

GREICY PINTO BELLIN

**MUSAS INTERROMPIDAS, VOZES SILENCIADAS: A
REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA EM TRÊS CONTOS DE
EDGAR ALLAN POE**

**CURITIBA
2010**

GREICY PINTO BELLIN

**MUSAS INTERROMPIDAS, VOZES SILENCIADAS: A
REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA EM TRÊS CONTOS DE
EDGAR ALLAN POE**

Dissertação apresentada como pré requisito parcial à obtenção do grau de mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profª Dra. Regina Przybycien

**CURITIBA
2010**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação da mestranda GREICY PINTO BELLIN para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados REGINA MARIA PRZYBYCIEN, JANICE CRISTINE THIÉL e PAULO VENTURELLI arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“MUSAS INTERROMPIDAS, VOZES SILENCIADAS: A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA EM TRÊS CONTOS DE EDGAR ALLAN POE”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
REGINA MARIA PRZYBYCIEN		Aprovada
JANICE CRISTINE THIÉL		Aprovada
PAULO VENTURELLI		Aprovada

Curitiba, 18 de fevereiro de 2010

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
Coordenadora

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
Coordenadora
Métrica SIAPE: 0344084

*Para minhas avós Eny e Angelina
Que nunca tiveram a menor vaidade
Que sempre foram mulheres de verdade*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, às professoras Luci Collin Lavalle e Mail Marques de Azevedo, minhas primeiras orientadoras de pesquisa, pelas suas infinitas contribuições e impecável profissionalismo.

Agradeço, também, ao professor Paulo Venturelli, que gentilmente forneceu o parecer do meu projeto de dissertação, aceitou meu texto para debate na Semana de Teses e Dissertações, e ainda participou da minha qualificação com sugestões extremamente valiosas que muito enriqueceram a minha pesquisa.

Ao projeto REUNI, pela bolsa concedida, o que tornou viável a realização desta pesquisa.

À minha orientadora, prof^a Regina Maria Przybycien, pela paciência, dedicação, e por ter me ensinado a pensar por mim mesma.

Aos meus pais e ao meu irmão, pelo apoio nos momentos mais difíceis.

À professora Clarissa Menezes Jordão, pelos comentários provocadores, que me fizeram refletir bastante sobre o meu tema, e também pela disponibilidade em publicar meus artigos sobre gênero na Revista X.

Por fim, meu débito maior é para com meu marido, Sidney Cleto, que me incentivou a pensar sobre a condição feminina, sempre se prontificando a discutir comigo o tema da minha pesquisa, o que muito alargou meus horizontes. Obrigada, Sidney, pelo teu amor e generosidade, e por me fazer sempre acreditar em mim mesma.

SUMÁRIO

RESUMO	2
ABSTRACT	3
INTRODUÇÃO	4
1. GÊNERO E REPRESENTAÇÃO: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS	10
1.1 Da questão feminista à questão do gênero	10
1.2 O gênero como construção cultural	22
1.3 Problematizando a abordagem de gênero: representação e função social da obra literária	29
2. EDGAR ALLAN POE E O ROMANTISMO NORTE AMERICANO: A CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DO FASCÍNIO PELA AMADA MORTA	37
2.1 Poe e a teoria do conto	41
2.2 A formação da literatura romântica norte americana e o Romantismo gótico... ..	46
2.3 Poe e o tema da amada morta	54
3. AS MUSAS INTERROMPIDAS DE POE: MADELINE, BERENICE E A JOVEM DO RETRATO	59
3.1 “O retrato oval” e a estetização da morte feminina	59
3.2 “A queda da casa de Usher” e o dismantelamento da razão masculina	72
3.3 “Berenice” e a união dos opostos	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	113
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	118

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é analisar a representação das personagens femininas nos contos “O retrato oval”, “A queda da casa de Usher” e “Berenice”, de Edgar Allan Poe, dentro da perspectiva dos estudos feministas e de gênero. Como embasamento teórico foram escolhidas as autoras Rita Felski, para quem as questões de gênero estão atreladas a questões estéticas, Teresa de Lauretis, para quem o gênero é uma construção cultural, e Elisabeth Bronfen, que analisa as representações da amada morta na literatura. A partir da análise dos contos, foi possível identificar certas representações do feminino como um ser silenciado e objeto de uma realização estética que é sempre masculina. Também nos foi possível compreender que tais representações estão enraizadas no imaginário de uma sociedade patriarcal que marginaliza o feminino, transformando-o no “outro” do discurso.

ABSTRACT

The purpose of this work is to analyze the representations of female figures in the narratives "The oval portrait", "The fall of the house of Usher" and "Berenice", by Edgar Allan Poe, from the perspective of gender studies. As a theoretical basis, I chose the works of Rita Felski, who believes that gender questions are related to aesthetical questions, Teresa de Lauretis, who claims that gender is a cultural construction, and Elisabeth Bronfen, who analyzes the representations of the dead beloved in literature. From the analysis, it was possible to identify certain representations of the female figure as an object of an aesthetical realization that is always masculine. It was also possible to understand that these representations are rooted in a patriarchal society that marginalizes the feminine, perceiving it as the "other".

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é analisar a representação da figura feminina nos contos “O retrato oval”, “A queda da casa de Usher” e “Berenice”, de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), dentro da perspectiva dos estudos feministas e de gênero.

O nosso contato com a obra de Poe se deu antes da entrada no curso de Letras, em leituras que, apesar de superficiais, despertaram um grande interesse pela obra do autor. Na graduação, esta paixão se intensificou, manifestando-se em leituras mais aprofundadas, nas quais foi possível descobrir a importância de Poe dentro da literatura norte americana e mundial. Sempre nos chamou muito a atenção a forma como ele representava suas personagens femininas, interesse este que se manifestou em uma monografia de conclusão do Bacharelado em Inglês, na qual foram analisadas as representações do feminino na poesia do escritor. Um ano mais tarde, foi decidido que este seria o tema de um projeto de mestrado, mas com um foco diferente: os contos de Poe. Além disto, optamos por uma abordagem de gênero, pois ela nos ofereceu resposta para muitas perguntas que nos fazíamos a respeito da representação feminina: porque Poe idealizava suas personagens e ao mesmo tempo, as percebia como seres decadentes física, moral, e espiritualmente? E o que estas representações têm para nos dizer a respeito de como não apenas Poe, mas o próprio Romantismo e a sociedade da época, percebia o feminino? Como podemos constatar a partir do título proposto para a dissertação, as personagens femininas de Poe são musas interrompidas, cujas vozes são silenciadas em prol de uma realização estética que é sempre masculina. Ao afirmar isto, estamos remetendo a toda uma tradição literária constituída predominantemente por vozes masculinas, tradição esta na qual o feminino é colocado sempre à margem, representado como o “outro” do discurso, um ser capaz de ameaçar e até mesmo destruir a razão masculina. (GILBERT & GUBAR, 1979: p.15)

Assim, podemos dizer que as representações literárias não são simplesmente construtos ficcionais, pois carregam os valores e as ideologias de uma época. Não podemos considerar o texto literário como algo que não tem qualquer relação com o social, uma vez que a literatura é moldada por convenções estéticas que variam conforme a época e que mudam quando mudam as visões de mundo. Neste sentido, a perspectiva de gênero é bastante válida, pois leva em consideração os aspectos sociais de uma obra. Isso não quer dizer que devemos desmerecer as convenções estéticas, pelo contrário:

elas são de grande importância para que possamos entender como o gênero é representado, e o que esta representação nos revela a respeito da sociedade na qual é produzida. Neste sentido, foram de grande valia as leituras das obras de autoras como Rita Felski e Teresa de Lauretis, que constituem o principal embasamento teórico desta dissertação. A nosso ver, a postura teórica de Felski é bastante válida, uma vez que postula a associação entre estética e política, considerando o gênero de autoria das obras sem desmerecer as convenções estéticas. Lauretis, por sua vez, propõe uma análise centrada na ideia do gênero como representação, que é percebida como construção. Tal construção se dá em todas as instâncias da sociedade, inclusive por meio da literatura, de maneira que não podemos propor uma análise de gênero sem levar em conta como ele é construído dentro da obra literária.

Desta forma, nossa proposta de leitura dos três contos de Poe leva em conta o gênero como categoria de análise sem deixar de considerar as convenções do Romantismo. Poe, sendo um autor norte americano, é tributário do movimento romântico inglês, de forma que a influência de autores como Samuel Taylor Coleridge e Ann Radcliffe não pode deixar de ser analisada. Coleridge preconizava uma poesia do mistério e do sobrenatural, tendo influenciado muito a obra poética de Poe, que também apreciava os cenários míticos e os fenômenos que estavam além da compreensão humana. Radcliffe, por sua vez, influenciou sobremaneira os contos góticos do autor, com suas heroínas aprisionadas em castelos decadentes e seus personagens malévolos, integrantes de uma aristocracia também decadente. Além disso, como estamos tratando do gênero conto, nos propomos a realizar uma investigação teórica a esse respeito, levando em conta que Poe foi um teórico do conto, tendo desenvolvido a teoria da unidade de efeito, que exerceu profunda ressonância na crítica e no fazer literários não só dos EUA como também da Europa, da Argentina e do Brasil¹.

As convenções do Romantismo gótico ajudam a construir representações de um feminino decadente física, moral e espiritualmente, idealizado por personagens masculinos necrófilos, excêntricos e isolados do mundo exterior. Neste sentido, definimos um recorte que acompanhará a análise da representação da personagem feminina: a oposição entre o personagem masculino, que sempre narra os contos em primeira pessoa, e que é o demiurgo, o artista criador típico do Romantismo, e a personagem

¹ Ao afirmar isto estamos nos referindo aos poetas franceses do Simbolismo, ao escritor argentino Julio Cortazar, que recebeu influência de Poe, e a Machado de Assis, que também foi influenciado por Poe em seus contos.

feminina, que aparece como uma espécie de “sombra” do artista masculino, morrendo para servir a uma idealização estética do demiurgo. Ao longo da análise expandiremos e problematizaremos esta dicotomia, pois, apesar de nosso foco ser a representação da personagem feminina, não podemos deixar de levar em conta a representação do personagem masculino, uma vez que é ele quem constrói, delinea e caracteriza a mulher. No que diz respeito à questão da amada morta, o estudo intitulado *Over her dead body: death, femininity and the aesthetic*, de Elisabeth Bronfen, foi de extrema importância para nossa pesquisa. Em seu estudo, Bronfen faz uma análise semiótica da representação das mulheres mortas na literatura, lançando mão de conceitos psicanalíticos como a castração e o complexo de Édipo, sem deixar, no entanto, de considerar as configurações de gênero presentes nestas representações, que são, para a autora, produtos de uma sociedade patriarcal que marginaliza e aliena o feminino, fazendo de sua figura o lócus de figuras de morte, doença e decadência (BRONFEN, 1992: p.36). Neste sentido, Bronfen nos chama a atenção para o fato de que o próprio Poe se preocupava com o tema da amada morta, chegando até mesmo a afirmar que “a morte da mulher amada é, inquestionavelmente, o mais poético tema do mundo, e, igualmente, a boca mais capaz para desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor” (POE, 2001: p.915). Tal declaração do autor nos ofereceu uma rica chave interpretativa, uma vez que ela explicita as configurações de gênero presentes na representação da amada morta: o masculino na posição de quem lamenta esta morte, sendo, portanto, o sujeito do discurso, e o feminino na posição de cadáver, que se transforma em objeto de apreciação estética. Tais representações reverberam, principalmente, nas produções literárias românticas, em que são frequentes o amor pela morte, os cenários lúgubres e misteriosos, e os personagens excêntricos dominados por obsessões mórbidas que desembocam em verdadeiros excessos emotivos centrados nas personagens femininas².

Ao realizar a presente pesquisa, não perdemos de vista que o tema escolhido já foi largamente comentado, uma vez que Poe é um autor muito lido, e sua obra suscita uma série de leituras muitas vezes polêmicas. A representação da figura feminina já foi debatida em uma série de análises psicanalíticas, entre elas a da psicanalista francesa

² O excesso emotivo está presente, por exemplo, no final do conto “A queda da casa de Usher”, em que o aristocrata Roderick Usher, obcecado pela morte de sua irmã, acredita que ela voltará do mundo dos mortos em uma noite de tempestade. De fato, isto acaba ocorrendo e provoca a queda da casa, um momento de excesso no qual as previsões de Roderick são confirmadas, e que acaba por causar a sua própria morte.

Marie Bonaparte, que associa a obsessão do autor pela amada morta à perda da mãe aos três anos de idade. Na presente dissertação, não iremos psicologizar as personagens, ainda que uma análise de gênero não exclua, necessariamente, considerações de ordem psicológica. Ao longo de nossa pesquisa bibliográfica, nos deparamos com uma série de textos a respeito da representação da amada morta na obra poética e ficcional de Poe, entre elas a instigante “The Stricken Eagle: Women in Poe”, de David Grantz, publicado em 2001. A análise de Grantz é bastante minuciosa, com um excelente resumo da biografia de Poe e dos contos e poemas nos quais a figura da mulher aparece retratada. Todavia, o autor se perde em considerações de fundo biográfico que pouco tem a nos dizer a respeito de como as personagens femininas são construídas, pois não levam em consideração as convenções do Romantismo e muito menos os aspectos sociais que estão presentes nas representações da amada morta. Por outro lado, ao longo desta pesquisa não encontramos outras análises de gênero, de forma que desconhecemos quanto esta abordagem foi utilizada em relação à obra de Poe. Desta maneira, a intenção de nossa pesquisa é reafirmar a importância de Poe para os estudos literários, procurando, na medida do possível, enriquecer também as colaborações na área de estudos de gênero.

A presente dissertação se divide em três capítulos. O primeiro é destinado a apresentar o embasamento teórico da pesquisa, sendo dividido em três partes: *Da questão feminista à questão do gênero*, *O gênero como construção cultural* e *Problematizando a abordagem de gênero: representação e função social da obra literária*. A primeira parte se refere à passagem da questão feminista à questão do gênero, com um resumo das duas principais vertentes da crítica feminista: a vertente *revisionista*, que se dedicava a reler obras canônicas e analisar as representações das figuras femininas em obras de escritores masculinos, e a vertente denominada por Elaine Showalter de *ginocrítica*, que se destinava a analisar as obras produzidas por escritoras mulheres. A primeira vertente é a que mais nos interessa para esta pesquisa, pois nosso objetivo é analisar a representação das personagens femininas na obra de um escritor masculino, não apenas denunciando a opressão feminina em seus textos, mas mostrando de que forma tal representação é construída, e de que maneira ela se relaciona à representação dos personagens masculinos. Após esta discussão, analisaremos a questão do gênero na literatura, mostrando como o gênero se firmou como categoria de análise na década de 1990, e o que isso trouxe de proveitoso para a análise literária.

Na segunda parte, analisaremos, com base no artigo “A tecnologia do gênero”, de Teresa de Lauretis, a questão da construção de gênero. Lançaremos mão do conceito de *tecnologia de gênero* de Lauretis para explicar como se dão as construções de gênero na sociedade, considerando a própria literatura como uma tecnologia de gênero, em especial no século XIX, em que se observa a consolidação de um público leitor fiel, que se dedicava avidamente à leitura de obras literárias. Na sequência, discutiremos de que forma algumas obras literárias lidas no século XIX podiam reforçar e/ou subverter a ideologia patriarcal.

Na terceira parte, problematizaremos a abordagem de gênero na literatura a partir da discussão do conceito de representação e das ideias de Antonio Candido. Apesar de não fazer nenhuma consideração a respeito da questão de gênero, Candido preconiza a associação de aspectos formais e de conteúdo na análise da obra literária, afirmando que o estético nunca pode ser desvinculado do social. Nossa intenção é mostrar que o gênero também se encontra associado a questões estéticas, daí a importância da contribuição de Candido para nossa pesquisa.

O segundo capítulo destina-se a apresentar o contexto no qual surgiu a obra de Poe, as características do Romantismo inglês e norte americano, bem como as suas principais vertentes, alguns detalhes a respeito da produção literária de Poe, as influências recebidas pelo autor, e uma investigação teórica a respeito do gênero conto. Discutiremos também a questão da representação da amada morta na literatura, a partir das ideias de Elisabeth Bronfen e das construções de gênero presentes ao longo do movimento romântico. Todos estes aspectos nos ajudam a compreender como as personagens femininas são construídas, a começar pela influência dos romances góticos de Ann Radcliffe, que trazem representações de personagens femininas perturbadas e encarceradas em mansões decadentes, conforme veremos no conto “A queda da casa de Usher”. A investigação teórica a respeito do conto curto enquanto gênero literário é também muito relevante, uma vez que o próprio Poe teorizou a este respeito, o que mostra a consciência do autor a respeito de sua criação, e como tal consciência se manifestou na composição de suas narrativas.

No terceiro capítulo analisaremos os três contos escolhidos, com base em todas as ideias apresentadas nos capítulos anteriores. Recuperaremos conceitos de Rita Felski, Teresa de Lauretis e principalmente, de Elisabeth Bronfen, no que diz respeito às construções literárias do masculino e do feminino, da posição da mulher na sociedade e das tecnologias que regulamentavam a sexualidade feminina, e da questão da amada

morta. Tais reflexões oferecem respostas para as perguntas que nos fizemos ao longo desta pesquisa, e nos ajudam a entender porque Poe representava suas personagens femininas como seres adoecidos, decadentes e à beira da morte. Tais representações, enquanto construtos literários e culturais, são capazes de revelar como a sociedade do século XIX e o próprio movimento romântico percebia o feminino. Portanto, esta pesquisa consiste no estudo de representações literárias de um feminino social e culturalmente construído, que se faz presente na literatura através de convenções artísticas que também são socialmente construídas, mostrando que as questões literárias estão imbricadas com o estético e o social.

Também gostaríamos de deixar claro que esses três contos, por si só, não são suficientes para compreendermos todo o rico universo ficcional de Poe, um autor que atuou como ficcionista, poeta, crítico literário e editor. Entretanto, eles foram escolhidos por mostrarem, da melhor forma possível, o que nos propusemos a estudar: a representação da figura feminina dentro de uma perspectiva de gênero, e o que tais representações revelam a respeito de uma sociedade patriarcal em que a maioria das mulheres eram musas interrompidas e tinham suas vozes silenciadas³.

³ Há outros contos de Poe nos quais aparecem representações de personagens femininas, entre eles “Morella”, de 1835, “Ligeia”, de 1838, “Eleonora”, de 1842, e “O gato preto”, de 1843. Conforme já dito, os contos que serão analisados nesta dissertação se baseiam em um recorte que focaliza o personagem masculino como demiurgo, e a personagem feminina como musa inspiradora, representações estas que não aparecem nos demais contos citados, daí nossa opção por excluí-los do presente estudo.

1. GÊNERO E REPRESENTAÇÃO: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

1.1 Da questão feminista à questão do gênero

Para iniciar esta discussão, faz-se necessário apresentar um breve histórico da crítica feminista e analisar as suas duas principais vertentes. A primeira corresponde à fase inicial do feminismo e coloca ênfase no papel da mulher como leitora. A segunda corresponde a um momento posterior, no qual parte da crítica feminista, procurando limitar seu campo de estudos, passa a se concentrar no papel da mulher como escritora. A primeira vertente, chamada de revisionista, é a que mais nos interessa para o desenvolvimento deste trabalho, ao passo em que a segunda será brevemente analisada, com a finalidade de contrapor os dois modelos de crítica.

A primeira fase do feminismo empreende uma crítica contundente em relação à noção de universalidade do sujeito e aos parâmetros de verdade e subjetividade, afirmando que tudo isto era, na realidade, uma construção masculina. O ato fundador da crítica feminista foi uma releitura de obras que fazem parte da tradição literária ocidental, quase em sua totalidade escrita por homens. Esta crítica centrava-se nos modos de representação das personagens femininas e continha um caráter de denúncia, afirmando que estas eram muitas vezes representadas como seres passivos, sem qualquer influência no desenrolar da ação de romances centrados na experiência masculina, tais como, por exemplo, o *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Na opinião de Rita Felski estas personagens podiam até ser complexas e convincentes mas nunca teriam os destinos morais dos personagens masculinos, uma vez que “as mulheres da ficção existem como o reflexo da lua, brilhando na projeção da luz moral do homem”⁴ (FELSKI, 2003: p.17). Uma das obras na qual aparece a preocupação em analisar estereótipos criados por autores masculinos é *Sexual Politics*, de Kate Millett, publicado em 1970. Nesta obra, que é a precursora do feminismo anglo-americano, Millett analisa textos de D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer e Jean Genet considerando as relações de poder entre os sexos e denunciando o machismo nas representações do feminino.

⁴ “Women in fiction, most commonly, exist in a moonlike way, shining by the reflected moral light of men”. (mihha tradução)

De acordo com Sandra Gilbert e Susan Gubar, as figuras femininas teriam sido “mal representadas”⁵ ao longo de séculos de tradição literária. (GILBERT & GUBAR, 1979: p.15). Isto teria ocorrido por causa de uma condição cultural que considerava a criatividade uma prerrogativa masculina e a mulher como uma bela imagem para o olhar voyeurístico do homem. A cultura parece não aceitar a ideia da mulher enquanto produtora de significados, considerando-a como o “outro” de um “discurso masculino” que a aliena e a suprime, fazendo de sua figura o *locus* de representações ambíguas, que oscilam entre a mulher santificada e idealizada, colocada em um pedestal, e a mulher perigosa e sensual, vista como um ser maléfico, capaz de destruir a sanidade masculina. Na visão de Sandra Gilbert e Susan Gubar, a psique dos escritores masculinos oscilava entre a representação da personagem feminina enquanto “mulher anjo” e “mulher monstro”, o que revela uma postura contraditória em relação à sexualidade feminina. Desta forma, as personagens femininas na literatura seriam “aprisionadas” em narrativas “masculinas”, não sendo nunca representadas como indivíduos autônomos e sim como projeções dos desejos e anseios do artista. (GILBERT & GUBAR, 1979: p.17).

A vertente revisionista se revelou um ramo bastante produtivo da crítica feminista, tendo gerado centenas de análises dos estereótipos e representações femininas presentes na literatura produzida por escritores homens. Conforme dito no início, tal vertente se refere ao papel da mulher como leitora, um papel tradicionalmente associado ao masculino, uma vez que as mulheres, ao longo de vários séculos, tiveram pouco ou nenhum acesso à educação. Com o surgimento da sociedade burguesa, que ampliou a escolarização das camadas altas e médias da sociedade, e também com o início do romance sentimental no século XVIII, há uma ampliação no universo de leitores, sendo que as mulheres passam a ser as principais leitoras destes romances sentimentais, que tratavam de assuntos considerados tipicamente “femininos”, tais como o casamento por interesse, a conquista de um grande amor, as decepções amorosas, o ciúme e a infidelidade. As leitoras femininas, agora com mais oportunidades de escolarização e conseqüentemente, de desenvolvimento de hábitos de leitura, se identificavam com estes temas, o que para Rita Felski era perfeitamente compreensível, pois “os romances sentimentais preocupavam-se em tematizar as nuances da psicologia

⁵ Esta é uma ideia que surge a partir da adoção de uma perspectiva feminista, que percebe as personagens femininas como seres passivos e submissos aos personagens masculinos. Todavia, dentro da perspectiva “masculina” predominante na literatura, tais personagens eram bem representadas, seja como mães e esposas dedicadas, seja como mulheres fortes, ou como mulheres que usavam a sexualidade para conseguir seus intentos.

e do sentimento humanos, o que os tornava apropriados para as mulheres, vistas como *experts* em emoções e como guardiãs da vida privada”⁶ (FELSKI, 2003: p.29). A leitura de romances sentimentais acabou por gerar uma série de estereótipos em relação à leitura feminina, que concebiam a mulher leitora como um ser isolado do mundo exterior, que se deixava levar pelos enredos dos romances e que via na literatura uma forma de fugir da realidade. Por isso, a leitura feminina, assim como os romances direcionados para mulheres, não eram considerados “sérios” por uma longa tradição literária de autoria masculina, que os marginalizava pelo fato de tratarem de temas domésticos e amorosos. A primeira fase do feminismo questiona tais posturas ao preconizar que estes romances também deveriam ser levados a sério, assim como o papel da mulher leitora. Desta maneira, o movimento feminista inaugura uma leitura de resistência, que procura desconstruir os estereótipos relacionados à leitura feminina, pois a leitora feminista, ao contrário da mulher que lê uma obra de ficção sem criticar e analisar, nunca se perde nas páginas de um romance, sempre questionando a herança cultural e literária da qual é tributária.

Judith Fetterley, em seu livro *The Resisting Reader*, de 1977, afirma que “ler o cânone do que é considerado literatura clássica americana é identificar-se com o masculino. A leitora feminina é forçada a identificar-se contra si mesma”⁷ (FETTERLEY, apud FELSKI, 2003: p.33). Para Fetterley, o fato de a literatura ser predominantemente de autoria masculina, e de abordar temas considerados masculinos, tais como as guerras, as grandes navegações e o heroísmo, teria originado um problema de identidade para a mulher leitora, que não conseguia se identificar com estes temas pelo fato de eles não fazerem parte da experiência feminina. Ao afirmar isto, a autora propõe que a linguagem “masculina” é a linguagem da exclusão e da opressão, uma vez que as mulheres seriam levadas a ler como homens, adotando um ponto de vista próprio deles. Apesar de ser uma contribuição valiosa para a primeira fase do feminismo, no sentido de que impulsionou uma reflexão a respeito do gênero do leitor, acreditamos que o posicionamento de Fetterley deve ser problematizado por duas razões. A primeira diz respeito à existência das marcas de gênero na literatura. É fato que a grande maioria dos escritores era homem, mas é um reducionismo interpretar qualquer obra literária levando

⁶ “*The novel was attentive to the nuances of psychology and the delineation of feelings; this made it well suited to women who were seen as experts in emotions and guardians of the private sphere*” (minha tradução)

⁷ “*To read the canon of what is currently considered classic American literature is perforce to identify as male. The female reader is thus required to identify against herself*”. (minha tradução)

em conta apenas o gênero de autoria, pois corre-se o risco de cair em uma biologização da literatura, e esta não é a finalidade de uma leitura feminista ou de gênero. Desta forma, não devemos reduzir a literatura a uma mera representação de atitudes, crenças e valores patriarcais, e sim interpretá-la como o espaço no qual se articulam e se materializam as posições sociais de homens e mulheres ao longo dos séculos.

A segunda razão para que problematizemos o posicionamento de Fetterley se refere à criação de uma leitura feminista de resistência, que para Felski acaba sendo algo que “confina o leitor a uma instância negativa, forçando-o sempre a reagir ao que lê. Ao recusar baixar sua guarda, a leitora feminista se priva de ser inspirada, afetada ou transformada pela leitura de uma obra”⁸ (FELSKI, 2003: p.36). Desta maneira, a autora advoga o prazer da leitura de qualquer tendência, o que leva a relativizar as ideias de Fetterley, pois, ao mesmo tempo em que a leitura crítica faz os leitores mais atentos às nuances de forma e de conteúdo de um romance, ela os pode transformar em leitores muito rígidos, que nunca são afetados pelo prazer da leitura. Além disso, ao adotar uma postura muito crítica em relação à literatura considerada “masculina”, encarando-a simplesmente como uma reprodução de valores patriarcais, estamos limitando nossa análise a uma leitura dogmática da questão de gênero, esquecendo-nos de considerar as convenções estéticas e formais que estão presentes no texto ficcional. Entretanto, o gênero do leitor influencia a forma como uma obra é recebida, uma vez que homens e mulheres trazem perspectivas e experiências muito diferentes para a leitura e a interpretação de um texto literário.

O caráter de resistência da leitura feminista foi bastante criticado por vários teóricos, entre eles Harold Bloom e John Ellis, que viam as feministas como leitoras que adotavam um ponto de vista muito pessoal ao interpretar e analisar um texto, desmerecendo com isto a grandeza das obras literárias. Ellis, por exemplo, argumenta que investigar estereótipos sexuais nas obras de escritores masculinos não produz *insights* relevantes, afirmando que a crítica feminista não consegue oferecer uma contribuição razoável para a crítica literária porque uma perspectiva que leva em consideração as configurações de raça, gênero e classe torna muito restrito o escopo de análise textual. (ELLIS, apud FELSKI, 2003: p.10). Entretanto, para Felski a argumentação de Ellis não procede, uma vez que uma análise de cunho feminista não

⁸ “Such an attitude locks the reader into a negative stance, requiring her to react against what she reads. By refusing to let down her guard, she cuts herself off from ever being affected, inspired, or changed by the encounter with a book”. (minha tradução)

quer simplesmente acusar os escritores masculinos de machismo e/ou misoginia, e nem transformar os textos literários em meros reflexos de vivências de gênero, mas sim enfatizar a importância das mulheres nas obras literárias e no curso da história. (FELSKI, 2003: p.8). Como Felski, acreditamos que este deve ser o objetivo de uma análise feminista, que não está somente interessada em levantar bandeiras a respeito da igualdade e/ou diferença sexual, mas em mostrar como as mulheres são representadas na literatura e como tal representação se encontra relacionada a questões históricas, sociais e culturais.

Com o passar do tempo, parte da crítica feminista mudou de foco, propondo uma extensa investigação de obras escritas por escritoras mulheres, tais como Emily Dickinson, Charlotte Perkins Gilman e as irmãs Emily, Anne e Charlotte Brontë, entre outras. Para Gilbert e Gubar, a condição da mulher na sociedade teria moldado a expressão criativa feminina, que ao longo dos séculos havia sido marginalizada e até mesmo considerada anômala. (GILBERT & GUBAR, 1979: p.18). O poeta inglês Robert Southey fez a seguinte afirmação sobre a condição da mulher escritora em um contexto literário definido por homens: “A literatura não é assunto de mulheres, e não pode ser”⁹ (SOUTHEY, apud GILBERT & GUBAR, 1979: p.8). Isto ocorreu em grande parte pelo fato de que, na sociedade patriarcal, operou-se uma divisão na qual o feminino era visto como algo ligado à natureza, à emoção e à esfera privada, e o masculino à esfera pública e às realizações da ciência, da arte e da tecnologia. Como consequência, o feminino existiria além da cultura, estando à margem da história e ausente do pensamento político e intelectual. Na literatura, tal divisão se manifestou em uma dicotomia entre o masculino criador, sujeito de representação, e o feminino criado, objeto de tal representação. Desta forma, o fazer literário não era moldado para as mulheres, que acabaram sendo amplamente “escritas” na literatura, tornando-se, às vezes, personagens marcantes, mas não autoras.

Elaine Showalter, reconhecendo que as leituras da primeira fase do feminismo não tinham um objeto próprio, pois centravam-se predominantemente na análise dos estereótipos sexuais presentes nas obras de autores masculinos, preocupava-se com a sistematização dos estudos feministas, propondo que, ao invés de se debruçar sobre toda a literatura, era mais proveitoso se debruçar sobre a literatura escrita por mulheres. Showalter apresenta uma preocupação acadêmica de estabelecer uma forma de leitura

⁹ “*Literature is not the business of a woman’s life, and it cannot be*”. (minha tradução)

que tivesse rigor crítico. Esta vertente da crítica feminista foi denominada *ginocrítica*, devido a sua preocupação em analisar e interpretar obras escritas por mulheres. Para a pensadora, a ginocrítica oferece muitas oportunidades teóricas, pois “ver os escritos femininos como assunto principal força-nos a fazer a transição súbita para um novo ponto de vantagem conceptual e a redefinir a natureza do problema teórico com o qual nos deparamos” (SHOWALTER, 1994: p.29).

Dentro deste raciocínio, a autora se pergunta como podemos considerar as mulheres como grupo literário distinto, e quais são as diferenças nos escritos de mulheres. Neste ponto, chegamos a dois impasses problemáticos, que se constituem em verdadeiras angústias para a maioria dos teóricos feministas e de gênero: a (não) existência de marcas textuais que caracterizem um texto escrito por uma mulher, bem como a questão da representação da experiência. Showalter, por exemplo, não acredita que necessariamente exista uma linguagem diferente nos escritos femininos. Para ela, o que existe é uma *cultura da mulher*, isto é: “uma teoria que incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem” (SHOWALTER, 1994: p.44). Concretamente, não existem marcas específicas do feminino ou do masculino na escrita, de forma que nos parece complicado considerar as escritoras mulheres como um grupo à parte. Além disso, tal separatismo, assim como a teoria cultural de Showalter, pode reforçar a ideologia patriarcal, aumentando ainda mais as diferenças entre escritores homens e escritoras mulheres.

No que diz respeito à representação da experiência, algumas teóricas feministas afirmam que “o ser homem e ser mulher levaria a escrituras diferenciadas” (FURLANETTO, 1994: p.72). Dentro desta perspectiva, escritores e escritoras representariam o mundo de formas diferentes, de forma que um escritor homem faria representações “distorcidas” das personagens femininas pelo fato de não ser “mulher”. Sendo “homem” ele não poderia entender o que é ser “mulher”; poderia apenas fantasiar e imaginar a condição feminina, mas talvez nunca retratá-la como uma escritora a retrataria. A “escrita masculina” produziria representações enviesadas do feminino, que nada mais seriam do que meras suposições a respeito da vivência, das sensações, dos pensamentos e atitudes de uma “mulher”. Uma escritora, por outro lado, faria representações mais “fidedignas” da condição feminina, pois sabe o que é ser “mulher”, sabe dos pensamentos, valores e atitudes de uma “mulher”. Trata-se de um assunto muito debatido, que suscita posições teóricas variadas, mas é possível acreditar que a

diferença entre escritos femininos e masculinos não reside na linguagem, mas nos temas e no olhar que o escritor ou a escritora lança sobre determinados assuntos, um olhar que está relacionado às posições sociais que homens e mulheres ocuparam ao longo dos séculos.

As vertentes críticas que foram analisadas até agora levam em consideração tanto o gênero do leitor quanto o gênero do escritor na produção e recepção de um texto. O conceito de gênero está presente em grande parte da atual produção teórica feminista. O gênero é definido como “toda e qualquer construção social, simbólica, culturalmente relativa, da masculinidade e da feminilidade. Ele define-se em oposição ao sexo, que se refere à identidade biológica dos indivíduos” (SCOTT, 1990: p.5). Desta maneira, gênero não é sexo: ele é uma categoria que se impõe sobre o corpo sexuado, aquilo que faz do ser biológico um sujeito social, seja ele homem, mulher, heterossexual ou homossexual, branco ou negro. Para Teresa de LAURETIS (1994: p.211), “as concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais”. Desta forma os sujeitos não se constituem apenas pela diferença sexual, mas por variadas representações culturais que dizem algo sobre como a sociedade os percebe. Tais representações constituem os sistemas de gênero aos quais a autora se refere, de forma que ser representado (ou se representar) como “homem” ou “mulher” já subentende a “totalidade dos atributos sociais associados a homens e mulheres” (LAURETIS, 1994: p.212). Em uma sociedade patriarcal, por exemplo, ser representado como homem pressupõe os atributos de força, virilidade e insensibilidade, uma vez que, desde a mais tenra infância, a grande maioria dos homens é advertida de que “homem não chora”, e de que qualquer demonstração de sentimentos pode gerar dúvidas em relação à masculinidade. Por outro lado, ser representada como mulher pressupõe a existência de valores tradicionalmente considerados “femininos”, tais como a maternidade, a empatia, a sensibilidade, a solidariedade e o sentimentalismo. Tais características são socialmente construídas, inculcadas através da educação e do aprendizado de atitudes e valores ao longo da vida do indivíduo, o que mostra que não podemos perceber as diferenças entre homens e mulheres como uma mera diferença sexual.

Segundo Lauretis, o gênero é também a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe. A noção de gênero constrói uma relação entre uma

pessoa e outras pessoas previamente constituídas como classe, não se referindo a um indivíduo isolado a sim a uma relação social. E as representações do gênero, na visão da autora, são construções que se dão nas mais diversas instâncias sociais por meio da literatura, do cinema e das artes em geral. (LAURETIS, 1994: p.209-211). Além destas instâncias podemos apontar outras: a mídia, a religião, os currículos escolares, as relações familiares, a língua do cotidiano, diferentes ideologias, enfim, todo um aparato cultural e semiótico que ajuda a forjar identidades sexuais, sociais e raciais.

