

A casa assombrada: ensaio sobre o olhar*

Andrea Menezes Masagão é pesquisadora do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP.

Resumo

A casa é por excelência, o espaço da intimidade: “Lembrando-nos das casas, dos aposentos, aprendemos a morar em nós mesmos (...) elas estão em nós tanto quanto estamos nelas”(BACHELARD, 2005,p.20) A casa enquanto espaço habitado, não eu que protege o eu, serve de abrigo para o devaneio e remete a origem na figura da casa natal. Ela enraíza o homem e cria um espaço de pertencimento: Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida (...) Antes de ser jogado no mundo, o homem é colocado no berço da casa.

Palavras-chave:

A Queda da Casa de Usher, Edgar Allan Poe, Psicanálise

Abstract

The house is by excellence, the space of intimacy: "Remembering the houses, the rooms, we learn to live in ourselves (...) they are in us as much as we are in them" (Bachelard, 2005, p.20). The house as living space, not the I that protects the I, serves as a haven for daydreaming and refers to the origin in the home. It roots the man and creates a space belonging: In the life of man, the house keeps away contingencies, multiply his advices of continuity. Without it a man would be dispersed. It keeps the man through the storms of heaven and the storms of life (...) Before being thrown into the world, the man is placed in the cradle of the house.

Key words

The Fall of the House of Usher, Edgar Allan Poe, Psychoanalysis

Introdução

A casa é por excelência, o espaço da intimidade: “Lembrando-nos das casas, dos aposentos, aprendemos a morar em nós mesmos (...) elas estão em nós tanto quanto estamos nelas”(BACHELARD, 2005,p.20) A casa enquanto espaço habitado, não eu que protege o eu, serve de abrigo para o devaneio e remete a origem na figura da casa natal. Ela enraíza o homem e cria um espaço de pertencimento:

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida (...) Antes de ser jogado no mundo, o homem é colocado no berço da casa. (Ibid, p. 26)

A casa natal abriga as narrativas da infância, da corpo as lembranças dispersas e nos acompanha no decorrer da vida, mesmo quando já saímos a muito tempo de casa. É assim que o fotógrafo Eugen Bavcar reencontra em uma viagem ao Brasil, o cheiro familiar do café torrado da casa natal na Eslovênia:

Naquele momento reencontrei a felicidade de outrora, quando minha mãe servia-me ainda café `a moda turca, preparado segundo o longo ritual da torrefação dos grãos até o aparecimento do cheiro incomparável. (BAVCAR, 2003, p.105)

A casa carrega as marcas do lugar de origem ao qual tivemos que renunciar ao sair de casa e, nesse sentido, ela é um lugar paradoxal onde se revela o contato com a origem, mas também a perda da origem, o desejo mas também o luto, o mesmo mas também o heterogêneo. Assim, a casa remete ao mesmo tempo ao que nos é familiar: ao espaço do reconhecimento e pertencimento que fixa o eu na relação de espelhamento com os objetos do mundo; e ao espaço da perda que marca a relação de exclusão interna do sujeito a seu objeto e que implica a errância do sujeito e seu desfalecimento. A dialética do espaço da casa permite abordar o lugar especular do eu, bem como o lugar de ausência do sujeito para além da imagem do espelho:

Bem, para nossa convenção, para a clareza de nossa linguagem daqui para frente, esse lugar, ali, designado na última vez, vamos chamá-lo pelo seu nome: é isso que se chama Heim. Se vocês quiserem, digamos que, esta palavra tem um sentido na experiência humana, é lá a casa do homem. Dêem a essa palavra, casa, todas as ressonâncias que vocês quiserem, inclusive a astrológica. O homem encontra sua casa em um ponto situado no Outro, para além da imagem de que somos feitos, e esse lugar representa a ausência onde nós somos. Supostamente, o que acontece, que ela se revela por aquilo que ela é: a presença alhures que torna esse lugar ausência, então ela é a rainha do jogo, ela se apodera da imagem que a suporta e a imagem especular devém a imagem do duplo, com tudo aquilo que ela traz de estranhamento radical e – para empregar termos que tomam sua significação por se oporem aos termos hegelianos -, fazendo-nos aparecer como objeto, revelando-nos a não autonomia de sujeito. (LACAN, 1962-63/2002, p.55)

