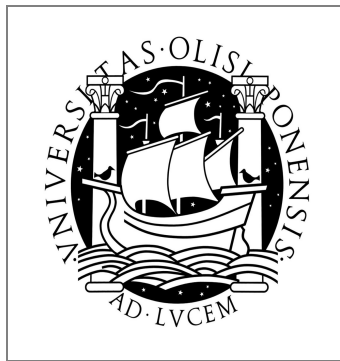


UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



A CULPA É DOS NARRADORES:
OS CONTOS “FANTÁSTICOS” DE EDGAR ALLAN POE

PEDRO MADEIRA

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

2011

A culpa é dos narradores:
Os contos “fantásticos” de Edgar Allan Poe

Pedro Madeira

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELO PROFESSOR DOUTOR JOÃO FIGUEIREDO

LISBOA
2011

Agradecimentos

Queria agradecer em primeiro lugar ao meu orientador, o professor João Figueiredo, a paciência com as minhas hesitações, a disponibilidade permanente (e não é força de expressão) para me ler e ouvir, os comentários lúcidos e estimulantes e a amizade.

Devo agradecer também ao Departamento de Galego-Português, Francês e Linguística da Faculdade de Filologia da Universidade da Corunha, onde encontrei o ambiente ideal para a realização da minha investigação.

À professora Graça Videira Lopes, que me deu a oportunidade de converter o meu interesse pelas histórias de detectives num curso de verão, e aos alunos da Arte de Matar, que tiveram a generosidade de partilhar comigo as suas leituras, queria também expressar o meu reconhecimento.

Ao professor Abel Barros Batista, Peter Wood agradece as conversas informais. Sem elas e sem ele esta dissertação seria certamente muito diferente.

Agradeço também o apoio dos meus pais, que foram às vezes secretários e procuradores do filho, e à minha irmã.

Ao Carlos, ao Sebastião, ao Tiago, à Marta e ao Xico agradeço por nunca terem tido pressa.

Ao Cotter a amizade e as primeiras letras.

Agradeço muito especialmente à Susana por nunca estar sem rede, e à Ariane que não deixou que nada me faltasse.

A última palavra é para a Cátia, que me ouviu falar de cadáveres durante três anos sem se cansar, pelas sugestões, mas também por me lembrar os vivos!

Yet the effect is incongruous to the timid alone.

Edgar Allan Poe, "The Assignment"

Resumo

Esta tese consiste na análise de alguns contos de Edgar Allan Poe. Nela tento mostrar que os acontecimentos sobrenaturais estão subordinados aos interesses particulares dos narradores culpados de Poe e que, por essa razão, não merecem que o leitor lhes dê crédito. O centro do argumento é uma leitura literal de “Ligeia”. Analiso também o modo como a analogia entre quarto e mente determina a decoração de interiores nesse e noutros contos do autor. O objectivo é descrever as constantes temáticas que dão uma coerência interna à obra ficcional de Poe nas suas várias modalidades.

Abstract

This thesis consists of an analysis of some of Edgar Allan Poe’s tales. It will argue that the accounts of supernatural events are contingent on the particular concerns of the guilty narrators, and therefore the reader should not give them credit. The basis of the argument is a literal reading of “Ligeia”. It will also examine the ways in which the analogy between room and mind determines the interior decoration in the tales. The aim is to show the regularity exhibited by Poe’s fictional work throughout its various modes.

Palavras-Chave:

Homicídio; Culpa; Fantasmas; Decoração; Narradores; Poe; “Fancy”

Key Words:

Murder; Guilt; Ghosts; Decoration; Narrators; Poe; Fancy

Índice

Introdução 8

I- Os narradores culpados 12

II – A explicação do Cadáver 32

III - O “Evil I” e os quartos mal iluminados 89

Introdução

No imaginário colectivo e na cultura popular, Edgar Allan Poe é o escritor do sobrenatural, e a sua vida confunde-se com a dos seus narradores anónimos atormentados por visões fantasmagóricas que não conseguem interpretar. A crítica não é alheia a esta tendência, e tende a classificar Poe como um poeta romântico demasiado apegado a uma certa concepção mística do homem e da criação poética. A ideia principal desta tese é mostrar que algumas das histórias “sobrenaturais” de Poe não o são, e nem sequer fantásticas, isto é, que, por muito convictos que estejam os narradores dos contos da intervenção sobrenatural, a sua interpretação não exige a aceitação dos “praeternatural events” (“The Murders in the Rue Morgue” 1: 417¹). “Ligeia”, persistentemente interpretado em chave sobrenatural, e em que a maior parte dos críticos não vê sequer razão para hesitar, será o centro do meu argumento.

A questão da aceitação dos “acontecimentos sobrenaturais” nos contos de Poe depende, de facto, do crédito que damos aos seus narradores. Uma vez que a esmagadora maioria dos contos não abertamente cómicos de Poe é escrita por um narrador de primeira pessoa, que escreve sozinho episódios passados da sua vida, a voz desse narrador é a única que atesta a existência do fenómeno sobrenatural relatado. A distinção entre o narrador, que relata, de memória, aquela que julga ser a experiência definidora da sua vida, e o autor, responsável pela criação da “plot” e do próprio esquema ficcional que enquadra aquela personagem, é por isso fundamental para decidir se o desenho geral do conto sanciona a existência, ainda que ficcional, do sobrenatural. Esta distinção, talvez mesmo pelo ar de evidência que lhe emprestou a popularidade da narratologia entre os académicos nas últimas décadas, foi por vezes esquecida por alguns estudiosos da obra de Poe.

William Gargano é uma das excepções. Dedicou um artigo, “The Question of Poe's Narrators”, a esta questão. Nele escreve: “Poe's narrators should not be construed as his mouthpieces” (829). Isto porque “the total organization or completed form of a work of art tells us more about the author's

1 Para a obra de Poe, as indicações de página reportam-se à edição das obras completas da Library of America, em dois volumes, que inclui sempre as últimas revisões que possam ser atribuídas ao autor com alguma segurança: *Poetry and Tales*. Ed. Patrick F. Quinn. Vol. 1. New York: The Library of America, 1984; *Essays and Reviews*. Ed. G. R. Thompson. Vol. 2. New York: The Library of America, 1984.

Nalguns casos em que o sentido das revisões de Poe me pareceu pertinente, citei lições mais antigas, recorrendo para isso à edição *online* da Edgar Allan Poe Society of Baltimore. Nesses casos, indiquei o nome do conto, seguido da indicação do número que recebem no “site” da sociedade, antecedido da palavra “texto”:

“Berenice” (texto 2): “Berenice—a Tale.” *Southern Literary Messenger*. Mar. 1835: 333-336. *The E A Poe Society of Baltimore*. Web. 15 Set. 2011.

“Ligeia” (texto 2): “Ligeia” (texto 2): “Ligeia.” *American Museum*. Set. 1838: 1: 25-37. *The E A Poe Society of Baltimore*. Web. 15 Set. 2011.

sensibility than does the report or confession of one of its characters” (824). Quando o afirma, está a adscrever a intenção autoral à composição da obra, na sua totalidade, introduzindo uma segurança metodológica contra a identificação abusiva da personagem com o autor. Está a recuperar também os termos de Poe: a obra tem de ser interpretada na sua totalidade e na articulação dos seus elementos². O primeiro problema a que o leitor tem de dar resposta é, essencialmente, o seguinte: “it must be asked if it is necessary to give credence to the words of the narrator” (828). Dito de outro modo, a interpretação do conto passa por avaliar até que ponto o autor de facto quis que confiássemos na sua criação ficcional, o narrador.

Um conto como “A Predicament” põe em evidência que o narrador pode ser totalmente descredibilizado no conto que narra. Porém, quando o tom do conto não é abertamente cómico, a assimilação das opiniões de Poe às do narrador, aliada à tendência para atribuir a máxima autoridade ao que um locutor diz de si próprio, criam uma propensão quase irresistível para acreditar nele, isto é, para considerar que a sua descrição do “universo ficcional” é fidedigna.

Nos contos cómicos, o efeito depende da construção de uma identificação entre a voz autoral e o leitor, que constitui uma plataforma de entendimento da qual o narrador é ostensivamente excluído. É muito mais difícil descrever de que modo a credibilidade do narrador “sério” pode ser minada. Respondendo a esta dificuldade, Gargano propõe o conceito de “‘charged’ language”³, isto é, o emprego de expressões através das quais o narrador se trai, denunciando inadvertidamente a estratégia de “self-dellusion” que caracteriza o modo como reconstrói pela escrita a memória, deixando à vista o carácter “nightmarish”, ilusório ou “fanciful” das suas visões. O trabalho do crítico seria expor esses indícios, revelando um sentido total de que o autor de facto teve consciência, mas a que o narrador não é sensível.

O trabalho de Gargano incide precisamente sobre cinco dos contos “sérios” de Poe: “The Tell-tale Heart”, “The Cask of Amontillado”, “The Black Cat”, “William Wilson” e “Ligeia”. Embora reconheça que as “slippery rationalizations” dos narradores correspondem a uma tentativa de evitar a responsabilidade de um crime, não vê que a racionalização cumpra em “Ligeia” a mesma função. De facto, para Gargano o denominador comum destes narradores não é terem cometido um crime, mas serem “delluded rationalists” (cf. “The Question of Poe's Narrators” 827), e isso mostra aquilo que o seu estudo enfatiza. Interessam-lhe mais as racionalizações do que os motivos que determinam a sua

2 “It is only with the *denouement* constantly in view that we can give to a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intension” (“The Philosophy of Composition” 2: 13).

3 Gargano: “they [the narrators] should be regarded as expressing, in ‘charged’ language indicative of their internal disturbances, their own peculiarly nightmarish visions” (829).

necessidade. Assim, os cinco narradores de Gargano estão divididos em dois grupos desiguais. De um lado estão os assassinos que escondem a culpa com raciocínios falaciosos: “In the second section of 'The Black Cat' (...) [a]s in 'William Wilson,' 'The Tell-tale Heart,' and 'The Cask of Amontillado,' the narrator cannot understand that his assault on another person derives from his own moral sickness and unbalance” (828). Dessa maneira Gargano procura devolver a Poe a consciência moral que alguns críticos lhe tinham negado, quando o confundiram com uma hoste de narradores assassinos sem nome. Do outro lado, fica isolado o narrador de Ligeia: “The completed action of 'Ligeia,' then, comments on the narrator's career of self-dellusion”, tal como nos outros casos, mas aqui, em vez de neutralizar um crime, o narrador é consumido por uma “blind rage against his human limitations” (825), entre as quais se conta, aparentemente, a incapacidade para descrever a beleza da sua esposa morta, Ligeia.

Creio que a leitura de Gargano peca por não ter em conta que, tal como os seus homólogos de “The Black Cat”, e especialmente de “The Imp of the Perverse”, o narrador de Ligeia se revela completamente insensível à conduta criminoso que tem para com a segunda mulher, Rowena. Professora abertamente o ódio que sempre lhe teve, o desprezo pela família que lhe vendeu e descreve sem pudor os pormenores mais cruéis da reclusão a que a obrigou. Analogamente, as muitas leituras disponíveis de “Ligeia”, revelam desconfiança relativamente ao narrador, mas não conseguem, com duas exceções notáveis⁴, apresentar uma alternativa convincente à interpretação estabelecida numa classificação dos contos alegadamente sobrenaturais de Poe, elaborada nos anos 30 do século passado, segundo a qual Ligeia é um “revenant”⁵. Estes críticos não conseguem decidir que confiança merece o narrador, ou que partes do seu relato estão livres de suspeita, mas manifestam grande relutância em admitir uma explicação enfaticamente natural.

O exame destas questões revelou aquilo que me parecem ser características transversais a toda a obra de Poe, em face das quais uma compartimentação rígida da obra ficcional de Edgar Allan Poe (pelo menos da parte dessa obra que não é abertamente satírica) em dois grupos perde alguma pertinência. Tradicionalmente, o discurso crítico sobre Poe aceita uma divisão em dois grupos, “contos de raciocínio”, que inclui “detective stories” e “The Gold Bug”, e os restantes contos, sobrenaturais ou fantásticos. Os primeiros exigiriam competências de leitura essencialmente diferentes das que se

4 Terrence Matheson, em “Multiple Murders in Poe's Ligeia”, e Donald N. Koster em “Poe, reality and romance”.

5 Literalmente, aquilo que regressa, em inglês costuma designar o morto que regressa. Parece-me mais adequado que o termo fantasma para descrever a aparição da “bodily Ligeia”. Na comunicação apresentada à Edgar Allan Poe Society of Baltimore em 1936, intitulada “The Supernatural in Edgar Allan Poe”, Richard H. Hart oferece o seguinte comentário acerca de Ligeia: “The case of 'Ligeia' best brings out the Will over Death. Not only did the beautiful woman return to life but she is the only one of Poe's characters who, conquering the tomb, is still above ground when the story ends” (6). Este comentário não deixa de pôr de manifesto a singularidade do caso na obra de Poe. O artigo termina com uma lista em que o autor expõe a “Classification of Poe's Poems and Tales in Which He Makes Use of Supernatural Themes”. Ligeia figura em três das categorias, a saber, “Metempsychosis”, “Revenge” e “Mortal love beyond the grave”.

exigem dos leitores dos contos do segundo grupo. Embora uma classificação desse género possa ser útil, ela pode obscurecer o facto de ambos os grupos serem, antes de mais, objectos literários. Creio por isso que, assim como a leitura de alguns dos contos aparentemente sobrenaturais de Poe tem a ganhar com um tratamento detectivesco, também a leitura dos contos de detectives beneficia de um tratamento que não esteja confinado aos aspectos propriamente policiais.