O termo *gênero* surge na década de 80 do século XX, em uma reivindicação das feministas lésbicas, que acreditavam que as relações heterossexuais, o foco da crítica feminista até o momento, não davam conta da totalidade da sexualidade humana. Na primeira fase do feminismo observa-se uma forte articulação entre política de gênero e crítica literária, baseada na ideia de que a última não podia ser separada da primeira. Conforme já mencionado, em um primeiro momento a crítica feminista apresentava um tom de denúncia, afirmando que as relações sexuais seriam regidas por dinâmicas de poder baseadas no binômio dominação masculina x submissão feminina.¹⁰ O surgimento da categoria gênero marca uma conquista das feministas contemporâneas no sentido de estabelecer novas compreensões teóricas acerca dos questionamentos que caracterizam o feminismo, introduzindo novos debates sobre posturas e comportamentos e relativizando os postulados tradicionais de dominação e submissão entre os sexos. Estas leituras surgem com a emergência de novas abordagens teórico-metodológicas como a psicanálise, a linguística e o pós-estruturalismo, que oferecem novos elementos de investigação científica e apontam novas trilhas para a construção do conhecimento acadêmico. Em primeiro lugar, as teóricas de gênero rejeitaram a ideia de *diferença*

¹⁰ Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, de 1949, oferece uma série de explicações para a situação de inferioridade das mulheres ao longo da história. A primeira delas é biológica e atesta a inferioridade muscular do corpo feminino e o fato de que a mulher tem bem menos força física do que o homem. Além disto, o corpo feminino era um verdadeiro mistério, pois era sujeito a alterações hormonais como a menstruação, gravidez e menopausa, sendo considerado impuro, algo que causava horror e que deveria ser domesticado, sob pena de “contaminar” o corpo masculino, considerado são e superior. Às mulheres também cabia o papel de mãe, tornando-as sedentárias e incapazes de exercer tarefas masculinas como caçar e pescar, por exemplo. Os homens, por outro lado, tinham mais liberdade de ação no mundo. Além disso, os homens também dominaram as mulheres economicamente, pois tinham mais força física, o que os capacitava para o trabalho árduo da lavoura. Às mulheres, por outro lado, foram destinadas atividades domésticas, funções condizentes com seu limitado desenvolvimento físico, emocional e intelectual. A noção de que as mulheres eram inferiores gerou toda uma mitologia patriarcal que as percebe como seres maléficos e odiosos, dissimulados e perigosos, daí a necessidade de subjugar o feminino e afirmar o falocentrismo. A supremacia masculina, na visão de Felski, “carrega as sementes da dominação com um medo da dependência em relação à mulher” (FELSKI, 1995: p.2). Desta forma, a necessidade de oprimir as mulheres nasce a partir de crenças negativas em relação ao feminino que estão enraizadas em nossa sociedade até os dias de hoje.

sexual que estava no centro das primeiras análises feministas. Esta diferença representava uma simples oposição de sexo, isto é, a mera diferença entre o homem e a mulher. O conceito de diferença sexual implicava a existência da categoria *mulher*, baseada na identidade biológica e em uma “essência” feminina relacionada, por exemplo, à maternidade. Os estudos de gênero rejeitaram estas idéias essencialistas ao afirmar que as características ditas intrinsecamente “femininas” e “masculinas” não são inerentes aos sexos e sim construídas na esfera social.

Na década de 1990 do século XX, torna-se mais frequente o uso do termo gênero como *categoria de análise*. Ao considerarmos tal categoria na análise de um texto ficcional estamos pressupondo que o gênero de autoria influencia as representações de mundo contidas neste texto, de forma que um autor não poderia produzir uma obra totalmente livre de qualquer significado relacionado ao gênero. Felski acredita que a literatura é sobre gênero naturalmente, pois as obras sempre retrataram as vidas de homens e mulheres. E ao contrário do que muitos podem pensar a literatura não apenas reforça a existência de uma opressão feminina: ela traz ideias, mitos e símbolos relativos ao gênero. A introdução do gênero como categoria de análise no debate acadêmico foi possível graças ao impacto ideológico do feminismo, que de acordo com Felski, trouxe uma nova forma de ler e interpretar a literatura:

[...] as críticas feministas acreditam que a dimensão estética inclui tanto os temas quanto as formas, tanto os significados sociais quanto os anseios psíquicos. Elas são céticas em relação à visão de que a experiência estética possa ser completamente desinteressada, despida de qualquer referência ao mundo ou de fortes sensações prazerosas. Podemos apreciar na literatura o que não apreciaríamos na vida; a arte não é um mero espelho ou documento do mundo social. Ainda assim nossos gostos estéticos e inclinações não podem ser completamente separados de nossas vidas e interesses como seres sociais. As críticas feministas concordariam com a observação de que a experiência estética é inseparável da memória, do contexto, do significado, e também do que somos, onde estamos, e de tudo o que já aconteceu conosco. (FELSKI, 2003: p.142) ¹¹

¹¹ [...] *feminist critics believe that the aesthetic dimension includes themes as well as forms, social meanings as well as psychic yearning. They are skeptical of the view that aesthetic experience can be completely disinterested, shorn of all reference to the world or stirrings of sensual pleasure. Rather, our presence to works of art is messy and impure. We can enjoy much in literature that we would not enjoy in life; art is not a simple mirror or document of the social world. Yet our aesthetic tastes and inclinations cannot be completely severed from our lives and interests as social beings. Feminist critics would agree with the observation that aesthetic experience is inseparable from memory, context, and meaning, and hence from who we are, where we are, and all that has already happened to us.* (minha tradução)

Felski acredita que um bom crítico literário deve prestar atenção à sociedade e à literatura como arte, percebendo-a como um amálgama de interesses que incluem política, história, e é claro, o estético. De acordo com Toril Moi, a leitura feminista, além de não ser neutra nem imparcial (nenhuma leitura é), é sempre política, partindo do pressuposto de que “todos falam a partir de uma posição conformada por fatores culturais, políticos, sociais e pessoais” (MOI, 1988: p.55). Nesta visão, todos falam a partir das perspectivas de gênero, raça e classe, que se tornam aspectos de profunda relevância a serem levados em conta na análise de uma obra literária. Desta maneira, a crítica feminista oferece novas possibilidades de interpretação de textos ficcionais ao postular que grande parte da produção e da recepção de obras literárias se organiza em torno de certas configurações de gênero, e que o gênero organiza o enredo e a construção dos personagens.

Feministas como Felski questionaram algumas teorias críticas que estavam em alta nas décadas de 1960 e 1970, tais como o estruturalismo e a tese da “morte do autor”, defendida por Roland Barthes. Os teóricos pós-estruturalistas, entre eles o próprio Barthes, afirmavam que o texto literário era um sistema coerente de signos linguísticos, devendo ser analisado sem a preocupação com questões biográficas, sociais, culturais e históricas. Roland Barthes foi mais longe em suas ideias ao afirmar que o autor não era relevante para a análise e interpretação de uma obra literária. Em seu famoso artigo “A morte do autor”, o pensador francês recusa a existência de uma voz autoral que preceda a escrita do texto, visto como algo que não precisa ser decifrado, pois não contém um “segredo” intrínseco:

Uma vez afastado o autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou suas hipóteses: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está explicado, o crítico venceu: não é de se admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor. Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser decifrado; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido (BARTHES, 1988: p.69).

A partir da leitura deste trecho, percebemos que Barthes questiona o modelo de crítica literária que procura no autor a explicação para todas as nuances do texto, pois para ele o autor morre assim que nasce a escrita, deixando um espaço vazio que será preenchido pelo *leitor*. De fato o leitor passa a ser considerado relevante para a análise de uma obra literária, sendo que a unidade de um texto não está mais em sua origem (o autor), e sim em seu destino (o leitor). Entretanto, mesmo centrando o foco no leitor, Barthes o desumaniza, assim como fez com o autor: “o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito” (BARTHES, 1988: p.70). Felski e Toril Moi se colocaram contra tais ideias afirmando que considerar o autor e sua posição sócio-cultural pode ser uma rica chave interpretativa, uma vez que todo autor apresenta um lugar de fala, criando a partir de identidades que influem no processo criativo. Portanto, nenhum escritor vive em um “limbo” cultural, totalmente livre de representar configurações ideológicas e sócio culturais que estão relacionadas ao gênero, à questões raciais e à nacionalidade de quem escreve. Nos três contos de Poe que iremos analisar na presente dissertação, as configurações ideológicas presentes nas construções das personagens femininas são de cunho patriarcal, uma vez que o feminino é visto como o “outro” do discurso, como musa inspiradora de um trabalho artístico de autoria masculina. Tais representações são reflexos de uma cultura que destina ao homem o papel de produtor intelectual e à mulher o papel de objeto de representação, o que faz com que as personagens femininas de Poe se tornem verdadeiros simulacros, seres que não existem enquanto sujeitos autônomos.

As ideias de Barthes apontam para um processo de *crise de autoria* que abala os parâmetros da crítica literária moderna, um dos fatores que originaram, entre outros modos de crítica, a estética da recepção, segundo a qual o universo ficcional é legitimado pelo ato de leitura, e todo o processo de interpretação é determinado pela bagagem cultural do leitor, que irá, por sua vez, completar o sentido do texto. Todavia, a hegemonia do autor se verifica até hoje, pois toda a vez que nos deparamos com um romance ou com outros livros quaisquer nos indagamos a respeito de quem é o (a) autor (a), perdendo-nos, muitas vezes, em curiosidades relacionadas à sua vida. Neste sentido, gostaríamos de explorar o artigo “O que é um autor?”, de Michel Foucault, que fornece vários *insights* produtivos com relação à função do autor em uma obra literária. Para Foucault, o discurso literário da Antiguidade clássica não exigia a presença de um autor, pois as narrativas de heróis eram declamadas em público pelos aedos, sendo passadas

de geração em geração. Desta forma, a oralidade fazia com que a noção de autor não fosse importante, ao contrário do que irá acontecer na sociedade moderna, que assiste a um momento de forte individualização de ideias, o que se manifestará na extrema valorização da figura do autor. A crítica literária formalista, conforme já vimos, irá dessacralizar o autor, contribuindo para o seu apagamento e ultrapassando a tendência sociologista que vê no texto literário a representação da sociedade na qual é produzido. Sendo assim, e de acordo com Foucault, o autor não é proprietário de seus textos, e seu nome próprio, que é diferente dos outros nomes, se torna uma *função* do texto:

[...] Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso: ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros (...) Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser no discurso: para um discurso, o fato de haver o nome de um autor, o fato de que se possa dizer “isto foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. (FOUCAULT, 2001: p. 273-274)

A partir das ideias de Foucault podemos chegar à conclusão de que o autor não está atrelado a um indivíduo real e sim a um certo tipo de discurso. Desta forma, uma infinita possibilidade de discursos pode ser inaugurada a partir do nome de um autor, de maneira que a função autor é capaz de exceder a própria obra. Acreditamos que esta noção é válida, principalmente se pensarmos no que o nome de um autor realmente significa para nós enquanto leitores e enquanto críticos de literatura. A vida concreta de Poe, por exemplo, pode não ser relevante para a análise de seus contos e poemas, mas o que o nome deste autor significa dentro dos estudos literários é de extrema importância. Ao nos recordarmos do nome de Poe, logo nos vêm à mente todas as características associadas a ele e à sua obra: histórias de terror, Romantismo gótico, morte da mulher amada, gênero policial, entre outros. Portanto, é fato que “os textos literários só parecem ter valor quando identificados com um autor”, e que o próprio discurso literário “não é aceito quando desprovido da função autor, que atua fortemente nas obras” (FOUCAULT, 2001: p.276).

No entanto, mesmo reconhecendo a validade do conceito de função autor, não podemos deixar de pontuar que as ideias de Foucault são questionadas pelas crítica feminista. À pergunta foucaultiana “Que importa quem fala?”, Felski responde: importa

sim, e muito. Ao contrário das leituras estruturalistas e pós estruturalistas, a leitura feminista é política, pois não considera a obra como algo autônomo, e sim como algo que carrega representações culturais, que são construídas das mais diversas maneiras nos mais diversos períodos literários. E tais leituras não se limitam ao gênero. Nas duas últimas décadas cresceu o interesse pelos estudos de literaturas consideradas periféricas, tais como a literatura latino-americana e africana, além da literatura negra e homoerótica. Uma leitura política, portanto, não compactua com a ideia de que o autor é uma função do texto ou de que a obra deve ser analisada somente em sua materialidade linguística, pois nunca deixa de lado as configurações étnicas, sociais, sexuais e ideológicas que formatam o texto.

1.2 O gênero como construção cultural

Conforme já dito, a questão do gênero pressupõe uma construção cultural. A fim de debater tal questão, Teresa de Lauretis toma emprestado de Foucault o conceito de *tecnologia*. Cabe salientar que a autora expande tal conceito para incluir o gênero, uma vez que o filósofo francês em momento algum considera o gênero em suas reflexões sobre a história da sexualidade. De acordo com Foucault, a sexualidade, normalmente considerada como uma questão natural e instintiva, teria sido construída socialmente e regulamentada de acordo com os objetivos das classes dominantes. As configurações de sexualidade que se observam ao longo da história cultural são na verdade formas de produção não só dos comportamentos sexuais mas das próprias relações sociais. Tal produção foi possível através das tecnologias sexuais, definidas como um conjunto de técnicas, discursos e práticas criadas e desenvolvidas pela burguesia a partir do final do século XVIII com a finalidade de assegurar a hegemonia da classe. As tecnologias são aparatos ideológicos veiculadores de determinadas crenças e comportamentos que influenciam a vida prática das pessoas, ajudando a moldar suas percepções de mundo. De acordo com Lauretis:

Esses discursos, implementados pela pedagogia, medicina, demografia e economia, se ancoraram ou se apoiaram nas instituições do Estado e se consolidaram especialmente na família: serviram para disseminar e “implantar”, [...] aquelas figuras e modos de conhecimento em cada indivíduo, família e instituição. Essa tecnologia, como observou Foucault, “tornou o sexo não só uma preocupação secular, mas também uma preocupação do Estado: para ser mais exato, o sexo se tornou uma questão que exigia que o corpo social como um todo e virtualmente todos

os seus indivíduos se colocassem sob vigilância”. (LAURETIS, 1994: p. 220-221).

Lauretis aponta o cinema como um exemplo de tecnologia de gênero. A autora procura analisar as técnicas cinematográficas que fazem da mulher algo para ser observado, algo cujo corpo é transformado em lugar privilegiado de sexualidade e do prazer visual do espectador. De fato o cinema ajudou a perpetuar algumas representações do feminino enraizadas em nossa cultura, que vão desde a dona de casa exemplar, baluarte da moral burguesa, preservadora dos valores familiares e sociais, até a mulher sensual e ao mesmo tempo infantil, representada pela atriz Marilyn Monroe.

Segundo Lauretis, não interessa apenas entender como se dá a construção de gênero em uma tecnologia específica, mas também como ela é absorvida por cada pessoa a que se dirige. Para explicar como se dá esta absorção a autora utiliza o conceito de *interpelação*, de Louis Althusser. *Interpelação* é o processo através do qual “uma representação social é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação e assim se torna real para ela, embora seja de fato imaginária” (LAURETIS, 1994: p.220). As representações de gênero, veiculadas pelas tecnologias sociais, são assimiladas pelas pessoas, que se identificam com elas e passam a acreditar que elas são partes de suas personalidades quando na verdade são apenas representações, sendo, como tais, construções imaginárias. Desta forma podemos concluir que as representações/construções de gênero podem ser interpeladoras, pois “penetram” na vida coletiva ajudando a perpetuar determinadas imagens do masculino e do feminino que nos são tão populares.

Dentro deste raciocínio podemos nos perguntar: pode a literatura ser considerada uma tecnologia de gênero? Em que medida as representações literárias desempenharam um papel nas construções de gênero que conhecemos até hoje? No século XIX, devido à inexistência da televisão e da Internet, meios através dos quais se popularizaram muitas das representações de gênero que conhecemos hoje em dia, a literatura desempenhava um papel mais central na vida das pessoas, especialmente no cotidiano das famílias burguesas, que se preocupavam muito com os hábitos de leitura dentro de casa. Conforme já discutido, era popular a leitura de romances sentimentais, nos quais encontramos representações de personagens femininas que são seres incompletos até a chegada de um grande amor, sempre idealizado e visto como salvação. Estas personagens dedicam suas vidas à espera deste amor, que surge, muitas vezes,

em um momento de fragilidade emocional muito grande, que pode ser uma doença e/ou morte na família ou até mesmo a ruína financeira. É neste momento que a heroína encontra o herói, que lhe oferece ajuda em troca, na maioria das vezes, de favores sexuais. A dependência resultante faz com que ela passe a reconhecer a si própria somente na relação estabelecida com o personagem masculino, que se torna não só sua fonte de prazer e sustento, mas o centro de sua própria vida. As representações masculinas, por outro lado, são de alguém que já se estabilizou tanto financeira quanto emocionalmente, tendo uma ampla experiência no campo sexual e sentimental, o que o torna capaz de oferecer segurança à heroína. Geralmente, o amor do casal enfrenta vários percalços, tais como a interferência das famílias e diferenças sócio-culturais, mas tais obstáculos são sempre vencidos ao final da estória, o que garante o tão conhecido final feliz, no qual a felicidade é vivenciada de forma plena e absoluta. Em uma perspectiva de gênero, podemos interpretar o romance sentimental como uma literatura que reforça os valores de uma sociedade patriarcal na qual um dos únicos destinos de uma mulher era sonhar com o amor e esperar ser salva por um homem, que é quase sempre percebido como fonte de estabilidade emocional e financeira. Enquanto tecnologia de gênero, o romance sentimental ajudou a perpetuar tais representações que nos são conhecidas até hoje, e que ainda estão presentes, por exemplo, nos enredos das telenovelas, formas altamente consumidas pela cultura de massa.

Os manuais de conduta, também muito populares no século XIX, tinham uma função claramente educativa, no sentido de que “ensinavam” às moças como realmente deveriam se comportar em sociedade. Na Inglaterra vitoriana, por exemplo, estes manuais traziam representações de um feminino que deveria ser um modelo de virtude, um verdadeiro exemplo de recato, submissão e castidade. E tais representações ganhavam forma através da apropriação de personagens literárias, como, por exemplo, as do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare, entre elas a Ofélia de *Hamlet*, que se tornou um modelo de conduta a ser seguido pelas jovens burguesas do século XIX (SMITH, 2007: p.63). Dois dos principais manuais de conduta na Inglaterra vitoriana eram *Shakespeare's heroines: characteristics of women, moral, poetical e historical*, de Anna Jameson, publicado em 1832, no qual Ofélia é percebida como um repositório dos valores e características morais para a mulher da época, e *The Girlhood of Shakespeare's Heroines in a Series of Tales*, de Mary Cowden Clarke, publicado entre os anos de 1850 e 1852, que se consagrou como *best-seller* também nos Estados Unidos. Este manual, de acordo com Cristiane Busato Smith, descreve a vida de algumas heroínas

shakesperianas até o momento em que as narrativas de Shakespeare começam, enumerando uma série de percalços que vão desde a depressão pós parto da mãe de Lady Macbeth até o assédio sexual sofrido por Ofélia na adolescência, fruto da negligência de sua mãe. A mensagem moral transmitida pelas narrativas é clara, uma vez que “a presença e o cuidado maternos nos períodos da infância e juventude são indispensáveis para a manutenção da integridade física e moral da filha. Para a filha, os conselhos se concentram na importância de permanecer pura e de não ceder aos prazeres carnis antes do casamento” (SMITH, 2007: p.68). Desta forma, os manuais de conduta podem também ser considerados tecnologias de gênero, pois advertiam dos perigos de se ter um comportamento promíscuo, que não se encaixava nos padrões morais da época. Vale lembrar que os manuais eram lidos por jovens de famílias burguesas, que se preocupavam muito com o que as moças liam em casa, de maneira que o hábito de leitura feminina era restrito e direcionado para textos de cunho pedagógico. Assim, as construções de gênero presentes nestes manuais interpelavam as leitoras, reforçando e ao mesmo tempo, ajudando a construir representações que diziam muita coisa a respeito de como a sociedade vitoriana percebia o feminino.

Outras obras bastante populares ajudaram a perpetuar determinadas representações de gênero, além de reforçar valores patriarcais e, ao mesmo tempo, mostrar personagens que iam contra estes valores, entre elas *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, publicado em 1857, e *Senhora*, de José de Alencar, publicado em 1875. O primeiro rendeu ao seu autor um processo judicial, pois as autoridades julgaram o romance uma verdadeira ofensa à moral e à religião, pois trazia críticas severas à instituição do casamento, ao clero e à burguesia. O enredo do romance é bastante conhecido: Emma Bovary, uma jovem sonhadora da burguesia francesa, lê uma série de romances sentimentais e sonha com uma grande paixão. Casa-se com Charles Bovary, um médico interiorano que desperta nela sentimentos diversos daqueles que havia idealizado em toda a sua mocidade. Em pouco tempo, o casamento, visto pela personagem como um meio de ascensão social e de vida glamourosa em meio aos salões da corte, se transforma em algo extremamente enfadonho, despertando nela o desejo de trair o marido. Dona de uma personalidade ansiosa, Emma também se torna compulsiva por compras e se endivida, hábito este que a leva ao suicídio. O romance apresenta elementos questionadores da ideologia patriarcal, tais como o adultério feminino, considerado um desvio de conduta grave para as mulheres, tendo em vista que a sociedade burguesa do século XIX prezava pela família e havia uma grande

preocupação com o direito à herança, que era transmitida de pai para filho. Desta maneira, o adultério feminino era nocivo porque desestabilizava a noção de família, instaurando a dúvida a respeito da paternidade dos filhos e denegrindo o caráter da mulher, que passava a ser malvista na sociedade. As traições, misturadas à compulsão por compras, fazem de Emma uma personagem com características transgressoras, que desafia os padrões morais de seu tempo ao dar vazão aos seus desejos juvenis. Por outro lado, *Madame Bovary* apresenta alguns elementos que reforçam a ideologia patriarcal, entre eles a crença de que a leitura feminina era algo fútil e sem serventia, sendo capaz de originar fantasias pueris que levavam a mulher ao adultério, e o suicídio de Emma, que adverte dos perigos de se deixar levar pela leitura de romances sentimentais. Sendo assim, acreditamos que o romance de Flaubert reforça alguns valores do patriarcado, podendo ser considerado uma tecnologia de gênero no sentido de que, assim como os manuais de conduta, é um alerta a respeito das consequências do adultério na vida de uma mulher. Por mais que Emma tente fugir de seu destino de mulher pequeno burguesa sem grandes aspirações intelectuais cuja vida se resume a cuidar de marido e filhos, o que faz dela uma mulher transgressora, ela acaba pagando caro pelo adultério, sendo que seu suicídio pode ser entendido como uma punição que ela inflige a si mesma. Desta maneira, o romance interpela os (as) leitores (as) mostrando que Emma não é um exemplo a ser seguido, pois perde o seu valor como mulher ao trair seu marido, e por isso precisa ser “morta” por Flaubert. Por outro lado, podemos interpretar a morte de Bovary não uma condenação de sua conduta por parte do autor, mas como uma crítica contra a sociedade burguesa que condena a mulher a uma existência vazia, que ela tenta preencher com ilusões românticas alimentadas por enredos de romances sentimentais. Nos séculos XVIII e XIX, o maior problema das mulheres era a falta de uma educação adequada que lhes abrisse as portas para o mundo intelectual, de forma que tal carência era preenchida com futilidades, como faz Emma Bovary.

Senhora segue um caminho parecido, pois é um romance de crítica ao casamento por interesse e aos valores mercantilistas do Segundo Império. Aurélia Camargo, moça pobre órfã de pai, é apaixonada por Fernando Seixas, um jovem bastante ambicioso que desfaz o noivado movido pela vontade de se casar com Adelaide Amaral, uma moça de família rica. Aurélia, no entanto, perde a mãe e recebe uma herança milionária de seu avô, ascendendo socialmente e passando a fazer parte da alta burguesia carioca. Decide se vingar de Seixas oferecendo-lhe, através de seu tutor, um

dote de cem contos de réis, que o rapaz aceita sem pestanejar. Ele, no entanto, só descobrirá que Aurélia é sua noiva no dia do casamento, pois o acordo inclui uma cláusula segundo a qual o noivo não pode tomar conhecimento da identidade da noiva até o dia das bodas. Ao descobrir que Aurélia é sua noiva, Fernando fica radiante de felicidade, pois nunca deixara de amá-la, mas a moça, muito ressentida, o rejeita na noite de núpcias, enfatizando que o comprou para representar o papel social de marido, e não para viver uma vida plena de amor e felicidade. Ferido em sua dignidade, Seixas resolve trabalhar para devolver à esposa a quantia que lhe foi paga, propondo-lhe restituir a quantia em troca da separação. Aurélia, todavia, se arrepende das humilhações que infligiu ao marido ao longo de um ano de casamento e lhe pede perdão, que é prontamente aceito por ele. Assim como *Madame Bovary*, *Senhora* apresenta aspectos reforçadores e questionadores dos valores patriarcais. Estes valores são debatidos em torno da figura de Aurélia, que é, por um lado, uma personagem transgressora, que compra um marido por vingança, rebelando-se contra a rejeição que sofreu. Por outro lado, ela nunca deixa de ser a moça sonhadora e apaixonada que sempre foi. Mesmo tendo agido de forma independente ao longo do romance, no final ela se rende ao amor, confirmando o destino socialmente aceito de mulher. Sendo assim, acreditamos que *Senhora* também acaba mais por reforçar do que transgredir os valores do patriarcado, interpelando os (as) leitores (as) no sentido de lhes mostrar que o amor e o casamento ainda são as melhores opções de vida para uma mulher. No entanto, o romance critica a instituição do dote como produtora de uniões que, apesar de duradouras, são infelizes, pois reduzem o homem e a mulher a mercadorias com valor de troca.

Todavia, há obras que mais questionam do que reforçam a ideologia patriarcal. Um exemplo disto é o romance *A letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne, publicado em 1850. A narrativa se passa no ano de 1666, no auge da administração puritana na Nova Inglaterra. Hester Prynne, a personagem principal, é submetida à vergonha por ter cometido adultério enquanto seu marido está ausente. Depois de julgada, ela é obrigada a usar uma letra "A" bordada no vestido, o que a identifica como adúltera. Começa a ganhar a vida como costureira para sustentar sua filha Pearl, produto de sua traição, e sofre todo o tipo de preconceitos e humilhações em Salem, além de acreditar que sua filha apresenta um comportamento anormal pelo fato de ter nascido de um pecado. O homem com o qual a personagem cometeu adultério é o reverendo Arthur Dimmesdale, que não teve seu nome revelado por ela quando foi acusada. Ele, sem coragem de revelar que também cometera um pecado, vive pálido, com uma expressão mórbida e um

olhar vago. Esse é outro aspecto que chama a atenção na narrativa: a representação dos personagens masculinos. Ao passo que Hester é representada como uma mulher de fibra que sofre calada uma severa punição, bem como as humilhações de todos os habitantes da cidade, o reverendo é representado como um homem covarde, que esconde de todos seu amor pela personagem. O marido de Hester, o médico Roger Chillingworth, é, por outro lado, representado como um ser desprezível, com rosto envelhecido, corpo disforme e sedento por vingança depois que descobre que Dimmesdale teve relações sexuais com sua mulher. Apesar de trazer elementos que reforçam uma ideologia puritana e extremamente repressora em relação à sexualidade, que se manifesta na rigorosa punição recebida por Hester, *A letra escarlata* é uma narrativa questionadora de certos valores patriarcais no sentido de que o narrador demonstra uma certa simpatia pela personagem feminina. Os personagens masculinos são o oposto de Hester, pois não tem a sua coragem, deixando-se levar pela covardia e por sentimentos de amargura e vingança. Ao final do romance, ela se transforma em uma mulher sábia que vive em uma cabana, sem cometer suicídio como Emma Bovary, nem se submeter ao “destino de mulher” como fez Aurélia Camargo. Neste sentido, o romance interpela o leitor advertendo das consequências do adultério em uma sociedade patriarcal, sem, no entanto, desmerecer a personagem feminina. Podemos então concluir que Hawthorne “salvou” Hester, e ao transformá-la em curandeira faz com que ela interfira na sociedade, mesmo estando fora dela. Portanto, com base em todas as idéias expostas, podemos responder às perguntas da página 13 afirmando que sim, a literatura pode ser considerada uma tecnologia de gênero, pois transmite valores, crenças e ideologias que estão disseminadas em uma sociedade, reforçando os papéis dos gêneros masculino e feminino e ao mesmo tempo perpetuando representações que são imortalizadas no imaginário de uma época.

No século XVIII, Daniel Defoe criou uma personagem feminina que ia contra os padrões de comportamento impostos à mulher dentro de uma sociedade patriarcal: Moll Flanders, protagonista narradora do romance *The adventures and misfortunes of Moll Flanders*, publicado em 1722. Cabe ressaltar que se trata de um romance *picaresco*, ou seja, uma história relatada por um personagem de condição humilde, que através de sua experiência satiriza a sociedade na qual vive. O romance narra a vida de uma jovem que foi abandonada pela mãe quando criança e que, ao atingir a maioridade, transforma-se em uma mulher muito bonita e ardilosa que usa de sua beleza e sensualidade para conseguir dinheiro. Após ficar viúva de seu primeiro marido, ela deixa seus filhos com a

sogra e começa a se fazer passar por uma viúva rica para atrair homens que pudessem lhe oferecer segurança financeira. Após vários relacionamentos fracassados e vários filhos, ela se torna uma ladra e vai para a prisão de Newgate, sendo depois enviada para as Treze colônias da Nova Inglaterra. O romance traz a representação de uma personagem que difere de Emma Bovary, Aurélia Camargo e Hester Prynne. Extremamente calculista, Moll Flanders, tendo nascido muito pobre, e criada por uma família aristocrata inglesa, deseja se tornar uma dama da sociedade, e para conseguir isso comete adultério, prostituição, abandono de crianças e incesto, pois se casa com seu irmão sem saber deste parentesco. Quando envelhece e percebe que não pode mais usar a sua beleza, envereda para uma vida criminosa. É interessante que, apesar de mandá-la para a prisão, Defoe resolve a vida de sua personagem enviando-a para a América do Norte, que na época era uma terra recém descoberta. Desta forma, Flanders não é simplesmente condenada pelos seus crimes, e sim expelida de uma sociedade na qual não consegue se encaixar. Além disso, o romance é uma crítica à sociedade capitalista que estava começando a se formar quando Defoe o escreveu, pois mostra a ambição e a obsessão material de uma mulher em uma época na qual as mulheres, desprovidas de capacitação intelectual e/ou profissional, precisavam usar a sensualidade como barganha para conseguir dinheiro e ascensão social. Desta forma, *Moll Flanders* é, de certo modo, um romance que reflete a ideologia do patriarcado e ao mesmo tempo a questiona, mostrando uma personagem feminina que vive de expedientes e que não se encaixa nos padrões de modéstia e submissão exigidos por uma sociedade patriarcal.

1.3 Problematizando a abordagem de gênero: representação e função social da obra literária

Sem perder de vista que as leituras de gênero são leituras políticas, cremos ser necessário discutir e problematizar algumas implicações da teorização de gênero no âmbito da produção literária. Conforme já vimos, a primeira fase do feminismo empreendeu uma releitura de obras canônicas do século XIX afirmando que os escritores masculinos faziam uma representação errônea das personagens femininas. Tais representações eram consideradas enviesadas e não correspondiam à “realidade”, uma vez que haviam sido construídas por homens. As escritoras, pelo contrário, seriam capazes de dar acesso real à experiência feminina, o que conferiria um caráter mais realista às suas obras. Estas ideias apontam para a noção de que a literatura está

estritamente relacionada com a vida, ou melhor: de que ela poderia ser uma representação direta do mundo ou dos estados psíquicos do escritor, ou até mesmo uma autobiografia dele(a). Tais visões devem ser problematizadas, pois o objetivo de uma leitura de gênero não é auscultar o íntimo de um(a) autor(a) a fim de saber de que forma a sua visão de mundo influenciou na produção da obra, e muito menos limitar o texto a um simples reflexo do mundo “real”. Neste sentido, algumas perguntas devem ser colocadas: em que medida a literatura é uma representação do mundo social? Como se dá tal representação? E em que medida o texto ficcional contesta ou reproduz as ideologias presentes em uma sociedade?

Em primeiro lugar, é importante considerar que, por mais que apresente paralelos com a realidade, ficção é algo inventado, produto da imaginação de um artista. Mesmo tendo um caráter representacional, não podemos esquecer que o texto literário nasce das fantasias do escritor, consistindo, portanto, em um amálgama de dados ficcionais e “reais”, tais como referências a lugares, modismos, costumes e modos de vida correntes em uma determinada época. Da mesma forma, não podemos deixar de ressaltar que as representações literárias não são meras imitações da realidade, e sim figurações mediadas não só pela voz de um autor, mas também por convenções estéticas, que são, por sua vez, socialmente condicionadas, mudando sempre quando mudam as visões de mundo. Um exemplo disto é o próprio Romantismo, que é muito diferente do Neoclassicismo, pois se desenvolveu em uma época de consolidação do nacionalismo e de emergência do modo de vida burguês, fatores que explicam, por exemplo, o engajamento/alienação dos personagens românticos masculinos, sempre divididos entre o desejo de defender a pátria, as revoluções e a tendência ao isolamento.

Dentro do raciocínio que estamos seguindo é fundamental definir o conceito de *representação*, objeto de discussões ferrenhas ao longo de várias décadas de teoria e crítica literária. Ao representarmos algo, usamos imagens e palavras para descrever o mundo tal qual o vemos, *re-apresentando-o* de acordo com nosso entendimento. Construindo uma representação produzimos sentido por meio da linguagem e das imagens utilizadas, tornando presente, no instante desta representação, uma noção que temos do objeto representado. De acordo com Luís Costa Lima, a articulação entre a arte e a representação se realiza pela noção de *figura*, algo que “apresenta ou torna visíveis os traços essenciais ou característicos de algo externo, de um espaço ou contexto diverso do estritamente literário” (LIMA, 1981: p.217). Desta forma, é através de figurações que os elementos externos são trazidos para dentro do texto ficcional, de

maneira que a ficção não pode ser entendida como um mero espelho da realidade, e sim como uma transposição do real para o ilusório que se dá por meio de figuras que ilustram este “real”. Ainda de acordo com Costa Lima, uma representação é sempre produto de determinadas classificações, pois “cada membro da sociedade se representa a partir dos critérios classificatórios ao seu dispor”. Isto faz com que as representações sejam, portanto, “as múltiplas molduras em que nos encaixamos sem nos determos, a maioria das quais aprendemos pelo simples comércio com os outros membros de nosso grupo” (LIMA, 1981: p.221). Tal noção é particularmente verdadeira em relação às representações de gênero, pois quando nos referimos ao masculino ou ao feminino já pressupomos, quase que automaticamente, quais são as características associadas aos dois gêneros, as “molduras” sociais nas quais cada gênero se encaixa, o que remete às classificações referidas por Costa Lima.

Portanto, podemos concluir que as representações são também construtos sociais, pois mimetizam modos de ser, valores, concepções e atitudes, fazendo parte de determinados processos culturais que se desenrolam em um dado lugar e em um dado momento histórico. E quando nos referimos à representação da figura feminina na literatura, não podemos nos esquecer que o feminino, sendo também uma construção social, é um reflexo das representações que a cultura faz dele. Estas representações, como produtos culturais, contribuíram e ainda contribuem para o nosso entendimento do que é feminino, revelando as estruturas de poder que sempre permearam as relações entre os sexos. Sendo assim, ao retratar uma figura feminina em um texto ficcional um(a) autor(a) não está falando da mulher real, e sim de uma figura cuja ficcionalização não pode ser desvinculada do social, pois carrega as configurações ideológicas de uma época. Entre tais configurações, encontramos, é claro, o gênero.

A ideia de que o fazer literário e as representações ficcionais são socialmente construídos ilustra a concepção de que a literatura é algo capaz de entrelaçar aspectos históricos e estéticos. Antonio Candido é um dos pensadores que apóiam tal concepção, constituindo-se em um paradigma para a crítica literária brasileira. Em suas argumentações, Candido foge do ponto de vista usual que se limita a mostrar a ocorrência de aspectos sociais na obra literária, que ele considera como um todo sistêmico e orgânico, um espaço de articulação entre o artístico e o social. Para o crítico, a realidade social não é apenas algo externo à obra, ou algo que deva ser analisado superficialmente, pelo contrário: tal realidade é uma componente da própria estrutura literária, interferindo diretamente na organização interna de uma obra. Ao preconizar a

fusão do texto literário com o seu contexto de produção, Candido rejeita não só o modelo de crítica estruturalista que preza a autonomia da obra como também o sociologismo crítico, isto é, a tendência a interpretar a literatura unicamente com base no social.

O primeiro passo para uma análise nos moldes propostos pelo crítico é “ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente” (CANDIDO, 2000: p.13). Em outras palavras, Candido não procura entender a obra como uma simples representação da realidade exterior e sim como algo que se apóia no mundo real mas ao mesmo tempo o transfigura, garantindo com isso a eficácia da representação ficcional. Neste sentido, a sociologia é uma disciplina auxiliar, que ajuda a explicar a ocorrência de certos elementos em uma obra mas não esgota a sua interpretação, que deve ser feita com base no social e ao mesmo tempo, no estético. Para Candido, a literatura é sem dúvida um produto social, que exprime as condições da civilização em que é produzida, mas tais condições se manifestam em uma obra por meio de variados graus de sublimação, ou seja, através da forma, das convenções de uma época, da própria linguagem utilizada no texto.

