

A poética do assombro: as mulheres *em contos de Poe*

Sérgio Gabriel Muknicka⁹⁶

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Resumo

Este artigo pretende, por meio de uma leitura do texto crítico *A filosofia da composição* de Edgar Allan Poe (1809-1849), analisar três contos desse autor: *Berenice*, *Ligeia* e *Morella*. Nesses contos, as personagens femininas são componentes fulcrais da narrativa. Considerar-se-á, também, à luz do texto teórico, o modo como Poe compôs essas obras. Além de, é claro, comentarmos a poética do autor e a maneira como as personagens femininas aparecem inseridas nela. Edgar Allan Poe, por meio do pleno domínio de suas proposições teóricas, faz de seus contos um laboratório para a experimentação de novas técnicas e para a construção de efeitos de sentido. Além disso, frisa-se a reiteração dos recursos preferidos do autor, como a repetição, as epígrafes retomadas no interior da narrativa por meio de diálogos e digressões narrativas, bem como a simbologia de nomes. O autor elabora detalhadamente seus contos. Poe enlaça as personagens num enredo cuidadosamente construído, fazendo com que esses seres de papel, poliédricos e especulares, possam ser lidos como facetas do próprio artífice atormentado.

Palavras-chave

Construção narrativa. Edgar Allan Poe. Conto. Personagem feminina.

⁹⁶ Mestre (2017) e doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP–Araraquara). Professor substituto, desde 2018, nas disciplinas “Língua francesa”, “Teatro francês” “Tradução francesa” e “Prática oral em língua francesa” do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Campus de Araraquara.

Edgar Allan Poe (Boston, 1809 – Baltimore, 1849) morreu com apenas quarenta anos, mas, ainda assim, teve tempo suficiente para escrever um dos poemas mais célebres da língua inglesa, *O corvo*, sobre o qual discorreu no texto crítico intitulado *A filosofia da composição*. Nesse ensaio, o artista, desta vez assumindo o papel de crítico, dedica-se às explicações acerca do fazer poético. De maneira lúcida e elegante, procura explicar os mecanismos por meio dos quais compôs *O corvo*.

Poe acreditava que o fazer artístico era majoritariamente composto por trabalho árduo, tanto de concepção temática quanto de habilidade artística com a linguagem. Em seu ensaio, ele critica escritores que dão a entender que compõem por meio de um transe poético, “de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática” (POE, 1999, p. 102). Essa concepção, de acordo com Poe, é enganadora, como se o fazer literário fosse ora gratuito ora fruto de uma inspiração divina.

Contudo, Poe esclarece, além disso, que esses artífices inspirados, temerosos ante a ideia de terem as coxias de seus escritos reveladas, não passam de histriões literários. O mestre do conto de assombro critica o fato de esses autores construírem suas ficções com base em incidentes impressionantes (recheados de descrições), digressões e diálogos para formarem os fundamentos de suas narrativas.

Poe (1999, p. 109) advoga que se tem de trabalhar com afinco a fim de encontrar a almejada originalidade e, ademais, que “[...] seu alcance requer menos invenção que negação” (POE, 1999, p. 109). Ou seja, o labor literário para ele constitui-se na negação constante dos rompanes de iluminação, de inspiração. A criação literária dar-se-ia por meio da escrita e do constante aperfeiçoamento dos meios expressivos.

A maquinaria de construção do conto em Poe erige-se no efeito, sendo este composto por acontecimentos intra e interconectados, todos esses incidentes devem estar ligados a fim de criarem um epílogo surpreendente. Para tanto, o espaço, como instância narrativa, torna-se primordial.

Acerca do espaço, Poe afirma que: “[...] sempre me pareceu que uma circunscrição fechada de espaço, é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro.” (POE, 1999, p. 110). Essa força constituinte do emolduramento de uma cena – não se confunda com a unidade de lugar clássica – é comprovada em inúmeras produções do autor, inclusive, nos contos analisados neste artigo: *Berenice*, *Morella* e *Ligeia*. Nessas narrativas, o espaço circunscrito serve tanto como moldura para a ação quanto como catalisador da atenção concentrada do leitor.

O escritor americano discorre, ainda, sobre o poema *O corvo* e afirma que “[...] nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” (POE, 1999, p. 103). Portanto, cabe, sem dúvida, olharmos com atenção a fatura dos contos de Poe, a fim de lermos sob a luz dessa poética matemática das partes que, bem combinadas, encaixam-se e ressignificam-se, dando vazão para múltiplas interpretações. Uma das marcas mais presentes na composição da contística de Edgar Allan Poe é a atenção primordial à brevidade e ao efeito advindo dela. Regras cardeais da narrativa poeana: leitura ininterrupta e palavras essenciais ao efeito almejado.

Muito além da violência e do horror, as histórias de Poe exploram os paradoxos do amor, do luto e da culpa, ao mesmo tempo em que resistem a interpretações banais presentes no gênero do horror e das histórias de detetive. Ainda que salpicadas por elementos do sobrenatural, a verdadeira cripta maldita que exploram é a mente humana e seus meandros propensos à autodestruição.