Freud trabalha a dialética entre o familiar e o estranho em seu texto *Das Unheimlich*. Ele se debruça sobre os deslocamentos que a palavra *Heimlich* sofre na língua alemã e que giram em torno de dois polos representacionais. De um lado tudo aquilo que evoca a casa: o familiar; a intimidade; o doméstico; o conforto; o abrigo. Do outro tudo aquilo que o que voca o segredo: oculto; dissimulado; clandestino; misterioso . Assim a mesma palavra *Heimlich* é empregada em situações bem distintas e em alguns casos acaba coincidindo com aquilo que é designado por seu antônimo: *Unheimlich*. A palavra *unheimlich* agrega um sentido de estranheza, inquietação e mesmo terror. Freud destaca o uso inovador da palavra feito por Schelling: “*Unheimlich* seria tudo o que devia ter ficado oculto, secreto, mas que se manifestou.” (FREUD, 1919/1981, p. 2487)

Freud localiza na figura do homem de areia do conto de Hofman o sentimento do estranho pois é ele que dá corpo a ideia da perda dos olhos. Assim, podemos supor que

a ameaça da perda dos olhos manifesta o que até então estava oculto. O que se revela é justamente o olhar enquanto objeto da pulsão. A dimensão do olhar enquanto objeto da pulsão fica elidida, oculta nas relações imaginárias reguladas pelo campo da visão. Assim, é na perda da visão que surge o olhar, ou ainda, é na quebra do espelho que surge a angústia.

Abordar o campo do especular e o campo do escópico é o que interessa nesse artigo pois permite problematizar a imagem tanto na sua relação com o corpo como na sua relação com o espaço. A casa mal assombrada é um lugar privilegiado para trabalhar essas questões, lugar paradoxal onde a dialética entre o familiar e o estranho ganha corpo e é apresentada de forma magistral no conto A queda da casa de Usher de Edgar Allan Poe.

O olhar

Lacan vai se utilizar das elaborações de Roger Caillois a propósito da função do mimetismo no reino animal para propor o olhar como objeto da pulsão. Ele se pergunta sobre o que diferencia o olho enquanto órgão de sua função; o olhar. Do ponto de vista da óptica a função da visão esta muito mais ligada a demarcação do espaço do que propriamente a visão. Isso porque a função da visão se define por uma correspondência, ponto a ponto de duas unidades no espaço. Essa correspondência ocorre através da linha reta determinada pelo trajeto da luz entre uma imagem e uma superfície em um ponto geométrico. Assim na estruturação óptica do espaço são os fios de luz que ligam um ponto a outro e no entanto, um cego pode se localizar e imaginar esse espaço sem a luz pois ela fica reduzida a uma linha reta que liga um ponto a outro. Existe algo que escapa a dimensão óptica do espaço que se constitui através da visão. O que escapa na estruturação óptica do espaço é justamente a luz. A luz se propaga em linha reta, mas ela refrata, se difunde, transborda. O que se apresenta como o campo da luz é sempre alguma coisa do jogo da luz com a opacidade, algo que não se inscreve como distância, mas que se pinta como mancha. A função da mancha permite a Lacan isolar o olhar como objeto. A mancha dá contorno ao olhar justamente porque escapa a função reguladora da forma que se institui na visão.

A mancha é opacidade, deformação. Escapa a ilusão reflexiva na qual a consciência satisfaz-se consigo mesma, onde o sujeito imagina-se como: eu me vejo vendo-me ou eu me penso pensando-me. Nessa operação reflexiva da consciência existe um escamoteamento da função do olhar assim como na satisfação narcísica da imagem plena que o sujeito contempla no espelho. A satisfação da contemplação só ocorre se a dimensão do olhar não se mostra. Assim, uma mulher se satisfaz em se saber olhada na condição de que não se mostre isso a ela. É porque Isso olha, mas também Isso mostra. Mostra o que? O que esta para além da aparência, além da mascarada, além ou quem da imagem na sua função de ideal. Na dialética da aparência, no além da aparência não há coisa em si, há olhar. Se o olhar é o avesso da consciência como podemos imaginá-lo? Podemos dar corpo ao olhar. Dar corpo ao olhar é justamente encarnar uma falta pois o olhar enquanto objeto pulsional é suportado na perda.

As proposições de Roger Caillois interessam a Lacan na medida em que possibilitam pensar essa encarnação do olhar. Ao contrario do que se pensa, o mimetismo não tem uma função adaptativa pois não está fundamentado em condições orgânicas de sobrevivência. Em seu artigo Mimetismo e Psicastenia Legendária, Caillois aponta que

o mimetismo pode em alguns casos levar os animais a morte como por exemplo pequenas lagartas que simulando arbustos são podadas por agricultores ou ainda outras que simulam folhas tão perfeitas que acabam sendo roídas. Assim, o disfarce mimético não cumpre uma função de proteção da espécie. No mimetismo animal ocorrem reações de semelhanças e contrastes do organismo na sua relação com o espaço. Existe no mimetismo uma espécie de atração pelo inorgânico, uma tendência a homeostase com o ambiente onde o animal é atraído por corpos decompostos ou matérias inorgânicas, ele literalmente copia as deteriorizações do meio: “Na camuflagem não se trata de colocar-se em acordo com o fundo, mas sob um fundo sarapintado, de fazer-se pinta”.(LACAN, 1964/1988, p.98)