Ao investigar a influência de fatores sócio-culturais na literatura, o crítico afirma que eles se ligam à estrutura da sociedade, aos valores e ideologias correntes dentro dela, e às técnicas de comunicação utilizadas. A estrutura social influi diretamente na definição do papel do artista, ao passo em que as ideologias se manifestam no conteúdo da obra, e as técnicas atuam no momento de sua transmissão. Partindo de tais ideias, ele estabelece quatro momentos da produção, pois: “o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-se segundo os padrões de sua época, escolhe certos temas, usa certas formas, e a síntese resultante age sobre o meio” (CANDIDO, 2000: p.20). Sendo assim, Candido vê a literatura como um sistema simbólico de comunicação expressiva, na qual se faz presente o triângulo formado pelo autor, pela obra e pelo público, elementos que atuam de maneira indissolúvel na produção e na recepção das obras literárias. Estas, do ponto de vista sociológico, se dividem em dois grupos distintos que são, na realidade, dois “tipos” de arte: arte de agregação e arte de segregação:

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de uma determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número inicialmente reduzido de receptores, que se

destacam, enquanto tais, da sociedade. A objeção imediata é que, na verdade, não se trata de dois tipos, sendo, como são, aspectos constantes de toda a obra, ocorrendo em proporção variável segundo o jogo dialético entre expressão grupal e as características individuais do artista. Mas se considerarmos apenas a predominância de um e outro, a distinção pode ser mantida, pois foi feita com o pensamento em dois fenômenos sociais muito gerais e importantes: a integração e a diferenciação. (CANDIDO, 2000: p.21).

Lendo o presente trecho, observamos que uma obra pode, ao mesmo tempo, reproduzir e contestar as ideologias vigentes em uma sociedade, seja integrando-se a um sistema já estabelecido, seja diferenciando-se em relação ao que já foi produzido em termos de literatura. No entanto, conforme a ressalva feita por Candido, tais tendências nunca se excluem, sendo capazes de atuar simultaneamente em uma obra de arte. Podemos citar como exemplo a obra do próprio Poe, que se encontra preso aos padrões literários do Romantismo gótico inglês mas consegue, ao mesmo tempo, criar uma dicção bastante inovadora para sua época. Em tal dicção, Poe aliava o sentimentalismo a um incisivo espírito de análise crítica que lhe custou uma série de inimizades. Isto fez com que sua obra fosse admirada por alguns e rejeitada por outros, o que confirma a ideia de que tanto a integração quanto a diferenciação se fazem presentes na produção e na recepção do texto ficcional, espaço no qual se opera o influxo de valores sociais e ideologias que nele se transmudam em conteúdo e forma.

Ao analisar como a posição social do artista influencia o fazer literário, Candido chama atenção para o fato de que toda a obra prescinde de um agente individual, “que utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo de suas aspirações individuais mais profundas” (CANDIDO, 2000: p.23). Mas a expressão de tais aspirações é também condicionada por fatores sociais, pois o escritor pode ou não ser reconhecido socialmente como tal, e tal reconhecimento determinará o destino de sua obra. Podemos mais uma vez citar Poe, um autor incompreendido por grande parte da crítica de seu tempo, e que só foi definitivamente consagrado após sua morte. Mas, no que diz respeito ao público leitor, a obra de Poe obteve uma razoável aceitação, uma vez que seus contos policiais e de terror prendiam a atenção dos leitores do início ao fim. Esta posição ambígua dentro do fazer literário dos EUA é uma das marcas registradas de Poe, sendo um dos fatores que ajudaram a perpetuar o estereótipo do poeta desajustado que é freqüente, sobretudo, na vertente gótica do Romantismo.

No que diz respeito à criação literária, Candido afirma que a obra exerce uma *função total*, segundo a qual é capaz de transmitir uma determinada visão de mundo por

meio de recursos expressivos adequados, uma *função social*, que corresponde ao papel que a obra exerce na sociedade, e uma *função ideológica*, que se refere a um sistema definido de ideias e revela em que medida a obra apresenta um objetivo político, religioso ou filosófico. Sendo assim, percebemos como o ângulo sociológico é indispensável na análise da obra literária, de maneira que agora podemos responder às perguntas da página 14 afirmando que sim, a literatura pode ser uma representação do mundo social, mas não uma representação direta, uma “imitação” deste mundo, uma vez que a linguagem e as convenções artísticas realizam toda uma intermediação. Todos estes aspectos devem ser levados em conta quando nos propomos a fazer uma leitura de gênero, que conforme já discutimos é também uma representação, sendo, enquanto tal, social e esteticamente construída.

A partir de tudo o que foi discutido até aqui, podemos justificar o uso da categoria gênero na leitura da obra ficcional de Poe, considerando o contexto cultural de produção desta obra. Conforme vimos, Candido preconiza que, ao analisar uma obra literária, devemos levar em conta não só os fatores sócio-culturais como também os estéticos, e isto é particularmente verdadeiro em relação a uma análise de gênero, que nunca deve ser feita sem levar em consideração que a obra se sustenta nesta dialética entre o artístico e o social. Além disso, o uso da categoria gênero pressupõe a análise da condição social do autor, isto é, das configurações de classe, raça e gênero, uma vez que tais configurações não devem ser negligenciadas na análise ficcional, pois revelam muita coisa a respeito de como as representações literárias são construídas. Também não podemos esquecer que as construções de gênero podem ser interpeladoras, o que cumpre a chamada *função ideológica* a qual Candido se refere, ou seja: a capacidade que uma obra tem de mimetizar questões políticas, sociais e até mesmo, religiosas. As construções de gênero também cumprem uma *função total*, transmitindo uma determinada visão de mundo a respeito da vida de homens e mulheres, e uma *função social*, através da qual exercem um papel na sociedade, como é o caso dos manuais de conduta, que foram eficazes no sentido de educar as mulheres oitocentistas para a vida em sociedade. Sendo assim, o uso da categoria gênero oferece *insights* muito produtivos em relação à análise literária, não só por colocar em evidência a bagagem cultural que a obra carrega, mas também por não deixar de lado todos os fatores sociais envolvidos na produção de literatura, desde a posição social do artista, até as funções que a obra exerce na sociedade.

Não podemos também esquecer que as próprias convenções artísticas são moldadas por fatores sociais. No Romantismo em geral, estética que nos interessa para a análise dos contos de Poe, a imaginação se sobrepôs à razão, fazendo com que “a representação fosse inundada pela subjetividade, e a objetividade, excluída da arte” (ROSENFELD, 2005: p.277). A citação de Rosenfeld remete mais uma vez à problemática da representação literária, dando a entender que os autores românticos estavam muito mais preocupados em expressar suas emoções do que em representar a sociedade. Apesar de ser este um dos estereótipos do escritor romântico, e de muitos deles terem adotado uma postura de evasão em relação ao mundo exterior, não podemos esquecer que a função social está inegavelmente presente neste movimento. Autores como Percy Shelley e Victor Hugo manifestaram grande preocupação com temas sociais, assim como Castro Alves, que se interessava pela causa abolicionista, e William Wordsworth, que apoiava a Revolução Francesa. Desta forma, devemos tomar cuidado com a noção de que o poeta romântico é simplesmente um ser alienado, sem quaisquer preocupações sociais, políticas ou ideológicas. O fato é que escritores como Shelley e Wordsworth aliavam seu isolamento a um grande interesse em participar dos acontecimentos de seu tempo, produzindo tanto obras de aparente evasão quanto obras de cunho político. E como não podemos perder de vista que a obra literária é o espaço no qual o social e o artístico se articulam, é possível interpretar o engajamento e o isolamento dos escritores do Romantismo como posturas moldadas por uma ideologia de época. Assim, mesmo que algumas representações românticas apresentem um grande quinhão de fantasia e subjetividade, elas não deixam de ser construções sociais, capazes de dizer muita coisa a respeito da sociedade na qual foram produzidas.

Neste sentido, chamam atenção certas representações do gênero feminino, em especial as da amada morta. No século XIX, os escritores homens constituíam a maioria, de maneira que o Romantismo, tanto o inglês quanto o norte americano, foi um movimento predominantemente masculino, uma vez que o artista demiurgo era quase sempre um homem. O ser feminino, por outro lado, é representado como “celestes e transparente, ou carnal e subterrâneo, quase sempre mitificado, com uma plenitude inacessível ao homem” (NUNES, 2005: p.72). Esta inacessibilidade se converteu em figurações de morte, que podem ser vistas como uma forma de petrificar e alienar a personagem feminina, transformando-a em um objeto de arte. De acordo com Elisabeth Bronfen, as representações da mulher morta reforçaram a “existência de uma cultura de

supressão da mulher, ajudando a construir o mito de marginalização do feminino”¹² (BRONFEN, 1992: p.59). De fato, tais representações, recorrentes principalmente na vertente gótica do movimento romântico, veiculam uma visão de mundo característica de uma sociedade patriarcal e até certo ponto misógina, que percebe o feminino como o “outro” do discurso, algo que deve ser domesticado e se preciso, eliminado. Portanto, é compreensível que as figurações de morte recaiam sobre o corpo feminino, que é sempre percebido como um “outro corpo”, uma espécie de tabu, um verdadeiro mistério a ser desvendado.

Com base nas discussões realizadas neste capítulo, podemos concluir que o gênero, enquanto representação e enquanto construção social, está inegavelmente presente nas obras literárias, o que justifica a realização de uma leitura que o utilize como categoria de análise. Os contos de Poe trazem representações de gênero que serão analisadas dentro de uma perspectiva que leva em conta o social e o estético. Desta forma, acreditamos que seja possível fugir do clichê comumente associado às leituras feministas e de gênero, vistas por muitos como tentativas de denunciar a opressão feminina na literatura.

Neste sentido, não podemos deixar de analisar as convenções do Romantismo gótico ao qual Poe se filia, convenções estas que ajudam a explicar de que forma a figura feminina é representada. As influências recebidas pelo autor na produção de sua obra são também relevantes, pois também nos ajudam a compreender as construções de gênero presentes em seus contos. Tais questões serão discutidas no segundo capítulo, no qual, além de discorrer sobre a figura controvertida de Poe e as ressonâncias de sua obra no fazer literário ocidental, analisaremos as convenções do Romantismo gótico e o contexto norte americano onde a obra de Poe floresce, além de questões teóricas a respeito do gênero conto, que foi largamente praticado pelo autor.

¹² *“the existence of a culture that supresses women, and helps to construct the myth of the marginalization of the feminine”.* (minha tradução)

2. EDGAR ALLAN POE E O ROMANTISMO NORTE AMERICANO: A CONSTRUÇÃO LITERÁRIA DO FASCÍNIO PELA AMADA MORTA

Edgar Allan Poe foi poeta, ficcionista, crítico literário e editor. Sua figura até hoje é alvo de inúmeros debates no campo dos estudos literários, seja pelo seu árduo e preciso trabalho com a linguagem, ou por ter ajudado a difundir o estereótipo do poeta maldito, que influenciou vários poetas de gerações posteriores ao Romantismo.

Como escritor, Poe é um dos precursores da literatura de ficção científica e fantástica modernas. Seus contos de terror, tais como “A queda da casa de Usher”, “O gato preto” e “O coração denunciador”, só para citar alguns, mergulham fundo na psique humana e provocam estados de tensão violenta, características que fizeram com que o autor fosse elevado à categoria de mestre do horror. Outros de seus contos, tais como “Os crimes da Rua Morgue”, “A carta roubada” e “O mistério de Marie Roget”, figuram entre as primeiras obras reconhecidas como policiais, exercendo grande influência, no século XIX, sobre a obra de Arthur Conan Doyle, e no século XX, sobre os romances de Agatha Christie. Além das narrativas detetivescas e de mistério, Poe escreveu sátiras, contos de humor e de ficção científica, tais como “The Balloon Hoax”, no qual narra o aparecimento de novas tecnologias como os balões de ar quente. Ao mesmo tempo em que ajudou a lapidar uma tradição literária independente dos padrões ingleses, Poe mantinha-se preso a certos padrões literários europeus, em especial à vertente gótica do Romantismo inglês e à obra da escritora Ann Radcliffe.

Como poeta, Poe sofre uma série de influências: Lord Byron, William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, seja na caracterização de personagens noturnos e boêmios, seja nas descrições poéticas da natureza, ou na preocupação em retratar o mistério e o sobrenatural. O autor também inovou a forma de se escrever poesia ao produzir os ensaios “O princípio poético” e “A racionalidade do verso”, nos quais preconizava a preponderância dos aspectos formais sobre os de conteúdo. Outro ensaio de grande importância é “A filosofia da composição”, no qual ele relata como compôs o poema “O corvo”, mostrando que o fazer poético poderia ser uma elaboração racional e desmistificando a noção de que a poesia era uma simples expressão dos sentimentos do artista.

Como editor, Poe atuou em revistas de Richmond, Filadélfia e Nova Iorque. O autor foi auxiliado por John Pendleton Kennedy, o principal mecenas literário do sul dos

EUA. Com a ajuda de Kennedy, ele se tornou a figura literária de maior importância nesta região, opondo-se de maneira ferrenha ao transcendentalismo¹³ predominante na literatura da Nova Inglaterra. Isto lhe garantiu a antipatia de escritores como o transcendentalista Ralph Waldo Emerson, fazendo com que ele se tornasse “uma figura controversa no mercado editorial norte-americano”¹⁴ (HAYES, 2002: p.6).

Outro aspecto de relevância a ser comentado é a influência de Poe sobre o simbolismo francês. Charles Baudelaire, além de ter traduzido a obra do escritor para o francês, escreveu uma série de ensaios nos quais expressava uma grande admiração por sua obra. Poe é considerado um dos grandes influenciadores da literatura decadente, já que personagens como Egeu e Roderick Usher viriam posteriormente a influenciar os heróis do decadentismo tais como o Dorian Gray de Oscar Wilde e o Des Esseintes de J. K. Huysmans. Além disso os parnasianos franceses viam em “A filosofia da composição” um ensaio que expressava suas ideias formalistas e preciosistas em relação à linguagem poética. Entretanto, Poe foi rejeitado pelos realistas, que acreditavam que sua obra era inferior por retratar o horror, os ambientes soturnos e misteriosos e os estados alterados de consciência que podiam levar a assassinatos e enterros prematuros.

¹³ Primeiro movimento literário norte-americano, liderado por Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, surgido entre 1815 e 1836 na pequena cidade de Concord, no Estado de Massachussets, que se configurou como uma forte reação contra o racionalismo do século XVIII e conferiu profundidade filosófica à literatura norte-americana. Os transcendentalistas afirmavam que o indivíduo poderia transcender a realidade e dar origem a uma nova forma de pensamento. Para eles, o homem é o centro espiritual do universo, e pode encontrar sozinho o caminho para a natureza e para o cosmos. Dentro desta perspectiva as convenções literárias e sociais não eram úteis e sim perigosas, pois o escritor deveria encontrar uma forma, uma voz e um conteúdo literário autênticos. A filosofia transcendentalista é um misto de neoplatonismo, filosofia idealista alemã e misticismo oriental, tendo influenciado bastante a literatura norte americana posterior, desde Walt Whitman até o movimento *beat* na década de 1960. Ralph Waldo Emerson, o principal líder do movimento, foi acusado pela ortodoxia religiosa de subverter o cristianismo devido ao discurso que proferiu em 1838 na Faculdade de Estudos Religiosos de Harvard, o que fez com que ele não fosse bem vindo nesta universidade durante 30 anos. Neste discurso, o autor acusa a igreja de criar dogmas que sufocavam o espírito humano. Cabe ressaltar que Emerson foi ministro da Segunda Igreja Unitária de Boston, atividade interrompida devido a divergências doutrinárias sobre a eucaristia. Em seu célebre ensaio intitulado “Nature”, de 1836, ele clama por uma poesia que viesse de dentro do indivíduo, desvinculada das tradições, assim como a religião, que deveria ser uma revelação e não uma imposição social. Emerson é considerado o primeiro pensador original nascido nos EUA, tendo exercido influência não só sobre o grupo transcendentalista como também sobre o público que assistia às suas conferências. Sendo assim, não é difícil imaginar as inimizades que Poe granjeou ao se opor à figura de Emerson. Em primeiro lugar, a literatura de Poe floresceu no sul dos EUA, região considerada um pouco atrasada em relação ao norte. Em segundo lugar, ele escrevia contos de horror, narrativas que causavam espanto e geravam descaso por parte da crítica, sendo consideradas produtos inferiores devido à predominância não só dos poemas filosóficos dos transcendentalistas, mas também de obras que retratavam a vida dos homens da fronteira e o estilo de vida dos colonizadores puritanos. Poe afirmava que o estilo de Emerson era obscuro demais, além de se opor ao conservadorismo de poetas como Henry Wadsworth Longfellow e de criticar as ideias abolicionistas e reformistas que os poemas de Emerson veiculavam. (HAYES, 2002: p.5).

¹⁴ “A controversial figure in the American literary market”. (minha tradução)

Em um de seus ensaios, Baudelaire sintetiza a importância do autor para a literatura norte-americana:

Edgar Poe não é especialmente um poeta e um romancista; ele é poeta, romancista e filósofo. Ele tem o caráter duplo de iluminado e sábio. Que ele tenha feito algumas obras más e apressadas, isso não tem nada de surpreendente, e sua terrível vida o explica. Mas o que tornará seu elogio eterno é a preocupação de todos os assuntos realmente importantes, e os únicos dignos de atenção a um homem espiritual: probabilidades, doenças do espírito, ciências conjecturais, esperanças e cálculos sobre a vida ulterior, análise dos excêntricos e dos párias da vida sublunar, bufonarias diretamente simbólicas. Acrescentem a essa ambição eterna e ativa de seu pensamento uma rara erudição, uma imparcialidade espantosa e antitética relativamente a sua natureza subjetiva (uma extraordinária potência de dedução e de análise) e a tenacidade habitual de sua literatura, e não parecerá surpreendente que o tenhamos chamado a *cabeça forte* de seu país. É a ideia obstinada de utilidade – ou, antes, uma curiosidade encarniçada – que distingue o sr. Poe de todos os românticos do continente, ou, se o preferirem, de todos os sectários da escola dita romântica. (BAUDELAIRE, 2003: p. 14).

Na visão de Baudelaire, Poe ocupa um espaço próprio entre os autores do Romantismo pelo fato de unir, em sua obra, a razão e a emoção, a imaginação e a capacidade de análise, sem resvalar em uma linguagem puramente sentimental, ou nos excessos racionalistas que reduzem uma obra a algo matemático e desprovido de sentimentos. Por isso ele teria se tornado o “cabeça forte” de seu país, apesar de só ter sido definitivamente consagrado após a sua morte misteriosa em uma rua de Baltimore, que ajudou a perpetuar uma obra que criou uma série de controvérsias entre seus críticos contemporâneos.

De acordo com Robert Spiller, as opiniões sobre Poe na época romântica eram divergentes, mas preponderantemente negativas: “Tennyson o achava um gênio, e Emerson acreditava que ele era um homem da selva. Henry James pensava que o fascínio em relação à obra de Poe refletia um estado primitivo de consciência”. Paul Valery, por sua vez, acreditava que Poe havia contribuído muito para a crítica literária com suas ideias vanguardistas (SPILLER, 1963: p.321). Outros críticos acreditam que Poe era uma alma perturbada, fato que ajuda a explicar sua falta de sucesso profissional (TOMC, apud HAYES, 2002: p.21). E o escritor Robert Louis Stevenson, em um ensaio intitulado “A academia”, expressou sua convicção a respeito do talento de Poe mas criticou sua imagem pessoal, pois também acreditava que o estereótipo do alcoólatra que intercalava períodos criativos com crises depressivas foi um empecilho para o

estabelecimento de uma reputação respeitável (STEVENSON, apud SPILLER, 1963: p.322).

O interesse em explorar os dados de ordem biográfica fez com que surgissem uma série de análises psicanalíticas da obra do autor, entre elas o instigante livro de Marie Bonaparte *The life and works of Edgar Allan Poe: a psychoanalytic interpretation*. O prefácio é de autoria de Sigmund Freud, que elogia a sua aluna e paciente por ter “projetado a luz da psicanálise na vida e na obra de um grande escritor com tendências patológicas” (FREUD, apud BONAPARTE, 1949: p.2). A autora afirma que a perda da mãe sofrida por Poe quanto ele contava três anos de idade influenciou a composição de sua obra, tendo aparecido em uma série de contos de maneira simbólica e recorrente. Bonaparte ainda compara a obra de Poe com a de Baudelaire, fazendo alusão ao fato de que o poeta francês também perdeu a mãe aos dois meses de idade, fato este que explicaria a identificação imediata que ele teria sentido com o escritor norte-americano. Tais análises parecem interessantes em um primeiro momento mas não deixam de ser limitadoras, pois centram o foco apenas na vida de Poe, deixando de lado toda a sua relevante colaboração para a formação da literatura norte-americana bem como as contribuições para a crítica literária ocidental. Além disto, uma análise de cunho psicanalítico se encontra atualmente defasada pelo fato de reduzir um texto literário, seja ele prosa ou poesia, a um “sintoma” de traumas emocionais do autor, que é visto como uma espécie de alucinado que transfere suas obsessões para a obra.

A crítica das últimas décadas tenta desmistificar a imagem de Poe como alienado e passa a insistir na maestria de seu trabalho com a linguagem literária. Na visão de Ricardo ARAÚJO (2002: p.37), o poeta se movia entre o grotesco, o arabesco¹⁵ e o bizarro, características estas que eram personificadas nas maldades dos protagonistas masculinos. De acordo com ROSEINHEIN & RACHMANN (1995: p.7), Poe era desvinculado da cultura norte-americana, ocupando uma posição excêntrica em relação ao fazer literário de sua época. E para William Carlos Williams, foi o primeiro

¹⁵ De acordo com os dicionários de língua portuguesa, “arabesco” apresenta duas definições. A primeira se refere a uma elaborada combinação de formas geométricas semelhantes às de animais e plantas. São elementos da arte islâmica, normalmente usados para enfeitar as paredes das mesquitas. A segunda definição se refere ao ato de rabiscar de forma pouco legível. *Tales of the grotesque and arabesque* é o título original das *Histórias Extraordinárias* de Poe, nas quais o “grotesco” corresponderia às narrativas satíricas, e o “arabesco” às narrativas de terror, que causam calafrios no leitor. A primeira definição de “arabesco” foi usada por Poe no ensaio “Filosofia do mobiliário”, no qual discorre sobre arquitetura. Baseando-se em todas estas informações, chegamos à conclusão de que “arabesco”, em seu sentido figurado, significa algo exótico e misterioso, já que a palavra é também usada no conto “A queda da casa de Usher”, para descrever a aparência do aristocrata Roderick Usher.

escritor a fazer da literatura norte-americana algo sério, não uma questão de imaginação ou de verdade (WILLIAMS, apud ASSELINEAU, 2009: p.5). Devemos então tomar muito cuidado com a tendência a ver na obra de Poe a representação de uma vida cheia de percalços e/ou um reflexo de uma “alma perturbada”, já que estas ideias não só limitam as possibilidades de interpretação como empanam toda a sua grandeza como escritor.

2.1 Poe e a teoria do conto

Como crítico literário, Poe foi o responsável pela formulação de uma teoria própria de construção da narrativa. Na *Graham's Magazine*, o autor atingiu seu pico como crítico, reconhecendo Nathaniel Hawthorne, da Nova Inglaterra, como um dos grandes escritores do momento. No prefácio de *Twice-Told Tales* o autor, ao explicar porque Hawthorne era um bom contista, justifica sua preferência pelo conto¹⁶:

O conto em si oferece, inquestionavelmente, o melhor campo para o exercício do mais elevado talento, que pode ser melhor expresso pelos domínios da prosa. Se pudéssemos perguntar como o maior gênio poderia ser melhor empregado para o aproveitamento de seus poderes, deveríamos responder sem hesitação: na composição de um poema rimado, cuja duração não poderia ser excedida em uma hora. Dentro deste limite a verdadeira poesia poderia existir. Só precisamos dizer, sobre este assunto, que em todos os tipos de composição a unidade de efeito ou de impressão é um ponto de extrema importância. É claro, além disso, que esta unidade não pode ser totalmente preservada em produções cuja leitura não possa ser completada de uma assentada (...) Um poema muito curto poderia produzir uma impressão viva mas não intensa ou duradoura. Sem uma certa continuidade de esforço, sem uma certa duração ou repetição de propósitos, a alma nunca é seriamente tocada (...) A brevidade extrema se tornará epigramatismo; mas o pecado da extrema duração é mais imperdoável. O equilíbrio deve ser sempre buscado. (POE, apud HAYES, 2002: p.130)¹⁷

¹⁶ Nos manuais de crítica literária encontram-se dois termos muito usados para se referir à ficção curta: *tale* e *short story*. *Tale* se refere a uma narrativa relatada oralmente, na qual, segundo Charles May (2004) não há um aprofundamento na psique dos personagens, que são apenas alegorias criadas com o objetivo de provar uma determinada moral. O termo *short story*, por sua vez, se refere a um gênero de ficção que se firmou no século XIX, no qual há uma unidade de efeito, além de personagens complexos, que passam por mudanças internas, e de relações de verossimilhança com o universo social e cultural do autor empírico. Na presente dissertação optei por usar o termo *conto* como equivalente de *short story* na língua portuguesa, a fim de uniformizar a terminologia utilizada nesta parte de minha análise.

¹⁷ *The tale proper affords unquestionably the fairest field for the exercise of the loftiest talent, which can be afforded by the wide domains of mere prose. Were we bidden to say how the highest genius could be most advantageously employed for the best display of its own powers, we should answer, without hesitation- in the composition of a rhymed poem, not to exceed in length what might be perused in an hour. Within this limit alone can the highest order of true poetry exist. We need only here say, upon this topic, that, in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance. It is clear, moreover, that this unity cannot be thoroughly preserved in productions whose perusal cannot be completed at one sitting. (...) A poem too brief may produce a*

Este trecho traz as ideias fundamentais de Poe a respeito da construção da narrativa. Em primeiro lugar, ele afirma que o conto é a melhor forma de se expressar a genialidade de um artista. Com isto, Poe reconhece as possibilidades da ficção curta como forma artística, formulando a primeira teoria estética da qual se tem notícia na literatura norte-americana. Em segundo lugar, ele enfatiza que o conto deve ser breve, para que o efeito único seja mais intenso. Na visão do autor, o romance não apresenta totalidade, pois sua leitura não pode ser completada de uma só vez. Isto dispersaria o leitor, que se distrairia com os afazeres da vida cotidiana, não conseguindo aproveitar o efeito criado pela narrativa. No entanto, o autor acredita que a brevidade extrema também é problemática, pois o efeito pretendido não se prolongaria o suficiente para causar impacto do leitor. Apesar desta ressalva, Poe insiste na ideia da brevidade da obra, uma vez que “o pecado da extrema duração é mais imperdoável”. E para que o efeito seja alcançado nenhuma parte do conto pode ser alterada, sob pena de se alterar o restante.

A teoria do conto formulada por Poe gerou uma enorme ressonância no fazer literário dos EUA, a ponto de alguns críticos acreditarem que muitos romances e contos americanos são construídas ao redor da ideia do princípio da unidade de efeito. (O.HENRY, apud MAY, 1994: p. 87). Por outro lado, tal teoria foi condenada por levar ao abuso certas fórmulas de escrita. Julio Cortázar, por exemplo, acreditava que Poe era “um neurótico declarado” (CORTÁZAR, apud GOTLIB, 1998: p.34). Isto porque o escritor argentino tinha a crença de que a inspiração se impunha sobre a técnica, pois afirmava que saía fora de si quando escrevia, mergulhando em um universo particular ao qual só ele mesmo tinha acesso. De fato as ideias de Poe revelam uma tentativa de racionalização extrema do fazer artístico, reduzindo o conto curto a um mero produto de técnicas de construção narrativa e desconsiderando a noção de inspiração. Outro problema reside na noção de brevidade, que é muito relativa, pois o que é breve para um escritor americano pode não o ser para um escritor europeu ou um brasileiro. Além disso, há uma série de debates a respeito da aplicabilidade destas ideias dentro da obra do próprio Poe. Douglas Tallack afirma que o autor freqüentemente escrevia histórias longas, nas quais a unidade de efeito que ele mesmo preconizava se perdia facilmente “em

vivid, but never an intense or enduring impression. Without a certain continuity of effort- without a certain duration or repetition of purpose- the soul is never deeply moved. (...) Extreme brevity will degenerate into epigrammatism; but the sin of extreme length is even more unpardonable. In medio tutissimus ibis. (minha tradução)

grandes descrições e extremas excursões na direção oposta¹⁸” (TALLACK, 1993: p.60). Isto se observa em “A queda da casa de Usher”, um conto que é de fato longo, mas cujo clímax fecha com a ideia suscitada pelo título. Apesar de todas as digressões, que permitem um verdadeiro mergulho na psique dos personagens, a narrativa se desenvolve sempre na direção do desfecho final, dando uma série de pistas ao leitor, que vai aos poucos desvendando por si mesmo o que vai acontecer. Já no conto “O retrato oval”, é notável a brevidade da narrativa, aliada ao suspense causado pelo retrato e pelo próprio ambiente no qual o enredo se passa¹⁹.

Outros escritores que também impulsionaram a consolidação do conto como gênero nos EUA foram Washington Irving e Henry James, ambos tendo produzido contos, respectivamente, na metade e no final no século XIX. Na década de 1850, por exemplo, as revistas norte-americanas publicavam um número enorme de contos, de quatro a cinco por edição. Eles se popularizaram devido ao grande público leitor, constituído principalmente por mulheres. Mas como ainda era forte a presença do romance, a ficção curta não apresentava um estatuto literário consolidado, firmando-se como um campo de experimentação artística no mundo anglo-americano. Ela foi usada não só para explorar temas fantásticos como também para introduzir novas regiões, temas e personagens, expressando novas visões de mundo e/ou a própria desordem social. Na visão de O’CONNOR (2004: p.39), os norte-americanos são grandes contistas: “eles desenvolveram tão bem o conto curto que esta forma parece ser americana”²⁰. De acordo com PRATT (1994: p.104), o conto foi considerado por muitos uma forma de sinalizar o suposto fim da dominação literária britânica na literatura dos EUA. Pela primeira vez os escritores norte-americanos tinham encontrado uma forma própria de fazer literatura que traduzia os anseios de uma nação independente, seja representando a natureza como fez Irving, seja retratando o sobrenatural como fez Poe, seja expressando e/ou contestando a ideologia puritana como fez Hawthorne.

¹⁸ *“lots of descriptions and long excursions in opposite directions”.* (minha tradução)

¹⁹ Outros contos de Poe também primam pela brevidade da narrativa, entre eles “O coração denunciador”, de 1843. Neste conto, a unidade de efeito se dá através das alucinações do narrador protagonista que, após matar seu melhor amigo e enterrar o cadáver debaixo da madeira do assoalho de sua casa, passa a ter certeza de que ouve o bater do coração do defunto. A alucinação progride vertiginosamente até que ele resolve destruir o assoalho, fazendo com que o crime seja descoberto. “Ligeia” é, por outro lado, um conto longo, no qual o narrador conta a história da morte de sua amada Ligeia e o encontro com sua segunda esposa, Rowena. No entanto, mesmo sendo longa, a narrativa apresenta unidade de efeito, pois no final o narrador vê Rowena se transformar em Ligeia antes de falecer. Desta forma, percebemos que, mesmo não seguindo à risca a teoria da unidade de efeito, Poe consegue mantê-la mesmo nas narrativas mais longas, garantindo com isso o impacto no leitor.

²⁰ *“Americans have handled the short story story so wonderfully that one can say it is a national form”.* (minha tradução)

Em comparação com o romance, o conto apresenta um referencial teórico mais restrito, sendo que a maioria dos estudos existentes se limitam a comparar a ficção curta com o romance. Para Mary Louise PRATT (1994: p.95), o conto é uma construção artística na qual se dá a comunicação de uma sequência limitada de acontecimentos, experiências ou situações de acordo com uma ordem que possui uma totalidade própria. E na visão de Suzanne FERGUSON (1994: p.218, minha tradução), “o conto é definido em termos de unidade de efeito, técnicas de compressão do enredo, revelação ou mudança de personalidade, sem falar no lirismo”²¹. Tal forma de ficção apresenta apenas fragmentos da vida, “pedaços” da existência humana, de forma que as digressões são omitidas, pois a ideia é oferecer ao leitor subsídios suficientes para interpretar a narrativa, sem grandes reflexões a respeito de um tema e/ou de um personagem. De acordo com O’CONNOR (2004: p.13), o objetivo do conto seria satisfazer o leitor individual, crítico e solitário, pois tal leitor, inserido em um contexto marcado pela rapidez na comunicação e pela agilidade da vida moderna, não teria tempo hábil para ler um romance, preferindo a leitura de uma narrativa curta.

Mary Louise Pratt sustentava a opinião de que a ficção curta era incompleta em relação ao romance, uma vez que este último representava a vida humana em sua totalidade, enquanto o conto iluminava apenas uma parte de uma teia maior de acontecimentos. (PRATT, 2004: p.99). Todavia, as diferenças entre conto e romance não residem apenas na extensão e na quantidade de informações que ambos fornecem ao leitor, mas também na caracterização dos personagens. No conto, os personagens são *outsiders*, pois o gênero curto permite a exploração de figuras que transgridem as regras sociais (O’CONNOR, 2004: p.18). O conto é considerado uma forma de arte primitiva, sendo associado com o folclore, com anedotas e com lendas populares. De acordo com Charles May

Se as representações romanescas se concentram na realidade social e nos costumes humanos, o campo de pesquisa do conto é o primitivo, antisocial do inconsciente. Seus materiais de análise não são costumes, mas sim sonhos. Os resultados dessa diferença é que, enquanto o romance é prioritariamente uma forma pública e social, o conto é mítico e espiritual. Ao passo em que o romance é estruturado dentro de uma moldura conceitual e filosófica, o conto é lírico e intuitivo. O romance existe para reafirmar o mundo da realidade cotidiana; o conto existe para “desfamiliarizar” o cotidiano. A arte de contar histórias não surge da confrontação de alguém

²¹ “Short stories are defined in terms of unity, techniques of plot compression, change or revelation of character, and lyricism”. (minha tradução)

com o mundo real, mas sim do encontro com o sagrado ou com o absurdo.
(MAY, 2004: p.133)²²

Tal citação apresenta alguns problemas no tocante à questão da verossimilhança. May separa conto e romance em campos totalmente opostos, afirmando que o primeiro representa o “mundo do inconsciente” e o segundo, os costumes e a “realidade cotidiana”. Acreditamos que tal separação infundada, pois um romance pode representar estados emocionais e um conto também é capaz de representar o cotidiano das pessoas. Cremos que a diferença está na forma de tratamento destas questões: um romance, por ser mais “longo”, talvez seja capaz de retratar de forma mais “abrangente” a vida cotidiana, ao passo que o conto, por ser mais “curto”, oferece uma rápida imersão no universo narrativo, concentrando-se mais em assuntos específicos tais como as emoções de um personagem e a sua inserção na sociedade. Mas isto não significa que um conto não seja capaz de mimetizar costumes e condições sociais; apenas o fará de forma diferente da do romance, mais condensada e específica.

O que nos interessa nesta citação de May é a referência aos sonhos e ao mundo do inconsciente como temas de contos. Isto talvez possa explicar a abundância de narrativas curtas de mistério e terror, que tematizam os excessos e os desvios da mente humana. Sem dúvida o conto foi o principal veículo de expressão da literatura fantástica e sobrenatural, tópicos marginalizados por uma tradição romanesca calcada no realismo. É óbvio que há uma série de romances representando o sobrenatural, tais como os de Ann Radcliffe, mas tal representação não é a mesma que observamos no conto. Como o objetivo da ficção curta é isolar um determinado momento da vida humana e representar o ser humano solitário, os estados emocionais dos personagens são retratados de forma minuciosa. A maioria deles é complexa e passa por mudanças internas, conforme percebemos no conto “Berenice”. Com a doença de sua prima, Egeu, que até um ponto da narrativa estava compenetrado na leitura de seus livros e em suas meditações na biblioteca, começa a ficar agitado e a ter uma série de fantasias com Berenice a ponto de

²² *If the novel's quest for extensional reality takes place in the social world and the material of its analyses are manners as the indication of one's soul, the field of research for the short story is the primitive, antisocial world of the unconscious, and the material of its analysis are not manners, but dreams. The results of this distinction are that whereas the novel is primarily a social and a public form, the short story is mythic and spiritual. While the novel is primarily structured on a conceptual and philosophic framework, the short story is intuitive and lyrical. The novel exists to reaffirm the world of "everyday" reality; the short story exists to "defamiliarize" the everyday. Storytelling does not spring from one's confrontation with the everyday world, but rather with one's encounter with the sacred or with the absurd. (minha tradução)*

resolver se casar com ela, algo que não havia passado pela sua cabeça enquanto ela estava saudável. A excentricidade e o desequilíbrio emocional de personagens assim levam alguns críticos a acreditar que o conto é uma forma desprovida de consciência social, focada apenas no universo psicológico de figuras que vagam nos limites da razão e da loucura. Tal ponto de vista é problemático não só por relegar exclusivamente ao romance a capacidade de representar a “realidade cotidiana”, mas também por reduzir o conto a um mero relato de experiências subjetivas, despindo-o de qualquer conotação sociológica que ele possa ter.

