

**A AMBIENTAÇÃO EM “A MÁSCARA DA MORTE RUBRA” DE
EDGAR ALLAN POE**

ANA PAULA SLOBODA BITTENCOURT

**A AMBIENTAÇÃO EM “A MÁSCARA DA MORTE RUBRA” DE
EDGAR ALLAN POE**

**Monografia apresentada à disciplina
orientação Monográfica em Inglês II,
como requisito parcial à conclusão do
curso de Letras, Setor de Ciências
Humanas, Letras e Artes da Universidade
Federal do Paraná.**

**Orientadora: Prof^a. Dra. Luci Collin
Lavalle**

CURITIBA

2006

Meus agradecimentos a todos que de alguma forma colaboraram para com a pesquisa, especialmente: Luci, pelos constantes conselhos e revisões; Fábio, pelo apoio e ajuda com detalhes técnicos, e à *E.A. Poe Society of Baltimore*, por disponibilizar tão importante material para todos os interessados em Edgar Allan Poe.

*“O verdadeiro crítico exige apenas que o plano
intencionado seja exemplarmente cumprido,
através dos meios mais eficientes.”*

Edgar Allan Poe

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	v
RESUMO	vi
1 INTRODUÇÃO	1
1.1 ENSAIOS SELECIONADOS: UNIDADE DE EFEITO	2
1.2 CONTOS SELECIONADOS: AMBIENTAÇÃO	3
2 CONTEXTUALIZANDO “A MÁSCARA DA MORTE RUBRA”	4
3 ELEMENTOS GERAIS DO CONTO	6
4 A AMBIENTAÇÃO EM “A MÁSCARA DA MORTE RUBRA”	14
4.1 PAÍS: DEVASTAÇÃO	16
4.2 ABADIA: PROTEÇÃO	19
4.3 OS SALÕES DO BAILE: ILUSÃO.....	21
4.3.1 O Baile.....	28
4.3.2 O Invasor	31
5 “A QUEDA DA CASA DE USHER”: OBSERVAÇÕES COMPLEMENTARES SOBRE A AMBIENTAÇÃO	35
6 CONCLUSÃO	41
REFERÊNCIAS	44
ANEXOS	47

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

TABELA 1 –	RELAÇÃO ENTRE AS FASES DA VIDA DE <i>COMO GOSTAIS</i>	
	COM AS CORES DOS SETE SALÕES DE “A MÁSCARA DA	
	MORTE RUBRA”	12
FIGURA 1 –	OS SALÕES DE UMA SUÍTE IMPERIAL TÍPICA	23
FIGURA 2 –	OS SALÕES SEGUNDO O MODELO DE ZIMMERMAN	24
FIGURA 3 –	OS SALÕES SEGUNDO O MODELO DE DISPOSIÇÃO	
	IRREGULAR.....	25
GRÁFICO 1 –	O DESENVOLVIMENTO DA TENSÃO EM “A MÁSCARA	
	DA MORTE RUBRA	32
GRÁFICO 2 -	O DESENVOLVIMENTO DA TENSÃO EM “A QUEDA DA	
	CASA DE USHER.....	41

RESUMO

Esta pesquisa analisa a forma como o autor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849) trabalha a ambientação no conto “A Máscara da Morte Rubra” (1842), à luz das noções críticas e estéticas do próprio escritor sobre a produção literária, buscando verificar de que modo se dá sua aplicação ao conto supracitado. Para levantamento das teorias de Poe, são utilizados como base seus ensaios e resenhas, sobretudo textos como “The Philosophy of Composition” e “Review of Hawthorne’s Twice Told Tales”.

Palavras-chave: a ficção de Poe, ambientação, unidade de efeito.

1 INTRODUÇÃO

O mistério é o tom predominante não apenas na obra do escritor norte-americano Edgar Allan Poe¹ (19/01/1809 – 7/10/1849) mas também em sua vida. Biógrafos debatem a respeito de datas e eventos que podem ou não ter acontecido, uma vez que os registros do período são poucos e, por muito tempo, a única biografia conhecida de Poe era a escrita por Rufus Wilmot Griswold em *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, obra publicada logo após o falecimento do escritor, em 1850.

Essa publicação é extremamente importante no que se refere aos estudos sobre Poe, primeiro por ser a primeira a unir a prosa, a poesia e a crítica do autor em um mesmo volume, tornando-se a base de muitas das compilações que surgiriam no futuro. Além disso, essa primeira biografia presente em *The Works of the Late Edgar Allan Poe* (na realidade um prolongamento do obituário escrito por Griswold²), tem uma evidente relação não só com a imagem de um Poe cheio de vícios e insano, que foi criada e perpetuada a partir deste texto, mas também com uma faceta importante do escritor: a de crítico literário.

Através de ensaios como “The Philosophy of Composition” ou resenhas comentando obras da época como “Review of Hawthorne’s Twice-Told Tales”, fica evidente o enorme interesse de Poe sobre a estética dos textos, seja através da busca pela Beleza, ou ainda, da Unidade de Efeito.

Apesar disso, na opinião de Joseph KRUTCH presente no livro *Poe: A Collection of Critical Essays*, a crítica que Poe fazia era “as intensely personal as his poetry or his fiction. Beauty as he defines it includes nothing except beauty of the sort which he himself produced.”³ (KRUTCH, 1967, p.28).

Essa observação severa de Krutch não apenas espelha o tom predominante da crítica norte-americana no que diz respeito à produção literária de Poe por um longo

¹ Daqui para frente referido apenas como Poe.

² O obituário foi publicado em 9 de outubro de 1849 no *Tribune* de Nova York é conhecido como “Ludwig”, uma vez que Griswold adotou esse pseudônimo para assinar o texto.

³ “(...) Tão intensamente pessoal quanto sua poesia ou sua ficção. A definição dele para Beleza incluía nada além do tipo de Beleza que ele mesmo produziu.”

período⁴, como também serve como fonte para a idéia principal dessa pesquisa: até que ponto podemos encontrar, nos contos de Poe, o que o autor cobrava na obra de seus colegas escritores.

Como recorte para a observação da aplicação da teoria de Poe à própria obra, escolheu-se o modo como o escritor desenvolveu um determinado elemento da narrativa, no caso, a ambientação, e se este desenvolvimento se apresenta de forma coerente com as idéias do autor.

Assim, para a ambientação, considerarei a definição de Osman LINS em *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, que descreve ambientação como “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (Lins, 1976, p.77).

1.1 ENSAIOS SELECIONADOS: UNIDADE DE EFEITO

Os ensaios utilizados como referência para esse estudo são “The Philosophy of Composition” e “Review of Hawthorne’s Twice-Told Tales”, uma vez que ambos contêm as principais idéias de Poe sobre a unidade de efeito – a teoria principal do escritor sobre o desenvolvimento ideal de conto.

Para a discussão sobre a alegoria⁵, o ensaio selecionado é “Tale-Writing – Nathaniel Hawthorne”, no qual Poe não apenas esclarece sua aversão ao uso da figura de linguagem, como também desenvolve a idéia de que, ao utilizá-la, o escritor terá que deixar de lado a unidade de efeito.

⁴ Como observado por Allen Tate: “For Americans, perhaps for most modern men, he is with us like a dejected cousin: we may “place” him but we may not exclude him from our board.” (TATE, 1967, p.49).

⁵ De acordo com *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud MOISÉS: “Grego *allegoria*, outro discurso. Etimologicamente, a alegoria consiste num discurso que faz entender outro, numa linguagem que oculta outra. Pondo de parte as divergências doutrinárias acerca do conceito preciso que o vocabulário encerra, podemos considerar alegoria toda concretização, por meio de imagens, figuras e pessoas, de idéias, qualidades ou entidades abstratas. O aspecto material funcionaria como disfarce, dissimulação, ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional. (...) Dado o seu caráter dual, a alegoria move-se num espaço retórico em que ainda coexistem a fábula, a parábola, o apólogo, o símbolo.” (MOISÉS, 1991, p. 15-16).

Ainda para o embasamento teórico serão trabalhados os ensaios “Review of Ballads and other Poems” e “The Poetic Principle”, nos quais Poe apresenta determinadas idéias sobre o que seria uma composição ideal.

A partir desses textos será possível colher idéias que ilustrem o que Poe julgava ser necessário estar presente ou não em uma obra para que ela atingisse a unidade de efeito, ou para que, nas palavras do próprio Poe, “a alma do leitor estivesse sob o controle do escritor”⁶ e, assim, contrastá-las com aquilo que o autor fez em seus próprios contos.

1.2 CONTOS SELECIONADOS: AMBIENTAÇÃO

O conto que servirá como base para a pesquisa será “A Máscara da Morte Rubra” (1842), escolhido não só pela importância que a ambientação apresenta dentro do texto, mas porque esse elemento da narrativa também é peça principal de um ponto controverso sobre o texto: a presença da alegoria.

Na resenha “Tale-Writing - Nathaniel Hawthorne” Poe deixa explícito o desgosto que tem pela utilização desse recurso: “em defesa da alegoria, (seja qual for seu emprego ou sua forma) há dificilmente uma palavra respeitável a ser dita”⁷. Para Poe, dois sentidos concorrendo em um mesmo texto estragariam a unidade de efeito, entretanto, em “A Máscara da Morte Rubra” aparece, claramente, uma alegoria sobre a inevitabilidade da morte.

Desse modo, nesta pesquisa se analisará o modo como Poe consegue, juntamente com a ambientação, desenvolver a alegoria, e se há, de fato, a anunciada perda da unidade de efeito por conta da utilização desse recurso.

A pesquisa terá início com uma contextualização do conto, fundamental para definir se a teoria veio antes ou depois da criação de “A Máscara da Morte Rubra”, seguida de uma apresentação geral do enredo. Então, serão trabalhados cinco

⁶ POE, E. Allan *Review of Hawthorne's Twice-Told Tales*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

⁷ POE, E. Allan *Tale-Writing – Nathaniel Hawthorne*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/criticism/glb47hn1.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

diferentes níveis de ambientação, nos quais se analisa a tensão criada, bem como sua colaboração para o sentido da alegoria.

Para reforçar as idéias apresentadas nesse estudo, também será feita uma breve análise do conto “A Queda da Casa de Usher” em que, assim como em “A Máscara da Morte Rubra”, se apresenta a alegoria e a ambientação tem um papel importante na criação da tensão – o que possibilitará novamente o confronto entre as teorias de Poe e sua aplicação à própria obra.

2 CONTEXTUALIZANDO “A MÁSCARA DA MORTE RUBRA”⁸

Como introdução ao estudo mais aprofundado de “A Máscara da Morte Rubra”, apresentamos o caminho que levou Poe até a criação desta obra, uma vez que o conto será analisado à luz de algumas das teorias do autor desenvolvidas em diversos ensaios, sendo fundamental situar quais idéias Poe já havia desenvolvido no âmbito da crítica literária quando da criação do conto a ser estudado.

Temos como marco inicial da produção literária de Poe a coletânea de poemas *Tamerlane and other Poems*, publicada em 1827 e que o poeta assinou sob o pseudônimo de “A Bostonian”. Entre 1828 e 1829 *Al Araaf, Tamerlane and Minor Poems* é publicado já com o nome de Edgar Allan Poe. Entretanto, é após a publicação de *Poems: Second Edition*, entre 1830 e 1831, que o cenário ideal para a criação dos contos começa a ser desenvolvido. Nesse período, o escritor envia cinco trabalhos para um concurso do *Saturday Courier* e, embora nenhum ganhe, no ano seguinte seriam todos publicados no periódico.

Esses cinco textos fazem parte de um projeto de Poe: a publicação do que chamaria de *Tales of the Folio Club*. No verão de 1833, o autor manda os contos, além de outros seis, para um concurso do jornal *Saturday Visiter*, de Baltimore e “MS. Found in a Bottle” ganha o primeiro lugar. A boa colocação garante um espaço para a

⁸ Todas as datas apresentadas na cronologia foram retiradas da lista dos trabalhos publicados de Edgar Allan Poe, disponíveis na E.A. Poe Society of Baltimore no endereço: <<http://www.eapoe.org/works/index.htm>>.

publicação do conto em 1834 “The Visionary” no *Godey’s Lady’s Book*, primeiro jornal de grande circulação no qual algum trabalho dele aparece.

É importante ressaltar que é essa cultura de publicação e concurso de contos e poemas que oferece uma oportunidade não só para o Poe “contador de histórias”, como para o resenhista. Tanto é que, em 1835, um dos juízes do concurso que Poe ganhara, recomenda o escritor para o dono do *Southern Literary Messenger* e o jornal tem suas vendas alavancadas com a publicação de vários textos de Poe entre contos, ensaios e também com “Hans Phaall”, a primeira narrativa longa do autor. Com esse sucesso, Poe ganha o cargo de editor assistente e de principal resenhista de livros neste jornal.

Apesar da boa fase, Poe não consegue publicar o já mencionado projeto *Tales of the Folio Club*. Além disso, em 1837 ele é demitido do *Southern Literary Messenger* e passa a trabalhar como *free-lancer*, publicando contos como “Ligeia”- que o autor considerava seu melhor trabalho⁹ - escrevendo criptogramas para a *Alexander’s Weekly Magazine* e editoriais para a *Gentleman’s Magazine*.

Em 1839 o livro *Tales of the Grotesque and Arabesque* é publicado pela Lea and Blanchard. Um ano depois, na fusão da *Burton’s Gentleman’s Magazine* com *The Casket* (que formaria o *Graham’s Magazine*), que Poe tem maior sucesso. Recebendo um salário de 800 dólares, com pagamento extra para textos literários, Poe consegue entrar em um período de calma na vida pessoal, o que colabora para um impulso na vida profissional: não apenas aumenta a sua produção de textos, mas aumenta as vendas do *Graham’s*.

É nesse momento, mais precisamente em maio de 1842, que temos a publicação do conto “A Máscara da Morte Rubra”, e, antes dessa, em abril do mesmo ano, da resenha de *Twice-Told Tales* de Hawthorne, um dos ensaios que melhor ilustram a opinião do autor sobre a criação e desenvolvimento do conto – incluindo a idéia da unidade de efeito.

Entretanto, textos teóricos mais conhecidos como “The Philosophy of Composition” e “The Poetic Principle” seriam escritos apenas anos após a publicação

⁹ Na cronologia presente no livro *Poetry and Tales* há uma menção ao “Ligeia” seguido do comentário “later singled out by Poe as ‘my best tale’”.

de “A Máscara da Morte Rubra” (1846 e 1848, respectivamente). Com isso, é possível concluir que as idéias sobre a unidade de efeito ainda não estavam exatamente maduras no período em que Poe escreveu o conto a ser estudado.

