

O ESPAÇO GÓTICO EM *A MÁSCARA DA MORTE RUBRA**

LUCIANA MOURA COLUCCI DE CAMARGO**

OZÍRIS BORGES FILHO***

RESUMO

Neste trabalho, analisamos o conto de Edgar Allan Poe, *A máscara da morte rubra*, focalizando principalmente a espacialidade. Como suporte teórico, partimos da proposta da Topoanálise, elaborada a partir das ideias de Bachelard, Iuri Lotman, Osman Lins entre outros. Também recorremos ao ensaio de Poe, intitulado *Filosofia do mobiliário*. Em nossa análise, verificamos que o percurso espacial do texto se divide especialmente pela coordenada da interioridade, revelando-se então em exterior vs. interior. Temos o país como um espaço englobante e externo e, como espaço englobado e interior, aparece a abadia para onde o duque foge com sua corte.

PALAVRAS-CHAVE: topoanálise, espaço, cenário, gótico.

INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa o conto *A máscara da morte rubra*, escrito por Edgar Allan Poe. Para esta análise, utilizam-se a metodologia da Topoanálise, com base em ideias de Bachelard, Lotman, Osman Lins entre outros, e também a própria teoria proposta por Poe, em seu texto *Filosofia do Mobiliário*, em que a descrição de um *bourdoir* inglês imprime a esse espaço uma atmosfera gótica possível de ser observada, em muitos contos e poemas do autor, que nos levou a compreender a *Filosofia do Mobiliário* como uma espécie de poética do espaço gótico.

* Esse texto foi apresentado como comunicação no I Colóquio Vertentes do Fantástico na Literatura, Unesp-Araraquara, de 28 a 30 de abril de 2009.

** Professora da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (Uberaba, MG).
E-mail: profalucianacolucci@gmail.com

*** Professor da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (Uberaba, MG).
E-mail: oziris@oziris.pro.br

Este conto foi publicado pela primeira vez, em 1842, no *Graham's Magazine*, com o título *The mask of the Red Death. A fantasy*. Na versão publicada no *Broadway Journal*, em 1845, o título muda para *The masque of the Red Death* e é assim que permanece até hoje. Percebe-se, portanto, que houve duas mudanças no título. A primeira é a troca da palavra *mask* por *masque*. A segunda é a retirada das palavras *A fantasy*. Essa segunda mudança nos parece mais interessante, pois o texto perde uma referência de conteúdo. Realmente, o conto possui um caráter altamente metafórico, daí o uso daquela indicação. Sem ela, o trabalho do leitor fica menos direcionado e, portanto, mais participativo.

Para esta análise, usamos a versão publicada na antologia *The works of the late Edgar Allan Poe*, em 1850, entre as páginas 339-345.¹

O conto pode ser segmentado, para termos de análise, em duas partes. Na primeira parte, em analepse, o narrador extra e heterodiegético narra a fuga do protagonista para seu palácio no intuito de fugir ao contato da peste que devastava seu reino. Na segunda, mostra-se a impossibilidade dessa fuga, pois a morte alcança o protagonista bem como sua corte.

1 A FUGA

Logo no primeiro parágrafo do texto, o narrador heterodiegético localiza o espaço do enredo: “the country”. O uso do pronome demonstrativo, além de situar o enredo, estabelece um distanciamento entre o narrador e a história, provocando um efeito de objetividade. Tem-se a impressão de que se está lendo uma história tal qual realmente aconteceu, sem a intromissão do narrador. Concomitantemente à localização da história, o narrador também afirma que aquele espaço está ameaçado por uma peste de nome “morte rubra” e a descreve de maneira enfática. Nessa descrição, o que predomina é a cor vermelha, justificando assim o nome da peste: “There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleeding at the pores, with dissolution. [...] And the whole seizure, progress and termination of the disease, were the incidents of half an hour.”

Quando a morte já havia matado metade dos habitantes daquele reino, o protagonista, chamado de Príncipe Próspero, nesse primeiro

momento, resolve isolar-se juntamente com um milheiro de pessoas escolhidas por ele. Note-se como as figuras “the country” e “Prince Prospero” remetem a um tom fabular, a fantasia do título original, que permeia todo este conto. Ainda chamamos a atenção para o nome do príncipe, pois também nos remete à peça *The Tempest* (1610-1611), de William Shakespeare, cuja personagem principal possui o mesmo nome: Próspero. Só que, no conto, o príncipe tem uma sorte – às avessas - diferente da personagem da peça, já que aquele não encontra prosperidade e redenção, e sim a morte. É interessante lembrar aqui também a proposta de Tomachevski, segundo a qual umas das estratégias de caracterização da personagem chama-se direta: “No caso mais simples, quando o autor inicialmente nos faz conhecer os personagens participantes da fábula, temos o processo de uma exposição direta” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 178).

