais: na tentativa de apreensão da Totalidade, do Absoluto, a Imaginação intervém, embora falhe. O excesso faz com que se abra um abismo entre a realidade apreendida e a Totalidade, e esse descompasso, de acordo com Mishra (2012), é a fresta que a literatura gótica ousa explorar, dando, à luz, criaturas ou situações fantasmáticas que colocam em xeque, justamente, a soberania racional.



De acordo ainda com Ryan (2001), as indagações mais recorrentes quando recuperamos os estudos realizados acerca do sublime problematizam as relações que se firmam entre o objeto e seu potencial de estimular o sentimento do sublime. Outra questão que comumente provoca o início de novos estudos intenta concluir se o sublime corresponde a uma experiência de exaltação do sujeito ou se o sublime equivale a uma experiência de rebaixamento.

A primeira consideração da qual não podemos nos afastar ao ler a teoria do sublime burkiano é a de que o sublime não é resultado da operação mental do sujeito, o que enquadraria sua visão teórica no inventário kantiano. Para Burke, o prazer (positivo) e o deleite (negativo) não residem na operação mental de expansão do objeto (perspectiva kantiana), mas no impacto do objeto já expandido sobre os nossos nervos.

Em decorrência dessa abordagem teórica, o sublime burkiano implica uma concepção de imaginação também peculiar, que concebe esse impulso criativo como um agente de recriação da sensação que nos é necessária para que possamos mergulhar na experiência do sublime. Na ausência da sensação real, a imaginação age como um paliativo de função emuladora, seja reproduzindo a ordem das coisas (tal como elas se apresentam na experiência real), seja revisitando essa mesma ordem e propondo novos arranjos imagéticos (Ryan, 2001). Estímulo à imaginação – faculdade humana que se caracteriza por seu potencial criativo e organizador – é a literatura, que convida os escritores a emularem o real, criando e reordenando imagens que devem servir de base à consecução do sentimento do sublime.

Como é nosso desejo confrontar as propriedades dos objetos que frequentemente contribuem com o sentimento do sublime com alguns elementos nucleares da *mise-en-scène* da literatura gótica, não nos enveredaremos pela exploração dos elementos dos quais depende a *beleza* burkiana. A partir da proposição bipartida de Burke (que opõe o sublime à beleza), parece-nos possível ler obras pertencentes ao inventário gótico a partir da chave do sublime, de modo a perceber melhor, sobretudo no que se refere à *construção cênica* de romances e contos, os detalhes que se distribuem no cenário narrativo e que contribuem com a manutenção da atmosfera de suspense, de pavor e de opressão – requisitos dos textos que descendem do espólio de Horace Walpole.

Burke acredita em que o método adotado por seu ensaio é o mais adequado para inscrevê-lo no domínio da filosofia porque se trata de um método indutivo, que parte de exemplos específicos – particulares – para chegar a conclusões gerais. Dessa forma, sua tese expande-se em direção à abrangência universal ao constatar que os homens possuem três faculdades comuns fundamentais à fruição

artística: os *sentidos* (faculdade de percepção), a *imaginação* (faculdade de criação) e o *juízo* (faculdade de apreciação).

Principiar por essa visão geral a respeito dessas três faculdades ajuda-nos a delimitar a dinâmica do raciocínio *empírico* de Burke, a qual nos impede de ultrapassar as fronteiras epistemológicas por ele lançadas, fronteiras estas que regulam a interpretação de que os sentimentos do sublime ou do belo, suscitados pelas criações humanas, ressoam – em condições ideais e ao abrigo da perversão do gosto – de forma universal no espírito humano.

O sublime, na Natureza, comumente dá origem ao assombro, que se trata do arrebatamento elevado a altíssima potência. A alma fica temporariamente sustada por um sentimento de terror, que culmina em uma paralisação momentânea: a razão nos é subtraída. Na subjacência da paralisação, encontra-se, de acordo com Burke, o medo, paixão capaz de narcotizar o autocontrole racional do sujeito.

Para Burke, a *dor* e o *prazer* se instalam quando saímos do estado de indiferença devido à experimentação de algum estímulo externo real, físico, dentre os quais podemos mencionar a fragrância de uma rosa ou o sabor repelente de uma poção amarga. A dor e o prazer são reais, positivos, não transfigurados e a dor se caracteriza ainda por ocasionar uma tensão anormal dos nervos, acompanhada ou não de um relaxamento, mudança de estado que permite a Burke interpretar a dinâmica da dor como sendo uma dinâmica semelhante à da convulsão.

De outra forma, o *terror* e o *deleite* correspondem a estados não reais, portanto negativos, transfigurados. O primeiro corresponde à “percepção da dor ou da morte [e] manifesta-se exatamente pelos mesmos efeitos, com uma violência proporcional à proximidade da causa e à fragilidade do indivíduo” (Burke, 1993, p. 137) e o segundo conceito burkiano advém da suspensão ou da eliminação do perigo. O deleite se faz possível porque, embora a ameaça se dissolva ou se coloque a distância, o espírito não descarta as sensações recentemente vivenciadas. O que permanece, quando em deleite, é a reminiscência da sensação consumada.

O caminho da influência percorrido pela *dor* ou pelo *terror* é assim diferenciado por Burke (1993):

A única diferença entre a dor e o terror consiste em que as coisas que causam a primeira agem sobre o espírito pela intervenção do corpo, ao passo que as que produzem o segundo geralmente afetam os órgãos do corpo pela ação do espírito, que o adverte do perigo; contudo, ambos assemelham-se, quer direta, quer indiretamente, por produzirem uma tensão, contração ou excitação violenta dos nervos, do mesmo modo como em tudo o mais. (p. 138)



A evidenciación dessa dinâmica auxilia-nos a compreender a relação que a teoria de Burke pode estabelecer com a literatura gótica, que opera a partir de um território de virtualidade, em que a intervenção da mente é fundamental para converter a linearidade linguística em imagens esteticamente apreciáveis e capazes de simular a percepção da morte ou do perigo. Os textos góticos agem pelo terror porque o espírito sente-se empedernido em primeira instância atuando, sequencialmente, sobre o corpo, que também tende a se perceber retelado. Essa imantação é possível porque entre o corpo e o espírito, argumenta Burke, existe uma íntima relação que determina mútua influência.