Desse modo, torna-se possível justificar certas incoerências que surgem quando confrontamos a teoria do autor - apresentada em um período de maturidade como crítico - e seu conto - escrito em um momento em que o autor ainda não havia equilibrado a habilidade criativa com a crítica.

É o caso conhecido da presença inquestionável do recurso conhecido como alegoria em “A Máscara da Morte Rubra”, quando no artigo "Tale-Writing — Nathaniel Hawthorne" (publicado em 1847), Poe deixa claro que a esta, “na melhor das circunstâncias, deverá sempre interferir na unidade de efeito que, para o artista, vale mais do que qualquer alegoria no mundo”.¹⁰. Mas, como veremos na presente pesquisa, não será verificável no caso do conto em questão.

A partir desse breve histórico, podemos concluir que, apesar de que no âmbito da criação literária Poe já se encontrava em fase madura ao escrever “A Máscara da Morte Rubra”, os estudos mais conclusivos do autor sobre a unidade de efeito só vieram a ser produzidos após a criação do referido conto. Isso é possível constatar no contraste das cronologias dos contos escritos até “A Máscara da Morte Rubra” com a dos ensaios citados ao longo da pesquisa (vide anexos).

3 ELEMENTOS GERAIS DO CONTO

Escrito em 1842, numa fase já mais madura da criação literária de Poe, o conto “A Máscara da Morte Rubra” se apresenta como uma alegoria sobre a inevitabilidade da morte quando retrata a fuga do Príncipe Próspero e seus cortesãos para uma abadia fortificada, tentando escapar da peste que devasta o país. Acreditando estarem seguros na fortaleza, um grande baile de máscaras é promovido para comemoração – o que levará ao clímax do conto: o confronto final com a “Morte Rubra”.

¹⁰ POE, E. Allan *Tale-Writing – Nathaniel Hawthorne*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/criticism/glb47hn1.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

Tratando-se de uma obra de Poe, é impossível não evidenciar a principal teoria do autor sobre a composição literária: a questão da unidade de efeito. Com relação a esse conceito, é preciso retornar ao ensaio de Poe chamado “Review of Hawthorne’s Twice-Told Tales” (1842), no qual ele apresenta a idéia de que o conto é “inquestionavelmente o melhor campo para o exercício do talento mais elevado”¹¹, uma vez que é através dele que se pode chegar à unidade de efeito, ou seja, a criação de um texto que possa deixar “a alma do leitor nas mãos do autor”¹².

Trabalhando com essa proposta, Poe aponta em “The Philosophy of Composition” (1846) que, para surtir tal efeito, o autor não pode criar uma narrativa muito longa, a qual o leitor não pudesse ler “em uma sentada.”¹³, relacionando desse modo a brevidade do conto com as considerações sobre a unidade de efeito.

Seguindo esta teoria, Poe afirma que o autor primeiro deve ter a idéia do “efeito final” para então desenvolver a história – e nesse desenvolvimento, nenhum elemento será usado de modo que não seja conseqüente, o que, segundo Nádía GOTLIB, aponta para o que seria um dos resultados da “*economia dos meios narrativos*. Trata-se de conseguir, com o mínimo dos meios, o máximo dos efeitos.” (GOTLIB, 2001, p.35).

Ainda dentro desse conceito de “desenvolvimento para atingir um efeito”, mais ainda, da importância de cada elemento para a construção do mesmo, é interessante observar detalhes que podem passar despercebidos em uma leitura mais rápida.

Para começar, temos o nome do protagonista de “A Máscara da Morte Rubra”, Próspero. Este nome remete à personagem de Shakespeare na peça *A Tempestade*, da qual podemos observar que, conforme descrito por Peter HOLLAND na introdução de *A Tempestade* :

“(…) *The Tempest* seeks to examine human behavior in a world that proves, with increasingly dizzying paradoxicality, to be both real and unreal, actual and artifice. For the

¹¹ POE, E. Allan *Review of Hawthorne’s Twice-Told Tales*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

¹² Id.

¹³ POE, E. Allan *The Philosophy of Composition*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/essays/philcmpb.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

world through which the characters move is both a creation of Prospero's art and something beyond that art." (HOLLAND, 2002, p.730)¹⁴

Tal como o Próspero de Shakespeare, o príncipe de Poe cria um mundo à parte quando se fecha com seus súditos no castelo. Indo mais além, é possível dizer que o nome "Próspero" potencializa a idéia da riqueza do príncipe e a situação na qual se encontrava a personagem dentro do castelo, criando um dos vários contrastes na história: a vida rica dentro do castelo e as miseráveis condições fora dele, onde a Morte Rubra dominava.

Na realidade, à exceção da figura do nobre, pouco sobre as demais personagens é desenvolvido no conto, a não ser a questão de no momento do baile serem constantemente referidos à "sonhos". Mas mesmo tendo oferecido mais informações sobre Próspero do que sobre as demais personagens, ainda assim não podemos dizer que exista um desenvolvimento da personagem a qual, de acordo com a definição de Cândida GANCHO, pode ser assinalada como plana, uma vez que se enquadra no grupo de personagens que são "caracterizados com um número pequeno de atributos, que o identifica facilmente perante o leitor; de modo geral são personagens pouco complexos." (GANCHO, 1991, p.16).

De fato, pouco é dito sobre Próspero além da constatação de que ele tinha "gosto excêntrico, embora majestoso."¹⁵ Mais além, já na descrição dos salões, conta-se que:

"(...) tinha gostos característicos, sabia escolher cores e efeitos. Desprezava os ornamentos apenas em moda. Seus desenhos muito audazes e vivos, e suas concepções esplendiam com lustre bárbaro. Muita gente o julgava louco. Mas seus cortesãos achavam que não. Era preciso ouvi-lo, vê-lo e tocá-lo, para se estar certo de que ele não o era."¹⁶

Além de Próspero e dos cortesãos, a outra personagem apresentada é, na conclusão do conto, a figura do "intruso" dentro da festa e, conseqüentemente, da

¹⁴ "(...) procura examinar o comportamento humano em um mundo que prova, com paradoxalidade crescente e estonteante, ser tanto real quanto irreal, existente e artífice. Pois o mundo através do qual as personagens se movem são ambas criações da arte de Próspero, e algo além desta arte".

¹⁵ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.485.

¹⁶ *Ibid.*, p.487.

Morte Rubra. Esse intruso aparece como um convidado de mau gosto que resolveu se fantasiar com a mesma aparência dos que morriam por causa da peste, o que cria um efeito interessante em Próspero, que pergunta “Quem se atreve a nos insultar com essa brincadeira blasfema?”¹⁷. Poe cria a ilusão de que Próspero persegue um convidado, para então, chegando ao fim do conto, criar o clímax: não era uma pessoa, mas a própria Morte Rubra:

“(...) E agora havia consciência da presença da Morte Rubra. Veio como um ladrão na noite. E um por um tombaram os convidados nos salões orvalhados de sangue, e morreu cada um na postura desesperadora de sua queda. E a vida do relógio de ébano se extinguiu com a do último folião. E as chamas nos tripés de apagaram. Reinaram de forma absoluta, então, Trevas, Ruína e a Morte Rubra.”¹⁸

Segundo Nádía GOTLIB a respeito do conto de horror, ou seja, que “o *efeito singular* tem uma especial importância, pois surge dos recursos de expectativa crescente por parte do leitor ou da técnica do *suspense* perante um enigma, que é alimentado no desenvolvimento do conto até seu desfecho final.” (GOTLIB, 2001, p.37). Portanto, é difícil dizer que não há de fato um efeito nessa última reviravolta criada por Poe, especialmente porque a história que ele cria – até o momento em que a máscara é retirada – é a de um príncipe que deixou seu povo para trás. A idéia que se tem do “intruso” é de alguém do povo querendo lembrar ao príncipe que a morte ainda está no lado de fora.

Quando a máscara é retirada e os foliões percebem que não há coisa alguma debaixo dela, todos são tomados de horror. Poe consegue, assim, atingir o clímax, ou seja, o nível máximo de tensão, exatamente no final, alcançando o efeito esperado.

Ironicamente, verifica-se uma certa contradição ou, ao menos, uma constatação técnica bastante intrigante em relação às teorias do autor. O conto “A Máscara da Morte Rubra” apresenta uma alegoria, figura de linguagem que segundo Poe, “interfere na unidade de efeito que, para o artista, vale todas as alegorias do

¹⁷ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p. 489.

¹⁸ *Ibid.*, p.490.

mundo”¹⁹. E embora utilize um recurso sobre o qual alegava “não ter nada a declarar a favor.”²⁰, ele alcança seu objetivo sem interferir na unidade de efeito – questão essa que será melhor abordada adiante na pesquisa.

Continuando a ilustrar o desenvolvimento do conto e a busca de um efeito em poucas palavras, temos ainda o tempo da narrativa, essencialmente cronológico, não alterando a ordem em que os fatos ocorrem. Começamos com uma terra devastada, para seguirmos então com a fuga para a abadia, depois um baile comemorando um breve período de segurança e, por fim, o domínio total da Morte Rubra.

A utilização do tempo cronológico não aparece por acaso: com o tempo psicológico (ou seja, um enredo não-linear), todo o processo de desenvolvimento da tensão e, em consequência, da unidade de efeito, estariam perdidos, uma vez que a utilização dos *flashbacks* não retrataria o processo de aproximação e, na seqüência, de invasão da Morte Rubra de forma que aumentasse gradualmente o nível de tensão.

Assim, chegamos finalmente a uma aproximação de tempo e espaço através da ambientação, em especial no que diz respeito ao baile de máscaras. Quando o narrador descreve o local onde acontece a festa, utiliza-se dos termos “grotesco” e “arabesco” – termos estes utilizados anteriormente para dar nome a primeira coleção de contos de Poe, *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840).

Se tomarmos as definições de Wolfgang KAYSER para esses termos, temos: “(...) não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas.” (KAYSER, 1957, p.20)

O termo dá uma idéia geral do que é o baile: suspensão das ordenações de nossa realidade. E qual é uma das ordenações mais precisas se não a de que a morte acontece para todos? Com a festa, Próspero tenta afastar essa idéia criando um ambiente de “sonho” para seus convidados, tentando suspender assim uma das regras da natureza, no caso, a morte. Esse cuidado com a criação do ambiente onírico leva ao

¹⁹ POE, E. Allan *Tale-Writing – Nathaniel Hawthorne*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/criticism/glb47hn1.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

²⁰ Id.

que seria um dos pontos principais de compreensão do conto como alegoria: as sete salas nas quais acontece a festa.

Em diferentes leituras críticas, incluindo a citada por ROPPOLO²¹ em “Meaning and ‘The Masque of the Red Death’”, a idéia que se aponta é a de que as sete salas representariam as sete idades do homem, o que juntamente com a questão do nome Próspero (já citada na presente pesquisa), marcaria outra referência à obra de Shakespeare²², no caso o monólogo de Jaques na peça *Como Gostais*:

“(…) All the world's a stage,
 And all the men and women merely players:
 They have their exits and their entrances;
 And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. At first the infant,
 Mewling and puking in the nurse's arms.
 And **then the whining school-boy**, with his satchel,
 And shining morning face, creeping like snail
 Unwillingly to school. And **then the lover**
 Sighing like furnace, with a woeful ballad
 Made to his mistress' eyebrow. **Then a soldier,**
 Full of strange oaths, and bearded like the pard,
 Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
 Seeking the bubble reputation
 Even in the cannon's mouth. And **then the justice,**
 In fair round belly with good capon lin'd,
 With eyes severe, and beard of formal cut,
 Full of wise saws and modern instances;
 And so he plays his part. The sixth age shifts
 Into the lean and slipper'd **pantaloon**²³,
 With spectacles on nose and pouch on side,
 His youthful hose well sav'd a world too wide
 For his shrunk shank; and his big manly voice,
 Turning again toward childish treble, pipes
 And whistles in his sound. **Last scene of all,**
 That ends this strange eventful history,
Is second childishness and mere oblivion [grifos meus],
 Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.” (Ato II, VII)²⁴

²¹ Citando Walter Blair, o crítico diz que as sete salas “conotam as sete idades do homem do azul do amanhecer da vida até o preto de seu anoitecer” (ROPOLLO, 1967, p.137).

²² Vale lembrar que a possibilidade de existir uma referência ao Bardo não é remota, uma vez que Poe não apenas conhecia a obra do autor (como fica claro na crítica publicada no Southern Literary Journal conhecida como “Letter to B –”), mas também pelo fato de a E. A. Poe Society of Baltimore ter um manuscrito do próprio Poe (data incerta, mas provavelmente 1829) referida como “Excerpts from Shakespeare”, na qual há passagens de várias peças, incluindo não apenas *A Tempestade* (no caso de Próspero), como também *Como Gostais*. A transcrição das citações encontra-se aberta para consultas na página da E.A.Poe Society of Baltimore, disponível no endereço: <<http://www.eapoe.org/works/docs/pshaks01.htm>>.

²³ “Pantaloon” refere-se à personagem da *Commedia della'arte* conhecida em português como Pantaleão, ou Pantaleone – um velho fidalgo avarento e sempre enganado.

Então, se levarmos em consideração esta referência à obra de Shakespeare perceptível em “A Máscara da Morte Rubra” e, desse modo, relacionarmos as fases da vida do homem com as cores de cada sala no conto de Poe, temos o seguinte esquema:

TABELA 1 RELAÇÃO ENTRE AS FASES DA VIDA DE "COMO GOSTAIS" COM AS CORES DOS SETE SALÕES DE "A MÁSCARA DA MORTE RUBRA"

Cor da sala	Fase da vida
Azul	Infante
Roxo	Estudante
Verde	Amante
Laranja	Soldado
Branco	Juiz
Violeta	Pantaleão
Preto	Ancião (morte)

Além disso, outro aspecto do salão do baile que retoma a idéia de morte é o grande relógio de ébano que lembra a todo o momento que, embora a construção proteja a todos da Morte Rubra, o Tempo continuava a correr como no lado de fora do castelo. É relevante ressaltar o horror das pessoas quando ouvem as batidas do relógio que lembram o horror de perceber que o tempo estava inevitavelmente passando e, com ele, viria a morte.

Mais ainda: o relógio deixa de funcionar quando todos morrem no baile. Portanto, é possível dizer que esse é um elemento que colabora com a criação do efeito final, uma vez que enfatiza a destruição gerada pelo domínio da Morte Rubra.