No mimetismo a função se destaca, se separa do órgão e é isso que permite a Lacan aproximá-lo do objeto da pulsão, mais precisamente do olhar enquanto objeto da pulsão escópica, que se destaca, se separa do olho. O objeto da pulsão não é o objeto da necessidade; ao contrário, nenhum objeto da necessidade pode satisfazer a pulsão. Isso porque é justamente nos vazios dos órgãos que se apoiam as nossas funções de representação. Assim o corpo pulsional não se apoia apenas na forma oferecida pela imagem especular, mas fundamentalmente nos orifícios pulsionais recortados pelo significante. O corpo pulsional não é o corpo da necessidade, mas um corpo erótico, um corpo representado.

Penso que um exemplo que nos permite imaginar essa proposta de Lacan de dar corpo ao olhar foi trabalhado por mim no texto “A impressão da marca e a rasura do traço na escrita das margens.” Trata-se de um morador de rua que habita, a mais de dez anos, sempre no mesmo lugar, o canteiro central de uma grande avenida de São Paulo:

Sentado diante de uma cadeira vazia na ilha central de uma grande avenida da cidade de São Paulo, ele passa o dia trabalhando na escrita cuidadosa do que nomeia “ofertas”. É conhecido por diversos apelidos: filósofo, profeta, poeta, mas assina seus escritos como o Condicionado. Régua, caneta, tesoura e uma moldura são as ferramentas de seu trabalho, pequenas ofertas escritas e oferecidas aos que circulam na avenida onde está há mais de dez anos, sempre no mesmo lugar. Um dia ouviu uma voz citando o profeta Malaquias: “Não ficará pedra sobre pedra”. Tudo o que faz desde então se desmancha, não permanece, é falsificado. Mesmo o seu nome não pode ser usado, pois se assim o fizer corre o risco de perdê-lo. Segundo o Condicionado, a única coisa original, a única coisa que não é falsificada, é a marca da tinta de sua caneta sobre o papel. (MASAGÃO, 2007, p.94)

Através do ato de escrita no espaço público o Condicionado faz a letra circular, enquanto seu corpo permanesse fixo. Penso que a presença ininterrupta do corpo petrificado na calçada faz mancha na paisagem urbana, coloca o espanto no lugar do reconhecimento; corpo que ao perder a invisibilidade revela justamente o que fica elidido da visão. Podemos supor o corpo do Condicionado enraizado na calçada remete ao que fica subtraído das relações especulares; ao furo do olho que fica elidido pelo corte-apagamento efetuado pelo recalque que faz do olho um entrevistado. Encarnando esse furo, ele se aproxima do olho que tudo vê, encarnado pela mira de Estamira. personagem de um documentário dirigido por Marcos Prado que leva seu nome no título: “Sou esta mira, estou aqui e ali, estou em todo lugar, estou na borda” (2006). Estamira/esta mira ocupa o lugar do olho que tudo vê; lugar absoluto que remete ao que

faz borda no discurso da civilização. Podemos dizer que da mesma maneira que o Condicionado ao endereçar seus escritos aos passantes anônimos que circulam pela avenida, se dirige a todos e conseqüentemente a ninguém, Estamira está em todo lugar e também em lugar nenhum. Eis aí uma bela maneira de abordar a borda, a margem que delimita um furo no campo discursivo...

Podemos supor que essa possibilidade de dar corpo ao olhar sustenta-se em uma dupla potência da imagem pois a imagem pode tanto velar, dissimular o vazio como também dar a ver esse vazio. Nesse sentido, ela pode funcionar como uma espécie de limiar visual que coloca em contato campos heterogêneos como o simbólico e o real. A arte e particularmente a pintura, é um campo privilegiado que permite a apresentação dessa tenue fronteira entre olhar ser olhado e produzir olhar. Isso porque a arte permite encarnar, modelar, manipular, apresentar esse vazio que resulta da ação simbolizadora das palavras sobre as coisas, do corte que o significante realiza sobre o real. Nessa simbolização/corte, o sujeito separa-se de uma parte de si e passa a carregar o estranho, o alheio, dentro de si. Nesse lugar paradoxal, um interior excluído, Lacan situa a coisa que remete ao que não pode ser assimilado pela linguagem. Não é possível simbolizar todo o real, existe sempre um resto que faz limite a representação e que aponta para o que Freud chamou de umbigo dos sonhos, um furo onde o conhecido se enlaça ao desconhecido. Como nos lembra Didier-Weill, a arte nos põe novamente em contato com a Coisa que habita o espaço do exílio que cada um carrega dentro de si, sem, no entanto, libertá-la de seu exílio:

O artista é o embaixador desse infinito: tornando transmissíveis o inaudito e o invisível, sua tarefa é lembrar ao homem a Coisa que nele vive em exílio; ele não liberta essa Coisa de seu exílio, mas permite que ela seja vista e ouvida enquanto definitivamente exilada. (DIDIER-WEILL, 1997,p. 302)

Lacan aponta duas faces da pintura que colocam em causa essa função de limiar que a imagem pode desempenhar. Na pintura *dompt-regard* aquele que olha é sempre levado a depor seu olhar. O pintor oferece algo como uma pastagem para o olho, convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali o seu olhar, como se depõem armas. É nessa deposição do olhar que está o efeito apaziguador da pintura. Nesse sentido a pintura *dompt-regard* implica abandono do olhar e se oferece ao olho, a satisfação reflexiva da visão. Essa é toda a corrente da pintura que trabalha o vies da representação.

Existe uma outra face da pintura que oferece algo que vai no sentido da satisfação da pulsão; satisfação ao que é pedido pelo olhar. Essa pintura não trabalha sobre a coincidência ilusória entre o olho e o olhar, mas sob o engano, o logro. O que há de insatisfatório no amor, na ilusão de completude da imagem especular é que jamais me olha de onde te vejo e inversamente o que eu olho não é jamais o que quero ver. É um jogo de *tromp l'œil*. O que nos mostra essa pintura é que a relação do olhar com o que queremos ver é sempre uma relação de logro. O sujeito se apresenta com o que ele não é e o que se dá a ver não é o que ele quer ver. Nesse sentido essa pintura joga com a inadequação estrutural entre o olho e o olhar, ela não escamoteia o olhar, mas faz apelo ao olhar, jogando com a ilusão de aparência das coisas.

No entanto o que interessa a Lacan não é a possibilidade da pintura oferecer um equivalente ilusório do objeto como no caso das uvas de Zeuxis:

Se os passáros se precipitaram sobre a superfície em que Zeuxis havia indicado seus toques, tomando o quadro por uvas a serem bicadas, observamos que o sucesso de tal empresa não implica em nada de as uvas serem admiravelmente reproduzidas... (LACAN, 1964/1988, p. 109)

O tromp-lôeil da pintura é o efeito de dar a ver uma coisa diferente daquela que se mostra como no caso da cortina de Parrásios. Parrásios pinta sobre uma parede uma cortina tão parecida com uma cortina que Zeuxis pede que ele mostre o que pintou por trás da cortina. Assim, para enganar os passaros, as uvas pintadas funcionam como signo das uvas reais nessa espécie de continuidade entre a imagem e objeto que já apontamos. Mas, para enganar o homem a pintura da cortina não funciona como signo da cortina, mas aponta para algo mais, além do que se quer ver, justamente para o lugar vazio a partir do qual se constroi a imagem enquanto representação. Assim, a metáfora das uvas e da cortina aponta para essa diferença do lugar da onde vem a imagem para os animais e para os homens. Nesse sentido a pintura aparece como sendo outra coisa, ela se dá a ver como sendo essa outra coisa, diferente daquilo que ela representa. Essa outra coisa é o objeto a.

O efeito de tromp-lôeil da pintura está nessa armadilha que captura o olhar. Essa captura do olhar ocorre quando o movimento do gesto é dado a ver; “esses toques que chovem do pincel do pintor”(LACAN, 1964/1988, p.107). Segundo Lacan, se um passaro pintasse seria deixando cair suas penas. Assim, nesse ato uma queda opera, o sujeito/passáro perde algo, suas penas/dejetos. Assim a pincelada do artista não é a representação de um objeto que não está mais lá, mas o próprio ato de queda/criação do objeto. Podemos lembrar aqui do jogo do carretel. O jogo, repetido compulsivamente, visa ao que não está representado; ele cria em ato o objeto que se perde, que se destaca do corpo, mas que é parte do corpo, o objeto a, objeto parcial da pulsão. É nesse sentido que a repetição da saída da mãe não representa a mãe a partir de sua ausência, mas causa a divisão do sujeito; aponta tanto para a criação como para a perda, pois, a cada vez que a criança cria o carretel-objeto, ela o perde:

Esse carretel não é a mãe reduzida a uma bolinha – é alguma coisa do sujeito que se destaca embora ainda sendo bem dele, que ele ainda segura (...). Se é verdade que o significante é a primeira marca do sujeito, como não reconhecer aqui que o objeto ao qual essa oposição se aplica em ato, o carretel, é ali que devemos designar o sujeito. A este objeto daremos ulteriormente seu nome na álgebra lacaniana – o a minúsculo. (Ibid., p.63)

