

A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico

Profa. Dra. Luciana Moura Colucci de Camargo (UFTM)¹

Resumo:

Edgar Allan Poe (1809-1849) é um dos escritores mais polêmicos do romantismo norte-americano por sua biografia repleta de controvérsias e especulações e, notadamente, por alguns temas grotescos em suas composições literárias. Poe, antes do reconhecimento em seu próprio país, desponta no cenário internacional devido à sua “descoberta”, em 1847, por Baudelaire, seu maior admirador na França. Desde então, Poe tem conquistado um lugar de destaque na literatura, tornando-se merecedor de inúmeros estudos acerca de sua poesia, prosa, ensaios teóricos e críticos. Além de ser considerado o criador do conto moderno e do conto policial, Poe delineou novos caminhos para a literatura gótica nos Estados Unidos, principalmente nas categorias do espaço e personagens. O objetivo deste estudo, portanto, é demonstrar como Poe construiu uma poética do espaço gótico a partir da análise de seu ensaio A Filosofia do Mobiliário aplicado ao conto A Queda da Casa de Usher.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe, A Filosofia do Mobiliário, A Queda da Casa de Usher, espaço, gótico.

*From childhood's hour I have not been
As others were – I have not seen
As other saw – I could not bring
My passion from a common spring –
From the same source I have not taken
My sorrow – I could not awaken
My heart to joy at the same tone –
And all I loved, I loved alone
Alone - Edgar Allan Poe²*

O ano de 2009 assistirá à comemoração do bicentenário de nascimento de Edgar Allan Poe (1809-1849), um dos escritores mais polêmicos do romantismo norte-americano. Em virtude de sua biografia conturbada e da predileção por uma literatura estranha, a recepção desse autor fica comprometida na época. Seus contemporâneos, ao entender sua produção literária como produto de uma mente torpe, não reconheceram o talento *avant-la-lettre* de Poe, um autor que, ao ousar nos aspectos contísticos e góticos, fez com que seu veia literária romântica soturna, fosse realizar sua escritura solitariamente na fonte do terror, do macabro e da decadência porque, como citado na epígrafe aci-

Autor:

¹ Profa. Dra. Luciana Moura Colucci de Camargo
Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM
Departamento de Letras

Email: lucianacolucci2004@yahoo.co.uk

² Não fui no tempo da infância

como os outros - nunca vi

como os outros viam - não podia trazer

minhas paixões de fonte igual à deles

e era outra a origem da tristeza,

e era outro o canto que acordava

o coração para a alegria

e tudo o que amei, amei sozinho

Só – Edgar Allan Poe

(tradução livre, nossa)

ma, tudo que Poe amou, amou sozinho.

Em função de um contexto pessoal permeado por escândalos e vícios, e da predileção de Poe por temas que desnudam os sentimentos e ações mais hediondas da alma humana como crueldades, loucuras, vinganças, assassinatos e emparedamentos, a recepção desse autor ficou comprometida. Poe não assimilou essa rejeição e constantemente entrou em conflito com os críticos da época acusando-os ferinamente de falta de erudição e de gosto, como podemos verificar nos textos *O poeta* (1844) e *A Filosofia do Mobiliário*, quando coloca que “é um dos males crescentes de nossas instituições republicanas, que um homem de larga bolsa, tenha em geral uma alma bem pequena” (1944, p.297 e 299).

Mesmo trabalhando árdua e continuamente no âmbito da ensaística, poesia e prosa, sempre denotando perspicácia crítica, raciocínio lógico-matemático, preocupação com a linguagem e grande vigor imaginativo, Poe fica à parte do cenário literário da época. Na verdade essa “exclusão”, ocorre em virtude de Poe não apresentar uma literatura que fosse conveniente aos rígidos padrões morais e à estrutura familiar puritana que certamente não aceitava a presença de temas polêmicos e de personagens peculiares que, como no caso de Fortunato, do conto *O Barril de Amontillado* (1846), cujo lema da família, *Nemo me impune lacessit*³, já elucida sua índole. Ou ainda, lembramos o texto *O Demônio no Campanário* (1839) no qual um baixinho com ar sinistro, tocando violino e por meio de uivos, gritos e grunhidos, toma posse do campanário no burgo holandês de Vondervotteimittis, perturbando a boa ordem temporal e espacial das coisas.