A obscuridade, argumenta Burke, causa terror porque se nos é dado ver um objeto em sua totalidade, apreendemo-lo com a visão e, então, as possibilidades de se temer um eventual perigo, que ameaça a autopreservação, diminuem. A obscuridade sobressai-se, em uma obra, quando descrições apontam para uma incerteza, confusão, dissolução de fronteiras: “qualquer pessoa poderá perceber isso, se refletir o quão intensamente a noite contribui para o nosso temor em todos os casos de perigo” (Burke, 1993, pp. 66-67).

Objetos que se revestem de poder sobre-humano também são um recurso para suscitar o sentimento do sublime, que se associa à força, à violência e ao terror. A literatura gótica costumeiramente dispõe-se a explorar essa influência negativa causada pelos objetos ao criar mansões arruinadas que parecem adquirir vida própria.

Qualquer animal, pessoa ou evento, que corresponda a uma força incontrolável ou que personifique uma força da Natureza, tende a ser explorado como elemento do sublime. É o caso do cavalo, por exemplo, que é, como o boi, útil ao ser humano; no entanto, o movimento da sua crina confere-lhe sinal de tempestuosidade, suas “narinas majestosas inspiram terror” (Burke, 1993, p. 72) e o cavalo é capaz de vencer distâncias longas com furor típico de sua espécie. O sentimento de terror, advindo da constatação de poder e ímpeto, origina-se de forças animais ou naturais que nos são insubmissas.

Burke dá sequência à delimitação das características do sublime e afirma que “todas as privações em geral são grandiosas, porque são todas terríveis: vazio, trevas, solidão e silêncio” (Burke, 1993, p. 76). Afirma também que os objetos de grandes dimensões concorrem com a instauração do sentimento do sublime e que, dentre as três dimensões possíveis aos objetos – comprimento, altura e profundidade –, a profundidade é a que mais acentua o sentimento de terror em nosso espírito. A infinitude, quando criada artificialmente na arte, conduz ao sublime se é capaz de “encher o espírito [com o] horror deleitoso” (Burke, 1993, p. 78). Esse arrebatamento é possível porque, na visão burkiana, o infinito mantém-se terrível

porque escapa à apreensão dos nossos sentidos e ainda nos coloca extasiados diante do grandioso, do inexplicável. A consecução do infinito, na matéria artística, é possível mediante uma ilusão: todo elemento que se arranja de modo a recair em uma espécie de *circularidade* – ex.: a monótona e vertiginosa repetição de um som – alcança essa impressão de infinito artificial. Para Burke, esse infinito artificial é construído sobre dois pilares: a) o da *sucessão*, que permite que os elementos se disponham em repetição e que, mesmo após serem interrompidos, mantenham a impressão de continuidade e; b) o da *uniformidade*, sem o qual ocorreria alteração e, conseqüentemente, ruptura imaginativa.

A partir do exame de estruturas arquitetônicas, Burke sintetiza mais um requisito à imersão do espírito no sentimento do sublime e, desta vez, o que se postula é que grandes dimensões frequentemente criam a impressão do infinito artificial. O tópico em exame encerra-se com uma última consideração: o efeito de infinitude é alcançado também pela expectativa, ou seja, com a inquietação que assalta o espírito porquanto este fica à espera, suspenso e submisso à impressão de que há algo por vir.

A *magnificência*, que corresponde à “grande profusão de coisas esplêndidas e preciosas em si mesmas” (Burke, 1993, p. 84), concorre com o sentimento do sublime, sobretudo quando se dispõem detalhes que se associam não sem uma dose de caos. O caos reforça as possibilidades do sublime e o desafio, às obras de arte, é este: reunir coisas suntuosas sem que haja perda da magnificência. O sentido da visão experimenta uma tensão em sua tentativa de captar a imagem de objetos e de espaços que, por serem magníficos, obrigam os nervos dos olhos a se retesarem e a se confirmarem limitados.

Embora, na seção XIV, Burke julgue ser a *luz*, em condições normais, um elemento demasiadamente comum para que sequestre violentamente o espírito – lembremo-nos de que elemento algum isento de violência pode contribuir com o sublime –, a possibilidade de convertê-la em matéria que afluí para o território do sublime estabelece estreita relação com sua intensidade. Se a luz solar incide forte e diretamente sobre nossa visão, subjugando esse nosso sentido, a luz então abandona sua condição inicial mediana e eleva-se à grandiosidade necessária ao sublime.⁴

⁴ É o caso, por exemplo, do sublime em *Moby-Dick*, como lido por Glenn (1976), que interpreta, também via Burke, a brancura excessiva do cachalote perseguido pelo capitão Ahab como sendo um elemento que concorre com o arrebatamento violento da visão e, conseqüentemente, com o sentimento do sublime que se instala no leitor, responsável por recompor as cenas e a imagem do animal perseguido pelo navio-baleeiro Pequod.



Pelo recurso da iluminação, o atordoamento último do sentido da visão – pondera Burke – ocorre se se estabelece a transição ab-rupta entre *luz* e *trevas*. Esses comentários iniciais sobre a luz enfeixam-se com as considerações sobre a luz em arquitetura: “edifícios destinados a gerar a ideia do sublime devem de preferência ser escuros e sombrios” (Burke, 1993, p. 87) porque as trevas, nas quais mergulham essas construções taciturnas, provocam nossas paixões.

No que se refere ao espectro cromático, dá-se preferência às cores denominadas tristes ou foscas como geradoras do sentimento do sublime. Correspondem a tonalidades que margeiam o preto, o marrom, o vermelho escuro ou outras que mantenham essa mesma disposição, afastando-se de cores como o “branco”, o “verde”, o “amarelo”, o “azul”, o “vermelho pálido” ou o “violeta”. (Burke, 1993, p. 88)

Via sentido da audição, o principal constituinte do sublime diz respeito a sons que confrangem a alma, fazendo-a mergulhar-se em terror. Trata-se de ruídos altos – “grandes cataratas”, “tempestades ululantes”, “trovão” ou “artilharia” (Burke, 1993, p. 89) – que têm sua potencialidade intensificada pela *subitaneidade*, ou seja, por essa condição que, novamente, se refere à quebra violenta ou ao ludíbrio da expectativa:

Tudo que é súbito e inesperado sobressalta-nos, isto é, percebemos o perigo e nossa natureza estimula-nos a pôr em guarda contra ele... Poucas coisas são mais aterrorizantes do que o bater de um relógio grande, quando o silêncio da noite impede que a atenção se disperse (Burke, 1993, p. 89).

