

OS ECOS SONOROS E NARRATIVOS EM “THE FALL OF THE HOUSE OF USHER”, DE EDGAR ALLAN POE

Marluce Faria de Melo e Souza (UERJ)

João Cezar de Castro Rocha (UERJ)

RESUMO: Em “The Fall of the House of Usher”, Edgar Allan Poe mobiliza todos os recursos à disposição para criar uma narrativa absolutamente claustrofóbica. Cada elemento desempenha um papel na produção de sentido e de uma atmosfera envolvente, e, como consequência, o efeito que se obtém é avassalador. Numa vertiginosa construção em abismo, o conto apresenta, em seu interior, um poema, uma pintura e um romance, que por sua vez reproduzem o estado mental de Roderick Usher. A casa, caracterizada de maneira quase humana, talvez mais humana até que seu fantasmagórico proprietário, é outro símbolo de correspondência fundamental. Como pretendemos demonstrar, a figura-chave da construção narrativa é o jogo de projeções. Os elementos poéticos se entrelaçam de tal modo, que, aos poucos, o próprio narrador é dominado pelo terror do amigo Roderick Usher. Até mesmo o leitor é chamado a participar: num paralelo cuidadosamente estabelecido, “vive”, ele também, as experiências do narrador.

Palavras-chave: Projeções. Construção sonora. Paralelos.

“The Fall of the House of Usher” é um conto sombrio do início ao fim. Para efetivamente expressar sua potência dramática, Edgar Allan Poe faz uso de todos os elementos disponíveis, incluindo escolha de palavras, contextura sonora, aspectos gráficos, articulação de fonemas e uma intensa projeção de imagens. Até mesmo a métrica, normalmente reservada à poesia, entra no jogo criativo: nada é deixado de lado pelo escritor americano, e cada parte carrega um propósito na construção narrativa. De maneira simbólica, é como se o universo inteiro compactuasse com a sensação descrita, e assim nenhum elemento da natureza se esquivava de suas consequências.

Nesse âmbito, aproveitaremos as contribuições de T.S. Eliot sobre correlato objetivo para destacar a comunhão de elementos externos para a projeção de uma experiência interna. Segundo Eliot no ensaio “Hamlet and His Problems”, correlato objetivo é um objeto, uma situação ou uma cadeia de eventos que representam a fórmula para uma emoção específica. Em outras palavras, é uma plataforma de projeção

para refletir no meio externo conflitos ou sensações interiores. Em “The Fall of the House of Usher”, cada elemento narrativo reproduz a melancolia do ambiente, atuando como correlato objetivo da depressão do narrador e do estado mental de Usher.

O rigor criativo de Poe pode ser visto já no primeiro parágrafo do conto, quando a cuidadosa construção sonora se destaca. Para analisá-la com maior minúcia, aproveitaremos desta vez as contribuições de M.H. Abrams em seu *The Fourth Dimension of a Poem*. O crítico chama atenção para o fato de que, numa análise poética, a própria articulação dos sons se alia às marcações rítmicas para intensificar o significado e as sensações provocadas pelas palavras. Assim, a produção sonora tem um sentido particular e se une ao conteúdo descrito para formar um todo poeticamente ressonante:

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher¹. (POE, 1992, p. 231)

Embora marcações como iambos ou anapestos sejam próprias de poemas, Poe as utiliza na prosa para extrair das palavras todo o seu potencial, elevando a força da cadeia de significados. Numa demonstração de que a frase de abertura tem extrema relevância, Poe dedica-lhe especial atenção na construção sonora. O primeiro grupo de palavras pode ser considerado, pelo ritmo, uma espécie adaptada de dois anapestos: “During the **whole** of a **dull**”, sendo as palavras em negrito longas e as demais, breves. Em seguida, a leitura evidencia outro ritmo marcado, mais precisamente um dímeter iâmbico: “and **soundless day**”. A construção não é casual. Através da presença de dois ritmos bem estabelecidos, Poe destaca a única palavra que sobra: dark.