Na verdade, essa sociedade não queria reconhecer o outro lado, o lado obscuro e grotesco de que todos nós somos feitos. O lado que nos lança para a sombra, para o mundo em que fica evidente nossa metamorfose de Ariel a Calibã e vice-versa. As *weird sisters*⁴, em *Macbeth*, embora em outro contexto, já anunciaram que *fair is foul and foul is fair*, o belo é feio, o feio é belo, na tradução de Oscar Mendes e Cunha Medeiros. Com isso, somos duplos desde o berço até a sepultura, aliás pensamento discutido por Hugo em seu texto *Do Grotesco e do Sublime* (tradução do Prefácio de Cromwell) em que evidencia não haver somente uma face, mas sim a face dicotômica e múltipla de tudo, pois nada nesta vida existe sem o seu reverso:

(...) a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz ” (HUGO, 2004, p.46).

Na verdade, o próprio Poe em seu ensaio *On Imagination*⁵ (1849) já empreende essa discussão ao ponderar sobre a fusão da beleza com a deformidade, as possibilidades infinitas da nossa imaginação, do perigo da obviedade e, a surpresa, por ninguém nunca ter pensado nisso antes:

The pure Imagination chooses, from either Beauty or Deformity, only the most combinable things hitherto uncombined; the compound, as a general rule, partaking, in character, of beauty, or sublimity, in the ratio of the respective beauty or sublimity of the things combined (...) that the admixture of two elements results in a something that has nothing of the qualities of one of them, or even nothing of the qualities of either... Thus the range of Imagination is unlimited (...) We are apt to find ourselves asking why it is that these combinations have never been imagined before.” (POE, 1986, p.497).⁶

³ Ninguém me ofende impunemente

⁴ Feiticeiras, na tradução de Oscar Mendes e Cunha Medeiro

⁵ Sobre a imaginação (tradução nossa).

⁶ A imaginação pura escolhe, da Beleza ou da Deformidade, somente as coisas mais combináveis até aqui incombináveis; o composto, em regra geral, tendo, no caráter, da beleza, ou do sublime, na proporção da respectiva beleza ou do sublime das coisas combinadas (...) que a adição de dois elementos conduz a algo que não não tenha nada das qualidades de um delas, ou até mesmo nada das qualidades de qualquer uma... Assim, as possibilidades da

Justamente esse é o posicionamento de Poe: refugar o óbvio. Ao rejeitar o belo apolíneo, perfeito, equilibrado, conveniente aos olhos e ao espírito, traz à luz a beleza dupla, noturna, meduséia, além-túmulo e decadente que tanto apraz aos românticos soturnos, como coloca Praz (1996). Poe, o escritor maldito, soube garimpar, com maestria impar, essa beleza maldita e estranha que existe nas pegadas da transgressão porque, de fato, como reflete Baudelaire em *Les Fleurs du Mal* (1857), a tarefa mais difícil é extrair a beleza do mal. Poe é o sublime *bricoleur* do grotesco.

Portanto, ao se afastar do humor e do puritanismo da época e utilizar elementos grotescos, mórbidos, perversos e estranhos, Poe até sua morte em 1849, foi tratado como um autor marginal, tendo sua literatura interpretada apenas como produto psicológico de um escritor atormentado. Novamente, tudo que Poe amou, amou sozinho e foi um artista só em meio à turba convulsa do século XIX. E Cortázar define de forma brilhante essa situação ao dizer que o “caranguejo Poe e Hawthorne, ficaram distanciados da sociedade como poucos no mundo jamais ficaram; aos olhos dos contemporâneos deveriam parecer espectrais e distantes” (CORTÁZAR, 1993, p.107).

Cortázar destaca Poe como uma mente imbuída de cultura bem superior ao nível dos norte-americanos da época. Elucida que a escritura de Poe, repleta por justamente estar repleta de temas e motivos macabros, de terror psicológico e de não privilegiar exatamente o humor, tão apreciado pelos leitores da época, realmente estava fadada a essa exclusão.