2.2 A formação da literatura romântica norte americana e o Romantismo gótico

O conto enquanto gênero literário e a obra de Poe se firmaram, nos EUA, após a revolução de 1776, a partir da qual teve início um grande processo de expansão territorial que diminuiu os contatos com a Europa e fortaleceu o nacionalismo norte-americano. Desde a revolução até 1820, a área do país dobrou mais da metade; a população americana saltou de 9 milhões em 1820 para 23 milhões em 1850. A “nova literatura” começa a ser produzida por volta de 1820, tendo como principais características o nacionalismo e a busca de uma independência em relação à literatura britânica. Com a expansão das primeiras instituições de ensino superior, o contingente de leitores começou a crescer. Este crescimento também se verificou graças ao avanço das técnicas de impressão e publicação, à melhora dos meios de comunicação e à sofisticação da vida urbana. Nova York e Boston se tornaram os mais importantes centros literários dos EUA, produzindo grandes oradores, professores e escritores, entre eles o transcendentalista Ralph Waldo Emerson. O Romantismo norte-americano foi baseado na imitação de poetas ingleses como Wordsworth e Coleridge, mas com fortes contornos nacionalistas, uma vez que o surgimento da estética romântica coincidiu com o despertar da consciência nacional americana. Os primeiros escritores que se preocuparam com a construção de uma literatura nacional foram Washington Irving, William Cullen Bryant e James Fenimore Cooper. Bryant é considerado o emancipador da poesia dos EUA, pois conferiu-lhe espontaneidade e simplicidade. Washington Irving, por sua vez, iniciou a carreira como humorista, tornando-se mais tarde um autor romântico. Ele manifesta um gosto pelo sentimentalismo, pelo passado lendário e pela bondade da natureza humana, tendo sido influenciado pelos romances de Sir Walter Scott. Fenimore Cooper explorou o nacionalismo, situando suas narrativas nas áreas da fronteira norte-americana,

desenvolvendo o chamado romance de fronteira, que se popularizou na famosa obra *O último dos moicanos*.

Poe também entrou em contato com a poesia romântica inglesa. Os primeiros ecos do movimento romântico surgem em fins do século XVIII, com algumas manifestações anticlassicistas que começam a aparecer nos círculos literários ingleses. Otto Maria CARPEAUX (2005: p.160) afirma que tal oposição ao gosto clássico é anglófila, pois, “da Inglaterra veio a maior sensação literária da época, a descoberta de Ossian, da poesia popular escocesa”. Nesta poesia estavam presentes a melancolia, os cenários oníricos e míticos, a subjetividade e o passado medieval das nações europeias, temas que serão largamente explorados por Coleridge, Byron e Shelley na literatura inglesa, e por Poe na literatura norte americana. Todavia, apesar de apresentar algumas características que são comuns a quase todos os poetas, tais como as que foram citadas acima, o Romantismo inglês foi um movimento pluralístico, com uma série de tendências que se misturavam e se confundiam, e que exibiam uma combinação entre o isolamento e a preocupação social. Tais tendências se encontram sintetizadas na obra que é considerada o marco do Romantismo na Inglaterra: *Lyrical Ballads*, de 1798, dos chamados “poetas do lago” William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge. No prefácio às Baladas Líricas, Wordsworth se coloca contra a ideia de que a literatura deveria ser uma representação da vida, opondo-se aos padrões literários do Neoclassicismo, que em sua opinião haviam imposto convenções artificiais que não permitiam um desenvolvimento “natural” da literatura. O manifesto do poeta mudou a forma de se encarar a literatura porque preconizava que a poesia deveria ser um fluxo espontâneo de sentimentos. Para William Blake e Percy Shelley, o poema deveria ser produto da imaginação do poeta, que vai em busca de sua identidade e é percebido como um escolhido, uma espécie de porta voz da civilização em uma época de crise. (ABRAMS, 1979: p.5). A preocupação social de Wordsworth se deveu ao fato de que ele, dentro do Romantismo inglês, foi um dos defensores da Revolução Francesa, apesar de ter voltado atrás nesta defesa na fase do Terror. Coleridge, por outro lado, preocupou-se em desenvolver uma poesia de temática sobrenatural, com uma linguagem elaborada no sentido do imaginário, do mistério e do fantástico. Ele acreditava que a produção poética envolvia forças psicológicas contrárias, a paixão e a razão, a espontaneidade e o pensamento racional. Mesmo mantendo algumas características de Wordsworth, tais como a crença de que a poesia deveria provir do interior do poeta, Coleridge acreditava

que a finalidade da poesia era violar as leis naturais, abrindo os caminhos da mágica, do folclore antigo, das superstições e da demonologia. Nas palavras de Coleridge

Durante o primeiro ano em que o Sr. Wordsworth e eu fomos vizinhos, nossas conversas muitas vezes se voltaram para os dois principais aspectos da poesia: o poder de despertar a simpatia do leitor por uma fervorosa adesão à verdade da natureza, e o poder de propiciar o interesse da novidade através de cores transfiguradoras da imaginação. O encanto repentino que os fenômenos de sombra e luz, o luar ou o ocaso difundem num cenário conhecido e familiar parecem representar a possibilidade de combinar a ambos. São essas as poesias da natureza. A um de nós dois (a qual, não me recordo) ocorreu o pensamento de que se poderia compor uma série de poemas de duas maneiras. Numa, os incidentes e agentes deveriam ser, ao menos em parte, sobrenaturais – e a existência visada deveria consistir no interesse dos sentimentos pela verdade dramática de tais emoções, que acompanhariam naturalmente tais situações, supondo-as reais. E elas foram reais neste sentido, para todo o ser humano que, a partir de qualquer fonte de ilusão, em qualquer tempo, se achou sob a ação do sobrenatural. Para o segundo tipo, os assuntos deveriam ser escolhidos a partir da vida comum; os personagens e incidentes deveriam se encontrar em qualquer lugarejo ou redondezas onde existisse uma mente meditativa e sensível para procurá-los ou constatá-los quando se apresentassem. (COLERIDGE, apud LOBO, 1996: p.202).

Os poemas de Coleridge são retratados em lugares distantes e misteriosos, se referindo muitas vezes a um passado medieval, que é uma das preferências dos poetas românticos. O poeta se interessava por magia, ocultismo, misticismo e hipnotismo, explorando os desvios da mente humana e as atmosferas pesadelares que eram características do consumidor de ópio, já que o próprio Coleridge consumia esta droga. Wordsworth, por outro lado, desprezava a vertente sobrenatural, pois acreditava que a finalidade da poesia era retratar a vida cotidiana em uma linguagem realmente utilizada pelas pessoas, com um leve tom de imaginação. Além disto, ele quer “reconstituir as leis primárias da natureza” obedecendo à verdade mas sem nenhuma ostentação. Com estas idéias o poeta defende a simplicidade de uma vida humilde e rústica, porque:

[...] nesta condição as paixões essenciais do coração encontram melhor solo para atingirem a maturidade, sofrem menos restrições e falam numa linguagem mais clara e enfática; porque nesta condição de vida nossos sentimentos coexistem num estado de maior simplicidade, e conseqüentemente podem ser observados com mais exatidão e comunicados com mais eficácia; porque os costumes da vida rural desenvolvem-se a partir desses sentimentos elementares e são mais facilmente compreendidos e mais duradouros devido ao caráter necessário das atividades rurais [...] (WORDSWORTH, apud LOBO, 1996: p.170)

A influência de Coleridge se manifesta em *Poems*, publicado em 1831. Assim como Coleridge, Poe acreditava que o objetivo da poesia era falar de beleza, e com isso ele acaba “rompendo com todas as tendências moralistas e filosóficas da América do Norte, escarnecendo as especulações poéticas dos transcendentalistas” (TAYLOR, 1956: p.118). Desta maneira, o autor se coloca contra a perspectiva que concebia a literatura como algo moralizante, que deveria inculcar valores éticos e até mesmo religiosos nos leitores. Para ele, o objetivo da literatura era, além de falar de beleza, criar uma sensação de prazer, de deleite, permitindo ao leitor uma fuga da realidade e a imersão em um mundo sobrenatural e imaginário. Com isto, Poe faz jus à ideia de *suspensão da descrença* defendida por Coleridge, segundo a qual o leitor, para entrar no mundo ficcional, deve dispor-se a aceitar como verdadeiras as premissas deste mundo, mesmo que elas sejam fantásticas, impossíveis e contraditórias.

O surgimento do Romantismo altera a percepção neoclássica em relação ao fazer literário. Para os neoclássicos, a obra literária tinha uma finalidade didática e um valor moral. Os escritores românticos se colocaram contra todos os padrões literários racionalistas ao conceber o poeta como um gênio, um demiurgo que detém poderes celestiais, que ocupa um lugar acima da humanidade. Ele se isola do mundo e ao mesmo tempo se preocupa com a sociedade, sendo uma figura fragmentada, cindida, desajustada. Este sentimento de inadequação social deu origem à vertente conhecida por “mal do século”, na qual são frequentes a boêmia, o gosto pela noite, a atração pela morte, a melancolia e a rebeldia. Os estereótipos surgidos nesta fase apontam para “um indivíduo *blasé*, que já viveu e experimentou de tudo, não tem prazer com nada e vive no tédio, um ser altamente sofisticado e cultivado, nunca um ser primitivo” (GUINSBURG, 2005: p.283). Conforme já dito, o gênio romântico deu origem, no final do século XIX, à figura do dândi que valoriza a arte acima de todas as coisas e vê na ociosidade a melhor forma de aproveitar a sua existência.

O Romantismo também instaura uma visão ambígua acerca do conceito de belo. De acordo com Mario Praz, romântico é tudo aquilo que se apresenta como “mágico”, “nostálgico”, e “sugestivo”, e ao mesmo tempo como “sombrio”, “macabro”, “sobrenatural”. Para o autor, a beleza romântica é uma beleza “traíçoeira e contaminada”, que se transformou no “objeto de amor tenebroso dos românticos e decadentes por todo o século XIX” (PRAZ, 1996: p.44). Esta ideia aponta para uma outra característica do movimento: a estética do grotesco, que mobilizava tudo o que causava aversão, desarmonia e desequilíbrio. Com esta tendência, os autores se debruçam sobre o

patológico, os desvios da mente humana, o extravagante e as insinuações de incesto. Estes, aliás, são temas largamente explorados pela vertente gótica do movimento romântico. Na Inglaterra, as obras que marcam o aparecimento da ficção gótica são *The castle of Otranto*, de Horace Walpole, publicado em 1764, e *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe, publicado em 1794. É importante ressaltar que a literatura inglesa pré-romântica já apresentava uma orientação lúgubre e melancólica, presente na chamada *poesia da noite e dos túmulos*, que tinha como principais manifestações *Night Thoughts*, de Edward Young publicado em 1742, e *Elegy written in a country churchyard*, de Thomas Gray, publicado em 1751. O gosto pelas ruínas e cemitérios, lugares sinistros e tidos como mal assombrados, se difundiu na literatura inglesa de forma a permitir o aparecimento da ficção gótica, cujas narrativas eram ambientadas em castelos arruinados com passagens secretas, ambientes onde viviam personagens perturbados por manias e obsessões. A poesia tumular inglesa teria influenciado o Romantismo alemão, principalmente a vertente conhecida como *Sturm und Drang*, já que Goethe, tendo lido a obra de Young, encontrara nela inspiração para escrever *Os sofrimentos do jovem Werther* (GUINSBURG, 2005: p.290).

A atmosfera gótica sinaliza um retorno ao passado, principalmente aos ambientes medievais. E tal valorização do passado seria uma reação ao racionalismo do século XVIII, uma vez que o gótico é associado com forças sobrenaturais, transgressões sociais, desintegração mental e corrupção espiritual. De acordo com Fred Botting

Na ficção gótica, certas características típicas evocam as principais representações e evocações de ansiedades culturais. Narrativas tortuosas e fragmentadas relatando incidentes misteriosos, imagens pavorosas e ameaças de morte predominam no século XVIII. Espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas malévolos monges e freiras, heroínas que desmaiam e bandidos habitam as paisagens góticas enquanto figuras sugestivas de ameaças reais e imaginárias. Esta lista cresceu, no século XIX, com a adição de cientistas, pais, maridos, loucos, criminosos e duplos monstruosos que evocam a ambiguidade do ser humano. Os ambientes góticos são desoladores, alienadores e cheios de perigos. No século dezoito tais ambientes eram selvagens e montanhosos. Mais tarde a cidade moderna combinou os componentes naturais e arquitetônicos da grandeza gótica, com suas ruas escuras e labirínticas sugerindo a violência e a ameaça dos castelos e florestas. (BOTTING, 1996: p.2)²³

²³ *In Gothic fiction certain stock features provide the principal embodiments and evocations of cultural anxieties. Tortuous, fragmented narratives relating mysterious incidents, horrible images and life-threatening pursuits predominate in the eighteenth century. Specters, monsters, demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns, fainting heroines and bandits populate Gothic landscapes as suggestive figures of imagined and realistic threats. This list grew, in the nineteenth century, with the addition of scientists, fathers, husbands, madmen, criminals and the monstrous double signifying*

Os castelos citados por Botting remetem a um passado feudal associado à barbárie, superstição e medo, simbolizando as ansiedades que retornam no tempo presente. Na visão do autor o gótico surge como a principal consequência de uma mudança radical ocorrida no século XVIII, mudança esta causada pela Revolução Francesa, onde as noções de individualidade e de organização social se transformam. No lugar da razão e da simetria pregada pelos autores neoclássicos floresce uma escrita dos excessos, que se aproxima do sublime e se caracteriza por ser ambígua, oscilando “entre o bem e o mal, a luz e a escuridão, o real e o fantástico, o real e o sobrenatural”²⁴ (BOTTING, 1996: p.9). Os personagens góticos, por sua vez, são alienados, divididos, sem controle de suas paixões, desejos e fantasias. Na ficção do século XVIII se materializavam em figuras espectrais e malévolas que habitavam regiões inóspitas, mas no século XIX, com o surgimento do Romantismo, há uma mudança na representação destes personagens. É certo que as convenções do gótico inglês foram copiadas pelos escritores dos EUA, mas não podemos esquecer das alterações que adequaram o gótico ao ideário romântico e ao ambiente americano, que aliás era muito diferente do britânico. A família burguesa passa a ser o centro da ação, onde as transgressões do passado familiar são verdadeiras fontes de ansiedade. Os castelos e abadias da ficção inglesa aparecem transfigurados, bem como as mansões decadentes pertencentes a famílias tradicionais. Outros ambientes recorrentes na ficção norte-americana são os contextos domésticos e industriais, que se transformam em espaços de terror. O vilão aristocrata se converte no criminoso urbano que ameaça a ordem social, no psicopata que mata a sangue frio, figura esta que adverte dos perigos da metrópole urbanizada.

Nos contos de Poe é frequente a representação do duplo, isto é, de dois personagens que são na verdade um só, conforme percebemos em *William Wilson*. Tal representação remete à fragmentação e à dissociação do personagem romântico, que não consegue enquadrar-se no contexto social.²⁵ O interior deste personagem, por sua

duplicity and evil nature. Gothic landscapes are desolate, alienating and full of menace. In the eighteenth century they were wild and mountainous locations. Later the modern city combined the natural and architectural components of Gothic grandeur and wildness, its dark, labyrinthine streets suggesting the violence and menace of Gothic castle and forest. (minha tradução)

²⁴ “good and evil, light and dark, the real and the fantastic, the reality and the supernatural”. (minha tradução)

²⁵ A representação do duplo é um tema que reverbera na literatura inglesa do século XIX, em romances como *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, publicado em 1886, no qual o pacato Dr. Jekyll se transforma no perverso Edward Hyde. Ao longo da narrativa o protagonista precisa lidar com seus dois “eus”: um inclinado ao bem, o outro ao mal. Enquanto Jekyll sofre de remorso por ter praticado o mal, Hyde se sente reprimido pelas crenças religiosas e morais de Jekyll. A ação transcorre na Londres do final do século XIX, mostrando que o tema do

vez, é revelado através da narração em primeira pessoa, outra alteração do gótico americano em relação ao inglês. Os contos em primeira pessoa sublinham o interesse psicológico nos dilemas e no sofrimento da alienação social, permitindo um mergulho nas impressões subjetivas do narrador, que muitas vezes é também o personagem principal. Nos contos de Poe, percebemos que os narradores se encontram em estados extremos de perturbação mental, de forma que suas neuroses acabam tomando a forma do sobrenatural e os limites entre a realidade e a ilusão não são quase nunca esclarecidos.

Poe recebeu influência da ficção de Ann Radcliffe, o que nos dá margem a algumas considerações dentro da perspectiva de gênero. Conforme discutimos, nos séculos XVIII e XIX os escritores homens constituíam a maioria, mas no início do período oitocentista uma série de escritoras mulheres começa a produzir literatura, entre elas Jane Austen e as irmãs Brontë. No entanto, a autoria feminina não era bem vista na sociedade, sendo percebida como algo anômalo, uma vez que as principais funções das mulheres eram cuidar da casa e dos filhos, sem ter qualquer preocupação de ordem intelectual ou profissional. Isto fez com que estas escritoras fossem marginalizadas, e muitas delas levavam uma vida reclusa e solitária, tais como Dickinson, que aos 25 anos se confinou dentro de casa e saiu pouquíssimas vezes, e Emily Brontë, que morreu solteira aos 29 anos de tuberculose. Devido à dificuldade de ter seu métier literário levado a sério, algumas escritoras decidiram escrever e publicar com pseudônimos masculinos, tais como a inglesa George Eliot e a francesa George Sand. Mais do que a composição de obras era a publicação que constituía um problema para as mulheres escritoras, conforme vemos neste trecho bastante ilustrativo da carta do poeta parnasiano brasileiro Olavo Bilac à sua noiva Amélia, na qual ele expressa uma enorme desaprovação por ela ter publicado um soneto na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro: “uma senhora, desde que se faz escritora, tem que se sujeitar ao juízo de todos (...) quero que faças versos para os teus irmãos, para tuas amigas e principalmente para mim, mas nunca para o público, porque o público envenena e mancha tudo o que lhe cai sob os olhos” (BILAC, 2009: p.160). Ann Radcliffe era uma das poucas mulheres a publicar no século XVIII, mas seu valor como escritora de romances góticos é bastante reconhecido por críticas feministas como Rita Felski, que enfatiza o fato de que Radcliffe era “a escritora mais bem paga do século XVIII”²⁶ (FELSKI, 2003: p.151). Com o escasso número de escritoras

duplo não é característico apenas da literatura romântica, pois simboliza a fragmentação identitária do homem moderno.

²⁶ “*The most well paid writer in the eighteenth century*”. (minha tradução)

nesse século e o preconceito existente contra a mulher de letras, é significativo o fato de que uma das principais influências literárias de Poe tenha sido uma mulher, o que atesta a enorme popularidade da ficção gótica de Radcliffe e relativiza um pouco a ideia da ausência da mulher no mundo literário.

Poe dialogou com a obra de Radcliffe, apropriando-se de certos elementos presentes na obra da escritora. Um destes elementos é o castelo. No conto “O retrato oval” há uma referência explícita à autora quando o narrador começa a descrever o castelo no qual se desenrolará a ação. Os lugares nos quais se passam as narrativas de Radcliffe são sempre inóspitos, desolados e escuros, com passagens secretas e segredos familiares, assim como em “A queda da casa de Usher”. Mas algumas diferenças devem ser comentadas. A primeira delas é que, na obra de Radcliffe, as protagonistas são quase sempre mulheres, ao passo em que nos contos de Poe os protagonistas são homens. As heroínas de Radcliffe são provenientes da ficção sentimental do século XVIII, caracterizadas por uma sensibilidade extrema que se manifesta em melancolia persistente e em cenas de choro e desmaio. Geralmente estas personagens pertencem à alta aristocracia inglesa e carregam as virtudes da simplicidade e da harmonia, valores considerados femininos, que apontam para a manutenção do ambiente doméstico e familiar. Tais heroínas acabam se tornando vítimas de homens corruptos, sendo encarceradas dentro dos castelos e de misteriosas abadias. Além disso, os contos de Radcliffe sempre oferecem, em seus finais, uma explicação racional para as ocorrências misteriosas que se observam ao longo do enredo, minimizando os efeitos sobrenaturais e as expectativas dos leitores. Para Fred Botting, estes esclarecimentos seriam uma forma de situar os leitores e os personagens dentro das convenções racionalistas e moralistas do século XVIII, já que os extremos imaginativos são moderados pelo uso da razão (BOTTING, 1996: p.65). Nos contos de Poe, os narradores personagens tentam fornecer uma explicação racional dos acontecimentos para o leitor, embora a explicação, na maioria das vezes, não convença. Pelo contrário, a extrema racionalidade do narrador, em contraste com o fantástico dos acontecimentos narrados, nos convence da loucura de sua mente. Isto se observa, por exemplo, em “O gato preto”, conto no qual a narração é estruturada de forma lógica e coerente, ao passo que os acontecimentos narrados são completamente bizarros e escapam da compreensão humana.

2.3 Poe e o tema da amada morta

As configurações de gênero estão, sem dúvida, presentes na ficção gótica. Com a tendência revisionista do feminismo cresceu o interesse pela releitura de obras góticas, nas quais transparece uma verdadeira obsessão pelas questões de gênero e de sexualidade. Conforme vimos, as feministas debruçaram-se principalmente sobre os romances de Ann Radcliffe, narrados de uma perspectiva feminina, com protagonistas também femininas. Os romances góticos escritos por mulheres são vistos como “uma rica fonte de *insights* em relação aos dramas da feminilidade”, oferecendo “uma expressão simbólica da paranóia feminina”²⁷ (FELSKI, 2003: p.154). Tal paranóia se manifesta nas cenas de aprisionamento envolvendo as personagens femininas, encarceradas por aristocratas de conduta moral duvidosa, o que revela uma relação de poder entre os sexos. A constituição do personagem masculino se dá com base em uma fragmentação da personalidade, de forma que as distinções entre masculino e feminino são objeto de intensa confusão e crise. Na ficção gótica, o masculino torna-se também um mistério, o que aponta para uma femininização destes personagens. Observamos isto na obra de Poe, na qual a excessiva sensibilidade feminina dos romances de Radcliffe se torna uma característica masculina, pois o homem romântico também experimenta emoções violentas, que o conduzem a alucinações e a estados alterados de consciência.

As figuras femininas de Poe são também diferentes das de Radcliffe. Não se observa um interesse em retratar tais personagens como seres nobres e virtuosos, e sim como seres frágeis, que começam a adoecer e enlouquecer de diversas formas. A representação do feminino nos contos de Poe traz sempre um aspecto de horror associado à beleza e juventude, de maneira que o próprio Poe acreditava que a morte da mulher amada era o assunto mais poético do mundo. Tal tema parece ter se tornado um paradigma a ser seguido por alguns escritores românticos, pois foi neste período literário que surgiu uma notável tendência a representar mulheres insanas, doentes, vítimas de distúrbios como a catalepsia e a histeria. Tal tendência está sem dúvida relacionada à estética gótica, na qual, de acordo com Felski, “a estabilidade do mundo se rompe ao

²⁷ “Feminist critics often see female Gothic as an especially rich source of insight into the psychic dramas of femininity”. (minha tradução)

passo que a realidade é traduzida no registro da histeria, da paranóia e da loucura”²⁸ (FELSKI, 2003: p.153).

Enquanto escritor gótico, Poe explorou muito o tema da morte da amada, que está presente tanto em sua obra poética quanto em sua obra ficcional. Alguns críticos tendem a acreditar que as representações da mulher morta apresentam um paralelo com a vida conturbada do escritor, que teve sua vida marcada pela morte da mãe, da madrasta e da esposa Virgínia, falecida com apenas 24 anos. Elisabeth Bronfen se pergunta se a morte da esposa de Poe “foi uma materialização do que o autor tinha imaginado, e que ele teria recontextualizado logo depois?”²⁹ (BRONFEN, 1992: p.336). Como não podemos investigar o íntimo de um escritor com a finalidade de descobrir se suas experiências de vida realmente moldaram a composição de sua obra, acreditamos que tal especulação é inútil, já que possíveis experiências de vida aparecem transfiguradas na obra pelas convenções românticas e pelo próprio aparato discursivo mobilizado pelo autor, de maneira que seus contos e poemas nunca serão um reflexo de sua vida, mas sim uma recontextualização, uma recriação que faz da literatura uma ficção e não uma transposição do real. O fato é que são amantes obcecados por ideias mórbidas e com tendências necrófilas, pois “amar uma mulher fragilizada, assombrada por fantasmas e distúrbios mentais, é amar a morte”³⁰ (BRONFEN, 1992: p.340).

No que diz respeito às representações de mulheres mortas na literatura, Elisabeth Bronfen afirma que elas são construções culturais nas quais se articulam uma série de valores e conflitos em relação ao feminino na sociedade androcêntrica. Partindo da afirmação de Poe sobre o tema da amada morta, a autora analisa as configurações de gênero presentes nesta representação:

A referência de Poe a um espectador masculino da morte de uma bela mulher é arbitrária ou podemos concluir que uma cultura que associa a morte ao feminino necessariamente vê aquele que sobrevive como o masculino? Elias Canetti evoca esta relação ao descrever o momento da sobrevivência como um momento de poder e triunfo. O horror ao perceber a morte se transforma em satisfação, pois aquele que sobrevive não está morto. O corpo morto está em posição passiva, horizontal, ao passo em que o sobrevivente permanece ereto, imbuído com um sentimento de superioridade. Com isto o cadáver é feminino, o sobrevivente masculino. No entanto, estas designações de gênero ocorrem no repertório de

²⁸ “The stability of of the external world breaks down as reality is translated into the register of hysteria, paranoia, and madness”. (minha tradução)

²⁹ “was it the materialization of what the author had imagined and contextualized again afterwards?” (minha tradução)

³⁰ “to love a frail woman, haunted by ghosts and mental disturbs, is to love death itself”. (minha tradução)

imagens de uma cultura, não na realidade biológica, e podem levar a uma contradição entre os dois registros. Dependendo dos valores atribuídos às posições do feminino (vulnerabilidade, inferioridade) e do masculino (dominação, superioridade), um corpo anatomicamente “masculino” pode ser gendrado como “feminino” em uma dada construção cultural. Da mesma forma um espectador anatomicamente “feminino”, por ter assumido uma posição fixa na cultura masculina, apoiando suas normas e significados semânticos, pode tornar-se um espectador “masculino”. Não há como se falar de um “eu” essencial que precede a construção cultural e social de um “eu” através das representações. As práticas culturais são definidas enquanto sistemas de significação, como lugares de produção de representações que não podem ser igualadas a belas coisas que evocam belos sentimentos (BRONFEN, 1992: p.65).³¹

A partir da leitura do trecho acima notamos que Bronfen rejeita ideias essencialistas em relação ao masculino e ao feminino, que postulam a existência de características inerentes a homens e mulheres, tais como a força e a vulnerabilidade. Tais atributos são socialmente construídos através de representações, que por sua vez integram sistemas de significação próprios de uma cultura. Neste sentido, a argumentação de Bronfen é bastante interessante dentro de uma perspectiva de gênero, não só no sentido de considerá-lo uma construção cultural, mas também de salientar que tais construções são variáveis, uma vez que um indivíduo biologicamente definido como “homem” poderia assumir, dependendo dos valores presentes numa determinada sociedade, uma posição considerada culturalmente “feminina”, e vice versa. Contudo, o que mais nos chama a atenção nesta citação, e que é extremamente relevante para a análise dos contos de Poe, é a ideia de que existe uma relação de poder entre o cadáver, identificado como feminino, e o sobrevivente, visto como masculino. Esta representação literária é frequente dentro de obras produzidas no contexto de uma sociedade patriarcal

³¹ *Is Poe's reference to a masculine speaker and spectator of 'the death of a beautiful woman' arbitrary, or can one conclude that a culture which ascribes death to the feminine position necessarily sees survival as masculine? Elias Canetti invokes such gendering when he describes the moment of survival as a moment of power and triumph. Horror at the sight of death turns into satisfaction, since the survivor is not himself dead. The dead body is in the passive, horizontal position, cut down, fallen, while the survivor stands erect, imbued with a feeling of superiority. By implication the corpse is feminine, the survivor masculine. However, such gender designations occur in the image repertoire of a culture, not in biological reality, and can in fact lead to a contradiction between the two registers. Depending on the values attributed to positions of the feminine (vulnerability, inferiority) and of the masculine (domination, superiority), an anatomically "male" corpse may be gendered "feminine" in a given cultural construction. In the same way an anatomically "female" spectator or narrator may, because she has accepted a fixed position in a masculine culture and supports its norms and semantic encodings, may embody a "masculine" spectator or focalisor position. One cannot speak of an "essential" self preceding the social and cultural construction of the self through the agency of representations. Cultural practices are defined as signifying systems, as sites for the production of representations which are not to be equated with beautiful things evoking beautiful feelings (...)* (minha tradução)

que marginaliza e aliena o feminino, e que confere ao masculino a prerrogativa da criação artística e da ação no mundo. Ao afirmar que o tema da amada morta é o mais poético do mundo, e que a pessoa mais apropriada para desenvolvê-lo era um amante privado de seu amor, Poe conjuga o feminino, a morte e o estético na representação literária, reforçando as construções de gênero presentes na sociedade patriarcal e lançando um tópico que seria explorado por escritores de outros movimentos literários como, por exemplo, o Simbolismo. Além disto, Poe acreditava que a tristeza e a melancolia eram as emoções que deveriam ser trabalhadas no texto poético, e que a beleza era o verdadeiro solo do poema. Daí a preferência pelo tema da amada morta, que conjuga a beleza com a morte, um tema considerado melancólico.

De acordo com Rita Felski, as figuras masculinas e femininas do Romantismo são marcadas por configurações de gênero. Encontram-se representações nostálgicas da figura feminina como algo à parte da civilização, confinada ao lar, identificada com os ritmos de uma sociedade pré-industrial (FELSKI, 1995: p.16). O homem romântico, por outro lado, seria o gênio, alguém que receberia uma inspiração divina para criar, um esteta que repudia a mulher de carne e osso, transformando-a em artefato estético. De acordo com Rita Felski, o culto do gênio criou um ideal de masculinidade que tem como características a sensibilidade, a intuição e a empatia, valores tradicionalmente considerados femininos. De fato, o esteta apresenta uma série de semelhanças com a mulher, pois passa mais tempo em casa, isolado em seu culto da arte, do que na rua. Todavia, “este artista repudia violentamente a mulher, pois se considera superior a ela. Ele também faz pouco caso da produção literária feminina, pois acha que as mulheres não têm a mesma capacidade de escrever que os homens”³² (FELSKI, 1995: p.106). Mesmo apresentando características femininas, o esteta vê a mulher como um ser irracional, cuja vida é regida pelas emoções, ao passo em que a vida masculina seria regida pela razão e por princípios morais. O artista masculino, sendo um demiurgo, quer subjugar e transcender a natureza, e por isto se afasta da mulher, associada a forças incontroláveis, à morte e à decadência. Sendo assim, é possível chegar à conclusão de que o culto da arte é calcado em uma ideologia que considera a mulher um empecilho para a realização pessoal e artística do esteta. Este repúdio é paralelo a uma assimilação de aspectos tidos como próprios da personalidade feminina, tais como a sensibilidade acima da média que caracteriza o demiurgo.

³² *“This artist highly repudiates the female, as he thinks he is superior. He also repudiates the feminine literature, as he thinks women do not have the necessary ability to write”.* (minha tradução)

Dentro deste raciocínio, não podemos deixar de considerar a personalidade dos narradores dos três contos de Poe. Eles são alheios ao mundo exterior, isolados em mansões decadentes, em masmorras ou em bibliotecas mergulhados em livros e meditação. Trata-se de um narrador que cria um mundo particular, um narrador cujo “narcisismo é transformado em ficção”³³ (BRONFEN, 1992: p.350). A citação de Bronfen remete ao caráter extremamente individualista da arte romântica, marcada pelo egocentrismo e pela predominância das impressões subjetivas sobre as objetivas, o que tornaria as narrativas construções subjetivas não por refletirem sensações íntimas do escritor, e sim por permitirem um mergulho na mente dos personagens, revelando seus medos, anseios e desejos mais profundos. E dentro da perspectiva adotada no presente trabalho seria uma lacuna na análise se não considerarmos o gênero destes narradores. Eles são sempre protagonistas narradores masculinos, e narram a história unicamente de seu ponto de vista. Bronfen equipara o poder imaginativo destes narradores ao de um vampiro, já que sempre produzem figuras mortas, em trânsito entre um mundo e outro (BRONFEN, 1992: p.349). Sendo assim o narrador masculino, ao narrar a morte de uma bela e jovem personagem feminina, deve morrer para a sociedade, a fim de se equiparar à sua criação.

Nos contos de Poe, a personagem feminina é muitas vezes representada como o “outro”, um ser perigoso e ameaçador que deve ser contido, pois representa uma ameaça aos valores masculinos de força e racionalidade³⁴. Sempre confinada no espaço da casa ou do castelo gótico, a personagem feminina se torna uma espécie de “sombra” do personagem masculino, que a teme e ao mesmo tempo a idolatra, oscilando entre o desejo aparente de mantê-la viva e o desejo secreto de vê-la morta. Conforme veremos na análise de “O retrato oval”, tal desejo se manifesta na criação de uma obra de arte, na qual a personagem feminina precisa morrer para ser eternizada e idolatrada em sua beleza e juventude.

³³ “*narcisism turns into fiction*”. (minha tradução)

³⁴ Esta representação do feminino aparece também nos contos “Ligeia” e “O gato preto”. No primeiro, a segunda esposa do narrador lhe provoca ódio, a ponto de ele desejar e até mesmo arquitetar a sua morte pelo simples fato de ela não ser como sua primeira e falecida esposa. O segundo conto tematiza a violência de gênero por meio da história de um alcoólatra que dirige à mulher e ao seu gato preto de estimação toda a sua raiva nos momentos que está embriagado. É interessante observar a associação entre a mulher e o gato, que é, dentro do imaginário popular, o animal de estimação das bruxas. Desta forma, a personagem feminina funciona, dentro do conto, como representante da alteridade, uma vez que se alia ao gato e é vítima da violência do personagem masculino.

3. AS MUSAS INTERROMPIDAS DE POE: MADELINE, BERENICE E A JOVEM DO RETRATO

3.1 “O retrato oval” e a estetização da morte feminina

“O retrato oval” foi publicado pela primeira vez no *Graham’s Lady’s and Gentleman’s Magazine*, em abril de 1842, sob o título de “Life in Death”. Trata-se de um conto pouco explorado pela crítica, mas que é uma metáfora da criação artística masculina, materializada na figura do artista romântico obcecado pela arte e na representação da personagem feminina como musa inspiradora.

O conto é narrado em primeira pessoa por um narrador não identificado, que diz estar gravemente ferido e resolve passar a noite em um castelo abandonado juntamente com o criado que o acompanha. Após se estabelecer em um cômodo repleto de quadros nas paredes, o narrador resolve mudar a posição do candelabro para melhor poder ler o livro que conta a história das molduras. Ao fazer isto ele descobre um retrato de formato oval que até então não tinha visto, que traz a figura de uma moça muito jovem e bela, no auge de sua juventude. Curioso, vai procurar no volume o trecho que relata a origem desta obra e descobre que a mulher estava morta há muitos anos, e que tinha morrido ao se tornar a musa de seu marido, um pintor de alto renome que havia isolado a ela e a si no torreão do castelo até o dia em que completou o trabalho.

A narrativa compreende um evento que se desenrola em apenas uma noite, em um espaço definido.³⁵ Tal espaço é o castelo, elemento gótico por excelência, descrito como um “monumento grandioso”, “sombrio” e “carrancudo”, localizado entre os Apeninos, um ambiente que existia “tanto na realidade como na imaginação da Sra. Radcliffe” (POE, 2001: p.280). Conforme vimos, a menção ao nome da escritora inglesa aponta para o diálogo existente entre a obra de Poe e o gótico inglês, evidenciando as influências literárias recebidas pelo autor. Além disso, a menção a um castelo “real”, quer

³⁵A técnica utilizada aqui é chamada de *unfolding*, que consiste em um afunilamento do espaço como forma de jogar com a narrativa. Percebemos que o narrador e seu criado chegam ao castelo, entram em uma sala localizada em um torreão afastado do prédio principal, o narrador se deita na cama e logo depois encontra o retrato. Tal técnica é também usada no conto “A máscara da morte rubra”, de 1842, que trata de uma misteriosa peste que se alastra pelo reinado do Príncipe Próspero. No auge da epidemia, ele resolve fazer um baile em seu castelo, e é na descrição dos salões que o *unfolding* aparece: primeiro na descrição de uma janela, e depois na descrição de um relógio de ébano, que mais tarde desempenhará um papel importante na narrativa.

ele realmente exista ou não, parece fazer parte de um jogo textual de Poe, no sentido de dar uma ilusão de verossimilhança à narração.