I – Os narradores culpados

(...) mortar, sand and hair (...)

“The Black Cat”

É difícil explicar a relutância que a crítica teve, durante muitos anos, em admitir que este narrador é um criminoso. Quando Roy P. Basler propôs que Poe tinha tido a intenção de fazer com que o narrador isolado se revelasse como “a murderer or a madman” (cit. em Schroeter “A misreading of Poe's 'Ligeia'” 403), desencadeou uma polémica, que se materializou num ataque apaixonado de James Schroeter. A tese de Basler, de resto, não é particularmente arrojada; os ensaios escritos sobre “Ligeia” nos últimos anos, mais sensíveis à violência implícita na autoridade do marido sobre a esposa, são unânimes em reconhecer que Rowena foi assassinada, embora se verifique uma certa hesitação entre duas armas do crime: o veneno, ou o terror provocado pela bizarra decoração do quarto⁶. Não se pode dizer sequer que este crime esteja mais escondido que os homicídios de “The Black Cat” ou “The Imp of the Perverse”

Mas, entre todos os muitos críticos que escreveram sobre o conto, só dois⁷ chegaram a propor aquela que me parece a leitura necessária de “Ligeia”, a de que o narrador assassinou as duas mulheres. Desses, Terrence Matheson foi a voz isolada a defender uma leitura “detectivesca” do conto, no ensaio “The Multiple Murders in Poe's Ligeia”. Essa perspectiva tem tido, contudo, pouca aceitação, já que continua a haver grande resistência em abandonar a leitura tradicional de “Ligeia” como um conto sobrenatural. A leitura de Matheson foi mesmo acusada de ser demasiado “literal”⁸.

Esta leitura tem o mérito de ser, no essencial, a que deixa menos peças de fora no puzzle complexo que é “Ligeia”, e é a única alternativa sólida à leitura sobrenatural, que deixa ver um conto sem coesão, que não parece digno dos elogios de Poe, que o considerou o seu melhor conto. Para além disso, o artigo de 1982, junta-se a um grupo de artigos publicados nos últimos trinta anos que expõem “hidden murders” em contos de Poe. É o caso da brilhante leitura de “The Fall of the House of Usher”

6 Na maior parte dos casos a hesitação é resolvida a favor da primeira arma. Catherine Carter, que também acaba por preferir essa solução, é no entanto sensível à violência pela decoração: “More than Rowena's bridal-chamber-cum-crypt, more even than a suggestion of necromancy, the abbey room demonstrates the effects of the narrator's efforts to force a new and unwilling muse into the old one's place. The art which has been natural to him (if “strange”) while he maintained his “child-like submission” to Ligeia has become artificial and narcissistic; it maintains a certain horrific power, but a power now useful only for torment, and the object of torment has become the hapless muse herself” (16).

7 Terrence Matheson em “The Multiple Murders in Poe's 'Ligeia'”, e Donald Koster, citado pelo primeiro, mas cujo artigo, “Poe, romance and reality” não pude obter.

8 É essa a opinião que Catherine Carter expressa em “Not a Woman': The Murdered Muse in 'Ligeia'”. Os seus argumentos serão discutidos no segundo capítulo desta tese.

por Cynthia S. Jordan em “Poe's revision: The recovery of the second story”, ou da não menos esclarecida leitura de “The Assniation” por Susan Amper, exposta no artigo sugestivamente intitulado “The Biographer as assassin: The hidden murders in 'The Assniation’”⁹.

Como comecei por dizer, na sequência do trabalho de Gargano, compreendeu-se que os relatos escritos por narradores que confessam um crime são altamente interessados, e que os atravessa uma tentativa de desresponsabilizar o criminoso por um crime que, na maior parte dos casos, ele não esconde (“The Black Cat”, “The Tell-Tale Heart” e “The Imp of the Perverse”). Noutros casos, como “The Fall of the House of Usher” e “The Assniation”, a actividade literária parece ter aspectos de desinformação, e corresponde a um esforço consciente de ocultação do crime. Em “Ligeia” convivem as duas atitudes relativamente ao crime, neste caso, aos crimes, e estou convencido de que, também aí a culpa fornece uma explicação puramente psicológica para as estranhas experiências do narrador.

Mas antes de tentar demonstrar a existência de dois homicídios em “Ligeia”, parece-me conveniente fazer alguns comentários acerca do primeiro grupo de narradores, os homicidas confessos, tendentes ao esclarecimento da relação entre a culpa e a manifestação fantasmática nesses contos. Gargano tem razão em dizer que o modo como estes narradores apresentam as suas histórias os iliba de culpa no crime, mas, em rigor, não são as “slippery rationalizations” do narrador que o desresponsabilizam, mas a história do prodígio, ou se quisermos a intervenção de um *deus ex machina*. As racionalizações dos narradores, feitas *a posteriori*, servem mais para anular o pasmo pela confissão dramática através da qual se entregam à justiça, por um crime pelo qual, ostensivamente, não se sentem culpados. É o caso da famosa teoria da “perverseness”, primeiro apresentada pelo uxoricida de “The Black Cat”. Esse conto, incluído no *corpus* de Gargano, integra, com “Thou Art the Man”, “The Tell-tale Heart” e “The Imp of the Perverse”, um conjunto em que o criminoso consegue ocultar um homicídio numa primeira fase, acabando depois por se denunciar, contra os seus próprios interesses conscientes e manifestos, e pondo em causa, inexplicavelmente, o instinto de auto-conservação.

Assim, o narrador de “The Tell-Tale Heart” pede-nos que acreditemos que uma sensibilidade sobre-humana o impeliu irresistivelmente ao crime, enquanto que o também anónimo narrador de “The Black Cat” tenta captar a benevolência do leitor para um relato que admite ser inverosímil. Conta que o fantasma de um gato que tratou cruelmente reencarnou num segundo gato. Este atormentava-o constantemente, conta, e resolveu um dia matá-lo, mas, como, a esposa retivesse o braço que empunhava o machado com que contava acabar com o animal, matou-a antes a ela, a sangue frio. O relato seco que faz da ocorrência mostra, certamente, pouco daquela “docility and humanity of

9 Susan Amper. “The Biographer as assassin: The Hidden Murders in 'The Assniation’”. *Poe Studies/Dark Romanticism*. 35:1-2. (2002): 14-21.

disposition” (1: 597) que diz caracterizá-lo. Pelo contrário, a sua humanidade é tão pouco ofendida pelo massacre de outro ser humano, que lhe deixa o espírito isento para enfrentar os problemas práticos da sua situação, e, uma vez removidos os obstáculos, prosseguir o plano que tinha gizado: “My next step [o primeiro foi ocultar o cadáver] was to look for the beast which had been the cause of so much wretchedness; for I had at length firmly resolved to put it to death” (1: 604). No momento da confissão, fica claro que não é a “perverseness” que o desresponsabiliza, mas “the hideous beast whose craft had seduced me into murder, and whose informing voice had consigned me to the hangman” (1: 606). Ostensivamente, a teoria da “perverseness” explica o facto de ter enforcado Pluto, o primeiro gato, sendo por demais evidente que esse acto prefigura o castigo do uxoricida, tal como o primeiro encontro com o sucessor de Pluto, o segundo gato, prefigura o crime pelo qual será condenado. O narrador encontra o animal numa “public house”, “reposing upon the head of one of the immense hogsheads of Gin, or of Rum, which constituted the chief furniture of the apartment”, quando estava “looking steadily at the top of this hogshead” (1: 601). O termo “hogshead” designa uma pipa, mas, se nos lembrarmos do túmulo profano da esposa, emparedada com o segundo gato sobre a cabeça, é difícil imaginar linguagem mais carregada, ou imagem mais ominosa.

Para além disso, o crime é levado a efeito por meio de uma machadada, precisamente, no “top of the head”. A correspondência entre “hogshead” e esposa revela ainda de uma forma indirecta a repugnância e a animosidade que dedica à vítima de homicídio, obliterada da memória do narrador, enquanto a analogia implícita entre casamento e alcoolismo mascara a ambivalência de sentimentos relativamente à mulher, isto é, o motivo do crime. Com efeito, o narrador já admitira que, ainda antes de começar a maltratar Pluto, tinha “offered her [à esposa] personal violence” (1: 598), atribuindo toda os seus pecados ao álcool. A história de “revenants”, e metempsicose de gatos, é coerente do ponto de vista lógico, e narrada num discurso organizado, mas há uma série de pistas e de associações alheias à sequência causal do discurso, que denunciam a origem do crime, da culpa e da confissão do narrador.

O que acima de tudo está em causa é a credibilidade da intervenção do fantasma de Pluto. Só um leitor muito ingénuo poderia defender que a moral do conto é “*Be kind to dumb animals – or else!*” (Moldenhauer 832¹⁰). E no entanto, não encontro expressão mais sucinta e expressiva da perversidade cruel que subjaz à sua composição. Qualquer leitor tende, numa primeira leitura, a perder de vista o crime hediondo, e a sua miserável vítima, para se concentrar num gato, não resistindo à compulsão para se identificar com o narrador. A composição do relato ficcional pelo narrador é uma tentativa de sancionar pela composição a “self-dellusion”, através da qual ele desvia a recordação da violência

10 Joseph J. Moldenhauer apresenta este expressivo exemplo do que uma “childish mind” podia considerar ser a moral do conto. Segundo ele, por se poder extrair do conto esta moral, “even a puritan conscience might find comfort” (832) nele.

perpetrada sobre a mulher para a recordação de maldades praticadas sobre os animais. Para o narrador misógino a moral da história corresponde sem dúvida à lamentável interpretação supracitada, mas a arquitectura do conto, como vimos, não autoriza que se pense que Poe quis que o seu conto tivesse essa moral.

Pelo contrário, a exuberante negação do sentimento de culpa trabalha para o desautorizar, e parece esconder os instrumentos da justiça poética. Depois de cometer o crime, o narrador chega mesmo a mostrar-se eufórico (“My happiness was supreme! The guilt of my dark deed disturbed me but little”, 1: 605). Enganando a percepção, finge não ver os sinais de arrependimento: “I experienced a sentiment half of horror, half of remorse, for the crime of which I had been guilty [arrancar um olho a Pluto]; but it was, at best, a feeble and equivocal feeling” (1: 599); e, depois da morte de Pluto, e do incêndio que lavrou em sua casa, fala de “a half sentiment that seemed, but was not remorse” (1: 601).

Um exemplo relativamente discreto de “slippery rationalization” surge precisamente nessa altura, depois do incêndio, para explicar o aparecimento de uma representação pictórica em baixo relevo do animal de estimação enforcado na cabeceira do leito matrimonial: “I thus readily accounted to my reason, if not altogether to my conscience, for the startling fact just detailed” (1: 601). A figura estava no estuque da parede, “impressed with an accuracy truly marvelous. There was a rope about the animal's neck”. Primeiro, o terror “was extreme”, mas depois, diz, “reflection came to my aid” (1: 600). Elabora então uma teoria mirabolante: “The cat, I remembered, had been hung in a garden adjacent to the house. Upon the alarm of fire, this garden had been immediately filled by the crowd—by some one of whom the animal must have been cut from the tree and thrown, through an open window, into my chamber. This had probably been done with the view of arousing me from sleep. The falling of other walls had compressed the victim of my cruelty into the substance of the freshly-spread plaster; the lime of which, with the flames, and the *ammonia* from the carcass, had then accomplished the portraiture I saw” (1: 600). Mas porque razão tinha a parede sido estucada recentemente? Embora o narrador se negue a estabelecer a “sequence of cause and effect”, parece muitíssimo mais provável que, depois de ter morto Pluto, pela manhã, o narrador se tenha dedicado à pintura do fresco. Mais adiante, quando dá os retoques na parede que serviu de túmulo à sua vítima, mostra que sabe como preparar estuque, com “mortar, sand and hair”. O uso do pêlo do animal, explica, de maneira bem mais elegante, que o corpo da vítima estivesse “compressed (...) into the substance of the freshly-spread plaster”. O comentário que faz quando, perto do final do conto, termina as obras de ocultação do cadáver da esposa tem, a esta luz, um sentido irónico: “Here at least, then, my labor has not been in vain” (1: 604).