Entretanto, após um período de intensa rejeição, Poe e sua obra, desde sua “descoberta” pelos simbolistas franceses, por Baudelaire e pelos escritores russos, tem sido amplamente pesquisado. Sua poesia, prosa, ensaios tem recebido a atenção merecida, contrariando, assim, as palavras de críticos como J. B. Priestley que insiste em dizer que Poe tem recebido “mais atenção e louvor do que merece” (PRIESTLEY, 1968, p.147-148).

Talvez o crítico, não tenha atentado para a capacidade imaginativa e criativa de Poe, reconhecida até na Rússia, por Dostoiévski, que o fez ser considerado o criador do conto moderno, do conto policial, da ficção científica, de personagens densas, complexas e atormentadas como o decadente Roderick Usher – o dândi das origens - e incursões pelo mundo da literatura gótica. Do clássico ao contemporâneo, há pegadas de Poe. Um talento do seu tempo e à frente dele e, por isso, muitas vezes, incompreendido. Os grandes transgressores apreciaram Poe que, na medida, soube ser um autor à frente, um gênio necessariamente desigual, como explica Hugo ao refletir sobre o comum na arte. (HUGO, 2004, p.98)

Acerca do talento de Poe, mencionamos ainda sua vasta contribuição à crítica literária por meio de inúmeros ensaios e revisões como *Letter to B* (1831), *Watkins Tottle* (1836), *The Philosophy of Furniture* (1840), *Wyandotté* (1843) *Time and Space* (1844), *The American Drama* (1845), *Hazlitt* (1845), *The Philosophy of Composition* (1846), *Twice Told Tales* (1847), *Song-Writing* (1849), *The Veil of the Soul* (1849), *The Poetic Principle* (1850), entre outros.

Entre todas essas contribuições, destacamos o texto *A Filosofia do Mobiliário* publicado primeiramente na *Burton's Gentleman's Magazine*, em 1840 e, posteriormente, após breve revisão, no *Broadway Journal*, em 1845. Nesse texto, Poe descreve, sem perder a ironia e a crítica ferina que lhe são peculiares, um aposento ideal em termos de espaço, incluindo a decoração (mobiliário), a atmosfera e, como não poderia deixar de ser, uma personagem aristocrática, erudita e, geralmente, em profundo transtorno físico e psíquico.

Na verdade, Poe, seguindo a tradição gótica inglesa e dos contos românticos alemães – *German Tales* – constrói uma poética do espaço gótico que ele aplica racional e objetivamente em seus contos e poemas os quais privilegiam esse elemento da estrutura narrativa sob essa face gótica. No-

te-se que, ao espaço, Poe insere as personagens, o narrador, os motivos e os temas: todos harmonicamente articulados e em relação de interdependência. Em conjunto, esses elementos propiciam constroem o efeito de sentido, propiciando uma atmosfera extremamente tensa e horripilante que trabalha com nossos medos mais profundos e desconhecidos, aquele “[...] medo cósmico, perseguidor e indefinido, que extrapola nossa capacidade de mantê-lo sob controle e desvendá-lo”, conforme explicita Lovecraft (1987, p.1).

Agora é importante ressaltar que apesar de Poe ser herdeiro da tradição inglesa, na esteira da obra *O Castelo de Otranto* (1764) com seu castelo medieval, o fato de ele viver nos Estados Unidos da América o fará reformular esse espaço, ambientando seus contos e poemas geralmente em casas antigas habitadas por aristocratas dândis e decadentes, como é o caso do conto *A Queda da Casa de Usher*, publicado em 1839, na *Burton's Gentleman's Magazine* e, depois, criteriosamente revisado, em 1845, em seus *Tales*. Em virtude de o espaço ser privilegiado nesse conto, *A Casa de Usher*, “com seus arcos e corredores sombrios” (ROGERS, 1965, p.23), será objeto de nossa análise para que, em conjunto com a *Filosofia do Mobiliário*, se possa, então, compreender a descrição do espaço gótico pensada por Poe.