Para dar ainda mais ênfase, elege a palavra para ser separada entre vírgulas, ressaltando seu valor tanto oralmente como graficamente. Dessa forma, a frase começa acelerada com a velocidade rítmica dos anapestos, oferecendo fluência sonora com a rima interna entre “whole” e “dull”; então, cessa subitamente com o isolado “dark”, apenas para retomar seu ritmo com o dímeter iâmbico. O efeito é notável: o foco

¹ Durante todo um dia pesado, escuro e mudo de outono, em que nuvens baixas amontoavam-se opressivamente no céu, eu percorri a cavalo um trecho de campo de tristeza singular, e finalmente me encontrei, quando as sombras da noite se avizinhavam, à vista da melancólica Casa de Usher. (Tradução deste e de todos os trechos por José Paulo Paes.)

absoluto está em “dark”, tão solitária na frase quanto o narrador a caminho da casa. A escuridão se faz o centro, e em torno de sua órbita giram todos os demais elementos.

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

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

A repetição de sons secos e de sofrida articulação reverberam a pesada, melancólica e sombria descrição do narrador. Dessa forma, a própria construção sonora atua como correlato objetivo. Contudo, não apenas os sons projetam a lugubridade de espírito. Em “The Fall of the House of Usher”, não há sequer um elemento que não compactue com a obscura ambientação. Ainda no primeiro parágrafo, a escolha de palavras pertencentes ao mesmo campo semântico dão o tom: dark, dreary, melancholy, gloom, bleak, vacant, decayed, depression, hideous, sickening, torture, shadowy, sorrowful, black, ghastly. Além disso, um paralelo entre a experiência do narrador e a experiência do leitor é imediatamente traçada. Assim como o leitor mergulha no universo tenebroso, o narrador se pergunta por que está tão horrorizado com a vista da Casa de Usher: “a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment²”. A sensação claustrofóbica é, assim, duplicada: ao contemplar a Casa de Usher, o narrador não encontra alívio em nenhum sentimento positivo; ao ler a narrativa, o leitor não encontra alívio em nenhuma palavra que pertença a um campo semântico positivo, em nenhum som que seja de agradável sonoridade ou articulação.

² Uma sensação de insuportável angústia invadiu meu espírito. Digo insuportável porque tal sensação não foi aliviada por nada daquele sentimento, quase agradável em sua poesia.

Dessa forma, o narrador busca evocar no leitor a mesma sensação que experimenta. No entanto, isso não é possível através apenas de palavras. A força dos correlatos objetivos reside na união de suas significações para o efeito poético de um todo. É a comunhão entre escolha de palavras, construção sonora e projeções simbólicas que produz a atmosfera carregada do conto. O narrador, num novo paralelo com a experiência poética do leitor — e também com o próprio fazer literário —, chega à mesma conclusão:

From these paintings (vivid as their images now are before me) I would in vain endeavor to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words³. (POE, 1992, p. 237)

O jogo de ecos e projeções, assim, constrói a narrativa de Poe. Um prenúncio de seu valor poético pode ser visto antes mesmo do início do conto. A epígrafe não apenas introduz um tema, como se revela um microcosmo da intenção criativa: “Son coeur est un luth suspendu;/ Sitôt qu’on le touche, il résonne.⁴” O coração que ressoa ao ser tocado simboliza o próprio conto, que tem a reverberação de todos os seus elementos formadores. Dos variados reflexos, talvez o mais nuclear seja entre o ambiente externo e o ambiente interno. Numa complexa construção em camadas — que, na linguagem de Poe, poderia representar outra dimensão do arabesco —, há dois níveis de projeções: os arredores da casa refletem a própria casa, e a casa reflete seu proprietário.

Em primeiro lugar, envolvendo o ambiente externo há um vapor “which had no affinity with the air of heaven, but had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn -- a pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued⁵” (POE, 1992, p. 233). Olhada de fora, a casa provoca uma descrição semelhante:

I looked upon [...] the bleak walls -- upon the vacant eye-like windows [...] with an utter depression of soul. [...] Its principal feature seemed to be that of an excessive antiquity. [...] [Yet] no portion of the masonry had fallen; and there appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the

³ Dessas pinturas, eu me esforçaria em vão por dar aqui mais do que uma pálida imagem, valendo-me do âmbito da palavra escrita.

⁴ Seu coração é um alaúde suspenso; tão logo o tocamos, ele ressoa.