É justamente essa forma que vemos aqui, pois o narrador caracteriza diretamente a personagem: “But the Prince Prospero was happy and dauntless and sagacious.” Quando o narrador usa o próprio nome da personagem, como forma de caracterização, o teórico russo chama esse recurso de máscara. Essa estratégia é também usada aqui. Através dela, temos uma caracterização do príncipe chamado duque – como também acontece em *The tempest* – mais à frente da narrativa. O nome “próspero” indica uma personagem que tem sucesso econômico e social. Além disso, a fuga empreendida por ele parece ser o último recurso que encontrou para preservar o seu reino. Portanto, é com boas intenções que ele se isola.

Nessa reclusão aparece o principal espaço da narrativa que, nesse primeiro momento, é chamado de “castellated abbeys”. Assim, desde o início, já temos uma caracterização desse espaço: o fato de ser fortificada. Trata-se de uma característica que homologa a ação do príncipe, pois o que se quer é justamente ficar afastado, não permitindo a ação de fora. Mas o príncipe é ainda mais precavido como podemos ver na seguinte passagem:

A strong and lofty wall girdled it in. This wall had gates of iron. The courtiers, having entered, brought furnaces and massy hammers and welded the bolts. They resolved to leave means neither of ingress or egress to the sudden impulses of despair or of frenzy from within. (p. 339)

Assim, fica evidente as precauções tomadas pelo príncipe. Além de a abadia ser fortificada, os portões foram lacrados. Ninguém poderia sair nem entrar. Assim sendo, há uma dicotomia espacial no eixo da horizontalidade: **aqui** vs. **lá**; **dentro** vs. **fora**. Essa dicotomia assume também uma axiologia. O aqui/dentro é o espaço da segurança, da saúde, da comida farta e da diversão, enquanto que o espaço do lá/fora é o oposto. Principalmente, o espaço de fora é o espaço da morte rubra: “All these and security were within. Without (p. 340) was the “Red Death.”

Note-se aqui o jogo de palavras que Poe faz com o advérbio *within/without*, ressaltando, mais uma vez, a importância do eixo **dentro vs. fora** no conto, ainda mais se atentarmos para as palavras do próprio narrador, quando este diz “The **external** world could take care of itself” (p. 340, grifo nosso), em que se evidencia a vontade de criar uma realidade paralela à realidade social do conto. Aliás, esta situação – passagem do exterior para o interior – é presente em muitos outros contos do autor como os conhecidos *The fall of the house of Usher* (1839) e *The cask of amontillado* (1846) e até mesmo no poema *The raven* (1845).

Retomando o jogo que Poe cria com os advérbios, observa-se o quão é cuidadosa a escolha lexical do autor, pois toda essa atenção aos recursos linguísticos é fruto de sua busca pelo efeito de sentido. Considerando que Poe prima pelo conto, como uma narrativa breve, é vital para ele que todos os elementos sejam escolhidos de forma a permitir a plena concretização desse efeito, aliás como ele descreve em seus ensaios clássicos *A filosofia da composição* (1846) e *Hawthorne* (1847). Cortázar elucida muito bem essa questão quando diz que “Poe tem o dom de se lembrar, no devido momento, da frase que vai ajudá-lo a conseguir um efeito e acentuar um clima” (CORTÁZAR, 1993, p. 111).

Esse cuidado com as palavras suscita ainda um outro pensamento: estamos diante não só de um escritor de prosa mas, acima de tudo, de um poeta para quem as palavras são um metal precioso e precisam ser forjadas, pacientemente, uma a uma. Observemos o último parágrafo do conto em análise:

And now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night. And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall. And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the

tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all. (p. 345)

Notamos nesse trecho a presença de recursos poéticos engendrados na prosa como o uso da inversão – “and died each” ao invés de “and each died” – a presença de figuras de linguagem como comparação e personificação – “[...] He had come like a thief in the night, [...] the life of the ebony clock” repetição da conjunção “and” no início e no meio de sentenças – “[...] and one [...] and died each [...] and the life [...] and Darkness and Decay and the Red [...]” e, por último, ainda há o uso de aliteração – “[...] And Darkness and Decay and the Red Death”.

Então, nesse parágrafo, acreditamos que a recorrência desses elementos imprime ritmo e cadência à narrativa, criando um jogo fônico que lança o texto para a tradição oral, dando-nos a impressão de estarmos não lendo o conto, mas ouvindo-o.

Nessa circunstância, em que temos um híbrido do Poe contista e do poeta, entendemos o porquê de Cortázar (1993, p. 149), ao discorrer sobre a dificuldade de se definir o gênero conto, afirmar que o conto é o irmão “misterioso da poesia” justamente por estar voltado para si mesmo e ser um “caracol da linguagem”.

2 O BAILE

Segundo o narrador, após cinco ou seis meses, quando a peste estava no auge do lado de fora da fortaleza, ele oferece um baile de máscara, uma forma muito comum de entretenimento para a aristocracia inglesa nos séculos XVI e XVII. Nessa parte, o narrador se esmera na descrição dos salões onde acontece o baile: “It was a voluptuous scene, that masquerade. But first let me tell of the rooms in which it was held.” É interessante notar, nesse pequeno trecho, duas funções do narrador: a ideológica e a de organização. Na primeira frase, notamos a opinião do narrador a respeito do baile. Ele, por meio dessa focalização interventiva, mostra-se explicitamente dentro da narrativa. Outra função é a de marcar a articulação das partes do enredo, o que vemos na segunda frase.