Vale destacar nesse caso que, na opinião de Charles E. MAY, “The complexity of the story lies in its combination of the temporal and the spatial”²⁵

²⁴ SHAKESPEARE, William *The Complete Pelican Shakespeare (As You Like It)* p.401

²⁵ “(...) a complexidade da história reside na combinação do temporal com o espacial.”.

(MAY, 1991, p.103), idéia que retomaremos no capítulo seguinte da pesquisa, no qual a ambientação do conto é estudada mais profundamente.

Chegamos, assim, à questão do narrador, que faz de “A Máscara da Morte Rubra” um conto mais atípico, especialmente em razão do foco narrativo. Deixando de lado a habitual opção pelos narradores em primeira pessoa, em sua maioria de caráter confessional, a exemplo dos contos “O Coração Denunciador”, “Os Dentes de Berenice” ou ainda “O Demônio da Perversidade”, o autor parte para uma narrativa em terceira pessoa, na qual temos um narrador intruso em apenas três momentos distintos: “Mas antes **deixe-me** contar das salas...”, “E então a música parou, como **eu** havia dito...” e “Em uma reunião de fantasmas tal como **eu** havia pintado...”²⁶ [grifos meus]

Por conta dessa intromissão já foi apontado em certas críticas²⁷ que o narrador do conto seria não um narrador em terceira pessoa, mas sim um “narrador testemunha”. O problema dessa interpretação seria de que, se o narrador era testemunha e esteve de fato presente no baile que descrevera, participando de todos os eventos ali ocorridos, então caberia a ele ser a própria Morte Rubra, uma vez que ela era a única que passara a existir naquela região após a devastação total.

Considerando, porém, a tipologia de Norman Friedman, como apresentada por Ligia LEITE em *O Foco Narrativo*, o narrador testemunha apresenta um “ângulo de visão mais limitado” (LEITE, 1997, p.10), enquanto o narrador em “A Máscara da Morte Rubra” é claramente um narrador onisciente.

Assim, julgando que o narrador apresenta-se no conto como um autor onisciente intruso, o foco narrativo em terceira pessoa permite um certo distanciamento dos sentimentos e pensamentos das personagens, partindo para uma observação de seus atos e, no caso desse conto, especialmente da ambientação na qual ocorre a história, que serve de forma essencial como um dos elementos de composição do tema.

Como consequência dessa mudança no foco, o narrador deixa de retratar os mais profundos pensamentos das personagens, saindo assim da temática do que Poe

²⁶ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.485-486.

²⁷ Como é possível verificar em: DUDLEY, David R. *Dead or alive: the booby-trapped narrator of Poe's 'Masque of the Red Death'*. Disponível em:

<http://findarticles.com/p/articles/mi_m2455/is_n2_v30/ai_14083577> Acesso em: 18 nov.2006.

chama no prefácio de *Contos do Grotesco e Arabesco*, de “horror de dentro da alma”²⁸, que se apresenta de forma mais abstrata e tende para as obsessões do Homem, e parte para um tema mais claro e comum: o medo da morte, e a certeza de sua inevitabilidade.

Desse modo, podemos afirmar que Poe conseguiu não apenas escrever um conto de horror, desenvolvendo aos poucos os níveis de tensão, mas também uma alegoria sobre a relação da humanidade com a Morte.

4 A AMBIENTAÇÃO EM “A MÁSCARA DA MORTE RUBRA”

Uma terra devastada por uma praga, um Príncipe omissos para com seu próprio povo, um baile celebrando o triunfo sobre a doença e, finalmente, um invasor mascarado que, após matar o nobre, extermina todos os cortesãos dentro da, até então, segura abadia escolhida para o retiro.

Em um breve resumo, é isso que acontece no conto de Poe, “A Máscara da Morte Rubra”, escrito em 1842 para a *Graham’s Lady and Gentlemen Magazine*. O que pode parecer apenas um conto de fadas (vale destacar o fato de que em sua primeira publicação, o conto chamava-se “A Máscara da Morte Rubra: Uma Fantasia”), revela-se uma história de sentido muito mais universal, justamente por causa do caráter alegórico.

Considerando o que foi dito por Flávio KOTHE no livro *A Alegoria*, ou seja, que “a alegoria serve aí para retirar o caráter concreto dos fatos e elevá-los a uma categoria mais universal” (KOTHE, 1986, p.47) – constatamos que isto é o que de fato acontece nesse conto: a história do reino de Próspero passa a representar o destino de todos os humanos em sua concreta condição final, ou seja, a impossibilidade da fuga da Morte.

Desse modo, muito embora Poe tenha afirmado que “em defesa da alegoria, (seja qual for seu emprego ou sua forma) há dificilmente uma palavra respeitável a ser

²⁸ POE, E. Allan *Poetry and Tales (Preface to Tales of the Grotesque and Arabesque)* p. 129

dita”²⁹, ou ainda que “a falácia da idéia de que a alegoria, em qualquer um dos seus tons, pode ser feita para reforçar a verdade”³⁰, é difícil ignorar a presença desta figura de linguagem, por mais que este ensaio tenha sido publicado um mês antes do conto.

Vale também observar que esse não foi o único trabalho em que Poe explora o recurso da alegoria – sendo que “King Pest”, até 1850, era publicado como “King Pest – A Tale containing an Allegory” e, pela data, podemos concluir que a opção de retirar o complemento do título já não coube a Poe, mas aos editores, uma vez que o autor faleceu no ano de 1849. Em outras palavras, por mais que não tivesse nada a favor da alegoria, Poe, ainda assim, a utilizava.

Tendo estabelecido este pequeno confronto que evidencia discrepâncias imediatas entre a intenção teórica e a realização prática, é possível afirmar que a leitura de “A Máscara da Morte Rubra” como uma alegoria não é um terreno perigoso; podemos, então, partir para uma análise da forma como Poe utiliza a ambientação não apenas para construir essa alegoria, mas também para traçar um caminho até a unidade de efeito, que poderia ser, nas palavras do próprio autor, “a indispensável atmosfera de causa ou conseqüência”³¹, ou ainda o efeito “que é mais suscetível ao coração, ao intelecto ou (mais normalmente) a alma”³².

Assim, Poe consegue contrariar sua própria teoria de que:

“(…) se, alguma vez, uma alegoria obteve algum resultado, foi à custa da aniquilação da ficção. Ali, onde o sentido alusivo corre através do sentido óbvio, numa corrente subterrânea muito profunda, de modo que não interfira jamais com o fluxo superficial, a menos que assim o queiramos, e de modo a não mostrar-se, a menos que a chamemos à superfície, somente ali a alegoria pode ser consentida para o uso adequado na narrativa de ficção. Mesmo nas melhores circunstâncias, sempre interferirá na unidade de efeito que, para o artista, vale por todas as alegorias do mundo.”³³

²⁹ POE, E. Allan *Tale-Writing – Nathaniel Hawthorne*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/criticism/glb47hn1.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

³⁰ Id.

³¹ POE, E. Allan *The Philosophy of Composition*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/essays/philcmpb.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

³² Id.

³³ POE, E. Allan *Tale-Writing – Nathaniel Hawthorne*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/criticism/glb47hn1.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

Ao enfatizar a ambientação – e não a “sucessão de eventos”, Poe torna possível combinar “o outro significado”, ou seja, a alegoria com o enredo, sem que a unidade de efeito se perca.

Para tal, o autor trabalha com três níveis diferentes de ambientação, mais dois subníveis, desenvolvidos de forma a construir a tensão sem deixar de lado o desenvolvimento da alegoria. Os três níveis são o país devastado, a abadia e os salões do baile, sendo que os dois subníveis apresentam-se dentro do nível do salão: seriam o baile em si, e o baile com a chegada do invasor.

A combinação dos elementos da ambientação, tais como as cores dos salões, o país aniquilado pela peste, as pesadas portas de ferro da abadia, o relógio de ébano soando na sala negra, entre outros que serão aqui apresentados, combinam-se todos de maneira que, como Poe desejava ao trabalhar a unidade de efeito, “a alma do leitor estará sob controle do escritor”³⁴, sem que a idéia da alegoria sobre a inevitabilidade da Morte prejudique esse controle.

4.1 PAÍS: DEVASTAÇÃO

Levando-se em consideração que Poe trabalha com três diferentes espaços no conto, o país, a abadia e os salões do baile, temos como o primeiro o país do Príncipe Próspero, dominado pela Morte Rubra. Apesar de fornecer ao leitor pouco a respeito do espaço em si, é esse cenário que servirá como base à idéia de proteção que a abadia fornece, bem como da amplitude da devastação causada no clímax da história.

Como dito, o autor fornece pouca informação sobre a ambientação no país. Entretanto, considerando-se o título original do conto – “A Máscara da Morte Rubra – Uma Fantasia”, bem como o tom de “conto de fada” já comentado nessa pesquisa, com poucas palavras Poe liberta a imaginação do leitor, fornecendo a imagem de um “reino distante”, e não uma cidade do século XIX. Aqui cabe ressaltar a importância de dizer muito utilizando poucas palavras, dentro das idéias da unidade de efeito do escritor.

³⁴ POE, E. Allan *Review of Hawthorne's Twice-Told Tales*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

Continuando, o conto abre com a frase “A Morte Rubra tinha há muito devastado o país” – uma das duas únicas que se referem a ambientação propriamente dita. Pura e simplesmente: uma terra devastada pela peste. É a partir de então que Poe inicia uma descrição da doença em si, em especial, a forma como se apresentava.

Apesar de essa descrição inicial da Morte Rubra parecer irrelevante para a idéia da ambientação dentro do conto, é conveniente retomar os conceitos de Osman LINS sobre ambientação. Diz o crítico:

“(…) Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.” (LINS, 1976, p.77)

Desse modo, o espaço seria o reino de Próspero, e o que vem a seguir dentro da narrativa seria um elemento que colabora com a construção da ambientação dentro do conto, ou seja, a descrição do mal que a peste provocara na população. Portanto, por mais que a próxima sentença referente ao país fosse apenas “... quando seus domínios já estavam despovoados pela metade”, o leitor já tem em mente as imagens da devastação gerada pela Morte Rubra de forma mais detalhada.

Podemos dizer que Poe se aproveita da descrição da peste – que é fundamental para a construção do tom de terror do conto - para contribuir na elaboração da ambientação, através do espaço. O leitor recebe, entre a informação de um país devastado e quase despovoado, a idéia de como se apresentava aquele povo, idéia essa que se inicia com: “O sangue era sua encarnação e o seu avatar: a vermelhidão e o horror do sangue”.

Antes de prosseguir na contribuição para a ambientação do conto, levemos em conta de que forma essa descrição da doença também colabora para a construção da mensagem passada através da alegoria presente na história.

Nesse primeiro momento de apresentação da Morte Rubra, percebemos uma insistência em termos como “sangue” e cor vermelha para descrever como a peste se

alastrara. Lembrando que, segundo Poe, nada em um conto aparece por acaso, podemos concluir que temos aí os primeiros elementos para a interpretação da história.

Considerando o que nos é dito no *Dicionário de Símbolos* sobre a cor vermelha, percebemos que tanto o sangue quanto a tonalidade estão conectados a uma mesma idéia: vida.

“Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, conforme seja claro ou escuro.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p.944).

É nesse ponto que se dá início a um jogo de antíteses, que marca todo o texto em planos diferentes. Assim, o sangue, bem como o vermelho que o caracteriza, é o que dá nome à peste conhecida como “Morte Rubra” e ao mesmo tempo nos faz lembrar a própria vida – o que, mais à frente, funcionará como a idéia de que vida e morte estão sempre ligadas e uma torna-se inevitável na presença da outra.

Segue-se, então, um processo de descrição da ação da doença: “Aparecia com agudas dores e súbitas vertigens, seguindo-se profusos sangramentos pelos poros e a decomposição.”.

É desse modo que Poe torna possível para o leitor somar à imagem de um país devastado pela peste, também a idéia da atmosfera daquele lugar: corpos ensangüentados ou decompostos caídos por vários lugares.

Considerando a relevância desse momento para a criação do efeito, é necessário saltar para o fim do conto, quando o autor conclui com a frase “E o ilimitado poder da Treva, da Ruína e da Morte Rubra dominou tudo”. No caso, ao descrever todo o horror causado pela Morte Rubra já no início, aquilo que seria um anticlímax, em outras palavras, a revelação antecipada do que viria, acaba na realidade cooperando na criação do efeito, ou seja, é desnecessário para o autor prolongar-se na descrição e comprometer a sensação causada no leitor quando lê sobre o domínio da

peste pois ele já leu sobre o cenário de devastação e sangue que a peste deixa por onde passa.³⁵

Mais do que isso, é possível somar o horror citado no começo, que se passava fora da abadia, com o que acabara de acontecer do lado de dentro, complementando a idéia de um vazio total, de devastação completa.

Além dessa noção, essa ambientação também fornece motivos sobre a razão pela qual o Príncipe Próspero decide afastar-se do pânico causado pela Morte Rubra, escondendo-se na abadia. Essa ponte entre o medo e insegurança no país e a festa e proteção da abadia é outra das antíteses apresentadas por Poe, que acabarão por contribuir na construção do sentido do conto, como veremos a seguir.

4.2 A ABADIA: PROTEÇÃO

Como comentado, a idéia da abadia para a qual o Príncipe Próspero se retira com parte de sua corte nos remete ao mundo criado pelo personagem homônimo da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare³⁶. Com relação à ambientação, Poe continua o jogo de contrastes que inicialmente se apresenta de modo mais óbvio aos olhos do leitor, com a idéia da devastação do lado de fora da construção, e a proteção em seu interior.

Para confirmar essa sensação de que dentro da abadia todos estariam livres da Morte Rubra, como o narrador afirma “Tudo isso (músicos, Beleza, vinho, etc.) mais a segurança estavam lá dentro. Do lado de fora, havia a **Morte Rubra**”³⁷. Como no caso da descrição do país devastado pela peste, há aqui uma economia de palavras e toda a sensação de conforto e segurança é passada em pouco mais de um parágrafo.

A primeira definição de Poe para o lugar onde a corte se protegera da peste é “fortificada” - a palavra utilizada em inglês é “*castellated*”, que contém em si não só a

³⁵ Tal técnica também é utilizada no conto “O coração denunciador”, no qual Poe revela desde o início a loucura do narrador-personagem, loucura essa que fica evidenciada a cada momento, a partir dos atos narrados pelo próprio protagonista.