⁵ Uma atmosfera que não tinha afinidade com o ar do céu, mas que se havia evolado das árvores senis, das paredes cinzentas, do pântano silente — um vapor pestilento e místico, pesado, inerte, mal perceptível, cor de chumbo.

crumbling condition of the individual stones. [...] Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction.⁶ (POE, 1992, p. 231-33)

Seja na contemplação dos arredores ou na visão da casa, seja no vapor pestilento ou na decadência da mansão, o narrador se vê tomado pelo mesmo sentimento: uma profunda depressão de espírito. Cada elemento do cenário atua para formar um todo devastador. O efeito ainda é dobrado quando o narrador observa a casa refletida em um lúgubre e sombrio lago. Não só os traços horrendos se potencializam com sua consequente inversão, como, para o narrador, uma casa passa a ser duas, e logo sua própria depressão de espírito é duplicada.

A passagem destacada ainda ilumina outro reflexo fundamental. Ao descrever as janelas como “eye-like windows”, há uma humanização da casa. Não à toa, uma de suas características mais marcantes também pode se aplicar ao proprietário, Roderick Usher: a estrutura continua inteira, porém o exterior sugere decadência e há uma fissura interior; enquanto a adaptação das partes parece perfeita, as pedras individuais estão em ruínas. De modo análogo, o corpo de Usher permanece de pé, embora sua aparência seja cadavérica e por dentro ele esteja se deteriorando. As teias de aranha que pendiam dos beirais da casa (“fine tangled web-work from the eaves”) simbolicamente retornam na descrição do cabelo de Usher: “hair of a more than web-like softness and tenuity”⁷ (POE, 1992, p. 234). Estabelecendo um paralelo, o termo “inconsistency” se repete para destacar a dualidade de Usher: apesar das feições fantasmagóricas, seus olhos exibem um milagroso brilho; suas ações e sua voz oscilam entre o vivaz e o soturno, a trêmula indecisão e a concisão enérgica. O narrador não consegue ver nenhuma humanidade em seu aspecto — enquanto a casa é humanizada, o homem é desumanizado.

Roderick Usher, ao relatar sua doença, revela mais um de seus paradoxos formativos. Por causa de seu mórbido aguçamento dos sentidos, a única comida possível é insípida, a única flor tolerável é inodora, a única ambientação aceitável é desprovida de luz. Em outras palavras, sua morte, caso ocorresse através de um gosto marcante, um cheiro notável ou uma irradiação do sol, decorreria de um ataque de vida.

⁶ Olhei [...] para as paredes frias, para as janelas paradas como olhos vidrados [...] com uma enorme depressão mental. [...] Sua feição principal parecia ser a de uma antiguidade excessiva. [...] [Contudo] nenhuma porção de alvenaria ruína; e parecia haver uma extravagante incompatibilidade entre a ainda perfeita adaptação das partes e a condição precária de cada pedra. [...] Talvez o olho de um observador atento tivesse descoberto a única fenda visível, a qual, estendendo-se do teto, descia em zigue-zague pela parede da fachada.

⁷ Os cabelos, de uma tenuidade e delicadeza de teia.

O maior medo de Usher, no entanto, não é morrer; a morte é até desejada. Seu pânico verdadeiro é do sentimento de terror:

I shudder at the thought of any, even the most trivial, incident, which may operate upon this intolerable agitation of soul. I have, indeed, no abhorrence of danger, except in its absolute effect -- in terror [...] the grim phantasm, FEAR.⁸ (POE, 1992, p. 235)

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

Tal qual a fachada e os arredores da casa, seu interior atua como um correlato objetivo do espírito de Usher. Assim, os corredores são escuros e intrincados; os objetos consistem em tapeçarias sombrias, assoalhos de escuridão de ébano (“ebon blackness”, num pleonasma que duplica o efeito contemplativo) e fantasmagóricos troféus de armas. No cômodo em que se encontra Usher, as janelas são estreitas e distantes do chão, não sendo possível enxergar os cantos remotos ou os recessos do teto. Não há alívio nem na visão da mobília, profusa, sem conforto, antiquada, nem nos livros, cujos temas incluem possessões demoníacas e, seu favorito, rezas para os mortos. A emoção que os objetos e cômodos evocam no narrador é similar à experiência com o ambiente externo. Mais do que isso: a união desses novos elementos com os já percebidos justamente potencializa a sensação claustrofóbica e depressiva.