Francis Bacon ao ser entrevistado por David Sylvester relaciona o trabalho do artista a produção de uma armadilha que visa registrar/agarrar o fato em toda a sua plenitude, o que ele chama do fato vivo que toca diretamente o sistema nervoso. E como o artista faz isso? Ele responde: “Uma coisa difícil de entender é como as marcas do pincel e do movimento da tinta sobre a tela podem nos falar tão diretamente.”(SYLVESTER, D. 2007, p.58) Nessa relação direta com o apetite do olho, a pintura de Francis Bacon tem a violência da queda de um véu:

A gente vive quase o tempo todo encoberto por véus, é uma existência velada. E às vezes penso, quando as pessoas dizem que meus quadros parecem violentos, que eu consigo de vez em quando levantar algum véu ou afastar algum biombo(Ibid.,p, 82).

O que se revela nessa queda/levantamento do véu é o processo de construção através do qual a coisa será apreendida em estado bruto ou melhor; “cheia de vida” para depois ser abandonada ou ainda, “fossilizada”. Assim, a imagem enquanto limiar visual pode colocar em contato a morte e a vida, a criação e a perda e no apagamento dessa tenue fronteira entre olhar, ser olhado e produzir olhar, fazer surgir o horror, a violência ou a angústia. Pascal Convert, artista contemporâneo, nascido na França, é outro artista que, assim como Bacon, joga com essa fronteira e não nos surpreende que a janela seja para ele um lugar privilegiado de elaboração. Georges Didi-Huberman trabalha a obra de Pascal Convert em seu livro *La demeure, la souche apparentement de l’artiste* (1999). Nesse livro encontramos uma obra sem título de 1986. Trata-se de uma instalação feita de grades antigas de janela em ferro fundido sob uma placa de vidro. A instalação foi exposta na galeria Jean-François Dumont em Bordeaux. A janela de Pascal Convert é feita de grades de ferro e vidro, como tantas outras janelas. A grade da janela está lá bem a nossa frente depositada sobre uma laje de vidro. No entanto, ele propõe uma outra modalidade espacial para o lugar dialético que a janela corporifica; lugar de passagem, lugar de fronteira que permite a entrada do exterior no interior da casa. Pascal Convert faz a janela cair. Nesse movimento vertiginoso nossa visão é enviado em direção a queda e ficamos subitamente desorientados ao não mais saber o que está diante de nós. Nessa queda a visão é subtraída e diante da janela que cega o nosso olho, surge a opacidade que dá contorno ao olhar.

Pascal convert compara sua janela a um esqueleto secando ao sol, a uma carcassa de animal morto. A janela deposta é um esqueleto subitamente animado pelo jogo de luz e sombras que se deslocam, refletem, transbordam na espessura dos vazios e plenos da grade esqueleto. Assim, transformada a janela retorna para nos assombrar e revela sua potencia de limiar visual. Ao promover esse contato entre a perda e a presença a janela cega vem nos assombrar com seu olhar.

A casa de Uscher

Edgar Allain Poe trabalha o jogo dialético entre o familiar e o estranho de uma forma magistral em seu conto *A queda da casa de Usher*. Durante um pesado e sombrio dia de outono o narrador caminha em busca da casa de Uscher na qual pretende passar algumas semanas a pedido de seu amigo de infância e proprietário da casa Roderick Usher. O encontro com a casa ocorre ao caírem as sombras da tarde, e logo ao primeiro olhar ele é tomado por um sentimento de angústia insuportável:

Contemplei o panorama a minha frente – a casa simples e os aspectos simples da paisagem da propriedade, as paredes soturnas, as janelas vazias, semelhantes a olhos, uns poucos canteiros de caniços e uns poucos troncos brancos de árvores mortas, que só posso comparar a qualquer sensação terrena, lembrando os instantes após o sonho de ópio. Para quem dele desperta, a amarga recaída na vida cotidiana, o terrível tombar do véu. (POE, 1981, p.80)

Esse primeiro encontro com a casa é marcado pela queda. As sombras que caem, o veu que tomba e aí nessa queda algo se presentifica, mas o narrador não sabe dizer o que é essa presença que provoca terror e angústia. Ele se pergunta o que produz essa perturbação na contemplação da casa, mas no lugar da resposta é novamente a queda que se presentifica:

Dirigi o cavalo para a margem escarpada de um pantano negro e lugubre que reluzia parado junto ao prédio, e olhei para baixo, para as imagens alteradas e invertidas dos caniços cinzentos e dos lívidos troncos de árvores e das janelas semelhantes a orbitas vazias.(Ibid., p.81)