³⁶ Conforme visto no capítulo 3 “Elementos Gerais do Conto”.

³⁷ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.485.

idéia da proteção, como também retoma o tom de conto de fada do texto. Ainda sobre o edifício, o narrador continua: “Era uma construção vasta e magnífica, criação de príncipes de gosto excêntrico”³⁸, reforçando a impressão de que a construção nada tinha de comum.

Nesse ponto é importante constatar como Poe já começa a preparar a seqüência do baile nos sete salões: sendo Próspero um príncipe de gosto excêntrico, o que virá a seguir não surpreende o leitor, não desviando assim sua atenção para pontos que poderiam romper o desenvolvimento da tensão.

Continuando com a descrição, diz o conto: “Cercava-o forte e elevada muralha com portas de ferro”³⁹, construção que serve como a principal proteção contra a Morte Rubra. As considerações sobre muro e muralha no *Dicionário de Símbolos* de que “a muralha, ou a grande muralha, é tradicionalmente a cinta protetora que encerra um mundo e evita que nele penetrem influências nefastas de origem inferior.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p.626), confirmam a idéia de proteção que predomina no momento em que a corte se muda para a abadia.

A seguir, o narrador conta que “Logo que entraram, os cortesãos trouxeram fornos e pesados martelos para rebitar os ferrolhos.”⁴⁰. Esta sentença abre um espaço para duas observações: na primeira, podemos perceber o cuidado de Poe em não escapar do que ele mesmo construíra, uma vez que, se por opção própria, Próspero retirou-se apenas com cortesões, era natural que os serviços “braçais” fossem executados por eles, e não por ferreiros, por exemplo.

Na segunda, trabalhando com a imagem do castelo “vasto” o narrador fala de pesadas ferramentas para “trancar” a abadia, sugerindo assim mais informações sobre as proporções da construção, bem como seu caráter implícito de prisão: uma vez que ninguém pode entrar (especialmente a Morte Rubra), nem pode sair.

Alivia-se, no entanto, o sentido negativo de prisão ao detalhar a vida que os cortesões levariam na abadia: “Providenciara o príncipe que não faltasse diversões.

³⁸ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.485.

³⁹ Id.

⁴⁰ Id.

Havia jograis, improvisadores, bailarinos, músicos. Havia Beleza e vinho”⁴¹. Em outras palavras, Próspero cuidou para que a vida na abadia servisse para esquecer a Morte do lado de fora, criando um lugar de sonhos.

De acordo com Benjamin FISHER é essa fuga que faz de Próspero um “vilão gótico”, uma vez que ele e toda a corte, ao se retirarem para a abadia tentando evitar a Morte Rubra, “(...) combat an ‘antagonist’ who, to them, would be terrifying, but who, to more realistic minds, would be a grim, but essential part of life”⁴² (FISHER, 2002, p.88).

Quando o narrador passa para o terceiro nível da ambientação, o cenário do baile, que vemos o quanto o mundo criado por Próspero dentro da abadia era ilusório, e a proteção, falsa.

Por conta disso, é possível dizer que a articulação entre o segundo nível - a abadia - e o terceiro é tão importante para a construção do efeito do conto quanto a articulação entre o primeiro nível - o país - com a conclusão. Sem a noção de quão protegidos Próspero e os cortesões pensavam que estavam em virtude da abadia e sua muralha, a construção do efeito do choque pela presença do “intruso” com a máscara estaria comprometida, como ainda veremos na presente pesquisa.

4.3 OS SALÕES DO BAILE: ILUSÃO

Como visto, nos dois primeiros níveis de ambientação, o país e a abadia, Poe utiliza-se de poucas palavras para descrevê-los. Porém, quando chega ao momento do baile, o autor não economiza linhas e parágrafos na descrição. Essa diferenciação entre a ênfase dada para cada um dos espaços faz com que retornemos ao ensaio “The Philosophy of Composition”, no qual o autor diz:

“(...) No que se refere às dimensões, há, evidentemente, um limite positivo para todas as

⁴¹ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.485.

⁴² “(...) combatem um ‘antagonista’ que, para eles, seria aterrorizante, mas que, para mentes mais realistas, seria uma parte triste, mas essencial da vida.”

obras literárias: o limite de uma só sessão. É certo que em alguns gêneros da prosa, como em *Robinson Crusoe*, não se exige a unidade, porque aquele limite pode ser traspassado. Sem embargo, nunca será conveniente traspassá-lo em um poema. No mesmo limite, a extensão de um poema deve ser muito bem pensada, para manter uma relação matemática com o mérito do mesmo, isto é, com a elevação ou a excitação que comporta; em outras palavras, com a quantidade de autêntico efeito poético com que possa impressionar as almas. Esta regra só tem uma condição restrita, a saber: que uma relativa duração é absolutamente indispensável para causar um efeito, qualquer que seja.”⁴³

Embora a idéia aqui seja aplicada especialmente à poesia, ao recordarmos do que Poe disse em “Review of Hawthorne’s *Twice-Told Tales*”, fica claro que a noção de brevidade caminha junto com a de unidade de efeito, também no conto:

“(…) É necessário apenas dizer a respeito disso que em quase todas as categorias de composição a unidade de efeito ou de impressão é um ponto da maior importância. Além do mais, está claro que esta unidade não pode ser totalmente preservada em produções cuja leitura não possa ser feita de uma assentada.”⁴⁴

Portanto, podemos concluir que a economia de palavras na descrição dos dois primeiros níveis de ambientação não se deu por acaso: Poe tinha em mente que, se quisesse criar um efeito, deveria ser breve em alguns momentos – dizer muito, com pouco, e através da análise nos capítulos anteriores (4.1, 4.2) podemos perceber que o autor foi bem-sucedido na efetivação dessa idéia.

O trabalho com a ambientação no momento do baile de máscaras aparenta ser mais detalhado também por trabalhar com a mensagem presente na alegoria do conto. Na realidade, segundo Harry LEVINE, é possível considerar este como uma das “most pictorial composition”⁴⁵ (LEVINE, 1958, p.149) de Poe.

Indo mais além, Charles E. MAY argumenta que a complexidade da história reside “(…) in its combination of the temporal and the spatial”⁴⁶ (MAY, 1991, p.103), o que enfatiza a importância do espaço e, conseqüentemente, da ambientação nesse

⁴³ POE, E. Allan *The Philosophy of Composition*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/essays/philcmpb.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

⁴⁴ POE, E. Allan *Review of Hawthorne’s Twice-Told Tales*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

⁴⁵ “(…) uma das composições mais pictóricas de Poe”.

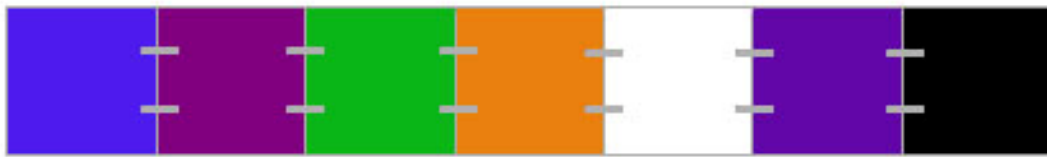
⁴⁶ “(…) em sua combinação de temporal e espacial”.

conto e, sobretudo, durante o baile: é neste momento que temos de forma potencializada a combinação dos dois elementos.

Através do narrador, Poe começa a descrição falando do baile em si, para então chamar a atenção do leitor com um “Mas antes me deixe descrever os salões em que ela se desenrolava”⁴⁷ – sendo esse um dos poucos momentos em que temos uma marca da presença do narrador, o que dá uma evidência da relevância dos salões dentro do conto.

É então que a série imperial de sete salões é retratada. Aqui é dito que “em muitos salões, contudo, tais sucessões de salas formavam uma longa e reta perspectiva quando as portas se abrem de par em par não havendo quase um obstáculo à perfeita visão de todo o conjunto”⁴⁸, o que, adaptando à descrição das cores e da quantidade de salões, poderia ser visualizado assim:

FIGURA 1 – OS SALÕES DE UMA SUÍTE IMPERIAL TÍPICA



Porém, no caso de “A Máscara da Morte Rubra”, o que temos é uma seqüência irregular – o que, segundo o narrador, se deve ao amor de Próspero ao fantástico. Os detalhes que temos sobre o espaço são:

“(…) Os aposentos estavam tão irregularmente dispostos que a visão abrangia pouco mais de um de cada vez. De vinte ou trinta em trinta jardas havia uma curva aguda, e a cada curva, uma nova impressão. A direita e à esquerda, no meio de cada parede, uma enorme e estreita janela gótica abria-se para um corredor fechado que acompanhava as voltas do conjunto”⁴⁹

Tal descrição gera várias controvérsias, especialmente por causa do termo “irregularmente dispostos”, aberto a vários tipos de interpretações, ou ainda, no caso

⁴⁷ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.485.

⁴⁸ *Ibid.*, p.485-486.

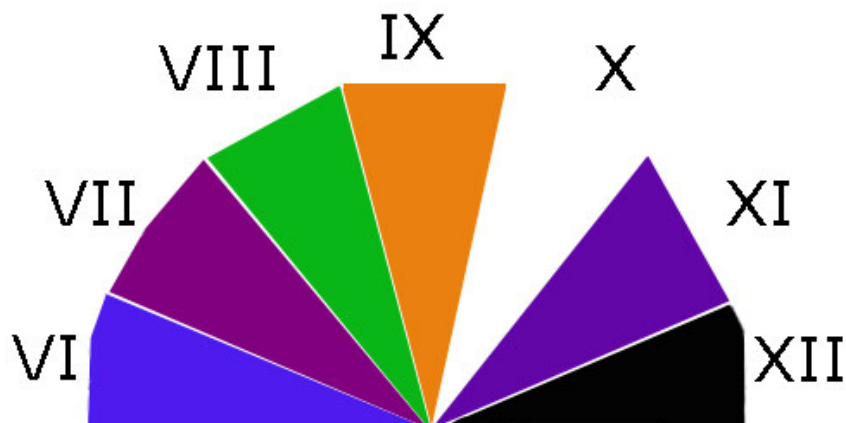
⁴⁹ *Ibid.*, p.486.

da aplicação das “curvas agudas”. Além disso, Poe não descreve o formato das salas, o que seria fundamental para elaborar um modelo de como se apresentavam os salões.

Assim, por não haver descrição mais precisa, vários modelos são sugeridos para a representação da suíte imperial de Próspero. Na leitura de Brett ZIMMERMAN, por exemplo, “the seven rooms taken together form a *half circle*, one half of a clock’s face, with each room representing one of the seven hours between 6 p.m. and twelve included”⁵⁰ (ZIMMERMAN, 2005, p.53).

Incluindo as cores das salas e comparando a disposição das salas com os horários da citada “metade da face de um relógio”, o modelo de Zimmerman poderia ser representado da seguinte maneira:

FIGURA 2 – OS SALÕES SEGUNDO O MODELO DE ZIMMERMAN⁵¹



Muito embora não exista conflito entre as idéias de Zimmerman e a descrição do narrador, o problema é que ela está fundamentalmente baseada na questão das salas representarem o relógio das seis à meia-noite. Ora, a meia-noite é de fato um horário relevante no conto, já que é o momento em que os foliões percebem a presença do invasor no baile, mas não há referência alguma às seis horas.

Não desconsiderando o notável papel do tempo no conto (especialmente em como colabora com o desenvolvimento da idéia presente na alegoria, agindo como

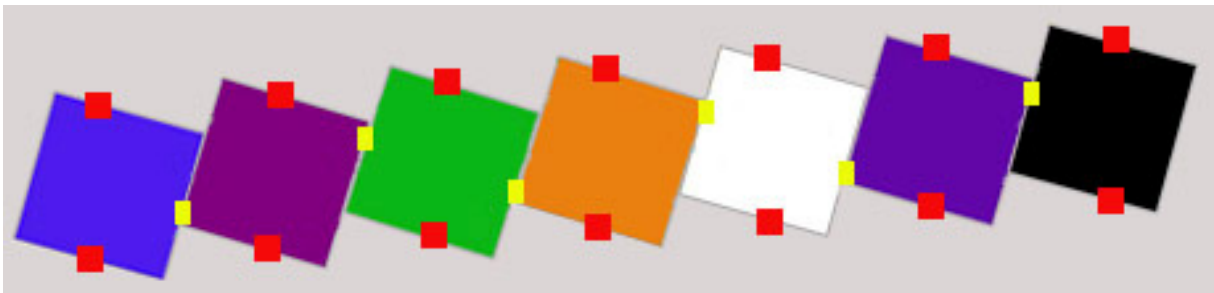
⁵⁰ “(...) as sete salas formam um *meio* círculo, uma metade da face de um relógio, na qual cada quarto representa uma das sete horas entre seis e meia noite.”

⁵¹ O modelo, tal como presente na obra *Rhetoric and Style*, consta dos anexos deste trabalho.

parte do processo que conduz à morte inevitável), não há nada no texto que justifique a importância das seis horas, ao ponto de ter que partir desse horário para a meia noite. Assim sendo, os salões poderiam ter a forma de um círculo completo (e um relógio completo), se fosse realmente a intenção de Poe denotar essa relação entre a suíte e um relógio.

Portanto, opta-se por uma leitura livre dessa relação com o relógio para responder ao problema da disposição irregular que, ao nosso ver, poderia ser representado dessa maneira, considerando o vermelho como as janelas góticas, o cinza como o corredor e o amarelo como as portas e mantendo a idéia de quartos em formato quadrado, alterando apenas a disposição (única questão apontada pelo narrador como “irregular”):

FIGURA 3 – OS SALÕES SEGUNDO O MODELO DE DISPOSIÇÃO IRREGULAR



Lembrando que para respeitar a descrição de que “a visão abrangia pouco mais de um de cada vez”, basta posicionar as portas em lados opostos, o que só permitiria a visão da sala seguinte.

Ao trabalharmos com a idéia das salas representando as sete idades do homem tal como apresentadas na peça *Como Gostais* de Shakespeare, a idéia de irregularidade da disposição dos salões vai além de uma reafirmação dos gostos atípicos do Príncipe Próspero. Uma vez que uma sala não dá vista para outra, temos a idéia de uma época da vida ligando-se diretamente com outra, mas sem relação com as seguintes. Mais do que isso: para chegar a um determinado período, a pessoa precisa trilhar todos os outros.

Se refletirmos sobre a escolha das cores para cada um dos salões, é interessante constatar que, embora fisicamente apareça apenas no último salão (“As vidraças ali eram escarlates, da cor de sangue vivo”⁵²), em todas as outras é possível estabelecer uma conexão entre a cor do salão e a cor vermelha, ou seja, a mesma tonalidade que deu nome à peste que devastara o reino de Próspero.