As convenções do Romantismo gótico se caracterizam pela criação de sensações que provocam medo, terror, estranhamento e repulsa. Tal estranhamento, juntamente com a narração em primeira pessoa, afasta ainda mais o texto das convenções realistas da narrativa, tornando-o um relato subjetivo, povoado das impressões pessoais do narrador. Este afastamento é uma postura que começa a ser cultivada no período romântico, no qual predominam o sentimentalismo e o individualismo, características de uma sociedade burguesa que produz um sujeito cindido, desajustado e alienado em relação ao mundo exterior. Esta sensação de isolamento se junta a uma atmosfera de mistério que se prolongará por toda a narrativa, e tais sensações são acentuadas pela localização do castelo entre os Apeninos, região inóspita e misteriosa da Itália na qual os escritores góticos gostavam de ambientar seus enredos³⁶.

Desde o início da narração de “O retrato oval”, cria-se um grande mistério em torno da figura do narrador. Muito pouca coisa sabemos a respeito dele; o seu nome nos é desconhecido, assim como a razão pela qual ele foi ferido. A referência a Radcliffe nos permite pensar que ele tem um bom nível intelectual, e que talvez aprecie narrativas góticas. A ação se concentra em uma pequena sala na qual o narrador e seu criado resolvem passar a noite, localizada em uma parte afastada do resto do castelo:

Aboletamo-nos em uma das salas menores e menos suntuosamente mobiliadas, localizada num afastado torreão do edifício. Eram ricas, embora estragadas e antigas suas decorações. Tapeçarias pendiam das paredes, adornadas com vários e multiformes troféus de armas, de mistura com um número insólito de quadros de estilo bem moderno em molduras de ricos arabescos de ouro. Por esses quadros, que enchiam não só todas as paredes, mas ainda os numerosos ângulos que a esquisita arquitetura do castelo formava, meu delírio incipiente me fizera talvez tomar profundo interesse. Assim é que mandei Pedro fechar os pesados postigos da sala pois já era noite, acender as velas de um enorme candelabro que se achava à cabeceira de minha cama e abrir completamente as franjadas cortinas de veludo preto que envolviam o leito. Desejei que tudo isso fosse feito, a fim de que pudesse abandonar-me senão ao sono, pelo menos, alternativamente, à contemplação desses quadros e à leitura de um livrinho

³⁶ Na ficção gótica, a Itália é de fato o espaço da transgressão, pois é um país exótico, o “outro” da Inglaterra, lugar onde as regras são subvertidas. Daí a predominância, nos romances de Radcliffe, de vilões italianos que oprimem as jovens inglesas, representação esta que se tornou quase um clichê dentro da ficção gótica. A Itália também está presente no conto de Poe *O barril de Amontillado*, cuja ação transcorre durante o carnaval de Veneza, situação esta que cria um efeito bastante irônico, pois é o momento no qual o narrador Montresor resolve assassinar seu amigo Fortunato.

que encontrara sobre o travesseiro e que continha a crítica e a descrição das pinturas. (POE, 2001: p.280).

A descrição nos leva a crer que o castelo foi provavelmente habitado por membros da alta aristocracia europeia, devido às decorações que apesar de gastas e antigas revelam a opulência de uma classe favorecida. Além disso temos as tapeçarias, os troféus e os quadros decorados com arabescos de ouro, elementos que, além de remeter a uma suposta riqueza, conferem uma aura de exotismo ao local. As cortinas de veludo negro que envolvem o leito dão um ar fúnebre ao quarto, e as velas do candelabro são as únicas a iluminar o cômodo, criando uma penumbra que o torna apropriado para a ambientação de uma narrativa de mistério. É interessante perceber que todas estas descrições se baseiam nas impressões subjetivas do narrador, que fica fascinado pela suntuosidade do castelo. Esta é uma das prerrogativas da narração em primeira pessoa, na qual a visão da realidade é muito parcial, já que temos a voz de uma única pessoa. Wayne Booth afirma que a escolha pelo foco narrativo em primeira pessoa é sempre limitadora, pois “este narrador tem acesso restrito à informação, levando o autor implícito a se perder em improbabilidades”³⁷ (BOOTH, 1983: p.150). Este narrador não é necessariamente um mentiroso, mas muito pouco confiável, porque não é onisciente e só pode falar por si mesmo, nunca pelos outros personagens. E se considerarmos que ele pode ser um apreciador de narrativas góticas de terror, concluiremos que, ao descrever o ambiente, ele poderia estar influenciado pelas ideias provenientes da bagagem literária que possui.

Após passar muito tempo lendo e contemplando os quadros, à meia noite ele resolve mudar a posição do candelabro de forma a iluminar em cheio o livro que estava lendo. No entanto, o gesto provoca um efeito inesperado, iluminando uma parte da sala que até o momento estava escondida por uma das colunas da cama e desvendando o “retrato de uma jovem no alvorecer da feminilidade” (POE, 2001: p.280). Neste ponto da narrativa percebemos que a luz adquire um significado simbólico, pois ilumina o que até então estava na escuridão, tanto na sala quanto na mente de quem narra. Este *insight* causado pela iluminação do retrato oval provoca uma significativa alteração no estado de espírito do narrador, que passa de sonolento a completamente desperto. Esta modificação se estende também ao leitor, que fica curioso para saber detalhes a respeito do quadro. Esta mudança causa ainda uma mudança nos próprios rumos da narrativa,

³⁷ “*this type of narrator has a more restrict access to information, making the implicit author get lost in improbabilities*”. (minha tradução)

que passa a ter o retrato como elemento central. A qualidade da moldura chama a atenção do narrador, bem como a figura da jovem, que irradia vivacidade:

O retrato, como já disse, era o de uma jovem. Apenas a cabeça e os ombros, feitos na maneira tecnicamente chamada *vignette*, e bastante no estilo das cabeças favoritas de Sully. Os braços, o colo, e mesmo as pontas do cabelo luminoso perdiam-se imperceptivelmente na vaga porém profunda sombra formada pelo fundo do conjunto. A moldura era oval, ricamente dourada e filigranada à mourisca. Como obra de arte, nada podia ser mais admirável do que a própria pintura. Mas aquela comoção tão súbita e tão intensa não me viera nem da execução da obra nem da imortal beleza do semblante. Menos do que tudo poderia ter sido minha imaginação que despertada de seu semitorpor, teria tomado aquela cabeça pela de uma pessoa viva. Vi imediatamente que as peculiaridades do desenho, do trabalho do vinhetista e da moldura deviam ter de pronto dissipado tal idéia, impedido mesmo seu momentâneo aparecimento. Permaneci quase talvez uma hora semi-erguido, semi-inclinado, a pensar intensamente sobre tais pormenores, com a vista fixada no retrato. Por fim, satisfeito com o verdadeiro segredo de seu efeito, deixei-me cair na cama. Descobri que o encanto do retrato estava na expressão de uma absoluta aparência de vida que a princípio me espantou para afinal confundir-me, dominar-me e aterrar-me. (POE, 2001: p. 281)

A incrível aparência de vida que a figura da jovem apresenta faz o narrador pensar que se trata de uma pessoa viva, dado o estado de sonolência no qual se encontra. Todavia, as características da pintura, as particularidades do desenho e a rica decoração da moldura o fazem de pronto perceber que se trata de uma obra de arte. No retrato, aparecem apenas a cabeça e os ombros, feitos à maneira *vignette*, um efeito visual que faz com que a imagem da moça apareça mais do que os seus braços, colo e cabelos. Tais detalhes se perdem nas sombras do fundo do quadro, o que mais uma vez confere uma aura de mistério à obra. A descrição da moldura, que é filigranada à mourisca, ou seja, ornamentada delicadamente com pequenos artefatos provenientes de países islâmicos, aponta para a enorme sofisticação de quem a produziu, além de evidenciar mais uma vez o profundo conhecimento do narrador, que parece entender muito bem de pintura, já que cita o nome de Thomas Sully (1783 – 1872), um famoso retratista norte-americano de origem inglesa. Seu fascínio em relação à imagem da jovem faz com que ele permaneça quase uma hora com os olhos presos no quadro realizando a sua fruição estética. Experimenta uma confusão de sensações: espanto, terror, medo, dominação. Cabe ressaltar que o narrador está quase adormecendo quando vê o retrato oval, o que nos leva a pensar que ele possa estar sonhando, ou até mesmo delirando. Não temos, portanto, certeza do que ele narra, o que nos prova que ele é um narrador

pouco confiável, pois, além de narrar unicamente de seu ponto de vista, está no limiar entre o sono e a vigília, entre o sonho e a realidade.

Ele muda novamente a posição do candelabro, a fim de afastar a causa de sua aguda agitação, para poder ler o trecho que conta a história da moldura. A partir daí, iremos conhecer a história do pintor e de sua jovem amada através da técnica da *história dentro da história* (*story within a story*). Esta técnica é muito usada em obras ficcionais e apresenta uma série de finalidades. A primeira delas é a de simplesmente desviar a atenção do leitor do enredo principal, oferecendo a ele (a) uma oportunidade de divagar e refletir sobre outros aspectos deste enredo. Uma *story within another story* pode também ser usada para oferecer aos personagens exemplos sobre como devem agir, funcionando como possíveis lições de moral ou como uma forma de satirizar o conteúdo da narrativa principal. Geralmente as duas narrativas apresentam fortes paralelos entre si, o que muitas vezes faz com que a segunda possa ser usada para revelar uma verdade que ainda não veio à tona na primeira. Acreditamos que este seja o caso que estamos analisando em “O retrato oval”, uma vez que o trecho contido no volume esclarece a “verdade” em relação ao quadro.

Uma *story within another story* pode alterar os rumos de uma narrativa, introduzindo mitos, lendas e outros enredos narrados por narradores diferentes de perspectivas diferentes. Um exemplo disso é a famosa coletânea *The Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer. Cada personagem vai contando a sua história à sua maneira, de forma que podemos compor um panorama da sociedade inglesa da época, tomando conhecimento de vários tipos humanos que circulavam nesta sociedade. Como podemos perceber, tal técnica é bastante antiga, remontando aos relatos das *Mil e uma noites*, que eram todas histórias dentro de histórias. Em “O retrato oval”, com a inserção da segunda história, temos a mudança da narração em primeira pessoa para a narração em terceira pessoa, o que teoricamente tornaria esta história livre das impressões subjetivas do narrador. Mas é importante enfatizar que o primeiro narrador é o único leitor deste enredo, e sendo assim ele é automaticamente colocado sob suspeita, pois tem a liberdade de ler e interpretar o manuscrito da forma que lhe convém. Assim, não sabemos se a história relatada realmente é verdadeira, não só pelo fato de o narrador/leitor não ser confiável mas também pelo fato de este manuscrito ter sido encontrado em um livro antigo, que poderia muito bem ser um livro de ficção. Há um grande mistério rondando este volume, bem como o narrador da nova história, que é também desconhecido. Apesar

de relatar os fatos na terceira pessoa, ele nutre uma grande solidariedade em relação à jovem, que de acordo com ele perdeu a vida ao se tornar uma obra de arte:

Era uma donzela da mais rara beleza e não só amável como cheia de alegria. E maldita foi a hora em que ela viu, amou e desposou o pintor. Ele era apaixonado, estudioso, austero e já tinha na Arte a sua desposada. Ela, uma donzela da mais rara beleza e não só amável como cheia de alegria, toda luz e sorrisos, travessa como uma jovem corça; amando com carinho todas as coisas; odiando somente a Arte, que era sua rival; temendo apenas a paleta, os pincéis e os outros sinistros instrumentos que a privavam da contemplação do seu amado. Era pois terrível coisa para essa mulher ouvir o pintor exprimir o desejo de pintar o próprio retrato de sua jovem esposa. Ela era, porém, humilde e obediente, e sentava-se submissa durante horas no escuro e alto quarto do torreão, onde a luz vinha apenas de cima projetar-se, escassa, sobre a alva tela. Mas ele, o pintor, se regozijava com sua obra, que continuava de hora em hora, de dia em dia. E era um homem apaixonado, rude e extravagante, que vivia perdido em devaneios; assim não percebia que a luz que caía tão lívida naquele torreão solitário ia murchando a saúde e a vivacidade de sua esposa, visivelmente definhando para todos, menos para ele. Contudo, ela continuava ainda e sempre a sorrir, sem se queixar, porque via que o pintor (que tinha alto renome) trabalhava com fervoroso e ardente prazer e porfiava, dia e noite, por pintar quem tanto o amava, mas que todavia, se tornava cada vez mais triste e fraca. E na verdade alguns que viram o retrato falavam em voz baixa de sua semelhança como de uma extraordinária maravilha, prova não só da mestria como de seu intenso amor por aquela a quem pintava de modo tão exímio. Mas afinal, ao chegar o trabalho quase a seu termo, ninguém mais foi admitido no torreão, porque o pintor se tornara rude no ardor de seu trabalho e raramente desviava os olhos da tela, mesmo para contemplar o semblante de sua esposa. E não percebia que as tintas que espalhava sobre a tela eram tiradas das faces daquela que se sentava a seu lado. E quando já se haviam passado várias semanas e muito pouco a fazer, exceto uma pincelada sobre a boca e um colorido nos olhos, a alegria da mulher de novo bruxuleou, como a chama dentro de uma lâmpada. E então foi dada a pincelada e completado o colorido. E durante um instante o pintor ficou extasiado diante da obra que tinha realizado mas em seguida, enquanto ainda contemplava, pôs-se a tremer e, pálido, horrorizado, exclamou em voz alta: "Isto é na verdade a própria vida." Voltou-se, subitamente, para ver a sua bem-amada. . . Estava morta! (POE, 2001: p. 281)

Reproduzimos o longo trecho acima porque ele apresenta uma série de aspectos que devem ser analisados para que possamos compreender a representação da personagem feminina. Nos é mostrado, já no início da passagem, o conflito estabelecido entre a jovem, descrita como bela, amável e cheia de vida, e seu marido, artista obstinado e austero que já havia encontrado na arte a razão de sua vida. Apesar de odiar a ideia de ser pintada pelo marido, ela acaba se tornando sua musa inspiradora, permanecendo horas no quarto escuro e definhando conforme os dias passavam. O pintor, no entanto, não percebe que sua esposa está cada dia mais triste e fraca, já que vivia “perdido em devaneios” e concentrado em completar sua obra. A tela é iluminada

por uma luz escassa que vem de cima, luz esta que vai murchando a saúde e a vivacidade da jovem. Mais uma vez a luz adquire um significado simbólico, e desta vez é um significado duplo, pois ela simboliza ao mesmo tempo a inspiração do pintor e o processo de definhamento da moça. Desta forma percebemos que a criação artística masculina é paralela à decadência e morte femininas, já que as tintas são retiradas das faces da mulher para colorir o retrato. O pintor fica maravilhado ao completar a obra, dizendo que ela é a representação da própria vida. Mas ao se voltar para olhar sua esposa, percebe que ela está morta. Assim, a personagem morre para dar origem ao quadro, que é a representação perfeita de sua beleza e juventude, valores que em vida seriam passageiros e transitórios mas que em uma obra de arte podem ser fixados e eternizados³⁸.

Conforme discutido no primeiro capítulo, ao analisarmos uma obra literária dentro da perspectiva de gênero não podemos prescindir da construção formal do texto, que pode nos ajudar a entender de que forma a representação feminina é construída. O fato é que “O retrato oval” parece corresponder muito bem aos parâmetros de construção da narrativa formulados por Poe. A ação do conto transcorre em apenas uma noite, em um quarto isolado do resto do castelo, onde um homem desconhecido chega para passar a noite e descobre um retrato oval e a verdade sobre ele. Em nenhum momento o narrador se perde em digressões e detalhes que pouco tem a ver com a descoberta do

³⁸ O tema da obra de arte como uma possível representação da vida também está presente no conto “The real thing”, de Henry James, publicado em 1892. O conto é narrado em primeira pessoa por um ilustrador e aspirante a pintor que decide contratar um casal de aristocratas falidos para posar como modelos para seus retratos. Na visão do artista, Mr e Mrs Monarch são “a coisa genuína”, no sentido de que representam com perfeição o tipo aristocrático inglês. No entanto, o casal acaba se revelando inflexível para o trabalho do ilustrador, que decide contratar duas pessoas de classe social inferior para posar como modelos porque eles, mesmo não sendo da aristocracia, conseguem representar muito bem a “coisa genuína” que o artista procura. O problema se agrava quando os retratos do casal são reprovados por um agente de arte, o que convence o ilustrador de que eles não têm talento para posar. Ao final da narrativa, ele decide demitir o casal, que tenta desesperadamente manter o emprego tornando-se serviçais em seu estúdio. O conto é uma parábola no sentido de que mostra que os Monarchs, mesmo pertencendo à alta aristocracia inglesa, não conseguem representar nada senão eles mesmos, o que os torna inapropriados para o trabalho que se dispõem a fazer, ao passo que os outros dois modelos contratados pelo artista se mostram muito mais versáteis e dispostos a representar qualquer tipo de pessoa, mesmo pertencendo à uma classe social mais baixa. Ao abordar o tema da arte como possível representação da vida, Henry James faz uma crítica à futilidade da alta aristocracia britânica, que vive só de aparências e é incapaz de articular outras experiências que não as suas próprias. Outra obra que aborda o tema da arte é *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, publicado em 1890. Neste romance o jovem Dorian Gray fica fascinado por sua própria imagem em um quadro pintado por Basil Hallward, de forma que, influenciado pelo cínico aristocrata Lord Henry Wotton, exprime o desejo de que o retrato envelheça em seu lugar. Os próximos vinte anos da vida de Dorian são regados a maldades e crueldades, mas ele permanece jovem, ao passo que o retrato envelhece de forma assustadora. Ao final da narrativa, Dorian resolve ver o retrato, que até então havia permanecido descoberto, e se suicida ao contemplá-lo, pois nele estão estampados todos os atos cruéis que havia cometido, inclusive o assassinato de Hallward. Neste momento o retrato rejuvenesce, e o cadáver de Dorian se torna decrépito e irreconhecível.

quadro, muito pelo contrário: sua atenção fica o tempo todo focada nele, de forma que o efeito central da narrativa é criado por esta obra, que desperta a curiosidade não só do narrador como também do próprio leitor. Todos os elementos da narrativa são subordinados ao retrato, tais como o ambiente, a chegada misteriosa do narrador ao castelo, a mudança de posição do candelabro, além do volume que contém a história dos quadros. A atenção dos dois leitores, o que está dentro do conto e o leitor empírico é presa até o fim, e quando nos é dada a notícia de que a moça estava morta o efeito se completa, pois já tínhamos fortes indícios de que ela ia falecer. Todos estes elementos têm por finalidade construir uma narrativa cujo foco é o retrato e, por extensão, a personagem feminina, a figura para a qual convergem todos os anseios do pintor, e toda a expectativa do leitor e também do narrador.

Em uma perspectiva de gênero, “O retrato oval”, sendo uma metáfora da criação artística masculina, nos permite explorar as relações da arte com a própria arte, relação esta que se constrói a partir da representação da figura feminina. Na visão de Ruth Silviano BRANDÃO (2006, p.96), o pintor “vê a si mesmo nos olhos de sua bela mulher, encenando o objeto de amor que é transformado em um objeto de arte”. Desta forma, a feminilidade é construída pelo olhar masculino, sendo o lugar de uma beleza que se fixa para ser admirada. A jovem é idealizada desde o momento em que o narrador descobre a pintura, sendo descrita como uma moça muito bela, jovem, alegre, amável, “travessa como uma corça”, que amava todas as coisas menos a arte, que era sua rival. Seu marido é o seu extremo oposto: um homem extravagante, rude e apaixonado pela arte. Ao associar sua esposa com a arte, o pintor se realiza espiritualmente, mas nela observamos exatamente o contrário: perde sua vitalidade, definha e morre. Sendo assim, o homem é o criador e a mulher é criada, de forma que “a escrita investe a mulher ausente, onde os homens albergam as suas contradições e os seus sonhos” (MICHAUD, apud DUBY & PERROT, 1991: p.2). Neste caso não é só a escrita mas a pintura, onde é mais palpável a estetização da beleza feminina, que serve de deleite para os olhos do narrador.

Neste sentido, não podemos deixar de analisar a pintura como fonte de representação artística. Ao pintar, o artista constrói uma representação visual através das cores, que apresenta um caráter subjetivo, uma vez que, na visão de Richard Wollheim, “o artista possui uma intenção, desejos, pensamentos e crenças que o fazem pintar de determinado modo” (WOLLHEIM, 2000: p.44). E o artista cria com a intenção de que o espectador veja alguma coisa, de forma que as artes pictóricas consistem somente

naquilo que pode ser apanhado pelo olhar. Assim, podemos afirmar que a representação pictórica se fundamenta no ato de ver, que por sua vez origina a *perspectiva da ilusão*, na qual o espectador tem a falsa crença de que está na presença daquilo que é representado, e a *perspectiva da semelhança*, na qual o objeto representado na obra parece-se com o objeto “real” que inspirou o artista. Isto é particularmente verdadeiro em relação ao conto que estamos analisando, uma vez que, ao contemplar o quadro pela primeira vez, o narrador jura estar diante de uma mulher real, mas as características do retrato o convencem do contrário. Quando ele encontra a história do retrato no volume, suas suspeitas são, de certa forma, confirmadas, pois a mulher representada realmente existiu, ainda que nos restem dúvidas a respeito da veracidade do relato. Com base nestas ideias, podemos concluir que Poe, ao eleger a pintura como o meio através do qual a jovem é representada, está implicitamente problematizando os limites da própria representação literária, o que mais uma vez aponta para o caráter metaficcional de “O retrato oval”. É a partir deste retrato que estes limites são debatidos e questionados, pois a figuração da beleza da jovem é considerada perfeita pelo narrador, o que garante a eficácia do quadro não só como obra de arte, mas como instrumento de representação artística.

A presença da pintura no conto de Poe aponta para a existência de um contexto cultural que valorizava e consumia a arte pictórica. De acordo com James Thomas Flexner, a pintura nos Estados Unidos “evoluiu tão rápido como a economia e a sociedade do país, tornando-se uma das mais importantes escolas em todo o mundo” (FLEXNER, 1963: p.12). A princípio, a pintura norte americana apresentava uma grande dependência em relação à britânica, já que todos os primeiros pintores ou vieram da Inglaterra, ou eram descendentes de ingleses. A partir de 1728 verifica-se a presença de vários artistas europeus em território americano, tais como John Smibert, Jeremiah Theus e Philip Von Reck, todos eles representando, através de desenhos, aquarelas e retratos, a paisagem, os costumes, e os habitantes dos EUA. Na década de 1750, começa a surgir na cidade de Boston uma classe abastada consumidora de arte, mas mesmo encontrando um contexto apropriado para sua produção os pintores preferiam ir para Londres estudar na *Royal Academy*, uma das maiores escolas de belas artes da Inglaterra. Com a guerra pela independência a produção de arte local estagnou, mas logo se refez com a vinda de pintores como John James Audubon, John Abbot e George Catlin, todos ilustradores de formação acadêmica. Em 1826 é fundada a *National Academy of Design*, que se tornaria a instituição artística mais respeitada do país. Neste

ano o Romantismo já havia se difundido na pintura, e como o nacionalismo era forte na cultura americana, os pintores passaram a representar a natureza, conferindo à arte pictórica uma forte dimensão paisagística. Além desta, havia a tendência retratística, manifesta na produção de retratos de presidentes e demais membros da elite norte americana. Os principais retratistas eram o já citado Thomas Sully, que produziu mais de 2000 retratos, entre eles o da rainha Vitória, e Gilbert Stuart (1755 – 1828), que era mentor de Sully e produziu mais de 1000 retratos, incluindo presidentes e outros representantes políticos. Sendo assim, a escolha do retrato oval no conto de Poe não pode ser interpretada como uma invenção gratuita do autor, e sim como uma referência ao contexto cultural de sua época, que assistiu a uma crescente valorização da arte pictórica.

As representações da figura feminina, tão recorrentes na literatura, também estão presentes na pintura. Conforme vimos, o corpo feminino é construído culturalmente como objeto de apreciação para o olhar masculino, e esta apreciação é, sobretudo, visual. Desta maneira, a representação de uma figura feminina em uma obra de arte é criada a partir da adoração masculina, uma vez que o artista tem autonomia para representar esta figura da forma que melhor lhe convém: jovem ou velha, bonita ou feia, magra ou corpulenta, mulher fatal ou vulgar, ninfa ou deusa. Ao passo que a imagem do corpo feminino ganha forma na tela, este corpo se transforma em um verdadeiro espetáculo, algo para ser admirado e até mesmo idolatrado. Esta idolatria se estabelece visualmente, pois é olhando para o retrato que tanto o pintor quanto o espectador podem realizar a sua fruição estética. Na pintura romântica, por exemplo, era frequente a representação de figuras femininas como seres passivos, silenciadas enquanto sujeitos pensantes e atuantes e alimentando as fantasias masculinas de poder, pois o artista masculino era tanto o proprietário como o espectador da obra.

Esta passividade nas representações femininas converteu-se, no Romantismo, em figurações de mulheres adormecidas e mortas. Um bom exemplo disto é o quadro *Ophelia* (1852), de John Everett Millais (1829 – 1896), membro do grupo Pré Rafaelita surgido em 1848³⁹. O quadro de Millais se tornou paradigmático, pois representa a

³⁹ A Irmandade Pré Rafaelita, de acordo com Cristiane Busato Smith (2007), foi um grupo artístico fundado na Inglaterra por Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais. Este grupo, organizado ao modo de uma confraria medieval, almejava realizar uma reforma na arte pictórica britânica mediante a recuperação do estilo dos pintores florentinos da década de 1400, anteriores a Rafael Sanzio. Imbuídos pelo espírito saudosista romântico, estes artistas desejavam devolver à arte a sua pureza e honestidade anteriores, criando um novo tipo de arte livre das amarras do pensamento acadêmico inglês.

personagem shakesperiana no momento de sua morte, que se dá através do suicídio por afogamento. E a mulher que morre é sempre jovem e bela, o que aponta para uma glamourização da morte que é paralela a um apagamento da mulher enquanto sujeito autônomo. Outra característica das figuras femininas que morrem no auge da beleza e da juventude é a virgindade. De acordo com Cristiane Busato Smith, as virgens ou jovens muito castas são percebidas, dentro da cultura patriarcal, como vítimas sacrificiais: “elas se prestam ao sacrifício porque são marginais à comunidade, consideradas “rebeldes” por não terem gerado filhos e servido à sociedade” (SMITH, 2007: p.165). Isto faz com que suas vidas sejam “dispensáveis”, uma vez que estas figuras não assumem os papéis tradicionalmente femininos de esposa e mãe, podendo, portanto, ser eliminadas. Isto talvez explique porque as representações de morte recaem sob figuras que conjugam a feminilidade, a beleza, a castidade e a juventude, o que nos permite concluir que a representação estetizada da morte tem gênero, figurado em imagens que associam a decadência feminina a uma beleza etérea e angelical que era uma das maiores obsessões dos pintores e escritores românticos.

Conforme analisamos, a representação pictórica é essencialmente visual, de maneira que o artista, no momento da produção do quadro, pinta aquilo que deseja que o espectador veja. No conto de Poe, observamos que esta relação se materializa em um paralelismo entre a posição do pintor e a do narrador espectador, que, ao ficar fascinado pela beleza da personagem, passa a ocupar uma posição análoga a do pintor. Estabelece-se uma relação de poder entre o quadro e o narrador, pois o primeiro exerce um inegável poder de sedução sobre o segundo, poder este que advém da aparência da vida que tem o retrato. Tanto o pintor quanto o narrador, o primeiro ao imortalizar a amada e o segundo ao contemplar sua imagem no quadro, se colocam em posição limiar, de intercâmbio entre a vida e a morte. O artista, para criar uma obra, deve ser cego para o mundo externo, o que explica o severo isolamento que ele se impõe no torreão do castelo. Ele se coloca em uma posição de morte em vida porque nega sua esposa como sujeito pensante, e o retrato é o resultado de tal negação. Desta forma o artista se equipara à sua musa, e a morte dela faz com que ele também morra espiritualmente. Sem a musa não há razão para continuar criando, pois a imagem dela já foi materializada no quadro. O narrador também está em posição limítrofe porque, assim como o artista, se torna uma espécie de *voyeur*, sendo através dele que a origem do retrato oval nos é revelada.

O retrato da jovem, de acordo com Bronfen, é ao mesmo tempo uma referência à mulher morta e sua ressurreição estética, representando “o assassinato metafórico do feminino, fazendo da mulher um ícone, uma santa, evocando sua morte antes que ela ocorra”⁴⁰ (BRONFEN, 1992: p.119). A personagem pode até ser eliminada materialmente, mas sua representação artística permanece, sendo para sempre uma lembrança. O quadro também parece refletir uma forte ansiedade em preservar o corpo feminino, tornando-se um substituto do cadáver da personagem e sinalizando a fetichização da morte, aquilo que Bronfen chama de “segundo enterro”, ou seja, a preservação do morto através de lápides tumulares, objetos pessoais, e no caso do conto de Poe, do retrato da amada. E o retrato “é silencioso, não incomoda, é imóvel, podemos facilmente nos livrar dele; as vantagens são evidentes” (ORSINI, 1996: p.114). A citação aponta para o processo de desumanização do feminino que ocorre com a realização da obra, processo este que transforma a personagem feminina em um ser imóvel e fixo, além de privá-la do amor do pintor, que transfere toda a sua adoração para o retrato oval.

Sendo assim, o retrato é uma espécie de fetiche. Trata-se de um objeto para o qual o fetichista, neste caso o pintor, transfere todo o seu impulso sexual. Isto é o que se observa no conto analisado: o pintor, não tendo qualquer relação sexual com a esposa, e sendo um asceta que se priva de sensações terrenas, sublima em uma obra de arte os seus sentimentos. Ela, privada do amor de seu marido, e sendo “humilde e obediente” ao aceitar ser transformada em artefato estético, define dia após dia até morrer. Na visão de Bronfen, a personagem feminina, representante da materialidade, é “um risco estético, uma ameaça ao trabalho do pintor, o duplo do retrato, o “outro” que deve ser removido em prol da imaterialidade da criação”⁴¹ (BRONFEN, 1992: p.112). Esta citação aponta para a grande dificuldade do artista masculino em lidar com o feminino, culturalmente construído como um ser ameaçador, um “outro” capaz de perturbar e até mesmo de destruir a razão masculina. Ao escolher a personagem feminina como objeto de representação, o artista tenta, ao mesmo tempo, eliminar a mulher em sua materialidade ameaçadora e imortalizá-la em sua beleza e juventude. Este impasse remete a um sentimento contraditório em relação ao corpo feminino, “rejeitado e ao mesmo tempo

⁴⁰ “the metaphorical assassination of the feminine, turning the woman an icon, a saint, evoking her death before it occurs”. (minha tradução)

⁴¹ “the feminine is an aesthetical risk, a threat against the painter’s work, the portrait’s double, the “other” that must be removed in favor of the immateriality of creation”. (minha tradução)

preservado nas narrativas sobre a criação artística”⁴² (BRONFEN, 1992: p.138). Se de um lado a figura feminina desaparece, do outro ela ressurge em forma de retrato, sendo que a esfera da arte é a única na qual ela consegue, de alguma forma, sobreviver. Poderíamos pensar que esta sobrevivência tem suas vantagens, no sentido de que a personagem feminina não morre de fato, sendo imortalizada para sempre. Mas não podemos perder de vista que a mulher do retrato é um *simulacro*, isto é, uma imitação de mulher, um ser inventado, representado de acordo com desejos e anseios do artista masculino. Sua eliminação material é desvantajosa porque a silencia enquanto sujeito pensante e atuante e a transforma em um verdadeiro espetáculo para o olhar masculino, espetáculo através do qual ela exerce uma sedução passiva, que não é uma sedução concreta e sim uma sedução também criada pelo artista, que conforme vimos, representa a figura feminina da forma que mais lhe convém. Desta forma, o impasse entre a morte física da jovem e sua sobrevivência no quadro se resolve através da *estetização* de sua figura, processo este que fabrica um ser de ilusão, que pode até exercer fascínio sobre o narrador, mas nunca deixará de ser um objeto de contemplação, um fetiche do pintor, uma espécie de fantasma do personagem masculino.

A beleza e a juventude são valores superficiais e transitórios, uma vez que todas as mulheres jovens e belas um dia envelhecerão, perderão sua beleza e morrerão. Sendo assim, podemos afirmar que, ao transformar sua amada em uma obra de arte, o pintor não está simplesmente querendo preservar a figura de sua amada, mas sim a beleza esplendorosa e a juventude que ela representa. E ao fixá-la para sempre no retrato oval ele garante que estes atributos nunca serão destruídos, de maneira que o retrato se torna uma representação do “outro”, daquilo que o artista masculino acha que a personagem feminina deve ser. Para Hélène Cixous, as figuras femininas de Poe são “a imagem de uma plenitude absoluta, que, se fascina, também terrifica; figuras assustadoras, para um narrador que acaba sempre por relatar o esvaziamento desta plenitude, em um processo de degeneração física que não é outra coisa que a resolução das tensões com as quais o narrador sobrecarregou a personagem” (CIXOUS, apud BRANDÃO, 2006: p.86). É isto o que ocorre em “O retrato oval”, narrativa na qual o artista, ao pintar o quadro de sua amada, constrói uma imagem não da mulher “real”, mas sim uma imagem na qual possa se refletir e buscar sua própria identidade. Desta maneira, a personagem feminina nunca é afirmada e valorizada como sujeito autônomo, e

⁴² “the feminine body is, at the same time, rejected and preserved in the narratives about creation”.
(minha tradução)

sim como o espelho do personagem masculino, espelho este materializado em uma obra de arte que se presta à contemplação e admiração também masculinas.

3.2 “A queda da casa de Usher” e o desmantelamento da razão masculina

“A queda da casa de Usher” foi publicado pela primeira vez em setembro de 1839 na *Burton’s Gentleman’s Magazine*, sendo revisado em 1840 para fazer parte do volume intitulado *Histórias Extraordinárias*. É um dos contos mais famosos e admirados de Poe, considerado um dos melhores exemplos da teoria da unidade de efeito, uma vez que todos os elementos do enredo são subjugados ao elemento principal, que é a mansão de Usher. Além disso, também mostra a habilidade do autor em conferir um tom emocional à narrativa, que é expresso pelas sensações de medo, horror e culpa. Tudo isto fez com que o conto fosse analisado como uma descrição da psique humana e seus transtornos, tais como melancolia, incesto e vampirismo, que se manifestam em Roderick Usher e em sua irmã Madeline. Estes temas são tratados dentro das convenções góticas, materializadas no solar decadente e no lago negro e sombrio, espaços que simbolizam a ruína moral e espiritual da família.

A narrativa se inicia com a chegada de um narrador não identificado à decrepita casa onde vive seu amigo Roderick Usher e a irmã deste, Madeline. Ele diz ter recebido uma carta na qual o aristocrata, afirmando estar doente, pediu que fosse visitá-lo a fim de fazer-lhe companhia e oferecer-lhe conforto. Ao encontrar-se com Roderick, ele se assusta com seu estado de morbidez física e psicológica, além de tomar conhecimento da doença que vem afligindo seriamente os dois irmãos. Com o desenrolar da trama, Madeline é dada como morta e enterrada viva numa cripta, fato este que condiciona a derrocada final da saúde física e mental de Usher. Após alguns dias, numa noite de forte tempestade, ela retorna viva de seu caixão, levando consigo o irmão, que se deixa vencer completamente pelo horror e pelo remorso de tê-la enterrado ainda com vida. Ao assistir a esta cena, o narrador foge, e de longe contempla a queda da casa e a extinção do clã dos Usher.