Outro ponto importante nessa passagem é o que a Topoanálise chama de espacialização, isto é, a maneira como o espaço se instaura

dentro do texto. Há três formas: espacialização franca, reflexa e dissimulada. Na primeira forma, o espaço aparece através do narrador; na segunda, pela personagem e, na terceira, o espaço aparece junto com as ações da personagem. Nas duas primeiras estratégias, há uma suspensão da ação e a descrição aparece no texto. Na terceira forma, ação e descrição ocorrem concomitantemente. Neste conto que analisamos, predomina uma espacialização franca. A essa altura da narrativa, o narrador faz uma grande descrição do principal espaço em que ocorre o clímax. Ele afirma que há sete grandes salões bem decorados, não dispostos em linha reta e que cada um possui uma cor dominante. Além disso, na entrada de cada salão, existe uma janela gótica alta e estreita: “a tall and - Gothic window.”

That at the eastern extremity was hung, for example [[,]] in blue – and vividly blue were its windows. The second chamber was purple in its ornaments and tapestries, and here the panes were purple. The third was green throughout, and so were the casements. The fourth was furnished and lighted with orange – the fifth with white – the sixth with violet. The seventh apartment was closely shrouded in black velvet tapestries that hung all over the ceiling and down the walls, falling in heavy folds upon a carpet of the same material and hue. But in this chamber only, the color of the windows failed to correspond with the decorations. The panes here were scarlet – a deep blood color. (p. 340)

Das sete salas descritas apenas a sétima é diferenciada. Suas cores principais são o negro e o vermelho. Ainda segundo o narrador, a única iluminação vinha de uma trípode que ficava no corredor de entrada de cada sala. O fogo das brasas passava pelas janelas góticas e iluminava o interior:

And thus were produced a multitude of gaudy and fantastic appearances. But in the western or black chamber the effect of the fire-light that streamed upon the dark hangings through the blood-tinted panes, was ghastly in the extreme, and produced so wild a look upon the countenances of those who entered, that there were few of the company bold enough to set foot within its precincts at all. (p. 340)

Além das “fantásticas figuras” que fazia aparecer, é fácil perceber porque ninguém se aventurava na sétima e última sala: suas cores predominantes, negro e vermelho, lembram facilmente a morte rubra. E as cores preta e vermelha ainda são acompanhadas de adjetivos que intensificam sua nuance: “black velvet/the panes are scarlet – a deep blood color”. Por meio dessa caracterização é compreensível o fato de as personagens não se aventurarem na última sala, pois ela é a representação de um sepulcro. Observando a gradação que ocorre entre a primeira e a sétima sala, temos uma espécie de ritual de passagem, a justa certeza do fim inexorável: a morte, na última e sétima etapa. Tanto que a própria localização da sala encontra-se geograficamente posicionada a oeste enquanto a primeira sala, decorada em azul, com janelas em azul vivo, estava para leste, onde nasce o sol.

Para reforçar essa possibilidade de leitura, ainda observamos que o verbo utilizado para descrever as tapeçarias é *to shroud* – shrouded in black velvet tapestries (p. 339) – que significa “cobrir” ou “esconder”, mas com conotação de esconder algum crime, alguma coisa misteriosa. Utilizado como um substantivo – *shroud* – é o nome do tecido usado para cobrir os mortos. E exatamente nesse jogo entre verbo e substantivo que é descrito o espaço e a personagem – morte – ao aparecer na sala: “shrouded from head to foot in the habiliments of the grave”. É a antecipação da morte eminente; uma prolepse. Por mais que todos evitassem esta sala, o fim já estava anunciado e a morte, ao aparecer de fato, configura uma epifania, pois a visão daquela figura trágica *vestida* da mesma forma que a sala é a certeza de que o real transpôs a fantasia propiciada pelo baile. E aqui é oportuno citar Hawthorne cujas palavras, em *A casa das sete torres*, reforça o fato de que não adianta fugir da morte, porque ela é o “[...] único hóspede que cedo ou tarde fatalmente se introduz nas habitações humanas” (1983, p. 17).

Toda essa preocupação em apresentar o espaço, de forma tão minuciosa, chama-nos a atenção para um outro fator: a do mobiliário. Observamos que Poe preocupa-se inclusive com a decoração interna de cada *topos*, de cada uma das sete salas, não se limitando apenas a aspectos gerais somente para situar o leitor. Ele tece cada peça do mobiliário – móveis, tapeçaria, vidraças, tecidos, lâmpada, candelabros, relógio, tripodes, ornamentos entre outros – que comporá o espaço cuidadosamente porque, mais uma vez, notamos a busca constante

desse autor pelo efeito de sentido que, no conto em análise, encontra sua realização na tradição gótica inglesa com toda sua atmosfera e mobiliário característico. Portanto, esse esmero na construção de um espaço gótico, revela-nos a possibilidade de o conto *A máscara da morte rubra* dialogar com o texto *A filosofia do mobiliário*, também de Poe.