Retomando, portanto, *A Filosofia do Mobiliário*, evidencia-se a ligação de Poe com a tradição inglesa, pois o texto inicia-se com os seguintes parágrafos:

Na decoração interna, se não na arquitetura externa de suas residências, os ingleses são supremos. Os italianos têm apenas pequena atração para o que não é mármore ou cor (...) Os escoceses são pobres decoradores. Os dinamarqueses, talvez, têm a vaga idéia de uma cortina não é uma couve. Na Espanha, *tudo* é cortina: uma nação de enforcadores. Os hotentotes e os kickapús vão muito bem no seu próprio jeito. Só os ianques são absurdos.

Não é difícil ver como sucede isto. Não temos uma aristocracia de sangue e tendo, portanto como coisa natural, e na verdade inevitável, criado por nós uma aristocracia de dólares, a *ostentação da riqueza* tomou aqui o lugar e desempenhou a tarefa de ostentação heráldica nos países monárquicos. (POE, 1944, p.297).

Observamos, como já discutido anteriormente, essa conexão e também o estabelecimento da querela entre Poe e seu país: um desfeto que perduraria até a morte do autor. Por esse motivo, entendemos a construção da personagem Roderick Usher nos moldes dos grandes aristocratas decadentes. O erudito Usher, é o último representante do tronco de sua estirpe que, “por mais antigo e glorioso que fosse, não surgira nunca em tempo algum, qualquer ramo duradouro (...)” (POE, 1993, p.9) e torna-se perfeitamente convergente com o espaço que ocupa: *A Casa de Usher*; ambos em decadência profunda.

Com isso, na *Filosofia do Mobiliário*, Poe ressalta a importância dessa erudição – literária, musical e artística - como elemento fundamental na constituição espacial, já que menciona a presença de muitos livros, quadros e instrumento musical, como podemos observar na citação abaixo:

(...) Muitos quadros suavizam a superfície do papel. São principalmente paisagens de uma espécie imaginosa, tais como as maravilhosas grutas de Stanfield, ou o lago do Pântano Lúgubre, de Chapman (...) Há um piano igualmente de pau-rosa, sem capa, e aberto (...) Algumas leves prateleiras, graciosamente penduradas, de ângulos dourados e cordões de seda carmesim, com borlas douradas, sustentam duzentos ou trezentos livros, magnificamente encadernados (...) ergue-se perto da cabeceira de meu amigo adormecido (POE, 1944, p.300).

Roderick Usher é a perfeita tradução dessa idéia: como já referido anteriormente: é o dândi, decadente que, sofrendo de agudeza mórbida dos sentidos, de “uma histeria evidentemente contida” (POE, 1993, p.22), de clausura naquela mansão, passa horas dedicadas aos instrumentos de corda, alaúde especificamente, e à leitura. Na biblioteca, autores e títulos como Swendenborg (*O céu e*

o inferno), Gresset (*Velvert et Chartreuse*), Maquiavel (*Belphegor*), Holberg (A Viagem Subterrânea de Nicolau Klimm), Robert Flud (Quiromancia), Tieck (A Viagem pelo Espaço Azul), Eymeric de Gironne (*Directorium Inquisitorum*) e, *Vigiliae Mortuorum secundum Chorum Ecclesiae Maguntinae*, um raro livro “gótico inquarto, o manual de uma igreja já esquecida” (POE, 1993, p.19), vinculam-se às ciências ocultistas, filosóficas e religiosas, remetendo ao mundo místico, misterioso e onírico, como salienta Rogers:

exotic names and titles to evoke an atmosphere of the mysterious [...] The titles are, to an English speaking reader, mysterious and suggestive of the supernatural. Machiavelly has always had in England and America an association with evil, and Poe makes use of this. Similarly, the Inquisition has always conjured up images of ghastly torture, an association that Poe plays upon in the title Directorium Inquisitorum.” (ROGER, 1965, p.24).⁷

Nesse momento, cabe enfatizar as palavras de Rogers referentes à atmosfera misteriosa, relacionando-a com a última linha da citação anterior da *Filosofia do Mobiliário* em que lemos “de meu amigo adormecido”, pois a presença dessa imagem suscita uma outra: àquela da fronteira limítrofe da realidade, ilusão, sonho e, finalmente, da loucura. Essa situação evocada, geralmente, nos textos de Poe, durante o intervalo de a personagem estar deixando o “acordar” para entrar no domínio do “dormir”, acontece sempre à meia-noite, “a meia-noite que apavora”, como lemos no poema O corvo (1845), a hora que traz os mortos, que abre um campo de possibilidades vastas para as sensações malditas do além-túmulo. A criação dessa atmosfera não é intuitiva, é racional em Poe e ele mesmo já explica isso na própria *Filosofia do Mobiliário* quando diz:

(...) Mesmo agora tenho presente aos olhos do espírito um pequeno quarto sem ostentação, em cujas decorações nenhum defeito pode ser encontrado. O dono jaz adormecido sobre um sofá, o tempo está frio, é quase meia-noite: faremos um esboço do quarto durante seu sono.