Edgar Allan Poe, por meio de sua obra artística, gerou ressonâncias que ultrapassam o campo da literatura, sendo um colaborador para a formação da cultura do século XX. Nas palavras de Pierre-Georges Castex (1962, p. 94-95, tradução nossa): “[...] O americano, maravilhosamente servido pela tradução de Baudelaire, parece responder às exigências do público moderno pelo rigor maior de suas invenções e de sua arte”.⁹⁷

As desventuras e a morte sempre estiveram presentes na vida do escritor, visto que se tornou órfão precocemente, sendo, logo após, adotado por uma rica família de Richmond, Virgínia. Entretanto, rompeu com a família ao ser forçado pelo pai adotivo (John Allan) a voltar à Universidade da Virgínia, onde, no breve tempo em que esteve, entregou-se aos jogos, mulheres e bebida.

Autor matemático, Poe advoga em favor da “unidade de efeito” e, principalmente, a favor da “extensão”, sendo somente por meio desta que se conseguirá obter a tão almejada unidade:

A consideração inicial foi a da extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com a totalidade é imediatamente destruído. (POE, 1999, p. 103).

⁹⁷ “[...] *l'Américain, merveilleusement servi par la traduction de Baudelaire, semble répondre davantage aux exigences du public moderne par la rigueur plus grande de ses inventions et de son art*”.

Em seguida, o autor trabalhará com conceitos como a extensão, a província e o tom. A saber, (POE, 1999, p. 103) a extensão, que deve abranger “uma só assentada”, a província é a beleza que proporcionaria a mais pura e intensa elevação da alma e, por fim, o tom, sendo este o da melancolia, pois, nas palavras do próprio autor: “A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos” (POE, 1999, p. 104).

É já sabido que Poe ficou famoso, primeiramente, na França com a tradução de sua obra feita pelo poeta Charles Baudelaire. No prefácio à obra *Novas histórias extraordinárias* de 1857, Baudelaire afirma que:

Se Poe atraiu fortemente as atenções sobre si, arranjou também numerosos inimigos. Profundamente penetrado por suas convicções, fez guerra infatigável aos falsos raciocínios, às imitações bobas, aos barbarismos e a todos os delitos literários que se cometem diariamente nos jornais e nos livros. Desse lado, nada havia a reprochar-lhe. Pregava com o exemplo. Seu estilo é puro, adequado às ideias, dando delas a expressão exata. Poe é sempre correto. Fato bastante assinalável é que um homem de imaginação tão erradia e tão ambiciosa seja ao mesmo tempo tão amoroso das regras, e capaz de análises estudiosas e de pacientes pesquisas. Dir-se-ia *uma antítese feita carne*. (BAUDELAIRE, 1999, p. 12, grifos nossos).

Logo, decidiu-se empreender uma breve investigação acerca de suas personagens femininas, uma vez que, como no texto teórico de Poe, os contos a serem criticados neste breve ensaio trazem procedimentos elencados pelo autor quando ele se refere ao que entende por uma boa narrativa, a saber, brevidade, reiteração, surpresa e entrelaçamento de duas histórias. Os contos a serem analisados são *Berenice* (1835), *Morella* (1835) e *Ligeia* (1838).

Esses contos iluminam o entendimento acerca da poética do escritor, uma vez que, primeiramente, as personagens femininas são o centro da história; em segundo lugar, sem a presença delas, enquanto instâncias ficcionais, o enredo tecido não teria sido possível; em terceiro lugar, Ligeia, Morella e Berenice servem de pares opostos às *fair ladies* (PIERAZZO, 2016, p. 3-4) – mulheres virgens e indefesas, geralmente, mortas antes do matrimônio cuja pureza é exaltada –, mais presentes na poesia de Poe. Dessa forma, essas personagens aglutinam em si “aspectos de vítima e de carrasco”.

Em síntese, as protagonistas dos contos escolhidos, como assevera Jaqueline Pierazzo (2012, p. 4-5), fazem com que os narradores em primeira pessoa

[...] não quisessem relembrar suas mortas, mas, ao mesmo tempo, não pudessem fugir da memória e, por causa da impossibilidade de fuga, procurassem uma espécie de redenção ao narrar os acontecimentos, na esperança de que o leitor tenha o poder de absolvê-los de culpa.

Pode-se, ainda por cima, afirmar que a consciência do fazer artístico de Poe

passava não somente pelo crivo da arte (estranque, pura e matemática), mas também do público leitor e da crítica, como afirmam Santos e Salvadori (2017, p. 234-235) ao explicitarem o trabalho de edição e alteração do original de *Berenice* (de 1840) empreendido pelo autor a fim de republicá-lo com maior aceitação dos leitores no *Broadway journal* em 1845.

Manuela Santos e Juliana Salvadori (2017, p. 235) argumentam, ainda, que as críticas exageradas do editor Thomas W. White, dono do jornal *Southern literary*, fizeram “[...] com que o autor removesse todas as passagens em que o horror e a morte explícita estavam presentes [...]”. Deste modo, vê-se que Poe remodelou, reeditou sua narrativa para que o conto se tornasse mais palatável ao ser menos sangrento. Ou seja, há aqui uma filosofia da composição ficcional que, após publicação-leitura-crítica, quer-se, também, filosofia da recomposição da matéria narrada.