Publicado primeiramente em 1840, na *Burton's Magazine*, a *Filosofia do mobiliário* é mais uma contribuição de Poe à crítica literária, tal qual a *Filosofia da composição* (1846). Entretanto, o primeiro assume um tom irônico e ferino, pois Poe não perde a oportunidade de ressaltar a inferioridade intelectual e de gosto de seus compatriotas ao dizer que na decoração interna “só os ianques são absurdos” (1944, p. 297). Para ressaltar mais essa contenda, diz ainda que é um “dos males crescentes de nossas instituições republicanas, que um homem de larga bolsa, tenha em geral uma alma bem pequena que conserva nela” (1944, p. 299).

Ressaltando a habilidade inglesa – uma aristocracia de sangue – na decoração interna, a *Filosofia do mobiliário* apresenta-se em um primeiro momento apenas como uma simples descrição de uma série de itens que podemos ver em um aposento, como quebra-luz, vidros e espelhos, metragem, madeiramento, intensidade da luz, cortinas, tecidos, tapeçarias e papel de parede. Entretanto, ao observar essa descrição mais atentamente, deparamo-nos com mais uma das artimanhas de Poe, o mestre dos enigmas. Na verdade, ao discorrer sobre a decoração ideal de um *bourdoir* inglês, o autor, de forma muito sutil e aparentemente despreziosa, constrói, a nosso ver, uma poética do espaço gótico, pois cada item citado acima é alvo de considerações acerca de sua importância na composição do espaço. Para exemplificarmos, vejamos os casos do vidro e da luz:

Nesta questão de vidros, geralmente partimos de falsos princípios. Sua característica principal é o brilho, e nesta única palavra, quanto de tudo que é detestável exprimimos! Luzes vacilantes e agitadas são algumas vezes agradáveis; para os idiotas e as crianças sempre – mas no embelezamento de uma sala deveriam ser escrupulosamente evitadas. Na verdade, até mesmo as luzes fortemente firmes são inadmissíveis. Os imensos e inexpressivos lustres, com vidros prismáticos, luz de gás e sem quebra-luz, que estão pendentes de

nossos salões mais elegantes, podem ser citados como a quintessência de tudo o que falso no gosto, ou ridículo até a loucura. (p. 298)

Agora, observemos como tal situação é inserida no conto em análise:

Now in no one of the seven apartments was there any lamp or candelabrum, amid the profusion of golden ornaments that lay scattered to and fro or depended from the roof. There was no light if any kind emanating from lamp or candle within the suite of chambers. But in the corridors that followed the suite, there stood, opposite to each window, a heavy tripod, bearing a brazier of fire, that projected its rays through the tinted glass and so glaringly illumined the room. And thus were produced a multitude of gaudy and fantastic appearances. But in the western or black chamber the effect of the fire-light that streamed upon the dark hangings through the blood-tinted panes, was ghastly in the extreme, and produced so wild a look upon the countenances of those who entered, that there were few of the company bold enough to set foot within its precincts at all. (p. 340-341)

Em nenhuma das salas há qualquer tipo de lâmpada ou candelabro para produzir qualquer efeito de brilho ou iluminação. Somente nos corredores, uma trípode com um braseiro lançava alguns raios e, finalmente, na sala a oeste – a sala negra – uma combinação entre as cortinas negras e as vidraças tintas de sangue suscitavam aparência fantasmagórica, fazendo evocar uma beleza sedimentada no mal e no estranho, tão ao gosto da escritura poeana que sempre procurou refugar a obviedade da beleza clássica, pois encontrou no bizarro e no reverso do sublime sua forma de realização.

Rogers (1965, p. 89) explica que Poe foi fortemente influenciado por três graus de beleza. No nível baixo, há a beleza dos objetos físicos. No nível médio, há aquela direcionada às ações e pensamento nobres de auto-sacrifício. No nível superior, há a contemplação do belo. Para nós todos esses níveis estão imbricados e em nosso entendimento o nível dos objetos físicos não se encontra exatamente em último lugar, pois acreditamos que, para Poe, o espaço e toda sua composição é apresentado como um fator essencial em seus textos, corroborando

para o efeito de sentido. Inclusive como acontece em *A máscara da morte rubra* e *A queda da casa de Usher*, espaço e personagem estão em relação de interdependência, de homologia.

Retomando o ponto de que para Poe a beleza associa-se ao estranho, observamos que, em *A máscara da morte rubra*, essa situação fica explícita quando o narrador discorre justamente sobre a natureza peculiar do gosto do duque:

The tastes of the duke were peculiar. He had a fine eye for colors and effects. He disregarded the *decora* of mere fashion. His plans were bold and fiery, and his conceptions glowed with barbaric lustre. There are some who would have thought him mad. His followers felt that he was not. It was necessary to hear and see and touch him to be sure that he was not. He had directed, in great part, the moveable embellishments of the seven chambers, upon the great *fete*; and it was his own guiding taste which had given character to the masqueraders. Be sure they were grotesque. There were much glare and glitter and piquancy and phantasm – much of what has been since seen in “Hernani”. There were arabesque figures with unsuited limbs and appointments. There were much of the beautiful, much of wanton, much of the *bizarre*, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust. (p. 341-342; grifo do autor)

