



LSPA
INSTITUTO UNIVERSITÁRIO
CIÊNCIAS PSICOLÓGICAS, SOCIAIS E DA VIDA

Evidências da *Mãe Morta* na vida e obra de Edgar Allan Poe

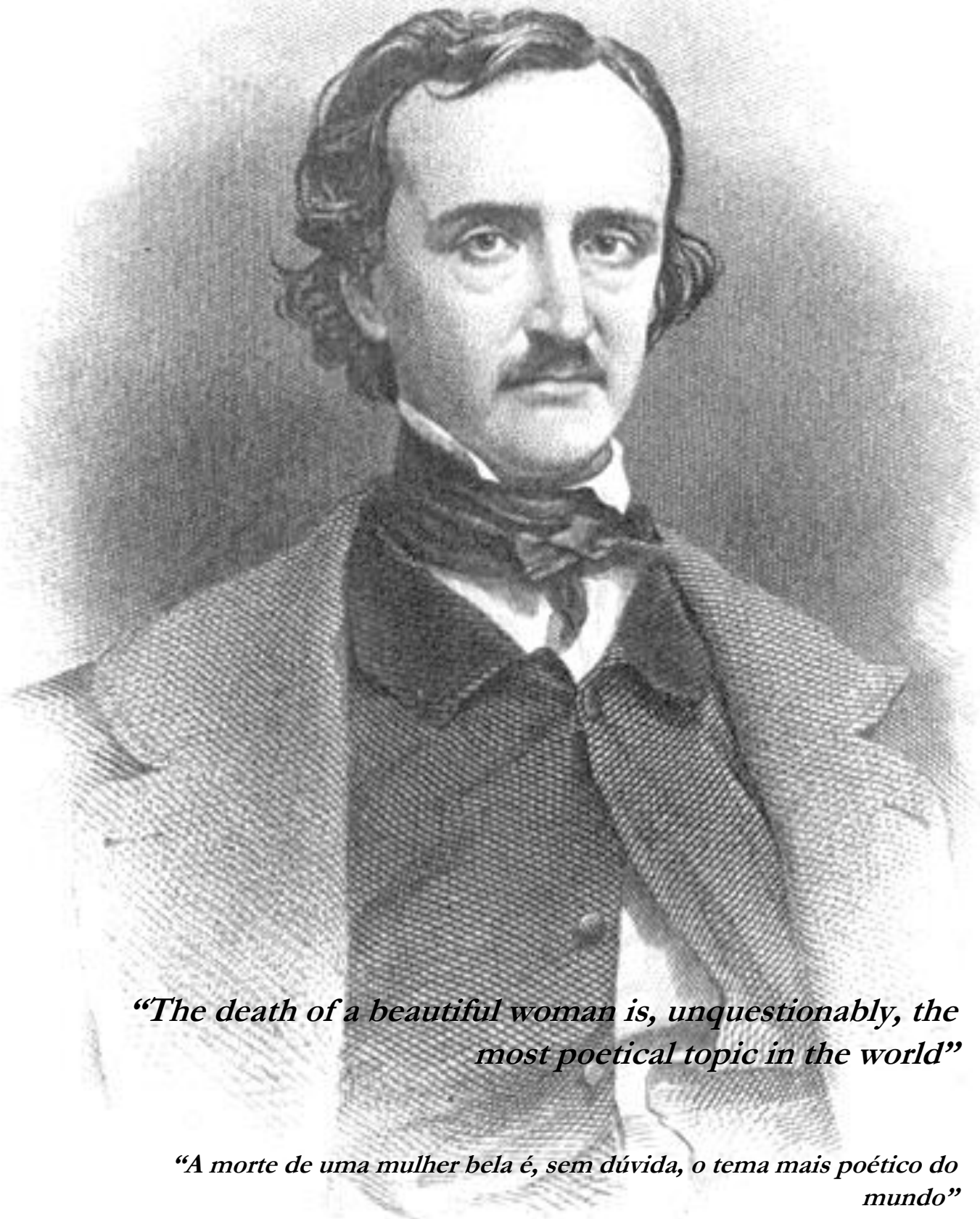
EMA FILIPA COIAS GOMES

Orientador de Dissertação:
PROF. DOUTOR LUÍS ROMANO DELGADO

Professor de Seminário de Dissertação:
PROF. DOUTOR LUÍS ROMANO DELGADO

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de:
MESTRE EM PSICOLOGIA
Especialidade em Psicologia Clínica

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação de Prof. Doutor Luís Romano Delgado, apresentada no ISPA – Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida – para obtenção de grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica, conforme despacho de DGES nº19 673/2006, publicado em Diário da República, 2ª série, de 26 de Setembro de 2006.



“The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world”

“A morte de uma mulher bela é, sem dúvida, o tema mais poético do mundo”

Edgar Allan Poe, 1845 em A Filosofia da Composição

Agradecimentos

A conclusão deste trabalho revelou-se, para mim, um processo tumultuoso e moroso – pois a isso também o tema e o autor obrigam – no entanto, acabou por se tornar muito recompensador.

Quero, por isso, agradecer a todas as pessoas que me acompanharam durante este percurso tão importante para a minha formação profissional e pessoal.

Gostaria de agradecer em primeiro lugar ao Professor Doutor Luís Delgado, meu orientador durante todo este processo, por todos os ensinamentos fundamentais que me transmitiu, por todo o apoio e por ter acreditado em mim, mesmo quando me parecia impossível terminar este trabalho.

Também a todos os colegas e amigos com os quais tive o privilégio de me cruzar durante o meu percurso académico, em especial àqueles com os quais troquei opiniões sobre este trabalho, aos que me fizeram companhia nas minhas “pausas para café” e a todos os que de alguma forma me incentivaram a terminar este projecto.

Em especial, ao Tiago Miranda e ao Peter Taylor, pelas nossas conversas, troca de ideias e por todo o apoio! Gostaria ainda de agradecer à Ana Fernandes, Frederico Guerreiro, João Almeida, Soraya Morais, André Ramos, Cátia Faria, Ana Frade, Ana Rita Lopes, André Calado, Alesandro Francisco, António Oliveira e Ana Silva por todo o apoio.

À biblioteca do ISPA e a todos os que lá trabalham, pelo esforço e dedicação que colocam em tudo aquilo que fazem e que tornam este nosso espaço tão acolhedor, funcional e indispensável!

Não poderia deixar de agradecer a toda a minha família, em especial ao meu Pai, Irmã e Avós. Obrigada a todos pelo carinho e compreensão! E, em particular, à minha Mãe que acompanhou de perto o crescimento e finalização deste projecto e que tanto me apoiou!

Por último, mas não menos importante, gostaria de agradecer e dedicar este trabalho ao Nuno. Obrigada por todos os “cafésinhos”, por todo o carinho, motivação, pela tua muita paciência durante este processo, que também para ti foi penoso, e acima de tudo, por acreditares em mim. Obrigada por todos os dias, todos os momentos, por tudo!

Sem o vosso apoio este trabalho não seria possível!

Resumo

A presente dissertação tem como objectivo último a observação do conceito da Mãe Morta, teorizado por André Green, através da análise psicodinâmica da vida e obra de Edgar Allan Poe – um dos escritores mais emblemáticos, poeta e crítico literário norte-americano do século XIX. Como tal, começou-se por realizar uma pequena revisão teórica de conceitos considerados fundamentais para a referida análise – criatividade, arte/literatura e Mãe Morta – tendo sido considerado essencial realizar uma pequena contextualização histórica, social e cultural do autor. O presente projecto constitui-se como um estudo de caso individual, analisando aspectos da vida e obra do autor, tendo os mesmos sido interpretados através de uma abordagem psicodinâmica. Selecionaram-se 6 contos e 2 poemas para possibilitar uma análise ainda mais aprofundada, aplicando o conceito da Mãe Morta à produção literária do autor. No final deste projecto julgamos ter encontrado evidências claras da presença do referido conceito teorizado por André Green, quer na vida, quer na obra, do autor Edgar Allan Poe.

Edgar Allan Poe; Literatura; Psicanálise; Criatividade; Mãe Morta;

Abstract

The aim of this project was to observe the of the Dead Mother's concept, theorized by André Green, through the psychodynamic analysis of the life and work of Edgar Allan Poe – one of the most emblematic American writers, poet and literary critic of the nineteenth century. As such, a small theoretical revision of concepts considered fundamental for the analysis – creativity, art/literature and the Dead Mother – began to be carried out. I was considered essential to carry out a small historical social and cultural contextualization of the author. This project is an individual case study, analyzing aspects of the author's life and work having been interpreted through a psychodynamic approach. 6 short stories and 2 poems were selected to enable an even more in-depth analysis, applying the Dead Mother's concept to the author's literary production. Throughout this project, it has been found clear evidences of the presence of this concept theorized by André Green, both in life and in the work of Edgar Allan Poe.

Edgar Allan Poe; Literature; Psychoanalysis; Creativity; Dead Mother;

Índice

Introdução.....	1
Enquadramento Teórico	3
Criatividade.....	3
Definição do conceito	4
Criatividade e Psicanálise	6
Arte, Literatura e Psicanálise	11
Contextualização histórica, Social e cultural	12
América no século XIX.....	12
Impacto da tuberculose na literatura do século XIX.....	13
Movimento Dark Romanticism	16
A importância de Edgar Allan Poe – poeta, escritor, crítico literário.....	18
A Mãe Morta	20
Definição de conceito.....	20
Defesas mobilizadas.....	23
Consequências da Mãe Morta	24
Vivência da Mãe Morta em Edgar Allan Poe	31
Método.....	33
Análise de dados: vida e obra de Edgar Allan Poe.....	35

Compreensão psicanalítica de aspectos biográficos determinantes	35
As origens e primeiros anos (até aos 3 anos).....	36
A família adoptiva (3 aos 6 anos).....	36
A mudança para Londres (6 aos 11 anos).....	41
O regresso aos EUA, adolescência (11 aos 17 anos).....	42
A Universidade (17 aos 18 anos)	45
A vida militar (18 aos 22 anos).....	47
O regresso às origens, a família biológica (22 aos 32 anos).....	52
A doença e morte de Virgínia (32 aos 36 anos).....	61
Vida após a morte de virgínia (36 aos 39 anos).....	71
A misteriosa morte de Edgar Allan Poe.....	77
Estudo das problemáticas na obra do autor.....	79
Berenice.....	80
Morella.....	92
Ligeia.....	97
Eleonora.....	103
The Fall of the House of Usher	116
The oval protrait	116
Irenë, Irenë The Dead e The Sleeper	118
Annabele Lee.....	121
Conclusões	126

Referências Bibliográficas.....	129
Anexos	133
Anexo I – Mapa da costa Este Norte-Americana.....	134
Anexo II – Registo do alistamento nos Estados Unidos da América.....	135
Anexo III – Correspondência pessoal.....	137
Anexo IV – Contos traduzidos.....	143
Berenice, 1835.....	143
Morella, 1835.....	149
Ligeia, 1838.....	153
Eleonora, 1842.....	166
The Fall of the House of Usher, 1839	170
O retrato oval, 1842.....	186
Anexo V – Poemas originais e traduzidos	189
Irenë, 1831 (Original).....	189
The Sleeper, 1841 (Original).....	191
Annabele Lee, 1849 (Original)	193
Annabele Lee, 1849 (Tradução de Fernando Pessoa)	194

Lista de Figuras

Figura 1: Ilustração de Eliza Poe, atriz e mãe de Edgar Allan Poe.....	41
Figura 2: Ilustração de Frances Keeling Valentine Allan, mãe “adoptiva” de Edgar Allan Poe.....	45
Figura 3: Ilustração de Jane Stith Craig Stanard, mãe de um colega de Edgar Allan Poe.....	48
Figura 4: Ilustração realizada por Edgar Allan Poe de Sarah Elmira Royster, aos 15 anos.....	49
Figura 5: Ilustração de Virgínia Eliza Clemm Poe, prima direita e mulher de Edgar Allan Poe.....	60
Figura 6: Pintura a óleo de Edgar Allan Poe, aos 31 anos, realizada por Samuel S. Osgood.....	68
Figura 7: ilustração de Edgar Allan Poe aos 32 anos.....	68
Figura 8: Ilustração de Edgar Allan Poe, aos 33 anos por John A. McDougald.....	68
Figura 9: Primeiro Daguerreótipo de Edgar Allan Poe, aos 33 anos.....	69
Figura 10: Daguerreótipo de Poe, tirado em Nova Iorque, em 1847.....	69
Figura 11: Ilustração de Frances – Fanny – Osgood.....	72
Figura 12: Ilustração de Elizabeth Ellet.....	74
Figura 13: Daguerrotipo de Annie Richmond, já no fim da sua vida.....	79
Figura 14: Ilustração a óleo por Giovanni Thompson aos 35 anos.....	79
Figura 15: Daguerrotipo de Poe, tirado a 9 de Novembro de 1848.....	81
Figura 16: Daguerrotipo de Elmira Shelton, no final da sua vida.....	82
Figura 17: O último daguerrotipo conhecido, uma semana antes de partir rumo a Richmond.....	83
Figura 18: Ilustração do conto “Berenice” por Clark, 1923.....	86
Figura 19: Ilustração do conto "Morella" por Clark, 1923.....	97
Figura 20: Ilustração do conto "Ligeia" por Clark, 1923.....	102
Figura 21: Ilustração do conto “The Fall of the House of Usher por Clark, 1923.....	109

Introdução

O génio criativo e a sua obra constituem uma das dimensões mais fascinantes e misteriosas da mente humana. Não é suficiente observar apenas a genesis e vida do autor, mas também o conteúdo da sua criação. A mensagem que nos é oferecida, através dos diversos meios expressivos e artísticos, muitas vezes contém segredos preciosos sobre a nossa própria existência enquanto seres humanos. Estas são compostas por sentimentos, afectos e experiências que não seriam possíveis de serem transmitidos de outra forma, com a mesma dimensão, impacto e convicção. A obra criativa do sujeito é um portal para o seu mundo psicológico e a sua experiência única, uma dádiva à espera de ser decifrada que contribui para a construção do conhecimento sobre a própria psique, e do que significa ser humano.

A presente dissertação visa analisar a vida e obra do escritor norte-americano do século XIX, Edgar Allan Poe, encontra-se dividido em duas partes: uma primeira – enquadramento teórico – onde são abordadas algumas teorias que se julgam importantes para a posterior análise à vida e obra do referido autor; uma segunda parte referente à – análise de aspectos biográficos e literários – , que se consideram essenciais para a compreensão de Edgar Allan Poe.

Desta forma, procurou-se explicitar o conceito da criatividade, em especial na sua concepção psicanalítica. Posteriormente abordou-se o conceito de arte, mais especificamente a literatura, e as suas intrincadas relações e mútuas influências com a psicanálise. De seguida, criou-se um capítulo de contextualização onde se procurou abordar algumas temáticas que parecem ter grande influência na obra do autor como factores históricos e socio-culturais da América do século XIX; a tuberculose, doença muito prolífera e mortal na época; os movimentos literários que influenciaram o autor; e ainda a importância de Edgar Allan Poe para a literatura universal.

De seguida, será essencial dedicar um capítulo ao conceito da *Mãe Morta*, desenvolvido pelo psicanalista André Green, uma vez que tal teoria se revelará essencial para a posterior análise. Assim, refere-se à definição do conceito da *Mãe Morta*, as suas consequências e ainda se equaciona a aplicabilidade ao autor Edgar Allan Poe.

Tal como referido anteriormente, na segunda parte deste trabalho iremos analisar alguns dados biográficos que consideramos essenciais para compreender o autor e onde julgamos poder encontrar indícios da vivência da *Mãe Morta*. Posteriormente iremos analisar 6 contos e 2 poemas que julgamos serem os mais relevantes para a análise a que nos propoemos

Este projecto tem como objectivo a exploração de temáticas relativas à criatividade, arte, literatura e, em particular, o conceito da *Mãe Morta* e as suas implicações na vida e obra do autor. Assim, articulando importantes contributos teóricos da psicologia dinâmica, que possibilitam uma

melhor compreensão do mundo interno do génio criativo, das motivações e objectivos da criação e o surgimento do conteúdo específico à obra, que contém uma mensagem singular sobre a sua vida e sobre a natureza e os processos do mundo interno de Edgar Allan Poe.

O conceito de Mãe Morta preconizado por André Green já foi aplicado a alguns artistas, em especial a vários escritores. No entanto, não é possível encontrar esta análise em relação a Edgar Allan Poe, sendo por esse motivo o foco da presente dissertação.

Os artistas independentemente do seu instrumento criativo ou forma de expressão foram, desde sempre, grandes exploradores dos cantos obscuros, das alturas e abismos da mente. Da exploração desses locais mais ocultos ou até mesmo inexplorados, e na contemplação da experiência vivida, surge a sua obra, que ao ser partilhada se transforma num veículo para mensagens importantes sobre o que é ser humano. Através do método analítico é possível uma observação meticulosa desta informação, que poderá proporcionar novos conhecimentos que têm o potencial de transformar o que pensamos hoje, sobre a vida interna do ser humano e como esta se manifesta no exterior.

Desejo que o presente trabalho venha a despertar em todos aqueles que o lerem um interesse pela sublime obra de Edgar Allan Poe que em Portugal é, infelizmente, pouco conhecida.

Enquadramento Teórico

Num primeiro momento será essencial estabelecer e clarificar algumas definições teóricas que permitirão posteriormente uma análise aprofundada e baseada na literatura, sobre as temáticas em causa. Desta forma, será abordada, num primeiro momento a criatividade, na sua definição mais geral, sendo focada a sua conceptualização na psicologia, em especial aos olhos do modelo psicanalítico, e ainda algumas hipóteses da função da criação artística.

Posteriormente, será apresentada uma definição para “arte” e será explicitada a sua intrincada relação com a psicanálise, em particular no que respeita à literatura.

De seguida, irá ser realizada uma pequena contextualização histórica, social e cultural, olhando para alguns factores que julgamos importantes para compreender o autor e a sua obra, tais como acontecimentos fundamentais na América do século XIX, o impacto da tuberculose, o movimento *Dark Romanticism* e o impacto que Edgar Allan Poe teve na literatura mundial.

Por fim, será tratado o conceito de *Mãe Morta* de André Green e as consequências futuras de tal vivência, bem como a aplicabilidade de tal conceptualização a Edgar Allan Poe.

Só assim, tendo todos os referidos conceitos sido explicitados e explicados, será possível a posterior análise da vida e obra do autor.

Criatividade

Existem cada vez mais publicações que têm como objecto de estudo a criatividade, encontrando-se esta área em claro crescimento (Runco & Albert, 2010; Malik & Butt, 2016). Mas, nem sempre foi assim. Como referem os autores Runco e Albert (2010), apesar de nos anos 20 grandes autores como Freud, Jung, Piaget Rogers e Skinner terem estudado e atribuído grande importância à criatividade, até aos anos 50 eram poucas as publicações sobre o tema. Vários autores concordam que a importância dada à criatividade, e o consequente aumento de publicações sobre o tema, teve origem na comunicação realizada em 1950 por Guilford à *American Psychological Association – APA*, onde o autor alertava para a falta de interesse dos investigadores em relação à criatividade (Amabile, 1983; Becker, et al., 2001; Runco, 2004; Runco & Albert, 2010; Oliveira & Nakano, 2011; Malik & Butt, 2016; Puryear, Kettler, & Rinn, 2017). Guilford revelou que dos 121,000 artigos de psicologia publicados entre 1920 e 1950, apenas 186 falavam da criatividade (Runco & Albert, 2010; Oliveira & Nakano, 2011), afirmando assim a criatividade como uma área de estudo essencial que estaria, naquele momento, a ser negligenciada. Os números acima referidos contrastam fortemente com a quantidade de publicações actuais uma vez que, a partir do momento em que a falta de publicações sobre esta temática foi evidenciada, o interesse na área intensificou-

se, sendo que apenas entre 1960 e 1990 foram redigidas mais de 9000 publicações sobre a criatividade (Runco & Albert, 2010; Malik & Butt, 2016), continuando a ser hoje em dia uma área de grande interesse e mote para vários trabalhos.

Definição do conceito

Assim, parece essencial explorar o conceito da criatividade e do pensamento criativo e, por isso, “the first step to understanding creativity is to define it.”¹ (Kaufman & Sternberg, 2010, p. 10). Poderá, pois, ser de grande utilidade observar a raiz etimológica da palavra, bem como a definição consagrada em dicionários e enciclopédias. De acordo com o Grande Dicionário da Língua Portuguesa a palavra criatividade tem a sua raiz etimológica no latim *Creare*, significando “tirar do nada, dar existência”, “dar origem a; gerar, formar, originar”, “dar princípio a; produzir, inventar, imaginar, suscitar” (Machado, 1981, p. 542). No Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea criar significa “capacidade de dar existência a alguma coisa” ou da “qualidade que dá origem a alguma coisa, através da imaginação ou do pensamento” e ainda “capacidade de inventar, de criar, de ser criador ou criativo ou de ter capacidade inventiva” (Casteleiro, 1981, p. 1024). Assim, é possível começar a pensar que a definição de criatividade remete para a capacidade de dar existência a alguma coisa, para a capacidade de pensar, de imaginar e de inventar algo novo.

Mas, no plano da investigação científica parece ser difícil chegar a uma definição consensual sobre criatividade uma vez que, tal como refere Delgado (2012) “são variadíssimas as definições para o termo criatividade e pensamento criativo” (p. 28). Os autores Becker, et al. (2001), vão mais longe afirmando existir uma “falta de clareza científica” (p. 571) acerca da definição do conceito que se deve, essencialmente, à enorme variedade de significados para o mesmo termo. A título de exemplo da quantidade de definições existentes, o autor Taylor (citado em Oliveira, 1989; Malik & Butt, 2016) identificou cem definições diferentes de criatividade que haviam sido elaboradas entre as décadas de 50 e 90. Batey e Furnham (2006) referem que a criatividade já teve tantas e tão diferentes definições que, por vezes, parece um conceito esvaziado de significado.

Desta forma, um dos grandes desafios colocados aos investigadores reside na clarificação da própria definição do conceito (Malik & Butt, 2016) uma vez que a criatividade enquanto constructo envolve várias interpretações (Feist, 2010; Kozbelt, Baghetto, & Runco, 2010). Tal dificuldade poderá residir no facto de a criatividade, enquanto fenómeno, poder ser abordado sob diversas perspectivas, por exemplo: em função da pessoa; do ambiente que a envolve; do processo de pensamento; ou do produto final (Becker, et al., 2001; Batey & Furnham, 2006; Malik & Butt, 2016). Assim, e segundo Simonton (citado em Malik & Butt, 2016) poderá ser difícil encontrar uma

¹ o primeiro passo para compreender a criatividade é defini-la

só definição de criatividade que satisfaça todas as abordagens existentes. Por outro lado, a própria palavra “criatividade” possui vários sinónimos (tais como imaginação, inovação, inspiração, originalidade, etc.) que se sobrepõem e confundem, e que podem estar na origem de algumas das dificuldades em atribuir um significado claro e inequívoco ao conceito (Plucker & Makel, 2010). Alguns autores como Oliveira e Nakano (2011) e Sternberg (citado em Malik & Butt, 2016) chegam mesmo a referir ser difícil existir uma só definição para o termo uma vez que o próprio conceito é vago e impreciso.

Por tudo quanto acima foi referido, e porque existe uma assumida dificuldade em estabelecer uma definição clara e concreta para criatividade (Malik & Butt, 2016), muitos são os investigadores que evitam definir o termo, não incluindo uma explicitação clara do mesmo (Plucker & Makel, Assessment of creativity, 2010). No entanto, Plucker e Makel (2010) recomendam que ainda assim os investigadores procurem definir de forma clara e inequívoca o seu constructo uma vez que é vital para que possam ser obtidos resultados válidos.

Apesar da referida pluralidade de definições, vários autores (Amabile, 1983; Feist, 2010; Malik & Butt, 2016) afirmam que existe, na realidade, uma definição algo consensual acerca da criatividade e que é utilizada com frequência. Com efeito, podemos observar que Stein, (citado em Delgado, 2012) refere que da criatividade deverá resultar um produto novo, considerado útil por um número significativo de pessoas. Amabile (1983) aborda igualmente a criatividade a partir do seu resultado ou produto, enfatizando a necessidade de que o mesmo seja novo e útil. Também Plucker, Beghetto e Dow (2004) referem que da criatividade terá de surgir um produto novo e útil, mas, ao contrário dos autores anteriormente referidos, colocam a ênfase na interação entre aptidões, processo e ambiente, que permitem ao sujeito ser criativo. Já Moran (2010) afirma que para além da necessidade de que seja produzida uma coisa nova, esta produção terá de ser apropriada para resolver um problema. De igual forma, Kaufman e Sternberg (2010) afirmam que, na maioria das definições, a criatividade terá de produzir uma “response is novel, good, and relevant”² (p. 10) uma vez que tem de trazer algo novo ou inovador, sendo que esse algo novo deve ter qualidade e ser apropriado para uma determinada função. Feist (2010) conclui, acerca das várias definições para criatividade, que esta se pode traduzir num “thought or behavior must be both novel/original and useful/adaptive.”³ (p. 114).

Concluindo, apesar de parecer difícil chegar a uma definição clara sobre a criatividade parece existir um consenso entre os investigadores: para que exista criatividade é necessário que seja produzido algo, e que esse algo seja inovador e útil. Em síntese, como diz Delgado (2012) criar

² resposta nova, boa e relevante

³ pensamento ou comportamento que deverá ser, ao mesmo tempo, novo/original e útil/adaptativo

é “tirar alguma coisa do nada (do não existente), de estabelecer relações até aí não concebidas no meio, de inventar, de descobrir algo novo, de inovar” (p. 28). Segundo Runco (2004) a criatividade, e conseqüentemente o estudo da mesma, é hoje mais importante do que nunca uma vez que se trata de uma resposta útil e eficaz, que terá sempre de contribuir para a mudança e evolução constituindo-se, segundo o autor, como um dos motores da evolução cultural e proporcionando enormes benefícios para a sociedade. Por fim, é de salientar que o pensamento criativo é algo que é utilizado no dia a dia e em áreas tão diversas como a linguagem, matemática, música, interpessoal, etc. (Baker, Rudd, & Pomeroy, 2001), pelo que é importante que continuem a ser produzidos estudos sobre este tema, não só em psicologia, como nas mais diversas áreas do conhecimento.

Criatividade e Psicanálise

De acordo com Oliveira (1989) “o conceito de criação e criatividade pode ser abordado dos mais diversos pontos de vista: filosófico, artístico, económico, pedagógico, etc.” (p. 61). Importa, pois, abordar o conceito de criatividade sobre o ponto de vista da psicologia, existindo também várias definições e interpretações nesta mesma área para o conceito dependendo, entre outras coisas, da corrente ou modelo teórico a que nos referimos. Assim, julga-se pertinente averiguar como olha a psicanálise para a criatividade, uma vez que será esta a perspectiva na qual assentará a posterior análise da vida e obra do autor Edgar Allan Poe.

Ao longo dos anos, foram vários os psicanalistas que escreveram e publicaram sobre o tema da criatividade. Desta forma, parece importante abordar, ainda que muito sucintamente, algumas definições e teorias acerca da criatividade entre autores como Sigmund Freud, Melanie Klein, Hanna Segal e Donald Winnicott.

Apesar de Freud nunca ter chegado a formular uma teoria explícita acerca da criatividade (Oliveira, 1989) é possível observar ao longo da sua obra uma clara importância atribuída à expressão artística, tendo publicado 22 artigos que directa, ou indirectamente, tratam o tema (Segal, 1991), particularmente sobre a criação literária. Algumas dessas publicações dizem respeito a psicobiografias de artistas como Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo, Shakespeare, Goethe e Dostoievski, entre outros, onde Freud fez uso das obras produzidas pelos mesmos como ferramenta para observar os conflitos internos e fantasias inconscientes presentes nestes artistas (Segal, 1991; Delgado, 2012). Assim, para Freud “a obra de arte (...) era como o divã onde analisava o autor” (citado em Oliveira, 1989, p. 69), sendo que a análise destas obras “do not claim to explain

creative genius, but they do reveal the factors which awaken it and the sort of subject matter it is destined to choose.”⁴ (Freud, 1949, p. 11).

No texto *A Interpretação dos Sonhos* redigido por Freud em 1900, o autor atribui grande importância aos sonhos, ao afirmar que estes são uma via régia de acesso ao inconsciente (Freud, 1900/2009) uma vez que é o próprio inconsciente que dá origem ou cria o sonho, algo completamente novo e original (Outeiral & Moura, 2002). Assim, e tal como nos refere Delgado (2012) “Freud considerava que a criação artística era uma parte do funcionamento mental intimamente relacionada com a formação dos sonhos” (p. 47). Posteriormente, na obra *Creative Writers and Day-Dreaming (Escritores Criativos e Devaneio)* publicada em 1908 Freud aborda mais aprofundadamente a criatividade e o acto criativo, em particular a criação literária. Freud (1908/1995) inicia o texto referindo que, aqueles que não são escritores criativos, “always been intensely curious to know (...) from what sources that strange being, (...) draws his material, and how he manages to make such an impression (...) and to arouse in us emotions of which we had not even thought ourselves capable.”⁵ (p. 3). O psicanalista compara aqui a criatividade do artista com o brincar da criança, referindo que o poeta, através da sua obra, é capaz de concretizar e satisfazer os seus desejos que não poderia concretizar no plano da realidade, tal como faz uma criança ao brincar (Freud, 1908/1995; Oliveira, 1989; Santeiro, 2000; Delgado, 2012).

Julga-se útil olhar também para o texto de Sigmund Freud *Formulações sobre os Dois Princípios do Funcionamento Mental* uma vez que também aqui o autor regressa às suas formulações acerca da criatividade afirmando que o artista é um homem que se afasta da realidade pois é alguém que não aceita a renúncia à satisfação dos instintos, a que a realidade obriga, acabando assim por permitir que estes desejos se manifestem fantasmaticamente nas suas obras (Oliveira, 1989; Delgado, 2012). Assim, e tal como nos refere Segal (1991), embora o autor tenha abordado a temática da criatividade em vários dos seus textos, fá-lo apenas de forma superficial, nunca estabelecendo uma clara definição para o conceito. Estas primeiras abordagens da psicanálise à criatividade foram, contudo, essenciais tendo sido posteriormente trabalhadas e enriquecidas por outros autores.

Assim, é possível afirmar que, para Freud, a criatividade é resultado da sublimação de desejos que não se podem expressar na realidade e que, através da simbolização, podem ser representados na produção artística (Hagman, 2009).

Em semelhança com Freud, também Melanie Klein não se dedicou ao estudo da criatividade como uma temática específica tendo, no entanto, abordado o conceito (Santeiro, 2000).

⁴ não tenta explicar o génio criativo, mas antes revelar os factores que o despertaram e o porquê da escolha do tipo de conteúdo ao qual estão destinados

⁵ Sentimos desde sempre uma grande curiosidade por saber (...) de que fontes esse estranho ser (...) extrai o seu material, e como consegue causar tanto impacto em nós (...) e despertar-nos emoções que nem sequer pensávamos conseguir experienciar

Para Klein (1929/1988) o que motiva a criação é a necessidade de reparar um objecto. Para melhor compreender esta perspectiva torna-se essencial compreender os conceitos posição esquizo-paranóide e posição depressiva, concebidos pela autora.

De uma forma muito sucinta, a criança passa da fase esquizo-paranóica, altura em que existe uma relação de objecto parcial, à fase depressiva, onde o objecto passa a ser uno. Na primeira fase os objectos encontram-se clivados, permitindo assim que o bom objecto seja idealizado e se mantenha completamente separado do objecto mau, persecutório, sendo que todo o amor é dirigido ao bom objecto e todo o ódio ao mau (Delgado, 2012). Ora quando passa para a segunda posição, depressiva, o objecto começa a ser percebido pela criança como único e total, passando assim a temer ter destruído o objecto, que afinal sempre tinha sido bom e mau, em simultâneo (Delgado, 2012). Como consequência da passagem de uma posição para a outra, a criança é perseguida pela fantasia de que o ódio que dirigiu possa ter danificado, até mesmo destruído, o objecto, originando assim uma angústia e enorme culpabilização na criança (Delgado, 2012).

Assim para Klein a criação artística (ou melhor, o impulso para a criação) surgiria durante a fase depressiva e permitiria “reparar o objecto (...) e apagar a culpabilidade e as angústias provenientes dos fantasmas de agressão da criança” (citado em Oliveira, 1989; Delgado, 2012). Concluindo, para a psicanalista o processo criativo surge como forma de reparar os danos causados a objectos, não apenas no exterior como também no interior, sendo a angústia o que motiva a criação (Santeiro, 2000), “estabelecendo assim uma ligação directa entre a necessidade de reparação e a origem do impulso criador” (Segal, 1991, p. 96).

Hanna Segal, psicanalista pós-kleiniana, considera também que a origem da criatividade reside na culpa sentida em relação ao objecto amado (Santeiro, 2000). A autora afirma que “o brincar, como o sonhar, é um modo de elaborar uma fantasia inconsciente” (Segal, 1991, p. 111) e, suportando-se nas teorias elaboradas por Klein, refere que este brincar é um meio de ligar a fantasia com a realidade. Mas, embora todos traduzam modos de expressar e elaborar fantasias inconscientes, a autora diferencia o sonho, do brincar e da arte. Ora se o sonho é, tal como referia Freud, a via régia para aceder ao inconsciente, o brincar envolve uma comunicação, embora a mesma possa ser acidental. Já a criação artística, traduz-se por uma comunicação intencional com o exterior e com os outros, envolvendo dor e traduzindo-se por uma necessidade compulsiva de criar algo, de comunicar algo. A criação, por se constituir uma necessidade, não pode por isso ser abandonada como o brincar e, caso o seja, será sempre sentida como um fracasso (Segal, 1991).

Nas palavras de Hanna Segal:

todas as crianças (...) e todos os adultos brincam. Poucos se tornam artistas. Nem o sonho nem o brincar envolvem o trabalho que a arte exige, tanto a nível consciente como inconsciente. O artista necessita de uma capacidade muito especial para enfrentar os conflitos mais profundos e encontrar expressão para os mesmos (...) alcançando uma reparação duradoura na realidade, bem como na fantasia (Segal, 1991, p. 118).

Concluindo, para Segal será a necessidade de elaboração das perdas e lutos que se encontra na origem do acto criador e que permite, subsequentemente, a formação de símbolos (Santeiro, 2000). Assim, o acto criativo é, na verdade, a tentativa de recriar a existência de um objecto interno que foi perdido. Nas palavras da psicanalista, o processo criativo traduz-se por uma “(...) recriação de um objeto já amado e outrora inteiro, mas agora perdido e arruinado, um mundo interno destruído (...)”, surgindo assim a criação como “(...) tentativa de recriar o mundo de novo, remontar as peças, infundir vida nos fragmentos mortos, recriar a vida.” (Segal, 1952, p. 47). Assim, a criação artística permitiria representar desejos reprimidos e inaceitáveis à consciência, numa tentativa de compreender o conflito e resolve-lo através do processo artístico (Segal, 1991).

Se os autores anteriormente referidos haviam falado da criatividade de forma superficial, Donald Winnicott aborda a temática mais aprofundadamente e surge como o primeiro psicanalista a ter a criatividade como um objecto de estudo central (Santeiro, 2000; Outeiral & Moura, 2002). Para Winnicott, tanto Freud como Klein, pecam por terem deixado de parte os factores ambientais que contribuem para a criação artística (Winnicott, 1975). Assim, o autor desenvolve a teoria da existência de um *Espaço Transaccional*, espaço este que existe entre o “interior e exterior, entre a realidade psíquica e o mundo objectivo” (Oliveira, 1989, p. 73), entre “o objectivo e o subjectivo”, e que “não é dentro e, ao mesmo tempo, não está fora” (Outeiral & Moura, 2002, p. 3), sendo que este espaço intermédio, em conjunto com o brincar e o símbolo, constituiriam o espaço da criação (Winnicott, 1975). O *Viver Criativo* seria, pois, a capacidade de passar do dentro para o fora, do interno para o externo, do subjectivo para o objectivo, deixar-se levar e emergir em estados não integrados, sendo depois capaz de se reintegrar (Outeiral & Moura, 2002). Tal imersão em processos mais primitivos só poderá ser possível se, quando bebé, o sujeito teve uma mãe presente e previsível, constante, que permitiu assim à criança testar momentos em que se poderia ausentar, sem correr o risco de perder a continuidade do ser (Outeiral & Moura, 2002). Assim, a *Área Transitiva* criada ainda na infância, como resultado da existência de uma *Mãe Suficientemente Boa*

traduz-se pela criação de uma zona neutra onde podem ser realizadas experiências e que permanecerá ao longo da vida, permitindo desta forma a experimentação artística (Winnicott, 1975; Delgado, 2012).

Em jeito de conclusão, e tal como nos refere Delgado (2012) observa-se que, à luz da psicologia dinâmica, parecem existir “três mecanismos fundamentais mobilizados na actividade criadora artística” (Delgado, 2012, p. 29) ou seja, três forças que promovem a produção de uma obra de arte: a sublimação, a reparação e a função continente. Assim, Delgado conclui afirmando que os três mecanismos ocorrem em conjunto, sendo que “o acto criador insere-se num objecto de protecção/reparação face a uma ameaça interna, e para que a criação se realize é necessária a mobilização dos processos sublimatórios e da função continente” (Delgado, 2012, p. 29).

Arte, Literatura e Psicanálise

Tal como realizado anteriormente com o conceito de *Criatividade*, parece essencial começar por definir *Arte*. Assim, poderá ser de grande utilidade observar a raiz etimológica da palavra, bem como a definição consagrada em dicionários e enciclopédias. Segundo o Grande Dicionário da Língua Portuguesa a palavra arte tem a sua raiz etimológica no latim *Ars*, que significa “conjunto de regras que ensinam a dizer ou fazer com acerto alguma coisa”, “aplicação dos conhecimentos humanos à execução de um pensamento; execução prática de uma ideia”; “saber ou perícia em empregar os meios para conseguir um resultado”; “belas-artes”; “habilidade” e “artifício” (Machado, 1981, p. 25). No Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea arte significa “habilidade ou conhecimento especial, desenvolvido de forma reflectida e com uma finalidade” (Casteleiro, 1981, p. 336). Assim, arte poderá ser explicada como uma técnica natural ou adquirida ou, mais simplesmente, como a capacidade ou a habilidade de fazer alguma coisa. Com o passar do tempo, o termo passou a estar ligado às técnicas mais relacionadas com a produção de objetos com beleza estética, ou aquilo que é esteticamente agradável aos sentidos humanos. A arte tem uma vasta variedade de manifestações, sendo que já na Grécia Antiga incluía seis ramos: arquitectura, dança, escultura, música, pintura e literatura, passando depois a incluir o cinema como sétima arte.

Olhando para o conceito sob o prisma da psicologia, o que torna algo uma obra de arte não é necessariamente algo interno ou propriedades do objecto pois, de acordo com Schlesinger (citado em Dempster, 1985) para ser arte o objecto deve provocar um efeito psicológico no sujeito que o observa. Dentro da arte, é nosso objectivo abordar em especial a literatura, que tem uma reconhecida interligação com a psicanálise que importa aqui explorar. Existem várias teorias psicanalíticas que provém de mitos ou que se sustentam em obras literárias para fundamentar/explicitar as suas teorias (Rabaté, *The Cambridge introduction to literature and psychoanalysis*, 2014), como são exemplo a influência do mito de Édipo no desenvolvimento do *Complexo de Édipo* conceptualizado por Sigmund Freud, ou o debate entre Lacan e Derrida sobre o método analítico a partir de um conto de Edgar Allan Poe (Cole, 1997; Liu, 2010). Por outro lado, a psicanálise pode analisar a biografia e as obras de artistas, com o objectivo de compreender os processos psíquicos subjacentes à criação artística. A título de exemplo o próprio Sigmund Freud analisou Goethe, Shakespeare, Dostoevsky, Michelangelo e Leonardo da Vinci (Rabaté, 2014). Posteriormente, Marie Bonaparte “one of the founders of the French psychoanalytic movement, and a personal friend of Freud”⁶ (Rabaté, 2014, p. 112) redige uma psicobiografia em relação a Edgar Allan Poe, obra na qual Sigmund Freud escreve o prefácio.

⁶ um dos fundadores do movimento psicanalítico francês, e amigo pessoal de Freud

Contextualização histórica, Social e cultural

Antes de observarmos e interpretarmos alguns dados biográficos do autor e procedermos à análise da sua obra, parece essencial contextualizar a sua existência. Qualquer obra criativa surge num determinado tempo e espaço, não é criada no vazio, e o criador sofre as influências de todas as circunstâncias que o envolvem, aquando do desenvolvimento da sua criação. Assim, torna-se essencial compreender um pouco o contexto onde Edgar Allan Poe se inseria, ou seja, importa compreender as principais influências do seu meio para a sua vida e obra. Desta forma, o contexto histórico, social e cultural da época será de extrema importância. Será essencial abordar algumas ocorrências históricas da América do Norte no século XIX; falar sobre a tuberculose, que tanta influência teve na literatura do século XIX; e, por fim, os movimentos literários que influenciaram Edgar Allan Poe. Parece também importante referir a importância do autor no desenvolvimento artístico e cultural futuros, em especial o seu enorme impacto na literatura universal.

América no século XIX

Não é nosso propósito abordar de forma exaustiva a história do Estados Unidos da América na época em que o autor viveu. Pelo contrário, iremos apenas referir-nos a algumas circunstâncias que surgem como importantes para compreendermos em que mundo viveu o autor, em que contexto cresceu, que influências poderão ter sido incorporadas na sua obra.

Edgar Allan Poe nasceu na cidade de Boston, nos Estados Unidos da América, em 19 de janeiro de 1809. Tinham passado apenas 25 anos desde que o Reino Unido havia reconhecido a independência dos Estados Unidos da América enquanto país (Perna & Laitano, 2009; Farias, 2010). Deparamo-nos então com um país muito recentemente fundado e em situação pós-guerra, um país em rápido desenvolvimento que se tornava cada vez mais próspero. Assim, começam a ser construídas ferrovias, estradas e canais (Perna & Laitano, 2009). Com os desenvolvimentos de infraestruturas de transportes a costa do Atlântico do país sofre um rápido crescimento com várias cidades a surgirem no mapa como centros urbanos (*Anexo I*). É neste país, recente mas próspero, que nasce e cresce Edgar Allan Poe. A imprensa começa a florescer e surgem cada vez mais pequenos jornais, revistas e editoras norte americanas que potenciam carreiras na literatura (Perna & Laitano, 2009) que, até então, seriam impossíveis de concretizar. Durante os anos em que Edgar Allan Poe viveu (1809-1849) inicia-se, também, a expansão para Oeste do país (Farias, 2010).

Por volta de 1840 dá-se uma grande depressão que viria a afectar o país e as condições de vida dos seus habitantes (Farias, 2010). É também de referir que a prática de escravatura era comum e aceite, principalmente nos estados sulistas o que, um pouco mais tarde, viria a originar uma divisão política, social e económica entre Norte – antiescravagista – e Sul. Tais atritos viriam em 1861 a

despoletar a Guerra Civil Americana, 12 anos após a morte de Edgar Allan Poe (Perna & Laitano, 2009; Farias, 2010).

Impacto da tuberculose na literatura do século XIX

A tuberculose acompanha o ser humano desde o início dos tempos, sendo uma das doenças mais antigas conhecidas ao homem (Wilsey, 2012) tendo sido, ao longo dos anos, fonte de inúmeras epidemias e matado mais do que qualquer outro agente microbiano (Daniel, 2006; Wilsey, 2012) Ainda hoje, continua a ser fonte de preocupação para a saúde pública. A doença teve, ao longo dos tempos, um cem número de nomenclaturas. Na Grécia antiga Hipócrates descreve a doença chamando-lhe *tísica* e afirmando que a mesma se constitui como uma doença pulmonar e acrescentando que ataca predominantemente jovens entre os 18 e os 35 anos (Daniel, 2006; Frith, 2014). Devido a esta característica, a doença passaria também a ser conhecida por *a ladra da juventude* (Wilsey, 2012). Hipócrates acreditava que a doença seria hereditária (Frith, 2014) e esta convicção subsistiu durante muito tempo, sendo que a sua causa permaneceu desconhecida. Assim, na Europa do Norte acreditava-se que teria uma causa hereditária, enquanto que no Sul se lhe atribuía uma natureza infecciosa (Daniel, 2006).

Durante os séculos XVIII e XIX existiu um grande surto de tuberculose na Europa, causando milhões de mortes, principalmente nas classes mais pobres (Frith, 2014). Silverman (1992) refere que na América do século XIX a doença é responsável por um quarto das mortes, atingindo especialmente os jovens adultos. Durante o século XVIII, embora o nome *tísica* permaneça usual, surge a designação *consumpção* que se torna muito popular (Wilsey, 2012; Frith, 2014) e que advém do facto de os doentes serem “consumidos” lentamente pela mesma (Wilsey, 2012). A doença causa sintomas como rápido emagrecimento, anemia, febre alta, suores, cansaço extremo, dores no peito, dificuldade em respirar e ataques de tosse, por vezes com grandes emulsões de sangue (Wilsey, 2012). Tais sintomas davam um aspecto muito característico aos doentes, que ficava muito emagrecido, pálido devido à anemia e o cansaço extremo, resultante da doença, originava aquilo que nos é referido como estados melancólicos.

Durante o século XIX, altura em que a doença passa a ser considerada “o mal do século” por ser a principal causa de morte no mundo ocidental (Wilsey, 2012), começa também a ser romantizada. Tal fenómeno decorre de vários factores, entre os quais, estão a grande incidência nos mais jovens, o aspecto pálido dos doentes, que era considerado muito atraente – principalmente nas mulheres – (Daniel, 2006; Frith, 2014) e ainda, por ser uma doença que poderia levar anos até matar, permitindo assim que os infectados pudessem organizar as suas vidas antes de partir. Devido a tais características a doença passa, durante esse século, a ser designada também

morte branca, a grande praga branca ou *a tosse do cemitério* (Wilsey, 2012; Frith, 2014). Tais nomes permaneceriam populares até meio do século XIX quando o termo *tuberculose* é estabelecido (Frith, 2014).

A doença torna-se uma fonte de inspiração para várias obras literárias, músicas e pinturas, principalmente junto do movimento *Romântico* e dos estilos que dele brotam. Assim, onde existe o terror e o horror de uma doença que desgasta física e psiquicamente quem dela sofre, passa a achar-se beleza e o romancismo na morte. Como nos refere Wilsey (2012), durante séculos permaneceria a crença, não só na arte, mas também na medicina, de que a doença potenciaria qualidades poéticas e estéticas àqueles que dela sofriam. Tais crenças prendem-se com o facto de vários autores terem escrito extensamente sobre a doença, seja porque a contraíram, ou porque assistiram bem de perto aos seus efeitos devastadores. A título de exemplo, autores como John Keats, Percy Bysshe Shelley, Lord Byron, Charlotte Brontë, Fyodor Dostoevsky, Emily Brontë, Robert Louis Stevenson e Thomas Mann (Wilsey, 2012; Frith, 2014) escrevem sobre a tuberculose, os seus efeitos no corpo e na alma.

Também Edgar Allan Poe deu um contributo significativo para a romantização da doença, escrevendo vários contos e poemas sobre a mesma, como são exemplo *The Masque of the Red Dead* (A Máscara da Morte Vermelha) e *Metzengerstein*. Nos seus contos a doença, ora é romantizada, ora é retratada como algo horrível e da qual ninguém pode escapar. A doença tem um claro papel na sua vida, sendo a causa da morte da sua mãe biológica, da sua mãe adoptiva, do seu irmão e, mais tarde, da sua mulher Virgínia. Sobre a última, viria a escrever que a doença a tornava “delicate, morbidly angelic”⁷ e, aquando de um surto com profusão de sangue, descreve a experiência da seguinte forma “suddenly she stopped, clutched her throat and a wave of crimson blood ran down her breast... It rendered her even more ethereal”⁸ (Silverman, 1992, p. 181).

Numa carta enviada no ano de 1848, após a morte de Virgínia, o autor descreve a doença da seguinte forma:

Six years ago a wife, whom I loved as no man ever loved before, ruptured a blood-vessel in singing. Her life was despaired of. I took leave of her forever and underwent all the agonies of her death. She recovered partially and I again hoped.

At the end of a year the vessel broke again – I went through precisely the same

⁷ delicada, morbidamente angelical

⁸ de repente ela parou, agarrou-se à sua garganta e uma onda de sangue carmesim correu pelo seu peito ... tornou-a ainda mais etérea

scene... Each time I felt all the agonies of her death – and at each accession of the disorder I loved her more dearly and clung to her life with more desperate pertinacity.⁹ (Edgar Allan Poe, 1848 citado em Silverman, p. 190).

Ainda nessa carta haveria de dizer que a doença da sua mulher era “horrible never ending oscillation between hope and despair”¹⁰ (Silverman, 1992, p. 190). Tal situação causou uma enorme angústia no autor que, durante os longos anos em que a sua mulher ia morrendo lentamente, parece ir desaparecendo com ela. Após a morte de Virgínia, Edgar Allan Poe nunca mais seria o mesmo, acabando por morrer dois anos depois. No entanto, durante o tempo em que Virgínia está doente, o autor escreve vários contos e poemas, parecendo que encontra na doença da sua bela e jovem esposa, uma musa para a sua arte. Assim, e talvez por terem sido vários os artistas a sofrer e a escrever inspirando-se na doença, começa a acreditar-se que a mesma proporcionaria qualidades criativas a que a contraísse (Wilsey, 2012).

A tuberculose acaba por ter, através da arte, uma representação muito distinta da realidade. Tal como nos diz Katherine Byrne a doença passa a estar associada:

with youth and purity, with genius, with heightened sensibility and with increased sexual appetites (...) the languishing consumptive poet whose thwarted desires and personal frustrations seem to have brought about his illness; the Christlike innocence of the child who dies because they are too pure for the world; the beautiful but wan and pining girl whose decline owes much to her broken heart¹¹
(citado em Wilsey, 2012, p.9)

Por tudo quanto foi anteriormente referido e através do movimento romântico, a doença acaba por ser associada às emoções, à sensibilidade e, mais particularmente, ao amor (Wilsey, 2012).

⁹ há seis anos uma esposa, que eu amava como nenhum outro homem amou antes, rebentou uma veia ao cantar. A sua vida ficou comprometida. Afastei-me dela para sempre e sofri todas as agonias da sua morte. Ela recuperou parcialmente e eu novamente ganhei esperança. No final de um ano, a veia rompeu-se novamente – Passei precisamente na mesma cena ... De cada vez que acontecia eu sentia todas as agonias da sua morte – e em cada melhoria da doença eu amava-a mais carinhosamente e apegava-me à sua vida com mais desespero e pertinácia

¹⁰ oscilação horrível sem fim entre a esperança e o desespero

¹¹ com juventude e pureza, com gênio, com sensibilidade elevada e com apetites sexuais aumentados (...) o tuberculoso lânguido poeta, cujos desejos contrariados e frustrações pessoais parecem ter provocado sua doença; A inocência de Cristo da criança que morre porque são muito puras para o mundo; A bela, mas lívida e definhante rapariga cujo declínio deve muito ao seu coração partido

No ano 1834 o médico alemão Johann Lukas Schonlein utiliza pela primeira vez o termo *tuberculose* uma vez que os pulmões dos que morriam devido à doença tinham aquilo que pareciam tubérculos a nascer. Foi no ano 1882 que o médico Rober Koch revela que a tuberculose tem uma natureza infecciosa, descobrindo a bactéria que causa a doença – o bacilo de Koch. Por esta descoberta acabaria por ganhar o Prémio Nobel da Medicina em 1905. No entanto, a doença permaneceria sem tratamento até meados do século XX.

Com o passar do século e os progressos na medicina, a doença perdeu a sua força (Frith, 2014). No entanto, a imagem permaneceu imortalizada na literatura romântica dos séculos XVIII e XIX e em várias obras de ficção científica, nomeadamente histórias de vampiros, que surgem no final do século XIX, início do século XX (Frith, 2014).

Concluindo, é notória a influência da doença na história da literatura universal, sendo que, tal como refere Clark Lawlor (citado em Wilsey, 2012, p.5) “literature affected consumption’s reality, just as consumption shaped literature to a hitherto unrecognized extent”¹².

De acordo com Silverman (1992) a vivência do luto nesta época era exagerada, sendo que, por exemplo, praticamente todos andavam de negro (enlutados); as pessoas procuravam adquirir pequenas lembranças (como cachos de cabelo) daqueles que haviam partido; era frequente realizarem pinturas tendo o morto como modelo, etc. Esta excessiva romantização do luto na América do século XIX passou também para a literatura, ou talvez a literatura também tenha sido responsável pela sua romantização.

Todos estes factos terão certamente tido grande impacto na obra de Edgar Allan Poe mas, no entanto, não explicam a forma assumida pela morte nos seus contos e poemas (Silverman, 1992). São sempre mulheres jovens e belas que morrem mas que, de alguma forma, permanecem vivas.

Movimentos Literários

Edgar Allan Poe sofreu a influência de vários movimentos artísticos tais como o Romantismo e o Transcendentalismo. No entanto, e por não ser nosso propósito detalhar exaustivamente as influências literárias, optámos por abordar apenas o Movimento Gótico, tido como o mais importante e influente no autor.

Movimento Gótico

O movimento Gótico surge entre o final do século XVIII e o início do século XIX, como resposta a determinados contextos históricos, sociais, políticos e psicológicos (Milne, 2009). Parece

¹² A literatura afectou a realidade da consumpção, assim como a consumpção moldou a literatura a uma amplitude com limites ainda agora não reconhecida

ter surgido como oposição ao movimento Iluminista, também nascido no século XVIII, onde prevalecia a razão e o conhecimento sobre a emoção e os sentimentos (Milne, 2009). Assim, começam a surgir pensadores e escritores que se revoltam contra a racionalidade do Iluminismo, produzindo trabalhos que privilegiam as respostas emocionais e os sentimentos. O aparecimento de tal movimento parece ter resultado também da situação política Europeia e Norte Americana da época, uma vez que o fim do século XVIII foi palco de grandes revoltas e violência, sendo que na América lutava-se pela independência face à Inglaterra (Milne, 2009).

Os escritores pertencentes a este movimento utilizavam o terror (suspense criado na antecipação de um evento, por norma através das longas e detalhadas descrições da paisagem) e o horror (sentido após a ocorrência do evento) como ferramentas essenciais para as suas obras. Utilizava-se em grande medida o jogo entre aquilo que parece e aquilo que é, ou seja, o que parece à primeira vista causas sobrenaturais, revelam depois ter uma explicação lógica, sendo que esta ambiguidade teria o intuito de criar uma atmosfera de sonho ou pesadelo, um sonho que parece demasiado real até ser acordado. Uma outra temática muito usada neste movimento era o confinamento ou a claustrofobia, que desperta no leitor sentimentos de terror e de horror, regressando ao medo de ser enterrado vivo. Por fim, o movimento Gótico tem também como temática chave a justiça e injustiça, sendo que muitas obras se centram-se na culpa e na purgação dos pecados.

Uma outra característica essencial do movimento Gótico é a alteração do contexto da história no espaço e no tempo, ou seja, colocam as suas histórias num passado medieval e, por norma, utilizam paisagens naturais ou castelos e menções opulentas, mas em ruína. Ora, tal afastamento permite que empreguem as obras com o medo do desconhecido, o mistério, o estranho e o inusual. Também o discurso utilizado, por norma arcaico e formal, trazia aquilo que julgam ser um discurso medieval, mais romântico, removendo temporalmente a história. Também a narrativa – estruturalmente densa – possuía histórias dentro de histórias e episódios desconexos que tinham como objectivo tornar a narrativa estranha e fragmentada, fomentando uma vez mais, a distorção cronológica e espacial que leva a que a história adquira as características de um sonho.

Assim, pretendia-se originar no leitor estados de medo, ansiedade, horror e terror, o negro, o pânico, e o mórbido, suspense criado pelas paisagens, identidades trocadas dos personagens. O objectivo seria evocar o mesmo tipo de resposta emocional que um pesadelo ou terror nocturno.

Assim, este estilo literário foca-se em temáticas como a ruína, decadência, morte, terror, caos, privilegiando a emoção sobre a lógica e a razão (Milne, 2009).

Exemplos de autores deste movimento são William Beckford, Matthew Gregory Lewis, Ann Radcliffe e Mary Wollstonecraft Shelley. Na América Brown e Poe foram dois autores que utilizaram o movimento gótico nos seus textos.

De acordo com Milne (2009) é prestada grande atenção ao “dark side of human nature”¹³, o que advém do contexto social da época. Muitos consideram Edgar Allan Poe um Pós-Gótico porquanto faz uso de algumas das anteriormente referidas características no desenvolvimento das suas obras tais como, contextos medievais, ocorrências sobrenaturais, terror, ruínas, ambiguidade entre o que é e não é - narradores aparentam ser sanos, mas no fim da história descobrimos que não o são, o medo de ser enterrado vivo, a purgação dos pecados, como é exemplo *The Fall of the House of Usher* (Milne, 2009). De acordo com Milne, foi um autor extremamente importante uma vez que permitiu que o movimento passasse de um foco psicológico externo para um interno.

A importância de Edgar Allan Poe – poeta, escritor, crítico literário

Edgar Allan Poe durante os 40 anos em que viveu, foi poeta, editor e crítico literário, tendo deixado um grande número de obras. Apesar de ter ficado mais conhecido pelos seus pequenos contos de terror e poemas misteriosos e macabros, o autor escreveu ainda um romance e vários contos mais próximos daquilo a que poderíamos chamar ficção científica. Assim, acabou por se tornar um dos autores mais publicados do mundo, sendo fonte de inspiração, directa ou indirectamente, para muitos outros autores. Começa por ser apreciado em França, onde vê as suas obras traduzidas e publicadas por Charles Baudelaire.

É considerado o pai dos policiais devido aos seus contos como *Os Crimes Da Rua Morgue* onde surge Dupin, um investigador da polícia, sendo sabido que estes contos tiveram uma forte influência no desenvolvimento da personagem Sherlock Holmes, o famoso detective. Terá igualmente influenciado Agatha Christie na criação dos seus mistérios protagonizados pelo detetive Hercule Poirot. Aliás, acerca da influência de Edgar Allan Poe para o desenvolvimento deste estilo literário, é o próprio Arthur Conan Doyle que refere:

Edgar Allan Poe foi o pai das histórias de detectives, e cobriu os limites desse terreno tão extensivamente que eu sou incapaz de compreender como é que os seus seguidores conseguem encontrar um terreno a que possam chamar seu.
(citado em Ackroyd, 2009, p. 90).

¹³ o lado sombrio da natureza humana

Em 1844, publica *O Embuste Do Balão*, que é considerado por muitos o conto que dá origem a um novo estilo literário – a ficção científica. Este conto pretende fazer-se passar por um diário de bordo de um aeronauta real que teria realizado uma façanha impossível – conduzir um balão através do oceano pacífico. Sem dúvida, que Edgar Allan Poe foi, no mínimo, um grande impulsionador da ficção científica “os livros de ficção científica de Julio Verne e de H.G. Wells têm uma imensa dívida para com ele” (Ackroyd, 2009, p. 169). Com efeito, Júlio Verne, numa carta enviada em 1862 refere-se à influência de Edgar Allan Poe da seguinte forma:

Edgar Allan Poe inventou uma nova forma na literatura; criou um género à parte que só poderia proceder dele mesmo e do qual ele parece possuir o segredo; pode-se dizer o chefe de uma escola do misterioso, que ele recuou ao limite do impossível; ele terá os seus imitadores (citado por Ackroyd, 2009, p. 170).

A sua obra *Eureka*, onde o autor procura a justificação para a existência do Universo, é motivo para que alguns o apresentem como precursor dos trabalhos de Einstein acerca da relatividade e o primeiro a estabelecer uma teoria acerca dos “buracos negros” bem como da origem do Universo e da teoria da expansão e retorno do Universo – Big Bang.

O que é certo é que foi um autor importantíssimo para a literatura universal, tendo influenciado: na América, Mark Twain, Herman Melville, Ambrose Bierce, Ray Bradbury, Howard Lovecraft; em França, Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé – que traduzem o seu conto *O Corvo* em 1853 e 1888, respectivamente – Verlaine, Rimbaud, Victor Hugo, Maupassant e Júlio Verne; e muitos outros como os irlandeses Oscar Wilde e James Joyce e o russo Fiodor Dostoiévski (Ackroyd, 2009).

Em Portugal, o primeiro a traduzir o conto *O Corvo* é Machado de Assis, em 1883. Posteriormente, também Fernando Pessoa viria a prestar grande atenção à obra de Edgar Allan Poe, em particular aos seus poemas, realizando a tradução do conto *O Corvo* em 1924 e *Annabele Lee* em 1925. Pessoa acabaria por incorporar em algumas das suas obras as influências de Edgar Allan Poe, chegando mesmo a escrever uma nota biográfica sobre o autor, referindo “Um dos triunfos críticos de Poe foi prever a necessidade de poemas breves. Foi esta uma das suas visões do futuro, assim como o conto policial foi uma das suas antecipações desse mesmo futuro.” (Fernando Pessoa citado em Poe, 1845/1924, p. 70).

Embora tenha usufruído, em vida, de algum reconhecimento após a publicação de *O Corvo* chegando a ser “louvado e celebrado em muito lugares destinos, tendo sido considerado ainda em

vida um dos mais importantes escritores norte-americano. Esse reconhecimento não implicou, porém que Poe fosse poupado a uma vida de pobreza e de privações.” (Ackroyd, 2009, p. 83). Como tantos outros artistas, morreu na miséria, sendo mais conhecido fora do seu país do que dentro. Para tal, talvez se deva o facto de, à época, não existir legislação sobre direitos de autor internacionais, sendo que se tornava muito mais barato reimprimir publicações inglesas do que norte-americanas. Assim, todos os seus contos e poemas publicados rendiam muito pouco. Edgar Allan Poe terá sido, de acordo com Ackroyd (2012), “um dos primeiros escritores profissionais da história da literatura americana” (p. 64). A sua fama continua a crescer nos anos após a sua morte, particularmente em Inglaterra e em França, sendo considerado um precursor do Romantismo Europeu, do Simbolismo e do Surrealismo (Ackroyd, 2009). A verdade é que hoje, Edgar Allan Poe ocupa um lugar de destaque entre os escritores mais importantes para a literatura universal, influenciando outras áreas das artes, como é exemplo as centenas de adaptações filmográficas e teatrais dos seus contos.