Na primeira, temos o azul – que como consta no *Dicionário de Símbolos*: “juntamente com o vermelho e o ocre amarelo, o azul manifesta as hierogamias ou as rivalidades entre o céu e a terra.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p.108). A cor púrpura é uma variação do vermelho, sendo que a sala é seguida por uma de cor verde, que segundo CHEVALIER e GHEERBRANT “o verde é a cor de água como o vermelho é cor de fogo, e é por essa razão que o homem sempre sentiu, instintivamente, que as relações entre essas duas cores são análogas às de sua essência e existência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 939).

Continuando, temos o laranja, que tal como o púrpura é uma variação do vermelho, seguido do branco que – uma vez que é a combinação de todas as cores – também contem em si a idéia do vermelho. Seguindo, temos o violeta, que seria a união do azul com o vermelho, para finalmente chegarmos ao quarto negro de janelas vermelhas.

Em todos eles está presente a idéia do vermelho, mesmo que implicitamente ou como um contraste. Se retomarmos a idéia das fases da vida do homem, e nessa presença constante do vermelho já temos, antes mesmo da conclusão do conto, a idéia de que vida e morte são dissociáveis.

Mesmo deixando de lado a leitura das sete salas como representação das sete idades do homem, como uma influência de Shakespeare, ainda há uma sugestão que Poe deixa no texto para a leitura de vida e morte: a sala azul localiza-se ao leste (que marca o nascer do sol) e a sala negra a oeste (que marca o poer).

⁵² POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.486.

Esse é um terreno menos perigoso em uma análise da obra do autor que, no ensaio “Review of Ballads and other Poems” escreve que “todo trabalho de arte deverá conter em si tudo o que precisa para sua própria compreensão”⁵³.

Seguindo, então, essa linha de pensamento, há ainda dois elementos da ambientação que colaboram para a idéia de vida e morte no conto: as trípodes que iluminam os salões e o relógio de ébano na sala ao oeste. Nos dois casos podemos ver tanto um sinal de vida quanto de morte.

Com relação às trípodes, uma vez acesas elas iluminavam os salões e criavam o efeito de sonhos desejado por Próspero. Entretanto, no caso da sala negra, “o efeito do clarão dava sobre as negras cortinas, através das vidraças tintas de sangue, era extremamente lívido e dava uma aparência tão estranha às fisionomias dos que entravam que poucos eram ousados para nela penetrar.”⁵⁴.

Já sobre o relógio, que ao marcar o tempo registrava a vida, quando batia as horas, fazia com que “cessassem os dançarinos suas evoluções, e toda a alegre companhia sentia-se por uns instantes, perturbada.”⁵⁵.

O ponto de ligação entre esses objetos vem no clímax do conto, quando a Morte Rubra matara já todos os cortesões: “E a vida do relógio de ébano se extinguiu com a do último dos foliões. E as chamas das trípodes expiraram.”⁵⁶. Assim, passam de elementos da vida nos salões para representar a devastação total causada pela peste. Esta mudança de uma significação para outra complementa o tom final do conto, o domínio e devastação da Morte Rubra.

Devastação esta que reforça o sentido de sonho e ilusão de segurança durante todo o momento do baile. O narrador nos apresenta esse sentido quando passa a descrever a festa em si, combinando as fantasias utilizadas pelos foliões com o desenvolvimento da ambientação através das sete salas coloridas da abadia na qual Próspero e os cortesões se refugiam da peste, como será mostrado a seguir.

⁵³ POE, E. Allan *Review of Ballads and other Poems*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm42lh02.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

⁵⁴ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.488.

⁵⁵ *Ibid.*, p.487.

⁵⁶ *Ibid.*, p.490.

4.3.1 O Baile

Tão logo os salões são descritos, o narrador parte para a apresentação do baile em si. Em relação ao cenário recém introduzido no conto (as sete salas), ao qual, então, somam-se as máscaras e fantasias escolhidas “pelo próprio Príncipe”, torna-se difícil não relacionar o ambiente ao onírico, uma vez que os termos utilizados remetem àquela atmosfera de sonho onde a ordem natural da vida encontra-se suspensa, como podemos ver na utilização dos termos “grotesco” e “arabesco”.

O jogo de contrastes continua nos comentários que retomam a vida “do lado de fora”, como narrada inicialmente: enquanto dentro da abadia acontecia uma festa com “muito brilho, muito esplendor”⁵⁷, no outro lado o país encontrava-se devastado pela Morte Rubra.

Esse contraste é um ponto chave que poderá conduzir aqueles leitores que desconhecem as teorias de Poe a respeito da arte pela arte a fazer a uma leitura de crítica social. Porém, no ensaio “The Poetic Principle”, o autor argumenta que não existe trabalho melhor do que “(...) esse poema, o poema por si, esse poema que é um poema e nada mais, esse poema escrito apenas pelo poema”.⁵⁸ À luz desta importante consideração do próprio autor, apesar de não ser inválida a idéia da crítica social (classe alta ignorando necessidades das classes mais baixas), a idéia do conto “A Máscara da Morte Rubra” tende muito mais para o que Joseph ROPOLLO definiria como “(...) a kind of mythic parable⁵⁹, brief and poetic, of the human condition, of

⁵⁷ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.485.

⁵⁸ POE, E. Allan *The Poetic Principle*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/essays/poetprnd.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

⁵⁹ Cabe retomar a definição de parábola de Massaud MOISÉS: “grego *parabolê*, comparação, alegoria. Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a fábula, em razão da moral, explícita ou implícita, que encerra, e da sua estrutura dramática. Todavia, distingue-se das outras duas formas literárias pelo fato de ser protagonizada por seres humanos. Vizinha da alegoria, a parábola comunica uma lição ética por vias indiretas ou simbólicas: numa prosa altamente metafórica e hermética, veicula-se um saber apenas acessível aos iniciados. Conquanto se possam arrolar exemplos profanos, a parábola semelha exclusiva da Bíblia, onde se encontra em abundância: o Filho Pródigo, etc. (MOISÉS, 1991, p.385)”. Neste caso, preferiu-se a não utilização do termo na pesquisa, já que Poe deixa clara sua opinião sobre “moral” na abertura do conto “Nunca Aposte sua Cabeça com o Diabo”: “A novelist, for example, need have no care of his moral. It is there – that is to say it is somewhere – and the moral and the critics can take care of themselves.” (POE, 2005, p.458), o que descartaria o processo racional de criação literária que estudamos.

man's fate, and the fate of the universe”⁶⁰ (ROPOLLO, 1967, p.144) , o que em outras palavras significa que muito embora exista esse ponto do qual podemos extrair uma interpretação que tenda à crítica social⁶¹, ainda assim o tema principal do conto é muito maior, mais universal: todos somos vítimas do Tempo, o que faz da Morte algo inevitável.

Retomando a seqüência do baile, é notável o esforço de Poe em sugerir que a festa parece um sonho. A começar pela escolha de um baile de máscaras, e pelo fato de que Próspero escolhera as fantasias, definidas de modo muito sugestivo como “grotescas” e “arabescas”:

“(…) com membros e adornos desproporcionados. Havia concepções delirantes, como criações de um louco; havia muito de belo e de esquisito, algo de terrível e pouco do que poderia causar aversão. Na realidade, uma multidão de sonhos deslizava para lá e para cá nas sete salas.”⁶²

Poe chega a utilizar a palavra “*dream*” quatro vezes para referir-se aos mascarados: “Na realidade, uma multidão de **sonhos** deslizava para lá e para cá”, “E estes **sonhos** giravam de um canto para outro”, “Os **sonhos** paravam, como que congelados” e “(…) e os **sonhos** reviviam e rodopiavam alegremente”⁶³ [grifos meus]. Aqui entramos nos sentidos que a máscara pode carregar: seja o de ter a licença de “ser” algo diferente do que somos, seja na revelação do interior como definido por CHEVALIER e GHEERBRANT:

“(…) Mas é esse principalmente o caso das máscaras carnavalescas, onde o aspecto inferior, satânico, é manifestado de forma exclusiva, com vistas à sua expulsão; ele é libertador. (...) A máscara não esconde, mas revela, ao contrário, tendências interiores, que é preciso pôr a correr.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p.596).

⁶⁰ “(...) um tipo de parábola mítica, breve e poética, da condição humana, do destino do homem, e do destino do universo.”

⁶¹ Se retomarmos o modo como o autor apresenta personagens aristocráticas em seus contos (como é o caso de William Wilson, sobre o qual Stuart Levine comenta que “The usually undemocratic Poe, in certain tales which deal with moral issues, plays on his audience’s anti-aristocratic biases.”), a idéia de crítica social torna-se justificada, embora não seja a principal leitura a ser realizada.

⁶² POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.487-488.

⁶³ Id.

Nesse momento em que Poe constrói um cenário fantástico, combinando cores e formas de modo tal que a festa reforça ainda mais a característica de fantasia da história, ainda assim o conto aponta para a questão da tentativa de ser algo diferente do que se é: humano e, portanto, mortal.

A idéia das máscaras efetiva-se na combinação com o tom grotesco do texto, e nos remete às idéias apresentadas por Victor Hugo no prefácio de *Cromwell* (1827), de que “trevas e luz, o grotesco e o sublime”⁶⁴ convivem dentro de uma obra moderna. Ela não refletirá apenas o belo, mas também o feio.⁶⁵

Mas não é apenas de forma implícita que o autor francês está presente nesse conto. No momento em que descreve o baile de máscaras, o narrador diz “(...) muito disso se viu depois no Hernani.”⁶⁶

Aqui é importante destacar como, com uma única comparação, Poe prevê o final do conto. A peça de teatro de Victor Hugo, citada no texto, apresenta um recurso parecido com o de Poe para a construção do clímax: é dado um momento de felicidade através de uma festa, para então vir à morte e a desolação. É importante observar que Poe coloca esta referência exatamente no momento de felicidade e vida, como que já apontando que ele é passageiro, o que na realidade, é o tema central do conto.

Enquanto fala do movimento dos mascarados nos sete salões, mais de uma vez o narrador comenta o efeito produzido pelos reflexos das chamas das trípodes nos vitrais coloridos. Mais do que isso, lembra que nenhum mascarado deseja entrar na sala vermelha e negra. É a sala que melhor representa a morte, como dito anteriormente, e a razão pela qual todos evitam entrar ali.

Além da questão das cores da sala, é retomada também a figura do relógio – e o silêncio que paira nos salões no momento em que o relógio bate:

“Mas logo soava o relógio de ébano que se erguia na parede de veludo. E então, durante um instante, tudo parava e tudo silenciava, exceto a voz do relógio. Os sonhos paravam,

⁶⁴ HUGO, VITOR *Preface to Cromwell*

Disponível em <<http://lit19.com/misc/hugo/cromwell-preface/>>. Acesso em: 17 nov. 2006.

⁶⁵ Há de se considerar a influência do trabalho de Victor Hugo na obra de Poe não apenas pela citação de *Hernani*, mas bem como os outros momentos nos quais cita o autor em artigos como o publicado na *Southern Literary Messenger* em julho de 1849, ou como fica evidenciado em publicações como *Victor Hugo and Poe*, de Burton R. Pollin.

⁶⁶ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.487.

como que gelados. Ecos do carrilhão, porém, morriam – haviam durado apenas um instante – e uma leve gargalhada, mal contida, acompanha os ecos que morriam.”⁶⁷

Aqui Poe representa o medo da morte – não a Morte Rubra, que nesse momento parece esquecida. Mas a morte, tão inevitável quanto o passar do tempo registrado pelo relógio. E é quando o relógio bate a meia-noite que chegamos ao clímax do conto: o momento em que o invasor aparece no castelo.

4.3.2 O Invasor

É com a chegada do invasor que temos não só a revelação do efeito desejado por Poe (os diversos níveis até chegar à devastação total), como também do significado do conto. Se tomarmos emprestada a teoria de Poe sobre a unidade de efeito apresentada em “The Philosophy of Composition”, lemos:

“Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Tendo sempre em vista a originalidade (porque é falso consigo mesmo quem se atreve a desprezar um meio de interesse tão evidente e fácil), digo-me, antes de tudo: “Dentre os inumeráveis efeitos ou impressões que é capaz de receber o coração, a inteligência ou, falando em termos mais gerais, a alma, qual será o único que eu deva eleger no presente caso?”. Tendo já elegido um tema novelesco e, depois, um vigoroso efeito, indago se vale mais evidenciar os incidentes ou o tom - ou os incidentes vulgares e um tom particular ou a singularidade tanto dos incidentes, quanto do tom -; logo procuro, em torno de mim, ou melhor, em mim mesmo, as combinações de acontecimentos ou de tons que podem ser mais adequados para criar o efeito em questão.”⁶⁸

Se aplicarmos essas idéias ao conto “A Máscara da Morte Rubra”, podemos dizer que a escolha foi pelo tom, ao invés da série de incidentes, uma vez que Poe detalha muito mais a ambientação do que a ação, se compararmos o que **acontece** dentro da abadia com o que **é** a abadia.

Dentro da proposta de que o tom é peça chave para a construção do efeito final, ou seja, aquele “grau de excitação que não fique acima do gosto popular, nem

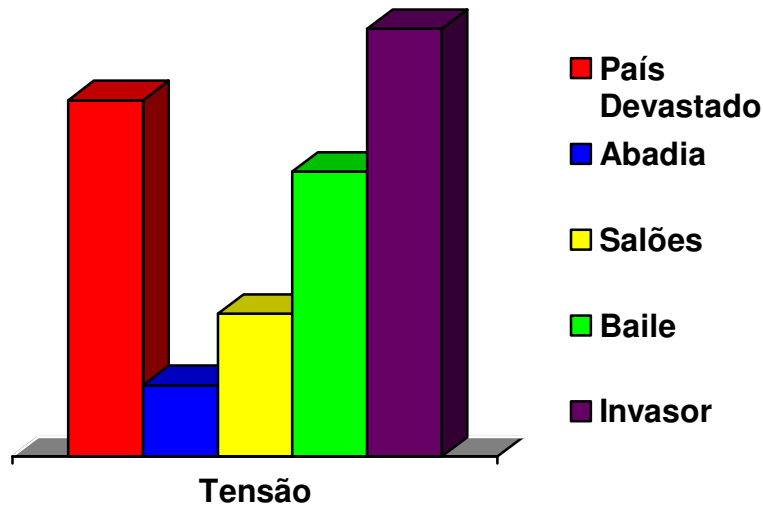
⁶⁷ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.488.