A visão do narrador é enviada em direção a queda e do reflexo da imagem da casa nas águas do pantano surge o olhar; as orbitas vazias. Assim, é na queda/perda da visão que se presentifica a dimensão assustadora do olhar, as orbitas vazias. Nessa queda/subtração da visão algo se abre, se revela naquilo que é contemplado e então o que o narrador vê é o olhar que o assombra:

Quando ergui os olhos da imagem da casa no pantano para a própria casa, cresceu-me no espírito uma estranha fantasia-uma fantasia tão ridícula que só a menciono para mostrar a viva força das sensações que me oprimiam. Tanto eu forcei a imaginação que realmente acreditava que em torno da mansão e da propriedade pairava uma atmosfera que não tinha afinidade com o ar do céu, mas que exalava das árvores apodrecidas e do muro cinzento e do lago silencioso-um vapor pestilento e misterioso, pesado, lento, francamente visível e cor de chumbo.(Ibid.,p.82)

A casa respira, exala um vapor que não se assemelha ao ar, mas que escapa das cinzas, do apodrecimento, enfim dos vestígios, do que que já não está mais ali e no entanto perdura, insiste, se presentifica enquanto uma espécie de matéria da ausência, do desaparecimento: “O efeito atmosférico de uma desapareção capaz de invadir todo o espaço, de densificá-lo. Com essa densificação se impõem o poder da estranheza.” (HUBERMAN, 2001, p. 123)

O poder da estranheza transforma o espaço físico da casa. Ao entrar nela o narrador caminha pelo seu interior e os objetos que encontra durante o seu percurso: as esculturas dos forros, as sombrias tapeçarias das paredes, a negrura de ébano dos assoalhos; objetos com os quais estava familiarizado desde a infância, agora produzem estranhas fantasias que reforçam os sentimentos vagos que o invadem desde o primeiro olhar sobre a casa; “Senti que respirava uma atmosfera de tristeza, um ar de melancolia acre, profunda e irremissível pairava ali, penetrando tudo.”(POE,1981,p.84). A atmosfera sombria, escura como ébano densifica o espaço que se abre para a melancolia, matéria da desapareção que contamina os móveis, os objetos, o ar que se respira e assim dilui as fronteiras entre a vida e a morte, o luto e o desejo, o dentro e o fora. É a partir da sombra que essa presença ganha contorno: “Algo saiu da sombra, mas sua aparição conservará esse traço de afastamento ou de profundidade que a destina a uma persistência do trabalho da dissimulação.”(HUBERMAN, 1998 p. 230)

A estranheza que densifica o espaço físico da casa também contamina o encontro entre o narrador e seu amigo de infância no qual, um exagero dos traços que lhe eram característicos e da expressão o deformaram a ponto de tornar-lo irreconhecível: “foi com dificuldade que cheguei a admitir a identidade do fantasma a minha frente com o companheiro de minha primeira infância.”(POE, 1981, p.84) O amigo de infância surge como sombra, sombra do que ele foi um dia e no entanto, ainda é o amigo de infância:

A lividez cadavérica da pele e o brilho sobrenatural do olhar, principalmente, me deixaram atônito e horrorizado. Também seu cabelo crescera a vontade e sem

limites; e com ele, na sua tessitura de aranhol, mais flutuava do que caía em torno da face, eu não podia, mesmo com esforço, ligar sua aparência estranha com a simples idéia de humanidade.(Ibid.,p. 84)

Nessa aparição, surge a figura outrora familiar do amigo de infância, suspensa entre a vida e a morte. Nessa aparição um limite se desfaz e ao mesmo tempo um limiar se abre. O limite entre a forma e o informe, o humano e o inumano, a vida e a morte, a perda e a presença. Nessa experiência em que o olhar se apresenta ao mesmo tempo como perda do ver e aparecimento do que estava dissimulado, o que se abre é justamente a dimensão do olhar na sua relação com a angústia que dilui os suportes nos quais apoiamos nossa identidade. O que o narrador experimenta é o sentimento de estranheza e a desorientação de não mais saber o que está diante dele: é seu amigo? É um fantasma? Ele é ameaçado pela ausência, pela abertura que carrega dentro de si como um interior excluído. O que se abre e contamina tudo a sua volta é justamente esse limiar que marca o lugar da extimidade.