O primeiro aspecto que deve ser analisado é a narração em primeira pessoa. O narrador, sendo amigo de Roderick, enquadra-se na categoria de *narrador testemunha*. Este tipo de narrador é uma das personagens que vive a história contada, mas não é o protagonista. O narrador protagonista faz com que todos os eventos girem em torno dele mesmo, e por isto a narrativa é mais impregnada de subjetividade. O narrador

testemunha, por sua vez, apenas reproduz as ações que enxerga a partir de seu ângulo de visão, e por mais que emita opiniões e comentários sobre estas ações e/ou comportamentos dos outros personagens, não tem como saber exatamente o que se passa na cabeça deles. Alguns críticos consideram este narrador mais confiável do que aquele que é protagonista, pois, sendo um “eu” interno à narrativa, pode observar os fatos e descrevê-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. Na visão de Lígia Chiapinni Morais LEITE (1985: p.27), a designação “testemunha” não é à toa, uma vez que “apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal”. No entanto, acreditamos que o narrador testemunha também não pode ser considerado totalmente confiável, porque baseia a maior parte de seu relato em inferências, hipóteses, em coisas que viu ou ouviu e até mesmo em cartas e/ou documentos que caíram em suas mãos. Desta maneira, podemos concluir que ele apresenta um ponto de vista bastante ambíguo, pois, mesmo narrando de fora, o que o torna mais imparcial do que o narrador protagonista, ele também pode conferir um tom bastante subjetivo à narrativa, influenciando a forma como o leitor vai interpretá-la.

O narrador de “A queda da casa de Usher” põe em evidência uma outra função do narrador testemunha: a de mediador entre o leitor e os demais personagens. É óbvio que esta é uma função de todos os narradores, sejam eles em primeira pessoa ou não, mas no caso da testemunha isto é ainda mais evidente, pois é ele(a) quem informa aos leitores todos os acontecimentos da trama. No conto analisado, o narrador, sendo o melhor amigo de Usher, torna-se o espectador de seus conflitos emocionais e também da morte dos irmãos. Seu relato é baseado na observação e nos comentários de Usher a respeito de sua doença, de forma que a distância entre o leitor e o personagem principal é bastante significativa. Como leitores, não sabemos se o que ele nos conta é mesmo verdade, ou se é apenas um reflexo de suas impressões pessoais. Tais impressões vão sendo construídas ao longo da narrativa, baseadas no medo que o solar de Usher lhe provoca. Este medo é também compartilhado por Roderick, de forma que se estabelece uma relação de cumplicidade entre narrador e personagem que é mantida até a morte dos irmãos e o desabamento da casa.

A mansão, que se encontra na mais completa decadência, é a primeira “personagem” a ser descrita no conto. Tal descrição é humanizada, uma vez que as janelas da casa são comparadas a “olhos vazios”, conforme no trecho abaixo:

Contemplei a cena que tinha diante de mim – a simples casa, a simples paisagem característica da propriedade, os frios muros, as janelas que se assemelhavam a olhos vazios, algumas fileiras de carriços e uns tantos troncos apodrecidos – com uma completa depressão de alma, que não posso comparar, apropriadamente, a nenhuma outra sensação terrena, exceto com a que sente, ao despertar, o viciado em ópio, com a amarga volta à vida cotidiana, com a atroz descida do véu. Era uma sensação de alguma coisa gelada, um abatimento, um aperto no coração, uma aridez irremediável de pensamento que nenhum estímulo da imaginação poderia elevar ao sublime. Que era aquilo – detive-me a pensar, que era aquilo que tanto me enervava, ao contemplar a casa de Usher? (POE, 1978: p.7)

As sensações descritas pelo narrador, tais como *depressão*, *abatimento*, *aperto no coração* e *aridez de pensamento*, irão conduzir toda a narrativa, o que mostra que o relato do narrador testemunha pode também ser subjetivo. Além de serem os sentimentos condutores de toda a ação, a profunda tristeza e a agitação nervosa que ele experimenta ao contemplar a casa funcionam como um presságio da tragédia que vai ocorrer dentro de alguns dias. A pergunta no final do trecho remete ao enorme mistério que ronda o lugar e que passa a envolver também a narrativa, que tem na mansão o seu elemento central. Como resposta à sua própria pergunta, o narrador afirma que “existem, sem a menor sombra de dúvida, combinações de objetos naturais muito simples que tem o poder de afetar-nos deste modo, embora a análise deste poder se baseie em considerações que ficam além de nossa apreensão” (POE, 1978: p.8). Esta afirmação sugere que invisíveis forças psíquicas e sobrenaturais estão presentes na casa, o que colabora para acentuar ainda mais as sensações de terror experimentadas pelo narrador e também pelo leitor. As superstições, as estranhas visões e a preocupação em descrever fenômenos além da compreensão humana são aspectos bastante explorados por Poe e pelos demais autores góticos, que procuram sempre criar situações que provoquem medo, ansiedade, apreensão e angústia. Desta forma, um texto considerado gótico nos causa mal estar, mas continuamos a lê-lo não só porque ficamos curiosos para saber seu desfecho, mas também porque ele mexe com a nossa psique e com nossos terrores mais íntimos.

Os escritores góticos, entre eles Ann Radcliffe e o próprio Poe, conforme já vimos, lançam mão de determinados espaços para tematizar narrativas de horror, mistério e morte. Na análise de “O retrato oval”, o espaço em questão era o castelo, palco da morte de uma bela mulher e de sua transformação em obra de arte. No conto que estamos analisando agora a casa é o centro de toda a ação, elemento para o qual convergem todas as emoções não só do narrador mas também do leitor e dos demais personagens. Ela representa o isolamento de figuras excêntricas dominadas por

obsessões e transtornos psiquiátricos, tais como Roderick Usher e sua irmã. Na visão de Gilbert e Gubar (1979), a casa pode ser um espaço que representa a opressão vivida pelas mulheres do século XIX. A casa é frequentemente associada a um repositório de imagens variadas que aparecem na literatura. Gaston Bachelard, no livro *Poética do Espaço*, faz uma leitura fenomenológica, afirmando que “a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio”⁴³ (BACHELARD, 1995: p.23). Isto é verdadeiro em relação ao solar de Usher, pois é dentro dele que todos os pensamentos e devaneios de Roderick e do próprio narrador ganham forma. Para Bachelard, a casa representa estabilidade e segurança, o que também se aplica ao conto que estamos analisando, pois a mansão, apesar de se encontrar em decadência, representa o refúgio de uma família corroída por um misterioso mal que vitima os seus membros. Ainda na visão de Bachelard, a casa é imaginada como um ser vertical, algo que se eleva, que se diferencia no sentido de sua verticalidade. Ela é também “um ser concentrado, que nos convida a uma consciência de centralidade”. (BACHELARD, 1995: p.30). A verticalidade e a centralidade da casa de Usher são características que chamam a atenção do narrador. A casa está bastante descolorida, as estruturas de madeira encontram-se apodrecidas e os cogumelos estendem-se por todo o exterior, pendendo dos beirais. Segundo ele, não parecia haver mais nenhum sinal de instabilidade, afora uma “fenda mal perceptível, que, estendendo-se desde o telhado da fachada, descia em ziguezague até perder-se nas águas sombrias do lago” (POE, 1978: p.10). Esta preocupação com a segurança da construção funciona como um forte presságio em relação ao seu desmoronamento, o que confirma as ideias de Bachelard, pois uma casa que desmorona é uma casa que um dia foi sólida, e vertical. Instaura-se, assim, uma visão ambígua em relação ao solar de Usher, fundada por uma ilusão de estabilidade que encobre uma instabilidade real, manifesta na decadência da fachada e no apodrecimento das estruturas de madeira.

⁴³ O pensamento de Bachelard é fenomenológico e, portanto, diferente da abordagem sócio estética que estamos adotando na presente pesquisa. A fenomenologia propõe a extinção da separação entre sujeito e objeto, examinando a realidade a partir da perspectiva da própria pessoa. O método fenomenológico se define como uma volta às coisas mesmas, sem qualquer preocupação com a realidade exterior, ao passo em que uma análise sócio estética leva em consideração as construções culturais que moldam o sujeito. (SCHOTT, 1998: p.36) No entanto, resolvemos nos apropriar de algumas interpretações de Bachelard por achar que elas ajudam em nossa análise do conto de Poe, principalmente no que diz respeito ao simbolismo da casa e do porão. Desta forma, não estamos de forma alguma nos contradizendo em relação à nossa base teórica, apenas lançando mão de conceitos que possam enriquecer a análise.

A partir destas ideias podemos estabelecer uma relação entre a decadência da casa e a decadência da família, tendo em vista que seus últimos descendentes estão seriamente doentes, pois, de acordo com o narrador, “do tronco da estirpe dos Usher não surgira nunca, em tempo algum, qualquer ramo duradouro” (POE, 1978: p.9). Ele nos relata que a família sempre se perpetuara em linha direta, com transmissão apenas de pai para filho. Desta forma, a mansão não é símbolo apenas de um declínio, mas também de uma antiga tradição familiar e de uma hegemonia masculina representada pela herança passada de pais para filhos homens. Desta maneira, a decadência da família simboliza também a decadência dos valores patriarcais, que se manifesta na fachada da casa e nas atitudes e aparência do próprio Roderick, que é um ser andrógono, com características femininas. Além disso, a decadência dos Usher está relacionada aos casamentos endogâmicos, causa das doenças e do enfraquecimento de seus membros. Roderick e Madeline sofrem ambos de uma grave doença, sendo por isso isolados dentro da mansão. O isolamento de Madeline, por exemplo, nos passa a impressão de que ela é uma sombra, uma morta viva, algo que fascina e ao mesmo tempo, perturba Usher e o narrador.

Ao entrar na mansão, o narrador, passando pelo arco gótico do vestibulo, começa a descrever a decoração, composta por “sombrias tapeçarias nas paredes, pela negrura de ébano dos assoalhos e os fantasmagóricos troféus de armas que tilintavam à minha passagem” (POE, 1978, p.10). Estes elementos acentuam a aura de mistério que envolve a casa, sugerindo também a riqueza e a opulência de uma família aristocrática. Ao subir as escadas, ele se encontra com o médico da família, que está com o semblante perplexo e o saúda, perturbado. Este breve e misterioso encontro prenuncia o relato de Usher a respeito da saúde de sua irmã Madeline, que naquele mesmo dia havia caído de cama, tendo desistido de lutar contra a estranha doença que a afligia. Ao entrar no escritório de Roderick, o narrador se surpreende com a atmosfera de tristeza e com o ar de profunda melancolia que paira sobre o local, sensações estas acentuadas pelo mobiliário geral, que é “excessivo, incômodo, antigo e estragado” (POE, 1978: p.11). Mais surpreendente ainda é a aparência de Usher, que cumprimenta o amigo com uma vivacidade forçada, característica de um membro de uma “sociedade entediada”. Devido a sua doença, Roderick é um homem abatido e sem energia. Sua aparência é muito diferente daquela dos tempos de infância, mas de acordo com o narrador, a fisionomia havia permanecido a mesma:

Tez cadavérica, olhos grandes, transparentes, luminosos sem comparação; lábios um tanto finos e muito pálidos, mas de linhas incomparavelmente belas; nariz de delicado tipo hebraico, mas de narinas largas, incomuns em semelhante forma; queixo finamente modelado, a revelar, em sua falta de proeminência, ausência de energia moral; cabelos que lembravam a maciez e a suavidade de uma teia de aranha. Todos esses traços aliados a um desenvolvimento frontal excessivo compunham, em conjunto, uma fisionomia que não se esquecia com facilidade. E, naquele momento, no simples fato de se achar acentuado o caráter predominante daquelas feições, e na expressão que mostravam, notava-se tal mudança, que eu duvidava do homem com quem falava. A palidez espectral da pele e o brilho agora extraordinário dos olhos me surpreendiam sobremaneira, chegando, mesmo, a aterrar-me. Além disso, deixara crescer, sem nenhum cuidado, os cabelos sedosos, e, como aquela contextura de teia de aranha mais fluuava do que caía sobre o rosto, não me era possível, mesmo com esforço, relacionar a sua expressão arabesca com qualquer ideia de simples humanidade. (POE, 1978: p.11).

A descrição de Roderick aponta para um homem de natureza extremamente sensível e delicada: os olhos transparentes, os lábios finos, o queixo modelado e não proeminente, o que revela uma falta de energia moral, e os cabelos de textura frágil como uma teia de aranha. Mas alguns aspectos de sua aparência haviam sofrido uma certa modificação: a pele está mais pálida, e os olhos apresentam um brilho incrível, que surpreende e ao mesmo tempo aterroriza o interlocutor, de modo que ele não consegue associar uma expressão tão exótica a uma expressão humana. Os lábios finos, o queixo pouco saliente e os cabelos delicados apontam para um ser andrógino, que apresenta características tanto masculinas quanto femininas, uma vez que tal descrição não se encaixa em padrões tradicionalmente masculinos como a força, a agressividade e a virilidade. A androginia está também presente nas atitudes do personagem, que se caracteriza por uma notável intuição e uma grande sensibilidade de espírito, conforme veremos a seguir. A androginia de Usher ainda parece reforçar a relação de simbiose existente entre ele e Madeline, uma vez que ele apresenta uma série de atributos tidos como femininos e portanto, se torna muito semelhante a ela. Desta maneira, podemos concluir que a androginia parece ter a finalidade de tornar mais forte o vínculo entre o personagem masculino e a personagem feminina, mostrando que eles estão unidos não só na doença como também emocionalmente.

De acordo com Rita Felski (1995), o artista andrógino é uma figura frequente nos textos românticos. Eles são portadores de uma sensibilidade extrema e de uma forte inclinação para o fazer artístico, sendo caracterizados como seres à parte do mundo terreno, alienados dos acontecimentos sociais e isolados em castelos, bibliotecas e/ou mansões sombrias, como Usher. Tais personagens são, na maioria das vezes, *outsiders*,

homens que se encontram no limiar entre a razão e a loucura, entre a realidade e o devaneio, e que acabam encontrando na arte a melhor expressão para seus problemas existenciais. Também apresentam sintomas de histeria, distúrbio tipicamente feminino que causa grande instabilidade emocional e pode originar dores agudas pelo corpo, bem como crenças negativas em relação à saúde, conforme observamos nas atitudes de Usher. Portanto, o artista andrógino representa a descaracterização de uma personalidade tradicionalmente tida como masculina, o que aponta para a fragmentação da identidade que é característica das narrativas góticas.

Se as feições de Usher são de alguém que parece não pertencer ao mundo terreno, suas atitudes são mais excêntricas ainda, e denunciam o estado de profunda perturbação mental no qual se encontra:

Chocou-me logo certa incoerência – certa contradição – nas maneiras de meu amigo. Não tardei em verificar que aquilo procedia de pequenos e inúteis esforços no sentido de vencer uma perturbação habitual – uma excessiva agitação nervosa. Eu estava preparado para qualquer coisa desse gênero, não só devido à sua carta, e às lembranças de alguns de seus traços infantis, bem como pelas conclusões deduzidas de sua peculiar conformação física e de seu temperamento. Seus atos eram, alternadamente, ora vivos, ora soturnos. Sua voz variava rapidamente de tom, passando de uma trêmula indecisão (quando seu ardor parecia cair em completa inação) a essa espécie de concisão enérgica, a essa enunciação abrupta, pesada, lenta – uma enunciação oca – a essa maneira de falar gutural, plúmbea, equilibrada e perfeitamente modulada, que se pode observar no bêbado perdido ou no incorrigível fumante de ópio, durante os períodos de sua mais intensa agitação (POE, 1978: p.12).

Roderick apresenta uma série de sintomas que, hoje, na terminologia psiquiátrica, poderiam ser chamados de hiperestesia⁴⁴, hipocondria⁴⁵ e ansiedade⁴⁶. De acordo com o narrador, Usher “sofria de uma agudeza mórbida dos sentidos: suportava somente os alimentos mais triviais [...] a luz, por mais fraca que fosse, torturava-lhe os olhos – e apenas alguns sons peculiares, os dos instrumentos de corda, não lhe

⁴⁴ Distúrbio neurológico que compreende um conjunto de sintomas que causam sensibilidade aguda em relação à luz, sons, cheiros e gostos.

⁴⁵ Estado psíquico no qual a pessoa tem a crença infundada de que está padecendo de uma doença grave. Costuma vir associada a um medo irracional da morte, a uma obsessão com sintomas ou defeitos físicos irrelevantes, preocupação e auto observação constante do corpo. Como é um distúrbio mental, a hipocondria faz com que o cérebro da pessoa produza a própria doença, de forma que o hipocondríaco pensa que alguns acontecimentos e situações são os responsáveis pela sua enfermidade, o que, para uma pessoa normal, não faz sentido algum.

⁴⁶ Conjunto de sintomas desagradáveis, tais como taquicardia, sudorese, medo intenso e tremores, que antecedem uma situação desagradável. A ansiedade é um estado emocional que se adquire como consequência de um ato, de maneira que não é um distúrbio de ordem biológica e sim emocional. Os ansiosos podem desenvolver hipocondria, pois são capazes de converter a sua ansiedade em problemas físicos, como dores de cabeça, distúrbios intestinais e tensões musculares.

causavam horror” (POE, 1978: p.13). Usher, após relatar ao narrador todos os seus sintomas, afirma sofrer de um mal hereditário para o qual não havia remédio. É interessante observar que a doença de Roderick manifesta-se fisicamente mas é totalmente baseada em sensações e impressões de ordem emocional, o que mostra o quanto ele é uma pessoa sensível e influenciável. Estas impressões se baseiam na crença de que a afecção nervosa da qual está sofrendo é genética e passada de geração em geração, ou seja: ele *espera* e *acredita* estar doente devido ao histórico de doenças da sua família, e é isto que faz dele um hipocondríaco. Sendo assim, é como se a doença não existisse de fato; é como se ela fosse uma criação do próprio personagem, que, isolado há muito tempo dentro da mansão, teria desenvolvido pensamentos obsessivos em relação à morte e à decadência de si mesmo e de seu clã.

Outro aspecto que chama a atenção do narrador é a violenta ansiedade que acomete o personagem. Logo ele percebe que Usher era “escravo forçado de uma espécie anômala de terror” (POE, 1978: p.13). O aristocrata tem certeza de que morrerá daquela “deplorável loucura”, acentuada pelo medo e pelas superstições relativas à casa na qual vive. Roderick de fato acredita que a estrutura sombria do solar teria exercido sobre o seu espírito um efeito físico, em especial o lago, que de acordo com o narrador emana “um vapor pestilento e místico, opaco, pesado, mal discernível, cor de chumbo” (POE, 1978: p.10). Percebemos nestas passagens o quanto o espaço é importante nos contos de Poe uma vez que influencia as disposições de espírito do narrador e do próprio Usher. Além disso, nos certificamos de que o terror sentido pelo dono da casa é também sentido pelo amigo que vai visitá-lo, o que confirma a ideia de que há algo de sobrenatural rondando a mansão e prenuncia a tragédia que terá lugar no final da trama.

Ao longo de sua primeira conversa com o narrador, Roderick Usher aponta uma outra razão que explica o desenvolvimento de sua doença: a enfermidade que acomete sua irmã, sua última e única parente viva. Ele acredita que a morte dela fará dele o último representante da raça dos Usher, o que mostra a importância desta mulher em sua vida. O mal que vitima Madeline é caracterizado por uma “apatia constante, um esgotamento gradual de sua pessoa, bem como freqüentes mas passageiros ataques em parte epiléticos [...]” (POE, 1978, p. 14). Em relação à esta personagem e ao seu estado de saúde vários aspectos devem ser analisados. Em primeiro lugar, há uma forte ligação espiritual entre os irmãos, sugerindo uma possível relação de incesto entre o casal. Estas insinuações acentuam ainda mais a desintegração moral da família, desintegração esta que aparece com frequência nos romances góticos, uma vez que tais narrativas “se

preocupam em retratar o negativo, o irracional, o imoral e o fantástico, priorizando as emoções conflituosas”⁴⁷ (BOTTING, 1996, p.2). Cabe ressaltar que não há nenhuma referência explícita à sexualidade dos personagens, pelo contrário: os irmãos são representados como pessoas que parecem não pertencer a este mundo. Se isto fica claro na descrição da aparência de Usher, fica mais claro ainda quando o narrador se encontra com Madeline. Enquanto conversa com o amigo, ela passa pela parte mais distante do aposento, desaparecendo sem notá-lo. Ao contemplá-la, ele fica tomado pelo mais profundo assombro, com uma sensação de estupor a oprimi-lo. A partir destes dados, percebemos que não há de fato uma descrição física da personagem, já que sua aparição é muito fugaz e não dá chance nem para o próprio narrador ver o seu semblante. Observa-se, assim, um *duplo afastamento* entre o leitor e a irmã de Usher que é conferido pela posição testemunhal do narrador, pois ele só tem conhecimento do estado de saúde dela através de Roderick, juntando a esta informação as suas próprias impressões de medo e terror. O afastamento também se dá a nível espacial, através da distância que separa Madeline do narrador no aposento em que se encontram. Desta forma, a figura feminina é representada como um mistério, um vulto, uma sombra que provoca calafrios, um ser silenciado e alienado, à margem da sociedade, que pode ser definido como o “sexo doente por excelência” (BRANDÃO, 2006, p. 116).

Neste sentido cabem algumas considerações a respeito da enfermidade de Madeline, já que a doença feminina era, no século XIX, uma condição socialmente construída. Neste século, houve um grande “patrulhamento” da sexualidade humana, que atingiu principalmente as mulheres. A emergência de uma classe burguesa, aliada ao progresso das ciências e ao desenvolvimento do capitalismo, exigia a presença constante de uma figura que tomasse conta do lar, ambiente que se torna o sustentáculo de toda uma sociedade, representando a solidez e a estabilidade. Como os homens deveriam trabalhar fora de casa para sustentar a família, as mulheres se tornaram as principais representantes do lar, devendo se responsabilizar pela educação dos filhos e pela manutenção dos valores e do bem-estar familiar. Desta forma, as mulheres da classe burguesa eram “treinadas” para serem verdadeiros baluartes da moral e dos bons costumes, recebendo uma educação voltada para o recato e para a obediência. Por isso muitas mulheres não recebiam uma efetiva formação profissional e intelectual, já que isto era prerrogativa masculina, cabendo a elas o aprendizado de boas maneiras, de línguas

⁴⁷ “these narratives are concerned in portraying the negative, the irrational, the immoral and the fantastic, and also the conflictive emotions”. (minha tradução)

como o latim e o francês, e de instrumentos musicais como o piano, a fim de entreter os convidados em saraus. Outro valor enfatizado na educação da mulher burguesa era a pureza sexual. Popularizou-se, no século XIX, a imagem da mulher sexualmente passiva, que encontrou respaldo até mesmo no mundo da medicina. Os manuais que circulavam na época ensinavam que as mulheres respeitáveis não deveriam ter no sexo uma fonte de prazer, e sim encará-lo como uma obrigação para garantir a procriação. Também afirmavam que as mulheres não deveriam praticar exercícios físicos, pois o fluxo sanguíneo em direção aos órgãos inferiores estimularia sua sexualidade de uma forma exacerbada. Elas deveriam levar uma vida sedentária e permanecer isoladas, evitando a companhia de outros homens como forma de reprimir aventuras extraconjugais (MONTEIRO, 2000: p.22). A pureza sexual era necessária dentro da família burguesa porque dava ao homem a certeza de que os filhos eram realmente dele, assegurando assim o direito à herança, transmitida em linha direta de pai para filho. A mulher assexuada e confinada ao lar tinha autoridade moral para educar seus filhos e transmitir a eles os valores necessários para a inserção adequada na sociedade burguesa, tendo um grande poder dentro da estrutura familiar. No entanto, tal poder era relativo, uma vez que, para exercê-lo, elas deveriam abrir mão de qualquer pretensão política, social e é claro, sexual. De fato, a mulher que tomava conta do lar não conseguia agir fora da esfera doméstica, pois era legalmente vedado a ela o acesso às universidades, ao voto e ao exercício de várias profissões. Daí a pouca quantidade de mulheres que trabalhavam fora, e as que o faziam eram professoras ou preceptoras governantas, que auxiliavam as mães na educação dos filhos da classe burguesa.

Baseando-se nestas ideias, podemos afirmar que uma educação voltada para a passividade sexual era capaz de trazer sérias consequências para a vida das mulheres, que constituíam a maioria dos pacientes internados em asilos psiquiátricos no século XIX. São frequentes na literatura desse século as cenas de aprisionamento feminino, bem como os sintomas de histeria, doença de fundo emocional proveniente dos “assomos do útero” e que causava distorções de personalidade. Forjou-se, nesta época, um imaginário cultural significativo em torno da doença feminina, pois “a mulher do século XIX era uma eterna doente” (MICHELET, apud KHEL, 1998: p.77). Entre as doenças femininas mais populares do século XIX encontramos a anorexia⁴⁸ e a agorafobia⁴⁹, que se manifestava

⁴⁸ Disfunção alimentar caracterizada por uma rígida dieta alimentar e por uma distorção da imagem corporal, que acomete principalmente as mulheres, devido aos rigorosos padrões de beleza presentes na sociedade ocidental. A anorexia nervosa é uma doença complexa, envolvendo fatores

não só devido aos ambientes fechados e sufocantes nos quais muitas mulheres viviam mas também por causa dos espartilhos apertados que a imensa maioria delas usava para manter a silhueta. Desta maneira, o aprisionamento era não só emocional como também físico, condenando muitas mulheres a uma vida de submissão e silêncio, uma “vida sem história, uma vida na morte, uma morte em vida”⁵⁰ (GILBERT & GUBAR, 1979: p.25).

Outro problema feminino bastante comum era a loucura. De acordo com BRANDÃO (2006: p.151), a loucura feminina seria a forma encontrada pelas mulheres de se libertar das amarras de uma sociedade patriarcal que silenciava as suas vozes. Além disto, os sintomas de doenças psiquiátricas denunciariam uma estrutura que não sabe conviver com o “outro”, aquele que transgride e ameaça a ordem social. No conto que estamos analisando, fica claro que o distúrbio de Madeline é também de origem genética, e que outros membros de sua família já padeceram da mesma doença. Desta maneira, não podemos afirmar que ela está doente simplesmente por ser mulher, e sim porque deve “obedecer” ao triste destino de sua estirpe. O que chama a atenção na caracterização da personagem, dentro da perspectiva de gênero, é o fato de ela ser o “outro” de seu irmão, que não se afigura simplesmente como um opressor desta mulher, e sim como um homem com características femininas, que também se encontra vitimado pelo mal familiar. A opressão patriarcal se opera não só sobre Madeline mas também sobre Roderick, que é o símbolo maior de uma masculinidade decadente, mas não podemos perder de vista os papéis de gênero reservados aos dois irmãos dentro da narrativa: o personagem masculino é o intelectual, o artista, o que tem a palavra, e a personagem feminina, a sombra que o atormenta, silenciada ao longo de toda a narrativa.

Na sequência da narrativa, Usher e o narrador se empenham em uma série de atividades das quais Madeline é excluída, tais como ler, pintar, tocar instrumentos e ouvir música. Mais uma vez, o personagem masculino é representado como demiurgo, o artista romântico por excelência, que sublima todos os seus sentimentos em obras de arte. E o

psicológicos, fisiológicos e sociais. As anoréxicas normalmente apresentam uma personalidade extremamente perfeccionista, inflexível, com forte adesão a regras estabelecidas e padrões de comportamento estabelecidos por autoridades. Por outro lado, muitas anoréxicas apresentam um excelente rendimento no trabalho e na vida acadêmica, o que mostra que o perfeccionismo não está apenas ligado ao corpo.

⁴⁹ Medo de estar em espaços abertos ou multidões. O agorafóbico teme a multidão pelo medo de que não possa sair do meio dela caso se sinta mal, e não pela multidão em si. Desta forma, a agorafobia pode ser mais precisamente traduzida como o medo do medo, uma ansiedade antecipatória que faz com que o paciente entre em pânico. Os agorafóbicos acabam por desenvolver crenças irracionais, que podem levar a diversos comportamentos de fuga. Sendo assim, a maioria das pessoas que sofrem deste problema acaba tendo sua vida restrita, ficando mais tempo em casa do que fora dela.

⁵⁰ “*a life with no story, a life in death, a death in life*”. (minha tradução)

feminino, sendo o “outro”, é deixado à margem. No conto de Poe, Roderick Usher não necessariamente tem ódio da irmã: ele a teme e a isola dentro da mansão porque ela representa, assim como ele, a decadência da família. O narrador tenta animar o seu amigo através da música, da leitura e da pintura, mas em vão: “[...] percebia a inutilidade de qualquer tentativa no sentido de alegrar um espírito cujo negrume, como se fosse uma qualidade positiva e inerente, se esparzia por todos os objetos do mundo físico e moral, numa irradiação incessante de tristeza” (POE, 1978: p.15). O narrador compara a música tocada por Usher às valsas de Von Weber (1786 – 1826), um dos precursores do Romantismo musical na Alemanha, e a sua pintura à de Henry Fuseli (1741 – 1825), suíço que foi precursor do estilo romântico na arte pictórica. Roderick é também poeta, e neste sentido pode ser considerado um alter ego do autor empírico, pois o poema *O palácio assombrado*, declamado por Usher para o narrador ao som de uma guitarra, foi composto pelo próprio Poe e publicado em abril de 1839 na revista *Baltimore Museum*. Neste caso, a técnica da *story within another story* tem a função de apresentar uma alegoria da situação existencial de Usher e de sua irmã. Para o narrador, a declamação do poema corresponde a um primeiro momento de consciência, por parte de Roderick, do desmantelamento de sua razão. Trata-se do momento em que ele assume, ainda que na forma de literatura, a sua condição de total ruína existencial, moral e espiritual. O poema trata de um belo palácio habitado por “espíritos que se moviam musicalmente ao som de um alaúde bem afinado” (POE, 1978: p.17). Reproduziremos abaixo apenas três estrofes do poema, que apresentam o desdobramento que pretendemos analisar.

E toda refulgente de pérolas e rubis
era a linda porta do palácio,
através da qual passava, passava e passava,
a refulgir sem cessar,
uma turba de ecos cuja grata missão
era apenas cantar,
com vozes de inexcedível beleza,
o talento e o saber de seu rei.

Mas seres maus, trajados de luto,
assaltaram o alto trono do monarca;
(ah, lamentemos-nos, visto que nunca mais a alvorada
despontará sobre ele, o desolado!)
e, em torno de sua mansão, a glória,
que, rubra, florescia
não passa, agora, de uma história quase esquecida
dos velhos tempos já sepultados.

E agora os caminantes, nesse vale,
através das janelas de luz avermelhada, vêm
grandes vultos que se movem fantasticamente
ao som de desafinada melodia;
enquanto isso, qual rio rápido e medonho,
através da porta descorada,
odiosa turba se precipita sem cessar,
rindo – mas sem sorrir nunca mais. (POE, 1978: p.18).

O palácio é o solar de Usher em toda a sua imponência, cuja porta reflete em pérolas e rubis. O rei é a representação de Roderick, um monarca talentoso e afortunado que possui uma horda fiel de vassalos que exaltam a sua sabedoria. Mas tal rei entra em decadência, devido aos “seres maus, trajados de luto” que assaltam seu trono. Os vultos que se movem são representações de Usher e Madeline, vitimados por uma multidão que invade o palácio e que está rindo, mas jamais irá sorrir outra vez. A existência dos vultos sugere que os irmãos viraram fantasmas dentro da casa, ao passo que seus invasores simbolizam a derrocada final da estirpe. O rei representado no poema, assim como Usher, tinha medo das forças que ameaçavam seu castelo, que assim como o solar da família, é destruído pelas forças do mal. Ao compor este poema, Roderick cria um simbolismo de sua própria condição, usando a arte para canalizar sua condição mental e representando a si próprio como uma vítima de um mal inexorável para o qual não há cura alguma.

Usher continua a acreditar que a arquitetura da casa, em especial as águas imutáveis do lago, são as responsáveis pela criação de uma atmosfera própria que teria moldado o caráter dos membros de sua família. As forças sobrenaturais que rondam o solar parecem ser produto da imaginação fértil de Roderick, que tem em sua biblioteca uma série de exemplares de obras góticas e/ou que tratam de temas espiritualistas, tais como Swedenborg (1688 – 1772), médium e espiritualista sueco; Robert Flud (1574 – 1637), ocultista europeu praticante de quiromancia; e de la Chambre (1594 – 1669), ocultista e filósofo francês. Além destes, há obras de vários outros autores românticos franceses, dinamarqueses, italianos e alemães que evidenciam o alto nível cultural de Usher e sua elevada posição social, bem como a forma pela qual tais preferências moldam suas crenças em relação a si mesmo e ao mundo. A presença destes autores em sua biblioteca mostra também as influências recebidas pelo próprio Poe, que entrou em contato com obras que tratam do ocultismo e do fantástico ao longo de sua carreira literária. Em uma perspectiva de gênero, a leitura e o saber erudito aparecem como coisas reservadas ao masculino, uma vez que apenas Usher e o narrador têm acesso à

biblioteca, ao passo em que Madeline continua isolada não só pela sua doença, mas por representar a alteridade que ameaça a estabilidade e sanidade masculinas.

O narrador acredita que a leitura de um livro intitulado *Vigiliae mortuorum secundum chorum ecclesiae maguntinae* exerceu grande influência sob o estado de espírito de seu amigo. A tradução do título do latim para o português seria: “vigília dos mortos segundo o coro da igreja de Mainz”. Trata-se de um livro que realmente existe, publicado pela Igreja Católica por volta de 1500. De acordo com registros, não houve jamais uma cópia deste volume nos EUA, o que nos leva a crer que Poe possa ter entrado em contato com esta leitura na época em que estudou na Inglaterra. A presença de um livro tão exótico e secreto na biblioteca reforça, mais uma vez, a aura de mistério existente em torno da família Usher, ajudando a explicar as crenças de Roderick no sobrenatural. Mas o aspecto de mais importância a ser ressaltado é que o manuscrito funciona, dentro da narrativa, como uma previsão da morte de Madeline e de seu enterro inusitado, bem como do efeito que tal ocorrência provocará no emocional de Usher. Desta forma, a vigília dos mortos deixa de fazer parte do conteúdo do livro lido pelo personagem para se tornar parte do próprio enredo, mostrando a transfiguração, através da arte, das atitudes e da visão de mundo do aristocrata.

O fato é que Madeline é dada como morta e Usher, recusando-se a enterrá-la no jazigo da família, resolve manter o corpo numa cripta existente dentro das paredes principais da mansão. Roderick revela ao narrador que havia tomado tal decisão a fim de proteger sua irmã da curiosidade importuna dos médicos da família e também porque o jazigo era muito distante da casa. O narrador, ao se lembrar da fisionomia estranha do médico que encontrara nas escadas no dia em que chegou, é obrigado a concordar com o amigo, mas não deixa de expressar sua opinião: “Não senti nenhum desejo de me opor a uma coisa que me parecia, afinal de contas, apenas uma precaução inofensiva, mas, de qualquer modo, insólita” (POE, 1978: p.20). De acordo com o relato do narrador, a cripta teria sido usada nos “remotos tempos feudais como masmorra, e em épocas posteriores, como depósito de pólvora ou qualquer outra substância inflamável” (POE, 1978: p.20). O lugar é descrito como “sufocante”, “pequeno”, “úmido”, vedando inteiramente a entrada de qualquer claridade. O assoalho e o interior eram todos revestidos de cobre, e a porta era de ferro maciço, produzindo um som agudo e áspero quando movida. O narrador descreve o lugar como uma “região de horror”, ao passo em que Usher resolve abrir o ataúde e contemplar o rosto da morta. Neste momento, o narrador se dá conta da extraordinária semelhança existente entre os irmãos, concluindo que eles eram gêmeos.

A contemplação do cadáver de Madeline causa um certo terror, e logo ele explica a causa de tal sensação: “a ironia de uma ligeira colocação sobre o seio e o rosto e, nos lábios, esse sorriso equivocadamente parado, que é tão terrível na morte.” (POE, 1978: p.21). Ele nos revela posteriormente que a catalepsia foi a causa da morte da jovem, o que explicaria os sintomas descritos acima.

A cena do enterro de Madeline na cripta sintetiza uma série de aspectos analisados até então na narrativa: o forte elo espiritual existente entre ela e seu irmão, com a nova informação de que eles eram gêmeos; a morte de uma mulher jovem e bela, o espaço claustrofóbico na qual ela é enterrada, e a suspeita de que tenha sido enterrada ainda com vida. No que diz respeito à cripta, há um forte simbolismo relacionado ao da casa. Conforme vimos, a casa simboliza a razão e a estabilidade, sendo também um símbolo da hegemonia masculina. O porão ou a cripta, por sua vez, apresentam um sentido oposto: “a verticalidade da casa é assegurada pela polaridade do porão [...] Pode-se assim opor a racionalidade do telhado à irracionalidade do porão”. (BACHELARD, 1995: p.30). Bachelard acredita que a cripta ou o porão simbolizam o inconsciente, lugar onde se escondem os desejos mais íntimos e tudo aquilo que o homem não consegue controlar. Na visão do autor o homem prudente evita enfrentar o porão, pois não quer entrar em contato com sua parte instintiva, que é sempre reprimida por ele: “No porão há escuridão dia e noite. Mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão” (BACHELARD, 1995: p.31). Desta maneira, a cripta está relacionada aos medos que rondam a casa de Usher, medos que existem no íntimo de Roderick e do narrador. Ao adentrar no espaço da cripta, tais medos são vivenciados com toda a intensidade, sendo projetados no cadáver da morta através da suspeita de que ela ainda possa estar viva.