⁶⁸ POE, E. Allan *The Philosophy of Composition*. Disponível em:

<<http://www.eapoe.org/works/essays/philcmpb.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

abaixo do gosto crítico”⁶⁹. E, levando em conta que o tom é delineado principalmente pelos cinco diferentes níveis da ambientação presentes no conto, é possível delinear o seguinte gráfico dos elementos:

GRÁFICO 1 – O DESENVOLVIMENTO DA TENSÃO EM “A MÁSCARA DA MORTE RUBRA”



Nesse diagrama, começamos com o momento no qual o país é descrito – em sua total desolação. Este é, apesar de breve, provavelmente um dos pontos mais fortes do conto, o que, como dito anteriormente, colabora para o efeito final.

Em seguida, Próspero e seus cortesãos retiram-se para a abadia protegida. Aqui, atrás da segurança das pesadas portas de ferro, o tom fica mais ameno, uma vez que fica claro ao leitor que nada pode acontecer dentro de ambiente tão seguro.

A seguir vêm as descrições dos salões, e aqui se inicia novamente o processo que levará ao clímax: a presença da sala negra e do relógio mostra que o Príncipe não estava tão seguro quanto imaginava.

A descrição do baile em si aumenta o nível de tensão, porque agora o leitor já conhece a sala negra e o relógio de ébano, como também os efeitos que produzem nos mascarados: períodos de silêncio, de medo.

⁶⁹ POE, E. Allan The Philosophy of Composition. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/essays/philcmpb.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

Finalmente, chegamos ao momento da entrada do Invasor. Esse é, sem dúvida, o ponto máximo da tensão, principalmente porque não se sabe **quem é** o Invasor, depois porque se descobre que ele é a própria Morte Rubra, que finalmente chega à abadia e devasta o reino, enfim, por completo.

Não fossem os elementos de contraste já citados (a devastação e a segurança, a tristeza e a festa dos mascarados e por diante), o momento da chegada da Morte Rubra não causaria tanta tensão: principalmente porque o Invasor só é percebido no momento das badaladas da meia noite:

“(…) E por isso aconteceu também que, antes de silenciarem por completo os derradeiros ecos da última pancada, muitos foram os indivíduos, em meio a multidão, que puderam se certificar da presença de um vulto mascarado, que até então não tinha chamado a atenção de ninguém.”⁷⁰

Na hora do conhecimento da presença da Morte Rubra, é importante perceber que Poe deixa de se referir aos mascarados como “sonhos”, para então utilizar a expressão “*assembly of phantasms*”, ou seja, assembléia de fantasmas, dando a idéia de um conjunto. Tal como no momento em que cita o Hernani de Victor Hugo, aqui o autor faz uma antecipação do que está por vir.

Mais do que isso, ao usar o termo “assembléia de fantasmas”, Poe reforça a idéia da estranheza das fantasias naquele baile, para então enfatizar a razão pela qual a máscara do Invasor causou tanto assombro:

“(…) A máscara que escondia o rosto procurava assemelhar-se de tal forma com a expressão enrijecida de um cadáver que até mesmo o exame mais atento teria dificuldade em descobrir o engano. Tudo isso poderia ter sido tolerado, e até aprovado, pelos loucos participantes da festa, se o mascarado não tivesse ousado encarnar o tipo da Morte Escarlate. Seu vestuário estava borrifado de sangue – e sua alta testa, assim como o restante do rosto, salpicada com o horror escarlate.”⁷¹

A Morte Rubra chega travestida de vítima, lembrando a todos que estavam presentes do horror que ela causava (e causaria). É quando Próspero tem conhecimento

⁷⁰ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.488.

⁷¹ *Ibid.*, p.489.

da presença do Invasor em seus salões, que Poe começa a trabalhar não só no desenvolvimento do clímax do conto, mas do significado da alegoria presente nele, uma vez que é na primeira sala, a azul - aquela que representaria o início da vida - que ele primeiro percebe o Invasor, para então “persegui-lo” passando por todas as salas, até chegar à última e sucumbir. Este momento não apenas retoma a idéia de que morte e vida estão sempre juntos, mas também a constatação do fato óbvio de que ao nascer, nos tornamos “alvos” da morte.

Essa perseguição pode, segundo James HUTCHISSON “(...) represent allegorically the movement from morning to night, from birth to death”⁷² (HUTCHISSON, 2005, p.139). Assim chegamos ao ponto bastante comentado pela crítica, a interpretação relacionada ao cristianismo – especialmente por causa do termo utilizado por Poe para descrever o início do domínio da Morte Rubra: “Veio como um ladrão na noite”⁷³.

É possível, dentro desta leitura, estabelecer uma relação entre esse trecho encontrado em Apocalipse 3:1-3 da Bíblia:

“(...) And unto the angel of the church in Sardis write; These things saith he that hath the seven Spirits of God, and the seven stars. I know thy works, that thou hast a name that thou livest, and art dead.

2 Be watchful, and strengthen the things which remain, that are ready to die: for I have not found thy works perfect before God.

3 Remember therefore how thou hast received and heard, and hold fast, and repent. If therefore thou shalt not watch, I will come on thee as a thief, and thou shalt not know what hour I will come upon thee”⁷⁴

É importante destacar a menção aos sete espíritos de Deus, e as sete estrelas – que passam longe da coincidência se considerarmos o que é dito na passagem bíblica com o que acontece no conto: “Be watchful, and strengthen the things which remain,

⁷² “(...) representar alegoricamente os movimentos da manhã para a noite, da vida para a morte.”.

⁷³ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.490.

⁷⁴ “(...) Ao anjo da igreja em Sardes escreve: Isto diz aquele que tem os sete espíritos de Deus, e as estrelas: Conheço as tuas obras; tens nome de que vives, e estás morto. 2 Sê vigilante, e confirma o restante, que estava para morrer; porque não tenho achado as tuas obras perfeitas diante do meu Deus. 3 Lembra-te, portanto, do que tens recebido e ouvido, e guarda-o, e arrepende-te. Pois se não vigiares, virei como um ladrão, e não saberás a que hora sobre ti virei”

that are ready to die”, trabalha quase como um complemento do que virá a seguir, a devastação total.

Nesse ponto, ZIMMERMAN no livro *Edgar Allan Poe: Rhetoric and Style*, resgata a teoria de Tomás de Aquino ao dizer que:

“(…) St Thomas Aquinas and others proposed that in interpreting the Bible we distinguish between (1) literal meaning (what happened), (2) allegorical meaning (New Testament truth), (3) the tropological meaning (the moral truth), and (4) the anagogic meaning (spiritual, eschatological truth). In “The Masque of Red Death” Poe does give us a literal series of events (Aquina’s first meaning) and something like a tropological meaning – the parable, the “moral” of the story (the third). The tale on the level of the allegory of ideas comes closest to representing Aquina’s second meaning. As for an anagogic significance, it appears either to be missing altogether or profoundly subversive: the closing words offer no hopeful Christian eschatology”.⁷⁵ (ZIMMERMAN, 2005, p.61)

Assim, Poe conclui o conto não apenas atingindo o efeito, ou seja, a tensão máxima com a descoberta de que o Invasor era na realidade a Morte Rubra, mas ainda trabalha com a significação da alegoria presente no conto para aumentar ainda mais a tensão: não há como escapar da Morte – que agora, “com o poder ilimitado da Treva e da Ruína”⁷⁶, dominou tudo.

5 “A QUEDA DA CASA DE USHER”: OBSERVAÇÕES COMPLEMENTARES SOBRE A AMBIENTAÇÃO

Como demonstrado através da análise de “A Máscara da Morte Rubra”, a ambientação é um elemento chave na ligação do significado do conto, construído e

⁷⁵ “São Tomás de Aquino e outros propuseram que ao interpretar a Bíblia nós distinguimos entre (1) o sentido literal (o que aconteceu), (2) o sentido alegórico (a verdade do Novo Testamento), (3) o sentido tropológico (a verdade moral), e (4) o sentido anagógico (verdade espiritual, escatológica). Em 'A Máscara da Morte Rubra' Poe nos dá uma série literal de eventos (o primeiro sentido de Aquino) e algo parecido com o sentido tropológico - a parábola, a "moral" da história (o terceiro). O conto no nível de alegoria de idéias vem mais próximo a representar o segundo sentido de Aquino. Para uma significância anagógica, ele parece tanto estar perdendo todos os outros ou sendo profundamente subversivo: as palavras finais oferecem nenhuma esperançosa escatologia cristã.”.

⁷⁶ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.490

intensificado em grande parte pela alegoria, com o desenvolvimento da tensão (o efeito final) do conto contrariando a teoria do próprio autor de que seria necessário sacrificar um para ter o outro em uma história⁷⁷.

Mas esse não é o único caso no qual a ambientação é trabalhada do modo acima descrito, como é possível constatar após uma leitura do conto “A Queda da Casa de Usher”, uma história que apresenta uma série considerável de semelhanças com “A Máscara da Morte Rubra” com relação à importância da ambientação. Na história dos Ushers, vemos a ruína de uma família representada através da queda da casa, história essa que segundo KENNEDY apresenta:

“(…) as a multilayered allegory of the disordered mind in which the house itself may be understood as the domain of unreason, its physical collapse analogizing the psychological disintegration of Roderick Usher, who in turn metaphorizes his loss of reason in the poem ‘The Haunted Palace’.”⁷⁸ (KENNEDY, 2001, p.7)

Desse modo, é possível afirmar que mais uma vez Poe utiliza a ambientação tanto para o desenvolvimento da unidade de efeito quando para a construção de um outro significado, indo mais além, de uma alegoria dentro do conto.

Com relação à ambientação e a unidade de efeito, há de se considerar o fato da proximidade de Roderick Usher com o Príncipe Próspero, por ambos serem homens imaginativos, fechados em seus próprios mundos, mundos estes que refletem suas loucuras, embora em níveis e maneiras diferentes, como é possível ver através da comparação dos trechos dos contos. Sobre Próspero, temos:

“O duque tinha gostos característicos. Sabia escolher cores e efeitos. Desprezava os ornamentos apenas em moda. Seus desenhos muito audazes e vivos, e suas concepções esplendiam com um lustre bárbaro. Muita gente o julgava louco. Mas seus cortesãos achavam que não. Era preciso ouvi-lo, vê-lo e tocá-lo, para se estar certo que ele não o era..”⁷⁹

⁷⁷ Cf POE, “(...) Mesmo nas melhores circunstâncias, sempre interferirá na unidade de efeito que, para o artista, vale por todas as alegorias do mundo.” Em: POE, E. Allan *Review of Hawthorne's Twice-Told Tales*.

⁷⁸ “(...) como uma alegoria multifacetada da mente bagunçada na qual a casa em si pode se compreender como o domínio da loucura, seu colapso físico tornando-se análogo à desintegração psicológica de Roderick Usher, que em sua vez metaforiza sua perda de razão no poema 'O Palácio Assombrado'.”

⁷⁹ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.487.

Já sobre Usher, a informação é de que:

“Soube, também, espaçadamente, e através de alusões dispersas e equívocas, de outro aspecto do seu estado mental. Ele estava acorrentado a certas impressões supersticiosas a respeito da habitação de que era senhor, e de onde, há muitos anos, nunca se aventurara a sair — a respeito de uma influência cuja suposta força era transmitida em termos demasiado obscuros para serem aqui repetidos — uma influência que algumas particularidades na simples forma e substância da mansão da família tinham, por força de longo sofrimento, disse ele, conseguido exercer sobre o seu espírito — um efeito, que a *physique* das paredes cinzentas e dos torreões e do lago sombrio para o qual todos davam, tinha, por fim, produzido o moral da sua existência.”⁸⁰

Essa “loucura” espelhada pela ambientação funciona de maneira importante na construção da tensão da narrativa. Se em “A Máscara da Morte Rubra” a combinação dos três níveis de ambientação mais os dois subníveis eram fundamentais para o efeito final, em “A Queda da Casa de Usher” a ambientação tem um caráter fundamental para o caminho até o efeito, embora se divida em menos níveis e a tensão mantenha quase sempre o mesmo tom.

Se retomarmos o gráfico da tensão da narrativa do primeiro conto⁸¹ veremos que há uma queda no momento em que os cortesãos encontram-se “protegidos” na abadia, bem como no momento do baile em si. Em “A Queda da Casa de Usher”, a tensão é quase constante – não há um momento dentro do conto em que as personagens sintam-se confortáveis e seguras, há sempre o tom medo gerado pela mansão, mesmo que em diferentes momentos do conto: a chegada do amigo, a morte de Lady Madeline e a queda da casa.

Na introdução do conto, os termos utilizados para referir-se à ambientação são bastante parecidos com os que virão nos momentos seguintes, todos conduzindo sempre à idéia de *opressão* e *melancolia*, como é possível ver nas frases que abrem o texto:

“Durante todo aquele dia de outono, monótono, sombrio e silencioso, quando as nuvens baixas pairavam **opressivamente** nos céus, eu percorrera sozinho, a cavalo, aquelas terras singularmente desoladoras, e finalmente, quando as sombras da tarde começavam a cair,

⁸⁰ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Fall of the House of Usher)* p.323.

⁸¹ Gráfico 1 presente no capítulo 4.3.2 dessa pesquisa.

avistei a **melancólica** [grifos meus] Casa de Usher.”⁸²

É na apresentação da casa que temos o que se torna um dos pontos mais característicos do conto: aos olhos do narrador, a casa parece ganhar vida, e pouco a pouco elementos são colocados de forma tal que passa a ser uma “personagem” dentro da história, influenciando a todos ali presentes, como podemos ver nos momento no qual o narrador diz:

“Olhei a cena à minha frente — a casa, e os aspectos paisagísticos da propriedade — as paredes tristes — **as janelas vazias, como olhos** [grifo meu] — alguns juncos viçosos — e alguns troncos brancos de árvores decadentes — com uma enorme depressão de alma, que não se pode comparar a qualquer sensação terrena melhor do que à do folião depois do sonho do ópio — o amargo regresso ao dia-a-dia — o terrível cair do véu. Havia uma frieza, um desânimo, uma repugnância do coração — uma tristeza impenitente de pensamento que nenhum incentivo da imaginação podia sublimar pela tortura. O que é que — parei a pensar — o que é que assim me desalentou na contemplação da Casa de Usher?”⁸³

Quando fala das janelas com formato de olhos, ele está personificando aquele que será, a todo o momento, o cenário e ao mesmo tempo a antagonista da história – uma vez que é ela é a força opositora (e, mais ainda, influenciadora), que conduzirá todas as personagens ao fim.