A Mãe Morta

Edgar Allan Poe vivenciou muito precocemente a doença e subsequente morte da sua mãe, experiência esta que terá deixado claras marcas na sua psique, possíveis de observar ao longo da sua vida pessoal, bem como através da análise da sua obra. Julgamos, no entanto, que mais do que a perda precoce do objecto, está em causa a desvitalização materna, resultante de uma depressão que transformou a mãe do autor. Tal como nos diz Modlee (1999) “a depressed and emotionally unavailable mother will impact on the subsequent development of the child and contributes to the onset of psychopathology in adulthood.”¹⁴ (p. 81).

Assim, parece pertinente começar por referir o conceito de *Mãe Morta*, abordando a sua definição bem como as consequências futuras que se irão desenrolar na vida daqueles que a experienciam. O objectivo principal deste capítulo será explicar os princípios essenciais nos quais se baseia a conceptualização de tal teoria, bem como as suas repercussões no desenvolvimento da criança e as consequências futuras na sua vida.

Definição de conceito

O conceito da *Mãe Morta* foi teorizado pelo psicanalista francês André Green, no ano de 1983. O autor cria e fundamenta este novo conceito baseando-se, quer na sua experiência clínica,

¹⁴ Uma mãe deprimida e emocionalmente indisponível irá ter impacto no desenvolvimento subsequente da criança e contribui para a formação da base da psicopatologia na idade adulta

quer no estudo de outras teorias psicanalíticas sobre a problemática do luto. Green destaca alguns desses autores fundamentais para a criação e compreensão da *Mãe Morta* como são exemplo Sigmund Freud, Karl Abraham, Melanie Klein, Donald Winnicott e Heinz Kohut (Green, 1986). O autor inicia o seu texto alertando para o facto de o *Complexo da Mãe Morta* não pretender tratar a perda real do objecto, mas antes a perda da *Imago Materna*. Nas palavras de André Green (1986) a *Mãe Morta* “is a mother who remains alive but who is (...) psychically dead in the eyes of the young child in her care.”¹⁵ (p. 142) tratando-se, por isso, de uma morte simbólica. Assim, o princípio básico que terá de existir para que este conceito possa ser aplicado é a existência de uma mãe, que apesar de se manter fisicamente viva, se encontra psiquicamente morta – aos olhos da criança.

Existe, contudo, um segundo pressuposto a identificar, para que se possa considerar a aplicabilidade da *Mãe Morta* a um determinado caso. Esta mãe terá de ter sido, outrora, viva, presente e disponível para o seu bebé – diríamos até, uma *Mãe Suficientemente Boa* (Winnicott) – que, de forma abrupta, se torna indisponível para a sua criança e para a relação com a mesma, o que poderá pôr em causa o desenvolvimento normal da sua estruturação psíquica. A criança terá de se ter sentido amada, apoiada, investida e ter estabelecido um vínculo gratificante, sentindo agora uma mudança brutal na *Imago Materna* e, conseqüentemente, na relação que com ela tem (Green, 1986). Assim, torna-se fácil compreender que não está em causa a perda real do objecto, a morte real da mãe – muito embora esta até possa vir a ocorrer mais tarde – mas antes a perda do amor do objecto.

Esta súbita quebra relacional origina uma depressão infantil, muito particular, uma vez que “it takes place in the presence of the object, which is itself absorbed by a bereavement. The mother, for one reason or another, is depressed.”¹⁶ (Green, 1986, p. 149). Green (1986) refere vários factores que podem estar na origem de tal depressão materna, como a perda de uma pessoa significativa, sendo a mais séria a morte de um filho pequeno, mas podendo tratar-se de qualquer pessoa com a qual a mãe tenha uma relação significativa – marido, familiar ou amigo próximo. Poderá, por outro lado, constituir-se face a uma qualquer decepção que origine uma ferida narcísica importante na mãe. No fundo, a referida depressão poderá ter múltiplas e variadas origens, mas terá sempre a consequência de fazer com que a mãe se encontre absorvida num processo de luto e que, por isso, perca o interesse na sua criança.

Este súbito desinvestimento é sentido, pela criança, como um evento catastrófico, principalmente pelo facto ser inesperado. O amor que a criança havia sentido é perdido de uma só vez, de forma repentina e sem que nada o fizesse prever, quebrando assim o vínculo afectivo mãe-criança e originando uma mudança drástica na relação (Green, 1986).

¹⁵ é uma mãe que permanece viva, mas que está (...) psiquicamente morta aos olhos da jovem criança ao seu cuidado

¹⁶ ocorre na presença do objecto, que se encontra ele próprio absorvido por um luto. A mãe, por uma razão ou por outra, está deprimida

Tal como nos diz o autor:

The consequences (...) of a death of a mother imago which has been constituted in the child's mind, following maternal depression, brutally transforming a living object, which was a source of vitality for the child, into a distant figure, toneless, practically inanimate (...) and weighing in the destiny of their object-libidinal and narcissistic future.¹⁷ (Green, 1986, p. 142).

Além da perda do amor do objecto, existe ainda aquilo que o autor define como *perda do sentido*, uma vez que a criança é incapaz de encontrar uma justificação para o desinvestimento materno. Assim, tal como nos diz o autor supracitado, tal vivência terá sem dúvida repercussões, quer no objecto libidinal da criança, quer um efeito profundo no seu narcisismo, uma vez que existe uma desilusão prematura que a criança é incapaz de explicar (Green, 1986). Por conseguinte, ao não ser capaz de explicar o desinvestimento materno origina-se, na criança, um traumatismo narcísico fundamental e por isso, na sua onnipotência infantil – julgando-se o centro da sua mãe – tenderá a atribuir a si a causa do desinvestimento materno, julgando ser resultado das suas próprias movimentações em relação ao objecto.

De acordo com André Green (1986), caso o *Complexo da Mãe Morta* ocorra no momento em que a criança está a descobrir a terceira pessoa – o pai – este traumatismo será ainda mais relevante, uma vez que poderá levá-la a atribuir a esta nova relação com o paterno, o motivo do desinvestimento materno. Mas, mesmo que o complexo não ocorra na referida fase, irá sempre existir uma triangulação precoce e instável, uma vez que a retirada materna despoleta um apego inicial e particularmente intenso ao pai, numa tentativa de estabelecer uma relação, uma vez mais, prazerosa. Mas, diz-nos o autor, o pai é por norma inacessível a esta relação, seja porque se encontra demasiado preocupado com o estado emocional da mãe ou porque simplesmente não está presente, deixando a criança desesperada e impotente, entre uma mãe psiquicamente morta e um pai indisponível (Green, 1986).

Regressando às consequências ou efeitos da *Mãe Morta* na criança, num primeiro momento a mesma tenta “trazer à vida” a sua mãe, apelando à relação através da manifestação de reacções de complementaridade como riso e alegria artificial – esforço realizado em vão. Posteriormente a

¹⁷ as consequências (...) da morte da Imago Materna que havia sido constituída na mente da criança, seguida da depressão materna, transforma brutalmente um objecto vivo, que era fonte de vitalidade para a criança, numa figura distante, inexpressiva, praticamente inanimada (...) e pesando no destino do seu objecto libidinal e narcisismo futuros

criança irá lutar contra a ansiedade e frustração do seu insucesso, exibindo uma série de sintomas como agitação e insónias, revelando-se estas estratégias, uma vez, mais infrutíferas para o despertar da mãe para a relação (Green, 1986). Segundo André Green (1986), uma vez que todos estes movimentos activos não surtem efeito, o Ego irá implementar uma série de outras defesas que importam aqui explicar.

Defesas mobilizadas

Segundo André Green (1986), a primeira destas defesas empregues pela criança é constituída por dois aspectos distintos – o *desinvestimento libidinal do objecto materno* e a *identificação inconsciente com a Mãe Morta* – muito embora ocorram em simultâneo, num só movimento. O primeiro aspecto traduz o processo através do qual a energia libidinal disponível na psique, que havia sido investida no objecto materno, é agora desinvestida. Este *desinvestimento libidinal* dá-se, principalmente a nível afectivo, traduzindo-se numa frieza, apatia e desinteresse para com o objecto (fonte de angústia para a criança) por forma a aniquilá-lo sem que, no entanto, lhe seja dirigido ódio. O facto de não existir manifestação de raiva para com o objecto é um aspecto essencial deste processo, uma vez que a imagem da mãe, de si já demasiado fragilizada, seria facilmente susceptível de ser ainda mais danificada aos olhos da criança (Green, 1986). Tal procedimento ocorre em simultâneo com a referida *identificação inconsciente à Mãe Morta*. Ora, após as acima referidas reacções de complementaridade terem falhado, a única forma que a criança encontra para continuar a estabelecer uma relação com a sua mãe é através do estabelecimento de uma identificação primária ou especular, através da qual a criança mimetiza a *Mãe Morta*, com o propósito de continuar a possuir o objecto. De acordo com André Green (1986), esta identificação é inconsciente desde o seu início, oculta ao Ego, e não se traduz numa reparação real da relação, nem tão pouco numa tentativa de ser como o objecto; antes, é um tornar-se no próprio objecto mimetizado. Esta é, no entanto, a única forma de estabelecer qualquer tipo de reunião com a *Imago Materna* perdida.

Desta forma, e permanecendo a identificação com a *Mãe Morta* inconsciente, o sujeito tenderá, nas suas relações objectais posteriores, a investir libidinalmente em objectos passíveis de o desapontarem, naquilo a que Freud (1920/2009) denomina de *Compulsão à Repetição*. Assim, o sujeito irá voltar a utilizar esta antiga defesa sempre que pressentir que o novo objecto relacional o vai desiludir, desinvestindo do mesmo, e acabando por reencenar o trauma que lhe deu origem (Green, 1986). Esta repetição parece traduzir uma tentativa de reter o primeiro objecto – materno – sentido como precocemente perdido, levando à necessidade de repetir esse sentimento de perda e vazio.

A segunda defesa utilizada pela criança seria a *perda de sentido*, já referida anteriormente. Sintetizando o que foi já explicitado, sem motivo aparente, existe uma mudança abrupta na relação e a criança, na sua megalomania infantil, atribui a si a responsabilidade da morte psíquica do objecto. A mãe, com uma imagem demasiado vulnerável, torna impossível para a criança dirigir-lhe qualquer ódio. Assim, e de acordo com Green (1986), a solução encontrada é atribuir a outro a culpa – ao pai. O autor alerta ainda para o facto de “There is in any case, (...) an early triangular situation, because child, mother and the unknown object of the mother’s bereavement are presente at the same time”¹⁸ (Green, 1986, p. 152).

Toda esta situação seria responsável pelo desencadear da terceira defesa, a *libertação de um ódio secundário*, que evocaria desejos regressivos de incorporação e traços anais sádicos (Green, 1986).

A quarta defesa envolvida, explica-nos André Green (1986), diz respeito à *excitação auto-erótica*, traduzida pela procura do prazer sensual e erógeno, sem que exista integração de ternura e acarretando uma recusa em amar o objecto. Nas palavras do autor, resulta de uma “precocious dissociation between the body and the psyche, as between sensuality and tenderness, and a blocking of love.”¹⁹ (Green, 1986, p. 152).

Por último, a quinta defesa constitui-se pela *procura do sentido perdido* que origina um desenvolvimento precoce das capacidades fantasmáticas e intelectuais do Ego que se evidenciam, na criança, através da sua necessidade – ou melhor – da *compulsão para imaginar, pensar e brincar*, não sendo estas sentidas como naturais (Green, 1986). Tais características, fantasmáticas e intelectuais, permitem atenuar a perda da *Imago Materna* através da criação cognitiva de um “seio remendado”, destinado a mascarar o vazio deixado pelo desinvestimento libidinal em relação ao objecto (Green, 1986).

Todas estas defesas desempenham, de acordo com André Green (1986), um triplo objectivo: manter o Ego vivo; reanimar a mãe morta; e rivalizar com o objecto que julga ser responsável pelo luto materno.

Consequências da Mãe Morta

Tal como referimos anteriormente, o desinvestimento libidinal materno resulta numa *perda de sentido* por parte da criança, uma vez que esta não consegue compreender o porquê da súbita quebra relacional. Mais tarde, irá procurar o sentido perdido o que, segundo André Green (1986),

¹⁸ Existe em qualquer caso (...) uma relação triangular precoce, porque a criança, a mãe e o objecto desconhecido do luto materno estão presentes ao mesmo tempo.

¹⁹ precoce dissociação entre o corpo e a psique, tal como entre a sensualidade e a ternura, bloqueando o amor.

originará um *desenvolvimento precoce das capacidades fantasmáticas e intelectuais do Ego*. Clarificando, aquando do desinvestimento libidinal, a unidade do Ego fica comprometida e o sujeito tentará a realizar-se através da fantasia – que irá originar a criação artística – ou ao nível do conhecimento – originando intelectualizações altamente produtivas (Green, 1986). Assim, qualquer uma das duas estratégias traduz uma tentativa de dominar a situação traumática experienciada (Green, 1986), representando uma tentativa de recuperar o sentido através do imaginário. No entanto, esta tentativa encontra-se inevitavelmente destinada ao insucesso, uma vez que estes processos sublimatórios “reveal their incapacity to play a stabilizing role in the psychical economy”²⁰ (Green, 1986, p. 153). Assim, o sujeito até pode ser capaz de criar mas, no entanto, a sublimação irá revelar-se insuficiente para estabilizar o sujeito, uma vez que este irá permanecer sempre vulnerável no que concerne à sua vida amorosa (Green, 1986). Sintetizando, os processos sublimatórios do sujeito deixam de ser eficazes porque é impossível realizar-se na esfera afectiva.

Importa explicar a que se deve a referida fragilidade no que concerne à sua vida amorosa. Como foi anteriormente referido, a criança havia investido libidinalmente na sua mãe. Posteriormente, ao ficar morta psiquicamente para o seu filho a criança tenta “trazer à vida” a *Mãe Morta*, sem sucesso. Assim, acabará por desinvestir libidinalmente do objecto, por forma a proteger-se da angústia e do abandono sentido aquando da desvitalização materna. Ora, de acordo com André Green (1986) o sujeito, ao desinvestir libidinalmente do objecto, crê ter trazido de volta ao seu Ego o amor que havia investido e, por esse motivo, considera assim restituída em si a capacidade de investir num novo objecto, passível de substituir o primeiro (Green, 1986). No entanto, uma parte do amor que a criança havia depositado no objecto primário é também ele perdido, quando desinveste. Poderíamos dizer que esse desinvestimento faz com que a *Mãe Morta* leve com ela uma parte do amor que existia, antes de se ter tornado desvitalizada “her look, the tone of her voice, her smell, the memory of her cares.”²¹ (Green, 1986, p. 154). O resultado de todo este processo é que o sujeito considera que a sua reserva de amor se mantém intacta e, por isso, disponível para outro amor (Green, 1986) quando, na realidade, existe uma séria dificuldade em investir noutro objecto porquanto “his love is still mortgaged to the dead mother”²² (Green, 1986, p. 156). O sujeito irá, pois, continuar a tentar investir noutros objectos, uma vez que se considera disponível para amar, mas sem nunca ser capaz de se entregar completa e verdadeiramente.

André Green (1986), refere que ocorre em simultâneo com o desinvestimento libidinal, uma identificação com os aspectos mórbidos ou desvitalizados da mãe que origina, por sua vez, a internalização de um objecto cruel ou de uma *Imago Fria*, permitindo assim preencher o espaço

²⁰ revelam-se incapazes de desempenhar um papel estabilizador na economia psíquica do sujeito

²¹ o seu olhar, o tom da sua voz, o seu cheiro, a memória dos seus cuidados

²² o seu amor permanece hipotecado à *Mãe Morta*

deixado vazio após o desinvestimento (Outeiral & Moura, 2002). Clarificando, aquilo que era uma identificação positiva – com o objecto em si – transforma-se numa identificação negativa – identificação com o próprio vazio deixado após o desinvestimento (Green, 1986). Esta identificação inconsciente permitiria assim “keeping the love object inside when there is a great threat of loss”²³ (Lussier, 1999, p. 151). Assim é possível referir que a identificação negativa leva à substituição do amor materno pela criação de um *Núcleo Frio* que marcará o sujeito nos seus investimentos libidinais futuros (Green, 1986). Mais tarde, quando o indivíduo se tenta ligar afectivamente a um outro objecto, o resultado será a repetição do vazio. Assim, é fácil de compreender aquilo a que Lussier (1999) se refere quando fala sobre a importância da referida identificação com a *Mãe Morta*, que “played a major role in the overall psychic organisation”²⁴ (p. 155).

Assim, surge como consequência da vivência da *Mãe Morta*, uma incapacidade para amar, aquilo a que Green (1986) chamou de um *Frozen Love*, expressão utilizada para dar conta de uma hibernação, de um amor conservado pelo frio pois, apesar de continuar a investir em objectos, não irá conseguir entregar-se por completo, estando assim a relação destinada ao fracasso. Com o insucesso da nova relação regressam os sentimentos de falhanço e incapacidade. A dor, narcísica, retorna e o sujeito irá sentir um fado, uma repetição constante à qual sente não poder escapar, tal como nos diz Green “There is no end to the dead mother’s dying, and that it holds him prisoner”²⁵ (1986, p. 153).

He thinks he has got rid of his dead mother. In fact, she only leaves him in peace in the measure that she herself is left in peace. As long as there is no candidate to the succession, she can well let her child survive, certain to be the only one to possess this inaccessible love²⁶ (Green, 1986, p. 156).

Sempre que este vazio é preenchido (sempre que um novo objecto é escolhido para ocupar o seu lugar), ocorre uma “ressurreição da *Mãe Morta*”, como se o fantasma da experiência fosse acordado. Tal como já vimos, o sujeito irá conservar (ainda que inconscientemente) a vivência da *Mãe Morta*, porquanto subsiste uma ferida narcísica importante. Ora, através do desinvestimento

²³ manter o objecto do amor dentro no interior quando há uma grande ameaça deste ser perdido

²⁴ desempenhou um papel importante na organização psíquica global

²⁵ não há fim para a morte da *Mãe Morta*, e do que o aprisiona

²⁶ ele pensa ter-se livre da sua Mãe Morta. Na verdade, ela só o deixa em paz na medida em que ela própria é deixada em paz. Enquanto não existir nenhum candidato para a suceder, ela pode deixar o seu filho sobreviver, na certeza de que só ela possui o seu amor inacessível

libidinal é possível reprimir a memória de tal vivência mas, no entanto, esta continua presente no inconscientemente, voltando a ser experienciada quando surge um novo objecto. Dá-se, desta forma, uma *Actualização Projectiva*, sendo que as relações amorosas têm como objectivo a tentativa de recuperar a ferida narcísica, ao reviver o trauma (Green, 1986). O objectivo desta projecção é livrar o sujeito da sua tensão interna (porque a coloca no exterior) e, ao mesmo tempo, constitui um reviver que ameniza a ferida narcísica. No entanto, esta actualização trás consigo a real possibilidade de que “A wound will awaken a psychical pain and one will witness a resurrection of the dead mother”²⁷ (Green, 1986, p. 153), trazendo de novo sentimentos de incapacidade e de insucesso. É ainda de referir que cada um dos traumatismos vividos pelo sujeito, cada uma das repetições da experiência, “gives the maternal imago renewed vitality”²⁸ (Green, 1986, p. 158).

A identificação com a *Mãe Morta* irá originar uma *Tendência ou Compulsão à Repetição* do trauma vivido pois o sujeito irá procurar relações objectais, repetindo de forma inconsciente o padrão dos investimentos e desinvestimentos libidinais, na medida em que procura objectos passíveis de o desapontarem. Esta tendência está ligada ao esforço por reter o primeiro objecto, sentido como precocemente perdido, levando à necessidade de repetir o sentimento de perda e de vazio. A referida compulsão à repetição surge, ou é activada, quando o sujeito sente que o objecto o irá desiludir/abandonar, levando à repetição de todas as defesas que permanecem inconscientes na identificação com a mãe morta – é um tentar possuir o objecto através da identificação primária.

Uma outra consequência da vivência da Mãe Morta é a *Tendência para o Isolamento e Solidão*. A criança vivência a mãe que não a alimenta libidinalmente e, como consequência, irá apresentar um Ego frágil. Mais tarde, irá procurar esse amor em relações objectais futuras mas, por tudo quanto foi anteriormente referido, não irá ser capaz de vivenciar plenamente a afectividade. Assim, estes indivíduos só podem aspirar à autonomia pois são incapazes de se entregar à relação com o outro. Assim, solitude, which was a situation creating anxiety and to be avoided, changes sign”²⁹ (Green, 1986, p. 156), desenvolvendo-se uma tendência para o isolamento ou solidão. Congruente com o referido, Modell (1999) refere que estes indivíduos demonstram uma grande dificuldade em estar com o outro.

Sendo que a *Mãe Morta* passa a ocupar o lugar central no Ego, os restantes objectos têm de permanecer no limbo – nem dentro, nem fora. Assim, como resultado da *Mãe Morta* é criado um vazio no seu lugar, uma solidão aterradora. Estamos, pois, no âmbito de uma *Angústia Branca*, associada ao vazio, ao sentimento de abandono psíquico, ao desamparo, ao desinvestimento

²⁷ uma ferida irá despertar a dor psíquica e o próprio irá testemunhar a ressurreição da *Mãe Morta*

²⁸ atribui à Imago Materna uma vitalidade renovada

²⁹ solitude, which was a situation creating anxiety and to be avoided, changes sign

narcísico. Lussier (1999) refere que a depressão resultante da angústia branca é mais profunda do que a norma uma vez que resulta de:

feeling of emptiness, emptiness inside, emptiness outsider (...) reveals the inner action of the dread of nothingness, the panic over the feeling of falling into the abyss of a world either without love or without love-objects. It means the threat of total abandonment.³⁰ (p. 154-155).

De acordo com Sekoff, (1999) André Green elabora toda a referida teoria na ausência, enquanto característica fundamental da vida psíquica “absence, blankness, emptiness, negative narcissism, white anxiety, psychical holes, non-being, nonbreast, non-integration, non-object, nothingness... these are the words, the palette of Green’s epistemology of the negative”³¹ (pp. 115). Estamos no âmbito daquilo a que poderemos chamar “clínica do vazio”, da ausência, estando em causa não o bom seio ou o mau seio, mas antes a ausência de seio – diríamos melhor, na presença do seio ausente. É essencial referir a questão do seio ausente porquanto se relaciona com uma outra importante consequência da Mãe Morta – “oral cannibalistic fantasies”³² (Green, 1986, p. 161). Segundo nos diz Green (1986) assiste-se, nestes sujeitos, a uma “identification with the dead mother on the level of the oral relation and with the defences which arise from it, the subject’s fearing to the utmost either the ultimate loss of the object or the invasion of emptiness.”³³ (p.161). Ou seja, numa tentativa de manter em si o objecto – através da já referida identificação com os atributos mórbidos maternos – permanecem fantasias na linha da oralidade.

De acordo com Modell (1999) um outro aspecto da *Mãe Morta* é a incapacidade de processar os afectos. Se pensarmos na teoria da função continente desenvolvida por Bion, a Mãe Morta, desvitalizada e sem espaço para a relação com o seu bebé, torna-se incapaz de transformar as angústias em elementos prazerosos, tornando-se impossível para a criança conseguir internalizar a função continente e, mais tarde, ser capaz de elaborar e transformar as suas próprias angústias (Modell, 1999), o que coloca em causa a estabilidade emocional do sujeito. Assim, poderíamos dizer

³⁰ sentimentos de vazio, vazio interior, vazio exterior (...) revela a acção interna do medo do não-existência, o pânico sobre o sentimento de cair no abismo de um mundo, sem amor ou objectos de amor. Representa a ameaça de abandono total.

³¹ ausência, vácuo, vazio, narcisismo negativo, ansiedade branca, buracos psíquicos, não-existência, não-seio, não-integração, não-objecto, o nada... estas são as palavras, a paleta da epistemologia do negativo de Green.

³² fantasias orais canibalistas

³³ a identificação com a Mãe Morta ao nível da relação oral e com as defesas que emerge a partir desta, fazem com que o sujeito tema ao máximo a perda definitiva total do objecto ou a invasão do vazio

que tal perturbação precoce no vínculo mãe/bebé contribui para a futura incapacidade de regular afectos, que é muitas vezes encontrada em indivíduos que passam pelo *Complexo da Mãe Morta*.

Aproveitando o facto de estarmos a falar sobre a importância da qualidade do vínculo relacional desenvolvido entre mãe/bebé, gostaríamos ainda de referir a importância da troca de olhares. Esta é considerada uma característica essencial para a promoção do bom vínculo relacional e, de acordo com Daniel Stern (citado em Modell, 1999) observa-se em mãe deprimidas, a quebra do contacto visual com o seu bebé, sem que este seja restabelecido, bem como uma fâcias e olhar inexpressivos.

Uma outra consequência descrita por André Green (1986) é que o sujeito irá manifestar dificuldades em discernir entre fantasia e realidade. Assim, irá fazer tudo o que estiver ao seu alcance para manter as duas separadas “fantasy must be only fantasy” (p. 158), utilizando a realidade como defesa contra o surgimento de fantasmas do seu inconsciente “order must be maintained at any price, by a structuring (...) which allows splitting to continue to function” (p.158). Ainda de acordo com o referido autor, quando a realidade e a fantasia se misturam nestes sujeitos, surge ansiedade, confusão e “which give the subject the impression of a threat of psychosis.” (p. 158).

Regressando à ideia da sessão de vazio, sentimento de abandono psíquico e solidão aterradora, André Green (1986) refere que surge também a sensação ou receio de uma queda vertiginosa. De acordo com o autor, esta sensação não se relaciona, nestes indivíduos, com o conceito de *holding* (teorizado por Winnicott), mas antes com a ameaça de uma experiência de colapso psíquico (Green, 1986).

Gostaríamos ainda de referir a importância da posição esquizo-paranóide e depressiva (Delgado, 2012), conceptualizadas por Melanie Klein, e anteriormente explicitadas na secção da criatividade e psicanálise. Segundo a teoria de Klein, o processo de luto – ou melhor, a dor sentida – encontra-se relacionado com a reactivação de fantasias inconscientes criadas durante a posição depressiva, quando a criança julga ter danificado o objecto. Ora, tal como referimos anteriormente, a *Mãe Morta* não constitui como a perda real do objecto mas, no entanto, origina igual reactivação das referidas fantasias, uma vez que existe necessidade de elaboração do luto após o desinvestimento pulsional materno. No entanto, tal como já foi anteriormente explicado, a *Mãe Morta* permanece no próprio sujeito, após a identificação com os seus atributos mórbidos, tornando-se assim difícil para estes indivíduos concretizar tal processo de luto. Em simultâneo, ocorre aquilo que poderíamos chamar de paradoxo, uma vez que, enquanto a mãe permanece morta, encontra-se dentro do sujeito através da referida identificação. Caso a mãe acorde, ganhe vida, é sentida como perdida pelo sujeito. Assim, acaba por ficar refém da presença na morte e da ausência na vida, naquilo que só poderemos considerar uma extrema ambivalência (Green, 1986).

Por fim, gostaríamos ainda de referir a importância do narcisismo negativo que se traduz por “um deficiente investimento de si próprio e que acarreta frequentemente um mecanismo de supercompensação com a construção ilusória de uma auto-imagem grandiosa” (Coimbra de Matos, 1983, p. 409). Como vimos anteriormente, o Complexo da Mãe Morta tem subjacente uma ferida narcísica importante. Aliado a isto, e também como já foi referido, a vivência da mãe morta acarreta uma dificuldade em elaborar o luto. Assim, é possível compreender que possam surgir manifestações de narcisismo negativo, como forma de “compensação narcísica (...) é como um prémio de consolação que o indivíduo se atribui a si mesmo pelo facto de não se ter sentido e sentir suficientemente amado e admirado pelos seus objectos” (Coimbra de Matos, 1983, pp. 409-410).

Green (1986) conclui que quem passa pelo *Complexo da Mãe Morta* poderá, num primeiro momento, alcançar uma vida pessoal e profissional satisfatória. No entanto, a repetição do conflito irá deitar tudo a perder pois a vida profissional nunca chega a ser verdadeiramente satisfatória e as relações tornam-se disruptivas, sendo que o amor nunca chega a ser completamente satisfeito, uma vez que nessa esfera permanece a *Mãe Morta* – poderíamos dizer como um fantasma – que impede que outros objectos lá permaneçam. Por fim, o autor acrescenta que a sexualidade poderá, ou não, manter-se preservada, dependendo da altura em que todo o processo ocorre. André Green (1986) afirma ainda que apesar de a esfera dos afectos ser difícil, estes pacientes possuem uma riqueza de representação e um dom para a auto-interpretação, o que faria adivinhar a eficácia de um processo terapêutico. No entanto, não podemos esquecer a complexidade de tal situação, uma vez que a identificação com a *Mãe Morta* permanece inconsciente, o que aliado à angústia e à ambivalência para com o objecto (acima explicitado), acaba por tornar esta vivência algo que dificilmente pode ser representado ou narrado.

É de referir que nem todas as crianças que experienciam um desinvestimento materno precoce desenvolvem a referida identificação com a *Mãe Morta*. Modell (1999) afirma que existem certas características individuais – como capacidades intelectuais mais desenvolvidas e a capacidade de experienciar e dar significado à vivência – que lhe permitem serem resilientes perante tamanha perda. Mas, acima de tudo, o autor indica a existência de uma figura cuidadora alternativa, capaz de compensar as falhas afectivas dessa criança, como sendo a melhor possibilidade de um desenvolvimento normal após a experiência da *Mãe Morta* (Modell, 1999).

O autor André Green conclui o seu texto sobre a mãe morta referindo que:

The lesson of the dead mother is that she too must die one day so that another may be loved. But this death must be slow and gentle so that the memory of her

love does not perish, but may nourish the love that she will generously offer to her who takes her place.³⁴ (Green, 1986, p. 172).

Vivência da *Mãe Morta* em Edgar Allan Poe

André Green's masterful study of the psychodynamic consequences of the mother's psychological death in the early years of life has become an indispensable source of inspiration for any work dealing with related clinical psychodynamics.³⁵ (Lussier, 1999, p. 151).

Tal como refere André Lussier (1999) acerca da teoria da *Mãe Morta*, também para nós a referida teoria foi fundamental para pensar o caso de Edgar Allan Poe.

André Green (1986) refere que a psicanálise freudiana, mais clássica, prestou atenção às temáticas relacionadas com o paterno e raras foram as excepções onde se abordava a perda do materno. Relembra, no entanto, a existência da psicobiografia de Edgar Allan Poe, redigida por Marie Bonaparte, como um exemplo de um texto clássico – contemporâneo de Freud, tanto que o mesmo escreveu o seu prefácio – que aborda e analisa a perda do objecto materno. Assim, André Green alerta para o facto de este caso concreto (i.e., o caso de Edgar Allan Poe) abordar a perda da mãe numa idade muito precoce, facto este que não é seu objecto de estudo na teoria da *Mãe Morta*:

On the other hand, we never hear of the dead mother from a structural point of view. There may be allusions to this in certain individual cases, as in the case of Marie Bonaparte's analysis of Edgar Poe, but that concerns a particular event: the loss of the mother at a very early age.³⁶ (Green, 1986, p. 144).

³⁴ a lição da mãe morta é que também ela deve morrer um dia para que outra possa ser amada. Mas, esta morte deve ser lenta e gentil para que a memória do seu amor não pereça, mas possa nutrir o amor que irá oferecer generosamente a quem vier ficar no seu lugar

³⁵ o estudo magistral de André Green sobre as consequências psicodinâmicas da morte psicológica da mãe nos primeiros anos da vida tornou-se uma fonte indispensável de inspiração para qualquer trabalho que trate de psicodinâmica clínica relacionada

³⁶ por outro lado, nunca ouvimos falar da mãe morta do ponto de vista estrutural. Pode haver alusões a isso em certos casos individuais, como no caso da análise de Marie Bonaparte de Edgar Poe, mas que diz respeito a um evento particular: a perda da mãe em uma idade muito precoce

É aqui que discordamos com o autor. Muito embora Edgar Allan Poe tenha, efectivamente, perdido a sua mãe quando tinha apenas 3 anos – o que sem dúvida teve várias repercussões no seu desenvolvimento – julgamos que, ainda assim, existem provas da aplicabilidade do conceito da *Mãe Morta* neste caso concreto. A verdade é que, analisando a psicobiografia elaborada por Marie Bonaparte (1949), pode observar-se que a autora dá importância à morte da mãe do autor e às consequências de tal facto na vida e obra do mesmo. No entanto, salienta-se que Bonaparte não refere um facto que julgamos ser de extrema importância: a mãe de Edgar Allan Poe esteve muito doente – com tuberculose – durante mais de um ano, antes de, por fim, morrer. Tal relato torna-se tão mais importante pelo facto de o pequeno Edgar – que teria 2 anos quando a mãe adoece – ter permanecido com a mesma durante este fatídico ano, assistindo à sua degradação física e, imaginamos, que à sua desvitalização.

Tal como observámos anteriormente, André Green refere que existem várias razões que justificam uma desvitalização (ou morte psíquica) da mãe, sendo que uma das principais é o luto em relação a alguém significativo. Ora, não se sabe ao certo o que aconteceu a David Poe – seu marido e pai de Edgar – existindo quem afirme que morreu e outros que dizem que abandonou a família. O que é certo é que Eliza, muito jovem, também ela órfã e desprotegida, terá ficado sozinha e desamparada o que, aliado à doença que rapidamente a consumia, nos deixa imaginar uma mãe absorvida pelas suas magoas, uma mãe desvitalizada, uma mãe que se retirou da relação com o seu bebé, uma mãe que se terá transformado numa *Mãe Morta*.

É sabido que uma criança pequena não tem memória concreta dos acontecimentos ocorridos até aos 2 anos e meio, naquilo a que poderíamos chamar de “amnésia infantil” (Modell, 1999). Assim, poder-se-ia equacionar até que ponto a aplicabilidade do conceito da *Mãe Morta* é válida em Edgar Allan Poe, pelo facto de tal vivência ter ocorrido quando o autor tinha entre 1 a 3 anos. Consideramos que tal continua a ser passível de aplicação uma vez que, embora não sejam capazes de recordar acontecimentos concretos, existem provas que atestam a capacidade da criança de recordar o afecto das relações que estabeleceram, naquilo a que Bollas chama de *Unthought Known* (Modell, 1999).

Por tudo quanto já foi referido, julgamos ser possível encontrar indícios – quer na vida do autor, quer na obra que nos deixou – marcas claras e consistentes que revelam a sua experiência da *Mãe Morta* e as consequentes repercussões durante a sua vida. Não poderemos nunca deixar de referir que, a posterior perda real do objecto só terá vindo agravar a situação, tornando impossível para o autor reparar a relação com o objecto real.

Método

Começamos por lembrar que o presente trabalho pretende averiguar a hipótese anteriormente colocada – a possibilidade de, através da análise de alguns aspectos da vida e da obra, observar a vivência da *Mãe Morta* no autor Edgar Allan Poe.

Desta forma, realizou-se uma *investigação qualitativa* (Lapan, Quartaroli, & Riemer, 2012), importando referir que tal investigação tem uma *natureza não-experimental*, uma vez que não se manipularam quaisquer variáveis. O presente estudo é *interpretativo* e não apenas descritivo, isto é, procurou-se compreender um determinado fenómeno que ocorreu num determinado contexto, tentando entender o seu significado e valor (Lapan, Quartaroli, & Riemer, 2012; Moore, Lapan, & Quartaroli, 2012). Esta análise interpretativa, diz-nos Lapan, Quartaroli e Riemer (2012), parte do princípio de que as pessoas criam os seus próprios significados na interacção com o mundo à sua volta. Estamos, pois, no âmbito da *subjectividade*, uma vez que a análise realizada é válida apenas para o caso concreto.

Ora, importa referir que existem várias abordagens de interpretação de dados que podem ser realizadas sobre uma biografia. Neste caso iremos fazer uso da interpretação psicodinâmica, onde a questão principal é “what is the unconscious drive that underlies the storyteller’s selecting this particular experience?”³⁷ (Winston, 2012, p. 127). A referida *abordagem psicodinâmica* baseia-se no método psicanalítico preconizado por Freud e, segundo Winston (2012), teve a maior importância sobre o desenvolvimento dos métodos de análise das biografias, visando a descoberta significados escondidos no conteúdo manifesto do dia-a-dia.

Em relação à metodologia utilizada – isto é, o conjunto de procedimentos utilizados (Schensul, 2012) – constituirá um *estudo de caso*. De acordo com Moore, Lapan e Quartaroli (2012) a presente metodologia é “used to thoroughly describe complex phenomena (...) in ways to unearth new and deeper understanding of these phenomena.”³⁸ (p. 243), sendo que no nosso caso se tratará de um estudo de caso de caso individual.

Quanto ao método – isto é, as técnicas utilizadas na recolha de dados (Schensul, 2012) – serão utilizadas várias ferramentas de pesquisa. Realizaremos análise de dados documentais de *aspectos biográficos* que considerámos importantes para a hipótese colocada. A análise biográfica é um tipo de investigação utilizada nas mais diversas áreas tais como: psicologia, história, outras ciências sociais (Winston, 2012). Aliás, tal como refere Winston (2012), “many of the most influential

³⁷ qual é a motivação inconsciente subjacente que leva o narrador a seleccionar esta experiencia particular?

³⁸ usado para descrever exaustivamente fenómenos complexos (...) de forma a descobrir uma compreensão nova e mais profunda desses fenómenos

theories in the field of psychology had their origins in biography and life story research”³⁹ (p. 107), sendo exemplo claro a psicobiografia de Leonardo da Vinci realizada por Freud em 1910 e a psicobiografia de Edgar Allan Poe por Marie Bonaparte de 1949. Importa, pois, esclarecer a diferença entre uma biografia – onde o objectivo é contar toda a história de uma vida – de uma psicobiografia – onde o objectivo é a análise compreensiva de uma faceta da vida da pessoa. É de acrescentar que uma psicobiografia é realizada, por norma, em função de uma pessoa que foi famosa, importante de alguma forma (Winston, 2012). Este método inclui elementos do estudo de caso – pois é investigada em profundidade e no contexto real – e da metodologia narrativa – experiência de vida é relatada sob a forma de uma história e o seu estudo toma a forma de uma narrativa – tendo como objectivo a produção de descrições ricas e análises complexas de uma única vida ou de episódios cruciais nessa mesma vida (Winston, 2012).

A análise biográfica pode basear-se em materiais vários tais como biografias, correspondência e outros documentos pessoais, bem como noutras formas de arquivo sobre a vida da pessoa (Winston, 2012). Faremos ainda uso da análise de *dados artísticos*, neste caso, literários. Por outro lado, iremos também fazer uso da metodologia análise narrativa que procura compreender e representar experiências através de histórias vividas e contadas pelos sujeitos (Lemley & Mitchell, 2012), podendo surgir sob a forma de biografias – uma vez que alguém escreve e grava experiências sobre outra pessoa – autobiografia, pesquisa de história de vida, histórias transmitidas oralmente, entre outras.

Concluindo, o presente estudo empírico tratar-se-á de uma investigação qualitativa, de natureza não-experimental, utilizando como metodologia o estudo de caso individual e fazendo uso de análise documental, ou seja, de alguns aspectos biográficos e de obras literárias seleccionadas. Importa reforçar que todas as interpretações realizadas se centram numa abordagem psicodinâmica e que são específicas no contexto em que as realizamos, ou seja, em relação a Edgar Allan Poe.

³⁹ muitas das mais influentes teorias no campo da psicologia tiveram as suas origens nas investigações biográficas ou na pesquisa da história de vida

Análise de dados: vida e obra de Edgar Allan Poe

Antes de passar à análise de algumas das obras de Edgar Allan Poe parece ser de extrema importância abordar e analisar alguns acontecimentos da sua vida. Tal como foi referido na anterior secção do método, as interpretações realizadas em relação aos aspectos biográficos serão baseadas no modelo psicanalítico. Não se pretende analisar exaustivamente todos os dados biográficos de que dispomos, mas antes, realizar uma síntese daqueles que surgem como mais relevantes para demonstrar a vivência da *Mãe Morta* e para, posteriormente, proceder à análise de algumas obras. Não obstante, gostaríamos de referir que existem outros dados biográficos, que se afastam do foco escolhido neste trabalho, que seriam interessantes de analisar.

Por forma a tornar mais fácil a leitura, optou-se por seguir uma linha cronológica dos aspectos biográficos destacados, bem como circunscrever os dados recolhidos em pequenos capítulos utilizando, para esse fim, marcos significativos da vida do autor.

Compreensão psicanalítica de aspectos biográficos determinantes

Passaram já 200 anos sobre a morte do autor e, como tal, são inúmeras as biografias escritas sobre o mesmo. Ainda assim, é difícil ter a certeza sobre a veracidade de todos os dados, uma vez que, muito tempo já se passou e as biografias escritas pelos contemporâneos do autor estão muitas vezes repletas de enviesamentos. Assim, optou-se por utilizar duas biografias mais recentes – a de Kenneth Silverman e aquela escrita por Peter Ackroyd – tidas como mais próximas daquilo que se pensa ser o factual (Burt, 2001). A psicobiografia escrita por Marie Bonaparte em 1949, apesar de se constituir como uma fonte importante, revela pouca informação sobre a vida do autor e a análise que faz desses dados é centrada numa perspectiva psicanalítica clássica, onde muitos dos conceitos que hoje utilizamos ainda não tinham sido concebidos. É ainda de referir que a correspondência pessoal do autor foi obtida a partir do web site da fundação *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore* (<https://www.eapoe.org/> consultado a 23 de Junho de 2017). As fotos utilizadas neste capítulo foram recolhidas a partir das biografias escritas por Bonaparte (1949), Silverman (1992), Ackroyd (2009) e ainda do livro *The Portraits and Daguerreotypes of Edgar Allan Poe* (Deas, 1989).

Edgar Poe, o segundo filho dos actores Eliza Arnold Hopkins Poe e de David Poe, nasceu no dia 19 de Janeiro de 1809 em Boston – Massachusetts, Estados Unidos da América (Bonaparte, 1949; Silverman, 1992; Ackroyd, 2009) e a sua vida foi muito semelhante aos pequenos contos que escrevia – uma vida intensa e curta, que culmina numa morte misteriosa.

Antes de mais, parece importante tentar compreender o contexto familiar onde Edgar Allan Poe se inseria, sendo por isso essencial falar um pouco sobre a sua família biológica.

Origens e primeiros anos (até aos 3 anos)

A sua mãe, Elizabeth Arnold Hopkins Poe (*Figura 1*), nasceu em Inglaterra em 1787. Eliza, como era conhecida, fica sem pai quando tem apenas dois anos e em 1796, com apenas 9 anos de idade, emigra para a América com a sua mãe, também ela actriz, em busca de melhores oportunidades (Bonaparte, 1949; Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

Chegadas a Boston entram para a companhia de teatro itinerante conhecida como *Charleston Comedians* onde são bem-recebidas e onde Eliza começa, desde logo, a representar em palco. A mãe de Eliza acaba por morrer muito jovem, aos 26 anos, deixando a pequena Eliza de 11 anos completamente sozinha, num país novo. Após a morte prematura da sua mãe, a jovem actriz permanece na companhia de teatro e, com 15 anos, casa com um colega, Charles Hopkins, também ele actor. Passados apenas três anos o seu marido acaba por morrer, ficando Eliza viúva com apenas 18 anos. É por esta altura que conhece aquele que viria a ser o seu novo marido, e pai de Edgar Allan Poe, David Poe Jr., na altura de 21 anos (Bonaparte, 1949; Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).



Figura 1: Ilustração de Eliza Poe, actriz e mãe de Edgar Allan Poe

A jovem Eliza era tida como uma das mais populares e promissoras actrizes americanas do seu tempo, recebendo muitos elogios face às suas prestações em palco, tendo chegado a desempenhar mais de 300 papéis diferentes ao longo da sua curta vida, sendo também muito apreciada pelas suas capacidades enquanto cantora e dançarina, atestando assim a sua versatilidade (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Todas as descrições da época retratam Eliza como uma mulher jovem, bela, mas frágil, destacando os seus grandes olhos, muito expressivos, misteriosos, cheios de vida e os seus cabelos negros encaracolados, sendo que os espectadores apreciavam acima de tudo a sua voz doce e inocente (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Um contemporâneo de Eliza descreve-a como “the childish figure, the great, wide-open mysterious eyes, the abundant curling hair (...) the tiny but rounded neck and shoulders, the head proudly erect. Is it the face of na Elf, a Sprite, and Undine”⁴⁰ (Bonaparte, 1949, p. 4).

O pai do autor, David Poe Jr., nasce em 1784, nos Estados Unidos da América e, sendo filho de um General, estaria destinado a uma carreira jurídica. No entanto, contra a vontade da sua família, terá acabado por abandonar tais intenções para se juntar à companhia de teatro (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Apesar de não existir nenhum retrato sobrevivente, relatos da época referem

⁴⁰ uma figura infantil, os grandes, bem abertos e misteriosos olhos, o abundante cabelo encaracolado (...) o pequeno, mas arredondado pescoço e ombros, a cabeça orgulhosamente erguida. E a face de um elfo, uma fada, uma ninfa.

que David era um homem belo e que possuía uma voz profunda, características que deixavam antever algum sucesso no meio artístico (Silverman, 1992). Em 1806 David começa a trabalhar na mesma companhia de teatro que a jovem viúva Eliza e, ainda nesse mesmo ano, acabam por casar (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Mas, rapidamente, a promissora carreira de David Poe se revelou frustrada, sendo alvo de duras críticas em relação às suas prestações, chegando a ser ridicularizado pela imprensa. Tais críticas contrastavam com as que diziam respeito a Eliza, que era agora convidada para a realização de grandes papéis como Orphelia em Hamlet, Cordélia em Rei Lear e Julieta em Romeo e Julieta (Silverman, 1992).

Em 1807, o casal tem o seu primeiro filho, William Henry Poe, tendo sido entregue aos cuidados dos avós dois meses após o seu nascimento (Bonaparte, 1949; Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Tal parece ocorrer devido à vida itinerante levada por Eliza e David e pelas dificuldades económicas que experienciavam. Em Janeiro de 1809, nasce Edgar Poe, sendo que o seu nome parece ter sido uma homenagem ao então director da companhia de teatro ao qual pertenciam os seus pais (Ackroyd, 2009). Ao contrário do que aconteceu com o seu irmão mais velho, Edgar permanece com os seus pais, partilhando assim as dificuldades vividas pelo casal. Após o nascimento do seu segundo filho parece que a família tinha grandes dificuldades em conseguir sustentar-se. David Poe pede ajuda à sua família, comprometendo-se a deixar a vida de actor, mas tal ajuda é-lhe negada. A partir daí o pai de Poe começa a beber demasiado e as prestações em palco tornam-se ainda piores (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

O último registo em relação a David Poe é a meio do ano de 1810, não se sabendo mais nada a seu respeito. Os jornais da época referem que a jovem Eliza, de apenas 22 anos, se encontrava “sozinha e desamparada” com um filho a seu cargo e grávida de novo. Ninguém sabe ao certo o que aconteceu ao pai de Edgar Poe (Silverman, 1992) existindo, no entanto, várias teorias todas elas suportadas por cartas e rumores da época. Uns especulam que David tenha apenas decidido desaparecer por ter dificuldades em sustentar a família e que tenha começado uma nova vida, longe das dívidas, dos encargos, da mulher mais bem-sucedida e das péssimas críticas enquanto actor (Silverman, 1992). Outros, afirmam que David Poe morreu no início do ano de 1811 com febre amarela ou tuberculose (Bonaparte, 1949), existindo ainda quem especule que a nova gravidez seria o motivo do abandono, por não ser David o pai da criança (Ackroyd, 2009). De qualquer forma o pequeno Edgar ter-se-á certamente apercebido da súbita ausência do seu pai.

Por volta da mesma altura em que David Poe desaparece, Eliza começa a mostrar indícios de que se encontrava muito doente, surgindo relatos que atestam uma mudança muito significativa na sua aparência e na habitual vivacidade da jovem. Se nos seus primeiros anos como actriz era descrita como uma das mulheres mais bonitas na América agora, nas palavras de um

contemporâneo, “now her appearance had changed. grief had stolen the roses from her cheeks (...) misfortunes have pressed heavy on her (...) she no longer commands that admiration and attention she formerly did”⁴¹ (Silverman, 1992, p. 8). A doença poderá ainda ter sido agravada devido à nova gravidez (Bonaparte, 1949). Em Dezembro de 1810 nasce o seu terceiro filho, uma menina a quem chama Rosaline Poe. Com o agravamento da sua doença Eliza começa a ficar com menos papéis e eventualmente acamada e totalmente dependente das esmolas dos seus antigos fãs e colegas. As suas pequenas crianças, Edgar de dois anos e Rosaline com apenas alguns meses “acompanham de perto a degradação da sua saúde” e terão certamente assistido aos “dolorosos ataques espasmódicos de tosse e efusão de sangue” (Ackroyd, 2009, p. 20). Parece que Eliza terá mostrado sinais de uma degradação rápida fruto da tuberculose, doença que, como vimos anteriormente, matou milhares e foi um flagelo na época em que Edgar Poe nasceu.

É aqui que começamos a colocar a hipótese de que Edgar Poe possa ter experienciado uma *Mãe Morta*, tal como é descrito por André Green. Parece que numa primeira fase da sua vida o autor experienciou uma mãe viva e muito presente. Aliás, Edgar foi durante dois anos o único filho a cargo de Eliza e no qual ela parece ter investido mais. Prova do referido é que, embora Eliza não tivesse muitos bens para deixar aos seus filhos, Edgar é o único a ficar com alguns dos seus pretences, recebendo uma miniatura de um retrato da mãe, com uma madeixa do seu cabelo. Nas costas dessa miniatura Eliza teria pintado uma vista do porto de Boston e escrito “Para o meu pequeno filho Edgar, que deve sempre amar Boston, o local onde nasceu, e onde a sua mãe encontrou os melhores e mais prestáveis amigos.” (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Assim, a nossa hipótese é a de Edgar Poe terá experienciado, numa primeira fase, o amor de uma mãe jovem, muito viva e presente que, subitamente, se transformou numa mãe desvitalizada, morta psicicamente, indisponível para a relação com o pequeno Edgar, originando uma súbita ruptura nos vínculos afectivos entre mãe e criança (Green, 1986).

André Green (1986) remete-nos para alguns factores que poderão estar na origem da desvitalização materna e conseqüente quebra do vínculo afectivo com a criança. Um destes factores prende-se com a existência de uma perda significativa para a mãe e neste caso, a perda do marido David (seja porque o mesmo morreu ou porque abandonou a família), agravado pela existência de uma doença, parecem ser as causas da perda de vivacidade em Eliza. É plausível que a jovem tenha ficado absorvida pelas excessivas perdas que ela própria vivenciou, pelo abandono (ou morte) do

⁴¹ agora a sua aparência mudou. o sofrimento roubou a sua face rosada (...) os infortúnios pesam sobre ela (...) já não transmite a admiração e atenção como outrora

segundo marido e pela doença que agora experiencia. Assim, Eliza permanece viva, mas indisponível para a relação com o seu filho.

O pequeno Edgar terá experienciado esta desvitalização, ou morte psíquica materna, entre os 2 e os 3 anos, assistindo bem de perto à degradação da saúde de Eliza. Tal como referido no capítulo da *Mãe Morta*, existem certas características individuais – como o desenvolvimento cognitivo e a capacidade de dar significado às vivências – que, caso existam, podem tornar a criança mais resiliente ao desinvestimento materno (Modell, 1999). Ora, Edgar Poe teria, aquando da súbita mudança na relação com a sua mãe, cerca de 2 anos o que nos deixa antever que não teria capacidades suficientemente desenvolvidas para ser capaz de lidar com tamanha mudança.

Por outro lado, o pai já há muito havia partido, sendo impossível para o autor estabelecer uma relação afectiva capaz de colmatar as falhas da relação com o materno. Tal como nos diz André Grenn, a criança acaba por ficar impotente entre uma mãe psiquicamente morta e um pai indisponível (1986). Tais experiências tão precoces marcaram sem dúvida o autor, sendo que o próprio afirma mais tarde, numa carta escrita acerca dos seus pais biológicos, “eu nunca a conheci – tal como nunca conheci o afecto de um pai. morreram ambos... (...) tenho muitos contactos ocasionais com a adversidade, mas o desejo de um afecto parental tem sido a mais pesada das provações da minha vida.” (Poe citado em Ackroyd, 2009, p. 21).

Em Dezembro de 1811, com apenas 24 anos, Eliza acabaria por sucumbir à doença, sendo as crianças levadas para junto de si enquanto morria, “para um último vislumbre do cadáver macilento da mãe”, e tendo assistido depois ao funeral (Ackroyd, 2009, p. 21). Tal perda real do objecto só virá agravar as já graves falhas na relação precoce acima referidas, às quais damos destaque no presente trabalho. Tais experiências irão ser revividas pelo autor, quer na sua vida, quer através da sua obra pois, tal como nos diz Ackroyd (2009), a imagem da mulher amada, jovem, bela, bondosa e moribunda, muitas vezes com tuberculose, foi recuperada e revivida por Edgar Poe em diversos dos seus contos.

Família adoptiva (3 aos 6 anos)

Após a morte de Eliza e desaparecimento de David Poe, o primeiro filho do casal – William – continua a viver com os avós paternos em Baltimore, enquanto que os dois filhos mais novos são acolhidos por dois casais amigos, de Richmond – Virgínia, que haviam ajudado financeiramente Eliza nos seus últimos meses. Edgar, agora com 3 anos, é acolhido pelo casal John e Frances Allan e, muito embora nunca chegue a ser oficialmente baptizado, começa a utilizar o seu apelido, passando, a partir deste momento, a chamar-se Edgar Allan Poe (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). O casal, que goza de uma boa situação socio-económica, é conhecido pelo seu apoio a causas

sociais – tal como quando apoiaram Eliza nos seus últimos dias, levando-lhe comida e acabando por pagar o seu funeral (Silverman, 1992).



Figura 2: Ilustração de Frances Keeling Valentine Allan, mãe “adoptiva” de Edgar Allan Poe

Frances Keeling Valentine Allan (Figura 2), na altura com 25 anos, também ela órfã desde os 10 anos, não conseguia ter filhos e, por isso, é referido que “cercou a criança de um afeto sufocante, satisfazendo-lhe todos os desejos”⁴² (Silverman, 1992, p. 14). Edgar parece ter-se sentido amado por Frances referindo mais tarde, numa carta para John Allan, que “(...) acredito que ela me amava como um filho.”⁴³ (Poe citado em Silverman, 1992, p. 14), sabendo-se que a tratava carinhosamente por *Mã*⁴⁴.

Seria possível equacionar que Frances pudesse representar uma figura cuidadora alternativa, capaz de colmatar as falhas afectivas vividas pelo autor. Aliás, esta será, de acordo com Modell (1999) a melhor possibilidade de que a criança possa ter um desenvolvimento normal, após a vivência da *Mãe Morta*. No entanto, Frances parece ser, tal como Eliza, uma mulher frágil sendo referido que tinha, com frequência, “accidents and to illnesses that her family and friends belived were often imaginary”⁴⁵ (Silverman, 1992, p. 14). Frances era, na verdade, muito parecida com a mãe de Edgar – jovem, bela, com ar de menina, com uma figura algo frágil, cabelo negro encaracolado e tez pálida – partilhando também a fragilidade de Eliza. Ainda assim, Frances é descrita como uma mãe extremosa e carinhosa para com Edgar Allan Poe, muito embora a sua fragilidade deixe antever a possibilidade de uma repetição da experiência anterior, vivida com a mãe biológica.

John Allan, um comerciante de 32 anos, era também ele um órfão adoptado por uma família abastada da Escócia e parece ter desenvolvido um carinho especial por Edgar (Silverman, 1992). Assim, todos os relatos apontam para que, no início, a relação entre Edgar e John fosse bastante boa (Ackroyd, 2009).

Pouca informação existe sobre os primeiros três anos em que Edgar viveu com os Allan (Silverman, 1992) sabendo-se apenas que os vizinhos o recordavam como “uma criatura pequenina e adorável, com caracóis escuros e olhos brilhantes, sempre vestido como um príncipe (...) distinguia-se pela sua graça e inteligência (...) abençoado por um temperamento afectuoso, generoso e fazendo-se notar pela sua personalidade aberta e viva” (Ackroyd, 2009, p. 22). Sabe-se

⁴² cercou a criança de um afeto sufocante, satisfazendo-lhe todos os desejos

⁴³ acredito que ela me amava como um filho.

⁴⁴ diminutivo para “Mummy” – Mamã

⁴⁵ acidentes e doenças que a sua família e amigos acreditavam ser muitas vezes imaginárias

que os Allan o tratavam afectuosamente por *Ned*, que gostava e teria muitos animais de estimação e que faria amigos com facilidade. Terá começado a ter aulas em casa aos 5 anos, pois John Allan queria dar-lhe a educação escolar que não havia tido na sua infância (Silverman, 1992). Tudo parece apontar para a estabilidade junto dos Allan, que parecem ser capazes de providenciar um lar acolhedor e potenciador do bom desenvolvimento de Edgar Allan Poe.

Parece que o pequeno Edgar teria agora a oportunidade de reparar as experiências de perda passadas, criando novos vínculos seguros com os Allan. No entanto, apesar da sua curta vida, o autor tinha já experienciado muitos traumatismos – a perda do pai, a desvitalização da mãe, a morte da mãe, as imagens da doença, do corpo deformado, a sepultura da mãe – que deixaram, sem dúvidas, uma marca muito forte no seu desenvolvimento. Um dos factos que nos comprova tais traumatismos é uma história contada acerca da sua infância. Quando teria cerca de 4 anos passou perto de uma cabana rodeada de sepulturas e, nesse momento, começou a chorar e a gritar “eles vão começar a correr atrás de nós e arrastar-me para debaixo da terra!” (Ackroyd, 2009, p. 24). Noutra ocasião, terá revelado a um amigo que “a coisa mais horrível que ele imaginava quando pequeno era sentir uma mão gelada pousada na sua face num quarto escuro como breu quando sozinho à noite” (Ackroyd, 2009, p. 32). É-nos também relatado como Edgar Allan Poe teria medo do escuro, mesmo em adulto, e como “tinha medo de acordar à noite e de no escuro ver uma cara maligna a olhá-lo fixamente de perto” e por isso, “passou a enfiar a cabeça debaixo dos lençóis quase até sufocar” (Ackroyd, 2009, p. 33).

A mudança para Londres (6 aos 11 anos)

Em 1815, tinha Edgar cerca de 6 anos, o negócio dos Allan começa a dar sinais de estar em quebra e por isso a família parte em busca de melhores oportunidades, primeiro para a Escócia (de onde é originário John) e posteriormente para Londres, onde Edgar acaba por passar uma parte significativa da sua infância (Ackroyd, 2009). Existem poucas informações sobre os anos que Edgar passa em Inglaterra. Sabe-se que com 7 anos ingressa num colégio interno onde é descrito como uma criança possuidora de várias qualidades e com grandes capacidades físicas e intelectuais. Com efeito, passados apenas alguns meses é transferido para uma escola melhor, por forma a potenciar as suas capacidades, onde estuda latim e tem aulas de dança (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Durante este tempo John Allan tece vários elogios referindo “Edgar é um rapaz impecável, e lê latim muito bem” (Ackroyd, 2009, p. 26) e “é um excelente rapaz e um bom estudante” (Ackroyd, 2009, p. 28). No entanto, parece que Edgar mostrava sinais de estar infeliz por estar no colégio interno, referindo mais tarde sobre os anos passados em Inglaterra que estes tinham sido “tristes, solitários e infelizes” (Ackroyd, 2009, p. 27). Edgar passava a semana no colégio interno, voltando

para junto dos Allan apenas para passar alguns fins-de-semana e férias (Silverman, 1992). Existem alguns relatos de que o pequeno Edgar, na altura de apenas 7 ou 8 anos, teria feito planos para fugir do colégio e regressar sozinho a casa (Silverman, 1992). Só é possível imaginar a angústia sentida por alguém tão novo, com experiências de perda tão vivas e presentes, ao ver-se de novo sozinho, num país estranho e longe da nova *Imago Materna* que, pela experiência passada, talvez Edgar (in)conscientemente imaginasse puder desaparecer subitamente e a qualquer momento.

Sabe-se ainda que Frances estaria muito infeliz durante os anos que passou em Inglaterra (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009), não sendo capaz de se adaptar à vida em Londres – longe do país em que nascera, crescera, tivera amigos, estatuto social, onde formara uma vida. Assim, Frances acaba por ser um espelho da falecida Eliza. Durante os anos, em que a família permanece em Londres, sucumbe a uma série de doenças “de causas indefinidas”, parecendo que nada poderia aliviar a sua angústia e tristeza (Ackroyd, 2009). É ainda referido que muitas vezes, mesmo quando Edgar estava de visita, Frances permanecia no seu quarto, deitada na cama e aparentemente desvitalizada (Silverman, 1992). Por seu turno, John Allan tornou-se nesta fase bastante ausente, demasiado absorvido pelo trabalho e pela necessidade de fazer o seu negócio prosperar (Silverman, 1992). Toda esta descrição ecoa com a história passada de Edgar Allan Poe onde a sua mãe Eliza permanecia, desvitalizada, morta psiquicamente aos olhos do seu filho e, em simultâneo, relembra a indisponibilidade paterna (David havia abandonado a família ou morrido) para criar um vínculo seguro com a criança.

Poderemos aqui equacionar um reviver da experiência da *Mãe Morta* que Edgar teve com a sua mãe biológica uma vez que nos poucos momentos em que regressava a casa encontrava uma *Imago Materna* demasiado absorvida nas suas perdas (por ter sido forçada a viver noutra sítio e ter perdido tudo quanto conhecia), incapaz por isso de conter as suas angústias e de apaziguar os fantasmas da perda existentes em Edgar Allan Poe. Também, tal como ocorreu com o pai biológico, Edgar não encontraria em John Allan um apoio para ultrapassar a desvitalização materna. Parece, assim, que começamos a observar o estabelecimento de vínculos algo instáveis na vida do autor.