No excerto acima, é evidente a habilidade do duque em lidar com decoração e a presença dos adjetivos *bold, fiery, barbaric, mad, grotesque arabesque, beautiful, bizarre, terrible*, ligados ao substantivo *taste*, dá a exata dimensão da predileção do duque pela, então, beleza estranha. Ainda, note-se que a passagem acima está justamente vinculando os adjetivos à decoração das salas, dando-nos, assim, o exato valor que Poe imprime ao espaço e à beleza dos objetos materiais. Este efeito espacial criado por ele é tão marcante que autores como J. K. Huysmans, Oscar Wilde, entre muitos outros, inspiram-se nele. Huysmans, em *As avessas* ([1884]1987), cita Poe inúmeras vezes, bem como seus contos *O barril de Amontillado*, *As aventuras de Gordon Pym* e a personagem Usher. Lembramos também que o protagonista Des Esseintes resolve, em um dos seus jantares, oferecer “um banquete de luto [...] sobre uma toalha negra [...] tocava marchas fúnebres, os convivas haviam sido servidos

por negras nuas, de chinelas e meias de tecido de prata pontilhado de lágrimas” ([1884]1987, p. 43).

Retornando ao conto de Poe, lembremos que outra questão importante da Topoanálise é a percepção do espaço. Essa percepção espacial é feita através dos sentidos humanos: visão, audição, olfato, tato e paladar. A esse aparelho perceptivo a Topoanálise chama de gradientes sensoriais. São chamados gradientes, pois há uma gradação de distância entre o sujeito perceptor, o espaço percebido e o sentido usado nessa percepção. Assim, a visão é o polo mais distante entre percepção e espaço, enquanto o paladar representa o polo oposto. Nessa parte do conto, a percepção da sala se concentra no sentido da visão. Não há nenhum indicativo sonoro, olfativo ou tátil nessa primeira apresentação dos salões onde ocorrerá o baile de máscara.

No entanto, no parágrafo seguinte, o narrador continua a descrição da sétima sala, acrescentando outro gradiente sensorial:

It was in this apartment, also, that there stood against the western wall, a gigantic clock of ebony. Its pendulum swung to and fro with a dull, heavy, monotonous clang; and when the minute-hand made the circuit of the face, and the hour was to be stricken, there came from the brazen lungs of the clock a sound which was clear and loud and deep and exceedingly musical, but of so peculiar a note and emphasis that, at each lapse of an hour, the musicians of the orchestra were constrained to pause, momentarily, in their performance, to harken to the sound; and thus the waltzers perforce ceased their evolutions; and there was a brief disconcert of the whole gay company; and, while the chimes of the clock yet rang, it was observed that the giddiest grew pale, and the more aged and sedate passed their hands over their brows as if in confused reverie or meditation. (p. 342)

Essa passagem nos remete, naturalmente, à ideia do cronotopo bakhtiniano. Com efeito, nesse excerto, espaço-tempo se conjugam de maneira bastante interessante. A sétima sala, para além de ser diferente das outras visualmente, é também a única que possui um outro gradiente sensorial que a caracteriza: o forte som do relógio de ébano que o torna uma peça fundamental no mobiliário do conto tanto no sentido físico quanto psicológico. Essa peça também aparece descrita na *Filosofia do mobiliário*, sendo a responsável por anunciar, quase à meia-noite

– a hora que apavora. A hora em que o limiar entre o mundo dos vivos e dos mortos fica muito tênue e tudo pode acontecer, suscitando assim os medos mais profundos. Poe explora bem essa figura do relógio, pensando também na construção do efeito e da atmosfera de medo que permeia todo o conto e o fato de o relógio ainda ser de ébano – uma madeira rara muito densa e escura – só demonstra, mais uma vez, o autor pensando na filosofia da composição mobiliária de seu espaço gótico que pode ser observada em muitos de seus contos.

Mesmo que não apresentem a totalidade dos elementos descritos na *Filosofia do mobiliário*, há pegadas dessa poética pelos textos literários de Poe que vê na tradição da literatura gótica inglesa uma profunda inspiração para realizar sua escritura ficcional. Assim, entendemos o porquê de Poe ser chamado de *arch-priest of Gothic Horror*, como lemos na edição de *The fall of the house of Usher and other writings* (1986).

Em *A máscara da morte rubra*, o relógio assinala as horas certas, as pessoas e a orquestra, que ocupam as outras salas, veem-se obrigadas a parar e a ouvir aquele som interveniente. Há uma antítese nesse momento: som e silêncio. O silêncio é interrompido pelas badaladas do relógio. Essa intromissão modifica sensivelmente as pessoas. Normalmente alegres, tornam-se meditativas. Nesse percurso figurativo, o narrador introduz um tema que perpassa toda a literatura desde os primórdios. Trata-se da inexorabilidade da morte, como é possível observar nos textos medievais ingleses *Everyman* e no *The pardoner's tale*, um dos contos que compõem os *Canterbury tales*, de Geoffrey Chaucer. Naturalmente, é a lembrança da morte, da fugacidade da vida que mexe com as pessoas.