Mas então qual seria a relação de Madeline com a cripta? Qual seria a motivação secreta para um enterro tão insólito, em um lugar mais insólito ainda? Usher oferece razões plausíveis para sua atitude, mas elas são apenas racionalizações de um desejo mais profundo, que é o de manter o cadáver da irmã dentro da casa, à sua disposição. Tal desejo é indicativo não só da ligação afetiva nutrida pelos dois mas também de um forte desejo de posse em relação ao corpo de Madeline, sentimento este que pode ser entendido, dentro de uma abordagem de gênero, como a posse ilimitada do homem sobre o corpo da mulher, em uma tentativa de controle sobre esta mulher até mesmo quando ela morre. Acreditamos que Roderick Usher resolve confinar o cadáver de sua irmã em uma cripta com o objetivo simbólico de reprimir as suas próprias emoções e

instintos. Por ser o “outro” do discurso, a personagem feminina é marginalizada até mesmo na morte: seu cadáver é confinado na região que representa o inconsciente porque o feminino é o próprio inconsciente que precisa ser domesticado.

O cenário da cripta também está presente na ficção gótica, sugerindo a opressão feminina e a clausura das personagens que são representadas, por exemplo, nos romances de Ann Radcliffe. Maggie Kilgour afirma que as imagens da casa e da cripta são criadas como suporte da dominação masculina, pois são espaços onde “a mulher solitária fica a mercê da autoridade patriarcal”⁵¹ (KILGOUR, 1995, p.9). A autora frisa que a identidade feminina é construída em relação à masculina, uma vez que as mulheres nunca são representadas como seres independentes do homem. Além disso, na visão de Kilgour, as atividades masculinas são os focos principais do romance gótico, ao passo que as atividades femininas são relegadas a segundo plano. Isto é particularmente verdade em relação ao conto que estamos analisando, já que Madeline é excluída das atividades do narrador e de seu irmão. Sua identidade é também construída em relação à identidade de Usher, funcionando como um complemento. Mas é importante ressaltar que, mesmo parecendo ser relegada a um plano secundário, Madeline é onipresente na narrativa, de forma que tal “presença” é fonte de constante preocupação para o narrador e principalmente para Usher, que vive acossado pelo terror que a doença da irmã lhe causa.

De acordo com Bronfen, o cadáver de uma mulher jovem e bela representa a beleza e ao mesmo tempo o terror, a decomposição e a morte. É interessante notar que Usher e o amigo nem sequer tocam no cadáver de Madeline, limitando-se a contemplá-lo com horror. Tal contemplação evidencia uma relação de poder entre o cadáver e o personagem masculino, na qual o cadáver, que está fora da temporalidade e fora de sua auto determinação, transforma-se em um objeto para ser admirado e ao mesmo tempo rejeitado. O personagem masculino, por sua vez, se fixa no cadáver feminino porque ele é uma representação de um suposto controle sobre o feminino. Estando morta, ela é submissa por excelência, petrificada e alienada para sempre. Sua morte confirma a dominação masculina, colocando o homem em posição confortável, pois quem morre é a mulher, o seu “outro” e não ele. Daí talvez a valorização do tema da mulher morta em uma literatura criada por escritores masculinos, morte esta que combina o “erotismo e a

⁵¹ “*the lonely woman suffers patriarchal domination*”. (minha tradução)

beleza do corpo feminino com a sua decadência”⁵² (BRONFEN, 1992: p.98). Além disso, o cadáver materializa a finitude da vida humana, a certeza de que tudo, um dia, terá um fim, e desta forma podemos pensar que, ao contemplar o cadáver, Usher e o narrador projetam nele todos os seus medos recônditos em relação à morte. Daí a oscilação de sentimentos experimentada pelos dois dentro da cripta, pois a morte fascina e amedronta ao mesmo tempo, assim como o feminino.

Mas a dominação de Usher sobre Madeline não se verifica, pois, passados alguns dias de luto, o narrador percebe uma significativa modificação no estado de espírito do amigo. Ele acredita que Roderick está finalmente se deixando dominar pelas fantasias produzidas pela sua própria loucura. Esta mudança causa uma alteração no próprio tom da narrativa, que passa de fúnebre a impregnado das sensações de medo, angústia e horror que há dias atormentam os personagens. A reviravolta de tom é também um prenúncio da tragédia que irá ocorrer, colocando na expectativa o narrador e o próprio leitor. Assim, percebemos como o enredo é de fato centrado nas ações de Usher, que parecem se originar de uma perturbação advinda do luto pela morte da irmã:

Suas maneiras habituais haviam desaparecido. Suas ocupações ordinárias foram negligenciadas ou esquecidas. Andava de um aposento para outro com passos apressados, desiguais e sem finalidade. A palidez de seu rosto adquirira, se possível, um tom mais cadavérico – mas a luminosidade de seus olhos se dissipara por completo. Não se ouvia mais no tom de sua voz, certa aspereza ocasional como acontecia antes, e um trêmulo balbucio, como de extremo terror, caracterizava, agora, habitualmente, as suas frases. Havia momentos, contudo, em que eu pensava que seu espírito, incessantemente agitado, se achava em luta com algum segredo opressor, que ele não tinha coragem de divulgar. (POE, 1978: p. 21).

Nota-se que o narrador, por ser uma testemunha e não o personagem principal, pode apenas inferir o que se passa na cabeça de Usher. Por isso, seus comentários são baseados em conjeturas, observações e hipóteses que são, na realidade, um espelho das suas próprias impressões em relação à casa e à personalidade do amigo. A afirmação de que Roderick guarda um “segredo opressor” parece ser uma dedução própria do narrador, mas não deixa de funcionar também como mais um pressentimento em relação à ressurreição de Madeline. Sendo assim, é interessante perceber que, ao contrário do que declara Bronfen, a morte da personagem feminina não traz qualquer alívio ao

⁵² *“the death of a beautiful woman combines eroticism and the beauty of the feminine body with its decadence”.* (minha tradução)

personagem masculino, que se torna mais agitado e inseguro, em uma exacerbação frenética dos seus sintomas psiquiátricos habituais.

Na noite do sétimo ou oitavo dia depois de terem depositado o corpo de Lady Madeline na cripta, coisas estranhas começam a acontecer na casa de Usher. É neste ponto da narrativa que o narrador experimenta toda a força de todos os sentimentos que o acompanham desde o início da trama. Ele está em seu quarto e não consegue pegar no sono, devido ao nervosismo que se apossara dele. Mais uma vez procura se convencer de que o mobiliário sombrio do aposento onde se encontra, bem como as negras cortinas que balançavam de um lado para outro anunciando uma forte tempestade, são as responsáveis pelo seu estado de espírito agitado. Começa a ouvir ruídos vagos e indefinidos, dos quais não sabe a procedência, e isto o deixa mais sobressaltado ainda. Desta forma, como a narrativa é baseada nas suposições do narrador testemunha, não temos certeza de que tais barulhos realmente existem, o que deixa a narrativa em suspenso e o leitor mais uma vez na expectativa de que algo trágico aconteça.

Em seguida, o narrador, tendo dado algumas voltas pelo seu quarto, ouve os passos de Usher, que entra pela porta carregando um castiçal, com uma expressão atônita nos olhos e uma “histeria evidentemente contida” (POE, 1978: p.22). O aspecto de Roderick aterroriza o amigo, mas este prefere sua estranha companhia à terrível solidão em que se encontrava. O aristocrata abre então a janela do quarto para contemplar a tempestade que está se iniciando lá fora, que envolve o lago e a casa em uma “claridade sobrenatural, uma emanção gasosa [...] uma mortalha luminosa e bem visível” (POE, 1978: p.23). O narrador procura convencer Usher de que estes aspectos são “fenômenos elétricos nada extraordinários, que tem sua origem nos miasmas fétidos do lago”. Os vapores fantasmagóricos criados pela chuva e pelo vento elevam ao máximo a tensão experimentada pelos personagens nesta cena, confirmando também as primeiras impressões do narrador em relação ao lago e a ideia de que a casa de Usher é um local amaldiçoado, cercado por uma energia espiritual própria que aterroriza seus habitantes.

A fim de acalmar e distrair Usher, o narrador apanha um volume antigo intitulado *Mad Trist*, de Sir Launcelot Canning. Tal obra é fictícia, inventada por Poe com a finalidade de funcionar como um artifício narrativo nesta última parte da trama. Mais uma vez a técnica da *story within a story* é utilizada, mas aqui o objetivo não é transmitir lições morais, revelar segredos ou cumprir uma função alegórica, e sim criar um enorme suspense no leitor, que passa a ansiar pelo desfecho do enredo. Além disto, a narrativa do *Mad Trist* tem um outro objetivo: o de prenunciar a cena de ressurreição de Madeline,

que é o ápice da história. Desta maneira, percebemos que o desenrolar deste segundo enredo é concomitante com o primeiro, o que não apenas aumenta o estado de tensão dos personagens e do leitor como também sinaliza uma preparação da narrativa até a ocorrência do fato que irá determinar a queda do solar e a extinção da família Usher.

O narrador começa a ler a história em voz alta até chegar ao trecho bastante conhecido no qual Ethelred, o herói da narrativa, resolve entrar à força na morada do ermitão. Para conseguir isto, ele arranca com força as tábuas da porta, fazendo com que tudo estalasse e se partisse em pedaços. O ruído da madeira ecoou por toda a floresta, fazendo o narrador da primeira história acreditar que também ouviu um ruído parecido, um eco sufocado, surdo e distante. Mas ele, acreditando se tratar de uma coincidência, causada pelo bater das janelas devido a tempestade, continua a ler o manuscrito. No lugar do ermitão, Ethelred encontra um dragão e resolve enfrentá-lo. Como recompensa por ter matado o animal, o guerreiro consegue o escudo de prata que está pendurado na parede. Quando o escudo cai no chão com um ruído violento, o narrador ouve “um eco claro, profundo, metálico, estridente, embora, aparentemente, abafado” (POE, 1978: p.26). Olha para Usher, que está petrificado de horror, com os lábios trêmulos, murmurando palavras inaudíveis, e com a cabeça pendendo sobre o peito. Ele declara que sua irmã está viva, e que se libertara de seu caixão para buscá-lo. Tal perspectiva causa nele verdadeiro pânico e horror: “Não estará ela correndo ao meu encontro, para censurar-me pela minha precipitação? Não ouvi os seus passos na escada? Não percebo o bater horrível de seu coração? [...] Digo-lhe que ela está agora atrás da porta!” (POE, 1978: p. 27). Em seguida surge Madeline, levando o irmão consigo para a morte e causando, com isto, o desabamento da casa e a extinção do clã dos Usher.

Com este desfecho, podemos afirmar que “A queda da casa de Usher”, assim como “O retrato oval”, se encaixa nos parâmetros de construção narrativa formulados por Poe. Apesar de ser um conto longo, ele possui um eixo central, que é a casa de Usher, com todos os elementos da narrativa gravitando em torno dele: a doença dos irmãos, o isolamento progressivo, a morte e o enterro de Madeline, sua ressurreição, a morte de Roderick e o desmoronamento da mansão. A casa é uma espécie de extensão dos Usher, cujo adoecimento é paralelo à decadência física e psíquica dos irmãos, e é esta atmosfera lúgubre que dá o tom da narrativa. O clímax é impactante e coincide com o final, deixando os limites entre o sonho e a realidade, a lucidez e a loucura sem solução. É interessante observar que, ao mesmo tempo que o retorno de Madeline surpreende o leitor, por se tratar de algo impossível de acontecer no mundo empírico, ele já era

esperado, uma vez que todos os elementos da parte final do enredo convergiam para isso: a noite de tempestade, a narrativa de Ethelred, o estado emocional alterado de Usher e do narrador. Tais elementos são também características das narrativas góticas, que “subvertem os códigos de entendimento, acionando o senso do desconhecido que ameaça a sanidade”⁵³ (BOTTING, 1996: p.9). A subversão gótica nos mostra que o texto ficcional não tem como única finalidade inculcar valores morais e criar um senso de realidade, mas também oferecer prazer ao leitor, fazendo-o questionar os limites entre a ficção e o “real”, que são subvertidos pela imaginação do escritor na criação de um mundo ficcional onde imperam as situações limítrofes e o terror. Portanto, mesmo sendo um conto mais longo do que “O retrato oval”, o que poderia dar margem a comentários de que Poe não seguiu suas próprias idéias, acreditamos que “A queda da casa de Usher” pode ser considerado um bom exemplo da unidade de efeito, que se faz presente na narrativa por meio de sensações e impressões em relação à casa e à figura feminina e vão crescendo até desembocar no excesso emotivo que é a queda do solar e a morte dos irmãos.

Antes de concluirmos a análise, é necessário tecermos alguns comentários sobre a prática do enterro prematuro, que é bastante freqüente na obra ficcional de Poe, aparecendo nos contos “O barril de Amontillado” e “Berenice”, que será analisado a seguir. Poe escreveu um conto intitulado “O enterro prematuro”, inteiramente dedicado à exploração deste tema, afirmando que o sepultamento em vida é a situação mais aterrorizante que pode ocorrer na vida de um ser humano. Na visão do autor tal prática era bastante comum em sua época, e para comprovar sua tese ele cita vários exemplos de pessoas que foram enterradas vivas e lutaram para se libertar de seus caixões. Para Poe, o enterro prematuro existe porque os limites entre a vida e a morte são muito tênues, não sendo possível saber com certeza quando uma termina e a outra começa. Ele afirma que algumas doenças, tais como a catalepsia, são capazes de cessar, ainda que aparentemente, todas as funções do organismo, mas tal cessação é breve porque “certo período decorre e alguns princípios misteriosos e invisíveis põem de novo em movimento os mágicos parafusos e as encantadas rodas [...] Mas, entretanto, onde se achava a alma?” (POE, 2001: p.325). O enterro prematuro seria capaz de provocar um imenso desespero no corpo e no espírito, acarretando palpitações cardíacas que poderiam levar o indivíduo à morte real. É interessante notar que, em sua discussão, o

⁵³ *“these narratives subvert the codes of understanding, setting in motion the sense of the unknown that threatens insanity”.* (minha tradução)

autor em momento algum faz distinções de gênero, ou afirma que o sepultamento em vida acontecia mais com as mulheres do que com os homens, e vice versa. No entanto, acreditamos que a diferença reside nas motivações para tal atitude, uma vez que os personagens masculinos são enterrados vivos por vingança ou por já sofrerem de alguma doença, e as personagens femininas por representarem algo incontrollável com o qual seus parceiros do sexo oposto não sabem lidar.

Se as ideias de Poe suscitam questionamentos com relação à imortalidade da alma e ao trânsito entre a vida e a morte, os conceitos evocados por Mary Hawkesworth permitem uma análise que leva em consideração as configurações de gênero existentes na sociedade. Assim como Bronfen, a autora vê na prática do enterro prematuro um simbolismo marcado por configurações de gênero, que evidencia as relações de poder entre os sexos ao longo da história da humanidade. Segundo ela, o sepultamento em vida sempre existiu, sendo largamente praticado no Egito antigo, na Roma republicana e Europa medieval. Esta prática refletia a existência de uma economia também marcada por especificidades de gênero, que fazia das mulheres eternas servidoras de seus maridos, tanto na vida quanto na morte. Desta maneira, suas mortes prematuras eram insignificantes, pois a existência destas mulheres era meramente instrumental, daí a prática do enterro prematuro, que, além de simbolizar esta insignificância, era uma maneira de silenciar as mulheres, colocando-as, mais uma vez, na posição de alteridade que sempre ocuparam. Isto é especialmente verdade em relação às virgens vestais de Roma, que eram sepultadas vivas como punição por terem desfrutado dos prazeres do sexo, que era algo proibido para elas. O sepultamento originava uma situação conflitante para estas mulheres, pois, estando vivas, não ficavam nem entre os vivos, nem entre os mortos: “Dentro da terra, ela é retirada da percepção sensorial dos vivos. Ela não pode reclamar deles. Mas ainda não morta ela não recebe os rituais de luto, a lembrança de sua vida e suas contribuições. Ela é apagada” (HAWKESWORTH, 2006: p.755).

No conto de Poe, o trânsito entre a vida e a morte se opera na figura de Madeline. Sua ressurreição revela a ansiedade de que a morte pode não ser o fim, e o seu cadáver passa a ser visto como um duplo, já que não efetuou a passagem definitiva para o mundo dos mortos. Se o enterro da personagem na cripta manifesta um desejo secreto de apagá-la e silenciá-la como ser humano, o seu retorno é fonte de extrema angústia porque retira de Roderick a já fraca ilusão de estabilidade masculina que o mantém vivo, a ponto de ele acreditar que a ressurreição de sua irmã é uma punição pelo fato de tê-la enterrado ainda com vida. Para Bronfen, os que acabaram de falecer são

entidades perigosas porque seus corpos ainda se encontram em decomposição, e é justamente neste momento de indefinição que ocorre a ressurreição, que nada mais é do que uma forma de manter a amada viva, “de manter a morte no mundo dos vivos”⁵⁴ (BRONFEN, 1992: p.306). E o corpo da amada não se decompõe enquanto o amante a mantém viva no pensamento e a representa na forma de arte, o que sinaliza uma morte apenas física, nunca espiritual. Desta forma, Madeline é perigosa pelo fato de ser uma morta viva, o oposto da mulher enferma, uma vez que “a mulher doente é pura, não oferece nenhum perigo, ao passo que a morta viva é extremamente perigosa, pois ainda está presente entre dois mundos”⁵⁵ (BRONFEN, 1992: p.319). A partir destas ideias podemos afirmar que os corpos femininos que voltam da morte são os exemplos máximos da alteridade, uma vez que ressaltam o caráter ambíguo e oscilatório da figura feminina, concebida quase sempre como um ser instável, incoerente, perigoso e ameaçador.

Em uma perspectiva de gênero, podemos entender a queda do solar de Usher como o ápice do processo de *desmantelamento da razão masculina*, que se manifesta na doença de Roderick, no isolamento progressivo que ele se impõe, em suas crenças no sobrenatural e na lúgubre arquitetura da casa como moldadora de seu caráter, no medo que ele nutre em relação à irmã enferma, e nas sensações de terror que o acompanham por toda a narrativa. O narrador é testemunha de tudo isto, inclusive do desabamento da mansão, que elimina de uma vez a estirpe dos Usher da face da terra. Ao enterrar Madeline ainda com vida, Roderick não está enfrentando seu medo: está simplesmente reprimido-o ao reprimir sua irmã, pois o medo é projetado nela, que é o “outro” do discurso. Quando ela ressuscita, esta sensação volta com toda a força, uma vez que o retorno dela é o retorno do reprimido, de tudo aquilo com o qual Usher não sabia lidar. Daí a queda da casa, situação esta que adverte dos perigos de não se controlar o “outro”, ou seja, de não se controlar o feminino, visto como o portador do mistério, das forças irracionais e da morte.

⁵⁴ “keep death in the world of the alive”. (minha tradução)

⁵⁵ “the dead-alive woman is extremely dangerous, as she is still between two worlds”. (minha tradução)

3.3 “Berenice” e a união dos opostos

“Berenice” foi publicado em março de 1835 no *Southern Literary Messenger*. Muitos leitores ficaram extremamente chocados pela violência da narrativa, de forma que Thomas White, o editor do periódico, recebeu uma série de reclamações. Isto motivou Poe a reescrever o conto omitindo algumas cenas, versão esta publicada cinco anos depois, em 1840. O autor, devido ao seu forte temperamento crítico, discordou das reclamações feitas, alegando que muitos periódicos e revistas haviam atingido a popularidade por causa de histórias de terror como a que ele escrevera. “Berenice” é de fato um dos contos mais violentos já escritos por Poe, sendo considerado um dos melhores exemplos de ficção gótica da literatura dos EUA. Tal forma ficcional, conforme já analisado, fazia um enorme sucesso entre o público leitor norte-americano mas era desprezada por alguns críticos provenientes de círculos literários mais conservadores, entre eles o próprio White, que pressionou Poe a escrever uma nova versão do conto.

A história é narrada em primeira pessoa por Egeu, um jovem intelectual que nasceu e cresceu em uma sombria mansão juntamente com sua prima Berenice. Ele sofre de uma desordem obsessiva chamada *monomania*⁵⁶, que faz com que se concentre em objetos e ideias de forma anômala por horas a fio. Berenice, por sua vez, é uma jovem muito bela que sofre de uma doença degenerativa caracterizada por sintomas de epilepsia alternados com uma catalepsia mórbida, enfermidade esta que vai aos poucos corroendo sua beleza e juventude. Mesmo assim, Egeu resolve pedir a prima em casamento, tornando-se, em seguida, obcecado pelos seus dentes muito brancos, a única parte de seu corpo que não foi atingida pela doença. Tal obsessão se torna tão incontrolável que ele, em um momento de completo lapso de consciência, resolve violar o caixão de Berenice após a sua morte para arrancar os seus dentes. A narrativa apresenta uma epígrafe em latim que resume o seu conteúdo: “*Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas*”.⁵⁷ Esta citação sintetiza o tema principal da narrativa: a obsessão de Egeu por Berenice e a fixação mórbida pelos seus

⁵⁶ Distúrbio no qual o paciente se torna obcecado por uma ideia ou grupo de ideias. Atualmente, o transtorno obsessivo compulsivo é uma de suas variações. O monomaníaco, assim como o portador de TOC, apresenta pensamentos obsessivos, incômodos e persistentes que geram uma grande ansiedade e angústia. As obsessões ou compulsões consomem tempo e interferem bastante na rotina normal da pessoa, de forma que ela acaba reconhecendo que seu comportamento não é normal. Para aliviar sua ansiedade, o monomaníaco realiza uma série de rituais, que acabam por transformá-lo em um ser excêntrico e fora dos padrões da sociedade.

⁵⁷ “*Diziam-me os amigos que, se eu visitasse o túmulo da amiga, minhas preocupações seriam suavizadas*”. (Tradução de José Paulo Paes)

dentos, o que o leva a cometer um ato de extrema violência contra o cadáver recém enterrado de sua prima.

Em primeiro lugar, cabe ressaltar que, diferentemente dos dois outros contos analisados, cujos enredos eram narrados por narradores testemunha, “Berenice” é narrado pelo personagem principal, o que faz com que a narrativa seja impregnada de subjetividade. O narrador protagonista apresenta algumas semelhanças com o testemunha, pois também narra a partir de um ponto de vista limitado, sem saber o que se passa na mente dos outros personagens. Mas há uma diferença crucial entre os dois: enquanto o narrador testemunha não participa diretamente dos fatos narrados, contando a história de fora para dentro, o protagonista participa ativamente de todos os acontecimentos que relata, fazendo com que a história seja narrada de dentro para fora. Sua postura não é ambígua como a da testemunha e sim central, de maneira que o leitor não precisa de um intermediário, pois a história é narrada pela própria pessoa que a viveu. A importância deste tipo de narrador é tão grande que, entre os três contos de Poe que estamos analisando, o narrador de “Berenice” é o único que tem nome. Os outros narradores não são nomeados, pois funcionam simplesmente como intermediadores entre o leitor e a história. Além disso, a posição do narrador tem implicações diretas na forma como ele concebe a personagem feminina, cuja representação circunscreve-se dentro de um ângulo de visão masculino que a idealiza como exemplo da perfeição, almejando, ao mesmo tempo, destruir tal perfeição em uma tentativa simbólica de destruir a si mesmo.

O conto se divide em quatro partes. Na primeira parte, o narrador se apresenta e faz um breve resumo de sua personalidade e do lugar onde nasceu, sintetizando a postura que norteará toda a narrativa. O narrador inicia esta parte com considerações filosóficas nas quais percebe-se um forte pessimismo aliado à uma enorme nostalgia e à ideia de que o belo e o feio podem amalgamar-se:

O infortúnio é múltiplo. A infelicidade, sobre a terra, multiforme. Dominando, como o arco íris, o amplo horizonte, seus matizes são tão variados como os desse arco e, também nítidos, embora intimamente unidos entre si. Dominando o vasto horizonte como o arco íris! Como é que pode obter da beleza um tipo de fealdade? Como pode conseguir, do pacto de paz, um símile de tristeza? Mas, como na ética, o mal é uma consequência do bem e, assim, na realidade, da alegria nasce a tristeza. Ou a lembrança da felicidade passada é a angústia de hoje, ou as agonias que são tem a sua origem nos êxtases que poderiam ter sido (POE, 1985: p.55).

Este parágrafo, além de sintetizar o pensamento estético de Egeu, é o eixo sobre o qual se construirá toda a narrativa. Ao lermos o trecho percebemos que ele se constrói sobre antíteses: *beleza x fealdade, paz e alegria x tristeza, mal x bem, felicidade passada x angústia de hoje*. Tais antíteses representam um grande conflito interno vivenciado pelo narrador, que vive dilacerado entre o passado e o presente, entre o isolamento que ele se impõe e a existência de um mundo exterior rico em sensações. Encontramos ainda, neste trecho, uma noção muito cultivada no Romantismo: a de que a contemplação do belo pode também implicar em sofrimento e desarmonia. Ao longo do movimento romântico, conforme já analisamos, observou-se uma forte tendência a valorizar o grotesco como forma de arte, um grotesco que “nasce da desordem dos vários níveis do ser, sempre que se produz uma perturbação e o homem se vê incapaz de qualquer ação restauradora” (ROSENFELD, 2005: p.272). O gosto pela desordem e pela perturbação humanas é uma manifestação da estranheza e do desajuste do sujeito romântico em relação ao seu meio social, o que é particularmente verdadeiro em relação a Egeu, que vive em um mundo à parte, isolado em sua biblioteca, espaço onde nasceu e cresceu, e onde cultiva sua intelectualidade. Todas as suas lembranças de infância estão ligadas a este lugar, que é o centro de seu mundo, e também um indicativo do alto nível cultural de sua linhagem, concebida por ele como uma “raça de visionários” (POE, 1985: p. 55). Nota-se, mais uma vez, a importância dada à família como a principal influenciadora da formação intelectual do sujeito, que se acha ligado à ela por razões que fogem de sua compreensão: “uma lembrança que não quer apagar-se, uma lembrança como uma sombra, vaga, indefinida, incerta [...] vejo-me na impossibilidade de desfazer-me dela enquanto existir a luz de minha razão” (POE, 1985: p.56). Assim como Roderick Usher, Egeu acredita que a decoração de sua casa, bem como a galeria de quadros antigos e o estilo da biblioteca foram os principais elementos que moldaram seu caráter e o de todos os membros de sua estirpe.

A partir destas ideias, podemos afirmar que Egeu se torna um personagem representativo dentro da narrativa. Ele, tendo nascido dentro da biblioteca, representa a intelectualidade, o pensamento lógico, a solidão, a capacidade de meditação e a inquietude científica do homem. Seus interesses estão voltados para o estudo, com uma quase total abstinência de sensações terrenas. Seu gosto pela cultura transparece no primeiro parágrafo da narrativa, no qual ele faz uma menção à ética. Mais tarde, entenderemos que tal menção associa-se à leitura das obras de Santo Agostinho e de Tertuliano, dois filósofos ascéticos que exerceram profunda influência sobre o

pensamento ocidental cristão. Outra passagem que deve ser ressaltada é aquela na qual Egeu afirma que ele nasceu na biblioteca após a morte de sua mãe. Percebe-se, assim como nos demais contos de Poe, a contiguidade existente entre o desenvolvimento de um pensamento intelectual masculino, que transforma o personagem em um demiurgo, e a morte e/ou destruição femininas, como se a personagem feminina fosse um entrave ao estabelecimento da razão e da cultura, devendo por isto ser eliminada. A genialidade de Egeu se manifesta em visões de um “palácio fantástico, nos estranhos domínios do pensamento e da erudição monásticos, e não é estranho que eu olhasse tudo com olhos surpresos e ardentes, que esbanjasse a minha infância debruçado sobre livros e dissipasse a minha juventude em sonhos” (POE, 1985: p.56). Tais visões correspondem a uma imaginação romântica exacerbada, que parece ser uma das responsáveis pela monomania do personagem. Portanto, o ideal de masculinidade representado no conto remete mais uma vez a uma figura ascética, que valoriza a erudição e vê no pensamento lógico a única forma de se compreender o mundo. Para que isto se realize, ele deve se afastar da mulher, sob pena de ser dominado por ela e perder a sua capacidade intelectual.

Se a biblioteca é o espaço masculino por excelência, local onde se forja a intelectualidade do demiurgo, a natureza é o espaço do feminino, *locus* da irracionalidade e de tudo o que não pode ser controlado pela razão masculina⁵⁸. É disto que trata a segunda parte da narrativa, na qual Egeu apresenta ao leitor sua prima Berenice. Antes de mais nada é fundamental analisar o significado dos nomes destes personagens, pois eles são cruciais para a compreensão de certos aspectos da narrativa. Tais nomes são provenientes da tragédia grega antiga, o que parece estar diretamente relacionado à erudição do personagem masculino, sendo também uma evidência das leituras feitas pelo autor empírico, tal como ocorre em *A queda da casa de Usher*. Em grego, Berenice significa “portadora da vitória”, além de ser uma personagem trágica que prometeu seu cabelo a Afrodite caso o marido retornasse vivo da guerra. Berenice foi também o nome de várias rainhas egípcias e de algumas princesas judias, o que poderia remeter a uma aura de realeza envolvendo a personagem. No entanto, acreditamos que este nome está mesmo relacionado à intelectualidade de Egeu, em uma tentativa de representar a

⁵⁸ A associação da figura feminina com a natureza é bastante frequente na obra de Poe, em especial nos poemas “O corvo” e “Annabel Lee”. No primeiro, o eu lírico, ao lamentar a morte de sua amada, acredita que ela se encontra entre as estrelas; no segundo, a amada morta se encontra em algum reino misterioso no fundo do mar. Além disto, na mitologia patriarcal o feminino é associado às forças incontroláveis da natureza, sendo tudo aquilo que representa o mistério e o irracional.

personagem feminina como uma construção que se dá dentro de parâmetros culturais elevados e de uma mente doentia que cria uma série de projeções e fantasias. Egeu, por sua vez, é o nome de um lendário rei ateniense que comete suicídio ao ter a informação equivocada de que seu filho Teseu teria morrido ao tentar matar o Minotauro. Este nome funciona de forma simbólica dentro da narrativa, pois sugere ao mesmo tempo a força, o poder e a aniquilação do masculino. Uma previsão disto é a descrição que Egeu faz de si mesmo e de sua prima no parágrafo de abertura da segunda parte

Eu, pobre de saúde, mergulhado em tristeza; ela, ágil, graciosa, transbordante de energia. Para ela, o vagar pelas colinas; para mim, os estudos do claustro. Eu, a viver encerrado em meu próprio coração, entregue, de corpo e alma, às mais intensas e penosas meditações; ela, a vagar despreocupada pela vida, sem pensar nas sombras de seu caminho ou no vôo silencioso das horas negras, com asas de corvo. Berenice! Grito o seu nome – Berenice! – e, das ruínas cinzentas da memória, surgem mil lembranças tumultuosas! Ah, quão viva está a sua imagem, neste momento, diante de mim, como nos primeiros dias de sua despreocupação e alegria! Oh, magnífica e, contudo, fantástica beleza! Oh, sílfide entre os arbustos de Arnheim! Oh, nájade entre suas fontes! E depois.... depois tudo é mistério e terror, e uma história que não deveria ser contada. Uma doença – uma fatal doença – atingiu-a, como um simum – e, até mesmo quando a contemplava, o espírito da transformação pesava sobre ela, invadindo-lhe o espírito, os hábitos, o caráter e, de maneira sutil e terrível, perturbando-lhe a própria personalidade! Ai, o destruidor ia e vinha! E a vítima... onde está ela? Não a conhecia.... ou, pelo menos, já não a conhecia como Berenice! (POE, 1985: p.57)

No trecho reproduzido há uma série de aspectos que devem ser analisados. O primeiro deles é a relação de oposição estabelecida entre Egeu e Berenice. Ele se vê como uma pessoa doente, isolada e meditativa; sua prima, por outro lado, é concebida como um ser livre e despreocupado, uma jovem graciosa, alegre e cheia de energia. Ao passo que Egeu pertence à esfera do pensamento, Berenice é uma personagem mais terrena, associada à natureza e à liberdade. No entanto, apesar de livre ela é silenciada ao longo da narrativa, já que todas as suas descrições são baseadas nas impressões do narrador. Ao longo do parágrafo citado percebemos que ele idealiza sua prima recorrendo a elementos da mitologia greco-latina, o que, além de indicar mais uma vez a sua erudição, colabora para colocar a personagem feminina em um pedestal, transformando-a em um ser inatingível, que não pertence a este mundo. Mas depois de descrevê-la desta forma Egeu passa a falar da fatal doença que transfigurou a personalidade, o espírito e os hábitos de sua prima, destruindo toda aquela vivacidade que ele tanto exaltara em um primeiro momento. Nota-se, nesta passagem, uma retomada das antíteses que

analisamos no primeiro parágrafo, o que reforça a ideia de que, a partir da beleza, podemos obter a fealdade, e de que a tristeza nasce da alegria. Desta forma, a felicidade é sempre passageira, assim como a beleza e a juventude. Percebe-se que tais oposições estão centradas na personagem feminina, sendo que sua beleza fantástica é destruída pela misteriosa enfermidade que a acomete, o que a obriga a isolar-se e a abrir mão de sua liberdade.

De acordo com Egeu, Berenice sofre de um tipo de epilepsia cujas crises terminam em um estado cataléptico que muito se assemelha à morte real e que confunde os médicos, pois ela sempre acaba retornando a si de forma abrupta. Conforme vimos, as doenças neurológicas e os distúrbios psiquiátricos femininos eram vistos como manifestações clínicas de um desejo sexual que era considerado anômalo, e que não era, muitas vezes, realizado. Nas descrições de Berenice, percebemos que em nenhum momento Egeu faz alusões à sua sexualidade e/ou a concebe como uma mulher sensual. Mais tarde, o narrador revelará ao leitor que sua prima era apaixonada por ele, uma paixão mal resolvida, que ele nunca correspondera pelo fato de os dois serem muito diferentes. Este sentimento reprimido e não correspondido, bem como a falta de realização sexual, pode ser um dos responsáveis pela aniquilação física e espiritual de Berenice. Soma-se a isso o fato de as crises epiléticas a tirarem de seu estado normal de consciência, fazendo com que os médicos acreditem que está morta. Estes dados sugerem uma forte alienação e uma dessexualização da personagem, que perde os seus atrativos ao adoecer. Na visão de BRANDÃO (2006: p.128), “enlouquecer, para a personagem de ficção, é perder tudo: o nome, a identidade, a beleza e a feminilidade”. Isto é particularmente verdadeiro em relação à Berenice, pois, ao começar a manifestar sinais de loucura, transforma-se em algo que causa estranhamento e comiseração, fazendo com que Egeu duvide se está mesmo diante dela, tamanha é a transformação que se opera em seu caráter.

As alterações na personalidade de Berenice apresentam uma interessante função dentro da narrativa: a de introduzir a doença do próprio Egeu. Vale ressaltar que os sintomas de sua monomania adquirem mais intensidade a partir do momento em que sua prima adoecer, o que sugere uma relação de semelhança entre os dois, diminuindo a distância que os separa. Mesmo sendo muito diferentes entre si, neste ponto da narrativa Egeu e Berenice tornam-se parecidos, sendo através do “outro” que o eu reconhece a si mesmo, ou seja: é através da preocupação com a doença misteriosa de Berenice que

Egeu percebe uma piora nos sintomas de sua própria enfermidade, que mais adiante será uma das causas de sua desgraça

Meditar infatigavelmente durante horas seguidas, com a atenção presa em algum frívolo desenho sobre a margem ou no texto de um livro; absorver-me, durante a maior parte de um dia de verão, na contemplação de uma sombra curiosa a cair obliquamente sobre o tapete ou sobre o assoalho; deixar-me ficar, uma noite inteira, a observar a chama firme de uma lâmpada ou as brasas de uma lareira; sonhar o dia inteiro com o perfume de uma flor; repetir monotonamente alguma palavra comum, até que o som, devido às repetições frequentes, deixasse de me transmitir ao espírito qualquer ideia; perder todo o sentido de movimento ou de existência física por meio de uma absoluta imobilidade corporal, longa e persistentemente mantida – eis aí algumas das mais comuns e menos perniciosas fantasias produzidas por um estado das faculdades mentais que não era, na verdade, inteiramente sem paralelo, mas que, por certo, desafiava qualquer análise ou explicação. (POE, 1985: p.58).