O regresso aos EUA, adolescência (11 aos 17 anos)

Em 1819 ocorreu uma quebra nos preços do tabaco o que quase deixou os Allan em ruína financeira. Assim, em Junho de 1820, tinha Edgar Allan Poe cerca de 11 anos e meio, a família regressa a Richmond, os Estados Unidos (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

Edgar ingressa, aos 12 anos numa nova escola, vivendo agora na mesma casa que os Allan (Silverman, 1992). É nesta altura que começa a escrever e os professores referiam que o jovem era

um poeta nato e que escrevia com amor, sendo que também Allan partilhava desta opinião, tecendo elogios a Edgar, apoiando e levando a sério as suas ambições literárias (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Descrições dos seus tempos de adolescência referem não só as suas enormes qualidades enquanto estudante e o seu temperamento “dócil de disposição, sempre bem-disposto, cheio de alegria”, como também as suas apetências para as actividades físicas, sendo descrito como “atlético, seco e forte” (Ackroyd, 2009, p. 30). Existem relatos de se dedicava ao boxe e à corrida (Ackroyd, 2009) mas, era melhor conhecido por ser um excelente nadador, tendo chegado a fazer 10 quilómetros contra a corrente do Rio James, na Virgínia, Estados Unidos (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009), o que contrasta fortemente com a imagem de debilidade que temos do autor em adulto.

Embora Frances tenha sido extremosa com Edgar, é possível imaginar que o seu estado contínuo de tristeza e ausências frequentes a tornassem uma *Imago Materna* pouco securizante. Não é por isso de admirar que o autor tenha procurado outras mulheres, talvez na tentativa de reparar a perda original e estabelecer vínculos mais estáveis. Assim, na primavera de 1823 com quase 15



Figura 3: Ilustração de Jane Stith Craig Stanard, mãe de um colega de Edgar Allan Poe

anos, conhece Jane Stith Craig Stanard de 30 anos (Figura 3), mãe de um dos seus colegas de escola (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Rapidamente, Jane passa a ser o porto seguro para Edgar, sendo que o autor acabaria mais tarde por referir que a amava com “all the affectionate devotion of a son”⁴⁶ (Silverman, 1992, p. 26). Jane acaba por ser também sua musa e fonte de inspiração para os seus primeiros textos, tendo sido em sua homenagem que escreve o poema *To Helen* (Silverman, 1992).

No entanto, também Jane tem várias parecenças com Eliza e Frances. Começando pelo seu aspecto físico, partilha com as anteriores figuras maternas, os seus cabelos negros encaracolados, a sua tez pálida e olhos grandes e expressivos (Ackroyd, 2009). Jane é uma mulher bela, carinhosa, mas também frágil, encontrando-se muitas vezes doente e apresentando indícios de uma depressão grave (Silverman, 1992). Tal como nos refere Ackroyd “Poe possuía uma habilidade infalível para escolher mulheres frágeis, ou de alguma forma fragilizadas, revisitando assim a experiência do apagamento da sua própria mãe” (2009, p. 32).

Ora, talvez a referida “habilidade para escolher mulheres frágeis” possa ser explicada a partir da *Mãe Morta*. Relembrando a teoria conceptualizada por André Green (1986), subsiste uma identificação inconsciente com a *Mãe Morta* que, mais tarde, fará com que o sujeito tenda a investir

⁴⁶ todo o afecto e devoção de um filho

em objectos passíveis de o desapontar. Assim, estaríamos perante aquilo a que Freud chamou de *Compulsão à Repetição* constituindo-se, desta forma, um reencontrar do trauma original, traduzindo uma tentativa de reter o primeiro objecto, sentido como precocemente perdido (Green, 1986). Ou seja, como resultado da referida identificação inconsciente, o indivíduo acaba por se indentificar com o próprio vazio, deixado após o desinvestimento. Assim, quando se ligar afectivamente a um novo objecto procurará a repetição da sensação do vazio.

Com efeito, passado apenas um ano após Edgar conhecer Jane, esta acaba por morrer, uns dizem que “louca” (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009) outros especulam que doente, possivelmente com tuberculose (Bonaparte, 1949). É referido que Edgar Allan Poe visitaria a sua sepultura várias vezes, derramando lágrimas junto à sua campa (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Tal como nos refere Ackroyd “deambular por cemitérios converter-se-ia numa das actividades prediletas (...) a morte e a beleza estavam, na sua imaginação, inextricável e perpetuamente associadas” (2009, p. 32). Julgamos que tal se deva à já explicada experiência da *Mãe Morta* vivida primeiro com a mãe biológica – Eliza – perpetuada pela frágil mãe adoptiva – Frances – e, agora, reactivada pela perda de Jane.

É no mesmo ano da morte de Jane, em 1824, que Poe conhece Sarah Elmira Royster, de 15 anos (que trata carinhosamente por *Myra*) e por quem se parece apaixonar. O próprio Edgar



Figura 4: Ilustração realizada por Edgar Allan Poe de Sarah Elmira Royster, aos 15 anos

realizou um esboço a lápis de *Myra* (Figura 4). É relatado que os dois passavam tardes juntos, sempre sobre a atenta supervisão dos pais da jovem, a conversar e ela a tocar piano e ele flauta (Ackroyd, 2009). Não é possível deixar de referir a já habitual semelhança de traços físicos entre Eliza, Frances, Jane e agora *Myra*, partilhando de novo os cabelos negros encaracolados e o olhar, destacado no esboço realizado por Poe. Elmira lembrará mais tarde que, na altura, Edgar era um jovem “muito entusiástico e impulsivo”, mas que “a sua disposição geral era triste” (Ackroyd, 2009, p. 33). Tal descrição contrasta fortemente com os relatos de um jovem bem-disposto e alegre que até então tinham surgido. Poderemos equacionar a importância e o impacto que a perda de Jane teve em

Poe. Elmira e Edgar acabam por fazer planos para se casarem, apenas para serem frustrados pelos pais da jovem, que consideram que os dois são demasiado novos (Silverman, 1992).

Para agravar a situação Frances, que já há muito se encontrava doente, começa a dar sinais de que, numa incrível repetição da experiência original de Eliza, também ela sofre de tuberculose (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

A perda de Jane, a impossibilidade de ficar com Elmira e o agravamento da doença de Frances, parecem ter reactivado em Edgar fantasmas dolorosos, produzindo no jovem uma mudança comportamental significativa. No final desse ano começam a surgir relatos – principalmente através das cartas de John Allan para amigos – de que Edgar está diferente “não faz nada (...) parece bastante abatido, mal-humorado, e indisposto com toda a família (...) o que foi que nós fizemos para provocar isto está para lá do meu entendimento” (Ackroyd, 2009, p. 34). Allan lamenta-se “O rapaz não tem um pingão de afecto por nós, nem uma partícula de gratidão pelos cuidados e gentileza que tenho com ele” (Ackroyd, 2009, p. 35; Silverman, 1992, p. 105). Parece que John terá interpretado esta alteração de comportamento como um sinal de ingratidão para com a família o que origina grandes dificuldades na, até então, aparentemente pacífica relação entre “pai adoptivo” e filho (Silverman, 1992).

Importa aqui pensar de novo sobre a teoria da Mãe Morta, na medida em que, tal como nos refere Green (1986), “A wound will awaken a psychical pain and one will witness a resurrection of the dead mother”⁴⁷ (p. 153), o que parece ser o caso após a súbita perda de Jane, na qual o autor havia investido. Mais, é de referir que de cada vez que existe a repetição da experiência, de cada vez que se repete o traumatismo, a “maternal imago renewed vitality”⁴⁸ (Green, 1986, p. 158). Tal poderá justificar as alterações comportamentais acima descritas que se manifestam em Edgar Allan Poe durante a sua adolescência.

É também por volta desta altura que o autor começa a utilizar como mote principal nos seus contos e poemas a morte de uma mulher bonita e frágil, tal como iremos observar na secção do estudo da sua obra. É possível que, através da sua criação artística, tente reencenar os traumas vividos, também numa *Actualização Projectiva*. Esta projecção permitiria ao autor, por um lado, livrar-se da tensão interna e, por outro, um reviver do trauma na tentativa de amenizar a ferida narcísica existente.

A Universidade (17 aos 18 anos)

Em 1826, com 17 anos, Edgar Allan Poe é admitido na Universidade de Virgínia, sendo que John Allan resolve pagar-lhe as despesas de um ano, enviando-lhe o dinheiro contado (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Edgar continuaria a ser um aluno esforçado e a ter boas notas, uma vez que ansiava obter um grau académico, por forma a possibilitar as suas ambições literárias (Silverman, 1992). Este tornou-se mais um foco de conflito entre Allan e Edgar, uma vez que o primeiro desejava que o seu protegido desse continuidade ao negócio da família, e o segundo

⁴⁷ uma ferida irá acordar a dor psíquica e irá assistir-se à ressurreição da *Mãe Morta*

⁴⁸ vitalidade reforçada à Imago Materna

ambicionava uma carreira exclusiva como escritor (Silverman, 1992). Os relatos dos seus colegas atestam também uma grande mudança em Edgar afirmando que tinha “uma face triste, sempre melancólica, e mesmo o sorriso (...) parecia forçado” (Ackroyd, 2009, p. 35).

Entrar na Universidade significou, para Edgar Allan Poe, ficar entregue a si próprio. Segundo o relato de Silverman (1992) a Universidade tinha muito poucas ou nenhuma regras, onde estava cada um por si, chegando mesmo a ser um local perigoso. O ambiente era instável, com os alunos bastante mais velhos do que o jovem Poe, sendo frequente existirem lutas, armas, jogo e bebida (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Edgar escreve várias vezes a Allan reportando o mau ambiente, relatando-lhe uma série de situações de violência. Este parece ter sido um ambiente pouco seguro para um jovem com tantos fantasmas, agora despertados pela perda de Jane e a doença de Frances. A partir deste momento Edgar começa a beber em demasia e a apostar largas quantias de dinheiro a jogar às cartas (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Um colega afirmaria mais tarde que “a paixão de Poe pela bebida era tão notória e particular como a que nutria pelas cartas” (Ackroyd, 2009, p. 36). É curioso que Edgar repita um comportamento que era conhecido do seu pai biológico. Aliás, ao longo da sua vida irá continuar a beber e a contrair cada vez mais dívidas. Edgar, endividado, escreve várias cartas dizendo que o dinheiro que levou consigo não é suficiente para todas as despesas que tem. Allan por sua vez, recusa-se a enviar mais dinheiro ao seu protegido. As discussões com Allan tornam-se cada vez mais frequentes, provavelmente devido aos excessos e dívidas de Edgar. No final do ano, o jovem regressa a casa e Allan recusa-se a financiar um novo ano na Universidade, agravando assim o fosso criado entre os dois (Ackroyd, 2009).

Quando regressa a casa descobre também que toda a correspondência que enviara durante esse ano a Elmira Royster havia sido “desviada” pelo pai da jovem, que não considerava Edgar digno da sua filha (Ackroyd, 2009). Aliás, a jovem já não se encontrava em Richmond e estava prometida a outro, tendo já data de casamento marcada (Silverman, 1992). Também os credores da Universidade, a quem Edgar devia dinheiro, parecem ter surgido em sua casa, sendo que John continua a recusar-se a pagar qualquer dívida (Ackroyd, 2009).

Todos estes factos terão pesado na decisão de sair de casa dos pais adoptivos, tentando assim construir um percurso seu, novo, diferente. No entanto, esta tentativa revela-se frustrada e, apenas um dia após ter saído de casa, envia de novo cartas desesperadas a Allan pedindo dinheiro e dizendo que não tem o que comer ou onde dormir (Silverman, 1992). Allan, por sua vez, ignora o pedido de ajuda (Ackroyd, 2009). Como já referimos, apesar de ser considerado um homem caridoso e de existirem relatos do seu afecto por Edgar, John era também um homem rígido nos seus princípios e certamente não lhe terá parecido bem pagar pelos “erros” e dívidas de Edgar (Ackroyd, 2009).

Após abandonar a casa dos Allan, parece que Edgar faz o caminho de retorno a Eliza Poe, uma vez que procura uma nova vida em Boston, o sítio onde nascera e que Eliza pede para o filho não esquecer. Quatro dias depois de ter saído de casa dos Allan, Edgar está num barco a caminho da cidade que o viu nascer (Ackroyd, 2009), onde sobrevive durante 2 meses trabalhando no comércio local e no jornalismo de ocasião (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Enquanto está em Boston conhece e fica amigo de um tipógrafo que lhe promete publicar um conjunto de poemas intitulado *Tamerlane and Other Poems*, que viria a ser impresso ainda nesse ano, assinando não com o seu nome, mas “um Bostoniano” (Silverman, 1992). Parece, pois, que o adolescente Edgar Allan Poe está à procura do seu caminho, da sua identidade, do seu lugar no mundo. No entanto, “não terá sido fácil para um estudante falhado sem um cobre no bolso encontrar emprego em Boston” (Ackroyd, 2009, p. 39). A sua primeira tentativa de criar um caminho seu, de se autonomizar, fracassou e, sem dinheiro, sem o apoio de Allan e desesperado, decide alistar-se no exército dos Estados Unidos da América (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

A vida militar (18 aos 22 anos)

Afastado de John Allan e desesperado, o jovem decide alistar-se no exército dos Estados Unidos para os próximos 5 anos. Curiosamente, Edgar decide mentir em relação à sua idade, afirmando ter 22 anos quando na verdade tinha 18, e em relação ao seu apelido, alistando-se sob o nome Edgar A. Perry (*Anexo II*), (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Talvez isto traduza uma tentativa de adquirir uma nova identidade, mentindo em relação à sua idade e nome, parecendo quase que o autor se está a reinventar. É de referir que não existem motivos para mentir sobre a sua identidade, uma vez que, embora menor de idade, com 18 anos já era possível alistar-se no exército (Ackroyd, 2009).

Paremos agora para reflectir sobre o que leva Edgar Allan Poe a alistar-se no exército. Num primeiro momento, poderíamos pensar que talvez o jovem, de costas voltadas para a família adoptiva, procurasse na vida militar uma nova família. Ou então, talvez a entrada numa instituição pautada pela disciplina possa constituir uma forma de recuperar a confiança (e o amor) de John Allan, que havia sido perdida nas “aventuras” da Universidade. Por outro lado, não podemos deixar de lembrar que Frances Allan estava muito doente e talvez esta entrada no exército constituísse uma forma de Edgar se afastar da terrível repetição da experiência que passou com Eliza. É ainda de notar que, sempre que enviava uma carta a John, Edgar perguntava insistentemente pela saúde de Frances (Silverman, 1992).

Apesar de todas as anteriores explicações parecem plausíveis e poderem co-ocorrer em simultâneo, existe ainda uma outra explicação – relacionada com a *Mãe Morta* – que se nos afigura

como importante de destacar. Tal como nos diz Ackroyd, poderemos pensar que “os limites de uma ordem formal eram-lhe necessários” e que o jovem ia “deliberadamente, em busca de contenção, para equilibrar as misérias e a melancolia da sua natureza profunda, era-lhe necessária uma disciplina externa” (2009, p. 40). Tal como foi anteriormente referido, no capítulo respeitante à *Mãe Morta*, André Green (1986) refere que parece existir, nestes indivíduos, uma dificuldade em discernir entre a fantasia e a realidade, sendo que os mesmos farão tudo o que estiver ao seu alcance para manter as duas divididas, sob pena de existir uma descompensação. Assim, a realidade externa, rigidamente mantida, poderá constituir-se como uma defesa contra o surgimento de fantasmas que permanecem no inconsciente (Green, 1986). Que melhor forma de tentar estabelecer limites que se encontram em falta do que estar inserido num regime militar, onde tudo são normas externas? Parece por isso plausível que o autor tenha ido deliberadamente à procura de contenção externa.

Na verdade, é difícil de imaginar um Edgar Allan Poe militar, saudável e capaz de cumprir regras, uma vez que a imagem mais disponível que temos do autor é a de um homem fisicamente debilitado, desorientado e incapaz de gerir a sua própria vida (características que se viriam a manifestar poucos anos depois). No entanto, durante o tempo em que se encontra ao serviço do exército tem hábitos rígidos, acordando às 5 da manhã e passando os dias a realizar treinos militares exigentes (Ackroyd, 2009). Era descrito pelos seus superiores e colegas como “um modelo de disciplina militar”, sempre “exemplar na sua conduta” e “altamente merecedor de confiança” (Silverman, 1992, p. 42; Ackroyd, 2009, p. 40). Por este motivo é rapidamente subido de posição em posição alcançando, dois anos após ter entrado no exército, o título de Sargento-Maior do regimento – o cargo mais elevado que poderia ambicionar, dado o seu estatuto de soldado (Ackroyd, 2009). Talvez por esse mesmo motivo – dado que teria cumprido os objectivos a que se propusera – decide desistir da vida militar, apesar de só ter cumprido 2 dos 5 anos a que se comprometera (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Assim, revela a sua verdadeira identidade e pede para ser dispensado. Mas, tal só pode acontecer caso o progenitor, ou tutor, aceitem tal decisão e Edgar não mantém comunicações com John Allan desde que ingressou no exército. Aliás, é possível que os “pais adoptivos” nem soubessem do seu paradeiro.

Assim, Edgar escreve a Allan contando-lhe onde se encontra e qual o seu desejo, argumentando que está a desperdiçar os melhores anos da sua vida. Allan terá respondido que “he had better remain as he is untill the termination of the enlistment”⁴⁹ (Silverman, 1992, p. 43). Depois de várias tentativas de comunicação infrutíferas, Edgar resolve propor a John a entrada em West Point (Silverman, 1992), uma outra instituição militar onde seria possível concluir um grau académico, o que possibilitaria almejar cargos mais elevados na carreira militar, conseguindo assim

⁴⁹ ele faria melhor se permanecesse onde está até ao final do seu alistamento

aquilo que considerava “uma carreira honrada e coroada de sucesso” (Poe citado em Ackroyd, 2009, p. 43). Na verdade, é este, e sempre será, o desejo do autor: ser reconhecido, ser “coroado de sucesso”. Já nesta fase o jovem Edgar Allan Poe ambicionava, e acreditava ter capacidades, para se tornar um escritor universalmente conhecido. É bem-sabido que, ao longo da sua vida, o autor não se poupou a elogios às suas próprias conquistas, naquilo que parece ser uma imagem de si grandiosa. Ao mesmo tempo, desvalorizava todos os seus contemporâneos, considerando que nenhum deles tinha capacidades que se aproximassem às suas. Ora, um dos resultados da Mãe Morta é que subsiste sempre uma ferida narcísica importante, um sentimento de incapacidade e de insucesso. Assim, é fácil de compreender o possível surgimento de uma “compensação narcísica (...) como um prémio de consolação que o indivíduo atribui a si mesmo pelo facto de não se ter sentido suficientemente amado e admirado pelos objectos” (Coimbra de Matos, 1983, pp. 409-410). Estamos, pois, naquilo a que Coimbra de Matos considera *Narcisimo Negativo*, um “mecanismo de supercompensação com a construção ilusória de uma auto-imagem grandiosa” (Coimbra de Matos, 1983, p. 409).

Ao mesmo tempo que tenta convencer John Allan a aceitar a sua entrada em West Point, a sua “mãe adoptiva” está a morrer. Frances teria solicitado a presença de Edgar com o objectivo de “abraçá-lo e beijá-lo uma última vez” (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009, p. 43) no entanto, quando Edgar consegue chegar a Richmond já Frances morrera e tinha sido sepultada no dia anterior (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Poe terá assim visitado a sua sepultura, que se encontrava no mesmo cemitério onde Jane poucos anos antes fora enterrada (Silverman, 1992), sendo referido que terá desmaiado no local (Ackroyd, 2009). Tal perda parece ter-se constituído como um novo traumatismo que só veio reactivar as perdas passadas – Eliza, Jane e Myra – sendo agora a mulher que o acolheu enquanto era criança, que o abandona.

Após a tragédia, Edgar e John Allan parecem reaproximar-se e a presença de Poe mais tolerada (Ackroyd, 2009), sendo que John acaba por consentir a saída de Edgar do exército, com o compromisso de que ingresse em West Point (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

Edgar aproveita então para viajar até Baltimore, o que lhe permitiria conhecer a sua família biológica – os Poe – e talvez receber uma carta de recomendação que facilitasse o seu ingresso em West Point, uma vez que o seu avô era o conhecido “General Poe” (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Mas, não parece coincidência a altura em que Edgar Poe resolve ir conhecer a família biológica. Tinha acabado de perder Frances e a relação com John há muito que estava deteriorada. O jovem poderá, por isso, ter sentido a necessidade de procurar novos apoios, uma família e uma nova figura materna, com a qual possa estabelecer um novo vínculo.

A ida a Baltimore tinha ainda o intuito de tentar publicar uma nova colectânea intitulada *Al Araaf, Tamerlane and Other Poems* (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009) solicitando, uma vez mais, dinheiro a Allan, desta feita para a publicação do livro, o que deixa o “pai adoptivo” irado. John recusa-se a enviar mais dinheiro, o que parece reacender a antiga zanga entre os dois (Silverman, 1992). Edgar lá acaba por conseguir publicar o livro em 1829, recebendo pela primeira vez elogios e críticas positivas (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

Edgar Allan Poe encontra a sua família biológica a viver em enorme pobreza. O seu avô “General Poe” tinha já morrido e, na antiga e degradada casa, viviam a sua avó, que se encontrava paralisada; a sua tia Maria Clemm, que na altura se encontrava doente; a filha da última, Virgínia, de apenas 6 anos; e o irmão de Edgar, William Henry Leonard Poe, que também se encontrava muito doente. Toda a família subsistia com a pensão de alimentos deixada à viúva do antigo General (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Edgar terá então experienciado uma vida completamente distinta daquela a que estava acostumado com os abastados Allan. Após esta pequena visita à sua família biológica, Edgar acaba por se tornar bastante próximo de Maria Clemm e da sua pequena filha Virgínia (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

Nos primeiros meses de 1830, regressa a casa de John Allan, tendo-se sentido mais tolerado do que desejado. Em Maio 1830, parte para West Point (Silverman, 1992) e será sida a última vez que “pai” e filho se vêem (Ackroyd, 2009). De novo, com John Allan como seu “guardião”, alista-se no Exército dos Estados Unidos da América para os próximos 5 anos (Silverman, 1992). Em West Point volta a ter uma vida mais estruturada, tendo horários rígidos para tudo e realizando várias actividades e esforços físicos exaustivos, bem como continuado a estudar, como sempre fora seu desejo (Silverman, 1992). Durante os primeiros tempos no Exército é elogiado por colegas e superiores, obtendo excelentes resultados académicos, mas muitos referem que era “tímido, sensível e insociável” e que tinha “um ar gasto e cansado” (Ackroyd, 2009, p. 50). Tais relatos contrastam com o que anteriormente era descrito sobre Edgar, como sendo um jovem com uma excelente condição física.

Porém, tal como havia acontecido anteriormente, cansa-se muito rapidamente da sua vida em West Point “no espaço de umas semanas parecer ter perdido o interesse nos estudos, mostrando-se desmotivado e desencorajado” (Ackroyd, 2009, p. 50). Como se não bastasse, Edgar encontrava-se de novo endividado, recomeçando a enviar cartas pedindo dinheiro a Allan, o que de novo cria disputas entre os dois, sendo que John chega a dizer a Edgar “I am not particular anxious to see you”⁵⁰ (Silverman, 1992, p. 52). Para agravar toda a situação, John Allan casou de novo, tendo agora a possibilidade de ter um herdeiro legítimo (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

⁵⁰ não estou particularmente desejoso de te ver

Assim, meses mais tarde, acaba por solicitar que Edgar não o incomode mais (Ackroyd, 2009), excluindo definitivamente o jovem da sua vida ao enviar-lhe uma carta que diz “I desire no further communication with yourself on my part”⁵¹ (Silverman, 1992, p. 63).

Após esta ruptura definitiva, Edgar Allan Poe decide desistir da vida militar mas, de novo, precisa da autorização de Allan para poder abandonar o serviço (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Quando lhe escreve a solicitar o seu consentimento, Allan simplesmente não responde (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Edgar acaba por enviar uma carta afirmando que irá negligenciar todas as suas actividades em West Point pois, de uma forma ou de outra, irá sair da vida militar (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Com efeito, a partir de 1831 começa a faltar a exercícios militares, paradas e serviços de sentinela, sendo levado a tribunal marcial e acusado de negligência e desobediência, acabando por ser dispensado do serviço nesse mesmo ano (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

Quando sai de West Point resolve rumar até Nova York, numa segunda tentativa de construir uma nova vida (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Mas, assim que chega à nova cidade, adoece. Aliás, a partir deste momento, Edgar Allan Poe não voltaria a ser o jovem saudável que fora até agora (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Desesperado, rapidamente recomeça a enviar cartas a Allan afirmando que precisa do seu auxílio, no entanto, todas as cartas permanecem sem resposta (Silverman, 1992). É curioso que, numa destas cartas enviadas a John Allan, refira “It was my crime to have no one on Earth who cared for me or loved me”⁵² (Silverman, 1992, p. 64). Tal frase remete-nos para o sentimento encontrado por André Green (1986) em muitos dos indivíduos que experienciam o *Complexo da Mãe Morta*: “I have never been loved” (p. 160).

Edgar fica em Nova York apenas durante 3 meses, não se sabendo ao certo como terá sobrevivido durante esse tempo (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Apesar de tudo, mantém as suas ambições literárias, conseguindo publicar uma nova colectanea de contos, financiado pelos seus antigos colegas de West Point (Ackroyd, 2009). No entanto, não voltaria a publicar um livro nos próximos 14 anos (Ackroyd, 2009). De acordo com Silverman (1992), nesta colectânea de poemas surge, de forma bem visível, um “conflict between the desire for power and the need for nurture” e um “clash between independence and dependence”⁵³ (p.69-70).

É ainda de referir que o título dado a este novo livro é *Poems of Edgar A. Poe* (Silverman, 1992). Na verdade, o autor, ao longo da sua vida, assina o seu nome como “Edgar A. Poe”, em vez de “Edgar Allan Poe” (*Anexo III*). Embora o autor nunca tenha chegado a ser formalmente adoptado pelos Allan, a verdade é que era considerado parte da família. Por outro lado, recordamos que quando publica a sua primeira colectânea de poemas assina sob o pseudónimo “um

⁵¹ eu não desejo mais troca de comunicações consigo

⁵² é meu crime não ter ninguém na Terra que se preocupe comigo ou que me ame

⁵³ conflitos entre o desejo de poder e a necessidade de ser cuidado e um confronto entre independência e dependência

Bostoniano” e que quando se alistou no exército pela primeira vez, fê-lo sobre o nome “Edgar A. Perry”, omitindo de novo o nome completo dos Allan e modificando o nome paterno (de Poe para Perry). Embora não seja objectivo, no presente trabalho, abordar esta questão de forma mais aprofundada, é possível equacionar que tais “indecisões” e “omissões” em relação ao seu nome possam reflectir uma identidade pouco coesa, dando conta de um homem que não se sente pertencente a lado nenhum.

Gostaríamos ainda de salientar que é durante o início do ano de 1831 que Edgar Allan Poe escreve a primeira versão do poema *Irenë* – que será observado, mais à frente, na secção da análise da obra – no qual retrata uma mulher bonita e jovem que morre, mas que pode despertar.

O regresso às origens, a família biológica (22 aos 32 anos)

Em Maio de 1831, com 22 anos, desempregado e já não tendo lugar junto da família Allan, decide ir viver com o que resta da sua família biológica em Baltimore (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). A família biológica, que havia conhecido apenas em 1829 quando tinha 20 anos, consistia agora no seu irmão William, na tia Maria Clemm e na sua filha Virgínia pois, entretanto, a sua avó havia falecido, o que deixou a família com mais dificuldades financeiras, uma vez que todos dependiam da sua pensão de viuvez (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

Edgar partilha o quarto no sótão com William, que está a morrer, de tuberculose (Ackroyd, 2009). Apesar de não terem convivido muito, os dois irmãos trocavam cartas regularmente, sendo que Edgar iria referir mais tarde que “não pode existir um laço mais forte do que aquele que une dois irmãos – não tanto porque eles se amem mutuamente, mas porque ambos amam o mesmo progenitor” (Silverman, 1992, p. 84; Ackroyd, 2009, p. 57). Aquilo que unia os dois irmãos era, de facto, a perda precoce dos seus pais e, tal como nos diz Ackroyd, com a morte do seu irmão “desaparecia também outra parte de Eliza Poe” (2009, p. 57). A reunião dos dois dura apenas 4 meses pois, em Agosto desse mesmo ano William morre – coincidentemente com a mesma idade e devido à mesma doença que vitimara Eliza – (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

Após esta data poucos registos existem sobre os seguintes 3 anos, sendo que só em 1835 surgem novas informações (Silverman, 1992). Sabemos que Edgar acaba por ficar a viver com a sua tia Maria Clemm, na altura de 41 anos – descrita como uma figura pouco feminina, até mesmo máscula – e com a sua prima direita Virgínia, agora com 9 anos de idade. Poe nutria um carinho especial por esta prima chamando-lhe *Sis* ou *Sisvie*⁵⁴. Mais tarde um vizinho iria descrever quão surpreender era saber que Maria Clemm “uma mulher de aspecto quase masculino” poderia ser a mãe de Virgínia, “uma senhora angelicalmente linda” (Ackroyd, 2009, p. 99). A família continua a

⁵⁴ diminutivos para irmã como “irmãzinha”

passar grandes dificuldades financeiras e Edgar continua a enviar cartas desesperadas a Allan por dinheiro “pela memória do amor que me deu quando eu me sentava no seu joelho e lhe chamava pai” (Poe, citado em Ackroyd, 2009, p. 58). Continuando sem obter resposta, Edgar tenta arranjar trabalho no jornalismo de ocasião.

Em 1833 publica *MS. Found in a Bottle*, sendo aqui que obtém, pela primeira vez, reconhecimento público por um dos seus textos (Silverman, 1992), sendo referido pelo júri de um concurso que o texto era “inequivocamente muito superior a tudo o que tivemos oportunidade de ler” (Ackroyd, 2009, p. 61). Edgar começa, por fim, a ter algum sucesso com as suas obras, permanecendo, no entanto, na miséria financeira. Em Março de 1834 John Allan morre e não deixa nada a Edgar (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). É em 1835, continuando muito endividado e a viver com a sua pequena família numa situação de pobreza extrema, que acaba por conseguir publicar o conto *Berenice* num jornal de Richmond, texto esse que iremos interpretar mais à frente, na secção da análise da obra, e que respeita ao sofrimento do narrador face à morte da mulher que “ama”, uma jovem bonita, que após morrer regressa à vida.

Nesse mesmo ano tornar-se-ia amigo de Thomas White, editor e dono desse mesmo jornal de Richmond e onde acaba por conseguir um emprego. No entanto, a sede do jornal *Southern Literary Messenger* ficava em Richmond e isso implicava partir, deixando Maria Clemm e Virgínia em Baltimore (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Ironicamente, o local onde viria a trabalhar localizava-se justamente por cima dos antigos escritórios da empresa de John Allan (Ackroyd, 2009).

Tudo parecia estar a correr bem quando, passados apenas dois meses, Maria Clemm escreve uma carta explicando que um primo (Nelson Poe) estava disposto a educar Virgínia e a recebe-la em sua casa (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Confrontado com a possibilidade de perder a sua “Sissie”, agora com 13 anos, escreve uma carta desesperada à sua tia e outra à sua prima (*Anexo IV*). Embora não seja nosso objectivo detalhar exaustivamente o conteúdo das referidas cartas, torna-se importante analisar algumas das temáticas presentes nas mesmas. Para uma melhor compreensão, recomenda-se a leitura integral das mesmas, disponibilizadas em anexo, na sua forma original, bem como traduzidas para o presente trabalho.

A carta escrita à sua tia Maria Clemm tem um tom de desespero evidente, deixando bem explícito que considera a partida de Virgínia uma traição “o tom da sua carta fere-me até à alma – oh Tia, tia que me amou outrora. – como pode se tão cruel agora?”. Afirmar-se apaixonado pela sua prima e que fará tudo para providenciar uma vida digna para as duas mulheres, alegando ter algum dinheiro para alugar “uma pequena casinha recatada”, sendo que o seu sonho seria te-las lá a viver com ele “tudo aquilo que eu amo na Terra, comigo lá, o orgulho que eu teria em vos trazer conforto e chama-la (Virgínia) de minha esposa”. Na realidade, após a leitura da carta, aquilo que se torna

bastante visível é o desespero do autor quando confrontado com a possibilidade de perder as duas mulheres que constituem, agora, o seu porto de abrigo. Este medo de perder o objecto parece ser dirigido a Virgínia – num primeiro plano – mas, no entanto, o autor também parece preocupado com o possível abandono de Maria Clemm “se ela for com N. P. o que fará a minha própria Tia.”. Lembramos que Edgar tinha deixado as duas mulheres em Baltimore para voltar para Richmond. Assim, parece que tal desespero face à possibilidade de as duas irem viver com um primo se prende mais com a necessidade de manter aqueles dois objectos para si, de forma exclusiva diz “tenha pena de mim, minha querida Tia, tenha pena de mim. Já não tenho ninguém para quem possa voar”.

Todo o conteúdo da carta é incoerente, chegando mesmo a ser contraditório e com um discurso que por vezes se torna impresseptível. A sua escrita, habitualmente cuidada e rígida, é agora completamente caótica. De facto, o próprio afirma “pensa por mim pois eu sou incapaz de pensar. Todos os meus pensamentos estão ocupados com a hipótese de que vós ambas prefiram ir com N. Poe”.

Com esta carta surge também algo que os seus contemporâneos (em especial as mulheres com quem se relacionava) descreviam, naquilo a que poderemos chamar de um inconstância afectiva. O próprio refere na carta que “as lágrimas cegam-me enquanto escrevo esta carta”, “saberá bem o quão pouco eu sou capaz de aguentar sob a pressão do sofrimento”, “a minha agonia é mais do que consigo aguentar”. Assim, é possível pensar nesta inconstância afectiva como uma consequência da vivência da *Mãe Morta*, uma vez que, de acordo com Modell (1999) estes indivíduos acabam por ter dificuldade em processar e regular os seus afectos. Ainda nesta carta, demonstra o seu desespero perante o possível abandono referindo que “eu não tenho o desejo de viver mais uma hora”, “o meu último e único apego à vida foi-me cruelmente arruinado – não tenho vontade de viver e não o farei”, “que tenho eu pelo que viver? No meio de estranhos sem uma alma para me amar.”. Assim, o autor dá-nos conta da sua extrema angústia, principalmente quando confrontado com o possível abandono/perda do objecto no qual investe.

Ao mesmo tempo, redige uma carta para a sua prima “Sisie” – Virgínia – começando por “meu amor, minha irmãzinha mais doce, minha querida pequenina esposazinha”. É flagrante a confusão de papéis atribuídos a esta menina de 13 anos – irmã, prima, esposa – parecendo que, na verdade, o “amor” que o autor diz sentir, não se traduz por um amor maduro, adulto, diríamos genital. Termina a sua carta com o aviso “pensa bem antes de partir o coração ao teu primo Eddy”, “o meu coração sangra por vós”.

Virgínia Eliza Clemm (Figura 5), tinha “um ar infantil ou abonecado, e a sua tez era bastante pálida. (...) era um pequeno ser dotado de grandes olhos e dos cabelos negros pelos quais Poe se sentia instintivamente atraído” (Ackroyd, 2009, p. 58). Não podemos deixar de notar que todas



Figura 5: Ilustração de Virgínia Eliza Clemm Poe, prima direita e mulher de Edgar Allan Poe

estas características nos fazem imediatamente lembrar Eliza Poe. De novo, e tal como ocorre com Jane Standford e Frances Allan, parece que Edgar se sente atraído por Virgínia devido às suas características tão semelhantes com a sua *Imago Materna* original. É possível que, quando confrontado com a possibilidade de perder Virgínia, tenha despertado em si os sentimentos de perda que anteriormente existiram com Eliza, Jane e Frances. É de notar a curiosidade do facto de o segundo nome de Virgínia ser Eliza, tal como o nome da sua mãe biológica. Por fim, acaba por convidar as duas para virem viver com ele em Richmond, garantindo que irá providenciar tudo aquilo que precisem e olhar por elas.

Poe escreveria durante esta altura que “estou num estado terrível, e não sei qual a razão” (Ackroyd, 2009, p. 67). Foi por esta altura, confrontado com a possível perda do que restava da sua família, que Poe começa a beber em demasia (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009), transfigurando-se do *gentleman* sulista que os seus amigos descreviam como alguém “sempre muito afável e cortês” para “um dos homens mais desagradáveis que alguma vez conheci” (Ackroyd, 2009, p. 68). Em Setembro parte sem avisar o jornal o que deixa o seu patrão e amigo White com medo de que o seu agora humor melancólico viesse a transformar-se em suicídio “I should not be at all astonished to hear that he had been guilty of suicide”⁵⁵ (Silverman, 1992, p. 107). Na verdade, Edgar havia rumado a Baltimore onde se terá casado com Virgínia em segredo, uma vez que a sua jovem prima tinha apenas 13 anos. O facto de os dois serem primos diretos era habitual para a época, aquilo que estranhava era a idade de Virgínia (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). No final do mês Edgar escreve a White pedindo para ser readmitido no jornal, pedido que é aceite na condição de que Poe se abstenha de beber (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Em Outubro partem os três para Richmond e durante anos Edgar parece deixar a bebida “agora que a causa da sua infelicidade tinha sido aniquilada” referindo até que a sua saúde “está melhor do que nunca em muitos anos (...) as minhas dificuldades financeiras desvaneceram-se, e tenho bastantes possibilidade de sucesso no futuro.” (Poe citado em Silverman, 1992, p. 108; Ackroyd, 2009, p. 69).

⁵⁵ eu não ficaria admirado se soubesse que ele foi culpado de suicídio

É por esta altura que publica uma série de outros poemas no jornal em que trabalha, entre os quais *Morella* (que será interpretado na secção da análise de obra) e que diz respeito à morte e reencarnação da esposa do narrador.

Na primavera de 1836 Edgar casa oficialmente com Virgínia (agora com 14 anos), alegando que a jovem tem 21 anos (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Não seria à época uma união ilegal mas, tal como já referido, altamente improvável devido à idade da jovem. Segundo nos diz Ackroyd, é muito pouco provável que o casamento tenha alguma vez sido consumado uma vez que “Poe considerava as suas relações com as mulheres da sua eleição como ideais ou de natureza espiritual (...) era adverso a relações sexuais de qualquer tipo (...)” (p. 72). Também Silverman (1992) afirma que existem muitas dúvidas que o casamento tenha sido alguma vez consumado, enfatizando que os relacionamentos que Edgar Allan Poe estabelecia com mulheres eram sempre de índole “espirituais e idealizados” (p.124). Uma vez mais, relembramos a teoria da *Mãe Morta* e as suas repercussões na vida futura descritas por André Green (1986). O sujeito considera ter disponível em si amor para investir num novo objecto, quando na realidade, o amor permanece “hipotecado” à *Mãe Morta* e, por isso, acaba por estabelecer relações, mas sem ser capaz de se entregar completa e verdadeiramente às mesmas (Green, 1986). Parece ser este o caso de Edgar, que demonstra estabelecer relações platónicas com as mulheres ao longo da sua vida e não relações de verdadeiro amor e genitalidade. Tal facto leva-nos a equacionar a existência de uma incapacidade para amar, característica presente nos indivíduos com o *Complexo da Mãe Morta* (Green, 1986).

Durante este período de tranquilidade na sua vida, Edgar Allan Poe começa a escrever o seu primeiro e único romance *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (Ackroyd, 2009). É curioso que neste momento de invulgar acalmia na sua – de resto conturbada – vida, que tenha sido capaz de arranjar contenção suficiente para se dedicar à escrita, não de um pequeno conto, como era habitual, mas de uma narrativa extensa e muito complexa. É interessante observar, nem que por um instante, uma passagem desta sua narrativa. Nesta história o personagem principal – Pym –, naufraga em ilhas canibais e passa fome. A ideia principal da narrativa, por si, já nos permitiria uma análise importante sobre as temáticas orais presentes no autor. A fantasia de ser engolido, a destrutividade e o desejo de se reunir na morte, o desejo de comer e de ser consumido.

No entanto, existe outra temática que se afigura como igualmente interessante e rica na sua possível interpretação. Existe um momento em que Pym se encontra a descer um grande precipício, mas a determinada altura vê-se compelido a olhar para o abismo ameaçador pelo qual se sente atraído “a minha alma foi inteiramente possuída por uma nostalgia da queda; um desejo, um anseio, uma paixão profundamente incontrolável” (1839/2009). Como nos diz Ackroyd (2009) “o pesadelo inescrutável torna-se objecto de desejo declarado” (p. 77). Esta “nostalgia da queda”,

do abismo, da perda, poderá remeter-nos de novo para a experiência da *Mãe Morta* uma vez que, de acordo com Green (1986), esta sensação ou receio de queda vertiginosa é frequente nestes indivíduos e daria conta de uma experiência de colapso psíquico. O facto de o narrador (Pym) temer ao mesmo tempo que deseja este abismo, poderá traduzir a necessidade de voltar a experienciar a sensação de vazio deixada como resultado do *Complexo da Mãe Morta*, única forma de experienciar o amor porquanto o sujeito se encontra (inconscientemente) identificado com os aspectos mórbidos e desvitalizados da mãe.

Reforçando a teoria acima explicitada, no final da narrativa a embarcação de Pym está a ser arrastada:

e então precipitámo-nos para os braços da catarata onde entreabriu um abismo, como que para nos receber. Eis, porém, que na nossa rota se ergue uma figura humana amortalhada, muito maior nas suas proporções do que qualquer habitante da Terra. E o tom da pele dessa figura tinha a cor da perfeita alvura da neve (Poe, 1839/2009, p. 258).

No meio de uma catarata – água que, uma vez mais, constitui um simbólico materno (Chevalier & Gheerbrant, 2010) – abre-se um abismo que é ambivalente – ameaçador, por um lado, e algo que acolhe o narrador por outro. Desse abismo surge uma figura, presumimos que feminina, amortalhada – morta – de proporções enormes, diríamos, com uma extrema importância para o narrador/autor. Por fim, essa figura tinha “a cor da perfeita alvura da neve”, que nos lembra a tez pálida de Eliza, Frances, Jane e Virgínia. A neve, simbólico materno (Chevalier & Gheerbrant, 2010), lembra-nos a frieza, o *Amor Gelado* característico da *Mãe Morta*.

A história de Pym termina abruptamente com o seu confronto com o referido abismo, não se sabendo qual o seu fado. Numa nota final, criada por Edgar Allan Poe, descobrimos que Pym morreu. No entanto, não morreu naquele momento, mas posteriormente, devido a um acidente não especificado (Silverman, 1992). Este fim abrupto, característico em Poe, e a subsequente morte de Pym – não devido ao abismo mas a outra coisa qualquer – parece dar conta da impossibilidade de escapar do fantasma da *Mãe Morta*, que nunca morre, que não pode nunca morrer.

Regressando ao momento de rara estabilidade em que Edgar Allan Poe se encontrava, é de referir que tal período de acalmia dura pouco. Em Setembro de 1836 parece ter voltado a beber e, em Dezembro, depois de ter alegadamente passado vários dias de cama após uma embriaguez, é finalmente demitido do jornal (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Não podemos deixar de lembrar

os problemas de alcoolismo que haviam sido descritos quer no seu pai biológico David Poe, quer no seu irmão mais velho William Henry Poe.

Talvez seja agora importante debatermo-nos sobre o que originava os frequentes estados de alcoolémia no autor. Segundo os relatos disponíveis, era capaz de passar meses sem beber mas, quando começava era incapaz de parar e “tudo acabava em excesso e vômito” (Ackroyd, 2009, p. 52). Assim, é possível pensar que:

beber resgatava-o dos medos do futuro; beber permitia-lhe esquecer a sua pobreza e a sensação de falhanço; beber equilibrava o seu temperamento nervoso e transmitia-lhe confiança. É possível que, ao beber, ele recuperasse parte do estado de graça da infância, libertando-se dos constrangimentos e das dificuldades próprias do mundo (Ackroyd, 2009, p. 52).

Apesar de concordarmos com a citação anteriormente destacada, julgamos ser possível observar mais motivos para o frequente estado de embriaguez em que Edgar muitas vezes era encontrado. É importante realçar o padrão de consumo de álcool e dos períodos de abstinência que os intercalavam. Assim, é possível observar que Edgar começa a beber após a morte de Jane e o abandono de Myra, sendo que após entrar para o exército consegue estabilizar-se. Mais tarde, com a morte de Frances recomeça a ter problemas, voltando a conseguir deixar a beber após receber um emprego no jornal. De novo, só quando Virgínia e Maria Clemm pensam em partir é que Edgar recomeça a beber. Mais tarde na sua vida, o autor irá perpetuar os referidos movimentos de consumo/abstinência, aos quais junta o consumo de ópio e láudano.

Tal como foi descrito no capítulo da Mãe Morta, a angústia presente nestes indivíduos é muito característica – *Angústia Branca* – uma vez que se relaciona com o vazio, com o sentimento de abandono, no fundo, com a ausência. Assim, tais consumos poderiam permitir ao autor “anestesiá-lo” os fantasmas de abandono e a angústia sentida. Revisitando a teoria conceptualizada por André Green (1986), estes indivíduos teriam temáticas orais – na linha da dependência – muito presentes. Por outro lado, o facto de Edgar beber até desmaiar, poderá dar conta da sua necessidade de ser cuidado pelos outros, diríamos até, de se voltar a tornar um bebé.

Uma outra característica de Edgar Allan Poe que começa a revelar-se mais evidente a partir deste momento, é o facto de não conseguir pensar e planear a sua vida financeira e profissional. Aliás, é a tia Maria Clemm quem toma conta de tudo, inclusive do salário que recebe (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). A dificuldade em gerir a sua vida pessoal e profissional leva-nos, uma vez

mais, a revisitar a teoria da *Mãe Morta*, na medida em que, de acordo com André Green (1986) estes indivíduos nunca conseguem atingir uma vida profissional e pessoal verdadeiramente satisfatória.

De novo, sem trabalho e tendo de sustentar Maria Clemm e a sua jovem esposa, Edgar decide rumar em direcção a Nova Iorque em busca de melhores oportunidades e com o objectivo de publicar mais dos seus textos. Para agravar a situação já de si difícil, durante este ano existiu uma crise económica profunda nos Estados Unidos (Ackroyd, 2009). Os próximos dois anos voltariam a ser um vazio em termos de dados biográficos, uma vez que sabemos muito pouco sobre a sua vida nesta fase (Silverman, 1992). Em 1838 a família terá decidido abandonar a cidade e partir para Filadélfia (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

Começamos a observar um padrão de constantes mudanças de cidade para cidade ao longo de toda a sua vida (*Anexo I*). Relembremos que na infância, quanto ainda vivia com os pais biológicos que pertenciam a uma companhia de teatro itinerante, terá passado por várias cidades dos Estados Unidos. Posteriormente, permanece em Richmond com os Allan mas, passados apenas 3 anos, rumam para a Europa onde vive em várias cidades na Escócia e na Inglaterra. Aos 11 anos regressa a Richmond, nos Estados Unidos onde permanece até ir para a Universidade, na Virgínia. Enquanto faz parte do exército percorre toda a costa Este dos Estados Unidos, permanecendo em vários postos militares durante alguns meses. Quando abandona o exército regressa a Boston, depois parte para Nova York, regressa a Richmond, depois vai para Baltimore – Richmond – e agora Filadélfia. Esta incapacidade de permanecer durante muito tempo no mesmo local iria permanecer uma constante até ao fim da sua vida. Assim, é possível equacionar o facto de Edgar Allan Poe nunca se ter sentido verdadeiramente em casa, em nenhum local. Tal facto poderá revelar, uma vez mais, uma dificuldade identitária e uma constante procura pela mesma.

Agora em Filadélfia, as dificuldades extremas permanecem, sendo que a família sofria “com falta de comida e viam-se obrigados a viver de pão e melão durante semanas a fio” (Ackroyd, 2009, p. 76). Por fim, Edgar consegue arranjar trabalho, uma vez mais, no jornalismo de ocasião, tornando-se um crítico literário. No verão desse ano vê o seu romance *The Narrative of Arthur Gordon Pym* publicado, bem como o conto *Ligeia*, que será abordado na secção da análise da obra, e que diz respeito à experiência vivida do narrador em relação à morte e reencarnação da sua amada.

No seguinte ano de 1839 publica a coletânea *Tales of the Grotesque and Arabesque*, entre os quais se encontra *The Fall of House of Usher* que, uma vez mais, trata a morte e ressurreição (ou talvez enterro prematuro) de uma mulher. Precisamente devido a esta temática recorrente na sua obra – a morte de uma mulher bonita – os críticos referem que os seus textos eram demasiado horríveis e próximos do gótico germânico. Em relação a isto Edgar escreve “se é certo que o terror tem sido a base de muitas das minhas produções, mantenho que o terror não é pertença da Alemanha, mas

da alma” (Ackroyd, 2009, p. 81). De facto, a origem de tais produções terá pouco a ver com movimentos literários, constituindo representações de um inconsciente preenchido e ocupado pelo fantasma da Mãe Morta, que nunca morre verdadeiramente.

Edgar Allan Poe continuava a beber e é, uma vez mais, dispensado do jornal onde trabalhava. E assim começa a desenvolver a ideia e a ambição de vir a ter um jornal seu (Ackroyd, 2009). É mais do que certo que o seu frequente estado de embriaguez e a utilização de ópio prejudicaram em muito a sua saúde e deterioraram o seu estado físico e mental (Ackroyd, 2009).

Em 1841 terá contraído uma doença grave – desconhecida – e ficado de cama durante um mês (Ackroyd, 2009). Em Fevereiro ocorre um novo crash financeiro e o projecto do seu jornal fracassa, ainda antes de ter começado. Volta a receber emprego como crítico literário de uma revista, passando a ganhar oitocentos dólares anuais – era a primeira vez que tinha um ordenado tão grande e fixo. Assim, pela primeira vez livre de dívidas, compra um piano e uma harpa para a sua mulher Virgínia, agora com 20 anos. Entretanto, era Maria Clemm quem geria a casa onde habitavam, bem como todas as finanças de Edgar, uma vez que o mesmo era incapaz de se orientar. Dizia o dono da revista onde se empregou que “o que recebia de mim através de um pagamento mensal ia directamente para as mãos da sogra” (Ackroyd, 2009, p. 88).

É nesta altura que escreve *The Murders in the Rue Morgue*, “aclamado como o texto precursor das histórias de detetives modernas” (Ackroyd, 2009, p. 89). Nestas histórias o protagonista é Auguste Dupin, um detective que desvenda homicídios grotescos e ambíguos. Segundo Ackroyd a própria palavra “detective” só surge em 1843 e Dupin é tal vez o primeiro, precursor de outros como Sherlock Holmes. Tal como referiu o próprio Conan Doyle “Poe foi o pai das histórias de detectives (...)” (citado em Ackroyd, 2009, p. 90). Para Edgar, “a ideia de desvendar mensagens secretas e de dizer o indizível era-lhe extremamente querida.” (Ackroyd, 2009, p. 89). Talvez possamos aqui relacionar com o mistério que o autor diz sempre sentir, mas nunca conseguir descodificar ou desvendar, na medida em que o próprio procurava desvandar um grande mistério que sentia dentro de si, como é exemplo o trecho que analisaremos mais à frente, no conto de Eleonora.

Resta referir que, no final deste ano, terá realizado uma alteração considerável ao poema *Irenë* que havia escrito 10 anos antes (Silverman, 1992). Tão profunda foi esta mudança, que até o título passa a ser *The Sleeper* (A Adormecida). Este conto, e as mudanças que o autor realizou no mesmo, serão alvo de análise na secção seguinte do presente trabalho. Salienta-se ainda o facto de nestes últimos dois anos o autor ter escrito, de forma mais óbvia, vários contos e poemas obras onde surge o seu tema de eleição: a morte de uma mulher jovem, bela e amada pelo narrador (Silverman, 1992). Ora tal facto poderá dever-se ao nosso próximo tópico, a doença de Virgínia.

A doença e morte de Virgínia (32 aos 36 anos)

No final de 1841, início de 1842, Virgínia começa a dar mostras de estar doente, também com tuberculose. Subitamente começa a tossir sangue e, a partir desse momento, o seu estado exigia muitos cuidados, sendo forçada a permanecer deitada (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). A pequena família, a viver na miséria, não teria certamente as condições ideais para a recuperação da jovem. Descrições da época retratam um marido preocupado que se havia tornado “susceptível e irritável”, “reactivo a qualquer tremor e tosse” de Virgínia com um “estremecimento, um arrepio no coração que se tornava perceptível (...) não permitindo uma palavra que fosse acerca da possibilidade de era morrer – a menção dessa possibilidade deixava-o num estado selvagem” (Silverman, 1992, p.180; Ackroyd, 2009, p. 92). É nesta altura, confrontado com a doença da mulher e repetição da experiência de perda de Eliza que Edgar Allan Poe compõe algumas das suas mais incríveis (e terríveis) histórias.

Durante esse mesmo ano, muito produtivo do ponto de vista da sua escrita, Edgar redige contos famosos como *The Tell Tale Heart*, um conto onde o narrador é louco; e *Lenore*, um poema dedicado à morte de uma mulher muito jovem. Escreve também o seu conto *Eleonora*, o qual iremos analisar no próximo capítulo, conto considerado por muitos como biográfico, uma vez que retrata o casamento de dois primos e a sua “vida perfeita” desmoronada devido à doença da mulher. Quando esta está a morrer acaba por lhe pedir que não volte a amar outra sendo que o narrador é incapaz de cumprir a promessa. Esta história, no momento em que Edgar a compõe poderá, de facto, retratar a experiência da possível perda de Virgínia. Tal como havia feito quando Frances estava doente ao procurar uma nova figura para se vincular – Jane, também o narrador de *Eleonora* parece desejar procurar novas figuras nas quais se possa apoiar, podendo assim reflectir o desespero do autor em relação à doença de Virgínia, bem como o seu desejo por procurar novos objetos.

Ainda durante esse ano viria a publicar o conto *The Oval Portrait (O Retracto Oval)* que originalmente tinha como título *Life in Dead (A Vida na Morte)* (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Neste conto um pintor deseja retratar a sua jovem e bela noiva, sendo que iremos analisar o referido texto na secção posterior deste trabalho.

No ano de 1842 escreve *The Masque of the Red Death (A Máscara da Morte Vermelha)* uma história que retrata a doença – tuberculose – da qual Virgínia sofria e que matou todas as mulheres de quem gostava – Eliza, Jane, France. Ora, nesta história toda a cidade está a ser afectada pela doença, pelo que os mais abastados se refugiam num castelo, isolando-se dos infectados. No entanto, apesar de todos os seus esforços por não serem “apanhados” pela doença, ela acaba por

os encontrar. Assim, parece que o autor tenta dar conta do fado da doença, do qual ninguém está livre.

Após o início dos sintomas da doença de Virgínia, Edgar encontra-se num estado lastimável. Terá recommçado a beber em grandes quantidades, talvez como forma de mitigar a dor e a sua ansiedade perante a sua inevitável morte/abandono. Segundo as descrições da época, era frequente ser encontrado nas ruas a deambular, até Maria Clemm ir à sua procura (Silverman, 1992; Ackroyd,



Figura 6: Pintura a óleo de Edgar Allan Poe, aos 31 anos, realizada por Samuel S. Osgood

2009). Poe diz, acerca da doença da mulher e deste período da sua vida que “por cada acesso da sua doença, eu amava-a mais intensamente e agarrava-me à sua vida com uma pertinácia ainda mais desesperada” (Ackroyd, 2009, p. 92). Assim, poderemos pensar, uma vez mais, na experiência da *Mãe Morta*, uma vez que, devido à identificação com os atributos mórbidos maternos, quanto mais próximas da doença/morte estão estas mulheres, mais próximas também se encontram do objecto primitivo precocemente perdido para Edgar Allan Poe.

O autor descrevia ainda como “enlouquecia, com longos



Figura 7: ilustração de Edgar Allan Poe aos 32 anos



Figura 8: Ilustração de Edgar Allan Poe, aos 33 anos por John A. McDogald

intervalos de horrível sanidade. Durante estes transe de inconsciência absoluta, bebia – só Deus sabe o quão frequentemente e quanto” (Ackroyd, 2009, p. 92). Parece que o autor está a descompensar rapidamente quando confrontado com a doença da sua mulher, a mesma que lhe roubou a sua mãe. A nossa hipótese é que tal ocorra porque o autor revive, com Virgínia, a experiência original da *Mãe Morte*, constituindo-se assim como uma *Atualização Projectiva*, que segundo André Green (1986) só irá atribuir à Imago Materna uma vitalidade reforçada.

Por esta altura, começam a ser visíveis mudanças significativas na sua aparência, que podemos observar através de algumas ilustrações e fotos da época, dando conta do degradamento físico a que o autor esteve sujeito nos seus últimos anos. As descrições da juventude de Poe referem um homem bem parecido, elegante, atlético, que possuía “qualquer coisa na sua aparência que era realmente inesquecível (...) andava sempre muito direito e

vestido de forma elegante (...)” (Ackroyd, 2009, p. 62), descrição congruente com as primeiras imagens conhecidas (*Figuras 6, 7, 8*), ilustrações que datam entre os anos 1840 a 1842. Muito longe das imagens dos seus últimos anos, onde apresenta um aspecto gasto, triste e apagado. Durante a sua juventude e até cerca de 1842 (quando tinha cerca de 33 anos) foi descrito como “algo esguio, com cerca de um metro e setenta e seis, de proporções agradáveis; a sua compleição é bastante elegante, os seus olhos cinzentos e inquietos, exibindo um temperamento vincado; quanto à boca, denota grande firmeza de carácter (...)” (Silverman, 1992, p.195; Ackroyd, 2009, p. 97). A referida descrição física parece bater certo com o documento que atesta a sua entrada no Exército quando tinha 18 anos (*Anexo II*). Em 1843 fica entusiasmado por ir tirar o primeiro retrato (*Figura 9*) – daguerrotipo – entusiasmado porque esta nova tecnologia permitiria uma representação mais real afirmando, sendo que o autor chega a afirmar que esta se trata “the most important, and perhaps the most triumph of modern science”⁵⁶ (Poe citado em Silverman, 1992, p. 195). Este seu primeiro retrato demonstra já sinais de degradação física, que se percipitam de seguida.



Figura 9: Primeiro Daguerrotipo de Edgar Allan Poe, aos 33 anos

Não podemos deixar de pensar que tais mudanças físicas se possam dever à repetição da

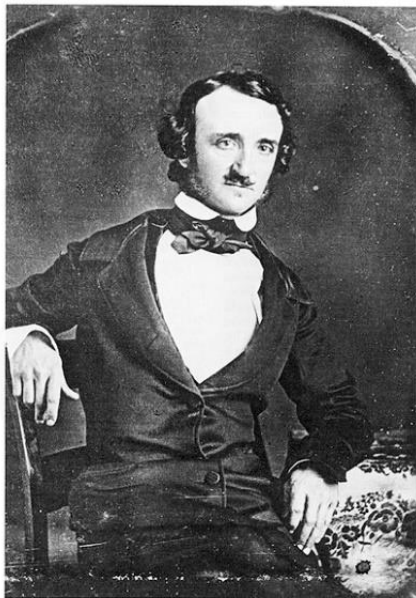


Figura 10: Daguerrotipo de Poe, tirado em Nova Iorque, em 1847

experiência originalmente vivida com Eliza e que é agora repetida, com o lento apagar de Virgínia. Já durante uma fase posterior da doença de Virgínia, Poe surge com um aspecto diferente daquele que observámos nas ilustrações e foto anteriores. Edgar muda radicalmente o seu aspecto (*Figuras 9 e 10*), passando a usar o bigode, que agora lhe é tão característico à sua imagem.

Como consequência dos seus frequentes estados de embriaguez e discussões que se tornam habituais com os seus colegas e patrões o autor voltaria, uma vez mais, a perder o seu emprego (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). A perda de qualquer rendimento estável coloca de novo a família em extrema miséria, sendo forçados a mudar para uma casa mais pequena onde “tudo

⁵⁶ o mais importante, e possivelmente o maior triunfo da ciência moderna

tinha um ar de necessidade financeira” (Ackroyd, 2009, p. 95) e onde muitas vezes não haveria o que comer. Tais condições seriam em muito desfavoráveis à recuperação de Virgínia.

Durante esta altura o próprio autor escreveria uma pequena auto-biografia, onde altera praticamente todos os factos acerca de si, tornando-se bem-nascido na família biológica, romantizando a relação com os Allan (de quem diz ser o único herdeiro), afirmando não ter tido qualquer dificuldade em terminar a universidade e em ser admitido em West Point (Silverman, 1992).

Ainda durante esse ano obtemos alguma informação sobre a condição de através de uma carta que Edgar escreve, afirmando que a sua jovem mulher “encontra-se de novo terrivelmente doente com hemorragias pulmonares. É uma loucura ter ainda alguma esperança” (Ackroyd, 2009, p. 93).

Neste momento, faz uma viagem até Baltimore, na esperança de reencontrar uma antiga amiga Mary Deveraux, que havia cortejado 11 anos antes (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Confrontado com a doença e provável perda de Virgínia, Edgar Allan Poe procura outra mulher jovem, em quem se possa confortar. No fundo, acaba por traduzir o movimento que havia feito quando Frances Allan mostrou os primeiros sinais da doença, procurando em Jane Stanford uma nova *Imago Materna*. Sempre que o indivíduo sente que o objecto é passível de o abandonar, tenderá a desinvestir do mesmo, acabando por reencenar o trauma que lhe deu origem, numa tentativa de reter o primeiro objecto – materno – sentido como precocemente perdido (Green, 1986).

Na altura em que reencontra Mary, já a mesma se havia casado, sendo que Edgar, quando descobre, adopta um comportamento totalmente descontrolado, entrando de rompante na casa de Mary (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009) e, repreendendo-a por se ter casado, afirma que “na verdade ela apenas o poderia amar a ele” (Ackroyd, 2009, p. 94). Tal afirmação relembra-nos a carta que havia escrito a Maria Clemm e a Virgínia quando se preparavam para ir viver com um primo. Em momentos de “abandono” o autor parece atingir o limiar da sua sanidade mental, perdendo o controlo dos seus afectos, sendo esta dificuldade em conter os afectos uma característica descrita por Modell (1999) resultante da *Mãe Morta*.