As máscaras usadas pelas pessoas também foram escolhidas pelo príncipe chamado de duque. E esses mascarados também são um ornamento do salão:

There were arabesque figures with unsuited limbs and appointments. There were delirious fancies such as the madman fashions. There were much of the beautiful, much of the wanton, much of the *bizarre*, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust. To and fro in the seven chambers there stalked, in fact, a multitude of dreams. And these – the dreams – writhed in and

about, taking hue from the rooms, and causing the wild music of the orchestra to seem as the echo of their steps. (p. 343)

O desfile daquelas pessoas, com suas máscaras bizarras, intensifica todo aquele aparato já exagerado das salas. Outro ponto interessante do excerto acima é a nomeação das pessoas como “sonhos”. Trata-se, mais uma vez, de mostrar as pessoas como seres passageiros e fugazes.

Das sete salas, a sétima era a menos frequentada, afirma o narrador. Isso se deve também ao fato de que a noite estava aumentando e, portanto, a luz que penetrava naquela sala era mais vívida. Para confirmar essa leitura, vejamos o seguinte trecho:

But to the chamber which lies most westwardly of the seven, there are now none of the maskers who venture; for the night is waning away; and there flows a ruddier light through the blood-colored panes; and the blackness of the sable drapery appals; and to him whose foot falls upon the sable carpet, there comes from the near clock of ebony a muffled peal more solemnly emphatic than any which reaches *their* ears who indulge in the more remote gaieties of the other apartments.

But these other apartments were densely crowded, and in them beat feverishly the heart of life. And the revel went whirlingly on, until at length there commenced the sounding of midnight upon the clock. (p. 343)

Percebemos também no excerto acima uma antítese espacial entre as salas. Trata-se do binômio cheio vs. vazio. Essa sétima sala então é um espaço diferenciado desde o início do conto. Não é difícil concluir, já nesta parte do texto, que esse espaço desempenhará um papel central dentro da narrativa. Sua diferença em relação às outras salas está no fato de que ela possui duas cores e não uma só, possui um relógio que é ouvido em todo aquele espaço e se encontra vazia.

Note-se outrossim, a marcação da hora. É meia-noite e o narrador nos diz, por causa das doze badaladas, que as pessoas ficaram mais pensativas, mais meditativas e foi nesse momento também que notaram uma figura que até então passara despercebida:

And thus too, it happened, perhaps, that before the last echoes of the last chime had utterly sunk into silence, there were many individuals

in the crowd who had found leisure to become aware of the presence of a masked figure which had arrested the attention of no single individual before. And the rumor of this new presence having spread itself whisperingly around, there arose at length from the whole company a buzz, or murmur, expressive of disapprobation and surprise – then, finally, of terror, of horror, and of disgust. (p. 343)

É interessante notar a gradação presente no último período do excerto: *a buzz, murmur, terror, horror, disgust*. Num crescendo, vemos o percurso passional das personagens. As figuras utilizadas pelo narrador recobrem o tema da aversão causada por aquela aparição inesperada. Mesmo no meio de todos aqueles mascarados, aquela figura se destaca e isso ocorre porque ela lembra a morte rubra:

The figure was tall and gaunt, and shrouded from head to foot in the habiliments of the grave. The mask which concealed the visage was made so nearly to resemble the countenance of a stiffened corpse that the closest scrutiny must have had difficulty in detecting the cheat. And yet all this might have been endured, if not approved, by the mad revellers around. But the mummer had gone so far as to assume the type of the Red Death. His vesture was dabbled in *blood* – and his broad brow, with all the features of the face, was besprinkled with the scarlet horror. (p. 344)

Como podemos inferir, é impossível ao príncipe fugir à morte rubra. Mesmo se isolando, ela ronda a fortificação em que o duque se isolara. Ela é lembrada pelo espaço da “sétima sala” e agora pela figura percebida no meio do baile. Temos aqui uma prolepse da narrativa. Em verdade, a morte rubra invadiu a fortificação.

Anteriormente, vimos os efeitos passionais causados na corte do duque; no próximo parágrafo, o narrador descreve esses efeitos no Príncipe Próspero:

When the eyes of Prince Prospero fell upon this spectral image (which with a slow and solemn movement, as if more fully to sustain its *role*, stalked to and fro among the waltzers) he was seen to be convulsed, in the first moment with a strong shudder either of terror or distaste; but, in the next, his brow reddened with rage. (p. 344)

Da mesma forma que no percurso anterior, aqui também encontramos a figura retórica da gradação. Do terror ou repugnância, o príncipe passa à raiva. Tomachevski (1978, p. 180) já nos chamara a atenção para a importância do estudo das paixões das personagens a que ele denomina o “colorido emocional” do texto. A semiótica greimasiana também estuda as paixões. Analisemos mais detidamente esse percurso passional. O príncipe escolheu sua corte para adentrar ao espaço interno da fortaleza. Trata-se de um gesto benevolente para os escolhidos. Além dessa possibilidade de fuga à doença, o duque proporciona alimento e diversão aos convivas. Portanto, ele crê que todos lhe devem respeito e que, efetivamente, o respeitam. No entanto, quando vê uma figura, simbolizando a morte rubra, ele se sente traído na sua crença na fidelidade dos convivas e, ao mesmo tempo, no seu desejo de fugir à morte rubra. Assim, decepcionado e insatisfeito, o protagonista se vê possuído pelo sentimento da raiva. Cria-se uma situação tensa, disfórica. A partir dessa falta, o príncipe jamais poderia permanecer resignado, então ele passa à reparação. Essa fase se manifesta por hostilidade à personagem responsável pelas perdas do duque.