Much that I encountered on the way contributed, I know not how, to heighten the vague sentiments of which I have already spoken. [...] I felt that I breathed an atmosphere of sorrow. An air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all.⁹ (POE, 1992, p. 233-34)

A construção em abismo, já presente nos reflexos entre o externo, a fachada da casa, o interior da casa e seu proprietário, num autêntico jogo de bonecas russas, ganha

⁸ Estremeço à ideia de qualquer incidente, mesmo do mais trivial, que possa influir nesta intolerável agitação de espírito. Na verdade, não tenho aversão ao perigo, exceto no seu efeito absoluto — no terror.

⁹ Muitas coisas que encontrei pelo caminho contribuíram, não sei como, para acentuar as vagas impressões de que já falei. [...] Senti que respirava uma atmosfera de angústia. Um sopro de profunda, penetrante e irremediável tristeza andava no ar e tudo invadia.

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

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

No que se refere ao poema, “The Haunted Palace” é composto e cantado ao narrador por Roderick Usher. Seu tema já sugere afinidade com a história desenvolvida no conto, podendo o palácio assombrado ser um símbolo da própria Casa de Usher. Também é possível comparar a atmosfera: embora o ambiente um dia tenha sido verde, radiante e visitado por anjos, hoje é sombrio e dominado pelo mal. As quatro primeiras estrofes trazem apenas palavras positivas, como *radiant* (radiante), *angels* (anjos), *happy* (feliz); já as últimas duas estrofes, marcando a transição de espírito, apresentam apenas palavras negativas, como *evil* (mal), *sorrow* (sofrimento), *entombed* (amortalhada). Além disso, num novo paralelo, a imagem de luzes avermelhadas que banha o palácio (“red-litten windows”) também está presente na Casa de Usher: “Feeble gleams of encrimsoned light made their way through the trellised panes¹⁰”.

¹⁰ Débeis raios de luz avermelhada coavam-se através das vidraças e das rótulas.

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

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

**Banners yellow, glorious, golden,
On its roof did float and flow;
(This -- all this -- was in the olden
Time long ago)¹¹**

Os negritos correspondem às sílabas fortes. Quase todos os versos são tetrâmetros trocaicos, cataléticos apenas no quarto verso da primeira estrofe e no segundo verso da segunda, e oferecem uma notável fluência de discurso. Isso se deve não só à cadência do ritmo, mas também à aliteração de fonemas de fácil pronúncia, como /f/ e /l/. Em sua articulação, fazem referência ao vento que balança as bandeiras, já que a pronúncia de /f/ envolve a expulsão de ar pela boca, mais forte quando seguida por /l/ (“float” e “flow”), e o elástico /l/ ainda representa o movimento das bandeiras, oscilando ao sabor do vento.

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

And all with pearl and ruby glowing
Was the fair palace door,
Through which came flowing, flowing, flowing,
And sparkling evermore,
[...]
While, like a rapid ghastly river,
Through the pale door,
A hideous throng rush out forever,

¹¹ No domínio do monarca Pensamento,/ Ele se elevava!// Jamais serafim algum estendeu as asas/ Sobre palácio que se lhe aproximasse em beleza.// Bandeiras amarelas, gloriosas, douradas,/ No seu topo flutuavam, ondulavam./ (Isto — tudo isto — ocorreu noutros tempos/ Que vão longe)

And laugh -- but smile no more.¹²

A porta do palácio passou de *fair*, com *pearl and ruby glowing*, para *pale*; quem a atravessava *came flowing e sparkling evermore* e passou a *rush out forever*. Além disso, a suave aliteração de “fl” se repete três vezes em “flowing”, enquanto os encontros consonantais da segunda estrofe são de pronúncia muito mais sofrida. É o caso de “hideous throng”, que obriga a língua a rapidamente correr do palato (/s/) aos dentes superiores (/th/), para então produzir o complicado som “thr”. A suavidade da pronúncia não é mais predominante após a transição de ambiente, refletindo uma soturnidade que, de tão avassaladora, domina todos os aspectos do poema.