Os sons *intermitentes* – que se caracterizam por certa debilidade e vagueza e que se mostram mais agourentos do que o silêncio – fazem acentuar a atmosfera de incerteza que é indispensável ao sentimento do sublime. Além do mais, a condição *indecifrável* de determinados estímulos sonoros – sua fonte geradora ou seu local de origem – obriga-nos a experimentar o sentimento de pavor que, como temos recuperado da teoria de Burke, decorre de qualquer estímulo cuja apreensão via intelecto seja falha ou inalcançável. Acrescenta-se, a esta lista dos sons ominosos, toda voz humana ou animal que representa dor ou perigo.

De acordo com Burke, os sentidos do olfato e do paladar são acometidos pelo sublime em um nível secundário. Odores e gostos têm influência limitada no que tange à criação e à manutenção de uma atmosfera em que a grandiosidade deságua no terror. No entanto, todo amargor muito intenso e todo mau cheiro intolerável representam a síntese dos estímulos mais eficientes que nos levam à tensão do sublime por meio das percepções olfativa e gustativa.

Na XXVII seção, ao propor a última síntese comparativa entre o *sublime* e o *belo*, Burke reforça que os objetos sublimes devem possuir grandes dimensões – contrariamente aos objetos belos, que se caracterizam por sua pequenez – e tanto mais alcançam a condição sublime quanto mais se caracterizam pela aspereza, rugosidade e/ou rusticidade. Em contraposição ao sublime, a beleza deve evitar formas abruptamente angulares ou retas, privilegiando variações nas linhas dos objetos que se devem fundamentar sobre a ilusão da imperceptibilidade, isto é, moldadas pela sutileza.

Burke investiga filosoficamente uma última questão pertinente ao escopo deste trabalho: se o terror instaura um retesamento no corpo depois de ter provocado o espírito, por que não nos afastamos naturalmente das obras que o exploram? Talvez essa seja uma das mais insistentes indagações dirigidas frequentemente aos estudiosos da literatura gótica, como assinalou também Ryan (2001). Como uma estética horrenda é capaz de fomentar qualquer espécie de fruição?

O tratado burkiano pretende explicar essa prerrogativa do sublime; para tanto, Burke propõe uma distinção entre *languidez* e *labor*. A *languidez* corresponde, dentro da gramática burkiana, ao abandono do corpo em uma situação que o conduz à inatividade e, conseqüentemente, ao não pleno funcionamento dos órgãos. O desdobramento dessa subutilização dos mecanismos corporais conduz o sujeito à melancolia, ao abatimento e, em último nível, ao desespero. O *labor* é antagônico à languidez. Equivale-se, é certo, a uma espécie de desconforto, mas representa um exercício necessário ao funcionamento adequado do intelecto.

Tanto nosso aparato físico quanto o espiritual dependem do labor para se manterem em pleno funcionamento e o terror, a base do sublime, não deixa de ser um exercício que, por meio do atordoamento dos sentidos e do espírito, se mostra relevante à manutenção das partes delicadas do intelecto. A conclusão de Burke é que se a dor e o terror são dosados, de modo a não representarem perigo real à pessoa, convertem-se em algo benéfico e procurado, porque apto a instaurar um prazer negativo, isto é, um “horror deleitoso” (Burke, 1993, p. 141).

Tendo em vista os textos góticos – acervo literário ao qual o conto “A queda da casa de Usher” pertence –, suas escolhas composicionais e, principalmente, a fruição a que sua leitura nos convida, julgamos válido o comentário de Burke, que, ao encarar a tensão incutida em nosso espírito pelo sublime, a vê como um labor importante.

Para Ryan (2001), o sublime, em Burke, tem uma utilidade social porque exercita os órgãos finos dos sentidos, contribuindo para que o sujeito não incorra nas armadilhas da inércia, como melancolia e desespero. O sublime, em síntese, é



um “antídoto contra a melancolia” (p. 276, tradução nossa) e, na circunscrição das obras de Edgar Allan Poe, esse pressuposto adquire caráter irônico, uma vez que a literatura de Poe é um fármaco capaz de nos proteger da própria substância que a compõe: “[a] melancolia... é o mais legítimo dos tons poéticos” (Poe, 1846, párr. 14, tradução nossa).

Para Burke, o sublime auxilia-nos no fortalecimento do sistema nervoso por meio da experimentação, em nossos nervos e espírito, das mazelas e da pequenez humanas, o que nos permite afirmar que a experiência do sublime ajuda a desenvolver a *empatia*, ou seja, a possibilidade de se colocar, mesmo que virtualmente, na situação de sofrimento do outro.

O ponto comum Burke partilha com Kant e que Ryan (2001) julga como sendo o mais relevante é o fato de o sublime estar vinculado, tanto no sistema filosófico de um quanto de outro, a uma questão de conduta moral. Para Kant, o sublime nos eleva da condição animalesca, mas não nos impele à ação: o que deseja assinalar é a infinitude que se legitima pela constatação da atuação da razão. A posição de Burke segue em outra direção porque a experiência do sublime deságua no desenvolvimento da empatia, que nos permite viver o sofrimento alheio e jamais perder de vista nossa decretada condição carnal finita.

É considerando o horizonte teórico burkiano aqui sintetizado que, na próxima seção, avaliamos criticamente o conto de Edgar Allan Poe. Dentre outras constatações, deseja-se aprender mais sobre as escolhas criacionais desse autor norte-americano, que, com seus contos, sempre nos incentiva a um *labor* que provoca nosso potencial de fruição estética e intelectual.

2. O sublime burkiano em “A queda da casa de Usher” (1839)

Recuperadas as arestas teóricas que circunscrevem a teoria burkiana sobre o sublime, invistamos criticamente no conto de Edgar Allan Poe para que se possa investigar se os recursos que concorrem com o estabelecimento do sublime burkiano são explorados pelo escritor norte-americano e, em caso afirmativo, de que maneira. Guiarão nossa leitura crítica os fatos narrados no conto, cujo mapeamento permite-nos recompor a matriz cronológica dos eventos.

Senhor Roderick, herdeiro do tradicional solar da família Usher, expede uma missiva por meio da qual convida o desconhecido narrador do conto a visitá-lo e a, eventualmente, aliviar-lhe o distúrbio mental que o afligia. À parte a imprevisibilidade do convite – afinal, há anos os dois amigos de infância não se encontravam, tendo Roderick se transformado em uma figura enigmática, desconhecida –, o personagem/narrador decide conservar-se na companhia do descendente da

família Usher por alguns dias. Há de se pensar em se o aceite para permanecer dias nas terras de Usher não tenha se referido, sequer uma única vez, ao desejo oculto de herdar uma fração do patrimônio familiar com o eventual falecimento de Roderick.