O autor acabaria por ser encontrado, vários dias depois, a deambular por um bosque “divagando como um louco” (Ackroyd, 2009, p. 94). Um seu conhecido dos tempos de Baltimore relata que o autor “mergulhou de cabeça no caminho da destruição moral, física e intelectual” (Silverman, 1992, p. 185; Ackroyd, 2009, p. 95).

Durante os anos que se seguem, sem emprego e endividado, tenta fundar o seu próprio jornal mas sendo sempre frustrado nas suas intenções. Enquanto isso Virgínia piorava e Maria Clemm encarregava-se da casa, da filha e do sobrinho Edgar. A partir de 1843 Edgar Allan Poe,

agora um escritor mais consagrado, é convidado para dar uma série de palestras sobre literatura. Nesse ano vê ainda sair uma coletânea de todos os contos que tinham sido publicados até esse ano, tendo ainda o inédito *The Premature Burrier*, onde o narrador é enterrado vivo (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

Em Abril de 1844 a família decide partir rumo a Nova Iorque (Ackroyd, 2009), decisão que toma de forma abrupta (Silverman, 1992). Durante este período Virgínia parece recuperar um pouco “quase não tossio e não transpirou durante a noite” refere Edgar numa carta (Poe citado em Ackroyd, 2009, p. 105). Edgar consegue, por fim, retomar alguma tranquilidade parando de beber neste momento (Silverman, 1992) “sinto-me de excelente disposição e não bebi uma gota de álcool” (Ackroyd, 2009, p. 105). Na cidade ficam a morar numa pequena casa na zona rural, sendo este local descrito, por Edgar, como um “paraíso” com vista para o leito do rio Hudson (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Poe teria o hábito de realizar longas caminhadas junto ao rio. O autor gostava de viver perto da água, pois tinha uma grande ligação com a mesma (Silverman, 1992). A água, o local da origem da vida, é o simbólico materno por excelência (Chevalier & Gheerbrant, 2010), sendo que ao longo das suas obras, também surgem inúmeras referências e importância dadas a várias imagens remetentes para a água – lagos, cascatas, rios, oceanos, etc. Com efeito, Edgar terá referido muitas vezes que “his beautiful mother had been born at sea”⁵⁷ (Silverman, 1992, p. 331). Ao longo da sua vida, parece que é importante para o autor poder estar perto de cursos de água, sentindo-se mais apasiguado. Por outro lado, surgem algumas questões mais agressivas relacionadas com o materno, que também podemos observar nesta relação com a água. Relembramos o facto acima descrito na sua adolescência, quando o autor faz 10 quilómetros, contra a corrente, do rio James. Segundo os relatos da época, Edgar Allan Poe terá saído do rio completamente marcado pela sua força. Também nas suas obras, existe algum perigo que está sempre associado à água – abismos que se abrem nas cascatas, lagos com uma atmosfera de morte que os envolvem, oceanos em tempestade, etc. Assim, é possível observar uma ambiguidade em relação ao materno, que tanto é desejado como porto de abrigo, como é temido e fonte de grande angústia para o autor e narradores.

O autor não manifestava qualquer vontade de voltar à cidade para procurar emprego, preferindo desfrutar da sua nova vida no campo. É Maria Clemm quem tem de tentar pedir um emprego para Edgar, acabando o mesmo por ser contratado como “paragrafista mecânico” um trabalho pouco prestigiante e muito mal pago. Edgar Allan Poe teria de percorrer os sete quilómetros entre a sua casa e o trabalho na cidade diariamente, o que se torna incomportável

⁵⁷ a sua linda mãe nasceu no oceano

durante o inverno. Assim, no final do ano, a família volta a mudar-se para a cidade, sendo que no ano seguinte iram mudar de casa, pelo menos 3 vezes dentro da mesma cidade (Silverman, 1992).

É durante este ano de 1844 que Edgar Allan Poe publica aquilo que ficaria conhecido como *The Balloon Hoax* (O Embuste do Balão), que viria a originar o surgimento de um novo estilo literário – ficção científica –, tal como referido na secção do impacto do autor. Resumidamente, este conto pretende fazer-se passar por um diário de bordo de um aeronauta real, que teria realizado uma façanha impossível – conduzir um balão através do oceano pacífico.

Foi durante o ano de 1844, enquanto vivia na quinta de Nova Iorque, no seu retiro, que Edgar escreve aquele que seria o seu poema mais conhecido *The Raven* onde, “ao narrar o luto pela morte da sua amada, o narrador recebe a visita de um pássaro de presságios funestos, cuja sinistra presença aumenta o seu grau de solidão e desespero” (Ackroyd, 2009, p. 111). O corvo, que em Portugal foi traduzido por Machado de Assis e Fernando Pessoa, teve sucesso imediato (Ackroyd, 2009). Aclamado por todos os críticos, “algo superior a tudo o que foi escrito até hoje pelos melhores poetas desta época”, permitindo-lhe conquistar “uma posição de destaque no mundo da literatura”, “pôs toda a gente a dizer – nunca mais” (Ackroyd, 2009, p. 111). Edgar Allan Poe passa a ser apelidado de “o corvo”, o que encaixa bem com a sua personalidade melancólica e o seu sempre habitual e característico traje negro. Apesar do sucesso, continua pobre “I have made no money (...) I am as poor now as ever I was in my life”⁵⁸ (Silverman, 1992, p. 257).

Subitamente Edgar Allan Poe tinha aquilo que sempre desejara, o reconhecimento indiscutível do público e da crítica como um autor reconhecido e extremamente influente. “toda a gente quer conhecê-lo” (Ackroyd, 2009, p. 112), tornando-se um frequentador do salão onde se reunia a chamada “irmandade estelar” constituída por mulheres ligadas à literatura. Poe continuava a ter um grande impacto junto do público feminino, apesar do seu ar agora mais gasto e melancólico “Poe (...) tinha um grande impacto (...) entre as mulheres muito intelectuais (...) ficavam fascinadas por ele e ouviam-no em silêncio” (Ackroyd, 2009, p. 112). A hipótese levantada por Ackroyd é a de que estas mulheres pressentissem o seu estado carente, como uma criança, sentisse o sentimento de perda sempre presente em Poe. O autor fica deliciado com a atenção e sucesso que, finalmente, obtém com os seus textos. Mas, parece que o sucesso alcançado e o regresso à cidade fazem o autor cair de novo na bebida, a utilização de ópio e de (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

Nesta altura, referem que começa a exhibir algumas ideias persecutórias, afirmando que outros escritores andavam a conspirar contra ele, parece estar perigosamente perto da loucura (Ackroyd, 2009). O seu comportamento torna-se errático “jealousy of other writers amounted to a

⁵⁸ I have made no Money (...) I am as poor now as ever I was in my life

mania” e “he labored under the delusion that everyone ws trying to slight him and undernate the value of his work”⁵⁹ (Silverman, 1992, p. 257). Nesta altura Poe confessar estar de novo “horriavelmente mal” (Ackroyd, 2009, p. 119), sendo que a família se mudava de casa com grande frequência, pelo menos 4 vezes nesse ano, até decidirem regressar de novo ao campo, com o intuito de recuperar a saúde de Virgínia e de Poe. Isto implicava, para Edgar, deixar o seu emprego no jornal e, para toda a família, regressar à situação de extrema pobreza. Bebe cada vez mais e diz a um amigo que “fear that I shall be very seriously ill”⁶⁰ (Silverman, 1992, p. 258).

Durante o ano de 1845, Virgínia piorava e Poe começa a procurar o conforto e atenção noutras mulheres – embora nunca de uma forma sexualizada – as suas paixões eram, tal como já referimos, intelectuais (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Em Julho rumo para Rhode Island para se encontrar com Frances (mais conhecida por Fanny) Osgood, de 34 anos, (*Figura 11*), uma poetisa de Nova Iorque que fazia parte da “irmandade estelar”. O romance “é mais provável que se tenha tratado de uma amizade literária exigente e exaltada, cujo fervor terá sido empolado pela necessidade desesperada de Poe de sentir o conforto e a protecção femininas” (Ackroyd, 2009, p. 121). Até porque Fanny era casada e o seu marido estava presente em muitos dos encontros que ela tinha com Poe. No entanto, ele cortejou-a de uma forma demasiado ardente e como tal ela parte para outra cidade por forma a evita-lo. Ela afirmou que “ele seguiu-me para cada um desses lugares e escreveu-me, implorando-me que o amasse” (Ackroyd, 2009, p. 123). Tal como o marido de Fanny, também Virgínia sabia da “relação” existente entre os dois, chegando mesmo a pedir que Fanny mantivesse correspondência com Poe “uma vez que a amizade entre os dois contribuía para que o seu marido se mantivesse sóbrio. Ele tinha encontrado algum conforto em Fanny.” (Ackroyd, 2009, p. 122; Silverman, 1992) Fanny acabaria assim por se tornar uma amiga da família, bastante próxima de Virgínia.



Figura 11: Ilustração de Frances - Fanny - Osgood

Mas qual seria o fascínio de Edgar por Frances? Poe escreve sobre o aspecto físico de Fanny salientando o seu “cabelo negro e brilhante; os olhos de um claro e iluminado cinzento, generosos, e com uma singular capacidade de expressão” (Ackroyd, 2009, p. 122) e uma pele muito pálida “unusually pallid complexion”⁶¹ (Silverman, 1992). Mais uma vez, tal descrição faz-nos lembrar das

⁵⁹ jealousy of other writers amounted to a mania (...) he labored under the delusion that everyone ws trying to slight him and undernate the value of his work

⁶⁰ fear that I shall be very seriously ill

⁶¹ unusually pallid complexion

que anteriormente referimos sobre a mãe do autor – Eliza; aquela que o adoptou em criança – Frances; a mulher que procurou quando a mãe adoptiva adoece – Jane; e a prima/mulher – Virgínia. De novo, na descrição do autor, surgem os olhos em particular a sua dimensão e capacidade expressiva. Parece que, quando confrontado com o reviver da experiência original da mãe morta, agora vivida na relação com Virgínia, Edgar necessita de ir à procura de uma substituta – não apenas para Virgínia – pois a sua mulher já é, por si, uma substituição da sua mãe Eliza. Todo este relato faz-nos recordar aquilo que o autor fez quando a sua mãe adoptiva Frances Allan demonstrou os primeiros sinais de tuberculose – procura Jane Starford. Tal como Eliza, também Frances tinha grandes ligações a Boston, onde tinha nascido e, por isso, “evoked several figures from his past and present. She shared her familie name, Fanny, with that of Fanny Allan. Mora importante, revaliz, she replicated Virgínia and Eliza in having a childlike personality and physique. She was small in stature (...) seemed a sprite (...) almost infantile”⁶² (Silverman, 1992, p. 280).

Silverman (1992) refere ainda que ela, tal como Eliza e Virgínia, estaria a revelar os primeiros sinais de estar com tuberculose, com efeito, morreria passado muito pouco tempo. Mas, uma vez mais, as relações que Edgar estabelece com qualquer uma destas mulheres nunca são verdadeiras relações no sentido em que parece que não existe genitalidade. Pelo contrário, o autor ama-as como amaria uma mãe, ama-as pelas suas semelhanças físicas com aquela que perdeu em primeiro lugar (Eliza) e, como resultado da sua vivência da *Mãe Morta*. Tal poderá justificar a semelhança entre todas as personagens femininas que o acompanham durante a sua vida – quer as mulheres com as quais se vai relacionando, quer as personagens que cria nos seus contos e poemas.

Assim, (in)coincidentemente, apenas quatro anos mais tarde, Fanny morreria de tuberculose, tal como todas as outras mulheres na vida de Edgar Allan Poe. Ackroyd chega a hipotisar que o autor seja “sobrenaturalmente sensível” aos sinais, sentindo-se atraído. Julgamos que tais “coincidências” se devem à identificação com Eliza, com o ser um dia vivo e presente para o seu filho, que se teria transformado, de forma súbita e inesperada, numa mãe desvitalizada – Morta embora viva – morta para a relação com o seu filho. A verdade é que, qualquer uma das descrições destas mulheres, nos deixam antever uma fragilidade física muito grande o que poderia ser um preditor para a possibilidade de vir a sofrer uma doença tão mortífera, embora comum, na época. Ou seja, na identificação com os aspectos mórbidos maternos e necessidade de repetir a experiência, o autor poderá procurar, inconscientemente, objectos que sente que irão ser abandonatórios, para assim voltar a reviver a experiência da mãe morta, a ressurreição da mãe morta

⁶² evoked several figures from his past and present. She shared her familie name, Fanny, with that of Fanny Allan. Mora importante, revaliz, she replicated Virgínia and Eliza in having a childlike personality and physique. She was small in stature (...) seemed a sprite (...) almost infantile

Por fim, após reunir vários apoios, consegue adquirir um jornal, tonando-se o seu proprietário, mas apenas o conseguiu manter por um mês. Seis semanas depois de o ter adquirido, foi forçado a vender metade a um “amigo”. Um mês depois de ter cedido parte dos interesses do seu novo negócio, o jornal fecha porque Poe estava sempre a beber e era incapaz de escrever. Seria a última vez que o autor desempenharia um cargo editorial. De novo, é possível relacionar este facto com uma característica definida por Green como usual nos paciente que sofrem do Complexo da Mãe Morta. Trata-se da impossibilidade de se realizarem a nível profissional (Green, 1986).

Mas não era apenas Fanny a ter a atenção de Poe. Existiam outras mulheres dentro da “irmandade estelar” que disputavam a atenção do então reconhecido e consagrado autor. Entre elas encontravam-se Elizabeth Ellet, poetisa e romancista; Margaret Fuller, uma escritora crítica; e Anne Lynch, poetisa e professora. E aqui, começa a grande confusão, que procurarei explicar rapidamente e o mais sucintamente possível. Fanny e Elizabeth (*Figura 12*) trocaram correspondência com Edgar Allan Poe mais ou menos na mesma altura, sendo que o autor parecia corteja-las, embora já tenhamos observado que os avanços de Edgar Poe não seriam de uma verdadeira natureza amorosa. Ainda assim, as duas acabam por saber da correspondência uma da outra e é aqui que entram em cena Margaret Fuller e Anne Lynch. As duas, preocupadas que as cartas das suas amigas Fanny e de Elizabeth viesse a público e originassem problemas, exigem as cartas de volta. Grande foi a confusão levantada pela correspondência em simultâneo e Edgar acaba por perder o contacto com Fanny e com Elizabeth, bem como por ser afastado da “irmandade estelar” após aquilo a que Ackroyd denomina de “escândalo” (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).



Figura 12: Ilustração de Elizabeth Ellet

No final do ano de 1846, sem trabalho e afastado dos círculos literários, Edgar acabaria por se mudar de novo para o campo com Virgínia e Maria Clemm. De novo, a procura da tranquilidade junto da natureza era essencial para o estado mental de Poe e para a condição física de Virgínia “que se ia lentamente apagando” (Ackroyd, 2009, p. 132). Uma vizinha destes tempos recordava Virgínia “pálida e frágil”, mas ainda assim, tentando apaziguar o seu marido dizendo-lhe “não fiques assim Eddie (...) quando eu partir, serei o teu anjo-da-guarda, e se em qualquer momento te sentires tentado a fazer alguma coisa errada, põe as tuas mãos por cima da cabeça, assim, e eu estarei lá para te proteger.” (Ackroyd, 2009, p. 133).

Ainda no ano 1846, irá escrever o seu ensaio *The Philosophy Of Composition* (A Filosofia da Composição) onde, através da análise do seu poema *O Corvo*, “sublinhava os princípios da sua arte e estabelecia uma anatomia do poema verso a verso. Começando por definir a duração apropriada de um poema e o tom mais adequado de “tristeza” (...) um problema matemático” (Ackroyd, 2009, p. 113). Mas, acima de tudo, estabeleceu neste ensaio, como o seu principal tema de interesse poético, a “morte de uma mulher bonita”:

I asked myself – “Of all melancholy topics, what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?” Death – was the obvious reply. “And when” I said, “is this most melancholy of topics most poetical?” (...) the answer, here also, is obvious – “When it most closely allies itself to Beauty: The death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world⁶³ (Poe citado em Silverman, 1992, p. 297).

Passados apenas 4 meses a família muda de novo, para uma vila a cerca de 20 quilómetros a norte de Nova Iorque, onde Virgínia se terá encantado por uma pequena casa “escondida pelas plantas em flor e pelas árvores de fruto” (Ackroyd, 2009, p. 133). Esta seria a última moradia de Virgínia, que acabaria por aí morrer. Durante o seguinte ano a família vive de esmolas e daquilo que Maria Clemm cultiva na pequena horta. Edgar encontrava-se agora num estado de grande “instabilidade física se é que não também mental” tendo chegado a relatar numa carta que “há algum tempo que tenho andado terrivelmente doente.” (Ackroyd, 2009, p. 135). Poe afirma ainda nesta mesma carta que “fui levado até às portas da morte e estou tomado de um desespero mais temível do que a própria morte.” (Ackroyd, 2009, p. 135). Tal frase poderá remeter-nos para o desespero que vai evidenciando com o apagamento e melhorias sucessivas da sua esposa.

No início do inverno do ano de 1846 vários jornais locais publicitam as dificuldades passadas pelos Poe, fazendo lembrar os dias de caridade em torno de Eliza (Ackroyd, 2009). Durante esse Inverno Edgar Allan Poe permanece isolado em casa com a sua esposa e tia (Silverman, 1992). No início de 1847 era mais do que evidente que não existia salvação possível para Virgínia. A própria terá referido “bem sei que vou morrer em breve, sei que não posso curar-

⁶³ I asked myself – “Of all melancholy topics, what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?” Death – was the obvious reply. “And when” I said, “is this most melancholy of topics most poetical?” (...) the answer, here also, is obvious – “When it most closely allies itself to Beauty: The death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world

me” (Ackroyd, 2009, p. 137). Relatos descrevem o sofrimento da jovem que tinha febres altas, suores, dores no peito, incapaz de respirar e tossindo e cuspiendo sangue sem cessar. Durante estes últimos meses, quem visita a família descreve que Edgar se encontrava “perdido num estado de estupor, sem viver nem sofrer, limitando-se a existir” (Ackroyd, 2009, p. 137). Poe encontra-se num estado lastimável, sendo que os seus contemporâneos o descrevem “in a condition of sad, wretche imbecility, bearing in his feeble body the evidences of evil living (...) and we could not even entertain a feeling of contempt dor one who was evidently committing a suicide upon his body, as he already done upon his character”⁶⁴ (Silverman, 1992, p. 313). Todo o reviver da doença terá despertado as memórias, ainda que inconscientes, de Eliza a morrer lentamente à sua frente enquanto era apenas uma criança, tratando-se por irro de um novo traumatismo que origina uma atualização da experiência original, dando mais vitalidade à imagem da *Mãe Morta*.

Virgínia Eliza Poe morreria ainda no mês de Janeiro de 1847, com 24 anos, a mesma idade com que morrera Eliza e William Henry, todos com tuberculose (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

Vida após a morte de virgínia (36 aos 39 anos)

No dia seguinte à sua morte, Virgínia é amortalhada em sua casa, tendo sido o caixão colocado em cima da secretária de Poe. O autor presencia todos os preparativos, acompanhando o corpo da sua mulher até ao mesmo ser enterrado. Quando regressa a casa após o funeral, Edgar colapsa, por fim. Passa dias num “estado febril ou de delírio” (Ackroyd, 2009, p. 138), que não é melhor explicitado. Só podermos supor a enorme dor resultante de tremenda perda para o autor. O próprio viria a escrever meses mais tarde “fui subjugado por uma dor tão pungente que fiquei privado durante várias semanas de qualquer faculdade de pensamento ou de acção” (Ackroyd, 2009, p. 138). É referido que as pessoas à sua volta julgavam que ele iria morrer, sucumbir à dor da perda de Virgínia. Outros consideravam que sofria de uma “lesão” ou “febre cerebral” que o poderia levar à loucura, chegando mesmo a ser visto por um médico que o confirma (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

Com efeito, é contado que durante esta fase, Poe não para de falar sobre o passado, contando coisas impossíveis, como se estivesse a criar uma outra realidade – quem sabe mais fácil de digerir. Todavia, um dos episódios que os seus contemporâneos e amigos recordam com estranheza é, para nós, interessante de explorar uma vez que concerne a sua mãe Eliza. Edgar teria afirmado que “a sua belíssima mãe nascera no mar” e que “o grande remorso da minha vida é não ter reabilitado a sua imagem aos olhos do mundo” (Ackroyd, 2009, p. 140). Eventualmente, Edgar

⁶⁴ in a condition of sad, wretche imbecility, bearing in his feeble body the evidences of evil living (...) and we could not even entertain a feeling of contempt dor one who was evidently committing a suicide upon his body, as he already done upon his character

Allan Poe vai recuperando, com a ajuda de Maria Clemm, que tinha já perdido todos os seus filhos, que se encontra sempre presente e disponível para apoiar o seu “Eddie”, só se têm um ao outro.

Edgar Allan Poe diria mais tarde que “de facto, tinha perdido qualquer esperança de uma cura permanente, quando descobri uma na morte da minha esposa” (Silverman, 1992, p. 334; Ackroyd, 2009, p. 141). Tal revela-nos o desespero não da morte mas antes do gradual apagamento/desvitalização de Virgínia.

Começa a escrever sobre a vida após a morte, desmonstrando um grande sofrimento não com a perda mas com a constante perda e recuperação durante a doença, a mãe que nunca morre.

Six years ago a wife, whom I loved (...) ruptured a blood-vessel. (...) she recovered partially and I again hoped. At the end of a year the vessel broke again – I went through precisely the same scene. (...) Then again – again – again (...) I became insane with long intervals of horrible sanity (...) the horrible never-ending oscillation between hope and despair which I could not longer have endured without the total loss of reason. (...) I had indeed, nearly abandoned all hope of a permanent cure when I found one in the death of my wife⁶⁵ (Silverman, 1992, p. 334).

No entanto, nunca mais seria o mesmo. Continuará a beber e a apresentar um comportamento errante até ao fim dos seus dias.

Durante o ano de 1848, Edgar Allan Poe visita um editor com o intuito de publicar aquilo que considera ser “um trabalho que atiraria as descobertas de Newton acerca da gravidade para o esquecimento” (Ackroyd, 2009, p. 143), afirmando que tal texto iria ser tão revolucionário que seria melhor fazer uma primeira edição de 50.000 cópias. Neste seu ensaio de 150 páginas intitulado *Eureka: Um Poema em Prosa, Ensaio Sobre o Universo Material e Espiritual*, escrito no ano em que perde Virgínia, afirma que existia uma “partícula primordial” que era a origem de tudo (Silverman, 1992). A expressão “Eureka” é originariamente grega e é habitualmente utilizada para expressar a descoberta de uma resposta ou resolução para um problema difícil. Tal título não será, seguramente,

⁶⁵ Six years ago a wife, whom I loved (...) ruptured a blood-vessel. (...) she recovered partially and I again hoped. At the end of a year the vessel broke again – I went through precisely the same scene. (...) Then again – again – again (...) I became insane with long intervals of horrible sanity (...) the horrible never-ending oscillation between hope and despair which I could not longer have endured without the total loss of reason. (...) I had indeed, nearly abandoned all hope of a permanent cure when I found one in the death of my wife

um acaso. O autor considera ter encontrado neste seu texto a justificação para a existência do Universo, a compreensão da razão da morte. Poe parece estar a tentar dar algum sentido às suas terríveis experiências de perda através da criação artística.

Este viria a ser o último trabalho que publicaria durante a sua vida. O autor “observa a universalidade da gravitação, antes de sugerir que o princípio da gravidade era apenas uma manifestação do desejo de todas as coisas de regressarem a uma espécie de estado original de unidade” (Ackroyd, 2009, p. 145) escreve Poe “(...) obtiveram de uma só vez o ser a partir de uma primordial e absoluta unidade” (poe). O autor fala-nos do desejo de todas as coisas de regressarem a essa unidade original, ao “progenitor perdido”. Edgar fala ainda de que a “difusão a partir da Unidade (...) acarreta uma certa tendência para o regresso à Unidade” (Poe). Mais tarde o autor iria afirmar numa carta acerca deste seu texto que iria “revolucionar o mundo da Física e o da Ciência Metafísica.” (Ackroyd, 2009, p. 146). Com efeito, vários cosmólogos afirmariam que Poe é precursor dos trabalhos de Einstein acerca da relatividade e o primeiro a estabelecer uma teoria acerca dos “buracos negros” bem como da origem do Universo – Big Bang – e da teoria da expansão e retorno do Universo.

No entanto, e tal como nos diz Ackroyd é possível levantar a hipótese que o presente texto constitua uma tentativa de Edgar Allan Poe para tentar justificar as perdas sofridas ao longo da sua vida, e que o texto represente um regresso ao materno utilizando como exemplo o Universo.

Mas, a perda de Virgínia deixava agora um lugar inoculado, um vazio feminino. Mas tal lugar nunca poderia ser ocupado por Maria Clemm, a figura masculina e forte que tomaria conta



Figura 13: Daguerrotipo de Annie Richmond, já no fim da sua vida

de Edgar até ao fim dos seus dias. Não, pelo contrário, teria de ser uma mulher jovem, bela e de aspecto frágil, podendo assim ocupar o lugar da perda original, Eliza. Tal como o próprio refere “ai de mim! Pois se não houver um amor feminino genuíno, terno e puro capaz de me salvar, dificilmente durarei mais um ano!” (Ackroyd, 2009, p. 144). Assim, começa à procura de uma jovem mulher e, embora existam evidências de que existiram outras mulheres nas quais manifestou interesse durante esse tempo (como é o caso de Jane Locke), existem três que se destacam. Segundo nos diz Silverman (1992) após a morte de Virgínia Poe começou a “envolver-se” com pelo menos 4 mulheres diferentes. Uma destas mulheres é Jane Locke, uma poetisa que se aproxima quando Virgínia ainda estava doente e com quem Poe se correspondia.

No Verão de 1848 conhece Annie (ou Nancy Lock Heywood) Richmond (*figura 13*) acerca da qual Edgar refere “encontrei certamente a perfeição natural, em contradição com a graça artificial (...) os seus olhos expressivos transmitiam, nunca antes tinha penetrado tão profundamente o meu coração.” (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009, p. 148). Annie é, de facto, uma mulher diferente de todas aquelas em que Poe havia demonstrado interesse no passado. Longe de se assemelhar a Eliza, tem feições muito diferentes, cabelo claro e parece bastante mais “consciente” da realidade. A própria afirmaria sobre Edgar que “parecia diferente de todas as outras pessoas... todos os acontecimentos da sua vida que ele me contou traziam um traço de irrealidade neles, tal como as suas histórias.” (Ackroyd, 2009, p. 149).

É também nesta altura que conhece e troca correspondência com a poetisa de Rhode Island, Sarah Helen Whitman (*Figura 14*), seis anos mais velha que Edgar (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Sarah, uma adepta da comunicação com o mundo espírito, acompanhava Edgar Allan Poe em passeios pelo cemitério e terá sido num desses passeios que o autor a pede em casamento. Sarah diria sobre o autor “ele esforçou-se



Figura 64: Ilustração a óleo por Giovanni Thompson aos 35 anos

por me persuadir de que a minha influencia e a minha presença teriam o poder de resgatar a sua vida do fardo de desespero que tanto pesava sobre ele, e que eu seria uma fonte de inspiração do seu génio” (Ackroyd, 2009, p. 151). Edgar não procurava uma mulher, no sentido normal da palavra. Procurava alguém capaz de conter as suas angústias. Mas Sarah Whitman era descrita como uma mulher com algumas fragilidades, de temperamento volúvel, viciada em éter, entre outras coisas. Sarah acabaria por recusar o pedido de casamento. Após esta recusa Edgar regressa a casa, mas continuando a enviar cartas a Sarah dizendo-lhe “Tu não me amas (...) o meu coração está partido, não tenho outro objectivo na vida, não desejo outra coisa que não seja morrer.” (Ackroyd, 2009, p. 152), fazendo lembrar de novo a carta escrita anos antes a Maria Clemm e Virgínia (*Anexo IV*). Diria também a Sarah que, de boa vontade, “desceria contigo para a noite da sepultura” (Ackroyd, 2009, p. 154).

Após esta rejeição, Edgar volta a aproximar-se de Annie Richmond, que era casada. Uma vez mais, parece que a relação não seria, de todo, sexualizada uma vez que o marido da Sra. Richmond sabia da ligação entre os dois e que se encontrava presente em muitos dos seus encontros. Congruente com o referido, Edgar escreve a Annie dizendo “Sabe que eu a amo, como

nenhum homem jamais amou uma mulher... oh, minha querida, minha Annie, a minha própria irmã Annie, o meu anjo puro e lindíssimo – esposa da minha alma...” (Ackroyd, 2009, p. 156).

Tal como nos diz Ackroyd, os afectos do autor eram, neste momento, era extremamente maleáveis, passando de amar uma para a outra e correspondendo-se em simultâneo com as duas mulheres – que sabiam da existência uma da outra. Edgar Allan Poe escreve cartas apaixonadas às duas mulheres, em simultâneo, jurando amor eterno. Tal parece dever-se ao facto de que o autor se “afeiçoava por quem quer que demonstrasse alguma afeição ou até delicadeza para consigo” (Ackroyd, 2009, p. 149). Tal como nos diz Ackroyd, parece que o autor tinha uma dependência infantil em relação a estas mulheres, como se as duas constituíssem substitutas para a perda de Eliza e de Virgínia. Ainda por cima, qualquer uma delas seriam inatingível para Poe, eram amores impossíveis. A Sra. Richmond era casada e Sarah Whitman não pretendia uma união com o autor por o considerar “instável”.

No final do ano de 1848, viajaria até Boston onde envia uma carta a Sarah Helen Whitman dizendo-lhe que “enfrentei uma noite de desespero interminavelmente longa e horrível” (Ackroyd, 2009, p. 154), e outra a Annie Richmond lembrando-a da “promessa de estar junto de mim no meu leito de morte” implorando-lhe que fosse ter com ele a uma determinada morada em Boston. Poe teria comprado cerca de sessenta gramas de láudano (e uma mistura de ópio e álcool), tentando o suicídio (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Terá sido encontrado por “um amigo” que o ajuda a recuperar dos “terríveis efeitos que se seguiram”, sem que exista muita informação sobre o que de facto aconteceu. O que é certo é que Annie Richmond não se deslocou até Boston e passados alguns dias Edgar terá enviado uma carta a Sarah Whitman ordenando-lhe que escrevesse dizendo

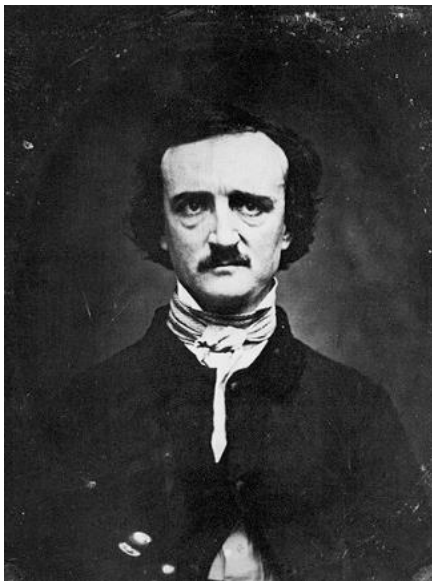


Figura 157: Daguerrotipo de Poe, tirado a 9 de Novembro de 1848

“que me amas de verdade e que, em todas as circunstancias serás minha” (Ackroyd, 2009, p. 155). Nesta altura são relatadas alterações emocionais extremas no autor, sendo sugerido por Ackroyd que Edgar tivesse um problema mental, talvez exacerbado pela sua tentativa de suicídio ou pela contínua utilização de álcool.

Quatro dias depois da sua tentativa de suicídio, um amigo convence-o a pousar para um daguerreótipo (Figura 15), com uma imagem muito diferente daquelas que apresentámos até agora. Tem um aspecto apagado, uma alteração na simetria do rosto, face inchada, olheiras acentuadas (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009). Imediatamente após tirar esta fotografia teria ido a casa de Sarah Whitman sendo que a poetisa descreve

como Poe “num estado de excitação descontrolada e delirante” lhe pede para que “o salvasse de uma fatalidade iminente” (Silverman, 1992, p. 375; Ackroyd, 2009, p. 156). Para todos os efeitos, o autor parecia, aos olhos de quem o encontrou durante aquele momento, louco. A mãe da Sra. Whitman terá tentado, durante horas, acalmar Edgar Allan Poe que, se agarrava ao seu vestido, quase rasgando-o. Sem que ninguém conseguisse acalmar Edgar, foi chamado um médico que o diagnostica com “uma congestão cerebral”. O autor demora dois ou três dias a sair deste estado de “alucinações” escrevendo mais tarde a Sarah Whitman dizendo-lhe que pressentia “uma estranha sombra de um mal por vir” (Ackroyd, 2009, p. 156). Edgar regressa a casa, sendo que Maria Clemm escreve mais tarde “Deus devolveu-me... o meu podre Eddie. Mas tão mudando que quase não o reconhecia!” (Ackroyd, 2009, p. 156).

No início do ano de 1849, o autor parece ter adquirido alguma tranquilidade, sendo agora capaz de volta a escrever afirmando “não há um dia que passe sem que eu escreva uma a três páginas” (Ackroyd, 2009, p. 160). Volta a ter o desejo de criar um jornal seu mas, sem sucesso. A



Figura 168: Daguerrotipo de Elmira Shelton, no final da sua vida

meio desse ano teria concluindo um dos poemas que ficariam mais conhecidos *Annabel Lee*, que fala, uma vez mais, sobre a morte de uma mulher amada e que iremos analisar no próximo capítulo.

Passados uns meses, volta a “descompensar” escrevendo a Annie Richmond que “a minha tristeza é inexplicável, e isso deixa-me ainda mais triste. Nada consegue animar-me nem reconfortar-me. A minha vida parece arruinada – o futuro é de um vazio assustador.” (Ackroyd, 2009, p. 161).

No Verão desse ano Edgar Allan Poe parte com destino a Richmond, sendo esta a última vez que Maria Clemm veria o seu querido Eddie. O autor partira para o local onde cresceu e viveu com os Allan, com o intuito de angariar assinantes para um novo jornal e na expectativa de voltar a encontrar a sua antiga paixão de juventude, Elmira Royster Shelton (Figura 16), agora viúva (Silverman, 1992; Ackroyd, 2009).

A caminho de Richmond começa a beber sendo inserto o que aconteceu durante os dias seguintes. Tem sido referido que Edgar deverá ter sido detido em Filadélfia por estar a experienciar um *delirium tremens* ou uma alucinação paranóica derivado do consumo de álcool excessivo. Mais tarde o autor confessaria que teria sofrido alucinações, as quais incluíam uma vião de Maria Clemm mutilada. Uns dias mais tarde terá ido à procura de um amigo com um ar “pálido, extenuado, e com uma expressão agitada e desesperada nos olhos” (Ackroyd, 2009, p. 162), pedindo-lhe

protecção e explicando que alguém estaria atrás de si com o objectivo de o assassinar. Edgar passa os dias seguintes na companhia de um amigo que descreve que o autor entrou numa espécie de convulsão.

Após recuperar deste estado aparentemente alucinatório, o autor escreve a Maria Clemm dizendo-lhe ter estado “tão doente, tive cólera ou espasmos igualmente graves” (Ackroyd, 2009, p. 163). Pede que a sua tia venha ao seu encontro terminando a carta dizendo “Só podemos morrer juntos. Agora é inútil tentarem chamar-me à razão, tenho de morrer.” (Ackroyd, 2009, p. 163). Poe parecia entrar num estado alterado para regressar a si, apercebendo-se da gravidade da sua situação. Acaba por conseguir juntar dinheiro e ruma a Richmond. Chegado à cidade procura a sua irmã Rosalie com a qual não teria contacto há anos. Existem indícios de que terá retomado a sua relação com Elmira, existindo até quem refira que os dois estariam para casar, sendo que *Myra* teria aceite a união com a condição de que Poe deixasse de beber. Existem registos de que o autor terá nesta fase, entrado para a liga local para a moderação alcoólica, atestando assim a sua vontade em cumprir o compromisso. Edgar escreve a Maria Clemm dizendo “tudo pode ainda correr bem. Vou colocar nisso todas as minhas energias” (Ackroyd, 2009, p. 164) mas, continuava ainda a escrever cartas apaixonada a Annie Richmond.

A misteriosa morte de Edgar Allan Poe

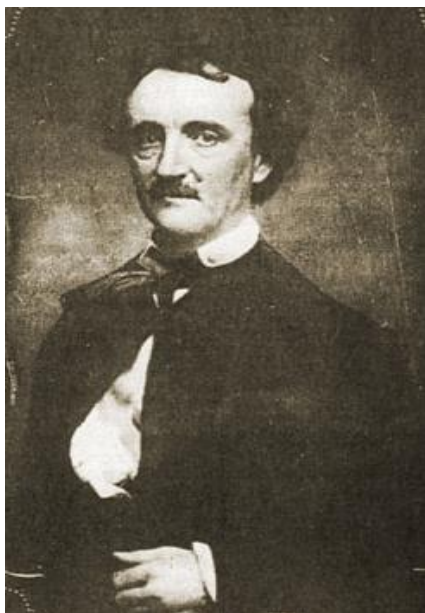


Figura 17: o último daguerrotipo conhecido, uma semana antes de partir rumo a Richmond

Passados uns dias, Edgar resolve viajar até Baltimore, sendo que Elmira referirá mais tarde que manifestou o seu desejo de que o autor não partisse por achar que ele estaria demasiado doente para viajar “com muita febre”. A 26 de Setembro de 1849, ainda em Richmond, terá procurado um médico para obter alívio para a febre. A última imagem conhecida do autor (*Figura 17*) foi tirada dias antes de abandonar a cidade. Dias mais tarde iria embarcar naquela que seria também a sua última viagem.

Pouco, ou nada, se sabe sobre os últimos dias de Edgar Allan Poe. Terá partido rumo a Baltimore no dia 28 de Setembro. Terá passado por Filadélfia onde encontra amigos que descrevem observar Poe num “estado de grande desorientação”. Propositadamente ou não, parece que o autor regressa à cidade de Baltimore, tendo vagueado pela cidade e andado de taberna em taberna. No dia 3 de Outubro, seria encontrado numa taberna “em muito mau estado (...) desorientado (...) e a necessitar de

assistência imediata” (Ackroyd, 2009, p. 12). Um dos homens que o acode reconhece-o e estranha, acima de tudo, a forma como o autor se encontra vestido. Em vez do habitual fato preto bem ajeitado e composto, Poe teria um par de calças e um casaco que não eram o seu número. O colete e gravata que o caracterizavam não existiam e teria um chapéu de palha. Aquelas não eram, certamente, as roupas que levava no início da sua viagem.

O autor é então levado para o *Washington College Hospital*. Onde segundo o médico de serviço “permaneceu inconsciente até ao dia seguinte” (Ackroyd, 2009, p. 13). Quando despertou terá entrado num estado de delírio apresentando um discurso “desconexo” e conversando “com espectros e objectos imaginários nas paredes” (Ackroyd, 2009, p. 13). Após dois dias de internamento parece ficar mais calmo mas, segundo o relato, aquilo que diz continua sem fazer sentido. No dia 7 de Outubro de 1849, com apenas 40 anos, acabaria por morrer após exclamar “Deus, ajuda a minha pobre alma” (Ackroyd, 2009, p. 14).

As causas da sua morte permanecem um mistério e, ao longo dos anos, foram-se construindo várias teorias acerca da morte de Edgar Allan Poe existindo, até à data, cerca de 30 explicações distintas. Uma das mais aceites é a de que a sua morte tenha sido resultado de um *delirium tremens* causado pelo excesso de álcool (Ackroyd, 2009). Uma outra, é a de que o próprio autor sofreria de tuberculose. Existe ainda quem defenda que se tratou de um tumor cerebral, outros que afirmam que os sintomas podem apontar para complicações de diabetes (Ackroyd, 2009). Uma outra teoria implicaria fraudes eleitorais, comuns na época. Edgar teria sido drogado e vestido com roupas, que não as suas, por forma a votar várias vezes. (Ackroyd, 2009). Existem ainda aqueles que relacionam os sintomas descritos pelo médico que o assistiu como sendo compatíveis com raiva, epilepsia, intoxicação por monóxido de carbono ou cirrose. A verdade é que ninguém sabe ao certo o que aconteceu nos dias em que andou perdido na cidade, e é pouco provável que alguma vez este mistério seja desvendado. Charles Baudelaire afirma que a sua morte “foi quase um suicídio, um suicídio há muito preparado” (citado em Ackroyd, 2009, p. 168), na realidade, diz-nos Ackroyd, o autor acreditava estar destinado a um terrível fim desde o dia em que nascera (Ackroyd, 2009).

O autor acabaria por ser sepultado dia 8 de Outubro, numa cerimónia rápida (não terá durado mais de 5 minutos) e com quatro testemunhas (primos que residiam em Baltimore). Tal como as suas histórias, a sua vida foi breve e intensa e a sua morte inesperada e digna de um dos mistérios do detetive Auguste Dupin.

Estudo das problemáticas na obra do autor

Edgar Allan Poe deixou um vasto reportório artístico, sendo o mesmo constituído por 63 poemas, 70 pequenos contos e um romance. Existem várias temáticas na obra que seriam interessantes e ricas para efetuar uma análise profunda. No entanto, foi necessário criar um foco de análise que, tal como explicado anteriormente, se centrou na procura de evidências da *Mãe Morta*. Ora, mais de metade dos contos e poemas de Edgar Allan Poe têm como tema principal a morte de uma mulher (Martens, 2013). Assim, foi necessário escolher dentro dos mesmos, aqueles que se julgam serem melhores exemplos daquilo a que nos propoámos investigar.

Desta forma, foram selecionados 6 contos: *Berenice*, *Morella*, *Ligeira*, *Eleonora* – onde é o narrador que sofre com a perda de uma mulher próxima –, *The Fall of the House of Usher* e *The Oval Portrait* – onde o narrador assiste à perda mas, mantendo-se mais afastado; e 2 poemas *Irenë/The Sleeper* e *Annabele Lee*. Tal como já foi anteriormente referido, existem muito outros contos e poemas, interessantes de analisar e explorar, no entanto, constrangidos a abordar uma linha de investigação, considerámos os selecionados como sendo aqueles que melhor exemplificam aquilo a que nos propusemos analisar.

Por se considerar mais útil ao leitor, optou-se por realizar um pequeno resumo acerca de cada conto, intercalando-o com algumas passagens que se consideram essenciais para compreender os mecanismos envolvidos, ao mesmo tempo que se realiza a análise aos contos. Esta análise terá, em semelhança com a realizada no capítulo anterior da vida do autor, uma abordagem psicanalítica.

Optou-se por utilizar uma tradução portuguesa *Edgar Allan Poe: Todos os contos*, realizada por José Teixeira de Aguiar e do poema *Annabele Lee*, a tradução realizada por Fernando Pessoa. As referidas traduções foram selecionadas, por se considerarem as mais fieis ao original. Para facilitar a leitura, optou-se por anexar os textos analisados (*Anexos V e VI*).

As ilustrações que acompanham alguns dos contos, são da autoria de Harry Clarke (Poe, 2016), fazendo parte da primeira versão ilustrada da compilação de contos de Edgar Allan Poe *Tales of Mystery and Imagination*, publicada em 1923.

Berenice

*Dicebant Mibi sodales, si sepulchrum amicae visitarem,
Curas meas aliquantulum fore levatas.*

- Ebn Zaiat

Em 1935 Edgar Allan Poe, então de 25 anos, escreve o conto intitulado “Berenice” (*Figura 18*). Relembramos que na altura em que escreve este conto o autor teria recebido uma carta da sua tia Maria Clemm avisando-o que pretendia deixar a filha Virgínia ir viver com um primo. Relembramos também que tal facto fez Edgar escrever uma carta desesperada a Maria Clemm e outra a Virgínia (*Anexo IV*), afirmando que não teria mais motivos para existir. Posteriormente abandona o seu trabalho e ruma até Baltimore onde se casa com a prima direita Virgínia, na altura de 13 anos. Tais factos surgem como importantes para a criação do conto Berenice uma vez que, a possibilidade de Virgínia o abandonar parece ter-se constituído como catalisador para a reactivação dos sentimentos de abandono e desespero no autor.



Figura 189: Ilustração do conto “Berenice” por Clark, 1923

Tal como já foi referido anteriormente, este conto retrata a experiência do narrador em relação à doença e subsequente perda de uma mulher que “ama”. Assim, a história é contada na primeira pessoa, dando-nos acesso aos sentimentos e emoções do narrador em relação a esta perda. Consideramos este o conto mais significativo para a nossa análise, na medida em que nos permite explorar uma série de conteúdos da teoria da *Mãe Morta*, bem como relacionar alguns factos com a biografia do próprio autor. Por esse motivo, alertamos para o facto de a análise de Berenice se apresentar bastante extensa, quando comparada com os restantes contos seleccionados.

O conto tem no seu início aquilo que poderemos considerar uma apresentação das circunstâncias do próprio narrador. Assim, começa por falar da infelicidade referindo que “A infelicidade é variada. O infortúnio na Terra é multiforme. Alongando-se até ao vasto horizonte como o arco-íris.” Parece que o autor pretende transmitir ao leitor algum tipo de angústia sem nome, um desespero que o narrador/autor sente não ter fim. Tal como o arco-íris, por mais que tente nunca conseguirá descobrir o início ou o fim dessa angústia. Prossegue, explicando a fonte de tal desânimo “Como fui eu buscar à beleza uma manifestação de

fealdade, ao símbolo da paz um exemplo de mágoa?”. Logo neste início não podemos deixar de nos questionar se o autor não se estará a referir à morte das mulheres bonitas, que considera “o mais poético dos temas”.

Olhando a seguinte passagem:

Porém, tal como na ética o mal é consequência do bem, é da alegria que nasce a tristeza. Ou a recordação da felicidade passada é angústia do dia presente, ou as agonias que são têm origem nos êxtases que poderiam ter sido.

Tal trecho, faz-nos pensar no conceito da *Mãe Morta*, na medida em que, a recordação da boa relação existente, quebrada de forma abrupta, a perda daquilo que poderia ter sido, mas não foi, é simultaneamente aquilo que lhe causa angústia hoje.

Com efeito, imediatamente expõe a real importância do tema “Foi ali que morreu a minha mãe. Foi ali que eu nasci.”. De seguida, refere recordações desses seus primeiros anos, e indaga que possam ser fruto de uma vida anterior. Com efeito, descreve-nos a lembrança de uma mãe “Há, porém, uma lembrança de formas aéreas, de olhos espirituais e expressivos, de sons, musicais embora tristes”, lembrança essa “que teima em não se dissipar; uma recordação que é como uma sombra: vaga, variável, indefinida, incerta; e, também como uma sombra na medida em que não me consigo libertar dela enquanto subsistir o sol da minha razão.”. A lembrança da Mãe Eliza, que é, no entanto, vaga, a lembrança da sua degradação física e mental, que permanece inconsciente no autor, enquanto a identificação inconsciente com a Mãe Morta se encontra também ela presente, e irá permanecer até ao fim dos seus dias. É a recordação da súbita desvitalização da sua Mãe, “de formas aéreas” como que a desvanecer; “os olhos espirituais e expressivos” que deixam de o olhar; “os sons musicais embora tristes” com que a sua voz se entua a falar com o pequeno Edgar. Uma recordação à qual o autor não consegue fugir, algo que se encontra “colado” a si, como uma sombra, faz parte da sua existência, e não poderá dela fugir enquanto existir, “enquanto subsistir o sol da minha razão”, porquanto a identificação com a *Mãe Morta* se encontra no próprio Ego.

Foi neste contexto que passou os primeiros anos da sua vida “nessa sala onde nasci” e parece ter permanecido nesta “luta” contra a *Mãe Morta*, “acordando, subitamente, da longa noite – morte – do que parecia, mas não era”, da relação que julgava ter, mas que rapidamente foi perdida. Assim, parece ter despertando em si uma das defesas descritas por André Green, a busca pela imaginação e/ou intelectualização.

Em pleno país encantado, num palácio de imaginação, nos domínios do pensamento monástico e da erudição, não é de estranhar que olhasse em volta

com olhos espantados e ardentes, que passasse a menina a vaguear pelos livros e dissipasse a juventude em devaneios.

Não será, de facto, de estranhar que o pequeno Edgar, tal como o personagem Egaeus, utiliza-se tal estratégia, da imaginação, após todas as tentativas de despertar a mãe para a vida se terem revelado infrutíferas.

Continua dizendo que, mais tarde, ocorreu uma modificação em si, sendo que se espanta com:

A estagnação que se abateu sobre as fontes da minha vida; (...) uma tão completa inversão no carácter dos meus pensamentos mais comuns. As realidades do mundo impressionavam-me como visões, ao passo que as estranhas ideias da terra dos sonhos se convertiam, por seu turno, não na substância da minha existência quotidiana, mas verdadeiramente em toda a minha existência, em exclusivo.

Parecendo assim que, pouco a pouco, o seu mundo fantástico, no qual se refugiava se vai tornando cada vez mais real, naquilo que poderíamos considerar uma invasão fantasmática onde predomina o mundo da imaginação. Invasão fantasmática e risco de descompensação Não podemos deixar de relacionar a tal “completa inversão no carácter” do narrador com aquilo que foi anteriormente referido na biografia do próprio autor. Edgar Allan Poe era descrito por todos como um rapaz alegre, inteligente, sociável e atlético, sendo que, a determinada altura, parece sofrer uma enorme modificação no seu comportamento. Já anteriormente havíamos relacionado tal abrupta mudança com um possível reabrir da ferida narcísica deixada pela experiência da *Mãe Morta*, devido à doença da sua mãe adoptiva Frances e da morte de Jane, a mãe do colega de escola com a qual havia estabelecido uma relação significativa.

Após esta enorme descrição de uma vida passada do narrador, finalmente começa a história, propriamente dita. Começa por nos apresentar Berenice, sua prima. Julgamos que esta ligação, quer de sangue, quer de experiências “crescemos juntos” poderão, pois, remeter para uma clivagem do próprio. Ou então, poderá representar uma parte da própria *Mãe Morta* internalizada. Um primo direito seria, pois, a relação mais próxima, socialmente aceitável, que com ela poderia estabelecer. O narrador, embrenhado na sua experiência passada, representa a parte que se isola, com “fraca saúde e mergulhado na tristeza” ela, “transbordante de energia (...) deambulava descuidadamente

pela vida, sem pensar nas sombras do caminho nem no silencioso ecoar das horas que têm a cor das asas do corvo.” ou seja, sem preocupar com o seu destino – a morte. Aqui poderemos voltar a pensar na teoria de André Green (1986), quando o psicanalista nos fala sobre a necessidade de isolamento. Eageus parece ser incapaz de viver a vida – como Bernice – por se encontrar demasiado absorto nos seus pensamentos, na sua fantasia sobre a morte.

O narrador prossegue:

Berenice! – invoco o seu nome – Berenice! – e, das cinzentas ruínas da memória, mil e uma tumultuosas lembranças se agitam ao som desse nome! Ah, tenho agora vividamente diante de mim a sua imagem, como nos velhos tempos de despreocupação e alegria! Oh, deslumbrante, embora quimérica beleza! Oh Sílfide – ser invisível do ar (Chevalier & Gheerbrant, 2010) – entre os matagais de Arnheirn. Oh, Naíde – ninfa que vive perto da água (Chevalier & Gheerbrant, 2010) – no meio das suas fontes!

Parece, mais uma vez, estar a tentar relembrar os tempos de felicidade e despreocupação que existiram antes de a tragédia se abater. “E depois... depois tudo é mistério e terror, e uma história que não deveria ser contada.” ou uma história que tem dificuldade em relembrar e que nos remete para a perda de sentido da criança que vê a sua relação outrora privilegiada e satisfatória com o objecto, subitamente perdida. É de salientar que, de novo, faz referência a ninfas do ar e da água que, simbolicamente, nos remetem para o materno. Mulheres belas, com aspecto frágil mas que podem ser perigosas para o homem que se tenta com elas relacionar, o que mais uma vez nos remete para a experiência da *Mãe Morta*, e o perigo que lhe está associado.

É, pois, curioso que a sua descrição daquilo que se altera assentar primeiro sobre as qualidades psíquicas perdidas de Berenice:

A doença, uma doença fatal, abateu-se como o simum sobre o seu corpo e, enquanto eu a contemplava, o espírito da mudança precipitou-se sobre ela, penetrando-lhe o espírito, os hábitos e o carácter e, da maneira mais subtil e mais terrível, chegando a alterar a identidade da sua pessoa! Ai de mim, o sopro da

destruição passou e foi-se, e a vítima... onde está? Eu não a conhecia... ou não a conhecia já como Berenice!

Berenice, tal como a sua mãe, sofre uma doença e torna-se diferente, muda a sua identidade aos olhos do narrador/autor, não sendo já a mesma pessoa. Tal trecho leva-nos a pensar na mãe Eliza, tuberculosa, desapoiada (pois o marido tinha fugido ou morrido), desvitalizada e sem qualquer espaço para a relação com o pequeno Edgar, que tanto dela precisava. É de acrescentar que tal modificação é descrita como “abrupta”, repentina, lembrando-nos de novo, a súbita e inesperada quebra de relação à qual a criança é incapaz de dar sentido, quando experiênciava a existência de uma *Mãe Morta*.

Prosseguindo, o narrador descreve a doença de Berenice como uma “espécie de epilepsia que terminava com bastante frequência no puro transe, transe este que se parecia muito com a morte propriamente dita e do qual despertava, na maioria dos casos, de forma atterradoramente abrupta.” Aqui poderemos começar a pensar na questão da Mãe Morta que nunca morre, que permanece sempre presente e que assombra o sujeito.

Ao mesmo tempo que Berenice vai piorando, também o narrador Egaeus começa a experienciar uma “monomania (...) consistia numa irritabilidade mórbida daquelas propriedades da mente que a ciência metafísica designa da atenção” altura em que “se embrenhava e mergulhava, ao contemplar mesmo os objectos mais vulgares do universo”. Parece estar aqui espelhada, uma vez mais, a necessidade de abandonar a realidade, usando para isso uma imaginação excessiva que parece correr o risco de comprometer a relação com a realidade. Dir-se-ia, quase uma “fuga” através do fantástico, correndo o sério risco de ficar invadido com tais fantasmas. Uma vez mais, parece que o próprio autor não consegue explicar a natureza de tal processo afirmando “É mais do que provável que eu não seja compreendido, mas receio bem que não haja qualquer possibilidade de transmitir ao espírito do simples leitor comum uma ideia adequada dessa nervosa intensidade de interesse”. Congruente com o referido, mais à frente dirá “eis algumas das mais comuns e menos perniciosas excentricidades induzidas por um estado das faculdades mentais não totalmente inaudito, mas que desafiava toda e qualquer análise ou explicação.”

De seguida, dá-nos uma série de exemplos sobre a sua “meditação excessiva” em relação a vários objectos quotidianos, importando-nos destacar “repetir, monotonamente, qualquer palavra vulgar, até o seu som, por efeito da repetição frequente, deixar de transmitir ideia alguma ao espírito”, parecendo uma tentativa de repetir a experiência, na expectativa que perca um pouco a sua intensidade ou, por outro lado, se encontre novo resultado. Tal relembra-nos a necessidade de repetir a experiência da Mãe Morta, através da Actualização Projectiva

Deparamo-nos agora com esta história que é trazida pelo autor:

Perceber-se-á, pois, que, desequilibrada apenas por coisas triviais, a minha razão tinha semelhanças com aquele rochedo do oceano referido Ptolomeu Hefestião, que, resistindo firme aos ataques da violência humana, e à fúria ainda mais feroz das águas e dos ventos, só estremecia ao toque da flor chamada asfódelo.

Parece que julga ter uma estrutura estável, com bases sólidas – um rochedo no oceano – apenas passível de ser perturbado pelo toque da flor asfódelo. A flor em causa tem um simbolismo que importa aqui destacar uma vez que seria num campo de asfódelos que se encontrava o limbo onde permaneceriam as almas que, após julgadas, não pertenciam nem ao céu nem ao inferno. De qualquer forma, a flor encontra-se fortemente associada com a morte (Chevalier & Gheerbrant, 2010). Assim, parece que o autor tenta transmitir que nada perturba a sua psique, excluindo a ferida narcísica que se mantém aberta, deixada pela vivência da Mãe Morta. Tal interpretação torna-se mais forte quando observamos o meio que rodeia o tal rochedo da sua razão – o oceano, simbólico do materno (Chevalier & Gheerbrant, 2010), daquela que dá a vida, mas que pode também tornar-se ameaçadora através “da fúria (...) das águas e dos ventos”.

Paremos agora para destacar um outro aspecto que nos surge como fulcral. Diz o narrador:

Durante os dias radiosos em que a sua beleza não tinha par, eu seguramente nunca a amara. Na estranha anomalia da minha existência, os sentimentos, em mim, nunca haviam sido do coração, e as minhas paixões eram sempre da mente.

Tal descrição remete-nos, de imediato, para a descrição de André Green (1986) que nos diz que, como resultado da experiência da *Mãe Morta*, os indivíduos permanecem sempre frágeis num determinado aspecto da sua vida: a sua vida pessoal, uma vez que lhes é difícil – senão mesmo impossível – amar. Com efeito, parece que o narrador não ama, pois, “as suas paixões são sempre da mente”, são sempre platónicas. Com efeito, encontramos aqui também semelhanças com o autor Edgar Allan Poe que, tal como referimos na secção da análise biográfica, parece não amar as mulheres com quem se relaciona ao longo da sua vida. Estas paixões são sempre da mente, intelectualizadas, e nunca da alma ou do coração. Quando Berenice adoece e sofre tamanha modificação o narrador passa a encara-la de outra forma:

(...) não como a Berenice em carne e osso, mas como a Berenice de um sonho; não como um ser da terra, terreno, mas como a abstração de tal ser; não como uma coisa a admirar, mas sim a analisar; não como um objeto de amor, mas como o tema da mais abstrusa, embora desligada, especulação. E agora, agora estremecia na sua presença e empalidecia à sua aproximação; contudo, lamentando profundamente o seu estado de abatimento e abandono, recordei que ela me amara durante muito tempo e, num momento funesto, falei-lhe em casamento.

E assim, tal como o próprio Edgar Allan Poe nos dizia que “a morte de uma mulher bela é o mais poético dos temas” parece que também o narrador desta história se sente cada vez mais atraído em relação a Berenice. Quando ela era alegre e despreocupada, ele nunca tinha pensado em relacionar-se com ela. Agora, quando se encontra doente, frágil e próxima da morte, o narrador pede-a em casamento. Importa relacionar tal facto com um reviver da experiência da *Mãe Morta*. Talvez tal ligação na desvitalização/morte se prenda com o desejo da criança, na sua onipotência infantil, de ser capaz de trazer a sua mãe à vida, de repetir a experiência passada ansiando por um novo fim ou, podendo ocorrer em simultâneo, a identificação com as partes mórbidas desta *Mãe Morta* que integram agora o próprio Ego. Só ao voltar a repetir a experiência de abandono se pode ligar de novo a uma *Imago Materna Fria*. Tal como ocorreu na sua experiência com mãe Eliza, também o narrador está a perder a sua prima/mulher devido a uma doença debilitante que produz significativas alteações no seu aspecto e vivacidade – tal como o pequeno Edgar deverá ter-se apercebido do apagamento/desvitalização de Eliza. Por fim, o pedido de casamento, quando ela está a morrer, poderá representar uma última tentativa de o narrador preservar, para si, a relação com o objecto, agora sentido como possível de o abandonar. Relembrando, é exactamente o mesmo processo que o autor utiliza quando Virgínia está para partir – pede-a em casamento.

Por outro lado, começam a surgir indícios de uma desconcertante fixação/fascínio pelas mudanças físicas produzidas em Berenice “a minha alma foi invadida por uma curiosidade devoradora”. De novo, regressa às alterações em Berenice, desta feita físicas, mas que considera “menos importantes” do que, calculamos, a súbita e repentina mudança relacional e na sua “aterradora distorção da identidade pessoal”.

Começa por questionar se é da sua imaginação ou se Berenice possui agora “contornos tão vacilantes e indistintos”, como se estivesse a desvanecer. Depois refere a sua “magreza extrema”, não encontrando já “um vislumbre do primitivo ser num único traço dos seus contornos”.

O meu olhar ardente acabou por incidir no seu rosto. A testa era alta, muito pálida e singularmente plácida, e o cabelo outrora negro de azeviche tombava parcialmente sobre ela ofuscando as têmporas cavadas com inúmeros caracóis, a brigar discordantemente, no seu carácter caprichoso, com a melancolia dominante do rosto. Os olhos eram inexpressivos e baços, parecendo não ter pupilas, e eu desviei involuntariamente a vista do seu olhar vítreo (...).

Tal descrição é em tudo importante. Não deixamos de notar a extraordinária semelhança física entre a descrição de Berenice – a personagem irreal – e todas as mulheres que observamos na biografia do autor – a mãe biológica Eliza; a mãe adoptiva Frances; a primeira “paixão” Jane; e a prima/mulher Virgínia. Todas elas têm uma tez pálida e cabelos negros encaracolados. Por outro lado, o autor parece focar-se na face e, principalmente, nos olhos de Berenice, tal como uma criança procura o contacto visual com a mãe. Mas o que encontra nesta face é a sua “melancolia dominante” – diríamos angustiante – e o olhar “inexpressivo e baço (...) vítreo”, o olhar desvitalizado da Mãe Morta.

Continua a descrição física revelando que:

(...) desviei involuntariamente a vista do seu olhar vítreo para a contemplação dos lábios finos e franzidos. Estes descerraram-se e, num sorriso de singular significado, os dentes da alterada Berenice descobriram-se lentamente aos meus olhos. Quisera Deus que nunca os houvesse contemplado, ou que, tendo-o feito, ali morresse!

E assim começa aquela que viria a ser a desgraça do narrador Egaeus. A fixação, afirmaríamos até obsessão, com os dentes de Berenice. Poderemos aqui pensar que, apesar de toda a degradação física e mental à qual a personagem parece estar sujeita, os dentes parecem manter-se iguais aquilo que sempre foram. Assim, poderemos pensá-los enquanto símbolo de manutenção da

vitalidade, parece que existe a tentativa de se agarrar aquilo que permanece do objecto, não desvitalizado.