No início dos três contos, é já possível constatar as pistas do autor de como o conto desenrolar-se-á em direção ao epílogo, por exemplo, no início de *Morella* (POE, 2012) – nono conto do autor publicado no *Southern literary magazine* em abril de 1835 – tem-se a citação de Platão da obra *O banquete* como epígrafe: “Em si mesmo, por si mesmo, eternamente único e sozinho”. Somente ao fim do conto perceber-se-á a solidão do narrador neurastênico, primeiramente ao perder a esposa, Morella, e, já quase no fim da história, a filha – que se chamaria também Morella.

A neurastenia da personagem principal – um narrador autodiegético (GENETTE, 2007, p. 229) – é percebida ao longo de todo o conto por meio de sutis marcações:

[...] chegava agora um tempo em que o mistério da conduta da minha esposa me oprimia *como um feitiço*. Eu já não mais suportava o contato de seus dedos lívidos, nem o tom grave de seu falar musical, tampouco o brilho de seus olhos melancólicos. E ela sabia disso tudo, mas não me censurava [...] (POE, 2012, p. 185, grifo nosso).

O narrador, além disso, parece utilizar certas escolhas discursivas como o vocábulo “feitiço” a fim de construir a figura de Morella, para o leitor, como aquela de uma bruxa que o enfeitiçava pouco a pouco, levando-o, então, ao ódio por ela.

Morella pousava sua mão sobre a minha, e revelava sob as cinzas de uma filosofia morta algumas palavras baixas, singulares, cujo estranho significado se gravava a ferro e fogo em minha memória. E então, hora após hora, eu ficava a seu lado, e me abandonava à música de sua voz – até que, após algum tempo a melodia era contaminada pelo terror [...] e eu empalidecia, e estremeia por dentro ante aqueles timbres por demais sobrenaturais. (POE, 2012, p. 184).

Assim permanecerão as sugestões acerca desta personagem feminina. O único momento em que Morella, propriamente, terá uma voz (em discurso direto) será em seu leito

de morte, onde, após recitar um hino católico, diz ríspidas palavras a seu marido, como que o amaldiçoando:

“Eis o dia dos dias”, disse ela, “o dia dentre tantos outros dias para se viver ou morrer. É um belo dia para os filhos da terra e da vida – ah, mais belo ainda para as filhas do céu e da morte!”

Beijei sua testa e ela continuou:

“Estou morrendo, e contudo viverei.”

“Morella!”

“Os dias em que pudeste me amar, estes não houve – mas aquela que em vida abominaste, na morte adorarás.”

“Morella!”

“Repito que estou morrendo. Mas dentro de mim há um penhor da afeição – ah quão pequena! – que sentiste por mim, por Morella. E quando meu espírito partir, a criança viverá – tua criança, e minha, de Morella. Mas teus dias serão dias de tristeza – essa tristeza que é a mais duradoura das impressões [...] carregarás por onde for na terra tua mortalha [...]”

“Morella!”, gritei, “Morella! como sabes disso?” – mas ela virou o rosto no travesseiro e, com um ligeiro tremor a percorrer seus membros, desse modo morreu, e sua voz não mais escutei (POE, 2012, p. 186).

Fica evidente, aqui, bem como o ficou quando, em *A filosofia da composição*, o autor avalia quais recursos poéticos deverá utilizar para compor *O corvo*, dando-lhe sempre o tom desejado. Poe chega à conclusão de utilizar o refrão por meio da combinação de palavras “nunca mais”. A seleção e a utilização de certos recursos discursivos e poéticos ficam visíveis nos contos do autor também.

Neste excerto, por exemplo, a grande incidência do nome “Morella” sugere interpretações. Acredita-se que Poe optou pela repetição nesse diálogo a fim de conferir um tom de desespero ao conto e instaurar – agora mais definitivamente – a monomania da personagem, isto é, sua obsessão pela misteriosa mulher – uma erudita dedicada às filosofias do oculto –, que, supostamente, pela *maldição* do diálogo citado ao fim do conto reencarnará na filha na cerimônia de batismo da menina. Ressalta-se que a filha do personagem principal permanece, além de reclusa do mundo, inominada até este ponto da história:

[...] se passaram dois lustros de sua vida e, apesar disso, minha filha permanecia inominada nesse mundo. ‘Minha criança’ e ‘meu amor’ eram os nomes normalmente suscitados pelo afeto de um pai, e a rígida reclusão de seus dias obstava qualquer outra relação. O nome Morella morreu junto com ela no dia de sua morte. Nunca falei a respeito da mãe com a filha [...] após algum tempo a cerimônia do batismo apresentou-se a minha mente, em uma condição perturbada e agitada, como uma pronta libertação dos terrores de meu destino. E na pia batismal hesitei por um nome. [...] Que demônio me impeliu a pronunciar aquele som [...] Que espírito maligno erguia a voz nos recessos de minha alma, quando, em meio àquelas penumbrosas naves, e no silêncio da noite, sussurrei no ouvido do homem santo as sílabas – Morella? Que outro senão satã convulsionou as feições de minha criança, e as cobriu dos matizes da morte, no momento em que, sobressaltando-se com o som quase inaudível, ela voltou os olhos vítreos da terra para o céu e, caindo prostrada sobre as lajes negras de nossa cripta ancestral, respondeu – “Eis-me aqui!” (POE, 2012, p. 189-190).