A racionalização substitui, já nessa ocasião, a hipótese mais verosímil, isto é, que a culpa que o

narrador sente pela violência com que trata a esposa o leva a expor-se obliquamente. Em suma, a ficcionalização dos acontecimentos recordados, em que o sobrenatural tem papel preponderante, desculpa, e a racionalização oferece uma explicação alternativa de actos confessionais através dos quais o narrador desencadeia o processo que há-de culminar no castigo dos seus crimes, protegendo, por sua vez, essa ficção que o narrador quer impor-nos, e a si próprio. Quando a ficção “fanciful” periga surgem, para a defender, estas teorias.

Por ter uma compreensão imperfeita da ficção dos gatos em que quer acreditar, o narrador revela ainda outras relações semânticas dos gatos com o casamento, muito importantes para reconstituir o ambiente doméstico. Os animais de estimação, à primeira vista, representam para aquele casal os filhos, que não tiveram, por alguma razão que não é especificada. Consequentemente, ambos procuram e tratam dos animais. Mas, noutra parte do conto, o narrador explicita a associação semântica que existe, para ele, entre a dedicação dos animais aos seres humanos e o amor. Diz o narrador, depois de exaltar os benefícios de ter um “faithful and sagacious dog”: “There is something in the unselfish and self-sacrificing love of a brute, which goes directly to the heart of him who has had frequent occasion to test the paltry friendship and gossamer fidelity of mere *Man*” (1: 597). A ênfase na última palavra é de Poe e, dadas as circunstâncias, sendo o relato escrito por um homem que fala do assassinato da mulher como um acidente de percurso, grave apenas por tê-lo levado ao cadafalso, não me parece descabido ver nesta frase a denúncia da insensibilidade do macho da espécie. Lido assim, podemos supor que a disposição de espírito complementar, “the unselfish and self-sacrificing love”, é próprio da mulher, que do ponto de vista do narrador é, de facto, essencialmente diferente do “mero homem”, e constitui, como sugere Cynthia Jordan¹¹, aos olhos dos narradores misóginos de Poe, uma outra humanidade. A ideia de que a essência da feminilidade é a dedicação exclusiva a um homem que não o retribui tinha já aparecido, alguns anos antes, em “Ligeia”, em quem o narrador viúvo elogia o “more than womanly abandonment to a love, alas! all unmerited” (“Ligeia” 1: 267). Entretanto, em “The Black Cat”, a mulher já foi indirectamente brindada com os desagradáveis epítetos de “hogshead” e “brute”.

Quando o narrador traz para casa o substituto de Pluto, mal pode disfarçar o verdadeiro sentido do seu desprezo pelo carácter “feminino” do animal¹²:

11 “The police's 'one set of notions,' like the earlier depictions of 'half-formed conception' and male-authored texts which failed to convey 'but one meaning,' represents a blind point in masculine interpretations of reality that keeps men from seeing how women are victimized” (17). A autora interpreta a figura de Dupin como a mente andrógina que consegue recuperar a “second story”, quer dizer, “the second half of the human story” (17).

12 Talvez haja argumentos para dizer que se tratava de uma gata. O narrador encontrou o que procurava, “another pet of the same species” (601), não necessariamente do mesmo género. Para além de se comportar como a esposa, este segundo gato partilha o destino dela: os dois, ou talvez as duas, ficam sobrepostas numa campa comum.

“This, then, was the very creature of which I was in search (...). When it reached the house it domesticated itself at once, and became immediatly a great favorite with my wife.

“For my own part, I soon found a dislike to it arising within me. This was just the reverse of what I had anticipated; but—I know not how or why it was—its evident fondness for myself rather disgusted and annoyed” (1: 601).

Torna-se por esta altura evidente que o gato substituiu o objecto pelo qual nutre sentimentos tão violentamente ambivalentes. E, dado o pouco crédito que a “plot” deixa ao narrador, não me parece razoável assumir que esta seja uma manifestação inconsciente de perturbação psíquica em Poe. Tudo indica, pelo contrário, que com estas associações Poe pretende expor o verdadeiro motivo do crime do narrador, isto é, a repugnância que este sente por um modelo altamente convencional de feminilidade.

É desta perspectiva que me interessa avaliar o crédito que nos merece o narrador de “Ligeia”. A “intensity of regret” com que, na segunda parte do conto o narrador representa o fantasma de Ligeia parece-me ser também uma máscara do arrependimento pelo seu assassinato, como propôs Matheson. Contudo, ainda recentemente, e depois da publicação do artigo deste crítico, foi avançada a tese de que o narrador se sente arrependido por ter prejudicado Ligeia quando tentava beneficiá-la¹³, mas essa leitura parece não ter em conta a complexidade estrutural do conto que, como Matheson demonstrou, se organiza em torno da ocultação do homicídio da primeira esposa. Para além disso, essa linha de leitura, ignora também o facto de o fantasma de Ligeia desviar eficazmente a atenção do leitor, mesmo do leitor crítico, da violência infligida a Rowena, desempenhando, assim, o mesmo papel que o fantasma de Pluto em “The Black Cat”.

O próximo passo do meu raciocínio parte duma das constatações mais úteis sobre o conjunto da obra ficcional de Poe, da responsabilidade de Cynthia Jordan. Esta estudiosa considera que, na obra de Poe há, ao longo do tempo, uma progressão no tratamento ficcional do crime doméstico no sentido da maior explicitação, do crime oculto ao crime visível¹⁴. Concordo inteiramente com a afirmação, e, pela minha parte, acrescento que alguns dos contos parecem mesmo ser uma espécie de explicitação da “thesis” de um, ou mais, contos anteriores. É o caso de “The Imp of the Perverse”, que me parece, de todos os contos de Poe, aquele em que a relação entre as aparições fantasmáticas e a culpa suprimida aparece de forma mais explícita e sistemática. O mecanismo fantasmagórico desse conto parece-me fundamental para compreender “The Black Cat”, mas também “Ligeia”, em que o mesmo mecanismo

13 É a tese que expõe Candace Vogler na comunicação intitulada “Much of Madness and More of Sin: Compassion, for Ligeia”.

14 “both authors gradually changed their fictional focus from covert to overt victimization of women” (Jordan 2). No que toca à violência doméstica, pode-se dizer que se torna mais explícita independentemente do sexo da vítima, como mostram dois contos relativamente tardios de Poe: “Tell-Tale Heart” e “The Imp of the Perverse”.

aparece, na minha opinião, de forma muito mais codificada.

O seu narrador é o outro proponente da famosa teoria da “perverseness”. Defende que o estudo do comportamento dos homens por indução revela acções “whitout comprehensible object” (1: 827), e que a dedução metafísica “from the destiny of man, and upon the ground of the objects of his Creator” (1: 827) não pode capturar acções que tendem para a autodestruição do sujeito, motivadas por um paradoxal não-motivo, “a *mobile* without motive, a motive not *motivirt*” (1: 827).

A posição epistemológica em que se coloca este narrador assemelha-se à do seu homólogo no conto “The Man of the Crowd”, que concebe uma não-categoria, para o homem “singular” em cuja deambulação não descobre “design”: “I was at a loss to comprehend the waywardness of his actions” (1: 395). O único homem de cujo comportamento observável se não pôde inferir uma classificação seria, conjectura, o pior dos criminosos, cujo coração não se deixa ler. Porém, embora o narrador de “Imp”, outro dos homicidas de Poe, fale da “perverseness” que observou em si mesmo, não é o crime a acção que cria a necessidade desta teoria. O criminoso confesso não evidencia nenhum arrependimento pelo crime cometido, não se defende, nem sequer procura captar a simpatia do auditório.

Não é o crime que não tem motivo. A esse, trata-o mesmo como um negócio como outro qualquer, e dispensa a relação de “impertinent details” como a identidade da vítima, ou as circunstâncias exactas que o ligavam a ela (ou melhor dizendo ele, pois a tanto nos autoriza um pronome pessoal) pois poderiam “vex you [o leitor]” (1: 830). Dele só sabemos que gostava de ler à luz da vela, hábito insalubre, sem dúvida. A relação era contudo suficientemente próxima para compensar a empresa do assassino com uma herança, que exprime brevemente, como dado adquirido, através do ablativo absoluto: “Having inherited his estate” (1: 830). Descreve com orgulho, num parágrafo relativamente curto, o “conceito” do crime, levado a efeito, depois de calma ponderação, com uma arma que se auto-destruiu, uma vela envenenada. Garante, “I had left no shadow of a clue” (1: 830), e de facto, decorrem vários anos em que a polícia não o importuna. Mas, um dia, sente a habitual (em Poe) compulsão para confessar. É essa a acção para a qual o narrador não descobre motivo, e é ela que cria a necessidade da extravagante teoria.

Eventualmente, a culpa que o narrador não admite na sua consciência, transforma-se numa sombra que impele o narrador à confissão. Ele reconhece que é “assombrado”, mas também recusa reconhecer nisto sinais de culpa ou arrependimento. Não reconhece, portanto, na sombra a manifestação do terror que persegue o homicida. O homem solitário que pratica o crime, e enquanto narrador ele não poderia estar mais isolado, nunca está realmente só, “[h]e is alone with the ghost of the departed” (“Rogêt”, 1:546). A teoria da “perversness” surge para preencher a lacuna deixada por uma

explicação inadmissível, mas de que o criminoso está ciente: “And now my own casual self-suggestion, that I might be possibly fool enough to confess the murder of which I had been guilty, confronted me, as if the very ghost of him whom I had murdered—and beckoned me on to death” (1: 831).

Este complexo de sombras é, quanto a mim, da mesma natureza que as aparições fantasmáticas de Ligeia. Estas visões são, simultaneamente, a “shadow of a clue” que reactualiza o momento crítico do crime, e a última metamorfose da ausência sensível da vítima. Estou convencido de que o uxoricida de “Ligeia” conseguiu enganar-se mais completamente a si mesmo, sem contudo conseguir impedir que um conjunto de pistas fantasmáticas se insinuasse no seu relato.

Esta digressão prévia serviu para mostrar uma tendência entre os narradores assassinos de Poe para esconderem o seu crime atrás de uma ficção sobrenatural e, à medida que for tratando especificamente dos “multiple murders” em “Ligeia”, voltarei aos contos aqui referidos. Com a minha análise espero dar uma direcção diferente à cautela que William Gargano aconselha com os narradores de Poe.

Em todos os casos até agora analisados, o acontecimento sobrenatural depende do homicídio, mas, por alguma razão, mesmo depois de confessar o ódio que tinha a Lady Rowena, a sua segunda esposa, a história de metempsicose que nos apresenta o narrador de Ligeia tem merecido quase sempre absoluta confiança. Quando essa desconfiança existe, e é fácil descobrir motivos para ela, ou é vaga, difusa, sem objecto, como em Harold Bloom, ou uma desconfiança epistemológica do “delluded rationalist”, como em Gargano. Matheson é, como veremos mais adiante, a excepção a esta regra.

Bloom, tal como Gargano, duvida da autoridade do narrador, sem nunca o considerar suspeito de um crime difícil de definir, e chega inclusivamente a descrer da existência de “Ligeia”, enquanto personagem, nos limites do conto. O segundo, mais ou menos pelas mesmas razões, considera que a memória da primeira esposa foi de tal modo idealizada pelo narrador que a referência se tornou impossível¹⁵. Já Michael J. S. Williams, no seu estimulante livro sobre Poe observa, e bem, que a construção dolorosa da memória de Ligeia mostra que a sua presença se perdeu irremediavelmente. A minha hipótese é compatível com as duas últimas posições, mas não com a de Bloom. A ideia de que Ligeia “não existe” é certamente sugerida pelo carácter vago do seu retrato, e também pela ausência de um nome paternal, mas é um erro considerá-la menos “real” que as outras personagens, cuja existência também só é atestada pelo narrador. Talvez seja oportuno fazer a este propósito a pergunta que Poe metrificou num dos seus poemas: “You are not wrong, who deem / That my days have been a dream; / Yet if Hope has flown away / In a night, or in a day, / In a vision, or in none, / Is it therefore the less

15 Segundo ele, o falhanço do narrador representa um falhanço da humanidade: “The language of men reaching futilely towards the ineffable” (825).

gone?” (97). Estará Ligeia menos “gone” que Rowena Trevanion of Tremaine? Para além deste nome impressionante e aliterativo, do nome paternal, e de um título algo fantástico, o que sabemos acerca dela? Não creio que a existência de Ligeia seja menos concreta, e isto porque é atestada de forma indirecta pela influência da sua ausência sobre o narrador. Há, realmente, duas provas da existência de Ligeia: a fortuna que o marido herda, no plano material, e a sua herança intelectual (a citação de Glanvill e o poema “The Conqueror Worm”, que o narrador não compreende¹⁶). A função narrativa destes dois contos é, quanto a mim, a mesma que Cynthia Jordan identifica para a produção artística de Roderick Usher, isto é, meios para derrubar o controlo autoral do narrador, expondo aquilo que ela designa como “second story”¹⁷, ou seja, o crime que o narrador procura esconder com a sua ficção fantasmagórica, o enterro prematuro de Madeline Usher.