É então que o espectro narra a misteriosa doença que o consome. Ele atribui a doença a uma espécie de influencia, contaminação da casa em seu corpo e espírito:

Influencia que certas particularidades da forma e da substancia de sua casa familiar exerciam sobre seu espirito; efeito que o fisico das paredes e pedras cinzentas e do sombrio pantano em que esse conjunto se espelhava, afinal, produzira sobre o moral de sua existencia.(Ibid., p.84)

No entanto, ele também atribui seu estado de melancolia morbida a morte iminente da irmã doente, o que faria dele o último sobrevivente da antiga linhagem da família Usher. A ameaça de desaparecimento da irmã evoca o desaparecimento da linhagem e toma corpo na figura espectral do fantasma. Roderik Usher é a própria figura do desaparecimento, sombra do que foi um dia a linhagem da família Usher, sua riqueza, suas posses, seu sofrimento, enfim seu nome. Nessa encarnação da perda ele mimetiza os restos de seu ambiente; as cinzas e as sombras, as ruínas de sua genealogia e da corpo a essa espécie de atração pelo inorgânico, na qual o eu se expande além de suas fronteiras e se dilui no espaço da casa.

Durante os dias que seguem o narrador se esforça para aliviar a melancolia do amigo e lhe faz companhia, lendo ou pintando ou ainda ouvindo-o tocar. Mas em seus desenhos o último sobrevivente da família Usher materializa através de abstrações todo o terror que o habita. Ele desenha um pequeno quadro que apresentava o interior de uma adega, ou túnel, muito longo e retangular, com paredes baixas, brancas e polidas, desprovidas de qualquer ornamento. Um lugar subterrâneo que jazia a uma profundidade excessiva, bem abaixo da terra. Não apresenta qualquer saída em seu vasto percurso e nenhuma fonte de luz era perceptível e no entanto, “uma efusão de intensos raios rolava de uma extremidade a outra, tudo banhado de esplendor fantástico e inapropriado”.(POE, 1981, p.88) O quadro representa um labirinto subterrâneo, um lugar terrível que se abre diante de nós e nos desorienta, nos faz experimentar a perda pois não existe saída, não existe um caminho a seguir apenas corredores intermináveis que não levam a lugar nenhum:

Nessa situação, somos ao mesmo tempo forçados a uma passagem que o labirinto decidiu por nós, e desorientados diante de cada porta, diante de cada signo de orientação. Estamos de fato entre um diante e um dentro. E essa desconfortável

postura define toda a nossa experiencia, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos.(HUBERMAN,1998, P. 234)

Além do quadro, um poema declamado pelo amigo, chama a atenção do narrador pois exprime a crença de que todos os seres inorganicos eram dotados de sensitividade. A crença na sensitividade do inorganico estava ligada as cinzentas pedras da casa de Usher:

As condições da sensitividade tinham sido aqui, imaginava ele, realizadas pelo método de colocação das pedras; a ordem de seu arranjo, os fungos que as revestiam, as arvores mortas que erguiam-se ao seu redor e, acima de tudo, na sua duplicação nas aguas dormentes do lago. A prova da sensitividade haveria de ver-se na gradual condensação da atmosfera que lhes era própria, em torno das aguas e dos muros. O resultado era visível naquela influencia silenciosa que, durante seculos tinha moldado os destinos de sua familia e fizera dele o que ele era, tal como eu o via agora.(POE, 1981,p.90)

Essa espécie de antropomorfismo que desfaz os limites entre o vivo e o morto, o organico e o inorganico remete ao tema do duplo presente no reflexo da casa nas aguas do pantano, presente também na identidade entre o espaço fisico da casa e o espaço psiquico de seus habitantes a ponto do mesmo nome ser utilizado para identificar a ambos:

Era essa deficiência, pensava eu, enquanto a mente examinava a concordância perfeita do aspecto da propriedade com o carater exato de seus habitantes, e enquanto especulava sôbre a possível influênciã que aquela, no decorrer dos séculos, poderia ter exercido sobre estes, era essa deficiência, talvez de um ramo colateral, e a consequente transmissão em linha reta, de pai para filho, do nome e do pstrimonio, que afinal tanto identificara a ambos, a ponto de dissolver o título original do dominio na estranha e equivocã denominação de Casa de Usher, denominação que parecia incluir na mente dos camponeses que a usavam, tanto a familia quanto a mansão familiar (Ibid., p. 82).