Lembremo-nos de que o gótico doméstico de Poe frequentemente evidencia o descompasso que existe entre a pessoa em aparência e suas reais motivações, donde resultam os segredos e desejos familiares recalcados. A respeito dessa dualidade na obra, Garrison Jr. (1966) já havia se posicionado, tendo afirmado que os textos de Poe exploram essa principal dicotomia filosófica ocidental (Existência / Essência) ao partir de personagens carnavais, corruptos, para se tentar alcançar um quinhão da autêntica Transcendência, isto é, da realidade que está além da visibilidade falível e dissimulada da matéria.

Por outro lado, o narrador pode ter sido movido por um sentimento de curiosidade mórbida (portanto, de bases sádicas) e ter desejado conferir pessoalmente de que bizarra enfermidade parecia padecer o respeitável senhor Usher. A curiosidade, assinalara Burke (1993) em seu tratado, é a emoção mais básica do ser humano e a única à qual o espírito humano responde sem qualquer atraso.

Inicia-se o conto com uma cena de forte impacto pictórico (*enargia*) que descreve a chegada do narrador, “ao cair das sombras do anoitecer” (Poe, 2012, p. 221), às terras de Usher, bem como suas impressões acerca daquele local desolado. A primeira discussão passível de vínculo com o sublime burkiano é motivada pelo comentário feito pelo narrador, que, diante da fatídica paisagem à qual voluntariamente – e talvez desinteressadamente – se dirigira, reconhece que a mente recebe “imagens... austeras de desolação ou dissabor” (p. 221) e, a partir delas, regozija-se em prazer. O objeto atua sobre o sujeito, causando-lhe uma “depressão de alma tão absoluta” (p. 221), que culmina em uma indefinição dos sentidos semelhante à de um “estado pós-onírico”, como a que experimenta um usuário de ópio.

Duas balizas importantes para se compreender o sublime nesse conto de Edgar Allan Poe: em primeiro lugar, a mente é concebida como uma estrutura passiva, que é afetada pelas características dos objetos (empirismo); em segundo plano, encontra-se a já comentada aliança que se estabelece entre o terror, o sublime e a fruição estética. A bem da verdade, o texto, em sua fúria e em sua essência enigmática, materializa justamente essa potencialidade de se fruir do prazer que acabou por se decantar na solução inicialmente composta por múltiplos elementos de terror. O próprio narrador de “A queda da casa de Usher” assinala a mesma característica contraditória das sensações que conduzem ao sublime:



“Tal, bem o sei há muito tempo, é a lei paradoxal de todas as sensações que têm o terror como base”. (Poe, 2012, p. 223)

Ao avistar a mansão do amigo – envolta em mistério e soberba em seu silêncio –, nutre soturnos sentimentos, que se acentuam quando contempla o lago sinistro. A própria casa de Usher, protagonista da *prosopopoeia* construída por Edgar Allan Poe, provoca uma suspensão no espírito do narrador, posto que lhe acentua a sensação da pequenez humana que frequentemente se associa visceralmente à categoria do sublime. A respeito ainda do imponente solar da família Usher, podemos defini-lo como agente da grande ironia inserida no conto pelo escritor: sendo uma casa uma construção humana, quando exatamente essa edificação adquire o direito de transitar da condição de produto da técnica para elevar-se a uma criatura personificada? Seria quando suas paredes malditas passam a sugar a energia vital desperdiçada pelas mazelas e pelas mesquinharias testemunhadas? Essa é a carta gótica que está em jogo: a construção é vista como elemento demoníaco, agente de “insuportável desespero” (Poe, 2012, p. 221). A casa de Usher é um espécime arquitetônico construído com base na ostentação labiríntica e, portanto, converte-se em totem representativo do sublime, dada sua arrebatadora excentricidade externa e interna.

A recomposição, via narrativa, da paisagem apreendida pelo narrador é realizada de modo a cultivar desde cedo, no leitor, a atração pelo enigmático: afinal, não sabemos ainda que importância a casa e o lago assumem na trama do conto, no que se refere à ascendência exercida sobre o *dramatis personæ*. Em se tratando da criação de uma atmosfera opressora, Edgar Allan Poe explora também uma imagística olfativa (Zimmerman, 2005) ao dedicar-se à caracterização dos miasmas que emanam do lago. Vale lembrar, via Burke (1993), que todo amargor muito intenso e todo mau cheiro intolerável representam a síntese dos estímulos mais eficientes que nos levam à tensão do sublime por meio das percepções olfativa e gustativa:

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 – 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, grifo nosso)

“A queda da casa de Usher” adquire potencial metaestético porquanto a experiência estética que nos garante a fruição do conto permite-nos refletir sobre a própria gênese das obras de arte. Afinal, “um mero arranjo diferente dos pormenores da paisagem, dos detalhes do quadro, bastaria para modificar, ou talvez aniquilar, sua

capacidade para a pesadosa impressão” (Poe, 2012, p. 222), reflexão do narrador que nos atenta para o próprio zelo que o escritor tem de ter se deseja inserir elementos que, efetivamente, concorram para a consecução do sublime.⁵ De outra maneira, um descuido ou um exagero poderia falsear a atmosfera de terror de Edgar Allan Poe, convertendo itens e eventos responsáveis pelo sentimento de pavor (e, conseqüentemente, pelo sentimento do sublime) em elementos narrativos farsescos, inverossímeis, incapazes de (re)criar a sensação de perigo necessária à fundação do terror.

O mistério impenetrável em que se mergulha o solar da família acentua-se quando, na sequência, são-nos apresentadas algumas peculiaridades da casa que deverá abrigar, nos próximos dias, aquele que atuará como uma espécie de forasteiro nessa circunscrição doméstica. O sentido da visão do narrador é retesado pela exuberância com que se lhe apresenta a casa de Usher. O personagem está diante de um cenário suntuoso que o torna consciente da limitação de seu campo de visão, levando-o ao atordoamento:

Embora os objetos em torno de mim – embora os **entalhes dos tetos**, as **solenes** tapeçarias das paredes, o negror de ébano dos **soalhos** e os fantásticos troféus armoriais que chacoalhavam à minha passagem fossem coisas com as quais, ou similares às quais, eu me acostumara desde a infância... – eu mesmo assim me admirava em descobrir quão pouco familiares eram as fantasias que essas imagens ordinárias suscitavam em mim... O aposento onde 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. Tênuos raios de uma luz avermelhada filtravam pelo padrão de treliça das vidraças e serviam para tornar suficientemente distintos os **objetos mais proeminentes** em torno; **o olho, entretanto, lutava em** vão por atingir os ângulos mais remotos do ambiente, ou os recessos do teto abobadado e ornado de frisos (Poe, 2012, pp. 224-225, grifo nosso).