Regressando ao tema da solidão do narrador, pode-se inferir também que Morella tem uma construção circular – não espantoso, haja vista, as características de composição utilizadas pelo escritor –, visto que o conto termina, em grande parte, com o mesmo tom com que começara. Tendo como modelo de comprovação todo o conto em si, mas, sobretudo, a epígrafe e as descrições do último parágrafo, respectivamente: “Em si mesmo, por si mesmo, eternamente único e sozinho” (PLATÃO apud POE, 2012, p. 183).

Os ventos do firmamento não sopravam senão um som em meus ouvidos, e as ondulações do mar encrespado murmuraram para todo o sempre – Morella. Mas ela morreu; e com minhas próprias mãos carreguei-a para a tumba; e ri uma risada longa e amarga ao não encontrar vestígio da primeira no carneiro⁹⁸ onde depus a segunda – Morella. (POE, 2012, p. 190).

Já em *Berenice*, publicado, também, no *Southern literary magazine* em março de 1835⁹⁹, além dos temas como a monomania do narrador – agora declarada –, há aquele da bela mulher, lânguida e frágil, o sepultamento de vivos e, claramente, o horror – o narrador arranca os dentes da mulher, sepultada viva devido a uma crise de catalepsia.

A atroz mutilação que Berenice sofre pode ser lida como a última apropriação do homem do ser amado. Ao arrancar os dentes da prima ainda viva, o protagonista mostra sua verdadeira face: um fraco monomaniaco, um homem animalesco que sempre fora presa e quer-se predador. Os dentes são símbolos do “antagonismo [...] da oposição [...] pequenos instrumentos que servem para esmagar e destruir.” (LAWRENCE, 2012, p. 11). Portanto, ao destroçar o corpo físico da amada, o homem estaria impedindo-a de se opor a ele, seja pela beleza seja pela fala. Ademais, se a aura de beleza de Berenice não pudera ser destruída, agora, sim, o narrador fez com que, completamente destrinchada, essa figura humana de aspecto repulsivo, aparentemente, se calasse.

Os mecanismos de construção do conto descortinam-se somente após algumas leituras atentas da composição, uma vez que não são tão evidentes como em *Morella*. Além de a epígrafe amarrar-se ao desenlace do conto, ela também é reiterada dentro do texto de modo a dar pistas sobre o que ocorrerá no desfecho. A saber, a epígrafe: “Diziam meus companheiros que visitando o túmulo de minha amiga encontraria alívio para meus pesares” (POE, 2012, p. 191). Ao longo do texto, essa mesma frase apresenta-se ao narrador quando ele, assustado, acorda na biblioteca, após o sepultamento de Berenice:

⁹⁸ Gaveta ou urna tumular; sinônimo de cova, jazigo, sepulcro, sepultura, túmulo.

⁹⁹ *Berenice* foi republicado com sutis alterações de pontuação na antologia *Tales of grotesque and arabesque*, em 1840. Já em 1845, no jornal *Broadway Journal*, as modificações no conteúdo da narrativa foram de grande monta, como Santos e Salvadori (2017, p. 228) demonstram e justificam.

Na mesa ao meu lado ardia uma lamparina, e junto dela havia uma pequena caixa. Esta nada tinha de notável e eu já a vira muitas vezes antes, pois era de propriedade do médico da família; mas como foi parar *ali*, sobre minha mesa, e por que estremei ao contemplá-la? Tais coisas de modo algum mereciam minha atenção, e meus olhos acabaram pousando sobre as páginas abertas de um livro, e numa frase sublinhada ali. Eram as singulares mais simples palavras do poeta Ebn Zaiat. “*Dicebant mihi sodales si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas.*”¹⁰⁰ Por que então, conforme sobre elas me debruçava, os cabelos em minha cabeça ficaram todos eriçados, e o sangue gelou em minhas veias? (POE, 2012, p. 200-201, grifos do autor).

Uma escolha temática interessante do artista para o efeito de horror (além dos temas já mencionados) é a da transmutação, isto é, personagens que, por acontecimentos naturais como a “morte”, no caso de *Berenice*, ou sobrenaturais, como em *Morella*, têm suas feições transformadas de forma, aparentemente, inexplicável. Essa questão será mais bem desenvolvida pelo contista em *Ligeia* publicado três anos depois, em 1838. Ademais, os nomes dos personagens – tirados dos mitos clássicos – são flagrantes pistas de interpretação:

Em grego, Berenice significa “portadora da vitória”, além de ser uma personagem trágica que prometeu seu cabelo a Afrodite caso o marido retornasse vivo da guerra. Berenice foi também o nome de várias rainhas egípcias e de algumas princesas judias, o que poderia remeter a uma aura de realeza envolvendo a personagem. [...] Egeu, por sua vez, é o nome de um lendário rei ateniense que comete suicídio ao ter a informação equivocada de que seu filho Teseu teria morrido ao tentar matar o Minotauro. Este nome funciona de forma simbólica dentro da narrativa, pois sugere ao mesmo tempo a força, o poder e a aniquilação do masculino. (BELLIN, 2010, p. 97-98).