É quadrangular, com uns trinta pés de comprimento e vinte e cinco de largura, formato que permite as melhores (e comuns) oportunidades para a arrumação da mobília. Tem apenas uma porta – mas de modo algum uma porta larga -, que se acha a uma extremidade do paralelogramo, e apenas duas janelas, que estão na outra extremidade. (POE, 1944, p.299).

Em cada parágrafo, mesmo que brevemente, coloca suas considerações sobre quebra-luz, vidro e espelho, metragem, mobiliário, madeira, intensidade da luz, cortina e tecido, papel de parede e tapete. Na verdade, a *Filosofia do Mobiliário* desdobra-se em outras pequenas filosofias, fazendo alusão à cada um dos elementos citados acima. Dessa maneira, *pari e passu*, Poe constrói, de um lado, um autêntico *bourdoir* inglês com todo mobiliário representativo de um homem de bom gosto e de intelecto superior e, de outro, abre a perspectiva de um teórico refletindo sobre o espaço. Dado esse contexto, Poe, no conto em análise, amplia esse estudo, moldando, então, o espaço gótico em que sua concepção de belo, alicerçada no âmbito do reverso, realiza-se com plenitude artística, justificando, assim, o autor ser chamado de *arch-priest of Gothic Horror*, como lemos na edição *The Fall of the House of Usher and Other Writings* (1986).

Portanto, a partir de agora, concentremo-nos em alguns aspectos do espaço em *A Queda da Casa de Usher* que, já no início, desperta o leitor para uma sensação de opressão e melancolia, pois o narrador, em primeira pessoa e não identificado por nome próprio, descreve tanto a Casa e as impressões que ela lhe causa logo ao visitá-la:

Durante um dia inteiro de outono, escuro, sombrio, silencioso, em que as nuvens

⁷nomes e títulos exóticos para evocar uma atmosfera misteriosa” [...] Os títulos são, para um leitor nativo da Língua Inglesa, misteriosos e sugerem o sobrenatural. Machiavel sempre teve na Inglaterra e na América do Norte uma associação com o demoníaco, e Poe utiliza-se desta idéia. Igualmente, a Inquisição sempre traz imagens de torturas horripilantes. Poe aproveita essa correspondência para jogar com o título *Directorium Inquisitorium* (tradução nossa).

pairavam, baixas e opressoras, nos céus, passava eu, a cavalo, sozinho, por uma região singularmente monótona – e, quando as sombras da noite se estendiam, finalmente me encontrei diante da melancólica Casa de Usher. Não sei como foi – mas, ao primeiro olhar lançado à construção, uma sensação de insuportável tristeza me invadiu o espírito (...) Contemplei a cena que tinha diante de mim – a simples casa, a simples paisagem característica da propriedade, os frios muros, as janelas que se assemelham 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 [...] (POE, 1993, p.7).

A importância da casa é tão vital para o desencadeamento da narrativa que a mesma, em inúmeras situações, passa por um processo de antropomorfização, o qual, mais uma vez, imbui o espírito do narrador de tensão e hesitação em relação à propriedade já que a mesma possui janelas “que se assemelham a olhos vazios”. O que ocorre é uma antecipação dos fatos, uma prolepse do que o narrador encontrará ao adentrar a habitação e reencontrar Usher, o jovial amigo de infância e que há muitos anos não via. Essa sensação estranha não só permanece, mas é reforçada no momento em que o narrador entra na Casa “pelo arco gótico do vestíbulo” (POE, 1993, p.10), iniciando um processo intenso de análise daquele espaço. Novamente, recorremos a Cortázar cujas palavras precisas afirmam que Poe tem a mesma aptidão de mestres como Tchecov, Villiers de l’Isle Adam, Henry James, Kafka, entre outros, para nos “introduzir num conto como se entra numa casa, sentindo imediatamente as múltiplas influências de suas formas, cores, móveis, janelas, objetos, sons e cheiros” (CORTÁZAR, 1993, p.124).