Num novo eco entre enunciação e conteúdo, os próprios versos descrevem a diferença sonora dos dois ambientes: enquanto no início havia “Spirits moving musically/ To a lute’s well-tuned law” (“Espíritos movendo-se musicalmente,/ Ao ritmo de um melodioso alaúde), ao fim se percebiam “Vast forms that move fantastically/ To a discordant melody” (Grandes formas que se movem fantásticamente/ Ao som de uma melodia destoante). No entanto, o eco essencial ao poema é outro, já que há uma humanização do palácio. Podemos considerar, assim, que corresponde a uma cabeça humana: não só a palavra “cabeça” faz parte da descrição, como seu monarca se chama Pensamento (“monarch Thought”).

Seguindo essa analogia, “two luminous windows” poderiam ser os olhos, e a “fair palace door” poderia ser a boca, sendo “pearl” os dentes (como são tradicionalmente chamados, “pearly whites”) e “ruby”, os lábios. Dessa maneira, o mal do poema não é concreto, e sim mental. “The Haunted Palace” atua, acima de tudo, como correlato objetivo da mente de Usher: intrincada, sombria, desolada, acometida pela loucura. A desordem dos sons e ritmos equivale à própria desordem de seu estado de espírito. Ao fim, tal qual ocorre com o palácio e seu monarca, “never morrow shall dawn upon him¹³”: luz nenhuma jamais será contemplada por Usher em sua casa selada, e simbolicamente jamais haverá alívio a seu sofrimento.

A deterioração mental de Roderick é elemento-chave no conto, a base a partir da qual irradiam os mais centrais correlatos objetivos. Ao longo dos anos, explica Usher, a lugubridade da casa talvez tenha deixado uma marca em seu espírito. O pensamento é ora descartado pelo narrador como superstição, ora defendido como possível. Esse é um

¹² E cintilante de pérolas e rubis/ Estava a bela porta do solar/ Pela qual passavam, passavam, passavam,/ Sempre a rutilar, [...] Enquanto, como um rápido rio espectral,/ Pela porta pálida,/ Uma multidão medonha se precipita sem cessar,/ E ri — sem jamais sorrir.

¹³ Jamais outro amanhã/ Brilhará sobre esse ser desolado.

indício das semelhanças que se desenvolvem entre Usher e o narrador, uma figura que apresenta uma das transições mais sutis do conto. O paralelo mental entre eles ganha mais força depois que o narrador, já bem estabelecido na casa, ajuda o amigo a trancar sua irmã — aparentemente morta — numa das criptas. O estado de Roderick declina de forma súbita e notável, e suas feições já pálidas ficam ainda mais cadavéricas; além disso, cessa suas atividades e vaga como um fantasma. Embora tente se livrar da sensação, o mórbido nervosismo de Roderick agora encontra reflexo no narrador:

It was no wonder that his condition terrified -- that it infected me. I felt creeping upon me, by slow yet certain degrees, the wild influences of his own fantastic yet impressive superstitions. [...] An irrepressible tremor gradually pervaded my frame; and, at length, there sat upon my very heart an incubus of utterly causeless alarm.¹⁴ (POE, 1992, p. 241)

Assim como, para Usher, seu maior terror é sentir terror, o que o deixa num estado permanente de medo e paralisia, para o narrador a consciência do nervosismo apenas aumenta a angústia. Em suas palavras no início do conto, quando olhava a casa refletida no lago, “There can be no doubt that the consciousness of the rapid increase of my superstition [...] served mainly to accelerate the increase itself. Such, I have long known, is the paradoxical law of all sentiments having terror as a basis¹⁵”. A consciência do medo potencializa seu efeito.

É justamente o correlato objetivo dessa sensação que introduz o clímax do conto. Numa tentativa de acalmar Usher, o narrador começa a leitura de *Mad Trist*, romance fictício atribuído, no conto, a Sir Launcelot Canning. A história, com sua linguagem complexa, enigmática e atravancada, acompanha Ethelred e sua invasão ao castelo de um eremita. Cada barulho contido no romance repercute na Casa de Usher, a começar pelo ataque de Ethelred ao castelo, provocando um crescente pânico tanto no narrador quanto no proprietário. Enquanto isso, Ethelred entra no castelo e vê um dragão no lugar do eremita; após atacá-lo, ouve um guincho horrível e penetrante — novamente ouvido, abafado, na Casa. Por fim, passa do dragão e tenta pegar um escudo de bronze, que cai com um tinido ensurdecador. Ao ouvir um eco metálico desse terceiro e último som, o narrador se desespera. Usher, em sua trêmula e insana agitação, percebe-se a

¹⁴ Não era de admirar que seu estado me inspirasse terror, que quase me contagiasse. Sentia em mim as sorradeiras e bizarras influências das superstições de meu amigo, tão fantásticas quanto impressionantes, penetrando-me de forma lenta, mas segura.