Do mesmo modo, William Augusto Silva (2015, p. 106) traz à baila a interpretação do nome dos protagonistas de *Berenice*. O estudioso esclarece que o narrador, Egeu, cuja referência é personagem trágica, tem seu momento de *pathos*, não ao ser injustamente fulminado pelo destino devido a seu incôscio descomedimento; mas, sim, quando “a aproximação do trágico [...] pretende situá-lo fora da história. Significa uma condenação à eterna repetição do mito, reencenando num caso particular o modelo arquetípico do equívoco que o protagonista encarna [...]”.

Igualmente, é mister levar em conta que se deve, sempre, desconfiar destes narradores em primeira pessoa, visto que, ao longo dos três contos analisados, eles deixam explícitas suas manias, peculiaridades e bizarrices, as quais, num *crescendo*, atordoam suas percepções e, provavelmente, seus julgamentos. Nos contos em questão, E. A. Poe faz uso de indagações para que possa modalizar o ambiente, alternando entre o sobrenatural, a simples loucura e o grotesco:

¹⁰⁰ “Diziam-me os amigos que, se eu visitasse o túmulo da amiga, minhas preocupações seriam suavizadas.” (POE, 2012, p. 201).

Era minha imaginação exaltada – ou a influência nebulosa da atmosfera – ou a vaga luz crepuscular do aposento – ou os cinzentos tecidos que caíam em torno de sua figura – que lhe emprestavam um contorno de tal modo indeciso e indistinto? Não posso afirmar. [...] os cabelos outrora negros como azeviche caíam parcialmente sobre a testa, e toldavam as têmporas encovadas com inumeráveis anéis agora de um vívido amarelo, e em chocante discordância, por seu caráter fantástico, com a melancolia preponderante de seu semblante. (POE, 2012, p. 196).

Destacam-se, novamente, os procedimentos dos quais se utilizava o escritor para compor seus contos *matematicamente* – parafraseando Baudelaire –, afinados com sua poética. O refrão, cujo emprego e finalidade são explicados belamente nos textos críticos de Poe, é um desses recursos expressivos que volta a aparecer neste conto, como também em *Morella* e em *Ligeia*.

Além disso, contudo, as pistas deixadas pelo escritor ao longo de todo o seu texto são evidentes. A título de exemplo, a citação de Tertuliano “O filho de Deus está morto; o absurdo é crível; e ressuscitou do túmulo; o impossível é certo” (TERTULIANO apud POE, 2012, p. 195) que já dá pistas sobre a ressurreição da mulher morta, a qual, na verdade, estava em crise cataléptica e do absurdo do primo-noivo, completamente monomaníaco, arrancar-lhe os dentes, pensando que, uma vez morta, ele poderia possuí-los sem mais problemas, dado que sua obsessão era justamente pelos dentes de Berenice.

Em *Ligeia*, décimo oitavo conto do autor, publicado em setembro de 1838, percebe-se, claramente, um melhoramento do emprego das técnicas composicionais às quais Poe faz alusão em seus textos críticos. Por exemplo, no excerto que inicia o conto, nota-se, por meio das descrições do autor, a pungência da síntese em oposição à cena, esta foi mais utilizada nos contos interiores. Estas sínteses descritivas fazem com que as imagens do conto permaneçam condensadas, atraindo a atenção do leitor e corroborando, mais uma vez, com a “unidade de efeito” tão cara à poética poeana. É interessante perceber, também, a repetição do nome próprio da personagem feminina – recurso amplamente utilizado pelo autor.

Não sou capaz, por minha alma, de lembrar como, quando ou mesmo precisamente onde conheci a dama Ligeia. Muitos anos se passaram desde então, e minha memória se debilitou de tamanho sofrimento. Ou talvez eu não seja mais capaz *hoje* de trazer esses detalhes à mente, porque, na verdade, o caráter de minha amada, seu raro saber, o naípe singular mas plácido de sua beleza e a eloquência cativante e arrebatadora de sua entonação de voz baixa e musical abriram caminho até meu coração a passos tão firmes e furtivos que permaneceram despercebidos e incógnitos. Contudo, creio que nos encontramos pela primeira vez, e depois com mais frequência, em certa cidade grande, antiga e decadente às margens do Reno. De sua família – certamente me falou a respeito. Que esta provém de uma época das mais remotas não há dúvida. Ligeia! Ligeia! Absorto em estudos de uma natureza mais do que tudo adaptada a entorpecer as impressões do mundo exterior, é por meio dessa doce palavra apenas – Ligeia – que trago diante de meus olhos, na imaginação, a figura daquela que já não existe mais. E agora, conforme escrevo, vem-me num lampejo a lembrança de que nunca soube o nome paterno daquela que foi minha

amiga e noiva, e que se tornou a companheira de meus estudos, e finalmente minha esposa amantíssima. Terá sido alguma gracejadora imposição da parte de minha Ligeia? Ou terá sido um teste para a força de minha afeição o fato de eu não instituir quaisquer inquirições acerca desse ponto? Ou terá sido antes um capricho meu – uma oferenda loucamente romântica no santuário da mais apaixonada devoção? (POE, 2012, p. 203, grifo do autor).

Como em *Berenice* e *Morella*, no conto *Ligeia* há também a presença da epígrafe denunciadora do desenrolar do conto:

E a vontade aí dentro reside, e não morre. Quem haverá de conhecer os mistérios da vontade, com seu vigor? Pois Deus nada é senão uma grande vontade permeando todas as coisas pela natureza de sua intencionalidade. O homem não se entrega aos anjos, tampouco à morte incondicionalmente, salvo apenas pela debilidade de sua frágil vontade. (GLANVILL apud POE, 2012, p. 203).