Com efeito diz-nos:

(...) levantando a vista, verifiquei que a minha prima saíra da sala. Da desarrumada sala do meu cérebro não havia – ai de mim! – partido, nem dela se afastaria, o branco e sinistro espectro dos dentes. Não havia mancha na sua superfície, nem sombra no seu esmalte, nem falha nas suas arestas que no breve que no breve instante em que durara o seu sorriso não me ficassem gravadas na memória. Via-os agora mais inequivocamente ainda do que os contemplara então. Os dentes!... Os dentes!... Estavam aqui, além, em toda a parte, e visível e palpavelmente diante de mim: compridos, estreitos e extremamente brancos, com os lábios pálidos a encurvarem-se em seu redor como no preciso momento da sua primeira e terrível distensão.

Com Eageus permanecem todas as pequenas falhas e manchas, da única coisa que se mantém viva na moribunda Berenice. A única coisa que se mantém apesar da doença, igual aquilo que sempre foi. No entanto, não deixam de ter um aspecto “sinistro”, pensamos que até ameaçador porquanto simbolicamente podem representar temáticas orais agressivas importantes, que também são possíveis de relacionar com a experiência da *Mãe Morta*.

Deixemos, no entanto, este tópico para abordarmos o quase estado alucinatório em que o narrador se vê envolvido, por se encontrar absorto pelos dentes de Berenice “Eles, e só eles, estavam presentes na minha visão espiritual e foram eles, na sua exclusiva individualidade, que se tornaram a essência da minha vida mental.” e, mais à frente, “Pensava que só a sua posse me poderia devolver a paz, restituindo-me a razão.”. Tal era o seu estado enlouquecido que procurava nos dentes atitudes e “Estremecia ao atribuir-lhes, na minha imaginação, poderes sensitivos e sensíveis, e, mesmo sem o auxílio dos lábios, uma capacidade de expressão espiritual.”. Tais sensações parecem não abandonar o narrador que:

(...) permanecia imóvel naquela sala solitária, e continuava mergulhado em meditações, e o fantasma dos dentes mantinha o seu terrível ascendente, ao

flutuar em redor, com a mais nítida e medonha nitidez, entre as luzes e sombras mutantes da sala.

Por fim a sua “amada” Berenice acaba por morrer mas, está longe de terminar a obsessão do narrador com os seus dentes. No dia seguinte Egaeus encontra-se de novo só, e com a sensação de que “acabava de acordar de um sonho confuso e agitado”, sem saber o que teria acontecido nesse período de tempo a não ser:

A sua recordação estava, contudo, repleta de horror – um horror tanto mais horrível quanto era vago, e um terror tanto mais terrível por virtude da sua ambiguidade. Era uma página medonha no registo da minha existência, toda ela escrita com indistintas, hediondas e ininteligíveis recordações. Esforcei-me por decifra-las, mas em vão, ao mesmo tempo que, de quando em quando, como o espírito de um som desaparecido (...).

Poderemos aqui relacionar, uma vez mais, a importância desta vivência da *Mãe Morta*, agravada pela morte real do objecto, que deixa um vazio no narrador/autor que lhe é impossível de explicar porque se relaciona com a identificação com os atributos mórbidos do objecto mantendo-se, no entanto, oculto ao Ego.

Continuando o narrador afirma que lhe pareceu:

(...) ressoar-me nos ouvidos o grito estridente e lancinante de uma voz feminina. Eu tinha cometido uma ação... Qual fora ela? Coloquei a pergunta a mim mesmo em voz alta, e foram os ecos da sala que me responderam: qual foi ela?

Egaeus acaba por se deter ao contemplar uma caixa que pertencia ao médico da família. Ao olhá-la estremece sem saber o motivo. Na história, é nesta altura que ficamos a descobrir que um criado entra na sala e conta a Egaeus que se ouviu “um grito desvairado que perturbara o silêncio da noite”, tendo-se encontrado “um túmulo violado, de um corpo desfigurado envolto na mortalha, e que, contudo, ainda respirava, ainda palpitava, ainda estava vivo!”, revelando assim que Berenice permanecia viva e que havia sido enterrada prematuramente – ou talvez ressuscitado dos mortos.

O que é certo é que nas suas histórias os mortos podem sempre voltar à vida, ou nunca morrem, o que nos poderá dar conta do fantasma da *Mãe Morta* que, tal como nos diz André Green (1986), se recusa a morrer uma vez que faz agora parte do próprio sujeito, uma vez que este, de forma totalmente inconsciente, se identificou com partes mórbidas do objecto que integram agora o seu próprio Ego.

Por fim, o conto termina quando é retratado ao leitor que o mesmo criado descobre o narrador coberto de sangue, com marcas de unhas humanas nas suas mãos. Por fim, Egaeus deixa cair no chão a caixa que contemplara e “dela saíram, com um som estridente, alguns instrumentos de cirurgia dentaria, intercalados com trinta e dois pequenos objetos brancos, com aspeto de marfim, que se espalharam pelo chão em todas as direções.” Nada mais é referido pois o conto, como tantos outros, termina subitamente deixando o leitor para preencher as lacunas e chegar à conclusão de que fora Egaeus quem abriu o túmulo de Berenice e lhe arrancara os dentes com os quais estava tão obcecado.

Assim, regressando à ideia que deixámos pendente, os dentes surgem, simbolicamente, como um objecto oral agressivo, que poderemos aliar ao ódio direccionado para com o objecto – Berenice – sentido como abandonatório, bem como a anteriormente referida tentativa de manter o objecto para si, numa lógica oral de incorporação. Diz-nos Ackroyd (2009) que a imagem dos dentes poderá advir “da sua sua mãe consumida e esgotada” (p.71). Poderá, por isso, contituir-se como uma forma de preservar, para si, a parte do objecto que permanece intacta, imaculada, não doente.

Berenice dá início aquilo que virá a ser um tema central em muitas das suas histórias: a análise dos sentimentos despertados pela morte de uma mulher jovem e bonita (Ackroyd, 2009).

Berenice dá início aquilo que virá a ser um tema central em muitas das suas histórias: a análise dos sentimentos despertados pela morte de uma mulher jovem e bonita (Ackroyd, 2009). Não poderemos deixar de lembrar que a doença – principalmente a tuberculose – era uma vivência quotidiana no século XIX e que a própria doença foi em muito romantizada durante esta época, encontrando-se ligada à beleza. A morte e a beleza estão intrinsecamente ligadas para Poe, mas tal não nos parece dever-se exclusivamente à época em que viveu, parece prender-se também com as perdas precoces que experimentou.

O movimento literário em que se encontra também poderá justificar, em parte, os temas da morte e doença, no entanto, parece-nos mais importante ainda destacar o facto de todas as suas histórias se centrarem sobre a qualidade de se ser humano e os seus sentimentos – Dark Romanticism. Surgem também claras influências do transcendentalismo na medida em que a vida além da morte é um tema central nas suas obras, a preocupação com o facto de os mortos não

permanecerem mortos – episódio do cemitério – mãe morta que se recusa a morrer. Toda a temática do enterro prematuro, também não estranho ao movimento gótico da época, mas que poderá representar também a tentativa de fazer regressar os mortos, de despertar para a vida uma mãe desvitalizada.

O final do conto é, como habitual em Poe, “abrupto e inconclusivo” aliás, esta viria a ser uma das características que distinguem a sua escrita. Esta característica poderá também levar-nos a pensar numa incapacidade de descobrir um sentido diferente para a experiência vivida bem como, uma necessidade de chocar o leitor.

Morella

Itself, alone by itself, eternally one, and single.

- Plato Sympos

Tal como o conto anteriormente analisado, também *Morella* (Figura 19) foi redigido em 1935, num raro momento de calma e harmonia na vida do autor Edgar Allan Poe. De igual forma, existe um narrador, sem nome, que sofre com a doença e subsequente morte da sua mulher. É este o tema do pequeno conto.

A história começa com o narrador a revelar os seus sentimentos por Morella, uma amiga, por que nutre “um afecto muito profundo, mas muito singular” uma vez que “não se tratava (...) da chama de Eros”, ou seja, a paixão do narrador não é uma paixão libidinal, é uma paixão da mente. De facto, ele parece aproximar-se de Morella pela sua “erudição profunda”, “capacidades

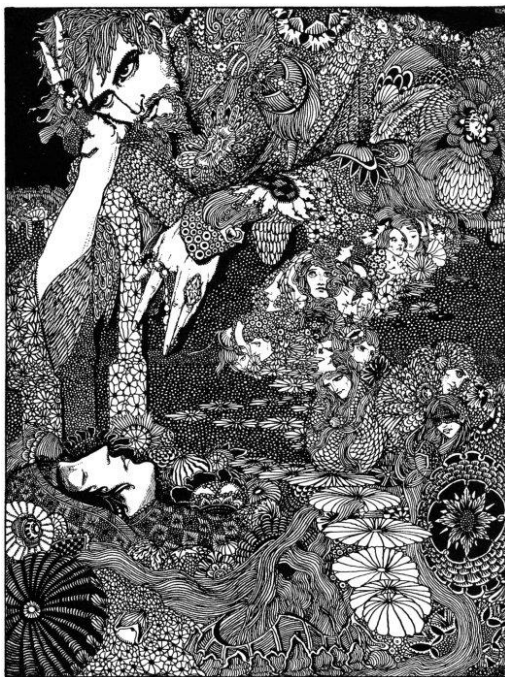


Figura 19: Ilustração do conto "Morella" por Clark, 1923

mentais gigantescas”. Poderíamos pensar que esta figura representa mais uma Imago Materna do que uma verdadeira paixão adulta, genital. – relação não é verdadeiramente genital ou madura, é uma paixão da mente – a dificuldade em investir libidinalmente no objecto e em integrar amor e sexualidade Congruente com o referido, o narrador afirma que se torna “seu pupilo”, simbolicamente podemos pensar em alguém que aprende com alguém mais velho, alguém com maior capacidade, com um pai ou mãe. Com efeito, o narrador afirma mesmo que, apesar de se acabar por casar com Morella, “nunca lhe falei de paixão nem pensei em amor”. No entanto, e talvez este facto possa explicar a relação dos dois, “ela evitava as demais companhias e,

relacionando-se apenas comigo, fazia-me feliz”, parecendo que o narrador precisa de conservar para si, em exclusivo, o objecto. – necessidade de o objecto ser só seu

Morella parece ter um enorme interesse pelas questões da vida após a morte, particularmente com o facto de a identidade se perder, ou não. Esta temática reflete uma real preocupação de Edgar Allan Poe, não só a morte, mas também a vida após esta. Mas, gostaríamos de destacar a importância ou melhor, a preocupação demonstrada em relação à perda da identidade, o que nos remete, uma vez mais, para a experiência da *Mãe Morta*. O narrador estuda estas temáticas com a sua mulher, mas “sentia acender-se um espírito sinistro dentro de mim”, parece que tais

temáticas despertam no autor emoções negativas. Como uma mãe, que tenta conter as angústias do seu bebê, “Morella poisava a sua fria mão na minha e retirava das cinzas de uma filosofia morta uma ou outra palavra grave e singular, cujo estranho significado se gravava a fogo na minha memória.” parece assim descrever uma mãe capaz de conter as suas angústias, apesar de as mãos frias e filosofias mortas deixarem já antever o que vem de seguida.

Durante horas, deixava-me ficar ao seu lado e demorava-me na audição da música da voz dela, até que, por fim, a sua melodia ganhava laivos de terror, uma sombra descia sobre a minha alma e eu empalidecia e vibrava intimamente ante aquelas tonalidades por demais extraterrenas. E, assim, a alegria desvanecia-se repentinamente em horror e o superlativo da beleza convertia-se no extremo da hediondez.

Tal descrição parece remeter-nos para a desvitalização materna e quebra do vínculo, para uma música que ganha “laivos de terror”. Parece que o autor nos tenta transmitir uma alegria que repentinamente sentiu como perdida, uma *mãe suficientemente boa* que, de forma súbita e abrupta, se tornou morta psiquicamente aos olhos do pequeno Edgar. Mãe morta- toda a descrição Surge, de novo, uma ligação entre a beleza representada por uma mulher bela e jovem que, sofrendo uma doença e morrendo, se transforma no horrível.

Com efeito, o narrador prossegue ao referir que “não conseguia já suportar o contacto dos seus dedos pálidos nem o tom grave da sua fala musical, nem tão pouco o fulgor dos seus olhos melancólicos.”, o que nos permite observar a angústia do narrador e o seu desinvestimento em relação a Morella, à “gradual perda da minha estima”. – tal como o bebé que após as tentativas de acordar a mãe para a vida, desinveste libidinalmente Por fim, explica ao leitor o motivo de tais sentimentos: Morella “definhava de dia para dia”, encontrava-se gravemente e fatalmente doente. Curiosa será também a descrição da sua doença, destacando uma mancha carmesim que se fixou na face e veias azuis da testa pálida, que se tornaram mais salientes, que nos fazem relembrar descrições de doentes tuberculosos.

Finalmente, obtemos uma descrição do estado de espírito do narrador, enquanto experiencia a doença e perda de Morella:

E tão depressa a minha natureza se dissolvia em comiseração, como, ao cruzar a vista com os seus expressivos olhos, a minha alma era invadida pelo mal-estar

e pela vertigem de quem baixa a vista sobre um lugar lúgubre e insondável abismo.

Tal leva-nos a pensar acerca da temática da queda e vertigem presente, segundo André Green, em muitos pacientes que passaram pelo *Complexo da Mãe Morta*. Tal sensação poderia dever-se a uma sessão de ruína psíquica, tal como foi já anteriormente explicitado.

Posteriormente o narrador descreve o horror que sentia ao desejar a morte da própria Morella, “enfureci-me com a demora”, “amaldiçoei os dias, as horas e os amargos minutos que pareciam arrastar-se sem fim”. Mas Morella agarrava-se à vida “manteve-se agarrada ao seu habitáculo de barro”. Tal parece-se dar-nos conta do desespero face à desvitalização daquela mulher que se encontra doente, mas viva, de uma *Mãe Morta* que teima em não morrer. A morte psíquica do objecto parece ser mais terrível do que a perda real e absoluta do mesmo.

Por fim, Morella morre dizendo ao narrador “estou a morrer, mas viverei”, tal como a *Mãe Morta* que, apesar de morta permanece para sempre viva no seu filho. A bela e doente Morella diz ainda que “hás de adorar na morta aquela que em vida aborreceste”, o narrador, tal como no conto Berenice, ama mais a mulher quando ela morre do que quando está viva. Tal poderá remeter-nos para o facto de os objectos posteriores (incluindo as representações através da obra literária) permitirem a Edgar Allan Poe manter viva a *Mãe Morta*. É na perda, no vazio, que o autor se aproxima do objecto perdido e amado. Morella refere ainda que, após a sua morte, irá permanecer um testemunho do escasso amor que o seu marido lhe deu: uma criança. Mas, realiza também uma profecia referindo que “os teus dias serão dias de tristeza, daquela tristeza que é a mais duradoura das impressões (...) porque as horas da tua felicidade terminaram e a felicidade não se colhe duas vezes na vida” antes, “andarás pela Terra, envolto no teu sudário”. Ora, tal prenúncio parece remeter para a impossibilidade de felicidade pois já foi vivida antes da existência da *Mãe Morta*. Já existiu, ou o autor pensa que já existiu, e não se tornará a repetir, condenando-o a viver envolto na morte, envolto no seu próprio sudário.

Assim cessa a vida de Morella. E, com a sua morte nasce uma criança “que só respirou quando a mãe cessou de o fazer”. Assim, parece que o narrador terá uma segunda chance em amar “dediquei-lhe um amor mais ardente do que julgava ser possível em habitante algum da Terra”, tal como o indivíduo que após a experiência da *Mãe Morta* julga ser capaz de investir num novo objecto. No entanto, tal como profetizou Morella, é impossível para o narrador voltar a ser feliz, tal como também é difícil, para quem experiencia a *Mãe Morta*, voltar a investir num novo objecto. Assim, o narrador passa a maior parte do resto da história a relatar as estranhas, embora evidentes semelhanças com Morella, que vai encontrando na criança à medida que esta cresce. Parece que

existe um reviver da experiência da *Mãe Morta* e assim, “o céu desta pura afeição se ensombrou e a melancolia e o horror e a angústia o toldaram de nuvens.”, surge de novo a angústia.

A preocupação do narrador acerca da identidade da sua filha, que cada vez mais se assemelha à daquela que morreu, começa a ganhar cada vez mais força aos seus olhos até que “não pude mais ocultá-lo à minha alma”. Por fim acaba por isolar totalmente a sua filha do resto do mundo, com medo de que alguém se apercebesse das estranhas semelhanças das duas. Parece, uma vez mais, que surge aqui a necessidade de conservar o objecto apenas e só para si.

À medida que a criança cresce, as semelhanças físicas são notórias, mas não parece ser tanto isso que perturba o narrador. Era, acima de tudo, a expressão do seu olhar que o perturbava “eles sondavam com demasiada frequência as profundezas da minha alma com a intensa e desconcertante expressão do olhar de Morella.” e, é assim que, “nas frases e expressões da morta nos lábios da amada e viva, encontrei alimento para devoradores pensamentos e horrores, para um verme que se recusava a morrer”. Ou seja, parece ser na identificação com a *Mãe Morta* e com os seus atributos que reside a fonte da dor para o autor. É a manifestação da *Mãe Morta* que nunca morre pois permanece viva no seu próprio filho, consequência da identificação negativa realizada.

O narrador descreve como nunca falou da mãe à filha, como nunca lhe deu um nome, como nunca a deixava sair do seu lado até que, um dia, levado pelo sentimento de culpa, resolve batizar a sua filha, agora com 10 anos. Na altura de lhe dar um nome lembra-se de vários, mas aquele que lhe sai espontaneamente é “Morella”, o nome da esposa falecida. E é neste momento que:

Um espírito maligno, convulsionou a fisionomia da minha filha e nela espalhou as cores da morte quando, sobressaltando-se ao ouvir aquele som quase inaudível, volveu os olhos vítreos da terra ao céu e, caindo prostrada nas negras lajes da nossa cripta ancestral respondeu: - Aqui estou!

Parece que, através da filha, o narrador revive a experiência da perda da sua esposa tal como o filho da *Mãe Morta* repete a experiência passada através do investimento em novos objectos que sente como possíveis de o virem a abandonar. O conto termina com o desespero do narrador que por mais anos que passem afirma que nunca irá ser capaz de esquecer tal experiência “deixei de ter noção do tempo ou do lugar, e as estrelas do meu destino apagaram-se do céu, e desde então a Terra escureceu (...)”. Parece que o abandono do segundo objecto faz reabrir feridas passadas das quais é impossível recuperar. -Actualização projectiva que dá mais força à imagem da mãe morta

Por fim, no final do conto, é dado a entender que a filha seria uma reencarnação da mãe uma vez que “com as minhas próprias mãos a confinei à sepultura: e soltou-se-me um longo e amargo riso quando não encontrei sinais da primeira no sepulcro onde depus a segunda... Morella.” O que nos remete, uma vez mais, para a *Mãe Morta* que nunca morre, que subsiste como um fantasma que irá, para sempre, assombrar Edgar Allan Poe.

Ligeia

And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.

- Joseph Glanvill

Este conto foi redigido no ano de 1938. O narrador começa por descrever Ligeia (Figura 20), uma bonita, apaixonada e intelectual mulher de olhos negros. Não se recorda de mais nenhum pormenor sobre a vida de Ligeia, apenas a sua magnífica aparência. Não sei recorda daquilo que o fez apaixonar-se por Ligeia. “minha amiga e prometida, e que se tornou a companheira dos meus estudos e finalmente a esposa do meu coração” ou seja, não é um amor genital, é a “companheira dos estudos”, são as paixões da mente, surpreendendo o seu marido com o seu conhecimento profundo sobre matemática e física.- relacionar com a dificuldade em investir libidinalmente – amor frio Mais à frente no conto virá dar uma grande importância “à cultura de Ligeia”, referindo que a



Figura 20: Ilustração do conto "Ligeia" por Clark, 1923

mesma tinha conhecimentos extraordinários, a “sua infinita superioridade” que faziam o narrador “me submeter, com infantil confiança, à sua orientação nos meandros do caótico mundo da investigação metafísica”. Uma vez mais, as paixões são da mente e não libidinais, a sua mulher mais se assemelha a uma mãe que suporta o narrador nas suas explorações acerca do mundo, tal como uma mãe faz com o seu bebé. Com efeito, “sem Ligeia eu não passava de uma criança buscando às apalpadelas entre as trevas da ignorância”.

Ligeia e o narrador acabam por se casar, embora o mesmo afirme que, desde a partida, o casamento é mal-agourado. Tal comentário faz-nos pensar sobre as consequências da *Mãe Morta* definidas por André Green

(1986) quando nos diz que o indivíduo se aproxima de objectos que de alguma forma pressente que irão ser abandonatórios, que o irão fazer repetir a experiência de perda, pois é repetindo a experiência do vazio que permite recuperar a proximidade com o objecto original que foi precocemente perdido.

O narrador realiza depois uma descrição física da sua mulher Ligeia, referindo que tinha “estatura elevada, um tanto esguia”, “a música encantadora da sua doce voz grave”, “a beleza do

seu rosto não encontrava rival em qualquer outra mulher”. No entanto, a beleza de Ligeia não é uma beleza convencional, pois as suas feições não eram as da beleza clássica. O narrador descreve que tinha “fonte pálida e altiva”, “uma pele que rivaliza com o mais puro marfim”, “o cabelo, de um negro asa de corvo, lustroso, abundante e naturalmente ondulado”. Tal descrição recorda-nos, não só daquelas feitas nos contos Berenice e Morella, como também aquelas que observámos na biografia do autor Edgar Allan Poe em ralação à sua mãe biológica Eliza, à sua mãe adoptiva Frances, à mãe do seu colega Jane, e à sua prima e mulher Virgínia. Parece, pois, que todas estas mulheres belas e frágeis traduzem uma repetição da experiência original vivida com a mãe Eliza.

Ora, se em Berenice o foco da atenção do narrador eram os seus dentes, com Ligeia o narrador torna-se obcecado com os seus olhos, mais especificamente com o seu olhar. Diz-nos que eram “muito maiores que os olhos vulgares da nossa raça”, “as tonalidades das pupilas eram do negro mais brilhante” mas, não eram a sua forma ou cor que prendiam a atenção do narrador, era a sua expressão “A expressão dos olhos de Ligeia! Quão longas horas meditei sobre ela!”. Paremos um pouco para reflectir à cerca desta característica. Parecem ser os olhos, melhor a expressividade do olhar, à qual o narrador dá maior importância “Aqueles olhos! Aquelas enormes, brilhantes, divinas pupilas! Tornaram-se para mim estrelas gémeas de Leda, e eu para elas o mais devoto dos astrólogos”. Lembremo-nos dos primeiros contacto mãe-bebé onde o filho procura o contacto ocular com o da sua mãe, é esta a primeira forma de contacto entre os dois, a expressividade do olhar é essencial. Quando alguém se encontra desvitalizado o seu olhar perde expressividade, torna-se baço. Talvez aqui o autor esteja a remeter-se para a experiência da vivência de uma mãe presente, disponível, com olhar vivo e atento para o seu bebé. Mas, o olhar que admira são os mesmo “olhos que ao mesmo tempo tanto me deleitavam e assustavam”, talvez porque mais tarde se transfiguram totalmente, passando a ser vazios de expressão, tal como ocorre na *Mãe Morta*.

Enquanto adoecia, Ligeia muda fisicamente:

Os seus estranhos olhos brilhavam com uma cintilação demasiado... demasiado resplandecentes; os dedos pálidos começaram a adquirir a tonalidade fúnebre descera e as veias azuis da fonte altiva dilatavam-se e deprimiam-se com as marés da mais ténue excitação. Percebi que iria morrer.

Tais alterações são assustadoramente semelhantes com os contos anteriores e com aquilo que imaginamos ter sido a experiência precoce do próprio narrador, que terá assistido de perto à degradação física da sua mãe Eliza. Parece, uma vez mais, que Edgar Allan Poe nos transmite

através das suas histórias a terrível experiência da vivência de uma *Mãe Morta*, uma mãe que se torna desvitalizada e a sua posterior morte real.

De seguida, o narrador refere:

Não há, entre as muitas anomalias incompreensíveis da ciência do espírito, mais empolgantemente excitante do que o facto (...) de, nos nossos esforços para trazer à lembrança algo há muito esquecido, nos acharmos frequentemente mesmo à beira da recordação, sem no final sermos capazes de recordar.

Parece que o autor descreve a impossibilidade de recordar algo, que permanece inconsciente (ou mesmo no pré-consciente), tal como os pacientes de André Green (1986) que experienciaram a *Mãe Morta* e que são incapazes de recordar ao certo a sua vivência, lembrando-se apenas de alguns pormenores.

Enquanto a vida de Ligeia está a cessar, o narrador afirma que:

De que ela me amava não podia eu ter dúvidas; e fácil me seria adivinhar que, num peito como o seu, o amor não teria imperado como qualquer paixão vulgar. Mas só na morte me dei totalmente conta da força do seu afecto.

Tal como já havíamos notado anteriormente, é só na doença e morte que o narrador/autor se apercebe da existência de afecto. Só na perda do objecto que veio substituir a *Mãe Morta* pode recuperar a experiência de vazio deixada pelo desinvestimento libidinal em relação ao objecto primário. Posteriormente, o narrador indaga o porquê da sua amada o ter abandonado referido que “O homem não se entrega aos anjos, nem totalmente à morte, a não ser pela fraqueza da sua débil vontade.” De seguida, também Ligeia repete essa frase e o narrador volta a repeti-la uma terceira vez, parecendo que se tenta convencer a si mesmo que a sua mulher não o queria abandonar, tal como a sua mãe Eliza também não iria, de livre vontade, abandonar o pequeno Edgar. Posteriormente o narrador relata a experiência da perda da sua mulher Ligeia “Morreu; e eu, esmagado, absolutamente convertido em pó pela dor (...)” e, sendo incapaz de lidar com tamanha dor, decide partir da cidade passando a viver em reclusão, numa antiga abadia que “tinha em muito em unísono com o sentimento de extremo abandono que me levava àquela longínqua e retirada região do país.”, o que nos leva a pensar na referida necessidade de solidão que se traduz como uma outra consequência da *Mãe Morta*. Ao mesmo tempo que se torna solitário, o narrador tinha-

se “tornado escravo obrigatório do ópio, e os meus trabalhos e projectos haviam adquirido as cores dos meus sonhos.” ou seja, parece que o narrador foge da dor e angústia causada pela perda através da reclusão, imaginação e consumos. Poderemos, pois, ver uma ligação com o próprio autor que se refugiava no seu mundo fantástico, na sua criação, na bebida e no ópio.

O narrador acaba por se casar de novo, com Rowena, uma abastada e bela senhora de cabelos louros e olhos azuis, muito diferente de todas as mulheres que surgiram até aqui na vida e obra de Edgar Allan Poe. A história continua sendo que o narrador descreve o casamento com Rowena, em particular o leio nupcial “esculpido a ébano maciço, encimado por um dossel que mais se diria uma mortalha”, e que se encontrava no centro de um quarto que possuía em cada canto “um gigantesco sarcófago de granito preto”. Parece, pois, que o novo casamento está rodeado por morte. Com efeito, o narrador nunca ama esta nova mulher pois o seu pensamento está sempre com aquela que morreu “Abominava-a com ódio mais próprio de um demónio que de um homem. A memória transportava-me (oh, com que pesada mágoa!) a Ligeia, a bem-amada, a augusta, a bela, a sepultada Ligeia.” Assim, parece que o narrador é incapaz de ultrapassar esta sua perda, tal como o autor nunca ultrapassa a vivência da *Mãe Morta*. É a mãe que nunca morre, é aquela que persiste para sempre e que impede que o indivíduo seja capaz de investir noutros objectos.

Muito pouco tempo depois do casamento Rowena começa a adoecer, repetindo-se a experiência anterior. Por fim, morre, e o narrador senta-se durante a noite ao lado do corpo amortalhado de Rowena que se encontrava pousado na cama. No entanto, o seu pensamento está em Ligeia – a única que amara – e na mesma experiência que tivera quando ela morrerá. Ao longo da noite o narrador repara que, lentamente, aquele corpo vai voltando à vida:

(...) um suspiro, baixo e ténue, mas bem distinto, me arrancou ao devaneio.

Senti que provinha do leito da morte. Pus-me à escuta numa agonia de supersticioso terror, mas o som não se repetiu. Esforcei a vista para detectar qualquer movimento do corpo, mas não se registava o mínimo perceptível.

Durante o resto da noite o narrador permanece junto do corpo de Rowena e, o corpo vai começando a emitir sinais de vida e voltando a morrer por várias vezes.

(...) uma certa coloração, muito leve e dificilmente visível subira às faces e corria ao longo das cavadas vénulas das pálpebras. (...) Não me restavam dúvidas de

que nos precipitáramos nos nossos preparativos, de que Lady Rowena vivia ainda.

Mas de novo voltava a perder a cor e a ficar rígido. Rowena vive e morre várias vezes e, de cada vez que regressa à vida, regressa com mais força e durante mais tempo. Tal como a Mãe Morta, que se torna mais forte por cada Actualização Porjectiva que ocorre (Green, 1986). Durante este tempo o narrador horrorizado permanece sentado, incapaz de se levantar para pedir ajuda, acabando por se entregar às suas “apaixonadas visões de Ligeia.”.

Mas para quê descrever minuciosamente os inenarráveis horrores daquela noite? Para quê deter-me a contar coo, uma e outra vez, até perto da hora da cinzenta madrugada, se repetiu o hediondo drama da ressurreição; como cada terrível recaída apenas conduzia a uma morte mais rígida e aparentemente mais irreversível.

É o repetir uma, e outra vez, a experiência de vida e morte. É a experiência da *Mãe Morta* que nunca morre, que nunca poderá morrer, pois faz parte do próprio sujeito. Assim, o narrador “permanecia sentado na otomana, presa desesperada de um turbilhão de violentas emoções, das quais o extremo terror era porventura a menos pavorosa, a menos avassaladora.”, não podia já tentar fazer regressar à vida Rowena, tal como a criança vítima da *Mãe Morta* acaba por desistir de chamar a mãe à vida.

Finalmente, o corpo levanta-se e anda na direcção do narrador, começando o mesmo a duvidar da identidade daquela que caminhava na sua direcção, julgando ver nos seus traços a perdida e amada Ligeia. Por fim:

De um salto, precipitei-me aos seus pés! Encolhendo-se ao meu contacto, deixou tombar da cabeça o horrível sudário que a envolvia, e soltaram-se então (...) cachos enormes de cabelo longo e desordenado; era mais negro do que as asas de um corvo da meia-noite! A seguir, a figura que tinha na minha frente abriu lentamente os olhos. Ei-los, finalmente! Exclamei, num grito. – Poderia eu

alguma vez; uma só vez que fosse, enganar-me? Eis os grandes olhos, os negros olhos, os estranhos olhos do meu amor perdido... de Lady... de Lady Ligeia!

Mais uma vez, o final da história demonstra a impossibilidade de fugir à *Mãe Morta* que, na verdade, nunca morre. Os mortos regressam à vida tal como Edgar, enquanto criança deverá ter tentado e desejado desesperadamente, que a sua mãe voltasse a estar presente para si, que o voltasse a olhar com olhos expressivos, vivos, presentes e disponíveis para a relação.

Mais tarde Edgar Allan Poe viria a referir-se a Ligeia como “o meu melhor conto” (Ackroyd, 2009, p. 79), talvez porque representa bem a angústia vivida pelo autor nas várias e sucessivas mortes e ressurreições de Ligeia, que espelham a questão da *Mãe Morta* que nunca morre.

Concluindo, parece que o narrador depende de Ligeia como uma criança e, quando esta morre, precisa de substituir a sua figura cuidadora, em semelhança com aquilo que o próprio autor faz na realidade. Assim, o narrador fica preso entre a lembrança daquela que morreu – permanecendo incapaz de investir verdadeiramente num novo objecto –, ao mesmo tempo que a deseja esquecer, o que origina uma extrema ambivalência.

Eleonora

Sub conservatione formae specificae salva anima.

- Raymond Lully

Redigido e publicado em 1842, logo após os primeiros sinais da doença da sua mulher e prima Virgínia, este conto é considerado por muitos como sendo autobiográfico. Retrata a vida de Pyrros, o narrador, que casou com a sua prima de quinze anos e, por isso, parece relatar a vivência de Edgar com Virgínia. O conto incia-se com uma descrição sobre o Vale da Relva Multicolor, onde “vivíamos nós no vale – eu ela e a sua mãe”.

É curioso que inicie o conto por falar sobre os homens “que sonham de dia” e que por esse motivo “são conhecedores de muitas coisas que escapam aos que apenas de noite o fazem.” O narrador elabora esta ideia referindo:

Nas suas desmaiadas visões captam vislumbres da eternidade e estremecem, ao despertar, quando descobrem ter estado à beira do grande segredo. Em fragmentos, adquirem algo da sabedoria do que é o bem, e mais ainda do simples conhecimento do que é o mal. Penetram, ainda que sem leme nem bússola, no vasto oceano da «luz inefável» e uma vez mais, como os aventureiros do geógrafo núbio, *agressi sunt mare tenebrarum, quid in eo esset exploraturi*⁶⁶.

Surge, uma vez mais, o “mistério” de que Edgar Allan Poe tanto fala, “um grande segredo” que o autor sente, por vezes, estar prestes a desvendar mas que nunca é capaz de compreender por completo. O narrador/autor, parece sentir-se próximo de descobrir o tal segredo, através de “visões”, de “vislumbres”, de “fragmentos” que lhe chegam através dos sonhos, e que se perdem ao despertar. Tal descrição relembra aquilo que Freud referia acerca dos sonhos, que constituem a via régia de acesso ao inconsciente. Assim, parece subsistir em Poe um mistério, que poderemos imaginar que diga respeito à *Mãe Morta*. De facto, continuando a ler o trecho anterior, observamos que estes homens “penetram (...) sem bússola, no vasto oceano (...) afrontam o mar tenebroso para explorarem o que nele havia”. Ora, poderemos pensar que o oceano, uma imensidão de água sem fim, encontra-se simbolicamente relacionado com o materno (Chevalier & Gheerbrant, 2010). O mistério de navegar no oceano – simbólico materno – “sem leme nem bússola”, sem que o autor

⁶⁶ afrontaram o mar tenebroso, para explorarem o que nele havia

disponha de ferramentas que lhe permitam orientar-se na infinitude da vida, que lhe permitam explorar o tal enigma, que parece incapaz de resolver. Expressa, talvez, o desejo de explorar este mistério, mas que se revela demasiado “tenebroso” para alguém como Edgar Allan Poe. Com efeito, o narrador prossegue referindo que “há dois estados distintos da minha existência mental – o estado de uma razão lúcida (...) e um estado de sombra e dúvida”, estado último esse que considera ser a fonte da sua loucura.

Inicia, por fim, o conto propriamente dito: “Aquela que amei na juventude, e sobre a qual agora escrevo serena e distintamente estas memórias, era filha única da única irmã de minha mãe, há muito falecida. Eleonora era o nome de minha prima.”. É importante destacar aqui a questão da proximidade: tal como noutros contos e poemas, a sua amada é a única filha da única irmã da sua mãe – prima direita – o que nos dá conta de uma proximidade brutal com o objecto primeiro, a sua mãe. É esta uma das razões pelas quais vários autores consideram este conto como sendo autobiográfico.

Sempre residíramos juntos, sob um sol tropical, no Vale da Relva Multicor.

Jamais alguém pisou esse vale sem guia, pois situava-se bem longe, no meio de uma cordilheira de montes gigantescos que se erguiam, sobranceiros, a toda a volta, escondendo à luz do Sol os seus mais aprazíveis recessos. Não havia uma vereda trilhada nas suas proximidades e, para se chegar ao nosso ditoso lar, havia que afastas à força a folhagem de muitos milhares de árvores florestais e esmagar mortalmente o esplendor de milhões de perfumadas flores. Assim vivíamos sozinhos, sem nada saber do mundo para lá do vale, eu, minha prima e sua mãe.

Surge aqui bem visível a já habitual questão do isolamento, da necessidade de viver sozinho com o objecto, de ter a exclusividade do mesmo.

De seguida, o narrador começa a descrever a beleza natural do vale em que vive, sendo que a nada se compara, a não ser à sua amada Eleonora. Por exemplo, no fundo da propriedade isolada, existe um rio a que chamam “Rio do Silêncio” pois “nem um sussurro se erguia do seu leito. De seguida descreve que esse rio é “mais cintilante do que qualquer outra coisa, com excepção dos olhos de Eleonora”. “A sua casca, salpicada pelo vívido esplendor alternado do ébano e da prata, era mais macia do que qualquer outra coisa, com excepção das faces de Eleonora”. O narrador e a sua prima haviam vivido sempre os dois no vale e só quando a jovem tinha quinze anos e o narrador

cerca de 20 é que “o Amor penetrar nos nossos corações”. Curioso que este seja o único conto que analisámos onde surgem referências a um amor mais erotizado, parecendo, no entanto, que acaba por não ser muito real pois acaba sempre por voltar à intelectualização da escrita do vale “Tínhamos acordado o deus Eros daquelas águas e sentíamos agora que ele despertara em nós as almas ardentes dos nossos antepassados.”. Com efeito, em vez de descrever a paixão que se abateu sobre o casal o narrador descreve as alterações que se produziram “em todas as coisas” da natureza do vale: flores nasceram, as tonalidades da relva tornaram-se mais profundas, surgiu um flamingo e alegres pássaros de plumagem escarlate, o rio enche-se de peixes dourados e o rio passa a produzir “um murmúrio que foi aumentando de intensidade até se converter numa embaladora melodia mais divina (...) mais doce do que tudo, salvo a voz de Eleonora.”. Por outro lado, é curioso que descreva também como “um a um, os malmequeres brancos se recolheram” e, no seu lugar, “brotaram (...) dezenas de asfódelos cor de rubi” pois, tal como vimos já anteriormente, no limbo encontra-se tradicionalmente, um campo de asfódelos, sendo que a flor se encontra simbolicamente associada à morte. O facto de as representações anteriores falarem da cor escarlate, poderia remeter-nos para a pulsão sexual, o que seria congruente com esta paixão que o narrador diz sentir por Eleonora. No entanto, talvez a cor remeta antes para uma pulsão agressiva, fazendo assim sentido que também as flores da morte tenham tons vermelhos – não da paixão, mas da morte. Não podemos nunca esquecer que a doença (tuberculose) que vitimou tantas (senão todas) as mulheres importantes na vida do autor, tem como principal característica a emulsão de sangue. Assim, parece que o narrador deste conto nos transmite em simultâneo uma imagem de paixão e de futura catástrofe em relação à sua prima Eleonora.

Congruente com o referido, Eleonora surge agora diferente falando ao narrador “lavada em lágrimas, da triste modificação derradeira a que a humanidade está condenada”, surge assim a preocupação com a morte, tendo passado “a ocupar-se exclusivamente deste penoso assunto”, ficando obcecada com o tema, tal como o autor durante a sua vida. A sua amada “vira que o dedo da morte estava sobre o seu seio; que, tal como a flor efémera, a perfeição da beleza apenas lhe fora concedida para morrer” ou seja, a jovem e bela Eleonora encontrava-se, à semelhança dos contos anteriores, doente e a morrer.

(...) mas os terrores da sepultura, para ela, residiam tão-somente (...) ao pensar que eu, depois de tê-la sepultado no vale da Relva Multicor, deixaria para sempre os seus aprazíveis recessos, transferindo o amor que tão apaixonadamente lhe dedicara para alguma donzela do mundo quotidiano exterior. E, nesse mesmo

momento, (...) fiz jura, a ela e aos céus, de que nunca me ligaria pelos laços do matrimónio a qualquer filha da Terra, de que não seria de modo algum infiel à sua grata recordação, nem à lembrança do devotado afecto com que ela me abençoara. E invoquei o Poderoso Imperador do Universo como testemunha da piedosa solenidade da minha jura. E a maldição que sobre mim invoquei d'Ele e dela – uma santa do Helusion (paraíso) –, caso viesse a trair a promessa feita, envolvia uma punição cujo extremo horror não me permite aqui registar.

Assim, parece surgir um novo tema: uma culpa sentida pelo narrador/autor ao pensar voltar a investir num novo objecto, após a morte da sua amada. Não podemos deixar de pensar que este conto é redigido na altura em que Virgínia demonstra claros sinais de se encontrar seriamente doente. Assim, parece que este facto da vida do autor terá despertado em si uma dupla e contrastante vontade: permanecer com o objecto e abandoná-lo substituindo-o por um outro. Tal poderá relacionar-se com o facto de Eleonora doente (tal como Virgínia) serem sentidas pelo autor/narrador como objectos que o irão abandonar. Face a esta possibilidade, o seu desejo será o de arranjar um objecto de substituição. Ora, tal facto leva-nos a relembrar a altura em que Frances Allan (mãe adoptiva) ficou doente, o que levou o adolescente Edgar a procurar conforto na mãe de um colega – Jane. Não podemos deixar de notar que tais mecanismos parecem congruentes com aquilo que nos diz André Green (1986) sobre a Mãe Morta, na medida em que o sujeito tenderá, face a um objecto que sente que o irá abandonar, a utilizar os mesmos mecanismos defensivos que usou anteriormente. Assim, tenderá a desinvestir libidinalmente do objecto, procurando um substituto.

Assim, o desejo de manter o objecto vivo ou a culpa associada ao possível abandono ou à imaginação onipotente da criança que julga ser culpa sua o estado danificado do objecto, o narrador promete a Eleonora que não irá amar outra mulher

E os olhos brilhantes de Eleonora cintilaram mais ainda ao ouvir estas minhas palavras; suspirou como se o peito lhe houvesse sido libertado de um peso mortal, estremeceu e chorou sentidamente. Aceitou, porém, a jura (pois o que era ela senão uma criança?), que lhe tornou o leito de morte mais suportável. Disse-me, poucos dias mais tarde, ao morrer serenamente, que, pelo que eu

fizera para tranquilizar o seu espírito, velaria por mim nesse espírito depois da morte e, se tal lhe fosse permitido, voltaria visivelmente a mim nas vigílias nocturnas; mas, se isso estivesse realmente para além do poder das almas no Paraíso, me daria, pelo menos, frequentes sinais da sua presença, suspirando sobre mim nos ventos da tarde ou enchendo o ar que eu respirava com o perfume dos turíbulos dos anjos. E, com estas palavras nos lábios, abandonou a sua inocente vida, colocando um ponto final na primeira época da minha.

Eleonora morre, mas permanece viva, tal como a *Mãe Morta* que nunca morre por permanecer no sujeito, através na identificação inconsciente. Após a morte de Eleonora o narrador permanece durante anos no vale mas, no entanto, as tonalidades haviam desaparecido, todos os animais que tinham chegado com a paixão do casal haviam agora partido e “os asfódelos cor de rubi murcharam, brotando em seu lugar, às dezenas, violetas sombrias, que lembravam os olhos, as quais se desfiguravam agitadamente e estavam sempre carregadas de orvalho.” em lugar da paixão associada à morte, surgem agora violetas associadas ao olhar, carregadas de orvalho, cheias de mágoa pelo sentimento de abandono do narrador. E assim “a embaladora melodia – do rio – (...) foi morrendo aos poucos, em sussurros cada vez mais abafados, até que o curso de água recobrou finalmente por completo a solenidade do seu primitivo silêncio”.

Parece que todas as coisas morrem no vale em que viviam, tudo desaparece com a morte de Eleonora. Com efeito o narrador refere que “a vida abandonou os nossos caminhos”, com a morte de Eleonora parece haver um pouco do narrador que morre também.

No entanto, embora a sua amada tenha morrido permanece viva pois:

(...) no vale pairavam continuamente as ondas de um perfume sagrado (...) os ventos que me banhavam a frente vinham carregados de suaves suspiros; e havia murmúrios indistintos a encher frequentemente o ar noturno; e uma vez – oh, uma vez apenas! – despertei de um torpor semelhante ao torpor da morte ao contacto de uns lábios espirituais sobre os meus.

Uma vez mais, surge uma mulher que morre, mas que permanece viva. No entanto, neste conto é bem visível o desejo do narrador se libertar de tais manifestações “ainda assim o vazio que

havia no meu coração se recusava a ser preenchido. Ansiava pelo amor que outrora transbordantemente o encherá”, precisava de ocupar o vazio arranjando um outro objecto. Olhando para a teoria da Mãe Morta, é possível pensar sobre o facto de os indivíduos julgarem ser capazes de voltar a investir num novo objecto. Na verdade, o narrador deste conto acaba mesmo por abandonar o vale pois “tornou-se doloroso devido à lembrança de Eleonora, e deixei-o para sempre pelas vaidades e turbulentos triunfos do mundo”, existindo, no entanto, uma certa culpabilidade por este abandono, como se este constituísse uma traição para com o objecto.

Quando abandona o vale, o narrador deixa de ser “visitado” pela presença de Eleonora “essas manifestações cessaram, e o mundo ensombrou-se aos meus olhos”. O narrador havia-se apaixonado por outra mulher “cujas belezas o meu infiel coração imediatamente se rendeu”, permanecendo, no entanto, um horror perante tais “pensamentos ardentes”. De novo, parece existir aqui uma dualidade de vontades, por um lado libertar-se do objecto primário, por outro horroriza-se perante tal possibilidade. Tal poderemos relacionar com o que nos diz Silverman (1992) sobre Edgar Allan Poe, porquanto nos seus contos e poemas surgem, bem visíveis, um “conflict between the desire for power and the need for nurture” e um “clash between independence and dependence”⁶⁷ (p.69-70).

Rápidamente o narrador deixa de pensar em Eleonora pois encontra-se apaixonado por Hermengarda “Oh, como era radiosa a seráfica Hermengarda! E esta ideia não me deixava espaço para mais nenhuma. Oh, como era divino esse anjo, Hermengarda! E, ao contemplar as profundezas do seu olhar inesquecível, apenas pensava neste... e nela.” parece, pois, que o narrador se havia conseguido, por fim, libertar da prisão de Eleonora. No entanto, na noite em que casa com a nova amada, “sem sequer temer a maldição que sobre mim invocara”, volta a ouvir os suspiros de Eleonora que lhe dizem:

Dorme em paz, pois quem governa e reina é o Espírito do Amor, e ao albergares no teu apaixonado coração essa que se chama Hermengarda, estás absolvido, por razões que te serão dadas a conhecer no céu, da jura fizeste a Eleonora.

Assim, muito embora não se tenha abatido sobre o narrador a maldição da quebra da sua jura a Eleonora, ela regressa ao seu espírito, volta a ouvi-la. Consideramos que este conto revela o desejo de Edgar Allan Poe se libertar, por fim, da angústia que sente, resultante pensamos *da Mãe*

⁶⁷ conflict between the desire for power and the need for nurture” e um “clash between Independence and dependence

Morta. No entanto, tal é difícil uma vez que esta angústia se encontra nele, resultado da identificação com a própria *Mãe Morta*, sendo que só no vazio o sujeito pode manter o objecto.

The Fall of the House of Usher

Son coeur est un luth suspendu;

Sitôt qu'on le touche il resonance.

- De Béranger

Este conto, redigido em 1939, narra a trágica história de Roderick e Madeleine Usher. Neste conto o narrador não é aquele que sofre, directamente, a perda da mulher amada. Pelo contrário, é um narrador que se encontra mais distante do que nas histórias anteriormente analisadas, parece que se tem de distanciar da história por ser demasiado angustiante ou, para poder representar uma proximidade excessiva entre os personagens Roderick e Madeleine, que acabam por se revelar irmãos gémeos.



Figura10 21: Ilustração do conto "The Fall of the House of Usher" por Clark, 1923

O narrador é um amigo de infância de Roderick que é convocado a sua casa porque o mesmo se encontra muito doente. Quando chega à imponente e antiga casa dos Usher é surpreendido pela atmosfera que a circunda “orla alcantilada de um negro e sinistro lago que se estendia com um brilho sereno junto da moradia (...) os fantasmagóricos troncos das árvores e das janelas vazias e semelhantes a olhos.” De novo, é muito curioso que as descrições realizadas daquilo que considera serem os motivos da atmosfera estranha que envolve a moradia, serem simbolicamente maternos... o lago, a água... os troncos das árvores... e, principalmente, as janelas vazias que compara a olhos. Tal remete-nos de imediato para o olhar vazio da Mãe

Morta, que deixa de olhar o seu bebé.

Cheguei a crer que em torno de toda a mansão e da propriedade pairava uma atmosfera que era exclusiva delas, bem como da sua imediata vizinhança; uma atmosfera que não tinha qualquer afinidade com o ar do céu, mas que era exalada

das árvores apodrecidas, dos muros cinzentos e do lago silencioso - um vapor pestilento e misterioso, sombrio, mole, fracamente discernível e de tonalidade plúmbea.

Parece que a antiga moradia de família está envolta numa atmosfera de morte. O narrador dirige-se à mansão porque o seu amigo Roderick se encontrava muito doente “uma enfermidade física aguda - a uma perturbação mental que o oprimia”. Este amigo é descrito como alguém que “sempre fora excessiva e habitualmente reservado”, dando conta do seu isolamento e tendência para não partilhar nada com os outros.

De seguida fala-nos sobre a estabilidade da casa referindo:

a construção não apresentava praticamente nenhum sintoma de fragilidade. Talvez o olhar de um observador minucioso pudesse ter descoberto uma fenda dificilmente perceptível, que se estendia desde o telhado do edifício até à fachada e descia ziguezagueando pela parede até se perder nas soturnas águas do lago.

Ou seja, para a maioria das pessoas que olhavam a casa a sua estrutura – psíquica – parecia estável no entanto, existiam fragilidades, uma fenda, que poderia vir a deitar a baixo todo o edifício psíquico.

Ao entrar na moradia, a atmosfera que sentira no seu exterior parece manter-se sendo que o narrador afirma que se “respirava uma atmosfera de desgosto. Pairava um ar de melancolia intensa, profunda e irremissível, que tudo penetrava.”. Tal como a atmosfera que o envolvia, também o dono da mansão provoca uma sensação desconfortável no narrador que o observa “com uma sensação meio de pena, meio de temor. Estou certo de que nunca houve homem que sofresse tão terrível modificação, em tão curto espaço de tempo, como Roderick Usher!”. O narrador afirma que o seu amigo sempre tivera uma

fisionomia notável. Uma tonalidade cadavérica, uns olhos grandes, líquidos e de incomparável luminosidade, uns lábios sobre o fino e muito pálidos, mas de curvatura inexcelsivelmente bela, um nariz de delicado tipo hebreu, mas com uma largura de narinas invulgar em configuração similar, um queixo finamente modelado, revelador, na sua ausência de relevo, de falta de energia moral, um

cabelo mais macio e ténue que uma teia de aranha - todos estes traços, aliados a um excessivo desenvolvimento da região superior às têmporas, criavam no seu conjunto uma fisionomia que dificilmente se poderia esquecer.

Tal descrição lembra-nos o próprio autor Edgar Allan Poe. O narrador descreve a grande mudança de Roderick Usher:

Agora, no simples exagero do carácter desses traços e da expressão que habitualmente apresentavam, tinham-se operado tantas alterações que eu duvidava de que o homem com quem falava pudesse ser o mesmo. A palidez hoje espectral da pele e o actual brilho miraculoso do olhar eram sobretudo o que mais me intrigava e chegando a atemorizar-me. Também o cabelo fora deixado crescer descuidadamente e como, na sua estranha textura filamentosa, mais parecia flutuar do que descair em redor do rosto, não consegui, por mais que me esforçasse, associar a sua expressão de arabesco a qualquer noção da vulgar humanidade.

Que nos leva a pensar, de imediato, nas próprias mudanças físicas que o autor Edgar Allan Poe viria a experienciar mais tarde na sua vida. O narrador prossegue referindo:

Impressionou-me desde logo uma incoerência, uma inconsistência nas maneiras do meu amigo; e não tardei a descortinar que ela se devia a uma série de débeis e fúteis esforços para dominar um tremor habitual, uma excessiva agitação nervosa. (...) A voz alterava-se-lhe rapidamente de uma trémula indecisão (quando os espíritos vitais pareciam completamente ausentes) para uma espécie de enérgica concisão - aquela enunciação abrupta, convincente, pausada e cavada, aquela pronúncia pesada, equilibrada, gutural e perfeitamente modulada que se pode observar num bêbedo habitual ou no incorrigível comedor de ópio durante os períodos de mais intensa excitação.

Com efeito, também existem relatos que o autor Edgar Allan Poe bebia e consumia ópio.

Por fim, Roderick Usher confessa ao seu amigo a causa da sua aparência “tratava-se (...) de um mal de família, de constituição (...) uma simples afecção nervosa”. Tal “doença” manifestava-se por uma:

bastante mórbida acuidade dos sentidos; até a mais insípida das comidas se lhe tornava insuportável; só podia usar roupas de determinada textura; a mais débil luz torturava-lhe a vista; e só alguns sons em particular, provenientes de instrumentos de cordas, lhe não inspiravam horror. Apercebi-me de que era escravo irremediável de uma espécie anómala de terror.

Logo de seguida Usher refere “Morrerei (...) Terei de morrer nesta deplorável loucura. É a isto, a isto e não a outra coisa, que estou condenado.” parece existir uma sessão de condenação como a que o autor Edgar Allan Poe refere ter desde sempre.

Continua referindo:

Temo os acontecimentos futuros, não em si mesmos, mas pelas suas consequências. Estremeço ao pensar em qualquer incidente, por mais trivial que seja, que possa ter efeitos sobre esta intolerável agitação do espírito. Não tenho realmente horror ao perigo, a não ser no seu efeito absoluto: o terror. Neste lamentável estado de nervos, sinto que mais tarde ou mais cedo virá o período em que terei de perder ao mesmo tempo a vida e a razão, em qualquer luta com esse sinistro fantasma que é o MEDO!

Ao mesmo tempo, o narrador fica a saber que o seu amigo não sai de casa há anos. Por fim o narrador fica a saber do verdadeiro e real motivo para a melancolia do amigo “à cruel e já longa enfermidade, diga-se mesmo ao falecimento obviamente próximo, de uma irmã a quem queria ternamente e que fora a sua única companhia durante longos anos, sendo presentemente a derradeira e única familiar que contava no mundo.”

O narrador acaba por encontrar Madeleine Usher, a irmã do amigo “olhei-a com enorme espanto, ao qual não deixava de associar-se o terror - e contudo foi-me impossível descortinar a

razão de ser de tais sentimentos. Oprimia-me uma sensação de estupor, ao seguir-lhe com o olhar os passos que se afastavam.”

A doença de Madeline:

tinha iludido durante longo tempo a perícia dos seus médicos. Uma apatia constante, um definhamento físico gradual e afecções frequentes, embora passageiras, de natureza parcialmente cataléptica constituíam o invulgar diagnóstico. Até então tinha resistido estoicamente à pressão da doença e ainda não se resignava a confinar-se ao leito; porém, ao fim da tarde da minha chegada, sucumbiu (conforme me disse à noite o irmão, com uma inexprimível agitação) à violência derrubadora do mal que a consumia; e soube que a fugaz visão que dela tivera seria, assim, a última; que não tornaria a ver a dama, pelo menos em vida.

O narrador tenta entreter Usher mas sem sucesso. Por fim, Madeline morre e Usher solicita a ajuda do narrador para preservar o cadáver da defunta numa cave da casa, explicando que “considerando o carácter invulgar da enfermidade da defunta, certas perguntas indiscretas e ansiosas por parte dos médicos e a situação afastada e vulnerável do cemitério de família”. Assim o narrador e Roderick levam o corpo até a uma cave profunda. Após colocarem a urna no local pretendido, resolvem abrir a tampa e observar Madeline:

A primeira coisa que me despertou a atenção foi uma semelhança flagrante entre os dois irmãos; e Usher, porventura adivinhando-me os pensamentos, murmurou algumas palavras das quais depreendi que a defunta e ele eram gémeos. Contudo, os nossos olhares não se detiveram muito tempo sobre a morta - pois não nos era possível contemplá-la sem temor.

Após a morte da sua irmã, Roderick Usher torna-se ainda mais solitário, “vagueava de aposento em aposento (...) errante.” E “A palidez do seu rosto assumira, se possível, uma tonalidade ainda mais espectral – mas a luminosidade do seu olhar desaparecera por completo.”

Surgem, assim, modificações consideráveis tanto no aspecto como na personalidade de Usher após a perda desta irmã gémea, como se tivesse perdido também uma parte de si.

É, pois, passado uma semana após Madeline ter morrido que o impensável acontece. O narrador acorda a meio da noite sentindo “um tremor irreprimível apossou-se gradualmente do meu ser e acabou por instalar-se no próprio coração o incubo de uma inquietude totalmente despropositada.” e, sem ser capaz de descortinar o motivo de tal sensação, “subjugado por um intenso sentimento de horror, inexplicável mas insuportável, vesti-me à pressa (pois sentia que nessa noite não conseguiria dormir) e tentei libertar-me do deplorável estado em que mergulhara, percorrendo apressadamente o aposento para um lado e para o outro.”. Logo de seguida chega ao seu quarto Usher, que se encontrava muito alterado, afirmando estar a ouvir coisas. Por forma a acalmar o seu amigo, o narrador começa a ler-lhe um livro de aventuras mas, à medida que a história prossegue, sempre que existe um barulho descrito na narrativa, ouve-se um barulho na realidade.

Por fim, Usher fica paralisado, de olhos fixos na porta. O narrado apercebe-se que está a murmurar alguma coisa e quando se aproxima do amigo compreende o que diz:

- Não ouve?... Sim, e ouço, e tenho-o ouvido. Durante longos... longos...
'longos... muitos minutos, muitas horas, muitos dias, tenho-o ouvido... No entanto, não ousava... Oh, misericórdia, que infeliz desgraçado sou!... Não ousava... Não ousava falar! Colocamo-la viva no túmulo! Não lhe disse que os meus sentidos são apurados? Pois agora digo-lhe que ouvi os seus primeiros movimentos débeis na cavernosa urna. Ouvi-os... há muitos, muitos dias... e contudo não ousava... não ousava falar! E agora... esta noite... Ethelred... ah, ah! o arrombamento da porta do eremita e o grito de morte do dragão e o clangor do escudo!... Diga antes o forçar da sua urna e o ranger dos gonzos de ferro da sua prisão, e os seus esforços na arcada forrada de cobre da cave! Oh, para onde hei-de fugir? Não irá ela surgir de um momento para o outro? Não se precipitará ela sobre mim, lançando-me em cara a minha precipitação? Não ouvi eu os seus passos na escada? Não distingo o pesado e horrível palpitar do seu coração? louco! - E nesta altura ergueu-se furiosamente de um salto e gritou as sílabas,

como se nesse esforço abandonasse a alma. - louco! digo-lhe que ela está neste momento atrás da porta!

No momento seguinte a porta do quarto abre-se de rompante deixando ver uma figura “altiva e amortalhada” que o narrador reconhece como Madeline de Usher. Estava viva e “as suas vestes brancas estavam manchadas de sangue e todo o seu corpo macilento apresentava vestígios de qualquer luta gigantesca.”. De seguida, a senhora deixa-se cair para a frente do irmão e “na violenta e agora definitiva agonia da morte, arrastou-o para o chão já morto também e vítima dos terrores que prenunciara.”. Madeline regressou ao mundo dos vivos apenas para levar consigo o seu irmão.

Aterrado, o narrador foge da casa dos Usher e, ao afastar-se apercebe-se que a fenda que observara quando entrara pela primeira vez na mansão, estava a abrir cada vez mais:

Enquanto eu observava, a fenda aumentou rapidamente (...) senti uma vertigem ao ver as sólidas paredes abrirem-se a meio; houve um longo e tumultuoso som estridente como a voz de um milhão de torrentes - e o profundo e pantanoso lago aos meus pés fechou-se soturna e silenciosamente sobre as ruínas da «casa de Usher».

Parece que o edifício psíquico não era suficientemente estável para aguentar tamanha angústia como a perda, não só de um objecto importante, chegando mesmo a ser uma parte de si que é perdida (gémenos).

The oval protrait

Neste conto, o narrador não é quem experiencia a perda da sua amada. Pelo contrário, encontra-se afastado, distante da história que nos relata. O narrador lê sobre o que aconteceu e sabemos da história ao mesmo tempo que ele.

Este narrador, ferido, refugia-se num antigo castelo que se encontra recentemente abandonado. Nesse castelo existem inúmeros quadros nas paredes. O narrador passa a noite a contemplar as fantásticas obras de arte e a ler um pequeno livro que encontrara onde constava a descrição de cada um daqueles quadros. A determinada altura o narrador devia a luz do seu candelabro para uma zona do quarto que ainda não havia explorado, encontrando um quadro que se encontrava camuflado na penumbra:

Tratava-se do retrato de uma jovem em pleno desabrochar da mulher. Lancei um apressado olhar ao quadro e a seguir fechei os olhos. O porquê disto nem à minha própria percepção se tornou imediatamente claro. Porém, enquanto mantinha as pálpebras assim cerradas, busquei na mente a razão por que as cerrara. Fora um movimento impulsivo destinado a ganhar tempo para pensar; para me certificar de que a vista não me iludira; para aquietar e refrear a minha imaginação de forma a conseguir uma visão mais desapaixonada e mais segura. Daí a instantes voltei a observar fixamente o quadro.

O narrador parece ter ficado sobressaltado com o avistamento daquele quadro, sem conseguir, no entanto, entender porque lhe teria despertado tal emoção. “Como obra de arte, nada podia ser mais belo que a pintura em si. Mas não era possível que fosse a execução do trabalho, nem a beleza imortal do semblante, que tão súbita e veementemente me tinham emocionado.”. O narrador permanece durante mais de uma hora sentado, olhando o quadro, e tentando compreender o porquê de lhe ter despertado tais sentimentos. Acaba por chegar à conclusão de que o seu fascínio residia “na absoluta naturalidade da expressão que começara por me sobressaltar, para finalmente me confundir, subjugar e aterrar.”, parece ter ficado assustado com a expressão desvitalizada da jovem do quadro que, no entanto, parece demasiado real. Poderemos aqui pensar, uma vez mais, no fantasma que o assombra, tal como esta pintura, onde a mulher está desvitalizada (psiquicamente morta), mas que permanece sempre viva em si, não o abandona.