“Who dares?” he demanded hoarsely of the courtiers who stood near him – “who dares insult us with this blasphemous mockery? Seize him and unmask him – that we may know whom we have to hang at sunrise, from the battlements!” (p. 344)

Como se vê, o desejo de reparação se manifesta pelo querer fazer o mal e pelo poder fazê-lo. Com isso, temos o sentimento da vingança. O príncipe quer vingar-se do seu ofensor, daí que sua fala assinala com o enforcamento. No entanto, ninguém se atreve a agarrar aquela figura, nem o próprio príncipe. A figura passa a menos de um metro dele (uma jarda), mas ele não tem nenhuma reação.

Aqui aparece também outro aspecto da Topoanálise que devemos nos lembrar. Trata-se das distâncias pessoais que aparecem no texto. Por distância pessoal, entende-se o posicionamento de uma personagem em relação a outra ou de uma personagem em relação a um objeto. Vários antropólogos estudaram essas distâncias que o ser humano preserva em relação a outra. Os animais possuem esse mesmo comportamento. É a tendência para a territorialidade, isto é, para o domínio de determinada

espacialidade. Nos anos 60, criou-se uma disciplina específica para o estudo dessas distâncias: a proxêmica. Para a Topoanálise, além das distâncias interpessoais, deve-se analisar também a distância entre sujeito e objetos. Nesse sentido, observemos o trecho do conto sob essa perspectiva. Quando o Príncipe Próspero ordena que lhe tragam o estranho a sua presença, o narrador nos dá bem sua localização: a sala azul.

It was in the blue room where stood the prince, with a group of pale courtiers by his side. At first, as he spoke, there was a slight rushing movement of this group in the direction of the intruder, who, at the moment was also near at hand, and now, with deliberate and stately step, made closer approach to the speaker. (p. 345)

Em um primeiro momento, todos se localizam no mesmo lugar, na sala azul. A corte do príncipe faz um movimento de aproximação em direção ao intruso. Essa diminuição do espaço revela a intenção das personagens, ela é ameaçadora. Entretanto, o intruso que já estava próximo, continua seu caminho em direção ao príncipe. Ele, não se importando com a ação da corte, assume uma atitude de desafio. Na sequência, ocorre um movimento inverso, a corte se afasta daquela figura o máximo possível:

But from a certain nameless awe with which the mad assumptions of the mummer had inspired the whole party, there were found none who put forth hand to seize him; so that, unimpeded, he passed within a yard of the prince's person; and, while the vast assembly, as if with one impulse, shrank from the centres of the rooms to the walls, he made his way uninterruptedly, but with the same solemn and measured step which had distinguished him from the first, through the blue chamber to the purple – through the purple to the green – through the green to the orange – through this again to the white – and even thence to the violet, ere a decided movement had been made to arrest him. (p. 345)

O ato desafiador da figura torna-se ainda mais evidente. Ela passa a menos de um metro do protagonista e ninguém tenta detê-lo. Enquanto o intruso se aproxima cada vez mais, a corte recua até o limite da sala. Esse afastamento mostra o medo que dominava as personagens.

O narrador ainda descreve o lento caminhar do intruso que, com isso, atravessa todos os salões com o mesmo “solemn and measured step which had distinguished him from the first”. Essa solenidade revela outrossim não somente a calma, mas também a impassibilidade daquela figura. Nota-se a impressionante plasticidade da cena descrita pelo narrador. Após esse momento, o Príncipe Próspero sai de sua letargia e reage:

It was then, however, that the Prince Prospero, maddening with rage and the shame of his own momentary cowardice, rushed hurriedly through the six chambers, while none followed him on account of a deadly terror that had seized upon all. He bore aloft a drawn dagger, and had approached, in rapid impetuosity, to within three or four feet of the retreating figure, when the latter, having attained the extremity of the velvet apartment, turned suddenly and confronted his pursuer. (p. 345)

Primeiramente, destaque-se, mais uma vez, a alteração do colorido emocional do personagem. Ele quer fazer o mal, mas não pode, pois falta-lhe coragem; a covardia domina o protagonista nessa passagem. Mas ocorre outra alteração passional: a vergonha e daí a raiva novamente. Então, a distância interpessoal que era grande, diminui, pois o príncipe vai ao encaicho da figura. Essa alteração espacial é marcada pelo desejo de vingança do príncipe, tanto que ele carrega uma faca. Ambos se encontram justamente na sétima sala. Logo, não foi casual a descrição mais demorada dessa espacialidade desde o início da narrativa. Ela é mais abundantemente descrita e também diferenciada, pois é nesse lugar que ocorrerá o clímax e o desfecho do conto.