Mas nem Bloom nem Gargano desconfiaram do ponto mais sensível, e vulnerável, do relato: a presença de Ligeia no quarto de Rowena. Incapazes de o explicar, os dois críticos aceitam que se trata de um conto em que os fantasmas existem (ou pelo menos são mais reais que a primeira mulher). Isso leva alguns autores, entre os quais Bloom, a censurar a suposta puerilidade do autor¹⁸. Mesmo julgando que o narrador merece pouca confiança, e tem uma tendência para assimilar Ligeia ao ideal, aceita-se sempre a inexplicabilidade do final, quer dizer, “that the unbelievable is about to happen” (Hoffman 98). O estilo descontraído de Daniel Hoffman permitiu-lhe exprimir sem subterfúgios esta curiosa adesão ao irracional:

Terror, terror, terror grips us the first time we read this tale. A strange numbness in the heart, a willingness to be frightened at the very moment we would dismiss the spectre as a story teller's audacious imposition. But we don't dismiss the imposition, we give in to the sensation of being terrified as though revelling in a voluptuous excitation. Why are we unwilling or unable to see through this most horrible trick of Hoaxiepoe's? Or, if able to see through it, unable to free ourselves from illusion exposed as illusion? Is it because we are reaminded of something we are on the verge of remembering but cannot?”. (100)

Hoffman sente que a desconfiança contamina Poe, o poeta dos embustes. Compreende, que o que está em causa não é se acreditamos ou não em fantasmas, ou se um balão realmente atravessou o Atlântico, mas porque razão queremos acreditar no final “transcendente” de Ligeia. Não é que alguém

16 No segundo capítulo desta dissertação, dedicado a “Ligeia”, farei uma caracterização mais detalhada desta herança.

17 Ver explicação na nota 11 deste capítulo.

18 Harold Bloom reconhece com desgosto que os contos de Poe são incontornáveis, mas “best read when we are very young” (3). Sugere a menorização do contista (“the tale somehow is stronger than its telling”, 4) e mesmo do artista (“Poe fathered exactly nothing”, 5). Não me atrevo a contestar a preciação da qualidade poética de Poe que faz o grande crítico americano. Limito-me a sugerir que, se o género é uma expectativa de leitura, os contos de Poe ganhariam em ser lidos por quem deles esperasse mais do que uma história para assustar crianças.

leve a sério as provas ficcionais da transmigração, ou da alquimia, que Poe *finje* apresentar, mas algo nos faz querer acreditar que Poe sugere que algo ideal e imortal pode sobreviver ao corpo de Ligeia.

O argumento é circular, e voltamos sempre ao “self-same spot”. Dizemos que Poe tinha uma fé hermética, obscura na religião do romantismo, o símbolo, para afirmar uma saída sobrenatural para alguns dos seus contos; usamos a saída sobrenatural dos seus contos para justificar a fé de Poe nos mistérios que nos ligam ao mundo dos espíritos. Convencidos *a priori* desse dado crítico, julgamo-lo depois pueril quando lemos os seus contos, a que assacamos uma sedutora, mas desprestigiante irracionalidade.

Outras leituras de “Ligeia”, no entanto, põem em evidência que a descrição de Rowena não é muito mais consistente que a da sua antecessora e que, em “one-sided stories” (Jordan “Poe's Revision” 5) como esta, também ela pode, teoricamente, “não existir”. É o que propõe John R. Byers quando publica o seu artigo “The Opium Chronology of Poe's 'Ligeia'”. Neste artigo procura responder a algumas das questões nunca resolvidas acerca de “Ligeia”. Tomando como mote a epígrafe de “The Murders in the Rue Morgue”, sente que “Ligeia” precisa de uma solução que Dupin aceitasse, isto é, que exclua o sobrenatural. Esta declaração de propósitos parece-me muito interessante. Os resultados, esses, parecem-me decepcionantes.

A história que descreve é um louvável exercício ficcional de paródia do conto mas, embora não tenha, do ponto de vista científico, nenhuma consistência, merece ser referida aqui. O casamento de Ligeia e do narrador teria durado muitos anos até que, um dia, quando o narrador passava dos setenta anos e a sua “jovem” esposa dos cinquenta, esta, “through the human and natural weakness of her will” (45), parece falecer. Enganado pelas aparências, o marido apressa-se a realizar o seu velório, mas espera-o um surpresa: “What has happened then briefly is that Ligeia has had a cataleptic seizure and that the narrator has too quickly prepared her for the grave and, in his grief, has fallen prey to an opium dream of a few hours duration of a fanciful English abbey, a fanciful room, and a fanciful second wife” (45). Como há um intervalo substancial de tempo entre este episódio patético e o momento em que o idoso viúvo se senta para legar à posteridade a sua experiência, Byers considera que a sua história é o delírio senil de um opiómano em declínio. Como eu dizia, é uma história interessante, mas não é esse o motivo desta paráfrase. Esta leitura mostra, isso sim, que, uma vez abandonada a esperança de fazer uma leitura “literal” satisfatória do conto, o crítico fica amarrado a um cepticismo absoluto, e tem de escolher, de forma mais ou menos arbitrária, que parte do relato merece crédito. Em justiça, devo dizer, porém, que a tese de que o óbito de Ligeia foi registado cedo de mais me veio a parecer correcta, embora os argumentos de Byers me pareçam, também nesse ponto, bastante débeis.

Recentemente, Catherine Carter tentou reabilitar uma leitura alegórica e desmaterializada de “Ligeia”, contrariando a nova direcção que Terrence Matheson imprimira ao estudo do conto, que considera demasiado “literal”. A sua solução tenta acomodar as figuras das esposas a uma entidade sem existência corpórea, a que chama a musa do narrador, que é uma parcela da consciência dele. Esta solução engenhosa permite-lhe declarar irrelevante a investigação criminal em “Ligeia”: “If Ligeia and Rowena are personified muses, then *both* are elements of the author’s consciousness; whether Ligeia poisons Rowena or whether the narrator ‘himself’ does so, it is a drama of one or more elements of a personality destroying another in pursuit of dominion” (17). Claro que esta atitude deixa sem explicação estrutural convincente a confusão que rodeia as gotas de veneno, e as aparições fantasmáticas, afastando a leitura de Matheson através do subterfúgio de desconsiderar as porções do conto que ele procura explicar e dizê-las irrelevantes sem esclarecer o critério que preside a esse julgamento. Acima de tudo, perpetua a hesitação acerca da existência física das duas esposas, porquanto, tratando-as embora como realidades psíquicas, evita o contacto com a leitura “literal”, relativamente à qual não sabe que postura tomar.

No entanto, a ideia de que Ligeia é, ou se tornou, uma parte da consciência do narrador parece-me produtiva, especialmente se combinada com as propostas de Cynthia Jordan. No seu excelente artigo, esta autora mostra que em “The Fall of the House of Usher” os irmãos Roderick Usher tenta minar o poder do narrador sobre o conto, e combater a supressão da metade feminina da história dos gémeos. O conflito entre as duas histórias dar-se-ia em Roderick, a personagem andrógina. Creio, que um entendimento satisfatório do casal formado por Ligeia e o seu narrador implica, precisamente, cruzar a leitura a leitura psicológica com a “literal”, e a mulher de carne e osso com a impressão pessoal que passou ao espírito do narrador e se tornou uma parte da sua consciência.

Mais uma vez, parece-me que Poe sugeriu, num dos contos posteriores, o paradigma de leitura que o leitor crítico deve adoptar em “Ligeia”. Falo de “Eleonora”, o último conto com nome de mulher dos quatro escritos por Poe. A estrutura desse conto é, em muitos aspectos, semelhante à de “Ligeia”. O narrador conta-nos uma história fantástica acerca da sua primeira ligação amorosa com Eleonora, descrita em termos alusivos, alguns preferirão dizer “poéticos”. Esse romance tem por cenário o idílico “Valley of the Many-colored Grass”, descrito, tal como Ligeia, em termos tão fantásticos que parece não ser possível uma referência real concreta. Aí, conhece Eleonora, e apaixonam-se, o que precipita um primeiro conjunto de alterações naquele cenário. Pouco depois, a jovem Eleonora adoece mortalmente, e o narrador jura-lhe fidelidade através de um pacto cujos termos prefere não revelar. Com a morte da noiva, ocorre um segundo grupo de alterações no cenário, que se torna desagradável ao

narrador. Acaba por abandonar o retiro do vale, e ingressa no mundo, onde conhece outra mulher, Ermengarde, com quem se casará. No último parágrafo do conto o espírito de Eleonora vem dizer-lhe que, “for reasons which shall be made known to you in Heaven” (1: 473), não quebrou os votos que o ligavam à sua memória, nem sofrerá as terríveis consequências que isso implicava.

O narrador, como que respondendo a acusações que o conto não especifica, prevê as atitudes dos seus leitores no que toca à avaliação da credibilidade do narrador: “We will say that I am mad. I grant, at least, that there are two distinct conditions of my mental existence—the condition of lucid reason, not to be disputed, and belonging to the memory of events forming the first epoch of my life—and a condition of shadow and doubt, appertaining to the present, and to the recollection of what constitutes the second great era of my being. Therefore, what I shall tell of the earlier period, believe; and to what I may relate of the later time, give only such credit as may seem due; or doubt it altogether” (1: 468). O narrador pede, portanto, a nossa adesão à parte mais fantástica do relato, muito expandida, e em que representa obliquamente a sua vida sentimental pelas alterações na paisagem do vale. Pede-nos, paradoxalmente, que desconfiemos da parte mais linear do seu relato.

Nisto se parece com o narrador de *Ligeia*, que declara estar seguro das suas recordações poetizadas de “*Ligeia*”, relacionadas com a primeira época do seu “being”, e, fazendo referência constante ao luto e ao ópio, tenta minar a credibilidade do relato no que toca à segunda. Aceitando este paralelismo, a leitura de Byer corresponderia, *grosso modo*, à recomendação do narrador de “*Eleonora*”, enquanto as leituras de Bloom, Hoffman, e mais recentemente de Jack L. e June H. Davis¹⁹ ou Catherine Carter, preferem desconfiar daquilo a que o narrador deseja que se dê mais crédito. Todos eles, no entanto, evitam ser assertivos acerca do conto, pondo em causa a pertinência de uma leitura “literal”. Sugerem mesmo que ela não existe e, por isso, acabam implicitamente, a duvidar “of it altogether”, por não encontrarem um “facto total” que resolva todas as inconsistências do conto. Assim vistos como um pântano onde o leitor não pode encontrar um ponto de apoio seguro, estes contos parecerão, realmente, sempre incoerentes, incompletos, absurdos, tão pueris como o seu narrador. Mas “*Eleonora*” contempla ainda outra hipótese, um modo de leitura que supera esta barreira intransponível de inconsistências: “or, if doubt ye cannot, then play unto its riddle the Oedipus” (1: 468).

Este acrescento irónico reduz todas as hipóteses a uma disjuntiva simples: ou se resolve o enigma ou, no caso de não se poder, duvida-se. O centro desta discussão é uma interpretação antimística de “*Ligeia*”, que satisfaça o preceito de Dupin de exclusão do “*praeternatural*”, e a frase que transcrevi parece-me ser um convite de Poe a esse tipo de leitura. Quanto mais não seja porque o

19 No artigo “Poe’s Ethereal *Ligeia*” são taxativos: “(...) there is no physical *Ligeia*”.

decifrador do enigma da Esfinge é tradicionalmente identificado como um antepassado remoto dos detectives ficcionais modernos, de que Dupin é o primeiro exemplo. Mas a relação entre Édipo, os detectives, e uma posição radicalmente anti-mística é muito mais explícita no livro das *Tales of the Grotesque and Arabesque*.