Essa citação aparecerá em mais dois momentos dentro da narrativa. Destaca-se, todavia, o momento em que a personagem Ligeia profere-a ao marido em murmúrios, em seu leito de morte. Assim, como nos outros dois contos, são dadas sutis pistas a fim de que o leitor possa inteirar-se do desenrolar narrativo e, caso enfrente o texto, escarafunchando-o, poderá perceber sua composição bem arquitetada. Antes de Ligeia citar Joseph Glanvill, o narrador discorre sobre a lida de sua mulher contra a doença que contraíra:

[...] as lutas de minha ardorosa esposa foram, para minha estupefação, ainda mais enérgicas do que a minha. [...] As palavras são impotentes para transmitir qualquer justa ideia da ferocidade da resistência com que se bateu contra a Sombra. (POE, 2012, p. 208).

Outro fato interessante a ser levado em conta, como já explanado anteriormente, é a falta de fiabilidade do narrador. Não somente pelo discurso ser construído em primeira pessoa, mas também porque este mesmo narrador sugere, constantemente, sua falta de credibilidade. O que pode ser comprovado por meio dos seguintes excertos: “Eu me tornara um escravo compelido às peias do ópio, e meus labores e minhas ordens haviam assumido a coloração de meus sonhos” (POE, 2012, p. 211), ou, então, em: “Na excitação de meus sonhos opiáceos (pois vivia acorrentado aos grilhões da droga), eu chamava seu nome em voz alta, na calada da noite [...]” (POE, 2012, p. 213-215).

D. H. Lawrence (2012, p. 95), em seu lúcido ensaio sobre a poética de Edgar Allan Poe, assevera que o artista não se importava nem com índios nem com a natureza; nada de irmãos vermelhos nem de assentamentos coloniais. Poe tem predileção por escrutinar os “processos de desintegração de sua própria psiquê”. O ensaio de Lawrence (2012, p. 95-96) estabelece a crítica à literatura clássica americana em dois polos: “[...] a desintegração e descarte da velha consciência” e a “[...] formação de uma nova consciência por baixo da

anterior.” Acerca desse postulado, Lawrence discorre sobre a rejeição dos críticos mais aguerridos: por que os contos mórbidos de Poe foram escritos?

Concordamos com o crítico (LAWRENCE, 2012, p. 96) quando ele afirma que Poe escreveu seus contos, pois visava tanto ao nascimento de uma nova consciência quanto à morte e à desintegração da conservadora e inerte mentalidade da literatura da época. Logo, pode-se dizer que polígrafo norte-americano elaborou suas narrativas com o intuito de que não somente “a velha psiquê branca” fosse destruída, mas também com a intenção de que “qualquer outra coisa” pudesse acontecer. Felizmente, não se trata, aqui, de qualquer coisa; mas, sim, dos contos que viriam a se tornar a pedra de toque da narrativa curta moderna. Desse modo, vê-se que Poe estabelece sua pegada indelével na literatura tanto como artista quanto cientista da alma humana. Assim o justifica Lawrence (2012, p. 97), quando afirma que Poe “[...] reduz sua própria identidade como um cientista reduz um sal em um cadinho. Trata-se de uma análise quase química da alma e da consciência.”

Acerca dos contos – os quais Lawrence (2012, p. 96) chama de “peças” – é importante frisar que são histórias sobre o embate do humano com suas paixões mais desagregadoras. “‘*Ligeia*’ é seu conto mais importante. *Ligeia*! Um nome que é uma derivação mental. Para ele a mulher, sua mulher, não se chamava Lucy. Seu nome era *Ligeia*.” (LAWRENCE, 2012, p. 100). É sabido que muitos críticos preferem esse conto, não sem pertinência, Pierazzo (2016, p. 67) ressalta que *Ligeia* funciona como amálgama às *dark ladies*:

Se, por um lado, Berenice reflete uma oscilação entre aspectos de *Fair Lady* e aspectos de *Dark Lady* e Morella simboliza o completo surgimento da mulher sombria, por outro, *Ligeia* representa o ápice dessa nova figura feminina na *oeuvre* poética.

Consequentemente, pode-se ver em *Ligeia*, além de uma tenebrosa história de amor, devido ao conteúdo assombroso, a história do próprio Poe. *Ligeia* assume, portanto, o estatuto do combate entre amantes; uma história cujo fim são os extremos, o confronto entre a vontade dos apaixonados. Edgar Allan Poe, todavia, não escapa às críticas, quando Lawrence (2012, p. 101) reitera que

Poe foi muito admirado por estilo. Em minha opinião, porém, seu estilo é apelativo. Essa história de “mão de mármore” e “elasticidade de seu passo” combina mais com a descrição de lareiras ou de molas de poltronas que com a de uma criatura humana. Para o marido. *Ligeia* nunca foi propriamente uma criatura humana. Era um

instrumento que lhe proporcionava sensações extremas. Sua *machine à plaisir*¹⁰¹ [...].