O tema do duplo também esta presente no conto na semelhança entre Roderik Usher e sua irmã gêmeã Madeline. Quando ela morre seu corpo é conservado em um dos aposentos da casa: uma adega pequena e umida, sem nenhuma entrada de luz localizada no subterraneo. O narrador contempla seu rosto alguns segundos antes que a tampa do caixão se feche e ela seja definitivamente enterrada na casa transformada em tumulo:

Uma semelhança chocante entre o irmão e a irmã deteve então, em primeiro lugar, a minha atenção; e Usher, adivinhando, talvez, meus pensamentos, murmurou umas poucas palavras, pelas quais vim a saber que a morta e ele tinham sido gêmeos e que afinidades, duma natureza mal inteligivel, sempre haviam existido entre eles.(Ibid., p. 92)

O duplo é um tema caro a Freud e também a Lacan. Segundo Didi-Huberman a noção do duplo define ao mesmo tempo algo que repete a humanidade, o que lhe confere o carater de antropomorfismo, e algo que é capaz de repetir-se a si mesmo, o que lhe confere o carater de inumano através de uma forma autonoma, animada de sua propria vida de objeto puro. O carater ameaçador do estranho/unheimlich se dá entre outras coisas através da sua associação com a tematica da cegueira desenvolvida por Freud na

análise do conto de Hofmann, o homem de areia. A experiência do estranho equivale a entrar na experiência visual de arriscar-se a não ver mais. Assim o estranho coloca em causa a dialética do olhar; da perda da visão surge o olhar; de um lado o ver perdendo e do outro ver aparecer o que se dissimula.

O conto A queda da casa de Usher se aproxima do fim quando Madeleine retorna do mundo dos mortos, ela havia sido enterrada viva:

Havia sangue sobre suas vestes alvas e sinais de uma luta terrível, em todas as partes de seu corpo emagrecido. Durante um instante, permaneceu ela, tremendo e vacilando, para lá e para cá, no limiar. Depois com um grito profundo e lamentoso, caiu pesadamente para a frente, sobre seu irmão, e, em seus estertores agônicos, violentos e agora finais, arrastou-o consigo para o chão, um cadáver, uma vítima dos terrores que ele mesmo antecipara.

A queda dos corpos sobrevem a queda da casa:

Houve um longo e tumultuoso estrondar, semelhante a voz de mil torrentes e o pantano profundo e lamacento, a meus pés, fechou-se lugubre e silente, sobre os destroços da casa de Usher. (POE, p. 98)

A casa finalmente transforma-se no túmulo de toda a linhagem da família Usher que desaparece no mesmo instante em que a casa é engolida pelo pantano que antes refletia a sua imagem invertida em suas águas lamacentas. O túmulo nos oferece uma imagem emblemática dessa dupla potência da imagem. Ele é ao mesmo tempo aquilo que vela, dissimula a falta e aquilo que dá corpo à falta. De um lado um volume, um simulacro coberto de inscrições; o mundo da cultura com seus objetos modelados e trabalhados, objetos criados pela linguagem. De outro, uma espécie de esvaziamento que diz do destino de um corpo semelhante ao meu, esvaziado de vida. Um corpo reduzido à carne do qual é feito. É assim que diante do túmulo, o que vejo, me olha até o amago, fazendo aparecer aquilo que é da ordem do fixo, a fixidez do cadáver que diz daquilo que não pode ser assimilado pela linguagem, aquilo que faz furo na imagem:

Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia. E a angústia de olhar o fundo o lugar do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber e de não saber o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, se abrir. (Huberman, 1998, p.37)

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, G. (1957). A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAVCAR, E. Memórias do Brasil. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

COSTA, A. Tatuagens e marcas corporais. São Paulo: Casa do psicólogo, 2003. (Clínica Psicanalítica).

DIDIER-WEILL, A. Os três tempos da lei. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

(Transmissão da Psicanálise)

DIDI-HUBERMAN, G. Génie du non-lieu, air, poussiere, empreinte, hantise. Paris: Minuit, 2001.

_____. La Demeure, la souche, apparentements de l'artiste. Paris: Minuit, 1999.

_____. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.

ESTAMIRA, direção de Marcos Prado, Rio de Janeiro: 2005, DVD (115 min.) NTSC, Son. Cor.

FREUD, S. (1939) Lo siniestro (1919). Madrid; Biblioteca Nueva, 1981, (Obras Completas, tomo III).

POE, E. A. A queda da casa de Usher in Contos de terror e mistério. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

LACAN, J. (1955-1956) As psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. (O seminário, livro 3).

_____. (1962-1963) A angústia, Publicação para circulação interna, Recife: Centro de Estudos Freudianos de Recife, 1997.

_____. (1964) Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. (O seminário, livro 11).

_____. (1949) O estádio do espelho como formador da função do eu. In Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LE GAUFEY, G. Le lasso spéculaire: Une étude traversière de l'unité imaginaire. Paris: E.P.E.L, 1997.

SYLVESTER, D. Entrevistas com Francis Bacon, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MASAGÃO, A. A impressão da marca e a rasura do traço na escrita das margens. 195 f. Tese (doutorado em Psicologia Clínica), Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

*Esse texto foi apresentado na jornada do Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos intitulada O poder do medo-2009