Nesse processo de passagem, o narrador, recebido pela indefectível figura do mordomo, observa o interior da Casa com seu mobiliário antigo, excessivo, incômodo e estragado, o negro assoalho de carvalho, os fantasmagóricos troféus de armas, as vidraças guarneçadas de gelosias, o teto abobadado e trabalhado a cizel, as escuras e sombrias tapeçarias na parede, os livros e os instrumentos musicais que em nada amenizavam aquele ambiente lúgubre. Muito ao contrário, todos esses elementos, em conjunto, só reforçavam a atmosfera de tristeza, fazendo-nos compreender o porquê de o narrador dizer que “um ar de severa, profunda e irremissível melancolia pairava sobre tudo, envolvia tudo” (POE, 1993, p.11).

Além do espaço interior – claustrofóbico e enclausurado - os acontecimentos climáticos externos envolvendo a Casa também já anunciam algo ruim que ainda não foi revelado ao leitor; é Poe trabalhando as técnicas do suspense. São nuvens opressoras, sombras da noite, rajadas furiosas de ventos, tempestades e relâmpagos. Essas condições, aparentemente normais do ciclo da natureza, se relacionam intrinsecamente com o caminhar do enredo e da conduta, acima de tudo, das personagens. Novamente, é uma forma de anunciar o que está por vir, como entende Todorov, na sua acepção de Pandeterminismo, em que afirma tudo estar relacionado no universo, sendo impossível qualquer coisa acontecer de forma acidental. (TODOROV, 1992, p.120).

Não só os fenômenos naturais, ou possivelmente sobrenaturais que acompanham o desenvolvimento da narrativa, mas também a presença de mais algumas situações que também podem se relacionar à idéia de pandeterminismo de Todorov. Primeiramente, é o fato de o narrador ler para o amigo Usher a obra *Mad Trist* (Assembléia dos Loucos) e, posteriormente, ouvir os versos *The Haunted Palace* (O Palácio Assombrado), pois ambos reproduzem exatamente, em forma de uma narrativa *mise en abyme*, os acontecimentos da narrativa principal. Tanto *Mad Trist* quanto *The Haunted Palace* são relativos ao pensamento de Roderick Usher acerca da própria desintegração de sua estirpe e patrimônio. Para Usher, já não existe mais a harmonia de outrora, pois “seres maus, trajados de luto, assaltaram o alto trono do monarca (...) e, em torno de sua mansão, a glória (...) não passa agora, de uma história (...) dos velhos tempos já sepultados” (POE, 1993, p.17 e 18).

Em continuidade à análise do espaço exterior, ressaltamos que também não havia nada, um elemento sequer que pudesse abrandar a atmosfera funesta da melancólica *Casa de Usher*. Do lado de fora, onde provavelmente existiu uma vegetação exuberante, restam somente árvores e troncos apodrecidos e um lago silencioso de onde emana “um vapor pestilento e místico, opaco, pesado, mal discernível, cor de chumbo” (POE, 1993, p.10). Para complementar essa decoração, há presença de muitos *fungi* que se estendem “por todo exterior, pendendo, em emaranhada e fina tessitura, dos beirais” (POE, 1993, p.10).

Com o exposto acima, aproveitamos para mencionar a escolha cuidadosa de Poe relativa ao vocabulário. São palavras que criam impacto e harmonicamente contribuem para a construção da atmosfera lóbrega que paira por todo conto. Para ilustrar, citamos a presença, no texto original em Inglês, do substantivo *fungi*, o qual, na tradução de Brenno da Silveira (1993), aparece como *cogumelo* e que, a nosso ver, retira a força de sentido que Poe quer provocar já que *fungi* e *cogumelo* são elementos diferentes, como observamos no próximo parágrafo.