D. H. Lawrence (2012, p. 102) assegura, ademais, que o escritor de Boston vê seu material de trabalho – isto é, a linguagem – não como organicidade viva, mas sim como matéria dura (joias, mármore, túmulos), força e ciência. Isso faria com que o estilo poeano tivesse “[...] essa qualidade mecânica. Assim como sua poesia tem um ritmo mecânico. [...] E suas cadências são sempre conduzidas de forma mecânica. É isso que se chama ‘ter um estilo’”.

Entretanto, isso não é inteiramente verdade. Conquanto haja, sim, certo enrijecimento nas escolhas estilísticas empreendidas por Poe, os expedientes narrativos do escritor encontravam-se em plena consonância com o que viria a ser feito em sua época. Há de se levar em conta essa assertiva de Lawrence com cautela.

Ainda sobre *Ligeia*, Lawrence (2012, p. 110) sintetiza que esse conto fala sobre “a história medonha da afirmação da vontade humana, da vontade de amar e da vontade de ter consciência, que se afirma sobre a própria morte. O orgulho da pretensão humana sobre o conhecimento.” Ou seja, fala-se aqui do perene embate entre o humano e o conhecimento da alteridade, entre a lassitude da inação e a volição destrutiva das pulsões humanas.

Trata-se da corda retesada por duas forças de igual energia e que, por isso, permanece em repouso até rebentar. Eliane Fittipaldi Pereira (2016, p. 135) justifica que o amor em Poe estabelece suas bases em “[...] terreno amplo, escorregadio e profundo, onde ambas as forças, interna e externa, atuam para formar um único vórtice de atração – e também de repulsão.” O narrador do conto, na vã pretensão de conhecer completamente o ser amado, aniquila sua amante. Esta, por sua vez, de seu lugar – sapiente – submisso e confuso, não cede às baratas escavações de alma e retorna dos mortos numa espécie de possessão metafísica.

Ademais, nos contos, o tema do amor vibra entre notas clássicas de equilíbrio, entre o atroz e o abjeto. Como assevera Pereira (2016, p. 130): “[...] o cadáver (aquele que, por etimologia, ‘cai’) é paradoxalmente nivelado ao sublime (o elevado) pela via do terror, do qual o sublime bem pode originar-se ou em que pode resultar.” Consequentemente, *Ligeia* é na obra de Poe o testemunho indelével da vontade inconsútil do feminino: não se deixa apreender e, ainda que muito superficialmente aniquilada, retorna para gozar daquilo de que tem direito.

¹⁰¹ “máquina para o prazer” (tradução nossa).

Considerações finais

Poe constrói arquitetonicamente seu texto, enlaçando suas personagens num enredo cuidadosamente construído. Desta forma, esses seres de papel, por meio de suas atormentadas histórias, revelam-se extremamente complexos; são mulheres que, ao mesmo tempo, sofrem agruras pelas mãos de seus amados e empunham a maça com a qual os fustigam – nem sempre do além-túmulo. Berenice, Morella e Ligeia apresentam-se, pois, como personagens enigmáticas e especulares, exatamente da maneira pela qual viria a ser conhecido o atormentado e sensível Poe.

Sobre os três contos, cabe afirmar que as frases iniciais das narrativas são flagrantes no que diz respeito ao andamento da história. Em *Morella*, o narrador, desde o início, oscila em suas declarações afetivas. Ora se diz feliz na presença da amada ora ele almeja nervosamente por sua morte. Como comprovam estes dois excertos: “[...] minha alma [...] ardeu com chamas que até então desconhecia; mas essas chamas não vinham de Eros [...]” (POE, 2012, p. 183); “[...] ansiava com um desejo sincero e ardente pelo momento do falecimento de Morella? De fato [...]” (POE, 2012, p. 185).

Do mesmo modo, o narrador de *Berenice* também explicita sua falta de afeto pela amada: “durante os dias mais brilhantes de sua beleza incomparável, sem sombra de dúvida eu jamais a amara.” (POE, 2012, p. 195). Nessa narrativa breve, devido a esses comentários da voz narrativa, ao leitor cabe não somente um papel ativo na interpretação da história bem como, também, exímia atenção em como levará em conta o desenlace da história.

No entanto, em *Ligeia*, apesar de haver os mesmos lapsos de memória presentes nos narradores de *Morella* e de *Berenice*: “Não sou capaz, por minha alma, de lembrar como, quando ou mesmo precisamente onde conheci a dama Ligeia.” (POE, 2012, p. 203), o narrador nunca põe em xeque a questão de seu amor devoto por Ligeia. A voz narrativa, contudo, espalha outros indícios de não-confiabilidade, isto é, seu vício em ópio. Como se lê nos excertos seguintes: “Eu me tornara um escravo compelido às peias do ópio, e meus labores e minhas ordens haviam assumido a coloração de meus sonhos.” (POE, 2012, p. 211), “Na excitação de meus sonhos opiáceos (pois vivia acorrentado aos grilhões da droga) [...]” (POE, 2012, p. 213) e, por fim, “[...] eu estava delirante com a excitação de uma imoderada dose de ópio [...]” (POE, 2012, p. 216).