Posteriormente o narrador procura no livro a descrição do quadro, encontrando a sua história. Descobre que a mulher retratada “era uma jovem da mais rara beleza, tão cheia de encantos como de alegria.”, o que nos remete para a existência de uma mulher presente, viva. Esta mulher apaixona-se e casa com o pintor, um homem “apaixonado, estudioso, austero, tendo já uma esposa na sua arte”, sem disponibilidade para a sua esposa. A jovem, “da mais rara beleza, e tão cheia de encantos como de alegria, toda luminosidade e sorrisos, reinadia como uma corça jovem, que tudo amava e a tudo se prendia, odiando tão somente a arte que era a sua rival, temendo apenas a paleta e os pinceis e outros fatídicos instrumentos que a privavam do rosto do seu amado.” Tal retratamos um homem preso no seu trabalho, sem capacidade de investir no campo do amor.

Esse homem acaba por desejar pintar a sua jovem esposa, pedido a que ela acede, pousando durante semanas a fio. E o pintor, “como era um homem impetuoso, desenfreado e inconstante, que se perdia em devaneios, não havia maneira de ver que a luz que tão espectralmente se infiltrava naquele solitário torreão ia fazendo definhir a saúde e a disposição da esposa, a qual ia estiolando de uma maneira visível para todos, menos para ele.”, “encontrava um prazer perverso e vibrante na sua tarefa”, sem se aperceber que “de dia para dia ia ficando mais desalentada e mais fraca.”.

Com o aproximar-se do fim da pintura o pintor proíbe todos de entrarem no quarto pois “ensandecera com o ardor do seu trabalho e raramente despregava os olhos da tela, nem mesmo para contemplar o rosto da esposa. E não havia maneira de ver que as cores que espalhava na tela eram roubadas às faces daquela que tinha sentada junto de si.” Após ter concluído a sua magnífica obra, o pintor “quedou-se por um momento extasiado diante da obra que tinha realizado; mas, no instante imediato, continuando ele ainda a observa-la, teve um estremecimento, ficou muito pálido e, presa do pasmo, exclamou em voz alta: - Isto é realmente a própria Vida! - Depois voltou-se de repente para olhar a sua amada: estava morta!”.

O pintor não deu conta que ela morreu, não se apercebeu da morte até acabar de a pintar. Quando ela morre ele não dá conta, mantém-na viva eternamente através da sua obra – tal como Edgar Allan Poe mantém viva, através da sua escrita, a *Mãe Morta*. A mãe que nunca morre, que permanece como se fosse um fantasma que o assombra através da sua obra, que fica imortalizada. É tal como os contos sobre as mulheres a morrer que assombram o autor. É uma forma de perpetuar a sua existência, ou até de lhe devolver vida, pois também o pintor nunca sentiu a sua mulher tão viva como quando olhou o quadro – e ela estava morta.

Irenë, Irenë The Dead e The Sleeper

Irenë, redigido em 1831, foi um dos primeiros poemas escritos por Edgar Allan Poe mas tem a particularidade de ter sido várias vezes alterado ao longo dos tempos. De acordo com a informação disponibilizada pela *Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, a sua primeira revisão data de 1836 e uma segunda foi realizada logo no ano seguinte de 1837. Entre estas alterações muda de nome para *Irenë the Dead* (Irenë a Morta). Em 1841, 10 anos após ter sido criado, sofre uma alteração mais profunda, mudando mesmo o título para *The Sleeper* (que é passível de ser grosseiramente traduzida por “A Adormecida”). Em 1843 volta a sofrer uma alteração profunda, sendo que a última revisão é realizada no ano da morte do autor, em 1849 (<http://www.eapoe.org> consultado a 23 de Agosto de 2017). Assim, verifica-se que o poema teve seis modificações conhecidas, o que torna o poema intrigante. O que levou o autor a reescrever tantas vezes este poema? Porque precisaria Edgar Allan Poe de aperfeiçoar até à exaustão?

Em 1846 Poe escreveria a um amigo referindo que este poema “In the higher qualities of poetry, it is better than ‘The Raven’ — but there is not one man in a million who could be brought to agree with me in this opinion.”⁶⁸ (<http://www.eapoe.org> consultado a 23 de Agosto de 2017). Talvez considere que nenhum outro lhe irá dar a devida importância uma vez que o conteúdo do referido poema ecoa directamente no autor, é para si que escreve *Irenë – The Sleeper*.

Por terem existido várias mudanças – algumas apenas de pequenas palavras sem alterar o sentido do texto, enquanto que outras, mais profundas, que implicam modificações no seu sentido. Como não é objectivo, no presente trabalho, realizar uma análise profunda em termos literários, optou-se por realizar a análise apenas da última versão do poema (em anexo) mas anexando-se também a sua primeira versão para que o leitor possa observar as profundas modificações entre a primeira e última versões. Por não existirem traduções disponíveis em Português e porque o objectivo da presente dissertação é interpretar analiticamente o texto, realizou-se uma tradução do mesmo (*Anexo VI*), advertindo-se para o facto de que se constitui como uma tradução literal, sem respeitar por isso a rítmica ou rima do poema.

Passemos, então, à análise da temática do poema. Uma vez mais, trata a morte de uma mulher jovem, bonita, que morreu deixando o narrador abandonado e numa angústia imensa. Começemos logo pelo título, que sofre alterações de “*Irenë*” para “*Irenë a morta*” e, mais tarde, para “*a adormecida*”. Uma vez mais, é fácil de observar que, em Edgar Allan Poe, a mulher que morre, nunca se encontra totalmente morta, passa a estar apenas adormecida, podendo regressar de várias formas à vida. Poderemos, pois, pensar uma vez mais na *Mãe Morta* que nunca morre, no

⁶⁸ Nas qualidades mais altas da poesia, é melhor do que 'The Raven' - mas não há um homem em um milhão que possa ser levado a acordo comigo nesta opinião.

fantasma que se encontra sempre a perseguir o autor Edgar Allan Poe, tanto na sua vida, como na sua obra. Existe uma estrofe que consideramos ser a mais relevante para a análise a que nos propomos:

The lady sleeps! Oh, may her sleep,
Which is enduring, so be deep!
Heaven have her in its sacred keep!
This chamber changed for one more holy,
This bed for one more melancholy,
I pray to God that she may lie
Forever with unopened eye,
While the pale sheeted ghosts go by!⁶⁹

Irenë, é a amada que morreu, sendo que o narrador expressa o desejo de que assim permaneça “A dama dorme! Oh, que ela dorme, / O que é duradouro, então seja profundo! (...) Que mantenha para sempre os olhos fechados”. Esta estrofe remete, uma vez mais, para o fantasma da *Mãe Morta*, que nunca morre pois permanece para sempre com o sujeito, podendo-se assistir à “ressurreição da Mãe Morta”, sempre que o indivíduo tenta investir num novo objecto (1986).

O narrador volta a afirmar, na estrofe que se segue, o seu desejo pela permanência da morte na sua amada *Irenë*:

My love, she sleeps! Oh, may her sleep,
As it is lasting, so be deep!
Soft may the worms about her creep!
Far in the forest, dim and old,
For her may some tall vault unfold —
Some vault that oft hath flung its black

⁶⁹ A dama dorme! Oh, que ela dorme, / O que é duradouro, então seja profundo! / O céu a tem em sua sagrada manutenção! / Esta câmara mudou por mais um santo, / Esta cama para mais uma melancolia, / Rezo a Deus para que ela possa mentir / Para sempre com o olho fechado, / Enquanto os fantasmas de palha pálida passam!

And wingéd pannels fluttering back,
Triumphant, o'er the crested palls,
Of her grand family funerals —
Some sepulchre, remote, alone,
Against whose portal she hath thrown,
In childhood, many an idle stone —
Some tomb from out whose sounding door
She ne'er shall force an echo more,
Thrilling to think, poor child of sin!
It was the dead who groaned within.⁷⁰

No final do poema afirma que não deseja ouvir nem mais um eco desta sua amada que morreu. No entanto, mesmo no final, deixa-nos antever que *Irenë* permanece, em certa medida, viva, pois, ouvem-se gemidos de dentro do túmulo. Uma vez mais, parecem existir evidências de uma *Mãe Morta*, que teima em morrer, que teima em deixar o sujeito porque já faz parte dele. Assim, permanecendo preso à *Mãe Morta*, o sujeito não é capaz de investir noutros objectos.

⁷⁰Meu amor, ela dorme! Oh, que ela dorme, / Como é duradouro, então seja profundo! / Suave pode os vermes sobre o seu rastejar! / Longe na floresta, fraco e velho, / Para ela, uma cova alta se desenrola - / Alguma abóbada que foi lançada em preto / E os panos de asa revoltando, / Triunfante, o'er os pills crested, / De seus funerais de grande família - / Alguns sepulcros, remotos, sozinhos, / Contra o portal do qual ela jogou, / Na infância, muitas das pedras ociosas - / Um túmulo de fora, cuja porta de som / Ela não deve forçar mais um eco, / Emocionante pensar, pobre filho do pecado! / Era o morto que gemeu dentro.

Annabele Lee

Este foi um dos últimos poemas que Edgar Allan Poe escreveu, tendo sido publicado em 1849, o seu último ano. Por se tratar de um poema torna-se difícil utilizar uma tradução como se realizou até aqui. Tal deve-se ao facto de a tradução de Fernando Pessoa, embora excepcional em termos literários pela manutenção da métrica e rima, acaba por perder o conteúdo textual de Edgar Allan Poe (Poe, *O corvo: Traduções de Fernando Pessoa e Machado de Assis, 1845/1924*), que é o que mais nos importa de momento. Assim, optou-se por utilizar a versão original do poema, realizando-se, em nota de rodapé, uma tradução literal das estrofes seleccionadas. No entanto, anexa-se tanto o poema original como a tradução realizada por Fernando Pessoa por forma a facilitar a leitura e análise.

Is was many and many a year ago,
In a kingdom by the sea,
That a maiden there lived whom you may know
By the name of Annabel Lee;
And this maiden she lived with no other thought
Than to love and be loved by me.⁷¹

O poema começa com a frase “foi há muitos e muitos um ano atrás”, parecendo que, para o autor, passaram muitos anos, mas é como se tivesse sido agora. Podemos, pois, imaginar que fale da morte da mulher Virgínia, que ocorreu há apenas um ano, mas que, ao mesmo tempo, fale também de uma perda passada que não ultrapassou, como a da sua mãe, que ocorreu há muitos anos mas que permanece gravada no autor, porquanto subsiste a sua identificação com a *Mãe Morta*. Com efeito, logo na seguinte frase “num reino à beira-mar”, sendo possível referir que o mar se configura como um simbólico materno (Chevalier & Gheerbrant, 2010) importante de destacar.

Posteriormente refere “E esta dama vivia apenas com o pensamento / de amar e ser amada por mim”. Parece que o narrador deseja que Annabel Lee vivia apenas para si, o que nos leva a pensar na necessidade de ter a exclusividade do objecto, de o manter para si próprio, tal como já vimos anteriormente noutros exemplos, quer na sua vida, quer na sua obra.

I was a child and she was a child

⁷¹ Foi há muitos e muitos um ano atrás / Num reino à beira mar, / Que uma dama lá vivia e que conhecem / Pelo nome Annabele Lee; / E esta dama viva apenas com o pensamento / De amar e ser amada por mim.

In this kingdom by the sea:
But we loved with a love that was more than love...
I and my Annabel Lee;
With a love that the winged seraphs of heaven
Coveted her and me.⁷²

A nova estrofe inicia-se ao referir que “Eu era uma criança e ela era uma criança”, remetendo-nos para uma fragilidade e dependência mútua. Com efeito, refere de seguida que, “Mas nós amávamos com um amor que era mais que amor”, era mais do que uma simples paixão, diríamos, era uma dependência, uma fusão.

And this was the reason that, long ago,
In this kingdom by the sea,
A wind blew out of a cloud, chilling
My beautiful Annabele Lee;
So that her highborn kinsman came
And bore her away from me,
To shut her up in a sepulchre
In this kingdom by the sea.⁷³

“E esta foi a razão pela qual, há muito tempo atrás”, que “Uma nuvem soprou um vento, gelando / a minha bela Annabele Lee” foi por os anjos os invejarem, por amarem demais, que um vento gelou a sua amada. Poderemos aqui pensar numa mãe que se torna fria, desvitalizada, sem que a criança consiga compreender o porquê deste súbito desinvestimento materno. Assim, atribui a culpa às suas movimentações demasiado intensas para com o objecto.

⁷² Eu era uma criança e ela era uma criança / Neste reino à beira mar: / Mas amávamos com um amor que era mais do que amor... / Eu e a minha Annabel Lee / Com um amor que os serafins alados do céu / Cobiçavam-na a ela e a mim.

⁷³ E esta foi a razão pela qual, há muito tempo, / Neste reino à beira mar, / Uma nuvem soprou um vento, gelando / A minha bela Annabele Lee; / Por isso o seu fidalgo veio / E levou-a para longe de mim, / Para a fechar numa sepultura / Neste reino à beira mar.

“por isso o seu fidalgo veio / e levou-a para longe de mim,” não conseguindo atribuir uma explicação para o sucedido, culpa um terceiro externo pela desvitalização materna. Aqui poderemos relembrar a teoria de André Green (1986), quando o autor nos fala sobre a triangulação precoce e instável que ocorre por a criança não conseguir compreender o motivo do desinvestimento materno. Parece, pois, que a culpa é colocada no exterior, no terceiro que a criança imagina ser a causa do luto materno. Assim, este terceiro, um highborn, alguém “melhor nascido” leva a sua amada para longe do narrador “Para a fechar numa sepultura / neste reino à beira mar.”

The angels, not half so happy in heaven,
Went envying her and me...
Yes!... that was the reason (as all men know,
In this kingdom by the sea)
That the wind came out of the cloud by night,
Chilling and killing my Annabele Lee,⁷⁴

De novo repete que a sua amada gela e morre porque os anjos no céu invejavam o seu amor. O vento da noite gela e mata Annabel Lee, um amor gelado que mata a sua amada (*Frozen Love*).

But our love it was stronger by far than the love
Of those who were older than we...
Of many far wiser than we...
And neither the angels in heaven above,
Nor the demons down under the sea,
Can ever dissever my soul from the soul
Of the beautiful Annabel Lee.⁷⁵

⁷⁴ Os anjos, não contentes no céu, / Vieram inveja-la a ela e a mim... / Sim!... foi por essa razão (como todos sabem, / Neste reino à beira mar) / Que o vento veio de uma nuvem à noite, / Gelando e matando a minha Annabele Lee.

⁷⁵ Mas o nosso amor era mais forte de longe / Do que daqueles que eram mais velhos... / Do que muitos mais sábios que nós... / E nem os anjos no céu, / Nem os demónios debaixo do mar, / Podem alguma vez separar a minha alma / Da bela Annabel Lee.

De novo, tem a necessidade de afirmar o amor que os dois sentem um pelo outro, como se fosse necessário repeti-lo várias vezes para acreditar “Mas o nosso amor era mais forte de longe do que o amor / Daqueles que eram mais velhos do que nós... / Daqueles de longe mais sábios do que nós...”, parece um amor maior do que tudo, um amor mais fusional do que outra coisa.

Com efeito, ninguém, em tempo algum, poderá vir a separar as suas almas “E em os anjos no céu / Nem os demónios debaixo do mar / Poderão separar a minha alma da alma / de Annabele Lee”, um amor fusional, um amor que nunca morre, tal como a *Mãe Morta* que permanece sempre como uma parte do sujeito.

For the moon never beams, without bringing me dreams
Of the beautiful Annabel Lee;
And the stars never rise, but I feel the bright eyes
Of the beautiful Annabel Lee;
And so, all the night-tide, I lie down by the side
Of my darling... my darling... my life and my bride,
In her sepulchre there by the sea,
In her tomb by the sounding sea.⁷⁶

As suas almas não ficam separadas porque a sua amada continua viva para si por “A lua nunca brilha, sem me trazer sonhos (...) / E as estralal nunca nascem, mas eu sinto os olhos brilhantes”. A lua, simbólico materno (Chevalier & Gheerbrant, 2010), sempre presente no firmamento, trás-lhe sonhos com a amada perdida. E o brilho das estrelas fazem-no lembrar os seus olhos brilhantes, o que nos remeter para a procura da expressão no olhar, olhos que brilham, olhos que olham, que não estão baços ou mortos.

“E por isso, toda a noite, eu me deito ao seu lado / ao lado da minha querida... minha querida... minha vida e minha noiva”, mesmo estando morta permanece viva em si, deita-se ao seu lado à noite. Tal remete-nos para o fantasma da mãe morta que teima em morrer, mais do que sua noiva e sua amada, Annabele Lee é a sua própria vida. E onde se deita com ela? “no seu sepulcro perto do mar / no seu túmulo perto do mar que ecoa”, permanecem juntos na sua sepultura,

⁷⁶ Porque a lua nunca brilha, sem me trazer sonhos / Da bela Annabele Lee / E as estrela nunca nascem, mas eu sinto os olhos brilhantes / Da minha bela Annabele Lee; / E assim, sempre que anoitece, deito-me ao lado / Da minha querida... minha querida... minha vida e minha noiva, / Na sua sepultura à beira mar, / No seu túmulo perto do mar que ecoa.

permanecem juntos na morte, porque o autor possui em si esta *Mãe Morta* na sua identificação primitiva com a mesma. De novo, a reforçar a nossa interpretação no materno, esta sepultura existe junto ao mar, onde o mar ecoa, num materno que nunca morre, que para o autor está sempre vivo e presente ao longo da sua vida, que ecoa em si e ao longo da sua vida.

Conclusões

Tal como vimos no início do presente trabalho, Edgar Allan Poe parece ter experienciado, numa primeira fase, uma mãe presente, atenta, carinhosa e disponível para o seu bebé. Posteriormente, após uma perda (ou abandono) do seu marido, aliado ao facto de começar a estar doente e de ter ficado totalmente desamparada (com um filho pequeno e grávida de outro), Eliza ter-se-á tornado indisponível à relação com o pequeno Edgar. Assim, parece ser possível equacionar a existência de uma *Mãe Morta*, uma mãe desvitalizada, morta psiquicamente e sem disponibilidade para a relação com o seu filho. Ora, tal como vimos anteriormente na secção da análise da vida e obra do autor, existem vários exemplos que podem atestar esta existência de uma *Mãe Morta*.

De acordo com esta teoria, uma das defesas utilizadas pela criança para fazer frente à angústia originada por toda a situação, é a compulsão para imaginar, pensar e brincar (Green, 1986). Ora, uma vez que a unidade do Ego se encontra comprometida, o sujeito tentará realizar-se através da fantasia, originando a criação artística, ou então, através do conhecimento, resultando em intelectualizações. Assim, é possível equacionar que também Edgar Allan Poe faça uso da sua criação literária como defesa, numa tentativa de dominar a situação traumática experienciada, tentando recuperar o sentido através do imaginário.

No entanto, tal esforço acaba por não ser totalmente bem-sucedido. Embora o autor seja capaz de produzir verdadeiras e autênticas obras de arte, estas acabam por não ter, para si, um verdadeiro valor reparador da sua psique. Tal deve-se ao facto de a sublimação não ser eficaz uma vez que o sujeito permanece sempre frágil na sua vida amorosa (Green, 1986), sendo incapaz de se entregar por completo, pois o seu amor esta hipotecado à *Mãe Morta*.

Um outro aspecto que gostaríamos de destacar em Edgar Allan Poe, é a sua dificuldade em moldar os seus afectos, parecendo incapaz de lidar com a sua angústia (branca) que se prende com a existência do vazio, da queda, dos sentimentos de abandono. Tais características são visíveis quer na sua vida, quer através de algumas temáticas já analisadas, na sua obra.

Surge ainda uma evidente dificuldade em distinguir a fantasia da realidade, sendo que estes indivíduos sentem uma necessidade de manter uma divisão rígida entre as duas, sob pena de que as mesmas se fundam e confundam. A própria estrutura dos seus contos, muito curtos e que terminam abruptamente; aliada à estrutura rítmica e métrica dos poemas, que é rigidamente mantida, dão-nos conta da dificuldade em estar totalmente ligado à sua criação, uma vez que entregar-se total e livremente à mesma poderia originar uma confusão entre fantasia e realidade, resultando numa possível descompensação. Tal poderá explicar a necessidade de procurar limites e estruturas externas, como é exemplo a sua entrada para o exército.

Importa também referir a evidente “tendência” para escolher objectos frágeis, que o autor, inconscientemente, imagina como passíveis de o abandonarem. Este facto permite uma repetição da experiência vivida, através de uma *Actualização Projectiva* que só dá mais vitalidade à *Mãe Morta*. Tal facto deve-se há sempre existente (e inconsciente) identificação com os aspectos mórbidos maternos, que levam o sujeito a reencenar a perda do objecto, pois só assim, no vazio, na ausência, se pode aproximar do objecto precocemente perdido. Desta forma enquanto a mãe permanece morta, encontra-se dentro do sujeito através da referida identificação. Caso a mãe acorde, ganhe vida, é sentida como perdida pelo sujeito. Assim, o autor fica refém da ambivalência que existe entre a presença na morte e a ausência na vida.

Tal poderia justificar o facto de que, em muitas das suas obras, a temática essencial ser a perda da mulher amada, que na verdade nunca morre totalmente. Berenice ressuscita ou foi enterrada prematuramente; Morella reencarna no corpo de uma “filha”; Ligeia reencarna no corpo de uma outra mulher, com a qual o narrador se casou; Eleonora, mesmo morta, regressa ao narrador quando este se encontra num estado de vigília; Madelane foi dada como morta prematuramente ou ressuscitou; a jovem do retracto oval permanece imortalizada na obra; Irene/The Sleeper passa de morta a apenas adormecida; o narrador em Annabele Lee olha para a lua e a estrelas para ver a sua amada, chegando mesmo a deitar-se na sua campa, pois o seu amor é eterno, mantendo-na assim viva na morte. Nos seus contos, existe sempre alguma forma através da qual a morta é capaz de ou regressar, ou comunicar com aquele que fica vivo.

Uma outra característica da *Mãe Morta* que podemos observar em Edgar Allan Poe é o facto de o autor não ter sido verdadeiramente bem-sucedido, nem na sua vida pessoal – onde nunca existe uma entrega completa e total, e o amor é sempre platónico – nem na esfera profissional, onde nunca se chega a sentir realizado.

Surgem algumas temáticas importantes que gostaríamos de sintetizar. Os olhos, muito presentes na sua obra e aos quais dá extrema importância nas mulheres com as quais estabelece relações, levam-nos a pensar na necessidade de o bebé estabelecer contacto visual com a mãe. Ora, quando existe uma mãe deprimida, esse contacto é perdido, sendo que parece que o autor anda em busca desta “expressividade do olhar” há muito perdida. Congruente com o referido, o autor chegaria a dizer que o seu conto Ligeia havia sido inspirado num sonho, no qual ele só via olhos grandes de mulheres (Ackroyd, 2009). Existem outras temáticas encontradas, na vida e obra do autor, que poderiam ser interessantes de aprofundar, tais como: o terror de ser enterrado vivo; o impacto da tuberculose; a relação com o masculino; etc.

A criação em Edgar Allan Poe, apesar de não ter força suficiente para reparar de forma eficaz o autor, foi permitindo que o mesmo pudesse representar muitas das questões do seu inconsciente, que o assombravam, e que de outra forma o teriam levado à loucura mais cedo.

Concluindo, acerca do viver criativo em artistas que sofrem com o *Complexo da Mãe Morta*, poderíamos dizer que subsistem:

sensações de vazio e uma postura reactiva frente a ameaças de desintegração que vão comprometer a possibilidade de um viver criativo para esses artistas, ainda que suas criações tenham a autenticidade de uma verdadeira obra de arte. Nestes casos, o fazer artístico teria o objectivo de constituição de self, e a obra de arte seria um espaço onde se tentaria conciliar o dentro e o fora, (...) o ser e o fazer. Isto é, a obra se torna uma busca desesperada de um self integrado e não o reflexo de uma integração. Compulsivamente o artista buscaria a construção de si próprio nas manifestações artísticas, ao mesmo tempo em que se expõe à admiração do espectador, numa tentativa de se constituir através do olhar do outro (Outeiral & Moura, 2002, p. 9).

Referências Bibliográficas

- Ackroyd, P. (2009). *Poe: Uma vida abreviada*. (A. Simões, Trad.) Parede: Saída de Emergência.
- Amabile, T. M. (1983). *The social psychology of creativity*. New York: Springer-Verlag.
- Baker, M., Rudd, R., & Pomeroy, C. (2001). Relationships between critical and creative thinking. *Journal of Southern Agricultural Education Research*, 51(1), pp. 173-188.
- Batey, M., & Furnham, A. (2006). Creativity, intelligence, and personality: A critical review of the scattered literature. *Genetic, Social, and General Psychology Monographs*, 132(4), pp. 355-429.
- Becker, M. A., Roazzi, A., Madeira, M. J., Arend, I., Schmeider, D., Wainberg, L., & Souza, B. C. (2001). Estudo exploratório da conceitualização de criatividade em estudantes universitários. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 14(3), pp. 571-579.
- Bonaparte, M. (1949). *The life and works of Edgar Allan Poe: A psycho-analytic interpretation*. (J. Rodker, Trad.) London: Imago.
- Burt, D. S. (2001). *The biography book: A reader's guide to nonfiction, fictional and film biographies of more than 500 of the most fascinating individuals of all time*. Westport: The Onyx Press.
- Casteleiro, J. M. (1981). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2010). *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Teorema.
- Coimbra de Matos, A. (1983). Textos sobre narcisismo, depressão e masoquismo. *Análise Psicológica*, 4(III), pp. 409-424.
- Cole, M. (1997). The Purloined Mirror. *Lit: Literature Interpretation Theory*, 8(2), pp. 135-151.
- Daniel, T. M. (2006). The history of tuberculosis. *Respiratory Medicine*, 100, pp. 1862-1870.
- Deas, M. J. (1989). *The portraits and daguerreotypes of Edgar Allan Poe*. Charlottesville: University of Virginia.
- Delgado, L. (2012). *Psicanálise e criatividade: Estudo psicodinâmico dos processos criativos artísticos*. Lisboa: Edições ISPA.
- Dwight, T., & Jackson, D. K. (1995). *The Poe Log: A documentary life of Edgar Allan Poe 1809-1849*. Boston: Twayne Publishers.
- Farias, O. R. (2010). *Paródia em Edgar Allan Poe: Releituras de o corvo e o coração revelador em os simpsons*. Universidade Federal da Bahia: Instituto de Letras.
- Feist, G. J. (2010). The function of personality in creativity. Em J. C. Kaufman, & R. J. Sternberg, *The cambridge handbook of creativity* (pp. 113-130). New York: Cambridge University Press.
- Freud, S. (1900/2009). *A interpretação dos sonhos*. Lisboa: Imago.
- Freud, S. (1908/1995). Creative writers and day-dreaming. Em E. S. Person, P. Fonagy, & S. A. Figueira, *On Freud's creative writers and day-dreaming*. London: Yale University Press.
- Freud, S. (1920/2009). *Para além do princípio do prazer*. (I. C. Silva, Trad.) Lisboa: Imago.

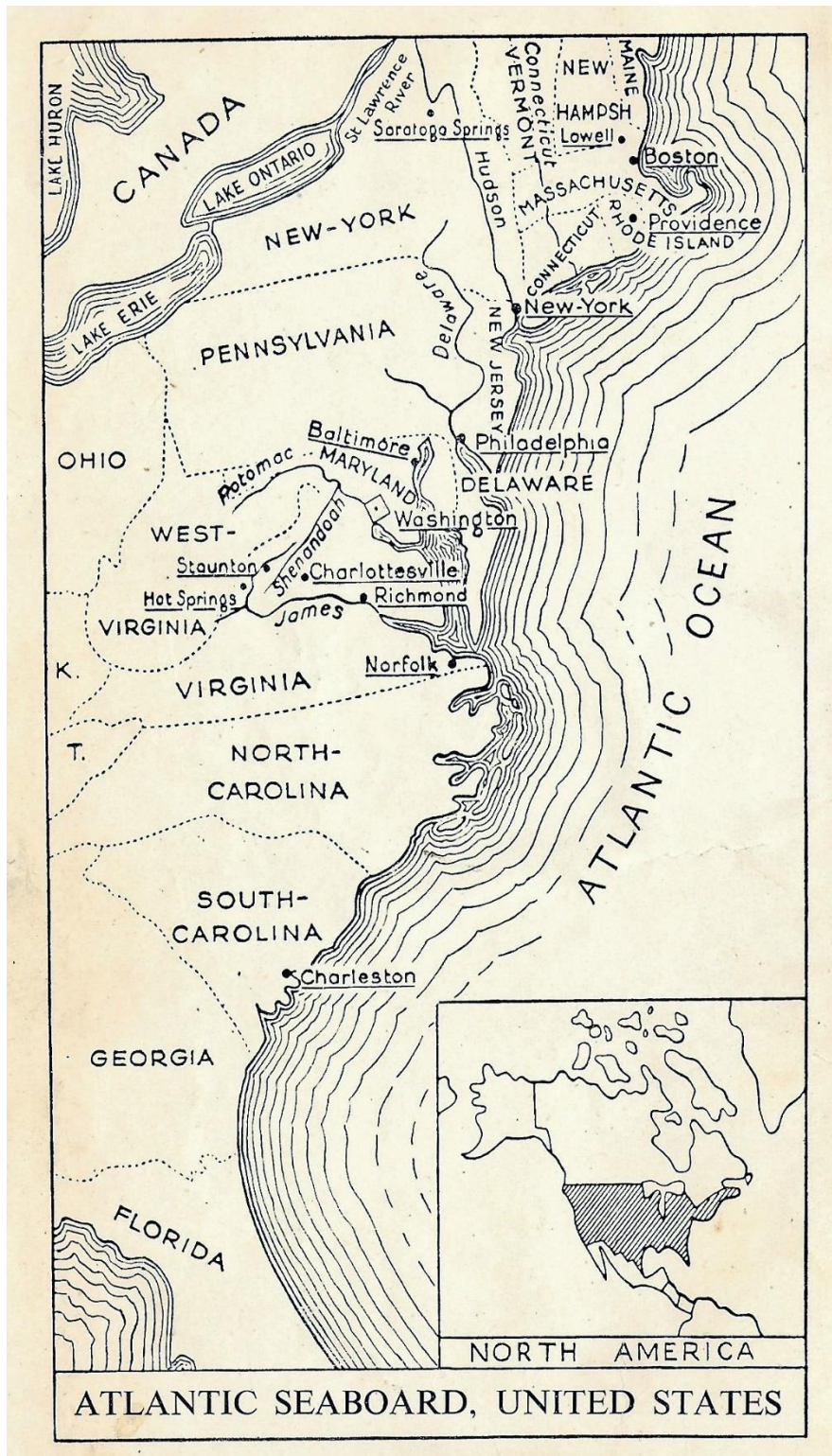
- Freud, S. (1949). Prefácio. Em M. Bonaparte, *The life and work of Edgar Allan Poe*. London: Lund Humphries.
- Frith, J. (2014). History of Tuberculosis: Phthisis, consumption and the white plague. *Journal of Military and Veterans' Health*, 22(2), pp. 29-35.
- Green, A. (1986). The dead mother. Em *On private madness* (K. Aubertin, Trad.). London: Karnac.
- Hagman, G. (2009). Art and self: A new psychoanalytic perspective on creativity and aesthetic experience. *Annals of New York Academy of Sciences*, 1159, pp. 164-173. doi:10.1111/j.1749-6632.2008.04344.x C
- Kaufman, J. C., & Sternberg, R. J. (2010). Preface. Em *The cambridge handbook of criativity*. New York: Cambridge University Press.
- Klein, M. (1929/1988). Infantile anxiety-situations reflected in a work of art and in the creative impulse. Em M. Klein, *Love, guilt and reparation and other works 1921-1945*. London: Vintage.
- Kozbelt, A., Baghetto, R. A., & Runco, M. A. (2010). Theories of creativity. Em J. C. Kaufman, & R. J. Sternberg, *The cambridge handbook of creativity* (pp. 20-47). New York: Cambridge University Press.
- Lapan, S. D., Quartaroli, M. T., & Riemer, F. J. (2012). Introduction to qualitative research. Em S. D. Lapan, M. T. Quartaroli, & F. J. Riemer, *Qualitative reasearch: An introduction to methods and designs* (pp. 3-18). San Francisco: Jossey-Bass.
- Lemley, C. K., & Mitchell, R. W. (2012). Narrative inquiry: Stories lived, stories told. Em S. D. Lapan, M. T. Quartaroli, & F. J. Riemer, *Qualitative research: An introduction to methods and designs* (pp. 215-241). San Francisco: Jossey-Bass.
- Liu, L. H. (2010). The Cybernetic Unconscious: Rethinking Lacan, Poe, and French Theory. *Critical Inquiry*, pp. 288-320.
- Lussier, A. (1999). The dead mother: variations on a theme. Em G. Kohon, *The dead mother: the work of André Green* (pp. 151-164). London: Brunner-Toutledge.
- Machado, J. P. (1981). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (Vol. III). Lisboa: Amigos do Livro Editores.
- Malik, M. A., & Butt, A. N. (2016). Rewards and creativity: Past, present and future. *Applied Psychology*, 66(2), 290-325. doi:10.1111/apps.12080
- Martens, E. (2013). *The representation of women in the works of Edgar Allan Poe*. Academiejaar: Universiteit Gent.
- Milne, I. M. (2009). *Literary movements for students*. New York: Gale.
- Modell, A. H. (1999). The dead mother syndrome and the reconstruction of trauma. Em G. Kohon, *The dead mother: the work of André Green* (pp. 78-87). London: Brunner-Toutledge.
- Moore, T. S., Lapan, S. D., & Quartaroli, M. T. (2012). Case study research. Em S. D. Lapan, M. T. Quartaroli, & F. J. Riemer, *Qualitative research: An introduction to methods and designs* (pp. 243-270). San Francisco: Jossey-Bass.

- Moran, S. (2010). The roles of creativity in society. Em J. C. Kaufman, & R. J. Sternberg, *The cambridge handbook of creativity* (pp. 74-90). New York: Cabridge University Press.
- Morse, D. (1987). Brockden Brown and Poe: Inner excesses. Em D. Morse, *American Romanticism: From Cooper to Hawthorne* (pp. 88-118). London: MacMillan .
- Oliveira, J. B. (1989). Interpretação psicanalítica da criatividade. *Psicologia Clínica*, 1, pp. 61-78.
- Oliveira, M. A., & Nakano, T. C. (2011). Revisão de pesquisas sobre criatividade e resiliência. *Temas em Psicologia*, 19(2), pp. 467-479.
- Outeiral, J., & Moura, L. (2002). *Paixão e criatividade: Estudos psicodinâmicos sobre Frida Khalo, Camille Claudel e Coco Chanel*. Rio de Janeiro: Revinter.
- Perna, C. L., & Laitano, P. E. (2009). O clássico Edgar Allan Poe. *Letras de Hoje*, 44(2), pp. 7-10.
- Plucker, J. A., & Makel, M. C. (2010). Assessment of creativity. Em J. C. Kaufman, & R. J. Sternberg, *The cambridge handbook of creativity* (pp. 48-73). New York: Cambridge University Press.
- Plucker, J. A., Beghetto, R. A., & Dow, G. T. (2004). Why isn't creativity more important to educational psychologists? Potentials, pitfalls, and future directions in creativity research. *Educational Psychologist*, 39(2), pp. 83-96. doi:10.1207/s15326985ep3902_1
- Poe, E. A. (1839/2009). *As aventuras extraordinárias de Gordon Pym*. Lisboa: Planeta Editora.
- Poe, E. A. (1845/1924). *O corvo: Traduções de Fernando Pessoa e Machado de Assis*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Poe, E. A. (2016). *The tell-tale heart and other tales: With illustrations by Harry Clarke*. Londo: The British Library.
- Puryear, J. S., Kettler, T., & Rinn, A. N. (2017). Relationships of personality to differential conceptions of creativity: A systematic review. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 11(1), 59-68. doi:10.1037/aca0000079
- Rabaté, J.-M. (2014). *The Cambridge introduction to literature and psychoanalysis*. New York: Cambridge University Press.
- Rabaté, J.-M. (2014). *The Cambridge Introduction to literature and psychoanalysis*. New York: Cambridge University Press.
- Runco, M. A. (2004). Creativity. *Annual Review of Psychology*, 55, pp. 657-687. doi:10.1146/annurev.psych.55.090902.141502
- Runco, M. A., & Albert, R. S. (2010). Creativity Research: A historical view. Em J. C. Kaufman, & R. J. Sternberg, *The cambridge handbook of creativity* (pp. 3-19). New York: Cambridge University Press.
- Santeiro, T. V. (2000). Criatividade em psicanálise: Produção científica internacional. *Psicologia: Teoria e Prática*, 2(2), pp. 37-53.
- Schensul, J. J. (2012). Methodology, methods, and tools in qualitative research. Em S. D. Lapan, M. T. Quartaroli, & F. J. Riemer, *Qualitative research: An introduction to methods and designs* (pp. 69-103). San Francisco: Jossey-Bass.


- Segal, H. (1952). A psycho-analytical approach to aesthetics. Em S. Gosso, *Psychoanalysis and art: Kleinian perspectives* (pp. 43-61). London: Karnac.
- Segal, H. (1991). *Dream, phantasy and art*. London: Routledge.
- Sekoff, J. (1999). The undead: Necromancy and the inner world. Em G. Kohon, *The dead mother: the work of André Green* (pp. 114-129). London: Brunner-Toutledge.
- Silverman, K. (1992). *Edgar Allan Poe a biography: Mournful and never-ending remembrance*. New York: Harper Perennial.
- Unrue, D. H. (1995). Edgar Allan Poe: The romantic as classicist. *International Journal of the Classical Tradition*, 1(4), pp. 112-119.
- Wilsey, A. M. (2012). *Half in love with easeful death: Tuberculosis in literature*. Pacific University, Arts and Humanities: English language and literature.
- Winnicott, D. W. (1975). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago.
- Winston, C. E. (2012). Biography and life story research. Em S. D. Lapan, M. T. Quartaroli, & F. J. Riemer, *Qualitative research: An introduction to methods and designs* (pp. 107-136). San Francisco: Jossey-Bass.

Anexos

Anexo I – Mapa da costa Este Norte-Americana



Anexo II – Registo do alistamento nos Estados Unidos da América

STATE OF  *Massachusetts*

City of Boston this *25th* day of *May* 186*7*

I, *Edward Perry* born in *Woburn*
in the state of *Massachusetts* aged *Twenty two* years,
5 feet *5* inches high, of *Fair* complexion, *Blue*
eyes, *Straw* hair, and by occupation a *Black*

DO hereby acknowledge to have this day voluntarily enlisted as a SOLDIER in the ARMY of the UNITED STATES of AMERICA, for the period of FIVE YEARS, unless sooner discharged by proper authority: Do also agree to accept such bounty, pay, rations and clothing, as is or may be established by law. And I, *Edward Perry* do solemnly swear that I will bear true faith and allegiance to the UNITED STATES OF AMERICA, and that I will serve them honestly and faithfully against all their enemies or opposers whomsoever; and that I will observe and obey the orders of the President of the United States, and the orders of the Officers appointed over me, according to the Rules and Articles of War.

Sworn and subscribed by, at *Boston*
this *31st* day of *May* 186*7* } *Edward A. Perry*
REPAIR *Saml. J. Small Westmore*

I CERTIFY, that the above-named Recruit is free from bodily defects, and is qualified to perform the duties of a Soldier.

James M. ... Capt. Surgeon U.S.A.

RECEIVED of *James M. ...* of the United States' Army, this *Twenty eight*
day of *June* 186*7* Dollars, in part of my bounty for enlisting in the Army of the
United States, for five years. (Signed Duplicate.)

\$ 5. 00

WITNESS. *Edward A. Perry*

Anexo III – Assinatura de Edgar Allan Poe



Edgar A Poe.

Anexo IV – Correspondência pessoal

Carta escrita à sua tia Maria Clemm (Original)

My dearest Aunty,

I am blinded with tears while writing this letter — I have no wish to live another hour. Amid sorrow, and the deepest anxiety your letter reached — and you well know how little I am able to bear up under the pressure of grief. My bitterest enemy would pity me could he now read my heart. My last my last my only hold on life is cruelly torn away — I have no desire to live and will not . But let my duty be done. I love, you know I love Virginia passionately devotedly. I cannot express in words the fervent devotion I feel towards my dear little cousin — my own darling. But what can [I] say? Oh think for me for I am incapable of thinking. Al[l of my] thoughts are occupied with the supposition that both you & she will prefer to go with N. [Neilson] Poe. I do sincerely believe that your comforts will for the present be secured — I cannot speak as regards your peace — your happiness. You have both tender hearts — and you will always have the reflection that my agony is more than I can bear — that you have driven me to the grave — for love like mine can never be gotten over. It is useless to disguise the truth that when Virginia goes with N. P. that I shall never behold her again — that is absolutely sure. Pity me, my dear Aunty, pity me. I have no one now to fly to. I am among strangers, and my wretchedness is more than I can bear. It is useless to expect advice from me — what can I say? Can I, in honour & in truth say — Virginia! do not go! — do not go where you can be comfortable & perhaps happy — and on the other hand can I calmly resign my — life itself. If she had truly loved me would she not have rejected the offer with scorn? Oh God have mercy on me! If she goes with N. P. what are you to do, my own Aunty? I had procured a sweet little house in a retired situation on Church Hill — newly done up and with a large garden and [ever]ly convenience — at only \$5 month. I have been dreaming every day & night since of the rapture I should feel in [havin]g my only friends — all I love on Earth with me there, [and] the pride I would take in making you both comfor[table] & in calling her my wife. But the dream is over [Oh G]od have mercy on me. What have I to live for ? Among strangers with not one soul to love me .

The situation has this morning been conferred upon another. Branch T. Sanders. but White has engaged to make my salary \$60 a month, and we could live in comparative comfort & happiness — even the \$4 a week I am now paying for board would support us all — but I shall have \$15 a week & what need would we have of more? I had thought to send you on a little money every week until you could either hear from Hall or Wm. Poe, and then we could get a [little] furniture for a

start for White will not be able [to a]dvance any. After that all would go well — or I would make a desperate exertion & try to borrow enough for that purpose. There is little danger of the house being taken immediately. I would send you on \$5 now — for White paid me the \$8 2 days since — but you appear not to have received my last letter and I am afraid to trust it to the mail, as the letters are continually robbed. I have it for you & will keep it until I hear from you when I will send it & more if I get any in the meantime. I wrote you that Wm. Poe had written to me concerning you & has offered to assist you asking me questions concerning you which I answered. He will beyond doubt aid you shortly & with an effectual aid. Trust in God.

The tone of your letter wounds me to the soul — Oh Aunty, aunty you loved me once — how can you be so cruel now? You speak of Virginia acquiring accomplishments, and entering into society — you speak in so worldly a tone. Are you sure she would be more happy. Do you think any one could love her more dearly than I? She will have far — very far better opportunities of entering into society here than with N. P. Every one here receives me with open arms.

Adieu my dear aunty. I cannot advise you . Ask Virginia. Leave it to her. Let me have, under her own hand, a letter, bidding me good bye — forever — and I may die — my heart will break — but I will say no more.

E A P.

Kiss her for me —— a million times

Carta escrita à sua tia Maria Clemm (Tradução)

Minha Tia mais querida,

As lágrimas cegam-me enquanto escrevo esta carta — eu não tenho o desejo de viver mais uma hora. Pelo meio da tristeza, e da mais profunda ansiedade a sua carta chegou — e saberá bem o quão pouco eu sou capaz de aguentar sob a pressão do sofrimento. O meu pior inimigo teria pena de mim, fosse ele capaz de ler o meu coração. O meu último e único apego à vida foi-me cruelmente arruinado — Não tenho vontade de viver e não o farei. Mas deixem o meu dever ser feito. Eu amo, a Tia sabe que eu amo Virgínia apaixonadamente devoto. Eu não sou capaz de exprimir em palavras a devoção fervorosa que eu sinto em relação à minha querida prima — A minha querida. Mas que posso eu dizer? Ó pensai por mim pois eu sou incapaz de pensar. Todos os meus pensamentos estão ocupados com a hipótese de que vós ambas preferam ir com N. (Neilson) Poe. Eu acredito sinceramente que os vossos confortos estarão assegurados no presente — Já não poderei falar em relação à vossa paz — à vossa felicidade. Ambas possuem corações ternurentos — E sempre terá o reflexo de que a minha agonia é mais do que consigo aguentar — de que me levaram para a sepultura — pois para um amor como o meu jamais será possível de ser ultrapassado. É inútil disfarçar a verdade de que quando Virgínia for com N.P., eu jamais a voltarei a contemplar — isso é absoluto. Tenha pena de mim, minha querida Tia, tenha pena de mim. Já não tenho ninguém para quem possa voar. Estou rodeado por estranhos, e a minha miséria é mais do que consigo aguentar. É escusado esperar pelo meu parecer. — que posso eu dizer? Poderei eu dizer na minha honra e verdade — Virgínia! Não vás! — Não vás para onde poderás estar confortável e talvez feliz — e, noutra perspectiva, poderei resignar-me calmamente — à minha própria vida. Se ela não me tivesse verdadeiramente amado, não teria ela rejeitado a proposta com desdém? Oh Deus tenha piedade de mim! Se ela for com N.P. o que é que fará a minha própria Tia.

Eu tinha adquirido uma pequena casinha recatada em Church Hill — Recentemente arranjada e com um grande jardim e todas as conveniências — apenas \$5 por mês. Tenho sonhado todos os dias e noites no êxtase que eu deveria sentir em ter os meus únicos amigos — tudo aquilo que eu amo na Terra, comigo lá, e o orgulho que eu teria em vos trazer conforto e chama-la de minha esposa. Mas o sonho acabou Oh Deus tenha piedade de mim. O que tenho eu pelo qual viver? No meio de estranhos sem uma alma para me amar.

A situação foi conferida esta manhã. White comprometeu-se a dar-me salário de \$60 por mês, e poderíamos assim viver em conforto e felicidade — até os \$4 por mês que eu tenho pago

ao concelho poderiam sustentar-nos a todos — mas eu receberei \$15 por semana e que necessidade teríamos de mais? Eu tenho pensado em enviar-vos algum dinheiro todas as semanas até saberem de algo da parte de Hall ou Wm. Poe, e depois poderíamos ter alguma pequena mobília para começar, pois White não será capaz de fornecer nenhuma. Depois disso tudo correria bem — senão teria de fazer um esforço desesperado e pedir emprestado o suficiente para esse efeito. Não existe grande preocupação de a casa já ter sido ocupada de imediato. Eu enviar-vos-ia \$5 agora — pois White pagou-me os \$8 dois dias antes — mas parece que a Tia não tenha recebido a minha última carta e temo em confiar nos correios, pois as cartas são continuamente roubadas. Tenho-o guardado para vós e continuarei a guarda-lo até ouvir de si sobre quando quiser que o envie, e mais se tiver mais algum entretanto. Escrevi-vos de que Wm. Poe ter-me-á escrito relativamente à Tia, e ofereceu-se para a ajudar a fazer perguntas sobre si, às quais eu respondi. Sem dúvida que Ele irá ajuda-la em breve e com eficácia. Confie em Deus.

O tom da sua carta fere-me até à alma — Oh Tia, tia que me amou outrora. — como pode ser tão cruel agora? A Tia fala-me dos feitos de Virgínia, e da sua entrada na sociedade — a Tia fala num tom tão mundano. Tem a certeza de que ela seria mais feliz. A Tia acha que alguém a poderia amar mais do que Eu próprio? Ela terá vastamente mais — e muitas melhores oportunidades de entrar na sociedade aqui do que com N. P.. Toda a gente aqui me recebe de braços abertos.

Adieu minha querida tia. Eu não a posso aconselhar. Pergunte a Virgínia. Deixe-a decidir. Deixe-me, pela mão dela própria, uma carta, a dizer-me adeus — para sempre — e eu poderei morrer — o meu coração irá romper — mas não voltarei a dizer mais nada.

E A P.

Beije-a por mim — um milhão de vezes.

Carta escrita à sua prima Virgínia Clemm (Original)

For Virginia,

My love, my own sweetest Sissy, my darling little wifey, think well before you break the heart of your Cousin, Eddy.

I open this letter to enclose the 5\$ — I have just received another letter from you announcing the rect. of mine. My heart bleeds for you. Dearest Aunty consider my happiness while you are thinking about your own. I am saving all I can. The only money I have yet spent is 50 cts for washing — I have 2.25 left. I will shortly send you more. Write immediately. I shall be all anxiety & dread until I hear from you. Try and convince my dear Virga. how devotedly I love her. I wish you would get me the Republican wh: [which] noticed the Messenger & send it on immediately by mail.

God bless & protect you both.

Carta escrita à sua prima Virgínia Clemm (Tradução)

Para Virginia,

Meu amor, minha irmãzinha mais doce, minha querida pequenina esposazinha, pensa bem antes de partir o coração ao teu primo, Eddy.

Abro esta carta para incluir os \$5 — acabei de receber outra carta sua a anunciar a minha rectificação. O meu coração sangra por vós. Querida Tia tenha em consideração a minha felicidade enquanto pensa na sua própria. Eu estou a poupar tudo aquilo que posso. O único dinheiro que gastei até agora foram 50cts para a lavagem — Ainda tenho 2.25 de sobra. Escreva imediatamente. Eu serei toda a ansiedade e medo até ouvir de vós. Tente convencer a minha querida Virga. o quão devotamente a amo. Desejo que contacte o Republicano que avisou o Mensageiro e que me envie a carta o mais rapidamente possível por correio.

Que Deus vos abençoe e vos proteja.

Anexo V – Contos traduzidos

Berenice, 1835

(Tradução de José Teixeira de Aguiar)

A infelicidade é variada. O infortúnio na Terra é multiforme. Alongando-se até ao vasto horizonte como o arco-íris, as suas tonalidades são tao diversas como as tonalidades desse arco – e igualmente distintas, embora, como aquelas, intimamente amalgamadas. Alongando-se ate ao horizonte como o arco-íris! Como fui eu buscar à beleza uma manifestação de fealdade, ao símbolo da paz um exemplo de magoa? Porém, tal como na ética o mal é consequência do bem, é da alegria que nasce a tristeza. Ou a recordação da felicidade passada é angústia do dia presente, ou as agonias que são têm origem nos êxtases que poderiam ter sido.

O meu nome de batismo e Egaeus; quanto ao apelido, não o divulgarei. E, contudo, não há torres nesta terra mais veneradas que a minha triste e cinzenta mansão hereditária. Chamou-se em tempos à nossa linhagem uma raça de visionários, e em muitos pormenores notáveis – no character da mansão familiar, nos frescos do salão principal, nas tapeçarias dos quartos, no cinzelado de alguns botaréus da sala de armas, mas muito especialmente na galeria de quadros antigos, no estilo da divisão que servia de biblioteca e, finalmente, na natureza muito singular do conteúdo – há provas mais do que suficientes para sustentar essa opinião.

As recordações dos meus primeiros anos estão associadas a essa sala e aos livros nela existentes, dos quais nada mais direi. Foi ali que morreu a minha mãe. Foi ali que eu nasci. Mas seria fútil dizer que eu não vivera antes, que a alma não tem uma existência anterior. Negai-lo?... Não discutamos a esse respeito. Estando eu próprio convencido, não procuro convencer. Há, porem, uma lembrança de formas aéreas, de olhos espirituais e expressivos, de sons, musicais embora tristes – uma lembrança que teima em não se dissipar; uma recordação que é como uma sombra: vaga, variável, indefinida, incerta; e, também como uma sombra na medida em que não me consigo libertar dela enquanto subsistir o sol da minha razão.

Foi nessa sala que nasci. Acordando, assim, subitamente, da longa noite do que parecia, mas não era, a não existência, em pleno país encantado, num palácio de imaginação, nos domínios do pensamento monástico e da erudição, não é de estranhar que olhasse em volta com olhos espantados e ardentes, que passasse a meninice a vaguear pelos livros e dissipasse a juventude em devaneios; o que e estranho, isso sim, é que os anos fossem passando e ao meio-dia da idade viril me conservasse ainda na mansão dos meus pais; o que e de espantar é a estagnação que se abateu sobre as fontes da minha vida; é de espantar que tenha ocorrido uma tão completa inversão no carácter dos meus pensamentos mais comuns. As realidades do mundo impressionavam-me como

visões, ao passo que as estranhas ideias da terra dos sonhos se convertiam, por seu turno, não na substância da minha existência quotidiana, mas verdadeiramente em toda a minha existência, em exclusivo.

Berenice e eu eramos primos e crescemos juntos na mansão paterna. Crescemos, contudo, de modo diverso – eu, com fraca saúde e mergulhado na tristeza; ela, ágil, graciosa e transbordante de energia. Ela era a dos passeios pelas colinas; eu o dos estudos do claustro; eu vivia encerrado no meu próprio coração, devotado, de corpo e alma, à mais intensa e dolorosa meditação; ela deambulava descuidadamente pela vida, sem pensar nas sombras do caminho nem no silencioso escoar das horas que têm a cor das asas do corvo. Berenice! – invoco o seu nome – Berenice! – e, das cinzentas ruínas da memória, mil e uma tumultuosas lembranças se agitam ao som desse nome! Ah, tenho agora vividamente diante de mim a sua imagem, como nos velhos tempos de despreocupação e alegria! Oh, deslumbrante, embora quimérica beleza! Oh, sílfide entre os matagais de Arnheirn! Oh, náíade no meio das suas fontes! E depois... depois tudo é mistério e terror, e uma história que não deveria ser contada. A doença, uma doença fatal, abateu-se como o simum sobre o seu corpo e, enquanto eu a contemplava, o espírito da mudança precipitou-se sobre ela, penetrando-lhe o espírito, os hábitos e o carácter e, da maneira mais subtil e mais terrível, chegando a alterar a identidade da sua pessoa! Ai de mim, o sopro da destruição passou e foi-se, e a vítima... onde está? Eu não a conhecia... ou não a conhecia já como Berenice!

Entre a numerosa sucessão de doenças associadas à fatal enfermidade primeira que originou uma revolução de tão horrível teor na estrutura moral e física da minha prima, pode referir-se, como a mais aflitiva e obstinada na sua natureza, uma espécie de epilepsia que terminava com bastante frequência no puro transe, transe este que se parecia muito com a morte propriamente dita e do qual despertava, na maioria dos casos, de forma aterrorantemente abrupta. Entretanto, a minha própria doença – pois que me disseram que outra coisa não lhe deveria chamar –, a minha própria doença, então, assenhoreava-se cada vez mais de mim e acabou por assumir um carácter monomaniaco de uma forma inédita e extraordinária, ganhando vigor de hora para hora e acabando por assumir o mais incompreensível ascendente sobre mim. Esta monomania, se assim devo chamar-lhe, consistia numa irritabilidade mórbida daquelas propriedades da mente que a ciência metafísica designa como da atenção. É mais do que provável que eu não seja compreendido, mas receio bem que não haja qualquer possibilidade de transmitir ao espírito do simples leitor comum uma ideia adequada dessa nervosa intensidade de interesse em que, no meu caso, a capacidade de meditação (para não empregar linguagem técnica) se embrenhava e mergulhava, ao contemplar mesmo os objetos mais vulgares do universo.

Meditar durante longas e incansáveis horas, com a atenção pregada em qualquer frívolo desenho na margem do texto impresso de um livro; ficar absorto, durante a maior parte de um dia de verão, numa curiosa sombra que se projetava obliquamente na tapeçaria ou no chão; perder-me, durante toda a noite, na contemplação da chama firme de uma candeia, ou nas brasas do lume; passar dias inteiros a sonhar à volta do perfume de urna flor; repetir, monotonamente, qualquer palavra vulgar, até o seu som, por efeito da repetição frequente, deixar de transmitir ideia alguma ao espírito; perder todo o sentido de movimento ou de existência física, através da absoluta imobilidade física longa e obstinadamente mantida – eis algumas das mais comuns e menos perniciosas excentricidades induzidas por um estado das faculdades mentais não totalmente inaudito, mas que desafiava toda e qualquer análise ou explicação.

Contudo, não me interpretem mal. A indevida, exagerada e mórbida atenção assim suscitada por objetos que pela sua própria natureza eram frívolos não deve ser confundida em carácter com aquela proclividade para a meditação comum a toda a humanidade, e a que mais especialmente se entregam as pessoas de imaginação febril. Não era sequer, como se poderia supor de início, um estado extremo, ou exacerbação, de tal proclividade, mas primordial e essencialmente distinta e diferente. Naquele caso, o sonhador, ou entusiasta, interessado por um objecto que habitualmente não é frívolo, perde impercetivelmente de vista o objecto numa infinidade de deduções e sugestões dele decorrentes, até que, no termo de um devaneio muitas vezes carregado de luxúria, verifica que o *incitamentum*, ou causa primeira das suas meditações, desapareceu por completo e está esquecido. No meu caso, o objeto primeiro era invariavelmente frívolo, conquanto assumisse, por intermedio da minha visão desequilibrada, uma importância refratada e irreal. Havia poucas deduções, quando as havia; e essas poucas voltavam pertinazmente ao objeto como seu centro. As meditações nunca eram agradáveis e, no final do devaneio, a causa primeira, longe de estar fora de vista, tinha adquirido aquele interesse sobrenaturalmente exagerado que era a característica dominante da doença. Numa palavra, os poderes mentais mais particularmente exercidos eram, em mim, como já disse, os da atenção, ao passo que no devaneador são os especulativos.

Os meus livros, nessa época, se não contribuíam para inflamar a enfermidade, comungavam amplamente, como se compreenderá, da sua natureza imaginativa e inconsequente, das qualidades características da própria doença. Lembro-me bem, entre outros, do tratado do nobre italiano, Caelius Secundus Curio, *De amplitudine beati regni dei*, da grande obra de Santo Agostinho *A Cidade de Deus* e do *De carne Christi*, de Tertuliano, cuja paradoxal frase *Mortuus est Dei filius; credibile est quia ineptum est; et sepultus resurrexit; certum est quia impossibile est*, monopolizou todo o meu tempo durante muitas semanas de laboriosa e infrutífera investigação.

Perceber-se-á, pois, que, desequilibrada apenas por coisas triviais, a minha razão tinha semelhanças com aquele rochedo do oceano referido Ptolomeu Hefestião, que, resistindo firme aos ataques da violência humana, e á fúria ainda mais feroz das águas e dos ventos, só estremecia ao toque da flor chamada asfódelo. E embora, para um pensador descuidado, possa parecer uma questão para lá de qualquer dúvida que a alteração causada pela sua infeliz doença na condição moral de Berenice me proporcionaria muitos obietos para o exercício daquela intensa e anormal meditação cuja natureza me deu algum trabalho explicar, não era esse, nem pouco mais ou menos, o caso. Nos intervalos de lucidez da minha doença, a sua infelicidade causava-me magoa, é certo, e, tocando-me profundamente o coração aquela total ruína da sua bela e meiga vida, não deixava de ponderar, com frequência e com amargura, nos prodigiosos meios através dos quais tão subitamente se operara tão estranha revolução. Estas reflexões não tinham, porém, as características da idiosincrasia da minha doença e eram as que ocorreriam, em circunstancias semelhantes, ao comum dos homens. Fiel ao seu verdadeiro character, a minha enfermidade deleitava-se nas mudanças menos importantes, mas mais surpreendentes, operadas na estrutura física de Berenice – na singular e aterradora distorção da sua identidade pessoal.

Durante os dias radiosos em que a sua beleza não tinha par, eu seguramente nunca a amara. Na estranha anomalia da minha existência, os sentimentos, em mim, nunca haviam sido do coração, e as minhas paixões eram sempre da mente. Cruzando a cinzenta penumbra do início da manhã, no meio das entrelaçadas sombras da floresta ao meio-dia e no silêncio da minha biblioteca à noite, ela tinha perpassado diante dos meus olhos e eu vira-a, não como a Berenice em carne e osso, mas como a Berenice de um sonho; não como um ser da terra, terreno, mas como a abstração de tal ser; não como uma coisa a admirar, mas sim a analisar; não como um objeto de amor, mas como o tema da mais abstrusa, embora desligada, especulação. E agora, agora estremecia na sua presença e empalidecia à sua aproximação; contudo, lamentando profundamente o seu estado de abatimento e abandono, recordei que ela me amara durante muito tempo e, num momento funesto, falei-lhe em casamento.

A data das nossas núpcias aproximava-se, por fim, quando, numa tarde do final do inverno desse ano – um daqueles dias extemporaneamente quentes, calmos e enevoados que são as amas da bela Alcíone – instalei-me (julgava eu, a sós) no compartimento interior da biblioteca. Ao levantar a vista, porém, vi que Berenice se achava de pé diante de mim.

Seria a minha imaginação exacerbada, a nebulosa influência da atmosfera, o incerto crepúsculo do compartimento, ou as desmaiadas vestes que a envolviam que lhe conferiam uns contornos tão vacilantes e indistintos? Não sei dizer. Ela não pronunciou uma palavra; quanto a mim, por nada deste mundo conseguiria pronunciar uma sílaba. Percorreu-me o corpo um arrepio

gelado, oprimiu-me uma sensação de insuportável ansiedade, a minha alma foi invadida por uma curiosidade devoradora e, afundando-me na cadeira, fiquei durante algum tempo imóvel e com a respiração suspensa, de olhos pregados na sua figura. Ai de mim, a sua magreza era extrema, e não se via um vislumbre do primitivo ser num único traço dos seus contornos. O meu olhar ardente acabou por incidir no seu rosto.

A testa era alta, muito pálida e singularmente plácida, e o cabelo outrora negro de azeviche tombava parcialmente sobre ela ofuscando as têmporas cavadas com inúmeros caracóis, agora de um dourado-vivo, a brigar discordantemente, no seu carácter caprichoso, com a melancolia dominante do rosto. Os olhos eram inexpressivos e baços, parecendo não ter pupilas, e eu desviei involuntariamente a vista do seu olhar vítreo para a contemplação dos lábios finos e franzidos. Estes descerraram-se e, num sorriso de singular significado, os dentes da alterada Berenice descobriram-se lentamente aos meus olhos. Quisera Deus que nunca os houvesse contemplado, ou que, tendo-o feito, ali morresse!