À espera do narrador encontra-se o pajem de Roderick, que o conduz ao interior labiríntico da casa. É com assombro que o visitante recém-chegado se depara, na

5 Além do mais, a constatação de que Poe era um artesão extremamente consciente das escolhas estéticas feitas para suas obras é-nos dada também em seu ensaio “Filosofia da composição”, de 1846. De acordo com Poe, não há nada gratuito na composição literária: “nenhum ponto na composição [de “O corvo”] remete quer seja ao acidente, quer seja à intuição” (Poe, 1846, parágrafo 7). Sua teoria, no ensaio, é dirigida ao esmiuçamento da composição do poema “O corvo”, mas julgamos ser possível expandi-la para compreender a gênese de seus contos, que também são espécimes literários que se estruturam a partir da mesma cosmovisão do autor e que partilham o mesmo ideal de beleza com que os versos de Poe nos brindam. A possibilidade de se amparar na “Filosofia da composição” de Poe para entender qualquer um de seus textos corresponde a aposta crítica semelhante à de Kelly (1956).



escadaria, com a figura igualmente obscura do médico da família e, mais tarde, com a figura cadavérica de seu anfitrião.

No entanto, outra importante aparição irrompe diante do narrador: trata-se de Lady Madeline Usher, irmã gêmea de Roderick, vítima de enfermidade cataléptica. No conto gótico estudado, a sensação de circularidade, de repetição, de ininterrupção, de cópia – impressão que contribui com o sublime – desenvolve-se a partir de outros artifícios indiretos e igualmente sofisticados: Lady Madeline é, como dito, gêmea de Roderick Usher (temática do duplo, *Doppelgänger*) e a narrativa contada pelo protagonista – ou seja: a narrativa de Poe à qual temos acesso no presente da leitura – é parecidíssima com a história do antigo livro *Mad Trist*, de Sir Launcelot Canning, obra favorita de Roderick Usher que é tomada para a leitura.

Dentro do romance cavaleiresco *Mad Trist*, ficção contada pelo narrador a Roderick Usher, Poe explora uma nova possibilidade de atordoamento dos sentidos: trata-se da perturbação auditiva que experimentamos ao lermos que Ethelred, tendo derrotado o dragão, não precisou recolher o escudo de latão que se afixava à parede. Antes que o herói do romance pudesse alcançá-lo, “[o escudo] tombou aos seus pés sobre o chão de prata, com um som poderosamente alto e terrivelmente estrondoso” (Poe, 2012, p. 238).

Nesse último caso, o recurso ao *mise en abyme* corresponde a um recurso narrativo que institui a impressão circular/ininterrupta de que trata Burke e que acentua a atmosfera de pavor do conto porque os eventos por que passa Ethelred (personagem da história dentro da história) põem o convidado de Roderick alerta devido à sua característica especular:

Eu chegara àquela muito conhecida parte da história em que Ethelred, o herói de Trist, tendo buscado em vão ser admitido pacificamente na morada do eremita, procura fazer sua entrada à força. Aqui, como haverão de se lembrar, as palavras da narrativa dizem assim: “E Ethelred, que era por natureza um coração valoroso, e que se achava agora sobremodo imbuído de vigor por conta da poderosa influência do vinho que bebera... rapidamente abriu um vão para sua manopla entre as tábuas da porta; e então, forçando ali com robustez, de tal modo a rachou e fendeu e fez tudo em pedaços que o alarmante ruído seco e oco da madeira repercutiu por toda a floresta.” Ao término desse período levei um susto e, por um instante, parei; pois a mim me pareceu (ainda que na mesma hora concluisse que minha excitada imaginação me tapeara) – pareceu que de alguma parte deveras remota da mansão chegava, indistintamente, aos meus ouvidos, o que podia ter sido, em sua **exata similitude de natureza**, o eco (mas um eco abafado e surdo, sem dúvida) desse **mesmo** ruído de madeira rachando e quebrando que Sir Launcelot tão enfaticamente descrevera. (Poe, 2012, pp. 236-237, grifo nosso)

Ambos os amigos conduzem atividades que compõem a rotina esperada para a cena doméstica. É entre composições e diálogos que os personagens distribuem o tempo que têm à disposição. Nesse interregno, não há significativos revolteios no enredo, mas a condição aparentemente estática da situação é rompida quando se conhece a suposta morte de Lady Madeline.

Em Edgar Allan Poe, a intermitência e a subitaneidade inicialmente destinadas aos sons e à luz – como reconhece Burke – expandem-se: as crises de catalepsia/epilepsia contribuem com o estabelecimento de uma atmosfera de terror, no sentido de que o próprio corpo humano transforma-se em uma engrenagem imprevisível, que ora dá sinais de bom funcionamento, ora dá sinais de sua falibilidade: “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, 2012, p. 228, grifo nosso)

Com a ajuda do amigo, Roderick organiza os preparativos fúnebres para a irmã e realiza um sepultamento temporário em uma cripta que se caracteriza por sua profundidade. A profundidade, dentre todas as dimensões de um objeto, é um elemento que frisa a atmosfera de vertigem e de suspense do conto e que também contribui com o estabelecimento do sublime, posto que nos inflige um sentimento claustrofóbico que se transmuta novamente em fruição estética.

O comportamento hipersensível de Roderick, após a morte de sua fraterna companheira, intensifica-se e, além de notar agora certa extravagância nos hábitos do amigo, o narrador percebe também que tanto a casa quanto os objetos nela presentes são capazes de influenciar-lhe o espírito. Não é gratuitamente que, à comunidade de camponeses locais – criaturas retratadas como sendo supersticiosas a partir de um brevíssimo comentário no conto –, a designação “Casa de Usher” remete duplamente à família *per se* e à maligna edificação.

O sujeito senciente, para fruir do sublime, deve ter seus sentidos postos em estado de caos. Roderick, nesse sentido, é metáfora degradada da hiperexcitação sensorial: ao invés de representar a fruição estética que garante regozijo, o estado mórbido do descendente da família Usher é unicamente trágico porque o aprisiona à geografia infernal de Poe. Os sentidos hipersensíveis de Usher são, de certa forma, agentes do Mal, uma vez que são cúmplices do que parece ser o crime de sepultamento prematuro cometido contra Madeline. Os sentidos de Roderick denunciaram, mesmo em meio aos sons impetuosos da tempestade, a luta de Madeline contra a urna em que fora depositada. Contudo, a decisão do irmão limitou-se a negligenciar os clamores de sua vítima.