O segundo nível da ambientação vem com a morte de Madeline, que pelas palavras do narrador, por “precauções não naturais”, seria sepultada em uma catacumba dentro da própria mansão dos Usher.

O momento da morte da irmã de Roderick opera como uma sugestão importante para o efeito que Poe deseja criar com o conto “A Queda de Casa de Usher”. Na realidade, é importante destacar que este é um tema constante na obra do autor, o que fica registrado no ensaio “The Philosophy of Composition”, no qual o autor afirmou:

“Então, sem perder de vista o superlativo ou a perfeição em todos os pontos, perguntei-me: ‘Dentre todos os temas melancólicos, qual é o maior, segundo o entende universalmente a

⁸² POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Fall of the House of Usher)* p.317.

⁸³ Id.

humanidade?’ Resposta inevitável: ‘A morte’. ‘E quando esse assunto, o mais triste de todos, é também o mais poético?’. Segundo o já explicado com bastante amplitude, a resposta me veio facilmente: "Quando ele se alia intimamente com a beleza". Logo a morte de uma bela mulher é, sem dúvida alguma, o tema mais poético do mundo, e parece-me óbvio que a boca mais apta para desenvolver o tema é a do amante privado de seu tesouro.”⁸⁴

E de fato, só há uma queda (e não quebra) na tensão nesse momento – e não pela sensação de proteção ou por uma festa como acontece em “A Máscara da Morte Rubra”, mas pela melancolia causada pela morte de Madeline que se sobrepõe a qualquer outro sentimento gerado pela casa.

Além disso, a localização do sepulcro da falecida é fundamental para a relação estabelecida entre a ambientação e a idéia da alegoria presente no conto. Muito embora não exista menção ao local exato do aposento, a idéia de um porão vem à mente ao ler a descrição:

“O subterrâneo em que o depositamos (e que já não era aberto há tanto tempo que os nossos archotes, meio asfixiados naquela atmosfera opressiva, poucas possibilidades nos davam de observar) era pequeno, úmido e sem qualquer abertura para entrada da luz; ficava a **grande profundidade** [grifo meu], mesmo por debaixo daquela parte do edifício onde se encontrava o meu quarto.”⁸⁵

Trabalhando com a idéia de porão e, principalmente, retomando a questão da alegoria presente no conto, é importante destacar a teoria apresentada por Gaston BACHELARD em *A Poética do Espaço*: “(...) No porão também encontraremos utilidades, sem dúvida. Enumerando suas comodidades, nós a racionalizamos. Mas ele é a princípio o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas.”⁸⁶

Assim, com o enterro de Lady Madeline começa a seqüência de eventos que conduzirá ao desmoronamento da Casa de Usher em diferentes sentidos: o fim da

⁸⁴ POE, E. Allan *The Philosophy of Composition*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/essays/philcmpb.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

⁸⁵ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Fall of the House of Usher)* p.329.

⁸⁶ BACHELARD, G. *A Poética do Espaço* p.36-37.

família e a queda da casa em si que, alegoricamente falando, desmorona após os habitantes da mesma chegarem aos limites da razão.

É esse estágio da loucura provocada pela casa que marca o nível final da ambientação, a queda da casa. Para a criação do efeito final, Poe utilizou diversos elementos a fim de aumentar a tensão no conto, elementos estes relacionados com a ambientação, como, por exemplo, a tempestade que começa no que seria a abertura do momento da queda da casa.

É interessante observar como esse momento é marcado pela tentativa de racionalização do narrador, amedrontado após o enterro de Madeline. Enquanto tenta se convencer de que não há nada de errado na casa, ele passa elementos mostrando o quão assustador está o ambiente quando começa a chuva:

“(...) Tentei convencer-me de que muito, senão tudo, o que sentia se devia à influência desconcertante da **sombria mobília do quarto** — dos cortinados escuros e esfarrapados que, movimentados pelo **sopro da tempestade** [grifos meus] que se levantava, adejavam das paredes, ao acaso, para cá e para lá, e roçavam apreensivamente nas decorações da cama.”⁸⁷

É assim que, de acordo com James HUTCHISSON, “the story achieves unity by one dramatic effect, which takes place during a fierce windstorm at night; it is a correlative of the destruction going on within the house”⁸⁸ (HUTCHISSON, 2005, p.102). Ou seja, ao contrário de “A Máscara da Morte Rubra” conto no qual Poe começa com grande tensão, iniciando o conto com uma devastação quase total provocada pela peste, para então diminuí-la no momento da fuga para a abadia para só depois aumentá-la gradualmente durante a seqüência do baile, chegando no fim ao clímax, ou seja, o domínio completo da Morte Rubra, no caso de “A Queda da Casa de Usher” podemos concluir que a tensão é crescente e constante.

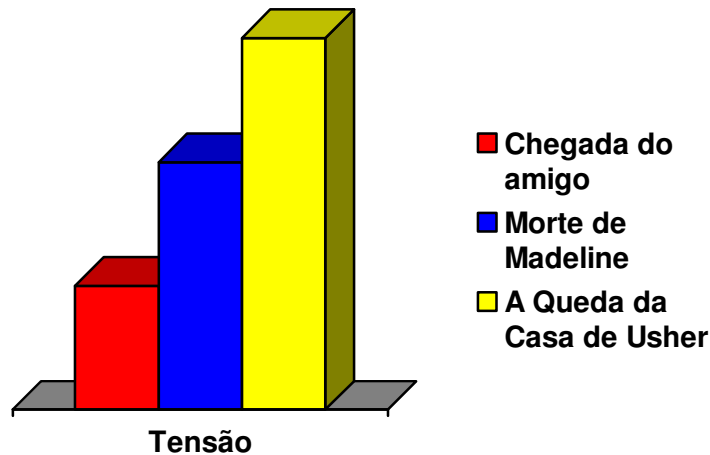
Desde o momento que chega até o final, elementos da ambientação são fornecidos de modo tal que o leitor vá gradualmente percebendo o aumento do nível de

⁸⁷ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Fall of the House of Usher)* p.330.

⁸⁸ “A história alcança a unidade por um dramático efeito, que toma lugar durante a grande tempestade à noite, é um correlativo da destruição acontecendo dentro da casa.”

tensão na história. Assim, retomando os níveis de tensão presentes no conto, seríamos conduzidos ao seguinte gráfico:

GRÁFICO 2 - O DESENVOLVIMENTO DA TENSÃO EM “A QUEDA DA CASA DE USHER”



Portanto, contrariando as próprias teorias, e como acontece em “A Máscara da Morte Rubra”, no conto “A Queda da Casa de Usher” Poe consegue não só atingir um efeito final como ainda assim apresenta a alegoria no conto – usando para tal, principalmente, a ambientação.

6 CONCLUSÃO

Durante alguns anos é difícil compreender a razão pela qual Poe, por tanto tempo, foi deixado de lado ou execrado pela crítica norte-americana – principalmente se levarmos em consideração a hoje tão comentada admiração dos poetas simbolistas franceses pelo autor.

Para muitos, essa falta de reconhecimento se deu em consequência das inimizades criadas em razão das críticas severas feitas pelo autor enquanto resenhista de periódicos como o *Graham's* ou o *Southern Literary Messenger*, como, por exemplo, quando acusou Longfellow de plágio no episódio que ficou conhecido como “*Little Longfellow War*”.

Algumas dessas críticas, entretanto, mostraram novas idéias sobre a produção literária, idéias essas que fizeram com que Poe fosse reconhecido não apenas como poeta e contista, mas também como crítico.

Uma das teorias que surgiram nas resenhas do escritor foi a da unidade de efeito, na qual Poe deixava clara a importância da brevidade de uma obra para que se mantenha a atenção do leitor até o fim, de tal forma que ao chegar à conclusão, exista de fato um efeito sobre aquele que está lendo o conto.

Baseando-se principalmente nessa ênfase que Poe dava à relação entre a qualidade de um conto e a unidade de efeito, foi realizada uma análise aprofundada de “A Máscara da Morte Rubra”, procurando contrastar a teoria com a prática, observando especificamente o modo como Poe trabalha a ambientação.

O fato é que, muito embora Poe aparentemente incorra em uma contradição, teoricamente falando, ao conseguir elaborar um conto com alegoria e unidade de efeito, é correto afirmar que dentro dos próprios conceitos de técnicas de narrativa, Poe foi de fato muito cuidadoso na criação de “A Máscara da Morte Rubra”.

Todos os elementos são distribuídos de forma que não prejudiquem a tensão criada pelo momento final, quando vemos o total domínio da Morte Rubra sobre a terra devastada do Príncipe Próspero. Mais do que isso, o escritor obedece rigidamente “às regras” da unidade de efeito, como podemos ver, por exemplo, no que diz respeito à idéia do autor sobre a frase inicial de um conto: “Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo.”⁸⁹.

O conto abre com “A Morte Rubra tinha há muito tempo devastado aquele país.”⁹⁰, o que, conforme presente na pesquisa, está diretamente relacionado com o efeito que será provocado com a frase final do conto: “E o ilimitado poder da Treva, da Ruína e da Morte Rubra dominou tudo”⁹¹

Desse modo, através desse trabalho é possível concluir que a única contradição no que diz respeito às próprias teorias sendo aplicadas às obras, é no que

⁸⁹ POE, E. Allan *Review of Hawthorne's Twice-Told Tales*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

⁹⁰ POE, E. Allan *Poetry and Tales (The Masque of the Red Death)* p.485.

⁹¹ *Ibid.*, 490.

se refere à presença da alegoria, tanto em “A Máscara da Morte Rubra” quanto em “A Queda da Casa de Usher”.

Porém, pelo excepcional domínio técnico demonstrado na elaboração dos contos, Poe conseguiu não apenas incluir a alegoria, como criar a atmosfera de ambos os textos utilizando especialmente a ambientação, sem abrir mão da unidade de efeito que ele tanto valorizava.

Por essa razão que em “A Máscara da Morte Rubra” e “A Queda da Casa de Usher”, há um desenvolvimento da tensão de forma tal que o clímax coincide exatamente com o final, sendo assim possível afirmar que o efeito desejado foi plenamente alcançado por Poe.

Portanto, se retomarmos a crítica de Krutch que foi semente para a idéia da presente pesquisa: “Beauty as he defines it includes nothing except beauty of the sort which he himself produced.”⁹² (KRUTCH, 1967, p.28), e considerarmos que trabalhos impecáveis como “A Máscara da Morte Rubra” e “A Queda da Casa de Usher” fazem parte dessa “Beleza” que Poe construiu, talvez não fosse incapacidade de Poe de enxergar Beleza em algo diferente do que ele produzia: no campo da criação de contos ele é, sem dúvida, mestre – severo, mas que sabia exatamente o que estava cobrando.

⁹² “A definição dele para Beleza incluía nada além do tipo de Beleza que ele mesmo produziu.”

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BÍBLIA, Apocalipse. Inglês. *The Holy Bible: King James Version*. New York: American Bible Society: 1999.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

DIMAS, Antonio *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1985.

FISHER, B. Franklin “*Poe and the Gothic Tradition*”. *Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Ed. Kevin J. Hayes. Cambridge University Press, 2002.

GANCHO, C. Vilares *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.

GATTO, Dante. *O Conto*. disponível em:

< http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=130 > Último acesso em: 16 nov. 2006

GOTLIB, Nádía B. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1988.

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

HOLLAND, Peter. “*The Tempest: Introduction*”. *The Complete Pelican Shakespeare*. Ed. Stephen Orgel e A.R. Braunmuller. Nova York, NY: Penguin Books, 2002.

HUTCHISSON, James M. *Poe*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005

KAYSER, Wolfgang *O Grottesco*. São Paulo: Perspectiva, 1957.

KENNEDY, Gerald J. *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. Nova York: Oxford University Press, 2001

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

KRUTCH, J. Wood “*The Philosophy of Composition*”. Poe: A Collection of Critical Essays. Ed. Robert Regan. Englewood Cliffs, NJ: Prentice, 1967.

LEITE, L. C. Moraes *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.

LEVINE, Harry. *The Power of Blackness*. Nova York: Knopf, 1958.

LINS, Osman *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MAGALHÃES, R. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MAY, Charles E. *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*. Nova York: Twayne Publishers, 1991.

MOISÉS, Massaud *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1991

POE, Edgar A. *Poetry and Tales*. Nova York: The Library of America, 2005.

_____. *Review of Hawthorne’s Twice-Told Tales*. Disponível em:
<<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

_____. *Tale-Writing – Nathaniel Hawthorne*. Disponível em:
<<http://www.eapoe.org/works/criticism/glb47hn1.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

_____. *Review of Ballads and other Poems*. Disponível em:
<<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm42lh02.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

_____. *The Philosophy of Composition*. Disponível em:
<<http://www.eapoe.org/works/essays/philcmpb.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

_____. *The Poetic Principle*. Disponível em:
<<http://www.eapoe.org/works/essays/poetprnd.htm>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

REGAN, Robert *Poe: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall Inc Englewood Cliffs, 1967.

ROPPOLO, J. Patrick. "*Meaning and 'The Masque of the Red Death'*". *Poe: A Collection of Critical Essays*. Ed. Robert Regan. Englewood Cliffs, NJ: Prentice, 1967.

RULAND, Richard e BRADBURY, Malcolm *From Puritanism to Postmodernism (A history of American Literature)* Nova York: Penguin Books, 1992.

SHAKESPEARE, William *As You Like It*. *The Complete Pelican Shakespeare*. Ed. Stephen Orgel e A.R. Braunmuller. Nova York, NY: Penguin Books, 2002.

SPITZER, Leo "*Uma Reinterpretação de A Queda da Casa de Usher*". *Revista Magma*, v. 7. Tradução de José Eduardo Oliva de Mattos. São Paulo: Humanitas, 2000.

TATE, Allen "*Our Cousin, Mr. Poe*". *Poe: A Collection of Critical Essays*. Ed. Robert Regan. Englewood Cliffs, NJ: Prentice, 1967.

ZIMMERMAN, Brett Edgar Allan *Poe: Rhetoric and Style*. Montreal: McGill-Queen's Press – MQUP, 2005.

ANEXOS

1 REPRESENTAÇÕES PICTÓRICAS DE “A MÁSCARA DA MORTE RUBRA”



1.Arte de Davi DeFigueredo, 2005.