O fechar de uma porta perturbou-me e, levantando a vista, verifiquei que a minha prima saíra da sala. Da desarrumada sala do meu cérebro não havia – ai de mim! – partido, nem dela se afastaria, o branco e sinistro espetro dos dentes. Não havia mancha na sua superfície, nem sombra no seu esmalte, nem falha nas suas arestas que no breve que no breve instante em que durara o seu sorriso não me ficassem gravadas na memória. Via-os agora mais inequivocamente ainda do que os contemplara então. Os dentes!... Os dentes!... Estavam aqui, além, em toda a parte, e visível e palpavelmente diante de mim: compridos, estreitos e extremamente brancos, com os lábios pálidos a encurvarem-se em seu redor como no preciso momento da sua primeira e terrível distensão. Desencadeou-se então a fúria integral da minha monomania, e em vão me debati contra a sua estranha e irresistível influencia. Dos múltiplos objetos do mundo exterior, eu não conseguia pensar noutra coisa que não fossem os dentes. Ansiava por eles com um frenético desejo. Todas as outras questões e todos os diferentes interesses foram absorvidos pela sua exclusiva contemplação. Eles, e só eles, estavam presentes na minha visão espiritual e foram eles, na sua exclusiva individualidade, que se tornaram a essência da minha vida mental. Observava-os sob todas as perspectivas. Imaginava-os em todas as atitudes. Examinava as suas características. Detinha-me sobre as suas peculiaridades. Ponderava sobre a sua configuração. Meditava sobre a alteração da sua natureza. Estremecia ao atribuir-lhes, na minha imaginação, poderes sensitivos e sensíveis, e, mesmo sem o auxílio dos lábios, uma capacidade de expressão espiritual. Acerca de Mademoiselle Sallé se disse, e bem, que *tous ses dents étaient des sentiments*, e a respeito de Berenice acreditava mais seriamente que *tous ses dents étaient des idées*. *Des idées!* – ah, eis o pensamento idiota que me destruíra! *Des idées!* – ah,

era por isso que eu tão loucamente os desejava! Pensava que só a sua posse me poderia devolver a paz, restituindo-me a razão.

E foi neste estado que a tarde caiu sobre mim – e veio depois a escuridão, que permaneceu e se foi, e o dia voltou a raiar, e as nevoas de uma segunda noite estavam agora a conglomerar-se a minha volta, e eu permanecia imóvel naquela sala solitária, e continuava mergulhado em meditações, e o fantasma dos dentes mantinha o seu terrível ascendente, ao flutuar em redor, com a mais nítida e medonha nitidez, entre as luzes e sombras mutantes da sala. Por fim, irrompeu nos meus sonhos um grito de horror e consternação, ao qual se seguiu, depois de uma pausa, o som de vozes perturbadas, entremeado de muitos gemidos abafados de mágoa ou de dor. Levantei-me da cadeira e, abrindo de par em par uma das portas da biblioteca, vi, de pé na antecâmara, uma criada, lavada em lágrimas, que me disse que Berenice... já não pertencia ao mundo dos vivos! Tivera um ataque de epilepsia de manhã cedo, e agora, ao cair da noite, a sepultura encontrava-se pronta para a sua ocupante e os preparativos para o enterro estavam terminados.

Dei por mim instalado na biblioteca, e mais uma vez sozinho. Dir-se-ia que acabava de acordar de um sonho confuso e agitado. Sabia que era meia-noite e estava perfeitamente cômico de que Berenice se encontrava sepultada desde o pôr do Sol. Mas do lúgubre período que mediava entre uma coisa e outra não tinha uma compreensão absoluta, ou pelo menos definida. A sua recordação estava, contudo, repleta de horror – um horror tanto mais horrível quanto era vago, e um terror tanto mais terrível por virtude da sua ambiguidade. Era uma página medonha no registo da minha existência, toda ela escrita com indistintas, hediondas e ininteligíveis recordações. Esforcei-me por decifra-las, mas em vão, ao mesmo tempo que, de quando em quando, como o espírito de um som desaparecido, parecia ressoar-me nos ouvidos o grito estridente e lancinante de uma voz feminina. Eu tinha cometido uma ação... Qual fora ela? Coloquei a pergunta a mim mesmo em voz alta, e foram os ecos da sala que me responderam: qual foi ela?

Na mesa ao meu lado havia uma candeia acesa, e próximo dela estava uma caixa. Nada de especial a caracterizava, e eu já a tinha visto frequentemente, pois pertencia ao médico da família; mas como viera ela ali parar, à minha mesa, e por que razão estremecia eu ao contemplá-la? Estas coisas eram completamente inexplicáveis, e o meu olhar acabou por se fixar nas páginas abertas de um livro e numa frase nele sublinhada. Tratava-se das palavras singulares mas simples, do poeta Ebn Zaiat: *Dicebant mihi sodales si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas*. Porquê, então, ao lê-las, se me punham os cabelos em pé e se me enregelava o sangue nas veias?

Ouviu-se uma leve batida na porta da biblioteca e, pálido como o ocupante de um túmulo, entrou um criado em bicos de pés. Exibia urna expressão de desvairado terror e falou-me em voz trémula, rouca e muito baixa. Que disse ele? Ouvi algumas frases entrecortadas. Falou de um grito

desvairado que perturbara o silêncio da noite; referiu que toda a criadagem se havia reunido; que se procedera a uma busca na direção do som; e nessa altura o tom da sua voz adquiriu uma nitidez eletrizante ao segredar-me a existência de um tumulto violado, de um corpo desfigurado envolto na mortalha, e que, contudo, ainda respirava, ainda palpitava, ainda estava vivo!

Apontou para as minhas roupas; estavam enlameadas e manchadas de sangue coalhado. Não falei, e ele tomou-me suavemente a mão: tinha impressas as marcas de unhas humanas. Chamou a minha atenção para um objeto qualquer encostado a parede. Observei-o durante uns minutos: era uma pá. Com um grito, dirigi-me para a mesa, de um salto, e agarrei na caixa nela poisada. Não consegui, porém, abri-la e, como eu tremesse, ela escorregou-me das mãos, caiu pesadamente e desfez-se em pedaços; dela saíram, com um som estridente, alguns instrumentos de cirurgia dentaria, intercalados com trinta e dois pequenos objetos brancos, com aspeto de marfim, que se espalharam pelo chão em todas as direções.

Morella, 1835

(Tradução de José Teixeira de Aguiar)

Ligava-me à minha amiga Morella um afecto profundo, mas muito singular. Tendo travado acidentalmente conhecimento com ela há muitos anos, inflamou-se-me a alma, desde o nosso primeiro encontro, com uma chama que nunca antes conhecera; não se tratava, porém, da chama de Eros, e foi penosa e torturante para o meu espírito a convicção gradual de que não podia de modo algum definir o seu invulgar significado nem regular a sua vaga a intensidade. Conhecemo-nos, porém, e quis o destino que nos uníssemos no altar, e nunca lhe falei de paixão nem pensei em amor. Contudo, ela evitava as demais companhias e, relacionando-se apenas comigo, fazia-me feliz: é uma felicidade maravilhamo-nos; é uma felicidade sonhar.

A erudição de Morella era profunda. Garanto, por tudo quanto prezo na vida, que os seus talentos não eram do domínio do vulgar: as suas capacidades mentais eram gigantescas. Apercebi-me disso e, em muitas matérias, tornei-me seu pupilo. Não tardei, contudo, a verificar que, devido porventura ao facto de ter sido educada em Presburgo, ela me confrontava com uma quantidade daqueles escritos místicos que habitualmente se consideram o simples refugio da primitiva literatura alemã. Eram, não imagino por que razão, os seus preferidos e constante objeto de estudo, e o facto de, com o tempo, se terem tornado igualmente os meus deve atribuir-se à simples mas eficaz influencia do hábito e do exemplo.

Em tudo isto, se não estou em erro, a minha razão pouco intervinha. As minhas convicções, ou eu não me conheço, não eram de forma alguma ditadas pelo ideal, nem tão-pouco havia o menor laivo do misticismo das minhas leituras, a menos que esteja redondamente enganado, nos meus atos ou pensamentos. Disso persuadido, abandonei-me implicitamente à sua orientação

e mergulhei, de animo imperturbável, nas complexidades dos seus estudos. E nessa altura, quando, ao ler aquelas páginas sinistras, sentia acender-se um espírito sinistro dentro de mim, Morella poisava a sua fria mão na minha e retirava das cinzas de uma filosofia morta uma ou outra palavra grave e singular, cujo estranho significado se gravava a fogo na minha memória. A seguir, durante horas, deixava-me ficar ao seu lado e demorava-me na audição da música da voz dela, até que, por fim, a sua melodia ganhava laivos de terror, uma sombra descia sobre a minha alma e eu empalidecia e vibrava intimamente ante aquelas tonalidades por demais extraterrenas. E, assim, a alegria desvanecia-se repentinamente em horror e o superlativo da beleza convertia-se no extremo da hediondez, como Hinom se converteu na Geena.

Desnecessário será revelar o exato carácter das investigações que, suscitadas pelas obras que referi, ao longo de tanto tempo constituíram quase o único tema de conversa entre Morella e eu. Pelo leitor versado naquilo a que se pode chamar moral teológica, ele poderá facilmente ser concebido; o leitor que o não seja, em qualquer caso, pouco compreenderia. O estranho panteísmo de Fichte: a ? modificada dos pitagóricos e, acima de tudo, as doutrinas da identidade avançadas por Schelling eram geramente os temas de discussão que maiores encantos encerravam para a imaginativa Morella. Creio que o Sr. Locke define justamente aquela identidade a que se chama pessoal como a uniformidade de um ser racional. Uma vez que por «pessoa» entendemos uma essência inteligente dotada de razão, e porque há uma consciência que acompanha sempre o pensamento, é esta que faz de todos nós aquilo que designamos por nós próprios, assim nos distinguindo de outros seres pensantes e conferindo-nos a nossa identidade pessoal. Mas o *principium individuationis*, a noção dessa identidade que na morte se perde ou não para sempre, constituiu para mim uma permanente questão de imenso interesse – não apenas pela natureza desconcertante e estimulante das suas conseqüências, como pela maneira enfática e agitada com que Morella as referia.

Na realidade, porém, chegou um tempo em que o mistério do comportamento da minha mulher passou a oprimir-me como um feitiço. Não conseguia já suportar o contacto dos seus dedos pálidos nem o tom grave da sua fala musical, nem tão-pouco o fulgor dos seus olhos melancólicos. E ela sabia de tudo isto, mas não o censurava; parecia ter consciência da minha fraqueza ou do meu desatino e, sorrindo, chamava-lhe Destino. Dir-se-ia, também, que estava ao corrente de alguma causa, para mim desconhecida, da gradual perda da minha estima, mas não me dava qualquer sugestão ou indicação quanto a sua natureza. No entanto, era mulher, e definhava de dia para dia. Por fim, acabou por se lhe fixar permanentemente na face uma mancha carmesim e as veias azuis da testa pálida tornaram-se mais salientes; e tão depressa a minha natureza se dissolvia em

comiseração, como, ao cruzar a vista com os seus expressivos olhos, a minha alma era invadida pelo mal-estar e pela vertigem de quem baixa a vista sobre um lúgubre e insondável abismo.

Deverei eu dizer que aguardava com urna ânsia ardente e devoradora a hora da morte de Morella? Assim era, mas o frágil espírito manteve-se agarrado ao seu habitáculo de barro por muitos dias, por muitas semanas e cansativos meses. Até que os meus torturados nervos levaram a melhor sobre a mente, enfureci-me com a demora e, com o coração de um demónio, amaldiçoei os dias, as horas e os amargos minutos que pareciam arrastar-se sem fim à medida que a sua débil vida declinava – como as sombras declinam ao finar-se o dia.

Contudo, numa tarde de Outono em que os ventos se achavam serenos nos céus, Morella chamou-me à sua cabeceira. Pairava urna nevoa fosca sobre toda a terra e um fulgor quente sobre as águas e um nítido arco-íris descera do firmamento para poisar entre as coloridas folhas de Outubro da floresta.

- Este é o dia dos dias – disse ela, à minha aproximação. – O dia de todos os dias para viver ou morrer. É um belo dia para os filhos da terra e para a vida... Ah, mais belo ainda para as filhas do céu e para a morte!

Beijei-lhe a testa, e ela prosseguiu:

- Estou a morrer, mas viverei.

- Morella!

- Não chegaram a vir os dias em que poderias ter-me amado... mas há de adorar na morte aquela que em vida aborreceste.

- Morella!

- Repito que estou a morrer. Mas há dentro de mim um testemunho do afeto (ah, tao escasso) que sentiste por mim, por Morella. E, quando o meu espírito partir, viverá a criança, a criança que é tua e minha, de Morella. Mas os teus dias serão dias de tristeza, daquela tristeza que é a mais duradoura das impressões, como o cipreste é a mais resistente das árvores. Porque as horas da tua felicidade terminaram, e a felicidade não se colhe duas vezes na vida, como as rosas de Pesto se colhem duas vezes por ano. Não mais jogarás, portanto, com o tempo o jogo do que nasceu em Teos; ignorando a murta e a vinha, andarás pela Terra envolto no teu sudário, como fazem os muçulmanos em Meca.

- Morella! – exclamei – Morella, como sabes tu isso?

Mas ela virou o rosto na almofada e, com um leve tremor a percorrer-lhe os membros, morreu assim, e não tornei a ouvir a sua voz.

Porém, tal como ela renunciara, a criança – que ela dera à luz ao morrer e que só respirou quando a mãe cessou de o fazer – a criança, uma menina, sobreviveu. E cresceu singularmente em

estatura e inteligência, possuidora de uma perfeita semelhança com aquela que partira, e eu dediquei-lhe um amor mais ardente do que julgava possível em habitante algum da Terra.

Pouco tempo passara, contudo, quando o céu desta pura afeição se ensombrou e a melancolia e o horror e a angustia o toldaram de nuvens. Dizia eu que a criança cresceu singularmente em estatura e inteligência. Foi efetivamente estranho o seu rápido crescimento físico, mas terríveis – oh, terríveis – eram os tumultuosos pensamentos que me assaltavam ao presenciar o desenvolvimento do seu ser mental. Poderia ser de outra maneira, quando descobria diariamente, nas conceções da criança, os poderes e faculdades adultos da mulher? Quando as lições da experiência brotavam dos lábios da infância? E quando de hora a hora via a sabedoria ou as paixões da maturidade cintilarem naqueles olhos grandes e pensativos? Quando, dizia eu, tudo isso se tornou evidente para os meus aterrados sentidos, quando não pude mais oculta-lo a minha alma, nem expulsá-lo das percepções que estremeciam ao apreendê-lo, será de admirar que se me insinuassem no espírito suspeitas de uma natureza terrível e inquietante, ou que os meus pensamentos se concentrassem, consternados, nas desvaíadas, histórias e apaixonantes teorias da sepultada Morella? Arrebatei ao escrutínio do mundo um ser que o destino me compelia a adorar e, no estrito isolamento do lar, vigiava com uma ânsia angustiante tudo quanto dizia respeito àquela amada criatura.

Conforme os anos iam passando e eu contemplava, dia após dia, o seu rosto santo, doce e eloquente, e examinava o amadurecimento das suas formas, dia após dia ia descobrindo mais aspetos da parecença da criança com a mãe, a melancólica e falecida mãe. E de um momento para o outro estas sombras de semelhança iam-se adensando, tornando mais completas, mais definidas, mais intrigantes e mais horrendamente terríveis no seu aspeto. Que o seu sorriso fosse como o da mãe, podia eu suportar, mas por outro lado estremecia perante a identidade demasiado perfeita entre eles; que os seus olhos fossem como os de Morella, conseguia eu tolerar, mas por outro lado eles sondavam com demasiada frequência as profundezas da minha alma com a intensa e desconcertante expressão do olhar de Morella. No contorno da testa alta, nos anéis dos sedosos cabelos, nos pálidos dedos que nele se enterravam, no desalentado tom musical da sua fala, e acima de tudo – oh, acima de tudo – nas frases e expressões da morta nos lábios da amada e viva, encontrei alimento para devoradores pensamentos e horrores, para um verme que se recusava a morrer.

Assim passaram dois lustros da sua vida, e a minha filha continuava a não ter nome na Terra. «Minha filha» e «meu amor» eram as designações habitualmente ditadas pelo afeto paterno, e o rígido isolamento dos seus dias excluía qualquer outro relacionamento. O nome de Morella morreu com ela. Da mãe nunca falei à filha: era impossível fazê-lo. Efetivamente, durante o breve período da sua existência, esta não recebera impressões do mundo exterior que não aquelas que os

estreitos limites da sua privacidade poderiam facultar. Com o tempo, porém, a cerimônia do batismo apresentou-se-me ao espírito, no estado de nervos e de agitação em que este se encontrava, como um útil alívio para os terrores do meu destino. Na pia batismal, hesitei ao escolher o nome. Vieram-me em tropel aos lábios muitos onomásticos de gente sábia e bela, dos tempos antigos e modernos, da minha e de terras estrangeiras, assim como muitas e muito belas denominações de gente nobre, de gente feliz, de gente bondosa. O que foi, então, que me levou a perturbar a memória da morta e sepultada? Que demônio me instigou a pronunciar aquele som, cuja simples lembrança costumava fazer afluir o sangue cor de púrpura, em torrentes, das têmporas ao coração? Que espírito maligno falou dos recônditos da minha alma, quando, entre aquelas naves sombrias, e no silêncio da noite, sussurrei ao ouvido do sacerdote as sílabas «Morella»? Quem, senão um espírito maligno, convulsionou a fisionomia da minha filha e nela espalhou as cores da morte quando, sobressaltando-se ao ouvir aquele som quase inaudível, volveu os olhos vítreos da terra ao céu e, caindo prostrada nas negras lajes da nossa cripta ancestral, respondeu:

-Aqui estou!

Estes simples sons chegaram-me fria, calma e distintamente aos ouvidos e destes, como chumbo derretido, escorreram, sibilantes, até ao cérebro. Podem passar anos e anos, mas a lembrança dessa época nunca! Não posso dizer que ignorasse as flores e a vinha, mas a cicuta e o cipreste dominaram-me noite e dia. E deixei de ter a noção do tempo ou do lugar, e as estrelas do meu destino apagaram-se do céu, e desde então a Terra escureceu, e as suas figuras passavam por mim, sombras fugazes, e entre todas elas eu apenas via... Morella. Os ventos do firmamento sopravam apenas um som aos meus ouvidos, e as ondas do mar murmuravam incessantemente: Morella. Mas ela morreu; e com as minhas próprias mãos a confiei à sepultura; e soltou-se-me um longo e amargo riso quando não encontrei sinais da primeira no sepulcro onde depus a segunda... Morella.

Ligeia, 1838

(Tradução de José Teixeira de Aguiar)

Não consigo, por minha fé, recordar como, quando ou sequer onde precisamente conheci Lady Ligeia. Longos anos decorreram desde então, e o muito que sofri debilitou-me a memória. Ou talvez não consiga neste momento trazer esses dados à mente porque, na verdade, o carácter da minha amada, a sua rara cultura, a sua beleza fisionómica, plácida mas singular, e a penetrante e cativadora eloquência da sua fala grave e musical abriram caminho até ao meu coração a passos tão firmes e furtivamente progressivos que me passaram despercebidos e se não deram a conhecer. Creio, contudo, que a encontrei pela primeira vez, e mais tarde com grande frequência, em qualquer grande e velha cidade em ruínas, à beira do Reno. Da sua família, estou certo de que a ouvi falar;

não restam dúvidas de que remontava a uma época muito recuada. Ligeia! Ligeia! Imerso em estudos cuja natureza mais do que qualquer outra coisa tende a amortecer as impressões do mundo exterior, basta-me esta doce palavra - Ligeia para tornar a ver com os olhos do espírito a imagem dessa que já não vive. E agora, ao escrever, vem-me subitamente à lembrança que nunca soube o nome paterno daquela que foi minha amiga e prometida, e que se tornou a companheira dos meus estudos e finalmente a esposa do meu coração. Tratar-se-ia de uma imposição jocosa por parte da minha Ligeia? Ou seria uma maneira de pôr à prova a firmeza da minha afeição, o facto de eu não proceder a investigações acerca deste ponto? Ou seria ainda um capricho meu, uma oferenda estranhamente romântica no altar da mais apaixonada devoção? Só indistintamente recordo o facto em si: que admira ter eu esquecido completamente as circunstâncias que o originaram ou acompanharam? E, de facto, se acaso o espírito a que se chama Romance, se acaso o lânguido e tenebrosamente alado Ashtopher do idólatra Egipto, presidissem, como se diz, aos casamentos mal-agourados, então por certo presidiram ao meu.

Há, porém, um aspecto particularmente caro em que a memória não me traiçoa. Trata-se da pessoa de Ligeia. Era de estatura elevada, um tanto esguia, e, para o final, mesmo emaciada. Seriam vás as tentativas que fizesse para retratar a majestade, a calma serenidade da sua atitude ou a inexplicável leveza e elasticidade do seu andar. Aproximava-se e afastava-se como uma sombra. Nunca me apercebi da sua entrada no meu gabinete fechado a não ser pela música encantadora da sua doce voz grave, ao colocar-me a mão de alabastro sobre o ombro. A beleza do seu rosto não encontrava rival em qualquer outra mulher. Era o halo de um sonho de ópio: uma visão imaterial, exaltante, mais estranha ente divina que as fantasias que pairavam sobre as almas adormecidas das filhas de Delos. Todavia, os seus traços não tinham aquela forma regular que erradamente nos ensinaram a admirar nas obras clássicas dos pagãos. «Não há beleza requintada», diz Bacon, Lorde Verulam, falando acertadamente de todas as formas e genera de beleza, «que não tenha qualquer singularidade de proporções.» Contudo, embora eu advertisse que as feições de Ligeia não possuíam uma regularidade clássica, conquanto me apercebesse de que o seu encanto era realmente «requintado» e sentisse que havia muito de «singularidade» a impregná-lo, debalde procurava detectar a irregularidade e descobrir a origem da minha própria percepção do «singular». Examinava o contorno da fronte pálida e altiva: era impecável (como é realmente fria esta palavra quando aplicada a uma tão divina majestade!), com uma pele que rivalizava com o mais puro marfim; a amplidão e a serenidade imponentes; a suave proeminência das regiões superiores às têmporas; e a seguir o cabelo, de um negro asa de corvo, lustroso, abundante e naturalmente ondulado, patenteando todo o vigor do epíteto homérico «jacintino».

Observava os delicados contornos do nariz, e nunca contemplara perfeição que se lhe assemelhasse a não ser nos graciosos medalhões dos hebreus. Havia a mesma requintada serenidade da superfície, a mesma quase imperceptível tendência para o aquilino, as mesmas narinas harmoniosamente curvas reveladoras de um espírito livre. Examinava a sua doce boca; existia verdadeiramente nela o esplendor de tudo o que é divino: a curva magnífica do curto lábio superior, a suave e voluptuosa languidez do inferior, as covinhas que se formavam no rosto e a cor eloquente? os dentes que reflectiam, com brilho quase ofuscante, o menor raio de luz sagrada que sobre eles caía naquele seu sereno e plácido sorriso, que era ao mesmo tempo o mais exultantemente radioso que alguma vez vi. Perscrutava o formato do queixo: e também nele se me deparava a suavidade das proporções, a maciez e a majestade, a opulência e a espiritualidade dos gregos - o contorno que o deus Apelo apenas em sonhos revelou a Cleomenes, o filho do Ateniese. A seguir analisava os grandes olhos de Ligeia.

No tocante a olhos, não dispomos de modelos na antiguidade. Pode até ser que nesses olhos da minha amada residisse o segredo a que Lorde Verulam alude. Eram, estou em crer, muito maiores que os olhos vulgares da nossa raça, maiores mesmo que os mais cheios olhos de gazela da tribo do vale de Nourjahad. Contudo, apenas de quando em vez - em momentos de intensa excitação - esta particularidade se tornava mais do que ligeiramente perceptível em Ligeia. E em tais momentos a sua beleza - ou assim me fazia parecer a imaginação exaltada - era a beleza da famosa Huri dos Turcos. A tonalidade das pupilas era do negro mais brilhante, e bem acima erguiam-se longas pestanas de azeviche. As sobrancelhas, de contorno levemente irregular, eram do mesmo matiz. No entanto, a «singularidade» que eu encontrava nos olhos era independente da forma, da cor ou do brilho dos traços, e devia, sim, reportar-se à expressão. Ah, palavra sem significado, atrás da vasta latitude de cujo som entrincheiramos a nossa ignorância sobre tanto do que é espiritual! A expressão dos olhos de Ligeia! Quão longas horas meditei sobre ela! Como me esforcei, ao longo de toda uma noite de Verão, por sondá-la! O que era - esse algo mais profundo do que o poço de Demócrito - que existia dentro das pupilas da minha amada? Que era? Sentia-me possuído pela paixão da descoberta. Aqueles olhos! Aquelas enormes, brilhantes, divinas pupilas! Tornaram-se para mim estrelas gémeas de Leda, e eu para elas o mais devoto dos astrólogos.

Não há questão, entre as muitas anomalias incompreensíveis da ciência do espírito, mais empolgantemente excitante do que o facto - nunca notado, creio, nas escolas - de, nos nossos esforços para trazer à lembrança algo há muito esquecido, nós acharmos frequentemente mesmo à beira da recordação, sem no final sermos capazes de recordar. Assim, quantas vezes, na minha intensa perscrutação dos olhos de Ligeia, quantas vezes senti a proximidade do conhecimento total da sua expressão, o senti avizinhar-se - embora não possuindo-o - e do mesmo modo acabar por

dissipar-se! E (oh, estranho mistério, de todos o mais estranho) deparou-se-me, nos mais vulgares objectos do universo, um círculo de analogias com aquela expressão. Quero dizer que, a partir do momento em que a beleza de Ligeia penetrou no meu espírito, e passou a habitá-lo como um santuário, muitas existências do mundo material passaram a suscitar em mim um sentimento tal como o que sempre experimentei à vista das suas enormes e luminosas pupilas.

Contudo, nem assim poderia definir tal sentimento, analisá-lo ou sequer apercebê-lo com nitidez. Reconheci-o por vezes, repito, na investigação de uma vinha em rápido crescimento, na contemplação de uma falena, de uma borboleta, de uma crisálida, de um curso de água. Senti-o no oceano; senti-o na queda de um meteoro; senti-o nos olhares das pessoas extremamente idosas. E há no céu uma ou duas estrelas (especialmente uma delas, uma estrela de sexta grandeza, dupla e mutável, que se pode encontrar perto da estrela maior da Lira) em cuja observação telescópica me dei conta de tal sentimento. Experimentei-o plenamente com certos sons de instrumentos de cordas, e com alguma frequência através de passagens de livros. Entre outros inúmeros exemplos, lembro-me bem de algo retirado de um livro de Joseph Glanvill que (talvez unicamente pela sua singularidade, quem sabe?) nunca deixou de inspirar-me esse sentimento: «E existe ali a vontade, que não morre. Quem conhece os mistérios da vontade, ou o seu vigor? Porque Deus não é mais que uma suprema vontade que penetra todas as coisas por natureza da sua intencionalidade. O homem não se entrega aos anjos, nem totalmente à morte, a não ser pela fraqueza da sua débil vontade.» O decorrer dos anos e a subsequente reflexão permitiram-me detectar, efectivamente, alguma remota ligação entre esta passagem do filósofo inglês e uma parte do carácter de Ligeia. Uma intensidade no pensamento, na acção ou na fala constituía possivelmente, nela, resultado, ou pelo menos indício, de uma gigantesca volição que, durante a nossa longa relação, não pôde dar outra ou mais evidente prova da sua existência. De todas as mulheres que jamais conheci, ela, a exteriormente calma e sempre plácida Ligeia, era o mais violentamente presa dos tumultuosos abutres da implacável paixão.

E de tal paixão não conseguia eu fazer qualquer cálculo, excepto através da miraculosa expansão daqueles olhos que ao mesmo tempo tanto me deleitavam e assustavam; através da melodia, modulação, clareza e placidez quase mágicas da sua voz profunda; e através da feroz energia (tornada duplamente eficaz por contraste com os seus modos e pronúncia) das palavras estranhas que habitualmente pronunciava. Referi-me à cultura de Ligeia; era imensa, como nunca conheci em mulher alguma. Era versada em línguas clássicas e, tanto quanto os meus próprios conhecimentos em matéria de modernos dialectos europeus mo permitiam, nunca a apanhei em falta. Aliás, que assunto houve, entre os mais admiráveis, porque simplesmente os mais abstrusos da tão gabada erudição académica, ele? - que alguma vez eu tenha apanhado Ligeia em falta? De

que modo singular e emocionante despertou a minha atenção, apenas ultimamente, este aspecto particular da natureza da minha mulher! Disse já que os seus conhecimentos eram tais como nunca vi noutra mulher; mas onde existe tão-pouco algum homem que tenha atravessado, e com êxito, todos os campos da ciência filosófica, física e matemática? Não vi então aquilo de que agora me apercebo claramente: que os conhecimentos de Ligeia eram imensos, extraordinários: contudo, dava-me suficientemente conta da sua infinita superioridade para me submeter, com infantil confiança, à sua orientação nos meandros do caótico mundo da investigação metafísica a que me dedicava absorvente mente durante os primeiros anos de casados. Com que enorme triunfo, com que vivido deleite, com quanto de tudo o que é etéreo na esperança eu sentia, quando ela sobre mim lançava, em estudos mal imaginados - quanto mais conhecidos -, aquela deliciosa perspectiva que a pouco e pouco se expandia diante de mim, ao longo de cuja estrada extensa, apetecível e jamais pisada eu acabava por conseguir atingir o objectivo de uma sabedoria demasiadamente divina para não ser proibida! Imaginar-se-á, assim, como terá sido pungente a mágoa com que, volvidos alguns anos, vi as minhas bem fundadas expectativas tomarem asas e desvanecerem-se.

Sem Ligeia eu não passava de uma criança buscando às apalpadelas entre as trevas da ignorância. Só a sua presença e as suas leituras tornavam vividamente luminosos os muitos mistérios do transcendentalismo em que mergulhávamos. Na ausência do brilho radioso do seu olhar, as letras, cintilantes e douradas, tornavam-se mais baças que o mais satúrnio chumbo. E agora aquele olhar brilhava cada vez mais raramente sobre as páginas cuja leitura me absorvia. Ligeia adoeceu. Os seus estranhos olhos brilhavam com uma cintilação demasiado... demasiado resplandecente; os dedos pálidos começaram a adquirir a tonalidade fúnebre de cera e as veias azuis da fronte altiva dilatavam-se e deprimiam-se com as marés da mais ténue excitação. Percebi que iria morrer - e lutei desesperadamente em espírito com o impiedoso Azrael. Quanto à luta da minha apaixonada esposa, foi, para minha admiração, mais enérgica ainda do que a minha. Várias características da sua natureza firme tinham radicado em mim a crença de que, para ela, a morte viria sem os seus terrores; mas não foi assim. As palavras são impotentes para transmitir uma ideia que seja da ferocidade da resistência com que ela se debateu contra as Trevas. Gemi de angústia ante o espectáculo deplorável. Por mais que eu a consolasse e argumentasse com ela, na intensidade do seu furioso desejo de viver de viver, apenas de viver -, quer a consolação quer a argumentação eram totalmente inúteis. Todavia, só no último instante, no meio das mais convulsivas torturas do seu espírito forte, foi abalada a placidez exterior da sua atitude. A voz tornou-se-lhe mais suave, mais profunda, ainda que eu não sentisse desejo de deter-me no estranho significado das palavras que ela calmamente pronunciava. O cérebro girava-me ao ouvir, extático, aquela melodia extra-humana, aquelas ambições e aspirações que mortal algum antes conheceu.

De que ela me amava não podia eu ter dúvidas; e fácil me seria adivinhar que, num peito como o seu, o amor não teria imperado como qualquer paixão vulgar. Mas só na morte me dei totalmente conta da força do seu afecto. Durante longas horas, tomando-me a mão, desabafou perante mim o transbordar de um coração cuja devoção mais que apaixonada atingia as raias da idolatria. Como merecera eu ser abençoado com tais confissões? Como merecera eu ser de tal modo amaldiçoado com o desaparecimento da minha amada no momento de fazê-las? Mas acerca deste assunto não me é suportável alongar-me. Direi apenas que no abandono mais que feminino de Ligeia a um amor - ai de mim! - totalmente imerecido, mais do que indignamente confiado, acabei por reconhecer o motivo da sua tão extraordinariamente fervorosa ânsia pela vida que agora tão rapidamente 'lhe fugia. E esta ânsia extraordinária, esta ávida veemência do desejo de viver - e apenas de viver - que não tenho capacidade para descrever, nem palavras para exprimir. A meio da noite em que deixou a vida, chamando-me peremptoriamente para junto de si, mandou-me repetir-lhe determinados versos que ela própria compusera não muitos dias antes. Obedeci-lhe. Eram estes:

Olhai! Ved! É de gala este serão
Nos derradeiros anos desolados!
Alados anjos vêm, em multidão,
De véus cobertos e em pranto lavados
Sentar-se num teatro, onde é presente
Uma peça de medo e esperança
Enquanto a orquestra toca, intermitente,
A música que das esferas dança.

Mimos que do alto Deus a forma trazem
Murmuram e ciciam entre dentes,
E, voando aqui e além, afinal fazem
Simples fantoches, que vão e vêm
Às ordens de imensos seres informes
Que mudam o cenário para um e outro lado,
Agitando com suas asas de Condor
A invisível Desdita!
Este drama multicolor.

ah, podeis ter a certeza,
Jamais poderá ser esquecido!
Com o seu Espectro para sempre perseguido

Por uma multidão que o não alcança,
Ao longo de um círculo que eternamente volta Ao mesmíssimo ponto,
E muita Loucura e mais Pecado ainda
E Horror são o âmago do enredo.
Mas vede: por entre a multidão de mimos
Irrrompe uma forma rastejante!
Algo rubro de sangue que em contorções se acerca
Da solidão daquela cena!
E torce-se e retorce-se; e em mortais agonias
Os mimos lhe servem de alimento,
E os serafins gemem ante os dentes do réptil
Em codgulos humanos empapados.

Apagam-se as luzes, todas elas!
E sobre cada trémula figura
O pano, uma mortalha funerária,
Cai com o ímpeto de uma tempestade,
E os anjos, todos pálidos, exangues,
Erguendo-se e retirando os véus, afirmam
Que a peça é a tragédia que se chama «Homem»
E o seu herói o Réptil Vencedor.

- Ó meu Deus - quase gritou Ligeia, erguendo-se de um salto e levantando os braços aos céus num movimento espasmódico, mal cheguei ao final destes versos. - Ó meu Deus! Ó Pai Divino! Terá isto de ser inapelavelmente assim? Não haverá este vencedor de ser alguma vez vencido? Não somos nós parte e porção de vós? Quem, afinal, conhece os mistérios da vontade, ou o seu vigor? O homem não se entrega aos anjos, nem totalmente à morte, a não ser pela fraqueza da sua débil vontade. E então, como que exausta devido à emoção, deixou cair os braços pálidos e regressou solenemente ao seu leito de morte. E, ao exalar os últimos suspiros, acercando eu o

ouvido, distingui de novo as palavras finais da passagem de Glanvill: «O homem não se entrega aos anjos, nem totalmente à morte, a não ser pela fraqueza da sua débil vontade.

Morreu; e eu, esmagado, absolutamente convertido em pó pela dor, não pude mais suportar a abandonada desolação de viver naquela sombria e arruinada cidade à beira do Reno. Não me faltava aquilo a que costuma chamar-se fortuna. Ligeia tinha-me trazido mais, muitíssimo mais do que geralmente cabe ao comum dos mortais. Assim, passados alguns meses de penosas deambulações sem destino, comprei e restaurei parcialmente uma abadia, que não mencionarei, numa das regiões mais incultas e menos frequentadas da bela Inglaterra. A lúgubre e solitária magnificência do edifício, o aspecto quase selvagem da propriedade, a muita melancolia e as veneráveis recordações associadas a uma e outra, tinham muito em unísono com o sentimento de extremo abandono que me levava àquela longínqua e retirada região do país. Contudo, embora o exterior da abadia, com a sua verdejante decadência em redor, apenas tivesse sofrido ligeiras alterações, cedi, com uma perversidade pueril e porventura com uma ténue esperança de assim aliviar as minhas penas, a uma mais que régia exibição de magnificência no interior. Já na infância se tinha criado em mim o gosto por tais fantasias, e agora elas voltavam-me como se se tratasse de uma senilidade provocada pelo desgosto. Sinto, pobre de mim, quanto de loucura, ainda que incipiente, revelavam possivelmente as esplendorosas e fantásticas tapeçarias, as solenes esculturas egípcias, as extravagantes cornijas e mobílias, os insólitos padrões dos tapetes de borlas de ouro! Tinha-me tornado escravo obrigatório do ópio, e os meus trabalhos e projectos haviam adquirido as cores dos meus sonhos. Mas não devo deter-me em pormenores acerca destes absurdos. Falarei apenas daquele compartimento, para sempre abominável, ao qual, num momento de alienação mental, conduzi do altar como minha esposa - como sucessora da inesquecível Ligeia Lady Rowena Trevanion, de Tremaine, de cabelos louros e olhos azuis.

Não há um único pedaço da arquitectura ou da decoração dessa câmara nupcial que não me ocorra agora distintamente. Onde tinha o espírito a altiva família da noiva quando, pela sede do ouro, permitiu que donzela e filha tão amada cruzasse o limiar de um compartimento tão estranhamente decorado? Disse já que recordo minuciosamente os pormenores daquela divisão; no entanto, estou infelizmente esquecido dos factos de significado profundo - e a verdade é que não poderia existir registo nem sistema que, naquela fantástica exibição, lograsse impressionar a memória. O quarto ficava num elevado torreão da abadia ameada, era de forma pentagonal e muito amplo. Toda a face sul do pentágono era ocupada por uma única janela - uma enorme placa inteiriça de vidro de Veneza - de um só painel, colorida de um tom de chumbo, de tal modo que os raios do Sol ou da Lua que por ela se filtravam iluminavam com um brilho lívido os objectos do interior. Por sobre esta enorme janela estendia-se a latada de uma velha vinha que trepava pelas maciças

paredes do torreão. O tecto, de carvalho escuro, era excessivamente alto, abobadado e intrincadamente insculpido com os mais estranhos e grotescos elementos de um desenho meio gótico, meio druídico. Do recesso mais central desta melancólica abóbada pendia, preso por uma simples corrente de ouro de longos elos, um enorme turíbulo do mesmo metal, de tipo sarraceno e com uma série de perfurações de tal modo artificiosas que dentro e fora delas se contorcia, como dotada da vitalidade de uma serpente, uma continua sucessão de variegados fogos. Algumas otomanas e um ou outro candelabro de ouro, de modelo oriental, ocupavam diversos locais; e havia também o leito, o leito nupcial, de estilo indiano, baixo e esculpido a ébano maciço, encimado por um dossel que mais se diria uma mortalha.

A cada canto do quarto havia um gigantesco sarcófago de granito negro, dos túmulos dos reis em frente de Lucsor, com as suas velhas tampas cheias de esculturas imemoriais. Mas era nas tapeçarias do compartimento, aí de mim, que residia a principal fantasia. As paredes imponentes, de enorme altura - chegando mesmo a ser desproporcionadas -, eram cobertas, de alto a baixo, caindo em amplas dobras, de uma tapeçaria pesada e de aspecto maciço, feita do mesmo material do tapete que se encontrava no chão, do forro das otomanas, do dossel do leito de ébano e das cortinas que em esplendorosas volutas velavam parcialmente a janela. Esse material era o mais fino tecido de ouro, todo ele semeado, a intervalos regulares, de arabescos com cerca de trinta centímetros de diâmetro, aplicados sobre o tecido a negro azeviche. Contudo, estas figuras apenas possuíam o verdadeiro carácter de arabesco quando observadas de uma única perspectiva. Por um artifício hoje comum, e que na verdade remonta a um período muito longínquo da antiguidade, eram concebidas de molde a possuírem um aspecto mutável. Para quem entrasse no quarto, assumiam a aparência de simples monstruosidades; contudo, avançando-se um pouco mais, esta aparência desvanecia-se gradualmente; e, a cada passo, à medida que o visitante alterava a sua posição no compartimento, via-se rodeado de uma interminável sucessão das sinistras formas pertencentes à superstição dos Normandos ou das que surgem nos sonos pesados de culpas dos monges. Este efeito fantasmagórico era muito acentuado pela introdução artificial de uma forte corrente contínua de vento por detrás das tapeçarias, proporcionando uma animação medonha e inquietante ao conjunto. Foi entre tais paredes - numa tal câmara nupcial- que passei, com a dama de Tremaine, as horas profanas do primeiro mês do nosso casamento; e passei-as sem grande inquietação.

Não pude deixar de aperceber-me de que a minha esposa temia a feroz melancolia do meu temperamento, de que se esquivava de mim e apenas me amava um pouco; mas isso causava-me mais prazer do que outra coisa. Abominava-a com ódio mais próprio de um demónio que de um homem. A memória transportava-me (oh, com que pesada mágoa!) a Ligeia, a bem-amada, a

augusta, a bela, a sepultada Ligeia. Deliciava-me no recordar da sua pureza, do seu saber, da sua natureza sublime, etérea, do seu amor apaixonado, idolátrico. Agora, o meu espírito ardia total e livremente com uma chama superior ainda à dela. Na excitação dos meus sonhos de opiómano (visto que me tornara prisioneiro habitual da droga), chamava-a pelo nome em voz alta, no silêncio da noite, ou entre os recessos abrigados dos vales durante o dia, como se, através da ânsia incontida, da paixão solene, doar dor que me consumia de saudades da desaparecida, pudesse devolvê-la ao trilho que abandonara - ah, seria possível que para sempre? - na terra. No início do nosso segundo mês de casados, Lady Rowena foi acometida de uma súbita doença da qual tardava em restabelecer-se. A febre que a consumia dava-lhe noites agitadas; e, num perturbado estado de semi-sonolência, falava de sons e de movimentos, dentro e fora do quarto do torreão, que concluí não terem outra origem que não fosse a sua imaginação alterada, ou porventura as fantasmagóricas aparências do próprio quarto. Por fim entrou em convalescença e acabou por curar-se. Contudo, passado apenas algum tempo, sobreveio uma segunda enfermidade mais violenta, que novamente a prostrou no leito de sofrimento; e deste ataque a sua constituição, que sempre fora débil, nunca se recompôs completamente. As suas doenças eram, após esse período, de natureza alarmante e de reincidência mais alarmante ainda, desafiando quer a ciência quer os denodados esforços dos seus médicos.

Com o agravamento da enfermidade crónica que, aparentemente, assim se tinha apossado pertinazmente de mais da sua constituição para poder ser erradicada por meios humanos, não pude deixar de notar um crescimento similar da irritação nervosa do seu temperamento e da sua excitabilidade perante causas triviais de receio. Voltara a falar, e agora mais frequente e obstinadamente, dos sons - dos débeis sons - e dos movimentos estranhos entre as tapeçarias a que já em tempos aludira. Uma noite, perto do final de Setembro, suscitou a minha atenção para este angustiante assunto com uma insistência superior à habitual. Tinha acabado de despertar de um torpor intranquilo e eu estivera a observar, com um sentimento misto de ansiedade e de vago terror, os movimentos da sua face emaciada. Sentei-me ao lado do leito de ébano, numa das otomanas da Índia. Ela soergueu-se e falou, num sussurro grave, de sons que tinha ouvido nesse momento, mas que eu não conseguira ouvir, e de movimentos que nesse momento vira, mas que eu não lograra distinguir. O vento soprava fresco por detrás das tapeçarias, e eu quis demonstrar-lhe (o que, devo confessar, não acreditava totalmente) que esses murmúrios quase inarticulados e essas levíssimas variações das figuras nas paredes não passavam de efeitos naturais daquele habitual sopro do vento. Todavia, a palidez mortal que se lhe espalhou pelo rosto mostrou que os meus esforços para tranquilizá-la seriam infrutíferos. Pareceu-me que desmaiava, e não havia criados por perto. Recordei-me do local onde estava guardada uma garrafa de vinho fraco que fora prescrito pelos

seus médicos,• e atravessei rapidamente o quarto para ir buscá-lo. Contudo, mal passei sob a luz do turíbulo, houve duas circunstâncias de natureza surpreendente que me despertaram a atenção.

Sentira qualquer objecto palpável, se bem que invisível, roçar-me, e vira sobre o tapete de ouro precisamente no centro do clarão projectado pelo turíbulo, uma sombra - uma sombra ténue, indefinida, de aspecto angelical-, como poderia imaginar-se a sombra de uma Sombra. Porém, encontrando-me submetido a uma grande excitação por virtude de uma imoderada dose de ópio, pouca importância atribui a qualquer desses factos, nem tão-pouco os referi a Rowena. Encontrando o vinho, voltei a atravessar o quarto e enchi um cálice, que levei aos lábios da dama que desfalecia. Estava já um tanto recomposta, porém, e ela própria tomou o cálice nas mãos, enquanto eu me afundava numa otomana próxima, com os olhos cravados na sua pessoa. Foi então que me apercebi distintamente de um débil som de passos no tapete, junto ao leito; e, um segundo depois, quando Rowena levava o vinho aos lábios, vi, ou terei sonhado que via, cair no cálice, como se de qualquer fonte invisível na atmosfera do quarto, três ou quatro grandes gotas de um líquido brilhante e cor de rubi. Se tal vi, outro tanto não aconteceu a Rowena; ingeriu o vinho sem hesitação e eu abstive-me de falar-lhe de uma circunstância que, no fim de contas, pensei não passar de sugestão de uma imaginação ardente que os terrores da dama, o ópio e a hora do dia tornavam morbidamente activa. Não obstante, foi-me impossível deixar de notar, imediatamente após a queda das gotas cor de rubi, um rápido agravamento do estado da minha mulher; de tal maneira que, na terceira noite subsequente, as mãos das suas servas a prepararam para o túmulo e na quarta me sentei a sós, junto do seu corpo amortalhado, naquele fantasmagórico aposento que a recebera como minha esposa. Diante de mim adejavam, como sombras, estranhas visões geradas pelo ópio.

Percorri com olhar inquieto os sarcófagos aos cantos do quarto, as figuras mutáveis das tapeçarias e o bruxulear dos fulgores variegados do turíbulo do tecto. O meu olhar tombou então, ao recordar as circunstâncias de uma noite anterior, no local sob o clarão do turíbulo onde vira os ténues vestígios da sombra. Contudo, já lá não estavam; e, respirando mais desafogadamente, desviei os olhos para a pálida e rígida figura no leito. Assaltaram-me então mil recordações de Ligeia - e logo me invadiu de novo o coração, com o ímpeto turbulento de uma enxurrada, todo aquele indizível sofrimento com que a contemplara a ela assim amortalhada. A noite avançava; eu continuava, porém, com o peito repleto de tristes pensamentos sobre a única e supremamente amada, de olhar fixo no corpo de Rowena. Era talvez meia-noite, ou porventura mais cedo ou mais tarde, pois não prestara atenção ao tempo, quando um suspiro, baixo e ténue, mas bem distinto, me arrancou ao devaneio. Senti que provinha do leito de ébano - do leito da morte. Pus-me à escuta numa agonia de supersticioso terror, mas o som não se repetiu. Esforcei a vista para detectar qualquer movimento do corpo, mas não se registava o mínimo perceptível. No entanto, era

impossível que me tivesse enganado: tinha realmente ouvido o rumor, por mais ténue que fosse, e o meu espírito estava bem desperto. Resoluta e perseverantemente, mantive a atenção concentrada no corpo. Passaram-se vários minutos antes que acontecesse qualquer facto passível de esclarecer O mistério. Por fim tornou-se evidente que uma certa coloração, muito leve e dificilmente visível, subira às faces e corria ao longo das cavadas vénulas das pálpebras. No meio de uma espécie de horror e pânico indizíveis, para os quais não existe na linguagem dos mortais expressão suficientemente vigorosa, senti o coração parar e os membros quedarem-se-me rígidos e imóveis.

Porém, o sentido do dever acabou por fazer-me recobrar o domínio de mim mesmo. Não me restavam dúvidas de que nos precipitáramos nos nossos preparativos, de que Lady Rowena vivia ainda. Tornava-se necessário desenvolver quaisquer esforços imediatamente; contudo, o torreão ficava completamente apartado da zona da abadia habitada pelos criados, não havia nenhum ao meu alcance e não tinha meio de chamá-los em meu auxílio sem abandonar o quarto durante vários minutos, coisa que não me arriscava a fazer. Assim, entreguei-me sozinho à tentativa de chamar novamente o espírito que pairava ainda. Não obstante, tornou-se-me evidente passado pouco tempo que se tinha registado uma recaída; a cor desapareceu das pálpebras e das faces, deixando em seu lugar uma palidez mais marmórea ainda; os lábios cerraram-se duas vezes mais e contorceram-se na lúrida expressão da morte; uma viscosidade e uma algidez repulsivas alastraram rapidamente pela superfície do corpo; e logo sobreveio a costumada rigidez cadavérica completa. Deixei-me cair com um arrepio sobre a otomana de onde tão sobressaltadamente me erguera e novamente me entreguei às minhas apaixonadas visões de Ligeia. Assim decorreu uma hora, quando (seria possível?) novamente me apercebi de qualquer vago som proveniente da zona do leito. Pus-me à escuta, no mais extremo horror. O som fez-se ouvir mais uma vez: era um suspiro. Precipitando-me para o cadáver, vi - vi distintamente - um tremor dos lábios. No momento seguinte estes relaxaram-se, revelando uma alva fileira de dentes de nácar. O espanto debateu-se então no meu peito com o profundo terror que até então a dominara em exclusivo. Senti toldar-se-me a vista e fugir-me a razão; e só por um violento esforço consegui finalmente recobrar ânimo para a tarefa que o dever novamente me indicava.

Havia agora uma fugaz coloração sobre a testa, a face e o pescoço; um calor perceptível percorria todo o corpo; notava-se mesmo um leve pulsar do coração. A dama estava viva; e, com redobrado ardor, dediquei-me à tarefa de ressuscitá-la. Friccionei e enxaguei-lhe as têmporas e as mãos e recorri a todas as tentativas que a experiência e uma apreciável leitura de obras médicas pudessem sugerir-me. Em vão, porém. Subitamente, a cor desvaneceu-se, a pulsação cessou, os lábios recobriram a expressão dos mortos e, instantes depois, todo o corpo assumiu a gélida frieza, a tonalidade lívida, a intensa rigidez, a indefinição de contornos e todas as repugnantes

características de quem foi, por muitos dias, habitante do túmulo. E uma vez mais mergulhei em visões de Ligeia; e uma vez mais (poderá alguém estranhar que estremeça ao escrevê-lo), uma vez mais me chegou aos ouvidos um ténue soluço vindo do leito de ébano. Mas para quê descrever minuciosamente os inenarráveis horrores daquela noite? Para quê deter-me a contar como, uma e outra vez, até perto da hora da cinzenta madrugada, se repetiu o hediondo drama da ressurreição; como cada terrível recaída apenas conduzia a uma morte mais rígida e aparentemente mais irreversível; como cada agonia assumia o aspecto de uma batalha contra qualquer inimigo invisível; e como a cada batalha se sucedia não sei que estranha alteração no aspecto do cadáver? Apressar-me-ei a concluir. Tinha-se já escoado a maior parte dessa terrível noite, quando ela, que já estivera morta, novamente se agitou - e agora mais vigorosamente do que até então, embora erguendo-se de uma morte mais assustadora na sua extrema irreversibilidade do que qualquer outra. Tinha deixado havia muito de esforçar-me ou mover-me, e permanecia rigidamente sentado na otomana, presa desesperada de um turbilhão de violentas emoções, das quais o extremo terror era porventura a menos pavorosa, a menos avassaladora.

O cadáver, repito, agitou-se, e desta vez mais vigorosamente do que antes. As cores da vida surgiram na face com uma estranha energia, os membros relaxaram-se e, não fosse o facto de as pálpebras continuarem firmemente cerradas e as faixas e os panos fúnebres comunicarem ainda o seu carácter sepulcral ao corpo, bem poderia ter sonhado que Rowena tinha quebrado totalmente as cadeias da Morte. Mas se, mesmo nessa altura, não aceitei inteiramente esta ideia, não pude já duvidar quando, erguendo-se do leito, vacilante, com passo débil e de olhos fechados, ao modo de alguém desnortado no meio de um sonho, aquilo que estava amortalhado se adiantou ousada e palpavelmente até ao meio do aposento. Não tremi, nem tão-pouco me movi, pois que um sem-número de ideias inexprimíveis associadas ao ar, à estatura e à atitude da figura, penetrando-me subitamente o cérebro, me haviam paralisado, me haviam petrificado. Em lugar de me mover, contemplei a aparição. No meu espírito reinava uma louca confusão, um tumulto implacável. Seria realmente Rowena viva que tinha diante de mim? Poderia de facto ser de alguma maneira Rowena, Lady Rowena Trevanion de Tremaine, dos cabelos louros e olhos azuis? Porquê, sim, porquê duvidar? A faixa comprimia fortemente a boca; mas não poderia ser a boca da dama de Tremaine que respirava? E as faces? Viam-se nelas as mesmas rosetas do que na primavera da vida. Sim, podiam efectivamente ser as belas faces da dama de Tremaine. E o queixo, com as suas covinhas, como enquanto sã, não podia ser o seu? Mas teria ela crescido desde que adoecera? Que inexprimível loucura me acometeu ao ocorrer-me tal pensamento! De um salto, precipitei-me aos seus pés! Encolhendo-se ao meu contacto, deixou tombar da cabeça o horrível sudário que a envolvia, e soltaram-se então, na atmosfera agitada do aposento, cachos enormes de cabelo longo

e desordenado; era mais negro do que as asas de corvo da meia-noite! A seguir, a figura que tinha na minha frente abriu lentamente os olhos.

- Ei-los, finalmente! - exclamei, num grito. - Poderia eu alguma vez; uma só vez que fosse, enganar-me? Eis os grandes olhos, os negros olhos, os estranhos olhos do meu amor perdido... de Lady... de Lady Ligeia!

Eleonora, 1842

(Tradução de José Teixeira de Aguiar)

Descendo de uma estirpe famosa pelo vigor da imaginação e pelo ardor da paixão. Os homens chamaram-me louco; mas está ainda por estabelecer se a loucura é ou não a mais suprema inteligência, se muito do que é glorioso, se tudo o que é profundo não deriva de uma enfermidade do pensamento, de formas de espírito exaltadas em detrimento do intelecto geral. Os que sonham de dia são conhecedores de muitas coisas que escapam aos que apenas de noite o fazem. Nas suas desmaiadas visões captam vislumbres da eternidade e estremecem, ao despertar, quando descobrem ter estado à beira do grande segredo. Em fragmentos, adquirem algo da sabedoria do que é o bem, e mais ainda do simples conhecimento do que é o mal. Penetram, ainda que sem leme nem bússola, no vasto oceano da «luz inefável» e uma vez mais, como os aventureiros do geógrafo núbio, *agressi sunt mare tenebrarum, quid in eo esset exploraturi* (afrontaram o mar tenebroso, para explorarem o que nele havia).

Digamos, então, que sou louco. Admito, pelo menos, que há dois estados distintos da minha existência mental – o estado de uma razão lúcida, que não oferece discussão e se refere à lembrança dos acontecimentos que enformam a primeira parte da minha vida, e um estado de sombra e dúvida, relativo ao presente e à recordação do que constitui a segunda grande época da minha vida. Assim, acreditai naquilo que vos narrarei desse primeiro período; e, ao que porventura conte da época subsequente, dai apenas o crédito que vos pareça devido, ou duvidai por completo, ou, se duvidar não puderdes, fazei como Édipo em relação ao seu enigma.

Aquela que amei na juventude, e sobre a qual agora escrevo serena e distintamente estas memórias, era filha única da única irmã de minha mãe, há muito falecida. Eleonora era o nome de minha prima. Sempre residíramos juntos, sob um sol tropical, no Vale da Relva Multicor. Jamais alguém pisou esse vale sem guia, pois situava-se bem longe, no meio de uma cordilheira de montes gigantescos que se erguiam, sobranceiros, a toda a volta, escondendo à luz do Sol os seus mais aprazíveis recessos. Não havia uma vereda trilhada nas suas proximidades e, para se chegar ao nosso ditoso lar, havia que afastas à força a folhagem de muitos milhares de árvores florestais e esmagar mortalmente o esplendor de milhões de perfumadas flores. Assim vivíamos sozinhos, sem nada saber do mundo para lá do vale, eu, minha prima e sua mãe.

Das sombras regiões que ficavam para além das montanhas do extremo mais elevado da nossa propriedade cercada, descia, vagaroso, um rio estreito e profundo, mais cintilante do que qualquer outra coisa, com excepção dos olhos de Eleonora; serpenteando furtivamente em tortuosos meandros, atravessava por fim um sombrio desfiladeiro, por entre montes mais escuros ainda do que aquelas onde nascia. Chamávamos-lhe «Rio do Silêncio», pois parecia haver uma influência silenciadora no seu curso. Nem um sussurro se erguia do seu leito, e fluía com tal suavidade que os seixos nacarados que nos aprazia contemplar, bem no fundo do seu seio, nem se moviam; repousavam, ao invés, num contentamento imóvel, cada um deles no seu lugar primitivo, cintilando radiosamente para todo o sempre.

A margem do rio, bem como as dos muitos deslumbrantes regatos que, em cursos sinuosos, vinham preguiçosamente desaguar no seu leito, tal como os espaços que se estendiam das margens às profundezas dos cursos de água até atingirem o leito de seixos do fundo – todos estes sítios, da mesma maneira que toda a superfície do vale, desde o rio até aos montes que o cingiam, estavam atapetados de uma macia relva verdejante, espessa, curta, perfeitamente uniforme e exalando um odor a baunilha, mas toda ela tão salpicada de rainúnculos amarelos, de malmequeres brancos, de violetas purpúreas e de asfódelos cor de rubi, que a sua inexcédível beleza nos falava bem alto ao coração do amor e da glória de Deus.

Aqui e além, em tufos no meio desta relva, quais aglomerados de sonhos, erguiam-se árvores fantasmais, cujos troncos altos e esguios se não apresentavam direitos, mas graciosamente inclinados para a luz que ao meio-dia penetrava no centro do vale. A sua casca, salpicada pelo vívido esplendor alternado do ébano e da prata, era mais macia do que qualquer outra coisa, com excepção das faces de Eleonora, de tal forma que, se não fosse o verde-vivo das largas folhas que se estendiam a partir dos cumes em longas linhas trémulas, brincando com os zéfiros, bem poderiam tomar-se por serpentes gigantes da Síria a prestar homenagem ao seu soberano, o Sol.

De mãos dadas por esse vale fora vagueei com Eleonora durante quinze anos antes de o Amor penetrar nos nossos corações. Foi numa tardinha, perto do final do terceiro lustro da sua vida, e do meu quarto, que nos sentámos, apertados num abraço, sob as árvores serpentinadas, e contemplámos a nossa imagem nas águas do Rio do Silêncio. Durante o resto desse dia aprazível não trocámos uma palavra mais e, mesmo no dia seguinte, foram raras e hesitantes as nossas falas. Tínhamos acordado o deus Eros daquelas águas e sentíamos agora que ele despertara em nós as almas ardentes dos nossos antepassados. As paixões que durante séculos haviam caracterizado a nossa raça surgiram em tropel, acompanhadas das fantasias pelas quais se tinham igualmente celebrizado, e umas e outras bafejavam o vale da Relva Multicor de uma beatitude extática. Produziu-se uma súbita modificação em todas as coisas. Estranhas flores brilhantes, em forma de

estrela, brotavam em árvores que nunca se vira que as dessem. As tonalidades do tapete verdejante tornaram-se mais profundas, e quando, um a um, os malmequeres brancos se recolheram, brotaram, em seu lugar, dezenas de asfódelos cor de rubi. E a vida irrompia sob os nossos passos, pois o alto flamingo, que nunca até então aparecera, exibiu perante nós, juntamente com os alegres pássaros fulgentes, a sua plumagem escarlate; o rio encheu-se de peixes rateados e dourados e do seu leito ergueu-se, aos poucos, um murmúrio que foi aumentando de intensidade até se converter numa embaladora melodia mais divina que a da harpa de Éolo, mais doce do que tudo, salvo a voz de Eleonora. E depois, também uma nuvem volumosa, que tínhamos contemplado muitas vezes nas regiões do Hésper, abandonou-as, deslizando, deslumbrante de ouro e carmesim, e, ficando a pairar serenamente sobre nós, foi descendo cada dia mais, até as suas orlas pousarem nos cumes das montanhas, tornando todo o seu ar sombrio em magnificência e encerrando-nos, como que para todo o sempre, numa mágica prisão de majestade e glória.

O encanto de Eleonora era o dos Serafins, mas a donzela era tão desprovida de artifícios e tão inocente como a breve vida que vivera entre as flores. Nenhuma astúcia mascarava o fervor da paixão que lhe animava o coração, e perscrutou comigo os seus mais íntimos recônditos enquanto passeávamos pelo vale da Relva Multicor, discorrendo sobre as grandes transformações que ultimamente nele se tinham operado.

Por fim, tendo-me falado um dia, lavada em lágrimas, da triste modificação derradeira a que a humanidade está condenada, passou a ocupar-se exclusivamente deste penoso assunto, intercalando-o em todas as nossas conversas, do mesmo modo que, nas canções do bardo de Xiraz, as mesmas imagens surgem uma e outra vez a cada variação importante da letra.

Ela vira que o dedo da morte estava sobre o seu seio; que, tal como a flor efémera, a perfeição da beleza apenas lhe fora concedida para morrer, mas os terrores da sepultura, para ela, residiam tão-somente numa reflexão que me revelou uma tarde, ao crepúsculo, nas margens do Rio do Silêncio. Sofria ao pensar que eu, depois de tê-la sepultado no vale da Relva Multicor, deixaria para sempre os seus apazíveis recessos, transferindo o amor que tão apaixonadamente lhe dedicara para alguma donzela do mundo quotidiano exterior. E, nesse mesmo momento, rojei-me precipitadamente aos pés de Eleonora e fiz jura, a ela e aos céus, de que nunca me ligaria pelos laços do matrimónio a qualquer filha da Terra, de que não seria de modo algum infiel à sua grata recordação, nem à lembrança do devotado afecto com que ela me abençoara. E invoquei o Poderoso Imperador do Universo como testemunha da piedosa solenidade da minha jura. E a maldição que sobre mim invoquei d'Ele e dela – uma santa do Helusion (paraíso) –, caso viesse a trair a promessa feita, envolvia uma punição cujo extremo horror não me permite aqui registar. E os olhos brilhantes de Eleonora cintilaram mais ainda ao ouvir estas minhas palavras; suspirou

como se o peito lhe houvesse sido libertado de um peso mortal, estremeceu e chorou sentidamente. Aceitou, porém, a jura (pois o que era ela senão uma criança?), que lhe tornou o leito de morte mais suportável. Disse-me, poucos dias mais tarde, ao morrer serenamente, que, pelo que eu fizera para tranquilizar o seu espírito, velaria por mim nesse espírito depois da morte e, se tal lhe fosse permitido, voltaria visivelmente a mim nas vigílias nocturnas; mas, se isso estivesse realmente para além do poder das almas no Paraíso, me daria, pelo menos, frequentes sinais da sua presença, suspirando sobre mim nos ventos da tarde ou enchendo o ar que eu respirava com o perfume dos turíbulos dos anjos. E, com estas palavras nos lábios, abandonou a sua inocente vida, colocando um ponto final na primeira época da minha.