O clímax do conto começa a se erigir quando Poe opta pela criação de uma tempestade – súbita, imperiosa, violenta – que enclausura ainda mais os personagens sobreviventes – Roderick e o narrador – do mundo exterior:

A fúria impetuosa da rajada que entrou quase nos ergueu do chão. Era, de fato, uma noite furiosa, e contudo austeramente arrebatadora, e de uma selvageria singular em seu terror e beleza. Um remoinho aparentemente ganhara força em nossas imediações; pois ocorriam frequentes e violentas alterações na direção do vento (Poe, 2012, pp. 235-236).

É a tempestade o turbilhão escolhido pelo contista para abrigar sons esfíngicos, de difícil apreensão, perturbadores, e corresponde também a um fenômeno natural que fascina Roderick. No escopo do conto, a fúria natural auxilia na consecução do sublime de duas formas: primeiramente, enfatiza a condição de pequenez do ser humano e, por fim, vincula-se à ideia da subitaneidade explorada por Burke.

Em meio à furiosa tormenta, dificilmente se distinguem os sons das bategas dos sons emitidos por uma criatura em agonia. O próprio narrador é quem nota um som indistinto, mortificado, a invadir a casa e a hipnotizar Usher, que passa a mover-se neuroticamente à maneira de um pêndulo, atormentado pelos sons infernais que preenchem a atmosfera. A sensação de terror aumenta porque Roderick descreve temporariamente um movimento oscilatório previsível. No entanto, atrelado ao enredo que vimos acompanhando, encontra-se o suspense da interrupção: a possibilidade de abrupta alteração no comportamento de Usher causa-nos acentuada angústia, pois não sabemos que imprevisível decisão tomará na sequência.

A indistinção de sons, de pensamentos ou de sentimentos é um recurso visitado com frequência por Edgar Allan Poe para manter a atmosfera de segredo em meio à qual transitam os personagens e para ocultar, durante o maior tempo possível, o que parecem ter sido atos cruéis cometidos contra Madeline. Burke, como comentamos, indica essa possibilidade em seu tratado – a de que sons indistinguíveis, ominosos, suscitam nossa fruição do sublime. No entanto, o passo significativo dado por Edgar Allan Poe, no que se refere à expansão desses elementos físicos irreconhecíveis, resume-se à incerteza originada na própria percepção da consciência, que se transforma em uma estrutura dúbia e que nos oferece raros motivos para nela confiar. Os ruídos são indiferenciáveis porque sua ambiguidade é imanente ou são indistintos porque não se pode confiar naquilo que a consciência julga ter apreendido?

Ao caminhar pelas escadas da edificação, o narrador experimenta uma sensação de *déjà vu*, posto que a casa de Usher é um local que remonta à sua infância;

contudo, Poe esforça-se por manter a ironia do conto: ao mesmo tempo em que o espaço cênico não é de todo estranho ao narrador – que, quando em criança ali estivera –, este agora nutre a convicção de que o perímetro doméstico revisitado já não mantém mais nada de semelhante aos tempos passados.

Somos levados, pelos relatos do narrador – que se querem confiáveis, porquanto parece manter-se em seu juízo até o fim do conto –, a reencontrar Lady Madeline, que, amortalhada e recém-saída da cripta, segue à procura de quem atuara como seu algoz, isto é, seu irmão. Alguns questionamentos merecem investigação mais cautelosa: Lady Madeline está realmente morta? Poderia ser uma aparição ou fruto do desequilíbrio psíquico do narrador? À parte o fato de que tem ciência da transgressão de seu irmão gêmeo, busca-o fraternalmente ou volta para repreendê-lo, para se vingar? Quando Roderick sepulta a irmã, tem mesmo consciência do ato ou a consciência toma lugar em momento posterior? A cada pergunta ofertada ao conto, alteram-se os ângulos de abordagem e de explicação dos eventos concatenados.

O conto encerra-se com a queda da casa, alvo de uma espécie de autoimplosão, e com a fuga do narrador. É por meio da técnica do *chiaroscuro* – benéfica à instauração do sentimento do sublime porque manipula efeitos de luminosidade e de escuro – que Poe caracteriza as descrições cromáticas finais de seu texto e por meio das quais, mais uma vez, incita nossas estruturas orgânicas auditivas e visuais:

Desse aposento, e daquela mansão, fugi consternado. A tempestade lá fora continuava em todo seu furor quando me vi atravessando o velho tablado de madeira. **De repente no caminho uma luz** fantástica brilhou, e virei para ver de onde um fulgor tão incomum podia provir; **pois apenas a** vastidão da casa e suas sombras estavam atrás de mim. O clarão vinha da lua cheia que se punha, sanguínea, e que agora irradiava vividamente através daquela fissura antes quase indiscernível a que já me referi como se estendendo desde o telhado do prédio, em um percurso de zigue-zague, até a base. (Poe, 2012, p. 241, grifo nosso)

Consumados os eventos, podemos presumir que o narrador envolvido na factualidade do enredo mergulha em deleite, isto é, numa sensação agradável decorrente da constatação de que o perigo se encontra atenuado, distante ou ausente. No entanto, como nos ensina Burke, é impossível que o espírito, há pouco submetido à tensão do terror ou do perigo, dela se esqueça. Provavelmente, é esse o sentimento que acomete o espectador dos eventos recém-ocorridos à casa de Usher quando o conto termina: seja o espectador intrínseco (o personagem-narrador que participa dos fatos do tecido textual), seja o espectador extrínseco (em outras palavras, o leitor).



Parece-nos relevante retornar à questão posta anteriormente e executar um último esforço teórico com o propósito de agrupar indícios que nos autorizem a redigir um comentário que vise a explicar por que, ao ler os textos góticos de Edgar Allan Poe, eventos e personagens horrendos convertem-se em elementos de fruição estética. Todavia, uma investigação dessa transubstanciação do horrendo em fruição, em Poe, parece-nos demandar o exame dos traços mais distintivos de sua criação estética. Se identificamos com mais precisão qual é o projeto estético levado a cabo pelo criador de Auguste Dupin, conseguimos apreender melhor a relação que se estabelece entre seus textos e o sublime burkiano.