Fungi é uma espécie de planta que não contém folhas, flores ou coloração esverdeada. Caracteriza-se por ser hermafrodita e pertencer ao reino dos elementos inorgânicos, ou seja, não está associada a nenhuma forma de vida. Sua reprodução acontece por meio da umidade e desenvolve-se em outras plantas ou em outras matérias em estado de decomposição. Praticamente todas as espécies de *fungi* são venenosas e caracterizam-se, ainda, por denotar aspecto de matéria velha, repleta de bolor, que foi deixada ao tempo. Já *cogumelo*, mesmo sendo um elemento pertencente à classe dos *fungi*, pode ser comestível e, geralmente, no leitor, pode evocar imagens infantis.

Por isso, acreditamos que, *fungi* suscita, então, a idéia de estar legitimamente atado à atmosfera gótica desse conto poeano porque contribui para o sentido de decadência e ruína que a Casa – do interior ao exterior – sustenta. De novo, é possível ressaltar o talento do autor que tece cuidadosamente cada elemento de seu texto e que, de acordo com Cortázar, “tem o dom de se lembrar, no devido momento, da frase que vai ajudá-lo a conseguir um efeito e acentuar um clima”. (CORTÁZAR, 1993, p.111).

Poe não somente se lembra das palavras certas no momento certo, mas, também inventa autores, obras e “descarta” personagens quando lhe convém como é o caso do mordomo, do laçao e do médico do conto em análise que aparecem e desaparecem sem maiores explicações. Novamente o engenhoso suspense poeano. Ainda sobre esse artifício de “inventar” do autor, observa-se que na biblioteca erudita de Roderick Usher há um volume intitulado *Vigiliae Mortuorum secundum Chorum Ecclesiae Maguntinae* – já citado nesse estudo - o qual muitos estudiosos desse conto não encontraram, até o momento, evidências de sua existência.

Com exposto nesse artigo acerca da relação Poe x Espaço Gótico, finalizamos nossas considerações acreditando ter demonstrado que a escritura de Poe – teórica e literária – revela com firmeza o valor e o talento de um hábil escritor que ironicamente não mais está *alone* porque, deixou seguidores e admiradores de fundamental importância para o pensamento ocidental. Citamos, então, Dostoyevsky (1821/1881), Charles Baudelaire (1821/1867), Raul Cortázar (1914/1984), Fritz-James O’Brien (1828-1862), Ambrose Bierce (1842-1913), Alfred Hitchcock (1899/1980), Fernando Pessoa (1888/1935), Machado de Assis (1839/1908), Lovecraft (1890/1937), James Joyce (1882/1941), Stephen King (1947) e Tennessee Williams (1911/1983). Inclusive Williams, por meio de Blanche Du Bois, consagrada personagem de Um bonde chamado desejo, pede “respeito pelos nossos grandes escritores e poetas Hawthorne, Whitman e Poe.” (1980, p.97).

Portanto, ao anunciar o homem noite adentro, perdido na conjunção dos espaços interno e externo, deteriorados por excelência, Poe faz valer as palavras de Hugo que, no *Prefácio de Cromwell*, considera que a arte não deve nunca contar com a mediocridade, pois “o comum é o defeito dos poetas de curta visão e de curto fôlego” (HUGO, 2004, p.71). Certamente, para Poe, não faltaram

visão e fôlego para evitar o comum e, inclusive, para, ao retratar tantas personagens fragmentadas, vislumbrar o homem contemporâneo.

Referências Bibliográficas

CORTÁZAR, J. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

POE, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. London: Penguin Books, 1986.

POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Tradução de Breno Silveira e outros. São Paulo: Nova Cultural, 1993.

POE, Edgar Allan Poe. *Poesia e Prosa*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Editora Globo, 1944.

PRAZ, Mário. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora Unicamp, 1996.

PRIESTLEY, J.B. *A Literatura e o Homem Ocidental*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.

ROGERS, David. *Tales and Poetry of Edgar Allan Poe*. New York: Monarch Press, 1965.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Tradução de Oscar Mendes e Cunha Medeiros London: Cambridge University Press, 1995.

SILVERMAN, Kenneth. *Edgar A. Poe Mournful and Never-Ending Remembrance*. New York: Harper Perennial, 1991.

TODOROV, TZVETAN. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WILLIAMS, Tennessee. *Um bonde chamado desejo*. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1980.