Até aqui, o meu relato foi fiel. Porém, ao transpor a barreira do curso do Tempo criada pela morte da minha amada e passar à segunda era da minha existência, sinto que uma sombra se adensa sobre o meu cérebro e desconfio da perfeita lucidez da narrativa. Mas seja-me permitido que prossiga.

Os anos arrastaram-se pesadamente uns após os outros, e eu continuei a residir no vale da Relva Multicor; mas ocorrera uma segunda transformação em todas as coisas. As flores em forma de estrela murcharam nos ramos das árvores, não voltando a brotar. As tonalidades do tapete verde esmoreceram e, um a um, os asfódelos cor de rubi murcharam, brotando em seu lugar, às dezenas, violetas sombrias, que lembravam os olhos, as quais se desfiguravam agitadamente e estavam sempre carregadas de orvalho. E a Vida abandonou os nossos caminhos, pois o alto flamingo não voltou a exhibir a sua plumagem escarlate diante de nós, voando tristemente do vale para os montes, juntamente com todos os alegres pássaros coloridos que com eles tinham chegado. E os peixes dourados e prateados nadaram até ao desfiladeiro do extremo inferior da nossa propriedade e não mais tornariam a enfeitar o doce rio. E a embaladora melodia que era mais suave que a harpa do vento de Éolo e mais divina que tudo excepto a voz de Eleonora foi morrendo aos poucos, em sussurros cada vez mais abafados, até que o curso de água recobrou finalmente por completo a solenidade do seu primitivo silêncio. Depois, por fim, a volumosa nuvem ergueu-se e, abandonando os cumes das montanhas ao seu antigo aspecto sombrio, regressou às regiões do Hésper, levando consigo todos os seus múltiplos esplendores dourados do vale da Relva Multicor,

Contudo, as promessas de Eleonora não foram esquecidas, pois ouvi os sons do balouçar dos turíbulos dos anjos; no vale pairavam continuamente as ondas de um perfume sagrado, e nas horas solitárias, quando o meu coração batia pesadamente, os ventos que me banhavam a frente vinham carregados de suaves suspiros; e havia murmúrios indistintos a encher frequentemente o ar noturno; e uma vez – oh, uma vez apenas! – despertei de um torpor semelhante ao torpor da morte ao contacto de uns lábios espirituais sobre os meus.

Mas ainda assim o vazio que havia no meu coração se recusava a ser preenchido. Ansiava pelo amor que outrora transbordantemente o enchera. O vale acabou por se me tornar doloroso devido à lembrança de Eleonora, e deixei-o para sempre pelas vaidades e turbulentos triunfos do mundo.

Encontrei-me numa cidade estranha, onde todas as coisas poderiam contribuir para apagar a recordação dos doces sonhos que durante tanto tempo albergara no vale da Relva Multicor. A pompa e o aparato de uma corte majestosa, aliados ao desvairado clangor das armas e à radiosa beleza das mulheres, confundiram e inebriaram-me o espírito. Mas até então a minha alma mostrara-se fiel à jura, e os indícios da presença de Eleonora eram-me ainda concedidos nas horas silentes da noite. Subitamente, essas manifestações cessaram, e o mundo ensombrou-se aos meus olhos, e horrorizei-me ante os pensamentos ardentes que me possuíam, face às terríveis tentações que me assaltavam, pois, vinda de uma terra muito longínqua e desconhecida, surgiu na alegre corte do rei uma donzela diante de cuja beleza o meu infiel coração imediatamente se rendeu, e a cujos pés me inclinei sem a menor luta, na mais ardente, na mais abjeta adoração do amor. O que era, realmente, a minha paixão pela jovem do vale, em comparação com o fervor e o delírio, o inflamado êxtase da adoração com a que derramei toda a minha alma em lágrimas aos pés da etérea Hermengarda? Oh, como era radiosa a seráfica Hermengarda! E esta ideia não me deixava espaço para mais nenhuma. Oh, como era divino esse anjo, Hermengarda! E, ao contemplar as profundezas do seu olhar inesquecível, apenas pensava neste... e nela.

Despousei-a, sem sequer temer a maldição que sobre mim invocara; e o seu rancor não se abateu sobre mim. E uma vez – mas de novo no silêncio da noite, por entre as persianas vieram até mim os suaves suspiros que me tinham abandonado, modulados numa suave e bem conhecida voz que me dizia:

- Dorme em paz, pois quem governa e reina é o Espírito do Amor, e ao albergares no teu apaixonado coração essa que se chama Hermengarda, estás absolvido, por razões que te serão dadas a conhecer no céu, da jura fizeste a Eleonora.

A queda da casa de Usher, 1839

(Tradução de José Teixeira de Aguiar)

Durante um dia carregado, sombrio e mudo do Outono desse ano, em que as nuvens pairavam no céu opressivamente baixas, atravessava sozinho, a cavalo, uma porção de campo estranhamente lúgubre; e acabei por me encontrar, ao cárem as sombras do final da tarde, à vista da melancólica Casa de Usher. Não sei como tal aconteceu, mas, mal pousei o olhar no edifício, apossou-se-me do espírito uma insuportável tristeza. Digo insuportável porque tal sensação não

era sequer mitigada por qualquer desses sentimentos meio agradáveis, porque poéticos, com que o espírito normalmente acolhe mesmo as mais sombrias imagens naturais da desolação ou do terror. Contemplei o cenário que tinha diante de mim - a casa solitária e as características simples da paisagem da propriedade, as paredes fustigadas pelo vento, as janelas vazias que pareciam olhos, algumas junças luxuriantes e uns tantos troncos brancos de árvores definhadas - com uma extrema depressão de ânimo para a qual não encontro comparação mais adequada com alguma sensação terrena que não seja a que sobrevém ao sonho da orgia do ópio: a amarga queda na vida quotidiana; o medonho tombar do véu. Havia uma frieza glacial, um abatimento, um mal-estar, uma irremediável escuridão de pensamentos que nenhum agulhão da imaginação poderia deturpar, transformando-o em algo de sublime. Que seria - detive-me a pensar -, que seria que tanto me desalentava na contemplação da Casa de Usher? Tratava-se de um mistério completamente insolúvel; tão-pouco conseguia lutar contra as nebulosas fantasias que me assaltavam enquanto meditava.

Fui obrigado a remeter-me à pouco satisfatória conclusão de que, se há, indubitavelmente, combinações de objectos naturais muito simples que possuem o poder de assim nos afectar, não é menos verdade que a análise desse poder assenta em considerações que estão para além da nossa capacidade. Era possível, reflecti, que uma simples diferença na disposição dos pormenores do cenário, dos pormenores do quadro, fosse o bastante para modificar, ou talvez anular, a sua capacidade de provocar uma impressão penosa; e, agindo de acordo com esta ideia, conduzi o cavalo até à orla alcantilada de um negro e sinistro lago que se estendia com um brilho sereno junto da moradia, e olhei para baixo mas com um estremecimento mais arrebatado e ainda do que antes -, para as imagens transformadas e invertidas da junça cinzenta, dos fantasmagóricos troncos das árvores e das janelas vazias e semelhantes a olhos.

Era, não obstante, nesta mansão de melancolia que me propunha passar algumas semanas. O seu proprietário, Roderick Usher, fora um dos meus bons companheiros de infância; mas muitos anos tinham decorrido desde o nosso último encontro. Contudo, chegara-me ultimamente às mãos uma carta, numa região distante do país - uma carta dele -, que, por virtude da sua natureza estranhamente inquietante, não admitia outra resposta que não fosse de viva voz. A caligrafia dava indícios de agitação nervosa. O autor referia-se a uma enfermidade física aguda - a uma perturbação mental que o oprimia- e a um ardente desejo de ver-me, como o seu melhor e aliás único amigo pessoal, no intuito de buscar, na alegria do meu convívio, algum alívio para o seu mal. Fora o tom em que tudo isto, e muito mais, era dito - fora a alma aparente que acompanhava o pedido - que não me permitira qualquer hesitação; assim, apressei-me a satisfazer o que continuava, porém, a considerar um dos mais singulares convites.

Embora em rapazes tivéssemos chegado a ser companheiros íntimos, pouco sabia realmente acerca do meu amigo. Sempre fora excessiva e habitualmente reservado. Não obstante, tinha conhecimento de que a sua antiquíssima família se tornara célebre, desde tempos imemoriais, por uma estranha sensibilidade de temperamento, que se revelara, ao longo dos séculos, numa quantidade de obras de grande arte e de há muito se manifestava em repetidos actos de caridade munificente sem contudo deixar de ser discreta, bem como numa apaixonada devoção pelas complexidades talvez mais ainda do que pelas belezas ortodoxas e facilmente reconhecíveis - da ciência musical. Soubera igualmente do facto notável de a linhagem da raça dos Usher, por mais veneravelmente antiga que fosse, não ter, em época alguma, produzido tronco durável; por outras palavras, toda a família se perpetuara por descendência directa e sempre assim fora, salvo uma ou outra variação perfeitamente insignificante e passageira. Era esta deficiência - pensei, ao mesmo tempo que meditava sobre a perfeita concordância entre o carácter daquelas paragens e o reconhecido carácter das gentes e enquanto especulava sobre a possível influência que um, ao longo dos séculos, poderia ter exercido no outro -, era porventura esta deficiência de linha colateral, e a consequente transmissão em linha recta, de pai para filho, do património juntamente com o apelido, que tinham acabado por se identificar a ponto de fundirem-se na original e equívoca denominação de «A Casa de Usher», denominação esta que parecia abarcar, no espírito dos camponeses que a utilizavam, quer a família, quer a mansão da família.

Disse já que o único efeito da minha experiência algo pueril - a de baixar os olhos para o lago - fora adensar a primeira impressão estranha.

Não restam dúvidas de que a consciência do rápido aumento da minha superstição - pois porque não chamar-lhe assim? - serviu principalmente para acelerar esse mesmo aumento. Tal é, sei-o há muito, a paradoxal lei de todos os sentimentos que têm o terror por base. E pode bem ter sido apenas por esse motivo que, quando voltei a erguer a vista da imagem reflectida no lago para a casa em si, uma estranha ideia me acudiu à mente - uma ideia tão ridícula, aliás, que a refiro unicamente para mostrar a vivida força das sensações que me oprimiam. Tinha posto a imaginação a trabalhar de tal maneira que cheguei a crer que em torno de toda a mansão e da propriedade pairava uma atmosfera que era exclusiva delas, bem como da sua imediata vizinhança; uma atmosfera que não tinha qualquer afinidade com o ar do céu, mas que era exalada das árvores apodrecidas, dos muros cinzentos e do lago silencioso - um vapor pestilento e misterioso, sombrio, mole, fracamente discernível e de tonalidade plúmbea.

Afastando do espírito o que devia ter sido um sonho, perscrutei mais detidamente o aspecto real do edifício. A sua principal característica parecia ser uma excessiva antiguidade. A descoloração causada pelos séculos era intensa. Fungos diminutos inundavam todo o exterior, suspensos dos

beirais numa fina teia emaranhada. No entanto, tudo isto sem qualquer deterioração fora do normal; não tinha caído qualquer porção da alvenaria e parecia existir uma estranha incongruência entre o ajustamento ainda perfeito das partes umas às outras e o estado de desagregação de cada uma das pedras. Havia muito nisto que recordava a enganosa integridade das velhas obras de madeira que apodreceram durante longos anos em qualquer cave abandonada, imunes à menor perturbação devida ao ar exterior.

Mora este indício de ruína generalizada, porém, a construção não apresentava praticamente nenhum sintoma de fragilidade. Talvez o olhar de um observador minucioso pudesse ter descoberto uma fenda dificilmente perceptível, que se estendia desde o telhado do edifício até à fachada e descia ziguezagueando pela parede até se perder nas soturnas águas do lago.

Notando estes pormenores, encaminhei a montada para uma curta calçada que levava à casa. Um criado tomou o cavalo a seu cargo e penetrei na arcada gótica do vestíbulo. Um outro serviçal de passo furtivo conduziu-me então, em silêncio e através de várias complicadas e escuras passagens, até ao gabinete de trabalho do seu amo. Muito do que se me deparou pelo caminho contribuiu, não sei como, para adensar os vagos sentimentos a que atrás me referi. Os objectos que me cercavam - os trabalhos dos tectos, as sombrias tapeçarias das paredes, a negrura de ébano dos soalhos e os fantasmagóricos troféus armoriais que chocalhavam à minha passagem - não passavam de coisas iguais ou semelhantes àquelas a que me habituara desde a infância; embora não hesitasse em reconhecer como tudo isso me era familiar, continuava a estranhar a invulgar natureza das insólitas ideias que tais imagens comuns me suscitavam. Numa das escadarias cruzei-me com o médico da família. A sua fisionomia, ao que me pareceu, revelava um misto de baixa astúcia e de perplexidade. Saudou-me tremulamente e prosseguiu o seu caminho. O criado abriu então uma porta e conduziu-me à presença do amo.

O compartimento em que me encontrei era muito amplo e alto. As janelas eram estreitas, alongadas e ogivais, e ficavam a tal distância do chão de carvalho negro que eram completamente inacessíveis do interior. Débeis raios de luz matizados de carmesim penetravam pelas gelosias e logravam tornar suficientemente visíveis os principais objectos circundantes; mesmo assim, de balde o olhar se esforçava por alcançar os cantos mais afastados do aposento ou os recessos do tecto abobadado e com ornatos em relevo.

Tapeçarias escuras cobriam as paredes. A maior parte do mobiliário era arrebicada, desconfortável, velha e em mau estado. Havia uma série de livros e de instrumentos musicais espalhados aqui e além, mas não conseguiam proporcionar qualquer vida ao conjunto. Senti que respirava uma atmosfera de desgosto. Pairava um ar de melancolia intensa, profunda e irremissível, que tudo penetrava.

À minha entrada, Usher ergueu-se do sofá em que estava completamente reclinado e saudou-me com uma calorosa vivacidade que tinha muito - pensei inicialmente - da exagerada cordialidade, do esforço constrangido de um homem do mundo ennuyé (entediado). Contudo, um olhar à sua fisionomia convenceu-me da sua completa sinceridade. Sentámo-nos e, por momentos, enquanto ele se mantinha silencioso, observei-o com uma sensação meio de pena, meio de temor. Estou certo de que nunca houve homem que sofresse tão terrível modificação, em tão curto espaço de tempo, como Roderick Usher! Não foi sem dificuldade que consegui admitir a identidade do ser lânguido que tinha perante mim com o meu companheiro de infância. No entanto, o carácter da sua fisionomia sempre fora notável. Uma tonalidade cadavérica, uns olhos grandes, líquidos e de incomparável luminosidade, uns lábios sobre o fino e muito pálidos, mas de curvatura inexcelsamente bela, um nariz de delicado tipo hebreu, mas com uma largura de narinas invulgar em configuração similar, um queixo finamente modelado, revelado r, na sua ausência de relevo, de falta de energia moral, um cabelo mais macio e ténue que uma teia de aranha - todos estes traços, aliados a um excessivo desenvolvimento da região superior às ' têmperas, criavam no seu conjunto uma fisionomia que dificilmente se poderia esquecer.

Agora, no simples exagero do carácter desses traços e da expressão que habitualmente apresentavam, tinham-se operado tantas alterações que eu duvidava de que o homem com quem falava pudesse ser o mesmo. A palidez hoje espectral da pele e o actual brilho miraculoso do olhar eram sobretudo o que mais me intrigava e chegando a atemorizar-me. Também o cabelo fora deixado crescer descuidadamente e como, na sua estranha textura filamentosa, mais parecia flutuar do que descair em redor do rosto, não consegui, por mais que me esforçasse, associar a sua expressão de arabesco a qualquer noção da vulgar humanidade.

Impressionou-me desde logo uma incoerência, uma inconsistência nas maneiras do meu amigo; e não tardei a descortinar que ela se devia a uma série de débeis e fúteis esforços para dominar um tremor habitual, uma excessiva agitação nervosa. Estava realmente preparado para algo de semelhante, não apenas pela carta como também por reminiscências de antigos traços da infância e por conclusões extraídas da sua singular constituição física e temperamento. Os seus movimentos eram alternadamente vivos e indolentes. A voz alterava-se-lhe rapidamente de uma trémula indecisão (quando os espíritos vitais pareciam completamente ausentes) para uma espécie de enérgica concisão - aquela enunciação abrupta, convincente, pausada e cavada, aquela pronúncia pesada, equilibrada, gutural e perfeitamente modulada que se pode observar num bêbedo habitual ou no incorrigível comedor de ópio durante os períodos de mais intensa excitação.

Foi assim que falou do objecto da minha visita, do seu ardente desejo de me ver e do alívio que esperava eu lhe proporcionasse. Por fim acabou por entrar no que entendia ser a natureza da

sua enfermidade. Tratava-se, segundo ele, de um mal de família, de constituição, para o qual desesperara de encontrar remédio: uma simples afecção nervosa - acrescentou imediatamente -, que sem dúvida em breve lhe passaria.

Manifestava-se por uma multitude de sensações fora do natural. Quando as pormenorizou, algumas delas interessaram-me e desconcertaram-me; embora para isso contribuíssem porventura igualmente os termos e o modo geral da descrição. Sofria bastante de uma mórbida acuidade dos sentidos; até a mais insípida das comidas se lhe tornava insuportável; só podia usar roupas de determinada textura; a mais débil luz torturava-lhe a vista; e só alguns sons em particular, provenientes de instrumentos de cordas, lhe não inspiravam horror.

Apercebi-me de que era escravo irremediável de uma espécie anômala de terror.

- Morrerei - dizia. - Terei de morrer nesta deplorável loucura. É a isto, a isto e não a outra coisa, que estou condenado. Temo os acontecimentos futuros, não em si mesmos, mas pelas suas consequências. Estremeço ao pensar em qualquer incidente, por mais trivial que seja, que possa ter efeitos sobre esta intolerável agitação do espírito. Não tenho realmente horror ao perigo, a não ser no seu efeito absoluto: o terror. Neste lamentável estado de nervos, sinto que mais tarde ou mais cedo virá o período em que terei de perder ao mesmo tempo a vida e a razão, em qualquer luta com esse sinistro fantasma que é o MEDO!

Fiquei ainda a saber, em certas ocasiões e através de sugestões intermitentes e equívocas, de outra característica singular do seu estado psíquico. Era presa de certas impressões supersticiosas acerca da mansão que habitava e da qual, havia muitos anos, jamais se aventurava a sair, acerca de uma influência cuja suposta força era transmitida em termos demasiado vagos para serem aqui repetidos - influência essa que alguns pormenores da simples forma e substância da mansão familiar tinham, à força do longo sofrimento, dizia, gravado no seu espírito -, um efeito que o físico das muralhas cinzentas e dos torreões e do lago obscuro no qual umas e outras se reflectiam, havia aos poucos feito surgir no moral da sua existência.

Reconhecia, porém, se bem que com alguma hesitação, que grande parte da singular melancolia que assim o assolava se podia atribuir a uma origem mais natural e bem mais palpável - à cruel e já longa enfermidade, diga-se mesmo ao falecimento obviamente próximo, de uma irmã a quem queria ternamente e que fora a sua única companhia durante longos anos, sendo presentemente a derradeira e única familiar que contava no mundo. A sua morte, dizia ele com uma amargura que jamais esquecerei, torná-lo-ia (a ele, o desesperado e fraco) o último da velha raça dos Ushers. Enquanto ele assim falava, Lady Madeline (pois era esse o seu nome) passou lentamente por uma zona afastada do compartimento e, sem ter dado pela minha presença, desapareceu. Olhei-a com enorme espanto, ao qual não deixava de associar-se o terror - e contudo

foi-me impossível descortinar a razão de ser de tais sentimentos. Oprimia-me uma sensação de estupor, ao seguir-lhe com o olhar os passos que se afastavam. Quando, por fim, uma porta se fechou atrás dela, os meus olhos perscrutaram instintiva e ansiosamente a fisionomia do irmão - mas este tinha a cara oculta entre as mãos e apenas pude aperceber-me de uma palidez maior do que a habitual que lhe alastrava pelos dedos macilentos, por entre os quais gotejava um caudal de lágrimas de paixão.

A enfermidade de Lady Madeline tinha iludido durante longo tempo a perícia dos seus médicos. Uma apatia constante, um definhamento físico gradual e afecções frequentes, embora passageiras, de natureza parcialmente cataléptica constituíam o invulgar diagnóstico. Até então tinha resistido estoicamente à pressão da doença e ainda não se resignava a confinar-se ao leito; porém, ao fim da tarde da minha chegada, sucumbiu (conforme me disse à noite o irmão, com uma inexprimível agitação) à violência derrubadora do mal que a consumia; e soube que a fugaz visão que dela tivera seria, assim, a última; que não tornaria a ver a dama, pelo menos em vida.

Durante os vários dias que se seguiram, o seu nome foi omitido, quer por Usher, quer por mim; e ao longo deste período apliquei-me a desenvolver os melhores esforços para mitigar a melancolia do meu amigo. Pintávamos e líamos juntos; outras vezes eu escutava, como num sonho, os estranhos improvisos da sua eloquente guitarra. E assim, à medida que uma intimidade cada vez mais estreita me franqueava com reserva progressivamente menor o íntimo do seu espírito, mais dolorosamente eu me dava conta da futilidade de toda e qualquer tentativa de animar um espírito cujo negrume, qual qualidade absoluta que lhe fosse inerente, se comunicava a todos os objectos do universo físico e espiritual, numa incessante emanção de trevas.

Conservarei sempre a recordação das muitas horas solenes que assim passei a sós com o proprietário da Casa de Usher. Contudo, não conseguiria, por mais que tentasse, transmitir uma ideia do carácter preciso dos estudos ou ocupações em que ele me incluía ou nos quais me servia de guia. Um idealismo exacerbado e extremamente agitado cobria tudo de um halo sulfúreo. Os seus longos hinos fúnebres improvisados ficarão para todo o sempre a ressoar nos meus ouvidos. Entre outras coisas, conservei dolorosamente no espírito uma certa perversão e amplificação singular da estranha melodia da última valsa de Von Weber. Das pinturas sobre as quais a sua laboriosa imaginação incubava - e que se transformavam, pincelada após pincelada, numa imprecisão que me fazia estremecer mais intensamente ainda, pois não sabia por que razão estremecia -, dessas pinturas (por mais vividas que as suas imagens surjam diante de mim), debalde tentaria extrair mais do que uma pequena porção que se contivesse nas fronteiras da simples palavra escrita.

Pela extrema simplicidade, pela nudez dos seus desenhos, prendia e subjugava a atenção. Se houve algum mortal que pintasse uma ideia, esse mortal foi Roderick Usher. Pelo menos para mim - nas circunstâncias que então me cercavam - elevava-se, das puras abstrações que o hipocondríaco criava e registava na tela, um intenso e intolerável terror, que nunca por sombras experimentei na contemplação das fantasias, sem dúvida ofuscantes, mas apesar disso assaz concretas, de Fuseli.

Existia uma das fantasmagóricas concepções do meu amigo que não compartilhava tão rigidamente do espírito de abstracção, que pode ser esboçada, ainda que debilmente, em palavras: uma pequena pintura que representava o interior de uma cave ou subterrâneo rectangular e muitíssimo longo, de paredes baixas, polidas, brancas e sem qualquer interrupção ou ornamento. Certos aspectos acessórios do desenho transmitiam eloquentemente a ideia de que esta galeria se situava a uma enorme profundidade sob a superfície da terra. Não se observava qualquer saída em nenhuma parte da sua ampla extensão, e não se distinguia qualquer archote ou outra fonte de luz artificial; contudo, um feixe de raios intensos atravessava-a em toda a extensão e dava ao conjunto um fulgor fantástico e incongruente.

Falei já do mórbido estado do nervo auditivo que tornava toda e qualquer música intolerável ao enfermo, à excepção de certos efeitos de instrumentos de cordas. Eram porventura os estreitos limites a que ele se confinava na guitarra que davam origem, em grande parte, ao carácter fantástico das suas execuções. Mas já a ardente facilidade dos seus *impromptus* (*improvisos*) não podia explicar-se da mesma maneira. Devia estar, e realmente estava, nas notas, bem como nas letras das suas estranhas fantasias (*visto que era vulgar ele acompanhar a música com versos improvisados*), o resultado desse intenso domínio mental e dessa concentração que anteriormente referi como observáveis apenas em determinados momentos de maior excitação artificial.

Recordo facilmente a letra de uma dessas rapsódias. Talvez ela me tenha impressionado mais fortemente porque, quando ele-a executou, no fluxo interior ou místico do seu sentido imaginei detectar, pela primeira vez, uma total consciência, por parte de Usher, de que a sua majestosa razão oscilava no seu trono. Os versos, que se intitulavam «O Palácio Assombrado», eram, muito aproximadamente, se não de modo textual, os seguintes:

I

Dos nossos vales no mais verde jante,

De anjos bons constituindo a moradia,
Um formoso palácio deslumbrante
- Monumental paço - se erguia.
No império do monarca Pensamento
Tal templo mostrava a sua face:
Jamais roçou de asas de anjo o doce vento
Morada que de longe se lhe comparasse.

II

Bandeiras amarelas, soberbas e douradas
No seu topo flutuavam drapejantes
(Isto - tudo isto - nas eras passadas,
Nos tempos para sempre bem distantes.)
E a cada doce brisa que então ia tocando,
Nesses dias em que a calma dominava,
As muralhas ornadas, branqueando,
Um odor alado se evolava.

III

Os que passavam nesse vale venturoso
Por duas lúcidas janelas entreviam
Almas que, ao som de um alaúde harmonioso,
Musicais, acordantes, se moviam
Em redor de um trono onde, sentado,
(Porfirogeneta verdadeiro!)
Num fausto à sua glória apropriado,
Se via desse reino o timoneiro.

IV

E de rubis e pérolas fulgindo
Era do belo paço formado o portal,

Através do qual vinha afluindo,
Brilhando sem cessar, uma real
Legião de Ecos, cuja doce missão
Consistia tão-somente em cantar
Em vozes belas sem comparação
Do seu rei o engenho e o bem-pensar.

V

Gente do mal, porém, que de luto vestia,
De assalto ao rei tomou o estado
(Ah, choremos, que o alvor de novo dia
Não mais verá o monarca desgraçado!)
E a glória que circundava essa morada
E de rubro a vestia, florescente,
Não passa ora de lenda já meio olvidada
Das sepultas eras do antigamente.

VI

E hoje quem o vale encontra na passagem
Vê pelas janelas rubramente iluminadas
Grandes formas que se agitam, qual miragem,
Ao som de entoações desafinadas,
Enquanto pela porta, horrivelmente,
Qual rio lúgubre e veloz no seu fluir,
Uma turba se agita eternamente
E ri - porém não pode já sorrir.

Lembro-me bem de que às sugestões suscitadas por esta balada nos fizeram mergulhar num curso de ideias durante o qual se tornou patente uma opinião de Usher que aqui refiro, não tanto pela sua novidade (pois assim pensaram já outros homens), como pela pertinácia com que ele a sustentava. Esta opinião consistia, na sua forma geral, na sensibilidade de todos os seres do reino

vegetal. Porém, na sua perturbada fantasia, a ideia tinha assumido um carácter mais ousado e abarcava mesmo, em certas condições, o reino inorgânico. Não tenho palavras para exprimir toda a amplitude, o completo abandono desta sua persuasão. A crença encontrava-se, porém, ligada (como já sugeri) às pedras cinzentas da mansão dos seus antepassados. Nestas, as condições de sensibilidade tinham sido, imaginava ele, conferidas pelo método de colocação das pedras - pela ordem que presidira à sua disposição, bem como pela dos muitos fungos que as cobriam e pela das der ruídas árvores que havia em redor -, mas sobretudo pela longa e imperturbável resistência desse arranjo e pelo seu reflexo nas calmas águas do lago. A prova - a prova desta sensibilidade - podia ver-se, dizia ele (e eu inquietava-me ao ouvi-lo), na condensação gradual, embora constante, de uma atmosfera que lhes era própria junto das águas e das paredes. Podia descortinar-se o resultado, acrescentava, naquela muda mas importuna e terrível influência que durante séculos moldara os destinos da família, e que o transformara a ele no que eu hoje via: no que ele era.

Semelhantes opiniões não carecem de comentários, e -não os farei.

Os nossos livros - os livros que, durante anos, tinham constituído uma parte considerável da existência intelectual do inválido - estavam, como seria de supor, inteiramente de acordo com este género de quimera. Debruçávamo-nos em conjunto sobre obras como o *Ververt* e a *Chartreuse*, de Gresset; o *Belfegor*, de Maquiavel; *O Céu e o Inferno*, de Swedenborg; *A Viagem Subterrânea* de Nicholas Klimm, de Holberg; *Quiromancia*, de Robert Flud, de Jean d'Indaginé e de *De La Chambre*; *A Viagem no Azul*, de Tieck, e *A Cidade do Sol* de Campanella. Um dos volumes preferidos era uma pequena edição in-oitavo do *Directorium Inquisitorium*, do dominicano Eymeric de Gironne; e havia passagens em Pompónio Mela, acerca dos antigos Sátiros e Egipãs africanos, sobre as quais Usher se deixava sonhar durante horas a fio. O seu supremo deleite consistia, porém, na atenta leitura de um in-quarto gótico extremamente raro e curioso, o manual de uma igreja esquecida: a *Vigiliae Mortuorum Secundum Chorum Ecclesiae Maguntinae*.

Não pude deixar de pensar no estranho ritual desta obra e na sua provável influência sobre o hipocondríaco, quando, uma tarde, ao informar-me abruptamente de que Lady Madeline tinha deixado de existir, anunciou que tencionava preservar o cadáver durante uma quinzena (até ao enterro definitivo) numa das numerosas caves sob as grossas paredes da casa. Contudo, a razão material apresentada para este singular procedimento foi tal que não me senti à vontade para discutir. O irmão fora levado a esta resolução (assim me disse) considerando o carácter invulgar da enfermidade da defunta, certas perguntas indiscretas e ansiosas por parte dos médicos e a situação afastada e vulnerável do cemitério de família.

Não negarei que, ao recordar a sinistra expressão da pessoa que se me deparara nas escadas, no dia em que chegara à casa, me senti pouco inclinado a opor-me ao que considerava quando muito uma precaução inócua e que de modo algum deixava de ter a sua justificação.

A pedido de Usher, auxiliiei-o pessoalmente nos preparativos para a sepultura temporária. Após o corpo ter sido alojado na urna, levámo-lo apenas os dois para o seu local de repouso. A cave onde o depositámos (e que se mantivera fechada durante tanto tempo que os nossos archotes, meio abafados na sua opressiva atmosfera, poucas possibilidades de investigação nos facultaram) era exígua, húmida e totalmente desprovida de iluminação natural, situando-se, a grande profundidade, exactamente por baixo da parte do edifício onde se localizava o meu quarto. Aparentemente, fora utilizada em remotos tempos feudais para os tenebrosos fins de masmorra e, mais tarde, como paiol de pólvora ou qualquer outra substância altamente inflamável, dado que uma porção do pavimento, e todo o interior de uma longa arcada através da qual se chegava lá, estavam cuidadosamente forrados de cobre. A porta, de ferro maciço, fora igualmente objecto de precauções similares. O seu enorme peso provocava um insólito som agudo e rangente ao rodar nos gonzos.

Após termos colocado o nosso fúnebre fardo sobre uma essa neste local tenebroso, deslocámos parcialmente a tampa ainda solta do caixão e observámos o rosto da sua ocupante. A primeira coisa que me despertou a atenção foi uma semelhança flagrante entre os dois irmãos; e Usher, porventura adivinhando-me os pensamentos, murmurou algumas palavras das quais depreendi que a defunta e ele eram gémeos e que entre eles sempre tinham existido simpatias de natureza quase incompreensível.

Contudo, os nossos olhares não se detiveram muito tempo sobre a morta - pois não nos era possível contemplá-la sem temor. A enfermidade que tinha levado a dama ao túmulo na maturidade da juventude havia deixado, como é habitual em doenças de carácter estritamente cataléptico, o arremedo de uma débil coloração no seio e no rosto e aquele equívoco sorriso parado nos lábios que tão terrível é na morte. Voltámos a colocar e a aparafusar a tampa e, depois de fecharmos a porta de ferro, encaminhámo-nos, sem pressas, para os aposentos pouco menos lúgubres dos andares superiores do edifício.

Foi então que, decorridos alguns dias de amargo desgosto, ocorreu uma alteração apreciável nas características da perturbação mental do meu amigo. Os seus modos habituais tinham desaparecido. As suas ocupações costumeiras foram descuradas ou esquecidas. Vagueava de aposento em aposento com passo apressado, irregular e errante. A palidez do seu rosto assumira, se possível, uma tonalidade ainda mais espectral - mas a luminosidade do seu olhar desaparecera por completo. A aspereza do seu tom de voz, que antes lhe detectava ocasionalmente, já não se

fazia ouvir; e um trémulo requebro, como que de terror extremo, caracterizava agora habitualmente a sua maneira de pronunciar as palavras. Ocasionalmente havia em que chegava a pensar que o seu espírito incessantemente agitado se debatia com qualquer opressivo segredo, para cuja revelação ele se esforçasse por ganhar coragem. Outras vezes era levado a atribuir tudo às simples fantasias inexplicáveis da loucura, visto que o surpreendia de olhar perdido no vácuo durante longas horas, numa atitude da mais profunda concentração, como se escutasse qualquer som imaginário. Não será de estranhar que tal estado me aterrorizasse, me contagiasse.

Sentia infiltrarem-se em mim, a passos lentos mas seguros, as estranhas influências das suas superstições fantásticas, mas mesmo assim contaminadoras.

Foi sobretudo ao recolher-me aos meus aposentos, bastante tarde, na noite do sétimo ou oitavo dia após a deposição do cadáver de Lady Madeline nas masmorras, que experimentei todo o império de tais sensações. O sono recusava-se a descer sobre o meu leito - enquanto as horas se iam arrastando. Esforcei-me por racionalizar a agitação nervosa que me dominava. Tentei convencer-me de que muito, se não tudo, do que sentia se devia à desconcertante influência do lúgubre mobiliário do quarto - das tapeçarias escuras e esfarrapadas que, castigadas pelo sopro de uma tempestade iminente, se agitavam caprichosamente para um lado e para o outro sobre as paredes e provocavam um incómodo ruído em torno das decorações do leito. Contudo, os meus esforços foram baldados. Um tremor irreprimível apossou-se gradualmente do meu ser e acabou por instalar-se no próprio coração o incubo de uma inquietude totalmente despropositada. Com um arquejo profundo e algum esforço, tentei dissipá-la, soerguendo-me nas almofadas, e, perscrutando atentamente nas trevas profundas do aposento, escutei - não sei porquê, apenas sei que o instinto a tal me forçou - certos sons abafados e indefinidos que, por entre as acalmias da tempestade, a longos intervalos me vinham não sei de onde. Subjugado por um intenso sentimento de horror, inexplicável mas insuportável, vesti-me à pressa (pois sentia que nessa noite não conseguiria dormir) e tentei libertar-me do deplorável estado em que mergulhara, percorrendo apressadamente o aposento para um lado e para o outro.

Dera apenas algumas voltas deste modo quando um leve som de passos numa escadaria próxima me despertou a atenção.

Reconheci-os imediatamente como pertencendo a Usher. Logo a seguir bateu debilmente à minha porta e entrou, com uma lanterna na mão. A sua fisionomia apresentava, como habitualmente, uma palidez cadavérica: porém, havia além disso uma espécie de louca hilaridade, uma histeria contida em toda a sua atitude. O seu aspecto assustou-me; mas tudo era preferível à solidão que durante um tempo suportara, e acolhi mesmo a sua presença com alívio.

- Não viu aquilo? - perguntou abruptamente, depois de me ter fitado em silêncio por momentos. - Então não viu aquilo?... Mas espere, que há-de ver!

Assim falando e tendo cuidadosamente baixado a luz da lanterna, dirigiu-se precipitadamente a uma das janelas e abriu-a de par em par à tempestade. A impetuosa violência da rajada que invadiu o quarto quase nos ergueu do chão. Estava efectivamente uma noite tempestuosa, mas ao mesmo tempo extraordinariamente bela, estranhamente singular no seu horror e na sua beleza. Aparentemente tinha-se formado um turbilhão ali perto, visto que se registavam frequentes e violentas alterações na direcção do vento; e a extrema densidade das nuvens (que pairavam tão baixas que quase pesavam sobre os torreões da casa) não obstava a que nos apercebêssemos da fulgurante velocidade com que corriam umas contra as outras, sem se perderem na distância. Disse que a sua extrema densidade não obstava a que nos apercebêssemos disto; contudo, não vislumbrávamos a Lua nem qualquer estrela, e tão-pouco se viam os clarões dos relâmpagos. Mas a base dessas enormes massas de vapor agitado, bem como todos os objectos terrestres na nossa proximidade imediata, brilhavam na luz sobrenatural de uma emanção gasosa debilmente luminosa e distintamente visível que pairava sobre a casa como uma mortalha.

- Não deve ver... não permitirei que veja isto! - disse, com um estremecimento, a Usher, enquanto o conduzia com suave energia, da janela para uma cadeira. - Estes espectáculos que o confundem não passam de vulgaríssimos fenómenos eléctricos... ou terão talvez a sua origem fantasmagórica nos miasmas fétidos do lago. Vamos fechar esta janela; o ar está gelado e é perigoso para a sua constituição. Aqui tem um dos seus romances preferidos. Vou ler-lho; e assim passaremos juntos esta noite terrível.

O antigo volume em que pegara era o *Mad Trist*, de Sir Launcelot Canning; mas chamara-lhe um dos preferidos de Usher mais a título de graça infeliz do que genuinamente, pois, na verdade, pouco existe no seu carácter rústico e na sua pouco imaginativa prolixidade que pudesse ter interesse para a elevada espiritual idade do meu amigo. Era, porém, o único livro que tinha ali à mão; e acalentei uma vaga esperança de que a excitação que nesse momento agitava o hipocondríaco pudesse encontrar lenitivo (pois a história das perturbações mentais está cheia de anomalias similares), por mais fantástico que fosse o que ia ler-lhe. Efectivamente, a julgar pelo estranho e tenso ar de vivacidade com que ele escutava, ou parecia escutar, as palavras da narrativa, dir-se-ia que bem podia congratular-me pelo êxito dos meus desígnios.

Tinha chegado àquele bem conhecido trecho da história em que Ethelred, o herói do *Trist*, tendo em vão tentado entrar a bem na morada de um eremita, passa a procurar a entrada pela força. Neste ponto, como é sabido, o texto da narrativa é o seguinte:

«E Ethelred, que era por natureza um coração valente, e agora se tornara também muito forte, em virtude da energia do vinho que bebera, não esperou mais para parlamentar com o eremita, que, em verdade, era um homem de pendor obstinado e maldoso; e antes, sentindo a chuva sobre os ombros e receando que sobreviesse uma tempestade, ergueu a clava ao alto e, golpe a golpe, depressa abriu uma passagem entre as tábuas da porta para a sua mão envolvida no guante; em seguida, puxando violentamente, tanto fez estalar, fender-se e desfazer-se toda a porta em pedaços, que o ruído da madeira seca e oca causou alarme e ecoou por toda a floresta.

No final desta frase, estremeci e, por momentos, detive-me, pois parecera-me (embora imediatamente tenha concluído que fora uma ilusão da minha imaginação excitada) que, de algum longínquo canto da casa, me chegava indistintamente aos ouvidos o que poderia ser, dado o seu carácter de exacta similitude, o eco (mas por certo um eco abafado e pouco claro) daquele preciso som da porta a estalar e fender-se que Sir Launcelot tão minuciosamente descreve. Fora sem dúvida apenas a coincidência que me despertara a atenção, pois, por entre o bater dos caixilhos das janelas e os habituais ruídos confusos da tempestade que continuava a aumentar de intensidade, o som em si nada tinha, por certo, que pudesse interessar-me ou perturbar-me. Continuei a leitura:

«Mas o bom herói Ethelred, mal penetrou pela porta, encheu-se de fúria e surpresa ao aperceber-se de que não havia sinais do eremita, mas, em seu lugar, um dragão de aparência prodigiosa, coberto de escamas e provido de uma língua de fogo, que montava guarda diante de um palácio de ouro, assoalhado de prata; e da parede estava suspenso um escudo de bronze cintilante com esta legenda gravada:

Quem aqui penetrar foi o vencedor

Quem matar o dragão, do escudo será portador.

«E Ethelred ergueu a clava e abateu-a sobre a cabeça do dragão, que tombou diante de si e soltou o seu hálito pestilento, com um guincho tão horrível e agudo, e de tal modo penetrante, que Ethelred foi obrigado a tapar os ouvidos com as mãos para se proteger daquele barulho terrível, como nada de semelhante jamais se ouvira.»

Nesta altura fiz nova pausa abrupta, e desta vez com uma sensação de grande espanto - pois não restavam dúvidas, neste caso, de que ouvira efectivamente (embora fosse impossível dizer de que direcção provinha) um som baixo e aparentemente distante, mas agudo, prolongado e extremamente invulgar, como de um grito ou rangido - a contrapartida exacta do que a minha imaginação havia já concebido como o guincho sobrenatural do dragão descrito pelo romancista.

Oprimido como indubitavelmente estava, após a ocorrência desta segunda e por demais extraordinária coincidência, por mil sensações contraditórias, entre as quais predominavam o espanto e um extremo terror, mantive no entanto a presença de espírito bastante para me coibir de

excitar, com qualquer observação, o sensível estado de nervos do meu companheiro. Não estava de modo algum seguro de que ele tivesse dado pelos sons em questão, conquanto fosse certo que uma estranha modificação se operara, no decurso dos últimos minutos, na sua atitude. Da posição em que anteriormente se encontrava, de frente para mim, rodara a pouco e pouco a cadeira até ficar voltado para a porta do aposento; assim, só lhe conseguia ver parcialmente o rosto, embora reparasse que os lábios se agitavam como se murmurasse qualquer coisa inaudível. Deixara a cabeça tombar sobre o peito - mas eu sabia que não dormia, pela intensa e rígida maneira como mantinha os olhos abertos que lhe detectei ao lobrigar-lhe o perfil. Também o movimento do seu corpo punha de parte essa possibilidade, pois balançava-se para um e outro lado numa oscilação ligeira mas constante e uniforme. Apercebendo-me rapidamente de tudo isto, retomei a narrativa de Sir Launcelot, que prosseguia assim:

«E então o campeão, tendo escapado à terrível fúria do dragão, ao recordar-se do escudo de bronze e do quebrar do encantamento sob o qual se encontrava, afastou a carcaça do caminho e avançou corajosamente pelo pavimento de prata do castelo até ao local onde o escudo se encontrava suspenso, o qual, na verdade, não aguardou que ele o alcançasse, mas antes lhe caiu aos pés no chão de prata, com um enorme e tremendo retinir.»

Mal os meus lábios tinham pronunciado estas sílabas quando - como se um escudo de bronze tivesse realmente nessa ocasião caído pesadamente num chão de prata - me apercebi de um eco distinto, cavo, metálico e clangoroso, embora aparentemente amortecido. Extremamente enervado, ergui-me de um salto; porém, o regular movimento oscilatório de Usher manteve-se inalterado. Precipitei-me para a cadeira em que ele estava sentado. Tinha o olhar fixo em frente e em toda a sua fisionomia imperava uma rigidez de pedra. Contudo, ao colocar-lhe a mão no ombro, um forte estremecimento abalou-lhe todo o corpo, vacilou-lhe nos lábios um sorriso doentio e vi que falava num sussurro baixo, precipitado e titubeante, como se alheado da minha presença. Inclinando-me mais sobre ele, acabei por apreender o terrível significado das suas palavras.

- Não ouve?... Sim, e ouço, e tenho-o ouvido. Durante longos... longos... 'longos... muitos minutos, muitas horas, muitos dias, tenho-o ouvido... No entanto, não ousava... Oh, misericórdia, que infeliz desgraçado sou!... Não ousava... Não ousava falar! Colocamo-la viva no túmulo! Não lhe disse que os meus sentidos são apurados? Pois agora digo-lhe que ouvi os seus primeiros movimentos débeis na cavernosa urna. Ouvi-os... há muitos, muitos dias... e contudo não ousava... não ousava foliar! E agora... esta noite... Ethelred... ah, ah! o arrombamento da porta do eremita e o grito de morte do dragão e o clangor do escudo!... Diga antes o forçar da sua urna e o ranger dos gonzos de ferro da sua prisão, e os seus esforços na arcada forrada de cobre da cave! Oh, para onde hei-de fugir? Não irá ela surgir de um momento para o outro? Não se precipitará ela sobre mim,

lançando-me em cara a minha precipitação? Não ouvi eu os seus passos na escada? Não distingo o pesado e horrível palpitar do seu coração? louco! - E nesta altura ergueu-se furiosamente de um salto e gritou as sílabas, como se nesse esforço abandonasse a alma. - louco! digo-lhe que ela está neste momento atrás da porta!

Como se da energia sobre-humana das suas palavras se tivesse libertado o poder de um encantamento, os enormes e antigos painéis para onde ele apontava rodaram lentamente, nesse mesmo instante, sobre os pesados gonzos de ébano.

Era obra de uma violenta rajada de vento - mas a verdade é que atrás daquelas portas se via efectivamente a figura altiva e amortalhada de Lady Madeline de Usher. As suas vestes brancas estavam manchadas de sangue e todo o seu corpo macilento apresentava vestígios de qualquer luta gigantesca. Por um instante manteve-se trémula e oscilante no limiar da porta; depois, com um gemido grave, deixou-se cair pesadamente para a frente sobre o irmão e, na violenta e agora definitiva agonia da morte, arrastou-o para o chão já morto também e vítima dos terrores que denunciara.

Fugi aterrado daquele quarto e daquela mansão. A tempestade estava ainda em plena fúria e dei por mim a atravessar a velha calçada. Subitamente, uma estranha luz brilhou no caminho e virei-me para ver de onde poderia provir tão invulgar clarão, pois atrás de mim havia apenas a casa e as suas sombras. A irradiação era da Lua que se punha, rubra de sangue, brilhando agora através daquela fenda dificilmente perceptível atrás mencionada, que se estendia desde o telhado do edifício, ziguezagueando, até à sua base. Enquanto eu observava, a fenda aumentou rapidamente, sobreveio uma violenta rajada do furacão e todo o disco do satélite surgiu instantaneamente ante os meus olhos; senti uma vertigem ao ver as sólidas paredes abrirem-se a meio; houve um longo e tumultuoso som estridente como a voz de um milhão de torrentes - e o profundo e pantanoso lago aos meus pés fechou-se soturna e silenciosamente sobre as ruínas da «casa de Usher».

O retrato oval, 1842

(Tradução de José Teixeira de Aguiar)

O castelo em que o meu criado se aventurara a entrar pela forca, ao invés de permitir, na situação desesperada em que me encontrava devido aos ferimentos, que eu passasse a noite ao relento, era um daqueles imponentes edifícios onde a melancolia e a magnificência se mesclam e que há muito se erguem, carrancudos, em plenos Apeninos, tanto na realidade como na imaginação da Sra. Radcliffe. Tudo levava a crer que fora temporária e muito recentemente abandonado. Instalámo-nos num dos aposentos mais pequenos e de mobiliário menos sumptuoso, que ficava num afastado torreão do edifício. A sua decoração era luxuosa, mas antiga, e encontrava-se em

mau estado. As paredes estavam cobertas de tapeçarias e ornadas de diversos e multiformes troféus heráldicos, e bem assim com um número invulgarmente elevado de quadros modernos de grande inspiração, com molduras cheias de arabescos dourados. Fora porventura o meu delírio incipiente que me levara a dedicar um profundo interesse a esses quadros, pregados não só na superfície principal das paredes, como em muitos recantos que a intrincada arquitetura do castelo tornava necessários; assim, pedi a Pedro que fechasse as pesadas persianas do aposento – pois já era noite –, que acendesse as velas de um alto candelabro que ficava por cima da minha cama e abrisse de par em par as cortinas de veludo preto franjadas que envolviam o leito. Quis que tudo isto fosse feito a fim de poder entregar-me, senão ao sono, pelo menos alternativamente à contemplação daqueles quadros e à leitura de um pequeno livro que encontrara sobre a almofada e que pretendiam fazer a sua crítica e descrição.

Li durante muito, muito tempo, e contemplei devota, muito devotamente os quadros. Rápida e bem-aventuradamente, as horas foram passando e veio a escuridão total. A posição do candelabro não me agradava e, estendendo penosamente a mão, em lugar de incomodar o meu criado, que dormitava, desloque-o de forma a projetar os seus raios sobre o livro.

No entanto, esta ação produziu um efeito inteiramente inesperado. Os raios das inúmeras velas (pois eram muitas) passaram a incidir sobre um nicho do quarto que até aí estivera mergulhado numa espessa penumbra por uma das colunas da cama. Vi, assim, à luz clara um quadro que me passara completamente despercebido. Tratava-se do retrato de uma jovem em pleno desabrochar da mulher. Lancei um apressado olhar ao quadro e a seguir fechei os olhos. O porquê disto nem à minha própria percepção se tornou imediatamente claro. Porém, enquanto mantinha as pálpebras assim cerradas, busquei na mente a razão por que as cerrara. Fora um movimento impulsivo destinado a ganhar tempo para pensar; para me certificar de que a vista não me iludira; para aquietar e refrear a minha imaginação de forma a conseguir uma visão mais desapaixonada e mais segura.

Daí a instantes voltei a observar fixamente o quadro.

De que agora via com clareza não podia duvidar, nem duvidaria, pois o primeiro clarão das velas sobre a tela parecera dissipar o espanto sonhador que me avassalava os sentidos e despertarme de chofre para a vida desperta.

O retrato era, como já disse, de urna jovem. Representava apenas a cabeça e os ombros, executado como aquilo a que tecnicamente se chama vinheta, muito à maneira das mãos apreciadas cabeças de Sully. Os braços, o peito e mesmo as pontas do cabelo radioso fundiam-se impercetivelmente na vaga mas densa sombra que formava o fundo do conjunto. A moldura era oval, ricamente dourada e filigranada, ao estilo mourisco. Como obra de arte, nada podia ser mais belo que a pintura em si. Mas não era possível que fosse a execução do trabalho, nem a beleza

imortal do semblante, que tão súbita e veementemente me tinham emocionado. E muito menos poderia ter a minha imaginação, arrancada à sua semi-sonolência, tomado erradamente aquela cabeça pela de uma pessoa viva. Apercebi-me imediatamente de que as particularidades do desenho, da sua configuração de vinheta e da moldura forçosamente teriam arredado tal ideia e teriam impedido mesmo que por momentos a albergasse. Refletindo seriamente sobre esses aspetos, permaneci, talvez durante uma hora, meio sentado, meio reclinado, de olhos pregados no retrato. Por fim, convencido de ter encontrado o verdadeiro segredo do sem efeito, voltei a deitar-me na cama. Tinha descoberto que o fascínio da pintura residia na absoluta naturalidade da expressão que começara por me sobressaltar, para finalmente me confundir, subjugar e aterrar. Com profundo e reverencial temor, devolvi o candelabro à sua primitiva posição. Assim oculta à vista a causa da minha profunda agitação, procurei avidamente o livro que comentava os quadros e a sua história. Indo ao numero que designava o retrato oval, li as vagas e originais palavras que seguem:

«Era uma jovem da mais rara beleza, tão cheia de encantos como de alegria. E mal-agoirada foi a hora em que viu, amou e desposou o pintor. Ele, apaixonado, estudioso, austero, tendo já uma esposa na sua arte; ela, uma rapariga da mais rara beleza, e tão cheia de encantos como de alegria, toda luminosidade e sorrisos, reinadia como uma corça jovem, que tudo amava e a tudo se prendia, odiando tão somente a arte que era a sua rival, temendo apenas a paleta e os pinceis e outros fatídicos instrumentos que a privavam do rosto do seu amado. Foi, pois, terrível para esta dama ouvir o pintor expressar o seu desejo de retratar também a sua jovem esposa. Porém, como era humilde e obediente, sentou-se docilmente durante muitas semanas no alto e sombrio aposento do torreão onde apenas pelo teto a luz se filtrava sobre a branca tela. Mas ele, o pintor, exultava com o seu trabalho, que ia progredindo hora a hora, dia a dia. E, como era um homem impetuoso, desenfreado e inconstante, que se perdia em devaneios, não havia maneira de ver que a luz que tão espectralmente se infiltrava naquele solitário torreão ia fazendo definhar a saúde e a disposição da esposa, a qual ia estiolando de uma maneira visível para todos, menos para ele. Contudo, ela continuava sempre a sorrir, sem se queixar, porque via que o pintor (que tinha grande nomeada) encontrava um prazer pérfido e vibrante na sua tarefa, e mourejava dia e noite para retratar aquela que tanto o amava, mas que de dia para dia ia ficando mais desalentada e mais fraca. E, de facto, algumas pessoas que contemplavam o retrato falavam em voz baixa da sua aparência, que muito maravilhava e era tão reveladora do talento do pintor como do seu profundo amor pelo modelo que tão superlativamente bem tinha retratado. Porém, com o tempo, ao aproximar-se a obra do final, ninguém mais foi autorizado a entrar no torreão, pois o pintor ensandecera com o ardor do seu trabalho e raramente despregava os olhos da tela, nem mesmo para contemplar o rosto da esposa. E não havia maneira de ver que as cores que espalhava na tela eram roubadas às faces

daquela que tinha sentada junto de si. E, passadas muitas semanas, e pouco mais restando fazer, exceto um retoque na boca e uma leve cor nos olhos, o espírito da senhora bruxuleava ainda como a chama no bocal de um candeeiro. E foi então dado o retoque, e foi então aplicada a cor, e o pintor quedou-se por um momento extasiado diante da obra que tinha realizado; mas, no instante imediato, continuando ele ainda a observa-la, teve um estremecimento, ficou muito pálido e, presa do pasmo, exclamou em voz alta:

- Isto é realmente a própria Vida!

Depois voltou-se de repente para olhar a sua amada: estava morta!»

Anexo VI – Poemas originais e traduzidos

Irenë, 1831 (Original)

’T is now (so sings the soaring moon)
Midnight in the sweet month of June,

When winged visions love to lie
Lazily upon beauty's eye,
Or worse — upon her brow to dance
In panoply of old romance,
Till thoughts and locks are left, alas!
A ne'er-to-be untangled mass.

An influence dewy, drowsy, dim,
Is dripping from that golden rim;
Grey towers are mouldering into rest,
Wrapping the fog around their breast:
Looking like Lethë, see! the lake
A conscious slumber seems to take,
And would not for the world awake:
The rosemary sleeps upon the grave —
The lily lolls upon the wave —
And million bright pines to and fro,
Are rocking lullabies as they go,
To the lone oak that reels with bliss,
Nodding above the dim abyss.

All beauty sleeps: and lo! where lies
With casement open to the skies,
Irenë, with her destinies!
Thus hums the moon within her ear,
“O lady sweet! how camest thou here?
“Strange are thine eyelids — strange thy dress!
“And strange thy glorious length of tress!
“Sure thou art come o'er far-off seas,
“A wonder to our desert trees!
“Some gentle wind hath thought it right
“To open thy window to the night,
“And wanton airs from the tree-top,
“Laughingly thro' the lattice drop,
“And wave this crimson canopy,
“Like a banner o'er thy dreaming eye!
“Lady, awake! lady awake!
“For the holy Jesus' sake!
“For strangely — fearfully in this hall
“My tinted shadows rise and fall!”

The lady sleeps: the dead all sleep —
At least as long as Love doth weep:
Entranc'd, the spirit loves to lie

As long as — tears on Memory's eye:
But when a week or two go by,
And the light laughter chokes the sigh,
Indignant from the tomb doth take
Its way to some remember'd lake,
Where oft — in life — with friends — it went
To bathe in the pure element,
And there, from the untrodden grass,
Wreathing for its transparent brow
Those flowers that say (ah hear them now!)
To the night-winds as they pass,
“Ai! ai! alas! — alas!”
Pores for a moment, ere it go,
On the clear waters there that flow,
Then sinks within (weigh'd down by wo)
Th' uncertain, shadowy heaven below.

The lady sleeps: oh! may her sleep
As it is lasting so be deep —
No icy worms about her creep:
I pray to God that she may lie
Forever with as calm an eye,
That chamber chang'd for one more holy —
That bed for one more melancholy.

Far in the forest, dim and old,
For her may some tall vault unfold,
Against whose sounding door she hath thrown,
In childhood, many an idle stone —
Some tomb, which oft hath flung its black
And vampyre-winged pannels back,
Flutt'ring triumphant o'er the palls
Of her old family funerals.

The Sleeper, 1841 (Original)

At midnight, in the month of June,
I stand beneath the mystic moon.
An opiate vapour, dewy, dim,
Exhales from out her golden rim,
And, softly dripping, drop by drop,
Upon the quiet mountain top,
Steals drowsily and musically
Into the universal valley.

The rosemary nods upon the grave;
The lily lolls upon the wave;
Wrapping the fog about its breast,
The ruin moulders into rest;
Looking like Lethë, see! the lake
A conscious slumber seems to take,
And would not, for the world, awake.
All Beauty sleeps! — and lo! where lies
Irenë, with her Destinies!

Oh, lady bright! can it be right —
This window open to the night?
The wanton airs, from the tree-top,
Laughingly through the lattice drop —
The bodiless airs, a wizard rout,
Flit through thy chamber in and out,
And wave the curtain canopy
So fitfully — so fearfully —
Above the closed and fringed lid
'Neath which thy slumb'ring soul lies hid,
That, o'er the floor and down the wall,
Like ghosts the shadows rise and fall!
Oh, lady dear, hast thou no fear?
Why and what art thou dreaming here?
Sure thou art come o'er far-off seas,
A wonder to these garden trees!
Strange is thy pallor! strange thy dress!
Strange, above all, thy length of tress,
And this all solemn silentness!

The lady sleeps! Oh, may her sleep,
Which is enduring, so be deep!
Heaven have her in its sacred keep!
This chamber changed for one more holy,
This bed for one more melancholy,
I pray to God that she may lie
Forever with unopened eye,
While the pale sheeted ghosts go by!

My love, she sleeps! Oh, may her sleep,
As it is lasting, so be deep!
Soft may the worms about her creep!
Far in the forest, dim and old,
For her may some tall vault unfold —
Some vault that oft hath flung its black

And wingéd pannels fluttering back,
Triumphant, o'er the crested palls,
Of her grand family funerals —
Some sepulchre, remote, alone,
Against whose portal she hath thrown,
In childhood, many an idle stone —
Some tomb from out whose sounding door
She ne'er shall force an echo more,
Thrilling to think, poor child of sin!
It was the dead who groaned within.

Annabele Lee, 1849 (Original)

It was many and many a year ago,
In a kingdom by the sea,
That a maiden there lived whom you may know
By the name of Annabel Lee;
And this maiden she lived with no other thought
Than to love and be loved by me.

I was a child and she was a child,
In this kingdom by the sea:
But we loved with a love that was more than love--
I and my Annabel Lee;
With a love that the winged seraphs of heaven
Coveted her and me.

And this was the reason that, long ago,
In this kingdom by the sea,
A wind blew out of a cloud, chilling
My beautiful Annabel Lee;
So that her highborn kinsman came
And bore her away from me,
To shut her up in a sepulchre
In this kingdom by the sea.

The angels, not half so happy in heaven,
Went envying her and me--
Yes!--that was the reason (as all men know,
In this kingdom by the sea)
That the wind came out of the cloud by night,
Chilling and killing my Annabel Lee.

But our love it was stronger by far than the love

Of those who were older than we--
Of many far wiser than we--
And neither the angels in heaven above,
Nor the demons down under the sea,
Can ever dissever my soul from the soul
Of the beautiful Annabel Lee:

For the moon never beams, without bringing me dreams
Of the beautiful Annabel Lee;
And the stars never rise, but I feel the bright eyes
Of the beautiful Annabel Lee;
And so, all the night-tide, I lie down by the side
Of my darling--my darling--my life and my bride,
In her sepulchre there by the sea,
In her tomb by the sounding sea.

Annabele Lee, 1849 (Tradução de Fernando Pessoa)

Foi há muitos e muitos anos já,
Num reino de ao pé do mar.
Como sabeis todos, vivia lá
Aquela que eu soube amar;
E vivia sem outro pensamento
Que amar-me e eu a adorar.

Eu era criança e ela era criança,
Neste reino ao pé do mar;
Mas o nosso amor era mais que amor –
O meu e o d'ela a amar;
Um amor que os anjos do céu vieram
A ambos nós invejar.

E foi esta a razão por que, há muito anos,
Neste reino ao pé do mar,
Um vento saiu d'uma nuvem, gelando
A linda que eu soube amar;
E o seu parente fidalgo veio
De longe a me a tirar,
Para a fechar num sepulcro
Neste reino ao pé do mar.

E os anjos, menos felizes no céu,
Ainda a nos invejar...
Sim, foi essa a razão (como sabem todos,

Neste reino ao pé do mar)
Que o vento saiu da nuvem de noite,
Gelando e matando a que eu soube amar.

Mas o nosso amor era mais que o amor
De muitos mais velhos a amar,
De muitos de mais meditar,
E nem os anjos do céu lá em cima,
Nem os demónios debaixo do mar,
Poderão separar a minha alma da alma
Da linda que eu soube amar.

Porque os luars tristonhos só me trazem sonhos
Da linda que eu soube amar;
E as estrelas nos ares só me lembram olhares
Da linda que eu soube amar;
E assim 'stou deitado toda a noite ao lado
Do meu anjo, meu anjo, meu sonho e meu fado,
No sepulcro ao pé do mar,
Ao pé do murmúrio do mar.