A beleza real, da maneira como Poe a vislumbra por meio de suas composições literárias, é transcendente, situando-se em um reino que está além das percepções empíricas imediatas. Aceitar a corrupção do ser humano, explorando-a por meio das obras literárias – que se sustentam em sua busca pela beleza –, é a prerrogativa promissora que nos é outorgada para que, a partir da intuição artística, possamos apreender os lampejos da metafísica beleza etérea (Kelly, 1956).

A existência (ou seja, os fatos vividos) fornece a intuição necessária para se atingir a verdadeira essência, a qual malmente conhecemos enquanto nos vemos apegados à superfície das coisas. Estabelecendo essa premissa exegética para a obra de Poe – qual seja: a de que o poeta faz seu esforço para encontrar uma beleza etérea que transcende a materialidade da realidade empírica –, conseguimos compreender, de forma mais segura, o tom melancólico que perpassa os textos do escritor (e no qual se submerge, inclusive, “A queda da casa de Usher”).

O poeta sofre não por um objeto perdido – uma vez que não lhe é dado possuí-lo integralmente –, mas por um objeto que, por estar alocado em provável outra esfera existencial, é por ele interpretado como um objeto vago, que não se permite acessar de forma plena. O esforço realizado é em busca de se delinear minimamente alguns dos traços da beleza etérea, e é fruto dessa tensão dialética – que se institui entre o desejo e a impossibilidade de apreensão (ou da apreensão que se dá somente de relance, fragmentariamente, dessa esfera transcendente) – a melancolia que perpassa a obra de Poe.

Dedica-se Kelly (1956) a compreender qual a teoria de ideal estético que subjaz à criação literária do escritor norte-americano e, ao recuperar os ensaios escritos pelo próprio autor, conclui sobre o esforço de Edgar Allan Poe para compreender como se dá o esforço da mente capaz de transubstanciar os lampejos da beleza em sensações aprazíveis ao espírito. Estando a procura da beleza celestial vinculada à agradabilidade do espírito, pode-se caracterizar esse mesmo ideal estético, como interpretado por Kelly (1956), como sendo gerador de um efeito que se trata de uma elevação autêntica daquele espírito que se dedica à criação.

Para Garrison Jr. (1966), a Verdade do ser humano corresponde à sua luta para sobrelevar-se da carne, de sua feudal condição animalesca, limitadora. A ironia reside no fato de que o imediato-carnal é o ponto de partida, respeitando-se a cosmovisão de Poe, para unir-se ao Transcendente. O caos da existência decorre do fato de que o ser humano, voluntária ou involuntariamente, afastou-se de Deus.

O cisma estabelecido entre Criatura e Criador, discussão recorrente dentre os escritores românticos sombrios, pode ser atenuado a partir da ascese literária, que se mostra efetiva pelo caminho do sublime. Para Donougho (2000), o sublime problematiza essa ruptura existencial e fomenta reflexão sobre a dualidade que afeta o sujeito moral, que se vê dividido entre uma materialidade corpórea e uma racionalidade divina, hábil à transcendência. O sublime, na visão de Quinn (1950), é o recurso ao qual recorre Edgar Allan Poe para que nossa jornada pela finitude e imperfeição humanas não seja uma experiência desoladora – porquanto nossa existência se esfacelará nas areias do tempo –, mas minimamente significativa.

O sublime, na leitura de Mishra (2012), é um prazer negativo porque suscita sentimentos de estranheza/estranhamento, de não familiaridade, sentimentos que estão na base da posterior teoria de Freud sobre o “estranho” (*uncanny*). A concepção de Deus culmina em prazer negativo porque os sentimentos que crescem em nosso espírito têm de ver com a pequenez da condição humana. Daí a inserção de eventos – como catástrofes naturais – para acentuar essa desigualdade ontológica existente entre o Criador e a criatura. A concepção de Deus culmina em prazer negativo – “sentimentos de pavor, terror e mistério” (Mishra, 2012, p. 290, tradução nossa) – e a iniciativa de converter o sublime negativo em *alegoria moral* corresponde à “semântica do gótico sublime” (p. 290, tradução nossa). A literatura gótica surge quando essa conversão falha: se a Natureza equivale à grandeza de Deus e a grandeza de Deus desperta sentimentos negativos (visão deformada e negativa da Transcendência), o que é problematizado, então, é a pequenez humana. Ou ainda: o que se problematiza é o embuste que é a realidade criada por um Deus que ironicamente desertou suas criaturas em um mundo catastrófico, imperfeito.

A leitura do gótico via *sublime* é uma tendência hermenêutica recente, fruto de leituras mais tardias das obras (Mishra, 2012). A estética romântica – na qual se encontram imersos os textos góticos – considera que a paisagem (elemento cênico), em sua grandiosidade e selvageria, é a concretização da revelação divina. O sublime corresponde então a uma “categoria religiosa” (p. 290, tradução nossa) porque tem de ver com a relação que se estabelece entre o Sujeito e uma Transcendência, a qual assina a criação de uma Natureza que, a partir de suas paisagens, fomenta um sentimento de maravilhamento, de êxtase, de arrebatamento.



Em outras palavras, o que está em jogo é a capacidade que a Natureza, criada por uma Entidade inapreensível, tem de nos arrebatrar ao incutir-nos um sentimento de pequenez. Deus aloca-se, pela perspectiva do sublime, na categoria estética, não ficando limitado mais unicamente às faculdades racionais. A Natureza confirma a atuação e a dimensão soberbas da Transcendência por meio das experiências estéticas (vinculadas diretamente aos sentidos, aos sentimentos) que se reservam ao sujeito-espectador. Deus é o Outro Absoluto, protagonista do sublime negativo, desse *mysterium tremendum*, como mencionado por Rudolf Otto (citado por Mishra, 2012, p. 290), e cria condições para que o Sujeito vivencie a “experiência do numinoso” (p. 290, tradução nossa), quer dizer, a atuação da Transcendência em si. A poesia visionária de Blake e de Wordsworth – e, poderíamos acrescentar ao comentário de Mishra (2012), os contos de Edgar Allan Poe – são exemplos dessa tentativa de se alcançar a esfera transcendente.

O terror literário é uma via que torna possível partir-se da perversão – que, para Poe, na visão de Garrison Jr. (1966), é o defeito basilar (*prima mobilia*) do ser humano –, explorar outras mazelas próprias da limitação carnal e alcançar uma condição além, que permita uma fruição alternativa da existência. O terror em Poe não é gratuito, mas uma experiência que contribui com a ilustração do leitor acerca das condições existenciais do homem.