O narrador anónimo de “Thou Art the Man!” propõe-se fazer isso mesmo, “play the Oedipus to the Rattleborough enigma” (1: 728). Esta personagem exerce, como Dupin, a detecção a título amador, e expõe o verdadeiro culpado do homicídio de Mr. Shuttleworthy, o tão infame como insidioso e bem falante, Charles Goodfellow. Contudo, o enigma a que se refere na frase de abertura do seu conto não é o crime por resolver: “I will now play the Oedipus to the Rattleborough enigma. I will expound to you—as I alone can—the secret of enginery that effected the Rattleborough miracle” (1: 728). O acontecimento, ou melhor, o pseudo-acontecimento, a que se refere é o regresso de além-tumba do cadáver da vítima, cuja descoberta o narrador tinha mantido em segredo, para apontar, literalmente, o seu assassino enquanto pronunciava as palavras que compõem o título do conto. Na sequência disto, o assassino, impressionado com esta perseguição sobrenatural, confessa o crime, e cai morto.

Este acontecimento, que os notáveis da localidade presenciaram na sala de jantar do assassino, como se compreende, inspirou-lhes o mais vivo terror. É este o enigma e resolvê-lo significa revelar o “segredo de engenharia”, estritamente material, que convenceu todos os presentes de que um morto regressara momentaneamente ao mundo dos vivos para que o crime de que foi vítima fosse conhecido, e o traidor castigado. A tarefa deste Édipo é, portanto, reduzir o milagre aparente, mais concretamente, a presença aparente de um “revenant” a dados empíricos.

A segunda parte do relato de “Eleonora” também termina com o regresso da noiva morta, mas a semelhança com a “plot” de “Ligeia” é ainda mais extraordinária, já que, segundo o narrador, Ligeia regressa como um cadáver animado, precisamente o caso do cadáver de Shuttleworthy, animado por um truque cénico que inclui o ventriloquismo. No essencial, a atitude deste detective obscuro é análoga à do seu colega mais famoso, Auguste C. Dupin, uma vez que ambos, enquanto detectives, reduzem o milagre a causas improváveis, mas que nada têm de prodigioso. Na base de todas as inferências do detective francês está a distinção entre as impossibilidades de facto, e as impossibilidades aparentes e, por isso, quando explica ao narrador de “The Murders in the Rue Morgue” a sua solução do problema da “locked room” a base de entendimento é estabelecida com rigor: “It is not to much to say that neither of us believe in praeternatural events” (1: 416-7). Estou convencido de que é possível encontrar uma leitura muito mais coerente de “Ligeia” partindo deste mesmo princípio.

A explicação materialista do fenómeno aparentemente sobrenatural pode, especialmente quando

o narrador é a única testemunha do fenómeno, ser psicológica. A propósito de “The Black Cat” vimos como a “fancy” do assassino pode fazê-lo acreditar em “revenants”, e conduzi-lo à exposição dos seus crimes. O que é interessante no enigma de Rattleborough é que a fancy do narrador é mobilizada, artificialmente, por outra pessoa, através de uma encenação do regresso do morto que, como veremos um pouco mais adiante, faz amplo uso de efeitos especiais ou cénicos. Mas antes de olharmos com mais atenção para esse conto, parece-me oportuno comentar o papel da “fancy” como explicação racional de milagres.

Tentei mostrar que, em “The Black Cat” e “The Tell-Tale Heart”, os relatos “sobrenaturais” dos narradores de Poe têm uma explicação racional sancionada pela “forma completa” do conto. Em ambos os casos o narrador parece não resistir à pressão da sua culpa, e ficcionaliza drasticamente a recordação dos seus crimes.

Poe tinha à sua disposição uma teoria psicológica que explicava este tipo de elaboração, mais ou menos inconsciente, das recordações, a teoria da associação que herdou de Coleridge, isto é, a teoria da “fancy”. O poeta romântico inglês tentou em *Biographia Litteraria* combater as teorias mecanicistas da associação, em parte para defender a autoridade do artista. Segundo ele, as associações de ideias, ou recordações, obedeciam a leis, mas podiam ser influenciadas pela consciência e pela razão do indivíduo. Assim, o facto de a arte depender de uma capacidade associativa não significava que a obra não fosse determinada pela intenção do autor, que orientava o processo de associação²⁰. Poe herdou no essencial a teoria de Coleridge²¹.

Em “The Island of the Fay” Poe encenou um exemplo do funcionamento da “fancy” que nos interessa particularmente. O narrador encontra-se, depois de um longo passeio pelo campo, num estado de dormência, entre o sono e a vigília, que facilita que imagens recordadas, associadas a preocupações conscientes, se sobreponham a imagens observadas no presente. À imagem compósito resultante chama-se também “fancy”. Ao estado de abstração em que os “confines of the waking world blend with those of the world of dreams” (*Marginalia* II: 1383) chama-se “revery.”²²

Aí, a “fancy” é mobilizada por uma preocupação que ocupa exclusivamente, naquele momento, a mente do narrador de primeira pessoa, e provoca uma visão que não perturba o narrador, consciente do processo de associação. No momento em que se deita à beira do rio, debaixo de uma sombra,

20 Reage contra o empirismo radical de Hartley, que fazia da associação de ideias um mecanismo: “Had this been really the case [o de princípio da contemporaneidade ser a única lei da associação de ideias], the consequence would have been , that our whole life would be divided between despotism of outward impressions, and that of senseless and passive memory” (*Biographia Litteraria* 111; ch. 6).

21 Sobre este assunto ver o artigo de Floyd Stovall (“Poe's Debt to Coleridge”. *Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. G. R. Thomson. New York-London: 2004. 789-98) e a nota 14 ao próximo capítulo.

22 cf. Poe *Marginalia* II: 1382-5.

totalmente descontraído, o narrador tem os pensamentos ocupados com uma única questão. Os outros dois narradores que estamos a tomar como modelo têm a consciência ocupada com uma preocupação que os absorve totalmente, dia após dia, e isso não lhes permite um momento de descontração. A essa preocupação podemos chamar “mania”.

É também esse o caso do narrador de “The Premature Burial” cuja acção não corresponde à sugestão que o título faz. O tema é, não a inumação precoce de alguém, mas o terror injustificado de sofrer tal sorte. O narrador admite ter estado completamente paralisado por essa preocupação: os ataques catalépticos frequentes que sofre, sintomas de uma doença não especificada, torna-lo-iam particularmente vulnerável a ser enterrado vivo, dadas as limitações da ciência médica, incapaz de estabelecer com precisão a fronteira entre a vida e morte.

Em jeito de preâmbulo à narração do seu caso, refere uma série de casos “conhecidos” de “premature burials”, cujas fontes já foram identificadas nos artigos da imprensa sensacionalista do tempo de Poe. Esses relatos exploram a sugestão do título, e preparam o leitor para ler palavras escritas por um autor (fictício) que voltou da sepultura, que parece estar “imposing upon the credulity” do leitor pedindo emprestada a autoridade da palavra impressa para um relato vindo de “beyond the grave”. Lembro as palavras do sultão em “The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade”: “*That, now, I believe,*’ said the king, ‘because I have read something of the kind before, in a book’” (I: 800).

O leitor assim predisposto a encontrar um relato que desafia a verosimilhança, lê a experiência própria do narrador que, afinal, apenas “fantasiou” que tinha sido enterrado vivo. Na verdade, tinha adormecido no beliche do porão de um navio e, quando acordou, a mania tomou conta da sua consciência antes mesmo da recordação dos acontecimentos do dia anterior. A hipocondria mobilizou a sua “fancy” e fê-lo interpretar os dados sensoriais como índices de inumação, isto é; os índices que se apresentavam aos seus sentidos tinham-se associado, numa primeira fase, à sepultura, e a sua razão, numa segunda fase, justificou a associação automática. O relato é, assim, totalmente desinflacionado, o que dá, retrospectivamente, uma leitura irónica às palavras com que o narrador o integra na tradição dos relatos de enterramento precoce: “And thus all the narratives upon this topic have an interest profound; an interest, nevertheless, which, through the sacred awe of the topic itself, very properly and very peculiarly depends upon our conviction of the *truth* of the matter narrated. What I have to tell, is of my own actual knowledge—of my own positive and personal experience” (I: 672).

Em primeiro lugar, a sugestão do título aqui retomada não se confirma. Em segundo lugar, não há nada na experiência do narrador inspirador de “sacred awe”, e apenas a convicção pessoal do leitor lhe pode comunicar, por simpatia, essa qualidade. De uma forma semelhante à que vamos encontrar em

“The Murders in the Rue Morgue”, Poe faz uma gestão criteriosa das sugestões que o título gera durante grande parte do conto para predispor o leitor para um desenvolvimento que não se concretiza (neste último conto não há, em rigor, nenhum crime, dada a inimizabilidade constitutiva do agente da matança).

Mas não é só por manipular com malícia as expectativas do público que este conto é relevante para o meu argumento. Ele mostra até que ponto a “fancy” tem precedência sobre a razão. A associação entre a sepultura e o sono torna-se automática, isto é, sempre que acorda num quarto escuro pensa que está enterrado. Alimenta esta associação com leituras sugestivas até que “[m]y fancy grew charnal. I talked 'of worms, of tombs, of epitaphs” (I: 674), ou seja, o seu pressentimento auto-confirma-se. Quando acorda no beliche, na escuridão do porão de um navio, elabora racionalizações que aumentam a sua convicção, isto é, as racionalizações seguem a direcção pré-estabelecida dos pensamentos do narrador.

Em “The Black Cat”, o predomínio da “fancy” manifesta-se de forma ainda mais interessante, na passagem, acima referida, em que o narrador tenta explicar a representação grotesca de Pluto que aparece sobre a cabeceira da sua cama: “Although I thus readily accounted to my reason, if not altogether to my conscience, for the startling fact just detailed, it did not the less failed to make a deep impression upon my fancy. For months I could not rid myself of the phantasm of the cat” (I: 601). O narrador destrói a casa pelo fogo, mas não consegue apagar os vestígios da sua culpa. A explicação racional do fenómeno, evidentemente subordinada à associação “fanciful”, logra anular perante a sua consciência o significado perturbador da representação. Com isso, e com a mudança de casa, o narrador livra-se da impressão na parede do lar, mas não pode suprimir a impressão deixada na sua mente. Muitas vezes nos contos de Poe o horror doméstico se imprime simultaneamente na casa e na mente do narrador, e em nenhum mais do que em Ligeia.

Vimos, portanto, dois narradores de Poe que, mais tarde ou mais cedo, ganham consciência de que foram enganados pela sua “fancy”. Mas o mesmo não acontece com os narradores de “The Black Cat” e “The Tell-tale Heart”. A culpa do homicídio mobiliza a sua “fancy” de uma maneira que permanece inconsciente para o sujeito, mas que o leitor pode reconstituir.

Em todo o caso, é nesta altura claro que Poe frustra frequentemente as expectativas místicas do seu auditório e, no lugar da esperada manifestação incorpórea do espírito, apresenta um corpo, às vezes sob a forma enfaticamente material de um cadáver. Em “Thou art the Man!”, a afirmação da materialidade irreduzível de um cadáver inerte, de tão arrojada, chega mesmo a parecer uma provocação, pelo que me parece pertinente analisá-la mais detidamente.

O narrador anónimo do conto consegue arrancar uma confissão a Charles Goodfellow, o assassino que convencera a pequena comunidade da sua inocência. Para isso, cria de modo artificial as condições que geram no desafortunado homicida a “convicção” de que o homem que assassinou voltou de uma sepultura, clandestina e profana, para o perseguir. O meio que usa é a encenação de um drama macabro.

Charles Goodfellow consegue, pela influência que exerce sobre a sociedade da pequena vila de Rattleborough incriminar o sobrinho da vítima. Tão convencido do seu sucesso definitivo como os narradores assassinos supracitados, convida um grupo de notáveis para um jantar em sua casa por ocasião da recepção de um caixote de “Chateau-Margaux” que contava servir como digestivo aos seus convidados. A caixa, que lhe tinha sido prometida pelo homem que assassinara, fora-lhe enviada, na verdade, pelo detective amador e continha, sem que ele o soubesse, o adereço principal do drama composto para revelar a sua culpa. O diligente narrador, e detective, agendou a entrega de forma a que coincidissem com o fim da refeição. Assim garantiu que a “fancy” de Goodfellow, que já estava “pretty much intoxicated”, estava devidamente excitada. Dentro do caixote, estava o cadáver da vítima, no qual fora instalada uma mola. Quando a tampa foi libertada, saltou de dentro da caixa, qual “jack in the box”, o cadáver semi-decomposto da vítima, que apontou para o anfitrião e lhe endereçou as palavras com que, no segundo livro de Samuel, o profeta expõe a culpa do rei David pelo homicídio de Huriiah (a citação bíblica vem juntar ao drama algum do “sacred awe” que se pretende inspirar no espectador privilegiado da peça): “Thou Art the Man!” (I: 740).

O drama causa o efeito pretendido por quem o criou e encenou. Goodfellow muda de aparência e na sua cara, “so lately rubicund with triumph and wine”, projecta-se uma agonia “more than mortal” ante a contemplação “of his own miserable, murderous soul” (I: 740). Confessa o crime, e cai morto.