There was a sharp cry – and the dagger dropped gleaming upon the sable carpet, upon which, instantly afterwards, fell prostrate in death the Prince Prospero. Then, summoning the wild courage of despair, a throng of the revellers at once threw themselves into the black apartment, and, seizing the mummer, whose tall figure stood erect and motionless within the shadow of the ebony clock, gasped in unutterable horror at finding the grave cerements and corpse-like mask which they handled with so violent a rudeness, untenanted by any tangible form. (p. 345)

Não apenas a morte do príncipe ocorre na sala negra e vermelha, mas a das outras personagens também. É claro que aquela descrição feita da sala já tematizava a morte vermelha, assim há uma perfeita homologia entre o espaço e o espectro, o fantasma, que personifica a morte. Além disso, há uma passagem interessante em que a figura da morte e a do relógio se confundem; esse é mais um reforço do mesmo tema. Enfim, temos três figuras e apenas um papel temático. A isotopia figurativa formada pela sala, pelo espectro e pelo relógio constroem, reforçando-se, o percurso temático da morte.

And now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night. And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the despairing posture of his fall. And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all (p. 345).

Esse desfecho reforça a plasticidade que predomina em todo o conto. Já no segundo período, temos a comparação da morte rubra com um ladrão, cujo efeito de sentido é mostrar a sutileza com que a peste adentrou os recintos do príncipe. Depois, o narrador nos informa sobre a morte de cada um dos participantes daquele baile de máscaras, enfatizando que a postura era a mesma da queda, isto é, a morte fora fulminante. O próprio relógio, personificado, morre juntamente com o último dos presentes.

Então a luz também se apaga, pois as tripodes não mais iluminam. Assim, paulatinamente, aquele espaço, que é um cenário construído pelo homem, vai sofrendo modificações. A percepção daquele lugar vai diminuindo; a vida desaparece e, com ela, todos os sons. Depois, é a vez da luminosidade. Aquele espaço torna-se um lugar sem vida, sem som, sem iluminação. Há uma metamorfose completa do cenário. E assim, com uma frase ritmada e sonora pelo uso da assonância e da aliteração, o narrador afirma que aquele espaço não mais pertence aos seres vivos: “And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all.” Com a homologação entre ações e espacialidade, o cenário torna-se ambiente, ou seja, o tema da morte e aquele espaço permeado pela escuridão reforçam-se mutuamente, fortalecendo, assim, a ideia de que esse ambiente – a *castelled abbey* – tornou-se um imenso sepulcro,

imagem que retoma a tradição gótica medieval inglesa, com seus castelos e cemitérios tão privilegiados por Poe.

CONCLUSÃO

O conto *A máscara da morte rubra* de Edgar Allan Poe, insere-se na mesma linha de tantos outros contos do mesmo autor: aqueles em que o macabro é parte constituinte. No entanto, este se diferencia um pouco pelo fabular, o tom fantasioso, como o afirmou o próprio Poe no título original.

As ações principais acontecem em um único espaço. Entretanto, no início da narrativa, por meio de uma analepse e da técnica da síntese dramática, o narrador indica o reino do príncipe como o espaço geral, externo e amplo e, depois, a fuga para o espaço menor, contido naquele outro, a abadia fortificada. Há uma transição do externo, amplo para o interno/restrito. Trata-se assim de um enredo politópico, isto é, que possui mais de um espaço. Por outro lado, as personagens só se movem em um único lugar – os sete salões – onde acontece o baile de máscara; por isso, podemos classificá-las como monotópicas.

A natureza está ausente, temos apenas o cenário. Também a espacialização não varia em todo o conto. Do começo ao fim, é o narrador que nos descreve o espaço. Como percebemos, a relação entre espaço e ações é de homologação. O espaço contribui significativamente para a produção dos sentidos que o texto oferece. Entre esses sentidos, está uma visão fatalista do destino. Não adianta se esconder da morte, ela é inexorável e, nós, fugazes. *In pace requiescat.*

THE GOTHIC SPACE IN *THE MASQUE OF THE RED DEATH*

ABSTRACT

In this paper, we analyze the short story *The mask of red death* by Edgar Allan Poe, focusing primarily on spatiality. As a theoretical starting point, we have the Topoanalysis proposal based on some ideas developed by Bachelard, Lotman, Osman Lins, among others. This paper also turns to Poe's essay entitled *The Philosophy of Furniture*. In our analysis, we verify that the spatial path of the text is divided mainly by the coordinate of the interior, revealing outside versus

inside. A country as an including and an outward space and, as an enclosed and interior space is approached by the abbey where the Duke runs away with his court.

KEY WORDS: topoanalysis, setting, scenery, gothic.

NOTA

- 1 Essa versão foi retirada do site da *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/index.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2009.

REFERÊNCIAS

- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectivas, 1993.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *A casa das sete torres*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.
- HUYSMANS, Joris Karl. *Às avessas*. Tradução e estudo crítico de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- POE, Edgar Allan. *The masque of the red death*. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/index.htm>>. Acesso em: 22 abr. 2009.
- POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Editora Globo, 1944.
- ROGERS, David. *Tales and poetry of Edgar Allan Poe*. New York: Monarch Press, 1965.
- TOMACHEVSKI, B.; EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.