Disponível em: <http://images.epilogue.net/users/devilmarquis/THE_MASQUE_OF_THE_RED_DEATH.jpg>



1 Arte de Veronica Waite, 2006

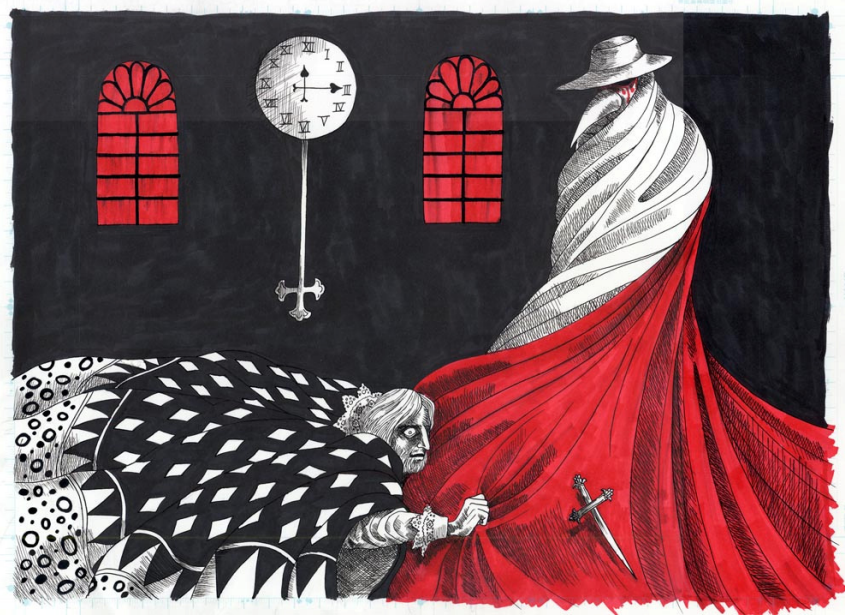
Disponível em: < <http://www.deviantart.com/deviation/30358802/> >



Arte de Odilon Redon, 1883

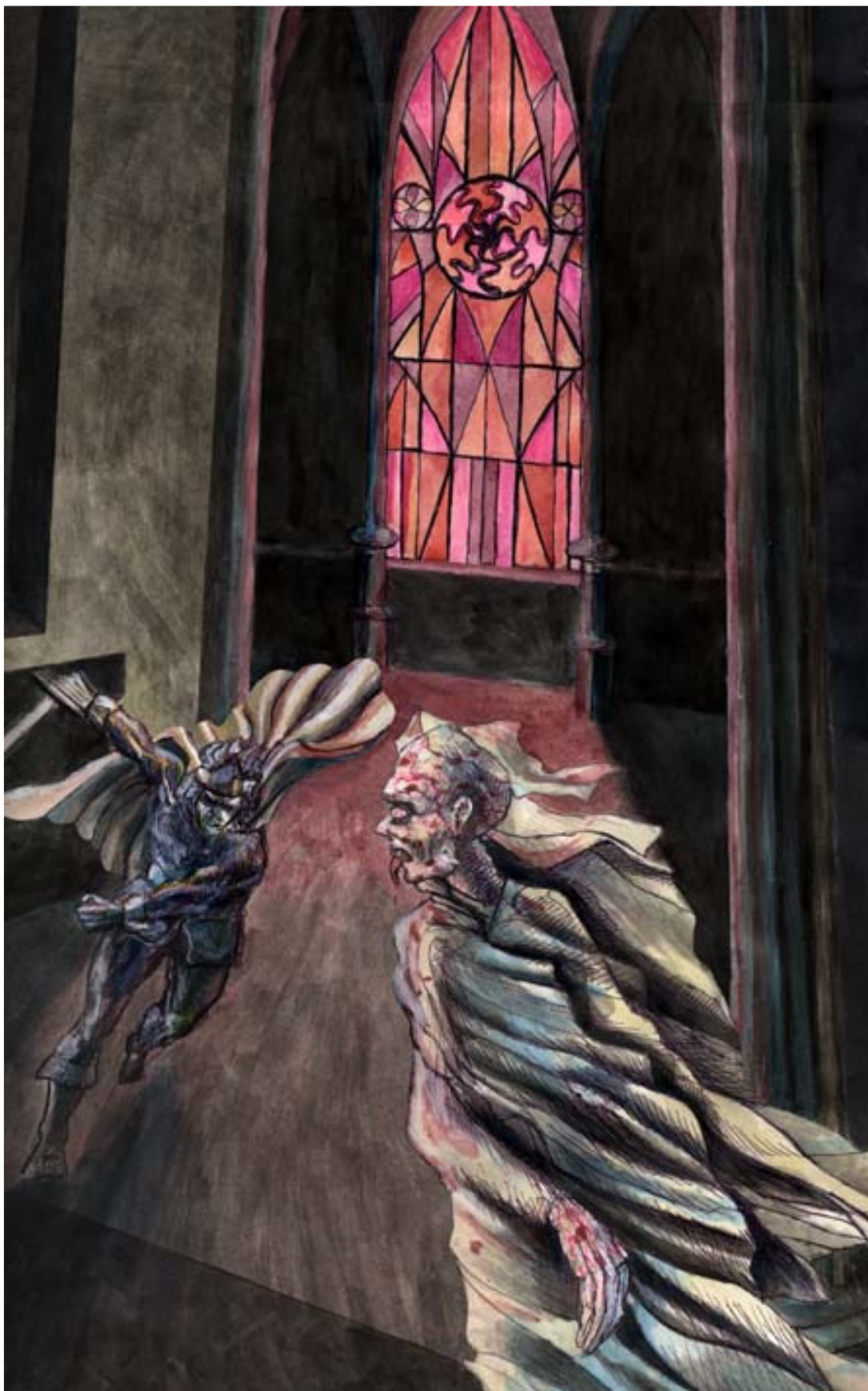
Disponível em:

< http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=33241 >



Arte de Sylphiena, 2006

Disponível em: < <http://charles.sal.tohoku.ac.jp/haraei/reddeath.html> >



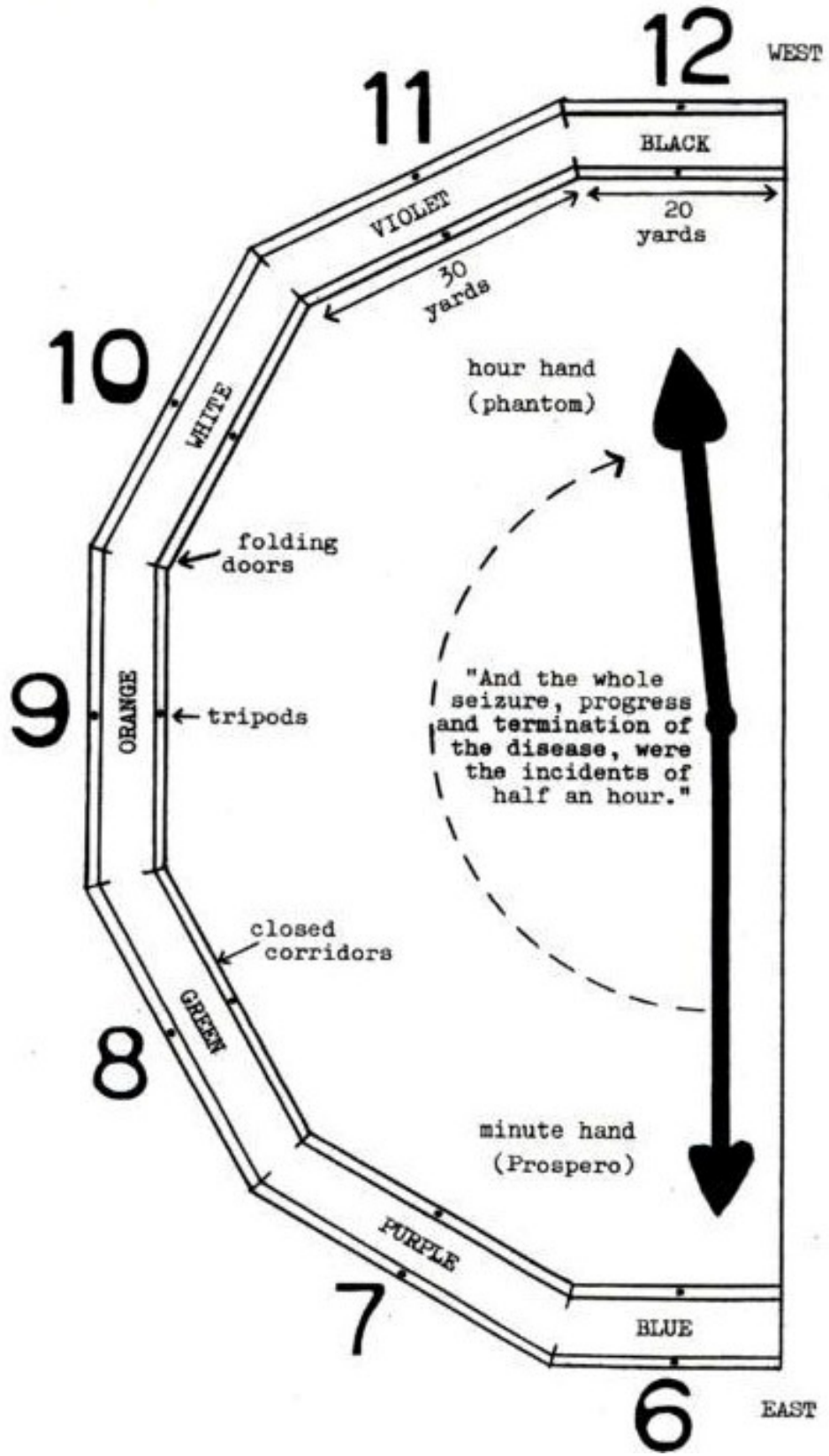
Arte de Manuel Gervasini, 2001

Disponível em: < http://web.tiscali.it/manuel_ger/linked/mas_lin.htm >



Arte de Ilyas Phaizulline, 1985
Disponível em: < <http://www.painterilya.com/MaskaE.htm> >

2 O MODELO DOS SALÕES COMO MEIO RELÓGIO, SEGUNDO ZIMMERMAN:



3 CRONOLOGIA DA CRIAÇÃO LITERÁRIA DE EDGAR ALLAN POE

CONTOS:

1832:

"Metzengerstein,"

"The Duc L'Omllette,"

"A Tale of Jerusalem,"

"A Decided Loss" (entitulado depois como "Loss of Breath")

"The Bargain Lost" (esboço de "Bon-Bon")

(Todos publicados no *Saturday Courier*)

1833:

"MS. Found in a Bottle" (publicado no *Saturday Visiter*)

1834:

"The Visionary" (depois entitulado "The Assignation", publicado no *Godey's Lady's Book*)

1835:

"Berenice – A Tale"

"King Pest the First. A Tale containing an Allegory" (depois entitulado como "King Pest")

"Lion-izing"

"Morella"

"Shadow – A Fable" (depois entitulado como "Shadow – A Parable")

"Hans Phaall, a Tale" (depois entitulado como "The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall")

(Todos publicados no *Southern Literary Messenger*.)

1836:

"Epimanes" (depois entitulado como "Four Beasts in One", publicado no *Southern Literary Messenger*.)

1837:

"Von Jung, the Mystific" (depois entitulado como "Mystification", publicado no *American Monthly*).

"Arthur Gordon Pym" (depois entitulado como "The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket", publicado no *Southern Literary Messenger*).

1838:

"The Psyche Zenobia" introduction to "The Scythe of Time" (depois intitulado como "How to Write a Blackwood Article" introduction to "A Predicament", publicado no *American Museum*).

"The Scythe of Time" (depois intitulado como "A Predicament", publicado no *American Museum*).

"Siope — A Fable" (depois intitulado como "Silence – A Fable", publicado no *The Baltimore Book*).

"Ligeia" (publicado no *American Museum*)

1839:

"The Man That Was Used Up" (depois intitulado como "The Man That Was Used Up. A Tale of the Late Bugaboo and Kickapoo Campaign", publicado no *Burton's Gentleman's Magazine*).

"William Wilson. A Tale." (depois intitulado como "William Wilson" publicado no *Burton's Gentleman's Magazine*).

"The Conversation of Eiros and Charmion" (publicado no *Burton's Gentleman's Magazine*).

"The Fall of the House of Usher" (publicado no *Burton's Gentleman's Magazine*).

"The Devil in the Belfry. An Extravaganza." (depois intitulado "The Devil in the Belfry", publicado no *Saturday Chronicle*).

1840:

"Why the Little Frenchman Wears His Hand in a Sling" (publicado no TGA)

"Peter Pendulum, The Business Man" (depois intitulado como "The Business Man", publicado no *Burton's Gentleman's Magazine*).

"The Journal of Julius Rodman" (publicado no *Burton's Gentleman's Magazine*).

"The Man of the Crowd" (publicado no *Burton's Gentleman's Magazine*).

1841:

"The Colloquy of Monos and Una" (publicado no *Graham's Magazine*).

"A Descent into the Maelström" (publicado no *Graham's Magazine*).

"Eleanora" (publicado no *The Gift for 1842*).

"The Island of the Fay" (publicado no *Graham's Magazine*).

"The Murders in the Rue Morgue" (publicado no *Graham's Magazine*).

"Never Bet Your Head, A Moral Tale" (depois intitulado "Never Bet the Devil Your Head. A Tale with a Moral.", publicado no *Graham's Magazine*).

"A Succession of Sundays" (depois intitulado "Three Sundays in a Week", publicado no *Saturday Evening Post*).

1842:

"The Landscape-Garden" (publicado no *Ladies Companion*).

"The Masque of the Red Death. A Fantasy." (depois intitulado "The Masque of the Red Death", publicado no *Graham's Magazine*).

"The Mystery of Marie Roget" (publicado no *Ladies Companion*).

"The Oval Portrait" (publicado no *TGAPP*).

"The Pit and the Pendulum" (publicado no *The Gift for 1843*).

ENSAIOS**1836:**

"Letter to B——," (publicado no *Southern Literary Journal*)

1842:

"Longfellow Ballads"

"Hawthorne – Review of Twice-Told Tales"

(Ambos publicados na *Graham's Magazine*)

1846:

"The Philosophy of Composition" (publicado na *Graham's Magazine*)

1847:

"Nathaniel Hawthorne – Tale-Writing" (publicado no *Godey's Lady's Book*)

1848:

"The Poetic Principle" (primeiro manuscrito de 1848, só publicado em 1850 no *Home Journal*).