Nesse sentido, a adoção do terror como um recurso literário capaz de aniquilar a inércia do espírito e de se relacionar à melancolia necessária à promoção da beleza, torna possível o estabelecimento do sublime na obra de Edgar Allan Poe, resguarda seus textos da violência gratuita e converte-os em matéria reflexiva capaz de nos reconfortar em nossa própria jornada, repleta de mazelas extra e intradérmicas.

Em síntese, o sublime, em Edgar Allan Poe, não é uma experiência que se quer transcendente a partir do desprezo da condição humana carnal, mas corresponde justamente a uma oportunidade de aceitar-se finito e corruptível, de compreender-se criatura mortal e de encontrar dignidade nessa imposição existencial. O sublime de Edgar Allan Poe fomenta uma reflexão que aloca a destruição no plano central – seja a das mesquinharias humanas (apego à raça, à linhagem, a costumes), seja a da própria carne –, a fim de refletir sobre as limitações (autoimpostas ou não) que nos embotam a existência e que nos afastam da Transcendência divina.

3. Considerações finais

A proposta crítica fica aberta para que outros textos do repositório gótico possam ser mais profundamente lidos com o auxílio das proposições burkianas sobre o sublime. “A queda da casa de Usher” foi tomado como um conto representativo

da literatura gótica, mas outras mansões e desventuras certamente convidarão o leitor a transitar por suas labirínticas e sombrias escadarias. Certamente o leitor será interpelado a perambular pelos caminhos movediços criados por outros autores góticos e a, conseqüentemente, com a ajuda do sublime burkiano, encontrar fruição no horror – pedra de toque que costuma indiciar a perene capacidade de ressonância dos bons textos do gênero em estudo.

Todos os recursos que pendem ao sublime não devem, como adverte Burke, ser esquecidos por “aqueles cujo ofício é incitar as paixões” (1993, p. 130), aí contemplados os artífices da literatura. É bem verdade que o filósofo irlandês reconhece as possibilidades de combinação entre o sublime e o belo; contudo, atalha: se o propósito do artista é suscitar um sentimento específico – Poe fala de *efeito* da obra literária em seu “Filosofia da composição” –, no espírito de quem trava contato com o objeto estético, tanto mais se garantirá sua escolha quanto mais a obra concentrar-se exclusivamente em elementos de um polo (sublime) ou de outro (beleza).

A mescla das idiosincrasias pertencentes ao sublime ou ao belo pode não ser favorável à totalidade da criação, excetuando-se os casos em que a destreza do artista modela o amálgama sem prejuízo à atmosfera de sua criação. Trata-se, a beleza e o sublime, de coisas diferentes e, por conseguinte, o poder absoluto das duas coisas é garantido não pela fusão, mas pela permanência em estado o mais puro e saturado possível. Indubitavelmente, devemos apreciar Edgar Allan Poe como sendo um artífice que soube sustentar sua obra com os majestosos pilares do sublime.

Dessa forma, as obras góticas representativas, possíveis de serem lidas pela chave do sublime, incentivam-nos a considerá-las em sua poética sensualista, uma vez que refinam nossos sentidos com todos os odores, ruídos e imagens que nos imergem no “horror deleitoso” burkiano. A literatura gótica e sua estética do arranjo cênico promovem a integração do corpo e do espírito – dualidade a que, enquanto humanos, estamos irrevogavelmente submetidos.

No entanto, se a estética gótica toma nossa predileção ao que é sensorial como ponto de partida, nela não permanece. Parte-se da inegável carnalidade para justamente alcançar o sublime, aquele território em que o humano se encontra de alguma forma com o divino e alcança a confirmação de que imaginar, sentir e amar são empreendimentos de tamanha grandiosidade que jamais conseguirão se ver encarcerados nas efêmeras fibras de nosso corpo.



Referências

- Botting, F. (1996). *Gothic*. London: Routledge.
- _____. (2012). Gothic darkly: heterotopia, history, culture. In Punter, D. (Ed.), *A New Companion to the Gothic* (1st ed.) (pp. 13-24). United Kingdom: Wiley-Blackwell.
- Burke, E. (1993). *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. (E. A. Dobránszky, Trad.). Campinas, SP: Papirus / Editora da Unicamp.
- Davenport-Hines, R. (2000). *Gothic: four hundred years of excess, horror, evil and ruin*. New York: North Point Press.
- Donougho, M. (2000). Stages of the Sublime in North America. *MLN*, 115(5), 909-940. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/3251171>
- Garrison, J. Jr. (1966). The Function of Terror in the Work of Edgar Allan Poe. *American Quarterly*, 18(2), 136-150. doi:10.2307/2711178
- Glenn, B. (1976). Melville and the Sublime in Moby-Dick. *American Literature*, 48(2), 165-182. doi:10.2307/2925070
- Gothic Novels. (1967). In Harvey, P. (Ed.), *The Oxford Companion to English Literature* (4th ed.) (p. 345). London: Oxford University Press.
- _____. (1995). In Drabble, M. (Ed.), *The Oxford Companion to English Literature*. (p. 411). New York: Oxford University Press.
- Kelly, G. (1956). Poe's Theory of Beauty. *American Literature*, 27(4), 521-536. doi:10.2307/2922338
- Ljungquist, K. (1978). Burke's *Enquiry* and the Aesthetics of the "Pit and the Pendulum". *Poe Studies*. Recuperado de <http://www.eapoe.org/pstudies/ps1970/p1978202.htm>
- Mishra, V. (2012). The Gothic Sublime. In Punter, D. (Ed.), *A New Companion to the Gothic* (1st ed.) (pp. 288-306). United Kingdom: Wiley-Blackwell.
- Poe, E. A. (1846). *The philosophy of composition*. Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>

_____. (2012). *Contos de imaginação e mistério*. (C. de Arantes Leite, Trad.). São Paulo: Tordesilhas.

Quinn, P. (1950). The Profundities of Edgar Poe. *Yale French Studies*, (6), 3-13. doi:10.2307/2929190

Reale, G. & Antiseri, D. (2005). *História da filosofia: de Spinoza a Kant*. (I. Storniolo, Trad.). São Paulo: Paulus.

Ryan, V. (2001). The Physiological Sublime: Burke's Critique of Reason. *Journal of the History of Ideas*, 62(2), 265-279. doi:10.2307/3654358

Saint, G. (1998). Avant-propos. In Burke, E. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (2ème éd) (pp. 7-52). Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

Zimmerman, B. (2005). *Edgar Allan Poe: Rhetoric and Style*. Canada: McGill-Queen's University Press.