O processo que o conduz à confissão e administra o castigo pelo seu crime tem origem na sua própria culpa, que o triunfo fizera esquecer, mas não apagara. O narrador e criador deste drama explica-o nesta frase, tão lacónica como esclarecedora: “For the words I intended the corpse to speak, I confidently depended upon my ventriloquial abilities; for their effect, I counted upon the conscience of the murderous wretch” (I: 742).

Os poucos comentadores que, de passagem, se referiram a este conto tendem a considerá-lo uma incursão menos conseguida do autor de “Rue Morgue” pelo género da “detective story” que fundara. Trata-se de um conto, o único na obra de Poe, em que o detective acumula as funções de narrador do conto. Também se deve notar que o narrador também não é o criminoso, como acontece num número significativo dos contos de Poe.

E no entanto a história de Goodfellow assemelha-se em muito à dos narradores criminosos anteriormente referidos. O criminoso consegue afastar da consciência a sua culpa, e ilude a suspeita dos seus concidadãos. No momento em que o triunfo lhe parece mais seguro, a sua culpa manifesta-se inconscientemente e leva-o à confissão. Em qualquer dos casos, o criminoso julga ser manietado por forças sobrenaturais.

A diferença formal que Poe introduz nesta história, a saber, o facto de o criminoso não ser o narrador, permite uma exposição do “facto sobrenatural”, afinal artificial e concebido para canalizar a culpa do homicida. O criminoso, por morrer na sequência da confissão, não tem, ao contrário dos seus companheiros, ensejo de explicar porque agiu contra os seus interesses conscientes; não tem, portanto, voz, ao contrário dos seus homólogos que retêm, mesmo depois de cair em desgraça, o poder editorial.

Não é demais sublinhar que este é um exemplo, entre muitos na obra de Poe, da representação ficcional de um caso em que um morto parece voltar ao convívio com os vivos, com resultados que esvaziam de forma flagrante as expectativas místicas do auditório. A este morto, por exemplo, que regressa sob a forma de um cadáver, sordidamente material e profano, na garganta do qual o detective introduzira um “whalebone”, a sua mola, é negada toda a espiritualidade. A completa (e cómica) negação da transcendência, e da possibilidade de um regresso de “além túmulo” encontramos-la também nos contos satíricos de Poe, por exemplo na reanimação de “Allamistakeo”, a múmia multissecular em “Some Words with a Mummy”. Em todos estes casos, as palavras vindas do além ficam abaixo das expectativas.

Em “Thou Art The Man!” não falta sequer um comentário irónico, paralelo daquele que vimos em “Burial”, embora esteja completamente ausente o longo preâmbulo “bibliográfico” que ocupa metade deste conto: “I will now play the Oedipus to the Rattleborough enigma. I will expound to you—as I alone can—the secret of the enginery that effected the Rattleborough miracle—the one, the true, the admitted, the undisputed, the indisputable miracle, which put a definite end to the infidelity among the Rattleburghers, and converted to the orthodoxy of the grandames all the carnal-minded who had ventured to be skeptical before” (I: 728).

Este parágrafo, o primeiro do conto, é todo o preâmbulo. Mas este preâmbulo é por si só suficiente para guindar este conto ao estrelato, e a uma notoriedade que tão injustamente lhe tem sido recusada. O segredo de “enginery” alude à materialidade radical da encenação dramática, por um lado, mas também à materialidade do cadáver, usado, como vimos, sem qualquer “sacred awe” pelo detective que o armadilha. A ironia do parágrafo reside na insistência, a todos os títulos excessiva, no carácter milagroso da intervenção, que se vê completamente demolido pela exposição que conta dar. Toda a

ironia do parágrafo se concentra na expressão “carnal-minded”, uma vez que o aparente milagre é afinal o artifício cénico que põs em evidência a carnalidade da vítima (cujo praguejar dilecto era o delicioso “Od rot me!”).

Tudo isto se pode ler como uma piada de gosto duvidoso que o detective triunfante, e arrogante, impõe àqueles que querem conhecer a solução do enigma. Não fosse a insistência com que o parágrafo parodia um discurso religioso, e não teríamos mais a comentar. Porém, para além do termo “milagre”, o narrador usa duas expressões próprias do vocabulário religioso “orthodoxy” e “infidelity”, termos com que se referem habitualmente, respectivamente, os praticantes de uma religião cristã organizada, com dogmas que regulam a prática e as opiniões religiosas dos crentes, e aqueles que não seguem a lei assim definida. O discurso está de tal forma carregado que, onde seria de esperar uma referência à “ortodoxia” da Igreja se encontra uma referência à ortodoxia das “grandames”. Aí reside a ironia: o anti-milagre realizado pelo detective, devolve o mundo, pelo menos momentaneamente, à carnalidade completa, e inverte os papeis do céptico e do ortodoxo.

A cena do jantar pode muito bem ser uma alusão a uma cena semelhante em *Macbeth*, na qual o protagonista vê um fantasma à sua mesa, no lugar que tinha deixado vago, o fantasma do homem que assassinara, Banquo. Macbeth é o único que vê esta aparição, que parece levá-lo à loucura. A sua consciência moral, projectada nessa alucinação, é representada, no drama, como um agente determinante da acção. O motivo é aliás aproveitado por um escritor relativamente obscuro, Rupert Croft-Cooke, na sua peça de 1930, *Banquo's Chair*, peça que de resto lhe deu alguma notoriedade na época, tendo sido adaptada pelo menos duas vezes ao teatro radiofónico²³. Nela, um detective, embora estando plenamente convencido da identidade do criminoso, não pôde reunir provas que o condenassem num tribunal. Contrata então uma actriz para representar o papel do fantasma da vítima, ao jantar, por forma a arrancar pelo terror a confissão ao suspeito. Pretende, assim, reproduzir artificialmente o que se produz espontaneamente em *Macbeth*. O título alude a *Macbeth* ignorando, porém, a utilização de uma “thesis” semelhante, ainda que bastante mais sofisticada, no conto de Poe. A ideia de um “drama within a drama” que força o assassino a denunciar-se já estava, na verdade, presente na obra do próprio Shakespeare: é essa a função de *The Murder of Gonzago* em *Hamlet*. A novidade da versão de Poe, é que é o próprio cadáver da vítima, e não a representação do crime, que regressa ao convívio dos vivos. Creio que no final de “Ligeia” se conjugam uma representação do crime e a visão da vítima.

O antropónimo da vítima, altamente motivado, como o do seu assassino, é também sugestivo.

23 Terá também captado o interesse de Hitchcock, que a apresentou num dos episódios da sua série televisiva.

“Shuttleworthy” é um nome composto, pelo substantivo “shuttle” e pelo adjetivo “worthy”. A tradução mais habitual do substantivo no português da era espacial, bastante feliz, é “vai-e-vem”. O senhor “Shuttleworthy” revela-se efectivamente digno de voltar da sepultura, para ser condignamente vingado, embora isso acarrete uma indignidade praticada sobre o seu cadáver. Revela-se também o digno veículo das palavras do detective. Sobre ele se projecta, em última análise, a memória do homicídio, e a culpa a ele associada, que fazem dele o adereço de um drama, e o suporte de um texto. Mas Shuttleworthy não tem nada a dizer, o silêncio imposto pela morte é irrevogável.

A “fancy”, como móbile poético, pode, portanto, ser mobilizada por preocupações conscientes, ou inconscientes. No segundo caso, pode originar a loucura, manifestada na incapacidade de separar as visões do passado das do presente, e na crença isolada em prodígios, que pode levar à aniquilação do sujeito. Poe recolhe uma tradição literária em que a culpa se manifesta dramaticamente e adapta-a à teoria da associação formulada por Coleridge. O que Poe tem, e Shakespeare não, é um modelo de explicação aparentemente científico, se bem que ainda essencialmente poético, para sustentar e dar verosimilhança ao fenómeno.

Este grande desvio que antecede o meu comentário de “Ligeia” serviu para demonstrar duas ideias. Em primeiro lugar, que Poe, embora consciente da propensão dos seus leitores para procurar nos seus contos as chaves de uma leitura mística, se dedicou com persistência a conduzir o leitor a desenlaces que a negavam. Em segundo lugar, mostrar que na sua obra essa desinflação do transcendente andou associada ao tratamento ficcional do matrimónio, e daquilo a que se pode chamar a violência doméstica. Isso mostra que Poe partilhava interesses com alguns autores seus contemporâneos, nomeadamente com Hawthorne, e, especialmente, com Dickens, autor de vários relatos curtos, verdadeiros estudos da violência doméstica, incluídos em *The Pickwick Papers*. As fascinantes relações de um deles com “Ligeia” serão tratadas no próximo capítulo.

II – A explicação do Cadáver

Parnell: *Speak kindly of the dead.*

Paul: *Mind if I have a minute with the corpse.*

Otto Preminger, *Anatomy of a Murder*

Creio que “play the Oedipus unto the riddle” que constitui “Ligeia” não é apenas viável, mas necessário para compreender a sua arquitectura. Quero com isto dizer que um paradigma de leitura que reduza os milagres aparentes ao funcionamento normal do universo, reconstituindo o crime oculto, é mais satisfatório, e permite integrar tudo aquilo que parecia não ter sentido na leitura sobrenatural, que, desde o primeiro momento, fez com que o conto parecesse pouco conseguido, e o julgamento de Poe acerca dele enigmático.

Terrence Matheson afirma aquele que me parece ser o coração de tal leitura de “Ligeia”: o narrador assassinou as duas esposas, e não apenas Rowena. Segundo ele o principal argumento a favor desta leitura é de ordem formal, e é essa é também a minha opinião. Até ao seu artigo, “Ligeia” foi sempre uma “seemingly unfinished story”, quando comparada com contos como “The Black Cat”, e “The Fall of the House of Usher”, que parecem constituir “complete packages of information” (279). Esta diferença aparente parece cair por terra quando “the narrator is viewed as a double murderer of both Rowena and Ligeia”, uma vez que “many aspects of the tale do come together in a satisfactory manner” (280).

Numa crítica às *Twice-Told Tales* de Hawthorne, numa passagem citada por Cynthia Jordan²⁴, Poe admite a possibilidade de que um conto possa ter uma leitura popular, que satisfaça a maioria dos leitores, e uma outra, só acessível a um pequeno número desses leitores. A passagem é uma leitura aguda e correcta da “plot”²⁵ de “The Minister's Black Veil”, mas, como acontece em muitas das “reviews” escritas por Poe, é importante especialmente por revelar as suas ideias sobre a ficção, isto é, sobre a sua ficção. Segundo Poe, o conto de Hawthorne tem um “obvious meaning”, e outro “insinuated”, que corresponde à “under current of meaning” a que Poe se refere noutros textos sobre a composição de artigos sujeitos a “plot”²⁶: “The Minister's Black Veil' is a masterly composition of

24 Cf. Jordan 1.

25 Com o formalismo que costuma caracterizar as suas críticas, Poe não conjectura sobre o sentido ideológico do conto.

Fazê-lo não implica, evidentemente, abandonar esta interpretação básica e, até prova em contrário, necessária.

26 Poe exemplo, em “The Philosophy of Composition”. O rígido encadeamento lógico que constitui “[the] first or obvious phase” da narração, que termina num desenlace necessário, tem sempre, segundo o poeta, “a certain hardness or

which the sole defect is that to the rabble its exquisite skill will be *caviare*. The *obvious* meaning of this article will be found to smother its insinuated one. The *moral* put into the mouth of the dying minister will be supposed to convey the true import of the narrative; and that a crime of dark dye, (having reference to the 'young lady') has been committed, is a point which only minds congenial with that of the author will perceive” (II: 575)²⁷.

Cynthia Jordan admite também que, em alguns contos, é legítimo procurar um “hidden crime” e, conseqüentemente, é possível que o autor tenha em vista duas leituras diferentes do conto: uma, a evidente, corresponde à moral emitida pelo protagonista; a outra, é preciso inferi-la a partir de alguns indícios através dos quais o autor mina a autoridade da personagem que tenta apoderar-se do sentido da história.