Longe de perceber somente a personagem feminina como foco de desintegração, acreditamos que tal desintegração está também presente no personagem masculino, uma vez que seu distúrbio o retira da realidade, lançando-o em uma imobilidade física e emocional absoluta que se assemelha ao transtorno de sua prima. Cabe ressaltar que o próprio Egeu define sua doença como algo “anormal”, “mórbido”, “sobrenatural” e “nada agradável”. Ele usa adjetivos parecidos para qualificar a enfermidade de Berenice, o que mostra que a opressão não se opera somente sobre ela, muito pelo contrário: tal opressão é ainda mais intensa sobre Egeu, que, diferentemente dela, passa horas trancado na biblioteca meditando fervorosamente sobre coisas frívolas, meditações estas que, mais tarde, atingirão proporções exageradas. Partindo desta ideia do paralelismo entre as doenças de Egeu e Berenice, cremos que ocorre um processo de *vampirização*, no qual o personagem masculino suga a energia da personagem feminina para transformá-la em alguém igual a ele. Tal processo não é arbitrário e de mão única, uma vez que Berenice também o seduz. Ela é o “outro” do discurso de Egeu, e provoca nele a ânsia de revelar ao leitor que, assim como ela, também sofre de uma doença estranha e incurável.

Egeu declara que seus livros participam ativamente de sua monomania, constituindo-se em uma forma de estimulá-la para aquilo que ele quer atingir. Suas principais referências são Santo Agostinho e Tertuliano, do qual ele seleciona uma paradoxal e reveladora sentença para se fixar: *“Mortus est Dei filius; credible est quia*

*ineptum est; et sepultus resurrexit; certum est quia impossibile est*⁵⁹. As referências à morte e à ressurreição de Cristo funcionam como uma antecipação do desfecho da narrativa, assim como as citações lidas por Roderick em “A queda da casa de Usher”. No conto que estamos analisando, a leitura de obras de cunho místico e religioso também desempenha um papel fundamental na constituição ideológica do narrador, de forma que seus pensamentos acabam sendo, mais uma vez, influenciados e até mesmo transfigurados pela literatura.

Na sequência da narrativa, Egeu passa a falar de seus sentimentos por Berenice, afirmando que a incrível deformação de sua personalidade causava-lhe um enorme espanto. É interessante notar a modificação dos sentimentos do narrador com relação à prima, modificação esta que se opera após o surgimento da doença dela. Quando era bela e saudável, ele não a amara jamais: “[...] eu a via não como a Berenice viva e palpitante, mas como a Berenice de um sonho; não como um ser da terra, carnal, mas como a abstração de um ser; não como uma coisa para se admirar, mas para se analisar; não como um objeto de amor, mas como tema de uma especulação abstrusa e desconexa” (POE, 1985: p.60). Percebemos, a partir da leitura desta passagem, o quanto Egeu idealiza Berenice, transformando-a em um objeto de especulações intelectuais, e despindo-a de qualquer laivo de sexualidade. Ao fazer isso, o personagem masculino a converte em um tema para reflexões e ruminâncias intelectuais. Tal conversão parece remeter a um desejo de sufocar o feminino como ser carnal e sensual, o que confirma a vocação ascética de Egeu. As religiões e filosofias ascéticas pregam o refreamento dos prazeres humanos como forma de obter elevação e espiritualidade, o que inclui uma total negação do sexo e das demais sensações terrenas. O sexo é negado pelo asceta porque a sua prática levaria a uma perda significativa da força vital masculina, já que, para BRONFEN (1992: p.189), “é na experiência erótica que o homem perde o controle sobre a mulher, pois é ela quem o domina”. Além disso, ao se manter longe de Berenice, Egeu está tentando sufocar o “outro” que é, na realidade, uma outra parte dele mesmo, reprimida devido ao seu ideal celibatário de vida.

Todavia, ao ficar doente, Berenice passa a despertar a atenção de seu primo: “[...] agora eu estremecia em sua presença, empalidecia à sua aproximação; e, embora lamentando amargamente a sua decadência e o seu triste estado, recordava que ela me amara durante longo tempo e, num mau momento, falei-lhe de casamento” (POE, 1985:

⁵⁹ “O filho de Deus morreu; isto é crível porque é absurdo; e sepultado ressuscitou; isto é certo por ser impossível”. (Tradução de José Paulo Paes).

p.60). O questionamento que se propõe aqui é o seguinte: porque Egeu, mesmo sabendo que a prima se encontrava gravemente doente, resolve pedi-la em casamento? E porque passa a “estremecer em sua presença” depois de diagnosticada a estranha enfermidade que a acomete? As respostas para estas perguntas residem no fato de que, ao ficar doente, Berenice, que é muito diferente de Egeu, passa a apresentar várias semelhanças com ele, que também sofre de uma doença. O desejo por uma mulher enferma, bem como a estranha vontade de se casar com ela, pode revelar um outro aspecto da personalidade do narrador: a *necrofilia*⁶⁰.

Em uma tarde de inverno, quando já se aproximava a data do casamento, Egeu está sentado na biblioteca quando Berenice aparece na sua frente. Em silêncio, ela permanece parada, com suas vestes cinzas e a pele muito pálida, de forma que o narrador, espantado mais uma vez com a transformação que se opera no físico da jovem, julga estar diante de um contorno “vago e incerto”, mas atribui tal impressão ao crepúsculo que começa a tomar conta do aposento. Dominado por uma grande ansiedade e por uma enorme curiosidade, e sentindo um calafrio a percorrer-lhe todo o corpo, Egeu fixa seus olhos na figura de Berenice, descrevendo-a assim:

A testa era ampla, muito pálida e singularmente plácida; os cabelos, em outros tempos cor de azeviche, cobriam-na em parte, tapando-lhe as frentes encovadas com inúmeros anéis, agora de um loiro vivo, destoando acentuadamente, em seu aspecto fantástico, da melancolia predominante de seu rosto. Os olhos sem vida e sem brilho pareciam sem pupilas. Involuntariamente, desviei a vista daquele olhar vítreo, passando a contemplar os lábios finos e enrugados. Estes se entreabriram e, num sorriso de especial significado, os dentes da modificada Berenice apareceram, lentamente, ante mim. Antes não me houvesse Deus jamais permitido contemplá-los ou que, tendo-o feito, houvesse eu morrido! (POE, 1985: p.61)

Neste ponto da narrativa o processo de vampirização se opera no sentido inverso: Berenice, parada na frente de Egeu, exerce um poder inegável de sedução sobre ele. Ao sorrir, ela mostra a única parte de seu corpo que permanece saudável: os dentes, que provocam no narrador uma fascinação mórbida. Tal fascínio atingirá proporções

⁶⁰ Parafilia caracterizada pela excitação sexual decorrente da visão ou do contato com um cadáver. A necrofilia é conhecida desde os tempos mais remotos da história humana, podendo ser observada até hoje como costume entre tribos africanas e asiáticas. Pode também ser interpretada como um amor a tudo o que é morto, ou uma fascinação por cemitérios, caixões e lápides tumulares, sem que necessariamente ocorra algum contato sexual com o cadáver. A necrofilia era uma postura bastante cultivada pela vertente gótica do Romantismo, aparecendo na obra do poeta brasileiro Álvares de Azevedo, em especial em *Noite na Taverna*, publicado postumamente em 1855. No segundo capítulo, o narrador Solfieri descreve sua relação sexual com uma mulher que acabara de morrer, e que havia encontrado dentro de um caixão ao entrar em uma igreja em Roma.

exageradas, a ponto de Egeu querer possuí-los, pois eles simbolizam a vitalidade que sua prima ainda não perdeu. Ele fica impressionado com a perfeição deles, que não apresentam manchas, danos e/ou irregularidades. A partir deste momento, a narrativa se concentrará principalmente na obsessão de Egeu, que se dá a partir do momento em que sua energia, sugada pela presença ameaçadora de sua prima dentro da biblioteca, passa a ser canalizada unicamente para a figura dela. Tal figura, apesar de silenciada pela voz do narrador masculino, se torna onipotente, passando a ser o foco principal do enredo. Egeu tenta lutar contra sua monomania, mas tal esforço é em vão, e ele passa a acreditar que os dentes se transformam em ideias, crença que se opera a partir da seguinte citação em francês: “*touts ses dents étaient des idées! Des idées!*” (POE, 1985: p.62). O narrador passa a acreditar que os dentes são espectros que apareceram para assombrá-lo, referindo-se a eles como “fantasmas” que apresentam uma terrível ascendência sobre sua pessoa. A partir de todos estes dados, podemos concluir que Egeu, ao transformar os dentes de Berenice em ideias, racionaliza e intelectualiza seu objeto de desejo através da *metonímia*, isto é, da preservação da figura da personagem através de uma parte do corpo dela. Isto é particularmente interessante se pensarmos que o casamento dos dois se aproxima, o que nos faz crer que Egeu, mesmo desejando esta união, sente medo dela devido ao pavor que sua noiva lhe inspira. Seu desligamento em relação a ela é tão grande que ele nem se dá conta de sua morte, sendo que as notícias do falecimento e do sepultamento lhe são dadas pela criada. Isto, mais uma vez, mostra como Egeu só reconhece seus sentimentos através dos outros, precisando de um terceiro para fazê-lo se conscientizar do fato de que perdeu Berenice.

Um contato mais íntimo entre os dois, que não se dá em vida, se dá na morte quando Egeu, mesmo angustiado e com muito medo, resolve visitar o cadáver da prima. Ele enfatiza que ninguém lhe pediu para ver o corpo, e que esta era uma resolução que ele mesmo tomara, apesar de o cadáver lhe causar uma completa repugnância. Egeu descreve seu encontro com a falecida como uma “estreita comunhão”, mediada pelas sombrias e negras cortinas que envolviam o leito. Cabe ressaltar que Berenice morreu antes de se casar, sendo provavelmente virgem, o que a transforma em um “impossível objeto de amor, o lugar do desejo impossível, desejo este ligado à noite e à morte” (BRANDÃO, 2006: p.92). Ao contemplar o corpo morto de Berenice, Egeu tem a impressão de ver o dedo da morta se mexer no sudário que a envolvia. Mas mais pavorosa ainda é a impressão de que os seus lábios se abrem um sorriso mórbido através do qual o narrador contempla mais uma vez os seus dentes, “brancos, luzentes,

terríveis, que se me mostravam com uma realidade demasiado vívida” (POE, 1985: p.64). Esta cena foi removida do texto original inglês devido às reclamações dos leitores do *Southern Literary Messenger*, que de fato se chocaram com o horror que ela retratava.

À parte os questionamentos polêmicos, a cena da morte na cama também se presta a algumas especulações no âmbito dos estudos de gênero. Para Bronfen, esta ritualização evidencia todo um aparato social construído em cima da morte, que não é apenas uma questão natural mas sim uma construção cultural, assim como o gênero. A cena da morte na cama pode ter vários significados, e um deles é a intenção de restaurar relações familiares, reafirmando o vínculo entre as pessoas (BRONFEN, 1992: p.79). Isto é o que ocorre no conto de Poe: ao contemplar o cadáver de Berenice, Egeu tem a oportunidade de reviver todos os seus sentimentos por ela, desde o horror pelo seu cadáver até a obsessão pelos seus dentes. Além disso, a morte parece ter a finalidade de preservar a mulher do ato sexual, e dentro deste raciocínio Bronfen faz um interessante paralelo entre morte e sexualidade, afirmando que “a cama onde a mulher morre é usualmente a mesma cama onde foi ou será deflorada”⁶¹ (BRONFEN, 1992: p.91). Isto pode ser aplicado à Berenice, que ao morrer virgem escapa da possibilidade de ter uma vida sexual, o que pode ser visto como punição ou como libertação, pois ela não enfrentará as vicissitudes da vida, tais como o envelhecimento. E muitas vezes, a mulher morta é preservada através de algum objeto, lápide tumular ou qualquer outra coisa do gênero, como forma de evocar a sua presença no mundo dos vivos. No caso que estamos analisando, Egeu usa os dentes para manter viva a memória de sua prima, em um esforço que, mais uma vez, remete à possível necrofilia do personagem.

Neste momento da discussão, cremos que devem ser feitas algumas considerações a respeito da simbologia dos dentes no imaginário literário. De acordo com Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT (2008: p.109), os dentes simbolizam a juventude, a energia e a força vital do ser humano. Eles também representam a agressividade e os prazeres materiais, além da libido e das pulsões sexuais. Dentes brancos e bem dispostos sugerem riqueza e sucesso; dentes que caem sugerem a desgraça e a perda da libido. Portanto, perder os dentes significa perder a força agressiva, a juventude e a sexualidade, daí a crença popular de que certos sonhos com dentes são de mau agouro.

⁶¹ “*the bed in which the woman dies is usually the same bed where she would be deflored*”. (minha tradução)

Na obra de Poe os dentes são usados para simbolizar a mortalidade, conforme percebemos nos contos “Metzengerstein”, “The facts in the case of Mr. Valdemar” e “Hop-frog”. Em “Berenice”, acredito que o fascínio por eles está no fato de representarem, para Egeu, a juventude e a força de sua prima, algo que ele não tem e que, inconscientemente, gostaria de possuir. Daí a necessidade imperiosa de roubá-los, já que o poder feminino precisa ser incorporado ao masculino porque é considerado nocivo, perigoso e ameaçador.

Após sair do quarto de Berenice, Egeu, estando novamente sentado na biblioteca, sente como se tivesse despertado de um sonho confuso do qual não se recorda completamente. A única coisa que ele sabe com certeza é que sua noiva já havia sido enterrada; todavia, sente que sua memória está repleta de horror: “Era uma página espantosa do livro de minha existência, escrita, toda ela, de recordações vagas, atozes e ininteligíveis” (POE, 1985: p.64). Ele sabe que realizou um ato terrível e tenta, a todo custo, se lembrar dele quando vê uma caixinha em cima da mesa e estremece: “Mas por que estava ela ali e por que razão eu estremezia ao contemplá-la? Isso, afinal, pouco importava, e meus olhos pousaram, por fim sobre as páginas de um livro, detendo-se diante de uma frase sublinhada” (POE, 1985: p.64). Tal frase é justamente aquela que serve de epígrafe para o conto, e ao lê-la Egeu é tomado pelo mais completo pavor e desespero. Nota-se, neste ponto do enredo, o poder do narrador protagonista, que, por narrar em primeira pessoa, revela ao leitor apenas o que lhe convém. O lapso na memória de Egeu causa um lapso na própria estrutura do enredo, causando suspense e deixando o leitor em uma enorme expectativa, à espera do segredo que vai ser revelado. Todo este mecanismo só é possível a partir do momento em que o narrador omite o ato hediondo que cometeu, omissão esta que revela a extrema dificuldade de lidar com as motivações envolvidas neste ato.

A caixinha em cima da mesa da biblioteca é o primeiro elemento que leva o leitor a deduzir que Egeu vilipendiou o cadáver recém enterrado de Berenice para se apossar de seus dentes. O segundo elemento é a presença do criado, que entra na biblioteca para dar ao narrador a notícia de que a jovem havia sido enterrada ainda com vida. No parágrafo seguinte, o criado faz Egeu tomar consciência de seu crime, o que o leva praticamente à loucura:

Apontou para minhas roupas: estavam manchadas de lama e de sangue coagulado. Eu nada falei, e ele me tomou, delicadamente, a mão: tinha sinais de unhas humanas. Dirigiu minha atenção para um objeto apoiado contra a parede. Fitei-o por alguns minutos: era uma pá. Lançando um grito, atirei-me de um salto sobre a mesa e apanhei a caixa que lá estava. Mas não conseguia abri-la e, em meu tremor, escorregou de minhas mãos, caiu pesadamente e fez-se em pedaços. Dela, com um ruído tilintante, rolaram alguns instrumentos de cirurgia dental, entremeados com trinta e duas minúsculas peças brancas, semelhantes ao marfim, que se esparramaram, aqui e acolá, pelo assoalho. (POE, 1985: p.65).

Em uma progressão vertiginosa, os elementos vão se combinando até o clímax que revela não só a loucura do narrador, mas o processo de reconhecimento de seus atos através do outro. O criado, que é apenas uma testemunha do acontecido, mostra a Egeu todos os sinais de violência de seu terrível ato: a lama e o sangue nas roupas, as marcas de unhas humanas em suas mãos e também a pá que havia sido utilizada. O ápice é atingido quando se esparramam pelo chão as 32 peças brancas, juntamente com alguns instrumentos de cirurgia dental. O desfecho da narrativa é perturbador, uma vez que os limites entre o sonho e a realidade, a sanidade e a loucura não são resolvidos. É interessante perceber que este desfecho se dá com o auxílio de um personagem externo à ação, que se torna uma espécie de catalisador das emoções do narrador. Assim, por mais que Egeu tente esconder o roubo dos dentes de si mesmo e do leitor, este fato nos é revelado por uma terceira pessoa, colocando em evidência uma perda de controle da narrativa que pode ser interpretada como a derrocada final de sua razão.

A partir do desfecho de “Berenice” nos perguntamos: por que o narrador escondeu de nós, leitores, a profanação do cadáver de sua noiva? Cremos que Egeu, por ser um intelectual, tem consciência do quão terrível foi o ato que cometeu e o reprime, de forma que só lhe restam lembranças de horror. Seu ato é grotesco porque nega Berenice como sujeito autônomo e retira dela seu bem mais precioso, o elemento que a define como pessoa e como mulher, e que é seu maior indicativo de juventude: os dentes. Ao roubá-los, Egeu rouba para si a única parte do corpo da jovem que ainda estava intacta, em uma tentativa desesperada de mantê-la viva e ao mesmo tempo, de possuir simbolicamente sua beleza, sua juventude e também, a sua sexualidade. O desejo de possuir os dentes de Berenice ainda revela um outro aspecto da personalidade de Egeu, mencionado várias vezes ao longo de minha análise: a necrofilia. Os necrófilos valem-se de fantasias e variadas representações, escondendo-se sempre atrás delas. Eles nutrem uma verdadeira paixão por tudo o que é mórbido e doentio, transformando tudo o que é vivo em algo sem vida. Seus conflitos e problemas são resolvidos através da destruição,

nunca através da construção. Além disso, o necrófilo objetifica a tudo e a todos, amando muito mais os objetos do que as pessoas. Desta forma, podemos classificar Egeu como necrófilo por variadas razões. Primeiro, por que ele passa a amar Berenice depois que ela adocece, não só para realizar uma projeção de sua própria doença, mas também para transformar a sua vivacidade e energia em forças mortas, que não podem ameaçá-lo. Em segundo lugar, ele experimenta uma forte emoção ao contemplar o corpo morto da jovem, contemplação esta que não lhe foi imposta, sendo o produto de um desejo irresistível de estar junto não só dela, mas da própria morte. Em terceiro lugar, há o roubo dos dentes que são os objetos dos quais Egeu se vale para criar fantasias a respeito de Berenice. Todos estes conflitos são resolvidos através da tentativa de destruição não só da personagem feminina mas dele mesmo como homem, o que confirma o aspecto necrófilo de sua personalidade.

Egeu profana o cadáver de Berenice porque sabe que, estando morta, ela não tem chance de defesa e não tem valor algum como indivíduo. Em um primeiro momento, a profanação parece ser reveladora do poder masculino, pois representa, ainda que simbolicamente, a posse do macho sobre a fêmea. Mas tal poder não se dá em via única, pois Berenice, ao seduzir o primo na biblioteca, provoca nele uma obsessão tão grande que a razão de ser da existência dele está em possuir seus dentes. Desta forma, a personagem feminina não é simplesmente frágil, submissa, à mercê do personagem masculino. Ela tem um poder próprio, que é o poder de sua juventude, materializado em sua perfeita dentadura. Este tem como contrapartida o poder masculino, exercido na violação do cadáver recém enterrado da personagem. Com a descoberta de que Berenice ainda está viva, a ilusão de poder masculino se desfaz, pois, para BRONFEN (1992: p.296), “a morta viva é uma fonte potencial de perigo porque nela está a morte”⁶².

“Berenice” é um excelente exemplo de ficção gótica porque explora o lado obscuro da mente humana em todas as suas complexidades, criando a atmosfera de horror, mistério e morte que tornou famosa a obra ficcional de Poe. Trata-se de uma narrativa que suscita emoções variadas e vai, aos poucos, aumentando a expectativa do leitor com acontecimentos incríveis, tais como a violação do cadáver e o roubo dos dentes. No que diz respeito à teoria do conto de Poe, a narrativa se sustenta, uma vez que apresenta a unidade de efeito que era tão valorizada pelo escritor. Em um primeiro momento, poderíamos pensar que tal unidade não existe no enredo, uma vez que ele é

⁶² “the dead-alive is dangerous because she herself is death”. (minha tradução)

dividido em quatro partes, mas se analisarmos mais atentamente, veremos que estas partes se combinam harmoniosamente entre si, pois todas elas apresentam algo em comum: a figura de Berenice, bem como os seus dentes. De fato, a personagem feminina é o foco não só da obsessão de Egeu mas também da própria narrativa, sendo que todos os elementos são subordinados à sua existência. Os dentes, por sua vez, substituem a figura feminina, pois são metonímicos, o que faz com que Berenice se torne ausente, pois não é mais descrita em sua totalidade, e presente, pois uma parte sua permanece. Desta forma, a necrofilia de Egeu se manifesta tanto a nível formal quanto a nível de conteúdo, por meio da metonímia e do efeito que ela causa. Por fim, isto nos sinaliza que o feminino, mais uma vez, esvazia-se como sujeito pensante e atuante mas persiste como um ser onipresente, uma espécie de “fantasma” do narrador masculino, uma projeção de seus mais recônditos desejos necrófilos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise dos três contos de Poe, podemos identificar as principais figurações da personagem feminina: a de um ser que morre para dar origem a uma obra de arte, servindo a uma realização estética que é sempre masculina, e a de um ser enfermo e decadente, que é considerado o “outro” do personagem masculino. Percebemos também que, além de analisar a representação da personagem feminina, devemos também analisar a representação do personagem masculino, que é aquele que a constrói, narrando sempre em primeira pessoa, de um ponto de vista bastante particular e subjetivo. Desta forma, as representações do feminino em Poe são produtos da mente de narradores excêntricos, isolados do mundo exterior e totalmente dedicados à realização de ideais estéticos. Observamos ainda uma destruição das personagens femininas, e tal destruição acaba se estendendo ao personagem masculino, que nutre uma forte relação de dependência em relação à mulher, construída como uma projeção de seus sonhos, desejos e anseios artísticos e emocionais.

Nos três contos analisados, constatamos que os personagens masculinos estabelecem um aparente distanciamento em relação às personagens femininas. Em “O retrato oval”, tal distanciamento se opera devido a uma extrema importância dada à arte, já que o personagem principal é um pintor. Todavia, tal importância acaba por se concentrar na figura feminina como fonte de inspiração para o retrato, de forma que a arte e o feminino se conjugam. Esta união tem como consequência a morte da jovem, pois ela e a arte não podem coexistir harmoniosamente. A conversão da beleza feminina em um retrato oval acaba por resolver este impasse, sinalizando a vitória da arte sobre a mulher de carne e osso. Mesmo sendo para sempre eternizada em uma obra artística, onde são fixadas a sua juventude e sua beleza estonteante, a moça não tem qualquer importância enquanto sujeito autônomo, uma vez que sua voz é silenciada em prol da criação masculina. É tentando aproximar a arte e a personagem feminina que o pintor acaba causando a dissolução física e espiritual da jovem, confirmando sua vocação ascética em uma objetificação do feminino enquanto fonte de inspiração.

O distanciamento em relação ao feminino também se verifica em “A queda da casa de Usher”, ainda que de forma diferenciada. Madeline é isolada dentro da mansão por representar a decadência física, moral e espiritual da estirpe dos Usher, tudo aquilo que Roderick teme e que acaba por se concretizar. Conforme analisamos, ela é o “outro”

de seu irmão devido a forte relação de simbiose que os dois nutrem, de maneira que um não pode viver sem o outro. Daí a extrema perturbação experimentada por Roderick quando enterra sua irmã ainda com vida, pois sem querer enterrou uma parte de si, o que o fragiliza ainda mais. O retorno da personagem feminina em uma noite de tempestade pode ser interpretado como o retorno do reprimido, que foi silenciado mas cuja presença ainda se pode sentir, como uma espécie de sombra que paira sobre a mente do personagem masculino. E ao retornar, Madeline leva Usher consigo para a morte, pois é por meio de sua figura que se opera o trânsito entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Sendo assim, mais do que musa inspiradora, a personagem feminina é aquela que traz a vida e ao mesmo tempo, a morte, tendo sempre um caráter ambíguo e perturbador capaz de causar um colapso na razão masculina.

Em “Berenice”, o distanciamento entre Egeu e sua prima também se opera por meio da arte, mais especificamente por meio das rumações intelectuais do personagem masculino, caracterizado como o oposto da personagem feminina, que simboliza a natureza e a irracionalidade. A dicotomia entre razão masculina e irracionalidade feminina começa a se dissolver quando Egeu, ao constatar que Berenice está enferma, admite que ele mesmo também sofre de uma desordem psíquica, o que colabora para igualar os dois personagens. Contudo, Egeu, assim como o pintor, encontra uma forma de aproximar Berenice de sua intelectualidade, e tal aproximação se dá por meio da monomania, em uma obsessão pelos dentes muito brancos da jovem. Mais uma vez a tentativa de aproximar a personagem feminina e a esfera da arte e do pensamento acaba por culminar na destruição da mulher, objetificada na brancura de seus dentes e vilipendiada enquanto cadáver. Ao querer se apossar da dentadura, Egeu deseja, na realidade, se apossar do poder da juventude de Berenice, um poder que ele precisa incorporar às suas faculdades mentais elevadas. No entanto, tal incorporação não se verifica, uma vez que a destruição da personagem feminina acaba por causar a destruição do próprio Egeu, vítima de sua monomania assim como Berenice foi vítima da doença que lhe tirou a alegria de viver. Ainda assim, ela é silenciada enquanto sujeito pensante e atuante, transformando-se no objeto através do qual a obsessão do personagem masculino ganha força.

Paralelamente ao assunto principal, também enfatizamos a importância das convenções do Romantismo gótico, responsáveis pela criação da atmosfera lúgubre e misteriosa que permeia as três narrativas analisadas. Em “O retrato oval”, temos o ambiente do castelo como palco principal da ação, espaço no qual a personagem

feminina é encarcerada e transformada em objeto de arte. Em “A queda da casa de Usher”, temos, além da mansão decadente, os estados psíquicos alterados e as transgressões da família, fontes de extrema ansiedade e terror. E em “Berenice” encontramos o grande ápice deste terror na cena em que Egeu arromba o caixão de sua prima, em um momento de completa fragmentação da identidade que é característico das narrativas góticas. Portanto, podemos afirmar que, sem as convenções do gótico, as representações das personagens femininas não poderiam ter o quinhão de horror e destruição que as acompanha, o que mostra o quanto a análise das convenções artísticas não pode ser negligenciada dentro de uma perspectiva de gênero.

Na visão de Rita Felski, o feminismo mudou a forma de se ver a literatura, abrindo possibilidades de leituras variadas ao postular que a arte nunca é algo desinteressado, pois sempre carrega conotações e significados sociais. Para a autora, a associação entre estética e política é plausível porque a arte está relacionada com o mundo, o que faz com que os textos literários emitam mensagens políticas e clamem por ações concretas (FELSKI, 2003: p.163). Desta maneira, considerar o gênero na interpretação de uma obra literária não é uma tentativa vã ou ingênua, pelo contrário: é um empreendimento que engloba fatores estéticos e sociais, o que mostra que, ao invés de destruir os estudos literários, o feminismo revigorou-os, de forma que a literatura depois de seu surgimento é um campo em expansão, nunca um campo em retrocesso.

Desde o século XIX até os dias atuais, o feminismo mudou a condição da mulher escritora, que passa a ser uma figura frequente no cenário literário mundial, alterando também a maneira como as representações de gênero são construídas em nossa sociedade. Se na época do Romantismo o feminino era percebido como algo misterioso e à margem da sociedade, nos séculos XX e XXI tal percepção se modifica, uma vez que as mulheres passam a ter mais acesso à educação e a ocupar posições de liderança, o que no século XIX era algo muito raro. Desta forma, as representações do feminino e do masculino são muito diferentes das representações que analisamos na presente dissertação. Na mídia, na televisão, nos comerciais e nos reality shows, nos deparamos com representações de mulheres que simbolizam uma verdadeira ameaça aos valores masculinos de força e virilidade. Ao invés do anjo romântico encontramos a mulher sexualmente agressiva, que vive sua sexualidade de forma promíscua, sem se importar muito com valores tradicionalmente femininos como a maternidade. O masculino, por outro lado, é representado como um ser fragilizado e indefeso diante da crescente autonomia feminina, passando a ocupar o papel de objeto sexual. Todavia, mesmo com a

alteração nos padrões de comportamento, ainda persiste a noção de que o corpo feminino é algo que se presta à contemplação e admiração masculinas, conforme percebemos na enorme quantidade de revistas masculinas que exploram a anatomia da mulher, nos enredos de novelas que transformam as personagens femininas em objetos sexuais, e na forte propaganda feita pela mídia no sentido conservar a beleza e a juventude do corpo feminino. Ao passo que a musa do século XIX era confinada no espaço do lar, percebida ao mesmo tempo como anjo e como monstro, as musas do século XXI, com toda a liberdade de pensamento e ação que conquistaram, vivem o eterno conflito entre se afirmar como sujeitos autônomos e se transformar em verdadeiros espetáculos para o olhar masculino. Tal conflito se traduz, por exemplo, na necessidade que muitas mulheres independentes emocional e financeiramente têm de ser aprovadas e aceitas pelos parceiros, o que as coloca em uma espécie de limbo no qual não vivem sua independência de forma plena, e nem admitem a forte dependência que nutrem em relação ao homem.

Sendo assim, e partindo de tudo o que foi exposto acima, podemos concluir que as musas interrompidas de Poe estão presentes até hoje em nossa sociedade, ainda que com uma nova roupagem. E as vozes silenciadas continuam, de forma sutil e imperceptível, a se calar em um mundo que ainda é, de certa forma, dominado por valores patriarcais.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Senhora*. Rio de Janeiro: Publifolha, 2000.

ABRAMS, M.H, et alii. *The Norton Anthology of American Literature*. New York Norton, 1979.

ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ASSELINEAU, Roger. *Edgar Allan Poe*. Minneapolis: Minnesota Archive Editions, 2009.

BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. São Paulo: Cultrix, 1995.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. São Paulo: Ícone, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BILAC, Olavo. *Obra Reunida*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.

BONAPARTE, Marie. *Life and works of Edgar Allan Poe: a psychoanalytic interpretation*. London: Imago, 1949.

BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

BRONFEN, Elisabeth. *Over her dead body: death, femininity and the aesthetic*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e ficção no Romantismo. In: GUINSBURG, Jacó. (org). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.157-166.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos literários*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: José Olímpio Editora, 2008.

DEFOE, Daniel. *The adventures and misfortunes of Moll Flanders*. New York: Washington Square Press, 1952.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. (org) *História das mulheres no Ocidente*. São Paulo: Edições Afrontamento, 1990.

FELSKI, Rita. *Literature after feminism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

_____. *The gender of modernity*. Cambridge, Mass: Cambridge University Press, 1995.

FERGUSON, Suzanne. Defining the short story: Impressionism and form. In: MAY, Charles. (org). *The new short story theories*. Athens: Ohio University Press, 1994. p.218-231.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

FLEXNER, James Thomas. *Pequena história da pintura norte-americana*. São Paulo: Martins Editora, 1963.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTTA, Manoel Barros (org). *Michel Foucault: Estética, Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Íris Autran Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FURLANETTO, Maria Marta. Da questão da mulher à questão do gênero. In: FUNCK, Susana Bornéo (org). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.

GRANTZ, David. The Stricken Eagle: Women in Poe. In: PAKDITAWAN, Sirinya. *Aspects of American Romanticism in short stories by Edgar Allan Poe and Nathaniel Hawthorne*. New York: Prentice Hall, 2007.

GRAY, Thomas. *Elegy written in a country churchyard*. London: Beech Publishing House, 2003.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press, 1979.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Guimarães Editores, 2009.

GOTLIB, Nádia. *Teoria do conto*. São Paulo: Ed. Ática, 1998.

GUINSBURG, J (org) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HADFIELD, John. *A chamber of horrors: an anthology of the macabre in words and pictures*. London: Studio Vista, 1965.

HARTMANN, Jonathan. *The marketing of Edgar Allan Poe*. New York: Routledge, 2008.

HAYES, Kevin J. *The Cambridge companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HAWKESWORTH, Mary. A semiótica do enterro prematuro: o feminismo em uma era pós feminista. *Revista de Estudos Feministas*. UFSC, 2008. p. 737-763.

HAWTHORNE, Nathaniel. *A letra escarlata*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

HOGLE, Jerrold E. *The Cambridge companion to gothic fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

JAMES, Henry. The real thing. In: MCMICHAEL, George. *Concise Anthology of American Literature*. New York: McMillan, 1985. p.1347-1363.

KHEL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1998

KILGOUR, Maggie. *The rise of the Gothic novel*. London: Routledge, 1995.

LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.206-237.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

LIMA, Luís Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.

LOBO, Luíza. *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

MAY, Charles (org). *The new short story theories*. Athens: Ohio University Press, 1994.

MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. New York: Avon Books, 1970.

MOI, Toril. *Teoria Literária Feminista*. Trad. Amaia Barcéna. Madrid: Cátedra, 1988.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Sombra errante – a preceptora na narrativa inglesa do século XIX*. Niterói: Eduff, 2000.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacó. (org) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.51-75.

ORSINI, Mireille Dottin. *A mulher que eles chamavam fatal*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1996.

O'CONNOR, Frank. *The lonely voice: a study of the short story*. Hoboken: Melville House Publishing, 2004.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001.

_____. *Histórias Extraordinárias*. Trad. Breno da Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Histórias Extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 1985.

PRATT, Mary Louise. The short story: the long and the short of it. In: MAY, Charles (org). *The new short story theories*. Athens: Ohio University Press, 1994.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. São Paulo: Ed. Unicamp, 1996.

RADCLIFFE, Ann. *The mysteries of Udolpho*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

RACHMANN, Stephen; ROSENHEIM, Shawn. *The American face of Edgar Allan Poe*. London: JHU Press, 1995.

ROSENFELD, Anatol. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, Jacó. (org) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.261-275.

SCHOTT, Robin. *Eros e os processos cognitivos*. Trad. Nathaniel Caixeiro. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos tempos, 1998.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*. Porto Alegre: v.16, n.2, p.5-22, 1990.

SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual: sexo e cultura no fin-de-siécle*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1993.

_____. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.23-57.

SMITH, Cristiane Busato. *Representações da Ofélia de Shakespeare na Inglaterra vitoriana: um estudo interdisciplinar*. 225f. Tese de doutorado. Curitiba: UFPR, 2007.

SPILLER, Robert. *The cycle of American literature*. New York: McMillan Company, 1963.

_____; THORP, Willard. *Literary History of the United States*. New York: McMillan Company, 1963.

TALLACK, Douglas. *The Nineteenth-century American short-story: language, form and ideology*. London and New York: Routledge, 1993.

TAYLOR, Walter Fuller. *A história das letras americanas*. Portugal: Fundo de cultura, 1956.

WALPOLE, Horace. *The castle of Otranto*. London: Penguin Books, 2003.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Publifolha, 2000.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2000.

YOUNG, Edward. *Night Thoughts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BLAMIRE, Harry. *A short history of English literature*. New York: Methuen, 1974.

BLOOM, Clive. *Gothic Horror: A Reader's guide from Poe to King and beyond*. London: McMillan, 1998.

BRADLEY, Sculley; BEATTY, Richmond. *The American tradition in literature*. New York: Norton and Company, 1985.

BYRON, Glennis; PUNTER, David. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

CUNLIFFE, Marcus. *The Literature of the United States*. London: Penguin Books, 1954.

FLAX, Jane. Pós-modernismo e relações de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

KENNEDY, J. Gerald. *A historical guide to Edgar Allan Poe*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

MATOS, Maria Izilda de; SOIHET, Rachel (org). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

OSTROM, John Ward. *The letters of Edgar Allan Poe*. Cambridge: Harvard University Press, 1948.

PERKINS, David. *English Romantic Writers*. New York: Harcourt, Brace and World, INC, 1967.

PERKINS, George. *The American tradition in literature*. New York: Mc Graw-Hill Publishing Company, 1990.

REAGAN, Ronald (org). *E. A. Poe: A collection of critical essays*. New York: Prentice Hall Inc, 1967.

SEELYE, John. *Landmarks of American writing*. Washington DC: Voice of America Forum Series, 1975.

SMITH, Andrew. *Gothic literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

THOMPSON, Gary Richard. *Edgar Allan Poe: essays and reviews*. New York: Library of America, 1984.

WILLIAMS, Michael. *A world of words: language and displacement in the fiction of Edgar Allan Poe*. New York: Duke University Press, 1988.

ZIMMERMANN, Brett. *Edgar Allan Poe: rhetoric and style*. Toronto: McGill-Queen's Press, 2005.