¹⁵ Não pode haver dúvida de que a consciência do rápido progresso da minha superstição [...] serviu sobretudo para acelerar esse mesmo progresso. Assim, já o sei bastante bem, é a lei paradoxal de todos os sentimentos que têm o terror por base.

sentir seu maior medo: terror, ao receber a prova de que sua irmã, na verdade, fora sepultada viva. Para ele — e para o narrador, cujo medo e cuja sensibilidade agora espelham os do companheiro —, cada barulho de *Mad Trist* correspondia às tentativas de Madeline de sair do caixão e da cripta. Cada barulho correspondia às reverberações do terror em sua própria alma.

O fim do conto, de certa forma, retorna a seu início. Assim como começou com uma epígrafe sobre o ressoar de um alaúde, termina com um romance inteiramente ressoante. O narrador também acaba na mesma posição: contemplando, do lado de fora, a Casa de Usher. Numa tripla relação de interdependência, Roderick e Madeline morrem juntos e, em seguida, a mansão rui. O final ecoa o início e fecha o ciclo da vida de Usher e da Casa. As insistentes aliterações se fazem igualmente presentes, remetendo à repetição de /d/ no primeiro parágrafo do conto:

There came a fierce breath of the whirlwind -- the entire orb of the satellite burst at once upon my sight -- my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder -- there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters -- and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the “*House of Usher*”.¹⁶ (POE, 1992, p.245)

Os termos “fierce breath of the whirlwind” refletem, com os fonemas /f/, /th/ e /w/, o efeito do próprio vento, já que exige a expulsão de ar para sua pronúncia. “The entire orb of the satellite burst at once upon my sight” oferece palavras de perfeita sincronia entre som e sentido, como “orb” e “burst”. A qualidade compacta e explosiva que contêm em seu interior são reproduzidas pela sequência monossilábica “burst at once upon my sight”: sua pronúncia gera uma constante interrupção na fala, uma série de pequenas explosões. “A long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters” evoca, através da repetição de /s/, o som sibilante e contínuo do correr das águas. A insistência do som é tão intensa quanto o devastador movimento aquático; sua presença obsessiva toma conta dos versos assim como o lago devora os destroços da casa. Ao fim, o que sobra é a aliteração do /d/ e palavras curtas e bruscas, tornadas mais secas pelo contraste com a liquidez das águas: “the deep and dank tarn at my feet” repercute a atmosfera absolutamente inóspita e solitária.

¹⁶ Houve uma rajada mais impetuosa da ventania — o globo inteiro do satélite invadiu de repente meu campo de visão — e meu cérebro sofreu como um desfalecimento quando vi que as grossas paredes ruíam, despedaçando-se — houve um longo e tumultuoso estrondo, com mil vozes de água — e a profunda e sombria lagoa a meus pés fechou-se sombriamente sobre os destroços da *Casa de Usher*.

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

Numa autêntica construção em abismo, os correlatos objetivos possibilitam a projeção do interno no externo, oferecendo à narrativa várias camadas diferentes: arredores e fachada da Casa — interior da Casa — proprietários — estado mental de Usher — sua arte. Na mesma via, há uma pintura dentro do conto, um poema dentro do conto e um trecho de romance dentro do conto. A imagem central é a da epígrafe: todos os elementos ressoam entre si. A partir do uso dos correlatos objetivos, cada parte une sua significação particular para produzir, com força potencializada, um todo altamente claustrofóbico e poeticamente reverberante.

Referências:

ABRAMS, M. H. *The Fourth Dimension of a Poem – and Other Essays*. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

ELIOT, T. S. Hamlet and His Problems. In: STALLMAN, Robert (Org.). *Critiques and Essays in Criticism: 1920-1948*. New York: The Ronald Press Company, 1949.

POE, Edgar Allan. The Fall of the House of Usher. In: _____. *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Modern Library, 1992.

_____. A queda da casa de Usher. In: *Histórias Extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.