O conto de Hawthorne, no entanto, tem uma diferença fundamental relativamente aos de Poe, que torna estes últimos muito mais arrojados do ponto de vista formal. Hawthorne usa um narrador não-participante, e a voz do “minister”, embora tenha uma posição privilegiada, não é a única; em contrapartida, os narradores de “primeira pessoa” de Poe saturam todos os canais, visto que as ocorrências do discurso indirecto são poucas e altamente codificadas. Em casos extremos, como “The Tell-Tale Heart” e “The Imp of the Perverse”, o discurso indirecto serve apenas para registrar as palavras do próprio narrador em ocasiões particularmente dramáticas: a confissão do assassino no primeiro conto, e os murmúrios tresloucados do segundo que a anunciam. Os narradores, inegavelmente perturbados pelos fantasmas do seu crime, tentam enganar o destino que temem, e realmente julgam merecer, isolando-se do contacto com o exterior, mas acabam por ser derrotados por uma ameaça interna que destrói o seu vergonhoso triunfo. De facto, este é mais um elo de ligação entre os dois contos que agora citei e “Ligeia”, que também termina numa irrupção emotiva do narrador em discurso directo. De qualquer forma, quando o narrador isolado relata a intervenção da polícia, conhecemos indirectamente uma segunda opinião, mas o conto de Hawthorne representa outra possibilidade: a de o leitor poder desmascarar um criminoso que conseguiu iludir a vigilância que a

nakedness”. Poe indica dois meios para compensar a monotonia da consequência. Um, é a sugestão, através da qual se insinua “some under current, however indefinite of meaning” (II: 24). O outro, a “adaptação”, conceito definido na *Marginalia* de Novembro de 1844: “In the construction of *plot*, for example, in fictitious literature, we should aim at so arranging the points, or incidents, that we cannot distinctly see, in respect to any one of them, whether that one depends from any one other, or upholds it” (II: 1316). A construção da *plot* tende para a “mutuality of adaptation”.

27 O texto que Poe escreveu sobre Dickens e Hawthorne, especialmente sobre este último, contém talvez as exposições mais sistemáticas das suas ideias sobre a escrita de contos. No segundo artigo crítico sobre *Twice-Told Tales*, o mesmo que cito no corpo de texto, Poe parece ter um entendimento bastante lato do termo “tale of ratiocination”. “Some of the finest tales are tales of ratiocination” (II: 573), diz. O conceito não se limita, portanto, às “detective stories” criadas por Poe. O termo parece antes referir um sub-grupo das “tales” em que “Truth is (...) the aim” (I: 573). Talvez não seja abusar do texto chamar a uma história em que “the *true* import of the narrative”, isto é, “its entire import”, apenas está ao alcance do leitor “thoughtful and analytical”, uma “tale of ratiocination”.

sociedade exerce sobre os criminosos.

“Thou Art the Man!” oferece, quanto a mim, uma alegoria dramática da leitura de um conto deste tipo, em que o narrador é simultaneamente criminoso e única testemunha do crime. Em primeiro lugar, o procedimento do narrador desse conto representa a dupla função que tem o leitor que queira responder ao desafio do narrador solitário de “Eleonora”, a saber, expor o crime e explicar o milagre. Para expor o crime, o detective tem de expor a ficção “policial” que o criminoso prepara para desviar as suspeitas. Recordo que o criminoso encenara um drama de investigação policial, em que ele mesmo desempenhava o papel do detective, para desviar as suspeitas de si próprio, fornecendo um “fall guy” que permitisse encerrar o caso, afastando definitivamente as suspeitas da consciência colectiva. Charles Goodfellow, com o voluntarismo que o caracterizava, assume a liderança da investigação que os habitantes de Rattleborough, auto-organizados, tomaram a seu cargo, aproveitando para os conduzir a falsas pistas que sugeriam a culpa do sobrinho do morto, e desviando as buscas do poço onde tinha escondido o cadáver. O narrador encontra-o, porém, pelos seus próprios meios, e mantém a descoberta em segredo. Assim, a maior parte do conto consiste na exposição de um inquérito policial encenado.

O outro lado da sua actuação, a exposição de falsos milagres, embora revele uma afinidade epistemológica com Dupin, não coincide com o exercício da detecção. A engenharia que está por trás do falso milagre é, como se sabe, da responsabilidade do detective. A desmistificação implica, portanto, expor o “hoax” que o detective, e não o criminoso, praticou, o drama que, a um tempo, revelou a culpa e castigou o homicida. Esse drama tem assim dois públicos, o espectador privilegiado, em quem o cadáver falante inspira um terror especial, e os convivas, que não têm o homicídio a pesar na consciência. Da eficácia da encenação central, em que são fundamentais os efeitos especiais, depende o sucesso da totalidade do drama, isto é, o efeito do drama sobre os notáveis de Rattleborough reunidos em casa de Goodfellow. É preciso que a maquinaria cénica se mantenha invisível para todos, mas especialmente para o assassino, pois só se estiver convicto do milagre desempenhará o papel que o encenador-narrador preparou à sua medida.

Há portanto dois dramas, um contido pelo outro. Ao assassino é apresentado o “hideous drama of revivification” (“Ligeia” I: 276) da sua vítima. Tomado de terror, assume o seu papel e, dadas as circunstâncias singulares da encenação torna-se, simultaneamente, protagonista e actor do drama a que assiste o resto dos habitantes de Rattleborough. A armadilha cénica que lhe monta o narrador consegue, assim, capturá-lo no interior deste drama singular, no qual “ilusão dramática” tem um sentido completamente diferente do habitual.

A armadilha é ainda mais engenhosa que a “mouse trap”²⁸ de Hamlet, e o que perde em verosimilhança compensa-o com espectacularidade. O rei é espectador do drama que Hamlet preparou, e Hamlet e Horacio são espectadores de outro drama, que se desenrola na plateia e tem como protagonista o rei. Há, nesse sentido, dois dramas paralelos, ao passo que no conto de Poe o assassino é atraído ao palco para assumir, inadvertidamente, o “lead role”, o que só é possível porque ninguém, a não ser o narrador do conto, sabe que se trata de uma representação, o que de certa forma o deixa como espectador singular de um terceiro drama, protagonizado pelo público iludido.

Quanto ao milagre, tanto o assassino como os restantes convivas estão convencidos de que ocorreu, mas por razões diferentes, que interessa discriminar. A “fancy” do assassino está mobilizada pela culpa, especialmente no momento em que goza a euforia do triunfo que julga certo; como vimos noutros contos, esse momento é crítico, e mesmo sem um catalisador tão poderoso, o assassino cede noutros contos à pressão da sua culpa. O narrador limita-se a explorá-la, dispondo determinados estímulos e contando com a predisposição do assassino para os combinar num fantasma acusador, o maior temor do assassino, a que os mais empedernidos, como o narrador de “The Imp of the Perverse” (“And now my own self-suggestion (...) confronted me, as if the ghost of him whom I had murdered—and beckoned me on to death”, 1: 831). Ou talvez sejam precisamente estes os mais sensíveis a este terror, por não poderem expressar directamente a sua culpa.

Mas os convivas inocentes estão livres destas pressões, e de facto o significado da frase irónica com que abre o conto só se torna perfeitamente claro quando se compreende a sua relação com este problema. No *Novo Testamento*, o milagre opera a conversão, mostrando a evidência da existência de Deus, a quem é escolhido para o presenciar. O milagre é um fenómeno que só pode ser explicado por uma incursão excepcional do transcendente no plano imanente, e prova aos cépticos “carnal-minded” que a existência não se reduz ao corpo. O narrador, contudo, não operou um milagre, mas uma ilusão dramática e, quando a expõe, o milagre esfuma-se. Por isso, o narrador converte os leitores do seu relato ao materialismo, mas, é também responsável pela conversão inversa nos habitantes de Rattleborough que presenciaram o seu drama de “revivification”.

A frase acusa uma resistência a esta atitude crítica dos milagres entre os cidadãos, que, nos termos invertidos da frase, parece corresponder a uma predisposição para interpretar os mesmos estímulos como prodígios, isto é, excepções à ordem natural das coisas, no caso, à regra, confirmada por muitos milénios de experiência acumulada, de que os mortos não regressam. O drama torna visível uma realidade imaterial de outra ordem, psicológica, a consciência moral.

28 A peça que confirma a culpa do rei intitula-se *The Murder of Gonzago*. É talvez mais conhecida pelo nome que Hamlet lhe dá no v. 211 da segunda cena do III acto.

Estamos pois em condições de expor uma leitura alegórica do conto. A voz do assassino foi praticamente suprimida do relato. É-lhe negada a autoridade editorial que têm outros assassinos ficcionais na obra de Poe, e com ela o privilégio de ser a voz isolada que relata o próprio crime. A vigilância do narrador é tão apertada que o conto não atribui ao criminoso discurso directo articulado. Porém, embora suprimida do relato, essa voz monopoliza completamente o acesso dos habitantes de Rattleborough à história do crime; primeiro através da falsificação que lhes tenta impingir, e depois através da confissão, estão completamente dependentes das suas palavras. O assassino morre convicto do milagre, mas, como a explicação é adiada para o conto que estamos a ler, os habitantes de Rattleborough abandonam o “teatro” com a mesma convicção, uma vez que nenhum deles soube “play the Oedipus”. Mas não devemos julgá-los com demasiada severidade, já que não tiveram oportunidade, nem tempo, de analisar friamente o acontecimento horripilante que presenciaram. O drama a que assistem foi composto precisamente para transmitir a ideia do milagre, e o dramaturgo não desprezou nenhum dos meios que pudessem conduzir à realização desse efeito. Encerrando o público na sala de espectáculos, garantiu que a sua atenção estava concentrada no “insulated incident” que desenhou. A intensidade da excitação, e a própria brevidade do espectáculo, impedem, por seu lado, que a mente dos espectadores se distraia com as preocupações quotidianas, o que por sua vez garante “unity of impression”, e com ela o domínio da ilusão dramática.

Segue-se de tudo isto que o acesso do povo de Rattleborough ao crime é inteiramente controlado pelo criminoso. A sua perspectiva é portanto a mesma que têm os leitores daqueles contos em que um criminoso expõe de forma praticamente unívoca o seu crime. Falo daqueles leitores que, por lerem o conto de uma assentada, recebem a impressão total. Estes estão tão confinados como as testemunhas do milagre de Rattleborough²⁹: “During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control” (Poe “*Twice-Told tales*” 2: 572). Neles, e não no leitor analítico, que pode resistir ao condicionamento, se produz o efeito.

De facto, os contos desse género, com um narrador anónimo, completamente isolado, são análogos a um drama em que o assassino tivesse caído, sem saber, numa armadilha cénica no interior da qual as suas acções seguem um guião pré-determinado que prevê a sua confissão. É um drama desse tipo, neste caso preparado inconscientemente pelo próprio assassino, que permite ao leitor de “The

²⁹ As ideias que exprimo neste parágrafo e nas últimas linhas do anterior são parafraseadas de “The Philosophy of Composition”: “If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression—for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed” (1: 15). Quanto ao espaço, declara: “it has always appeared to me that a close *circumscription of space* is absolutely necessary to the effect of insulated incident:—it has the force of a frame to a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention” (1: 21). Abusando do público, o narrador de “Thou Art the Man!” não faz mais que tomar a si os privilégios do poeta: “no poet can afford to dispense with *any thing* that may advance his design” (1: 15).

Black Cat” descobrir não já o crime, que nesse caso é manifesto, mas a sua história oculta, e os motivos inadmissíveis que a ele levaram. Um esquema deste tipo explicaria o terror que sente o viúvo de Ligeia ante a aparição da sua esposa, que seria análogo à “more than mortal agony” (“Thou Art the Man!” 1: 741) que sente Goodfellow. Efectivamente, só a tese do homicídio de Ligeia, proposta por Matheson, oferece uma explicação viável para o terror do narrador, e também para o facto de a aparição o rejeitar.

A atitude dos habitantes de Rattleborough corresponde, portanto, à daqueles leitores que se identificam com o ponto de vista do narrador, aceitando a moral da história que este fornece. Estão neste caso aqueles que pensam que “The Black Cat” é uma fábula contra os maus tratos a animais e a maioria dos leitores de “Ligeia”.

O narrador de “Thou Art the Man!” completa a alegoria da leitura. Ele é o representante de uma leitura minoritária de que comungam o criador da “plot” dramática, e “minds congenial”³⁰ com a sua. Trata-se de uma leitura que não se contenta com o efeito, mas tenta descrever os meios que o produziram. Em rigor o detective anuncia a impenetrabilidade da “riddle” que ele mesmo criou. Isto faz do conto uma representação artística da possibilidade que a crítica a “The Minister's Black Veil” tinha estabelecido em teoria, isto é, do criminoso estar iludido.

Quanto à confissão de Goodfellow, só a conhecemos através da recensão do Édipo de Rattleborough que, embora brevíssima, deixa adivinhar algumas semelhanças com os relatos confessionais assinados por homicidas (na obra de Poe, evidentemente). Trata-se de um relato apaixonado e curto, feito num momento de intensa excitação, que como Poe observa em “Philosophy of Composition”, em psicologia como em arte³¹, é de curta duração. Trata-se, para além disso, de um “blood-chilling recital”, que, à medida que se aproxima do fim, perde a articulação retórica que exhibia no princípio: “Towards the end (...) the words of the wretch faltered and grew hollow” (1: 741). Em nenhum conto esta desarticulação das palavras do narrador é tão evidente como em “Ligeia”, que como escrevia Basler nos anos quarenta do século passado, termina num clímax, e não num desenlace³²: um clímax do “unutterable terror” para o qual está orientada a retórica do indizível do narrador, que esconde, afinal, o crime dos olhos dos leitores, mas especialmente dos seus.