À não-fiabilidade do narrador, por meio de seu discurso pendular – como já explanado aqui –, alia-se a unidade de efeito (estabelecida por Poe como pilastra fundamental do conto), evidenciada em três momentos fulcrais nas narrativas. Em primeiro lugar, a

epígrafe e o primeiro parágrafo, nos quais Poe enlaça com maestria os narradores à lassidão mental duvidosa da qual serão vítimas. Em segundo lugar, o meio dos contos: em *Morella*, a protagonista, no leito de morte, entoia um hino católico e joga uma maldição no marido; em *Berenice*, Egeu vislumbra os dentes da amada e roga a Deus para que “[...] jamais os houvesse contemplado [...]” (POE, 2012, p. 197); ao passo que, em *Ligeia*, ao exortar o amado para declamar os versos compostos por ela, a protagonista fornece indícios do desenlace horripilante: “[...] olhai, [...] Uma forma rastejante se insinua!/Uma criatura vermelho-sangue que se contorcendo/Surge em sua cênica solitude! Ela se contorce! – Ela se contorce! – com mortais espasmos [...]” (POE, 2012, p. 210). Finalmente, no parágrafo final, no qual os contos se fecham circularmente, pois, por meio do epílogo, verifica-se mais uma vez a retomada do conteúdo da epígrafe e dos indícios salpicados pelas protagonistas ao longo das narrativas.

Por conseguinte, observa-se que a reiteração – evidenciada nos contos por meio do recurso ao refrão (ou estribilho) – é utilizada nas três histórias curtas. Frisamos, porém, que esse recurso compositivo aparece mais bem empregado em *Ligeia*, pois aparece entrelaçado à trama de maneira sutil e menos perceptiva do que nos dois outros contos.

Em conclusão, pode-se deduzir que Edgar Allan Poe executou com maestria suas proposições teóricas, utilizando seus contos como um laboratório para a experimentação de novas técnicas e para a construção de efeitos de sentido. Além disso, é notável a recorrência dos recursos preferidos do autor, tais como a repetição, a simbologia de nomes e as epígrafes – retomadas ao longo do texto por meio de diálogos e de digressões narrativas.

Referências

- BELLIN, Greicy Pinto. **Musas interrompidas, vozes silenciadas**: a representação da figura feminina em três contos de Edgar Allan Poe. 2010. 125f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. Outras anotações sobre Edgar Poe. In: POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Trad. Cássio de Arantes Leite. 1.ed. São Paulo: Tordesilhas, 2012, p. 7-24.
- _____. Prefácio. Edgar Allan Poe. In: POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3.ed. São Paulo: Globo, 1999.
- CASTEX, Pierre-Georges. **Le conte fantastique en France**: de Nodier à Maupassant. Paris: J. Corti, 1962.
- GENETTE, GERARD. **Discours du récit**: essai de méthode. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

LAWRENCE, David Herbert. Edgar Allan Poe. In: LAWRENCE, David Herbert. **Estudos sobre literatura clássica americana**. Trad. Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 95-119.

PEREIRA, Eliane Fittipaldi. Posfácio. In: POE, Edgar Allan. **Contos de amor e terror**. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira, Katia Maria Orberg. São Paulo: Martin Claret, 2016, p. 125-160.

PIERAZZO, Jaqueline. **Entre o terror e o sublime**: a figura feminina em “Berenice”, “Morella” e “Ligeia”. 2016. 99f. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglo-Americanos) – Universidade do Porto, Porto, 2016.

POE, Edgar Allan. **Contos de amor e terror**. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira, Katia Maria Orberg. São Paulo: Martin Claret, 2016, p. 125-160.

_____. **Contos de imaginação e mistério**. Trad. Cássio de Arantes Leite. 1.ed. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

_____. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3.ed. São Paulo: Globo, 1999.

SANTOS, Manuela Dias; SALVADORI, Juliana Cristina. Berenice: uma análise de duas versões do conto de Edgar Allan Poe. **Cultura e Tradução**, João Pessoa, v. 5, n. 1, p. 228-236, out. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ct>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

SILVA, William Augusto. O autossacrifício da forma: “Berenice”, de Edgar Allan Poe. **Magma**, São Paulo, v. 1, n. 12, p. 103-120, out. 2015.

THE POETICS OF ASTONISHMENT: FEMALE CHARACTERS IN POE'S SHORT STORIES

Abstract

The scope of this paper is to analyze three short stories by Edgar Allan Poe (1809-1849), “Berenice”, “Ligeia” and “Morella” since the construction of the female characters in these productions seem to be a relevant component when considering “The philosophy of composition” (POE, 1999). We also considered, assisted by a deal of critical references, the procedures utilized by Poe, in order to compose these short stories. We tried to establish a dialogue among critics and the fictional text so as to confirm our analysis. Edgar Allan Poe, through the mastery of his theoretical propositions, uses his short stories as a laboratory not only for experimenting with new techniques but also for building meaning effects. In addition, it is important to emphasize the reiteration of the author’s constant narrative resources, such as repetition, the epigraphs reiterated within the narrative as dialogues and digressions as well as the symbology of names. The author composes with paramount care his short stories; he envelops his characters in such a carefully constructed storyline so that these polyhedral paper beings can also be interpreted as facets of the tormented author himself.

Keywords

Narrative construction. Edgar Allan Poe. Short story. Female character.

Recebido em: 28/02/2020
Aprovado em: 05/06/2020