Creio que esta confissão também constitui uma representação alegórica de “Ligeia”, que no entanto tem uma particularidade que o tornou quase impenetrável: o narrador não confessa o seu crime directamente, nem é condenado pelo julgamento de terceiros. Desse ponto de vista, o conto é completamente fechado. Mas estou convencido, e tentarei demonstrá-lo, de que o cadáver de Rowena

30 Esta é a expressão usada por Poe na recensão de “The Minister's Black Veil” supracitada.

31 “(...) all intense excitements are, through a psychal necessity, brief” (“Philosophy of Composition” 2: 15).

32 Basler considera que “(...) the conclusion is not a conclusion but a climax” (cit. em Schroeter “A misreading” 398), a menos que reconheçamos que o narrador é um louco e um assassino (de Rowena).

também é animado através de uma engenharia cénica. É a incrível sofisticação dessa engenharia que me faz considerar este conto um fascinante objecto de estudo e, senão o melhor, pelo menos o mais arrojado escrito por Poe.

A hipótese do homicídio de Ligeia pelo narrador oferece pela primeira vez uma explicação plausível para o final abrupto e intrigante do conto. Como nota Matheson, elimina a maior causa de perplexidade, o facto de o viúvo de “Ligeia” não explicar por que motivo viveu anos de sofrimento desde o “regresso” de Ligeia até ao momento em que o relato é escrito. Se, “in her case at least the 'worm' was not all-conquering and (...) her love for him prevailed”, “[w]hy, then, does he suffer so?” (Matheson 280). O homicídio responde a esta pergunta, explica o gesto de rejeição da Ligeia regressada, o “unutterable horror and awe” sentido pelo narrador quando começa o drama da revivificação, e o terror que desarticula o seu discurso nas últimas linhas do conto. Acima de tudo, a revelação do “hidden-crime” do narrador permite distinguir aquilo que no relato não deve ser entendido “literalmente”, o regresso de Ligeia, por exemplo. Consequentemente, a existência “literal” das duas mulheres deixa de estar em causa.

Matheson demonstra com a sua leitura cuidadosa do conto a existência do crime, bem como a sua origem num casamento infeliz, e os motivos que o determinam. Contudo, a sua leitura deixa outros aspectos do conto por explicar. Concentrando-se na justificação da sua tese sobre o primeiro crime, dedica-se bastante menos ao segundo, o homicídio de Rowena, que, embora seja completamente manifesto, uma boa parte da crítica até há muito pouco tempo tinha dificuldade em admitir. A grande falha de Matheson é, quanto a mim, tratar os dois crimes como se fossem, para todos os efeitos práticos, o mesmo: “Too many suspicious similarities surround the deaths of the two women for the reader to dismiss them as coincidence. One must suspect that, if he is slowly poisoning Rowena (as seems almost beyond dispute: how else do we explain those ruby drops that go into her wine?), he poisoned Ligeia as well, the same *modus operandi* having been employed in both cases” (1: 286). O lento definhar que ambas sofrem, e as semelhanças aparentes das suas doenças, sugere-lhe, portanto, “that both wives have met similar fates” (1: 286).

Concordo com a afirmação na generalidade, mas não nalgumas das suas implicações particulares. Estou convencido de que ambas as mulheres foram assassinadas, mas não creio que o *modus operandi* ou a arma tenham sido os mesmos, e isso tem uma importância muito maior do que à primeira vista se poderia pensar. Embora só do primeiro crime se possa dizer com justiça que está oculto, Matheson trata-os ambos como se o fossem quando toma como prova do envenenamento de Rowena as quatro gotas “ruby colored” que o narrador viu, ou sonhou ter visto, cair no copo de vinho

de Rowena na noite em que esta morreu, e isso deixa vários problemas críticos, identificados em comentários anteriores, sem solução.

Quando Roy O. Basler propôs pela primeira vez, em 1948, que o narrador era um assassino, não estava a pensar na morte de Ligeia, e se é verdade que, demonstrando a existência do primeiro crime, Matheson torna muito menos urgente o esclarecimento das circunstâncias que conduzem à morte de Rowena, também o é que o seu artigo não dá conta das objecções que Schroeter fez à tese do envenenamento *da segunda esposa* no violento ataque que dirigiu, na primeira metade da década de sessenta, ao artigo de Basler. Schroeter tem razão em considerar as quatro gotas, em que “his [Basler’s] ‘murder theory’ mainly rests” (“A misreading of Poe’s ‘Ligeia’” 404) uma base demasiado fraca para as inferências que delas se tiram. Basler considera que “in the mélange of fact and hallucination” que caracteriza a narração desse acontecimento, as gotas traem o envenenamento de Rowena, e, na leitura de Matheson, ocupam exactamente a mesma posição: continuam a ser a prova directa do envenenamento de Rowena. Matheson limita-se a conjecturar, sem evidência adicional, que o narrador usou o mesmo processo para matar Ligeia, fornecendo assim uma arma a um primeiro crime que descobriu por outras vias. Evita assim tomar uma posição relativamente ao problema das alucinações na “bridal chamber”, assumindo que as gotas de veneno estão *fisicamente* nos dois momentos decisivos do conto. Creio que a constatação da existência dos dois crimes é o único meio à nossa disposição o resolver, e parece-me por isso uma pena que Matheson não tenha prosseguido essa linha de inquérito. A alternativa a assumir este problema é aceitar, como Bloom e Hoffman, que o conto contém inconsistências insanáveis, e elementos supranumerários, cuja identificação dependerá sempre de critérios arbitrários.

Por outro lado, se realmente o narrador tenta esconder que deu veneno à segunda esposa, e consequentemente o crime praticado contra ela, por que motivo declara abertamente detestá-la “with a hatred belonging more to demon than to man”? Por que motivo não esconde também a violência psicológica a que a submeteu, confinando-a à “bridal-chamber”, com a sua decoração aterrorizadora e os seus efeitos fantasmagóricos? Por que razão revela que instalou a sua jovem, adorável e bem nascida esposa numa torre que, estando “altogether apart from the portion of the abbey tenanted by the servants”, parece servir melhor os propósitos de uma prisão? Porque razão admite ainda que essa “bridal-chamber”, decorada como uma “death-chamber”, já estava preparada quando a família da noiva, “through thirst of gold” lhe cedeu a sua mão (“Where were the souls of the haughty family of the bride, when, through thirst of gold, they permitted her to pass the threshold of an apartment so bedecked, a maiden and a daughter so beloved?”, 1: 270)?

Tudo isto torna inverosímil a teoria de Matheson para o segundo crime, segundo a qual o narrador só teria tomado a decisão de a matar quando percebeu que ela era demasiado “spunky”³³ para corresponder ao seu ideal de feminilidade submissa, indicando, pelo contrário, que o narrador não procurava esse ideal em Rowena, e tinha outras razões para se casar com ela.

Finalmente, se o veneno é a arma *desse* crime, não seria mais prudente, para quem o quisesse esconder, omitir pura e simplesmente a referência às quatro gotas?

A violência exercida sobre Rowena é manifesta, e não precisamos de procurar outras causas para uma doença nervosa que as condições em que vive explicam perfeitamente. Só o desejo de acomodar as misteriosas gotas ao enredo pode fazer com que se desconsidere este facto.

O narrador é tão insensível ao sofrimento desta mulher como o narrador de “The Black Cat” ao da sua, e isto porque, no período em que habita a abadia que adquiriu, com o dinheiro de Ligeia, numa região isolada de Inglaterra, o seu arrependimento é canalizado para a primeira esposa: “My memory flew back, (oh, with what intensity of regret!) to Ligeia, the beloved, the august, the beautiful, the entombed” (1: 272).

Suprime, isso sim, do seu relato, e por duas vezes, pormenores relativos às circunstâncias da morte de Ligeia. censura, primeiro, as palavras que esta pronuncia depois de o marido ter visto “that she must die”: “I would not wish to dwell upon the wild meaning of the quietly uttered words” (1: 267). O segundo silêncio motivado, ainda mais sugestivo, segue-se algumas linhas mais abaixo: “How had I deserved to be so blessed by such confessions?—how had I deserved to be so cursed with the removal of my beloved in the hour of her making them? But upon this subject I cannot bear to dilate” (1: 267).

Isto mostra que o arrependimento do narrador se prende com a morte de Ligeia. A esta luz, a retórica do indizível que caracteriza o retrato de “Ligeia” ganha também um novo significado. O narrador não diz aquilo que tem directamente a ver com a morte de Ligeia, por ter relação com aquilo de que se arrepende, tê-la assassinado. E é por isso que os argumentos a favor da tese do homicídio da primeira esposa têm de ser procurados, como Matheson bem sabe, naquilo que o narrador não diz directamente. Há portanto um crime oculto e outro manifesto. Como em “The Black Cat”, “The Imp of the Perverse” ou “The Tell-Tale Heart”, todas as alucinações do narrador são relativas ao crime cuja culpa ele rejeita, e que o assombra, neste caso, o primeiro. Logo, as gotas de veneno não são uma pista, são uma “shadow of a clue” (cf. “The Imp of the Perverse”), relativas ao crime oculto. O fantasma da primeira vítima serve também, exactamente como em “The Black Cat” (embora aí a primeira vítima

33 “Rowena proved full of surprises, however, and demonstrated more spunk than he expected” (286)

seja o gato Pluto) para atrair a si a culpa do segundo crime, que pode por isso ser descrito com absoluta frieza.

Por outro lado, nem Matheson pôde demonstrar de maneira convincente a relação causal entre as gotas e a morte de Rowena, e o seu argumento a favor dessa conjectura é negativo, quer dizer, esta solução está pendente da descoberta de uma melhor. Hoffmann mantém sobre isto exactamente a mesma posição. Matheson não ultrapassa o impasse, e junta-se a uma longa tradição que conjectura um crime de envenenamento para explicar uma única pista que, pela sua natureza, parece repeli-lo. A explicação melhor parece-me ser aquela que evite tratar facto e alucinação como um todo irreduzível, e só uma teoria consistente e articulada de todos os fantasmas da “bridal chamber” permite fazê-lo.

Estão, pois, apresentados os dois principais argumentos contra a tese do envenenamento. Em primeiro lugar, o terror inspirado pela “bridal room”, o isolamento e, especialmente a insensibilidade do narrador, são mais do que suficientes para explicar a doença nervosa de Rowena. Em segundo lugar, o aspecto fantasmagórico das gotas cor de rubi é um forte indício de que nunca caíram no copo de Rowena, e que, pelo contrário, são uma visão da época da morte de Ligeia.

Começo por substituir a descrição do crime que aparentemente não foi cometido, isto é, do envenenamento aparente de Rowena, por outro que, embora mais subtil, inegavelmente foi cometido, o crime de aterrorizar a mulher até à morte, e de assistir impassível à lenta deterioração da vítima. Esta história de violência psicológica está, por assim dizer, escondida à vista de todos, ofuscada pela presença fantasmática de Ligeia, pelo sofrimento e pelo remorso relativos à sua perda, e pela atitude permanente de auto-comiseração do narrador.

Esta mulher, odiada pelo marido, sucumbe a uma doença que confundia os médicos, e que se manifestava “in her excitability by trivial causes of fear” (1: 272). Nesta expressão está implícito que Rowena estava incapacitada por um terror crónico e despropositado. Mas não posso concordar com aqueles que consideram que o seu marido é mero observador do definhamento da esposa³⁴, a opinião com mais aceitação entre aqueles que crêem na inocência do narrador. A mais leve acusação que se lhe pode fazer é a de negligência. Se nos concentrarmos menos nas impressões fantasmagóricas que experimenta, e mais nas opiniões que emite, veremos que o estado da sua segunda esposa não é catástrofe fortuita, como não o é a “presença” de Ligeia no quarto, e que uma e outra decorrem das escolhas do narrador.

O narrador acusa Rowena de ver e ouvir coisas que não estão no quarto, isto é, de reagir com

34 No “site” de referência da Edgar Allan Poe Society of Baltimore, a ficha dedicada a “Ligeia” contém a seguinte nota acerca do narrador: “*The narrator (unnamed)* - The narrator of the story is chiefly an observer. He is the husband of Ligeia” (The Edgar Allan Poe Society of Baltimore Inc. “Edgar Allan Poe—Ligeia”). Candace Vogler, para citar um exemplo recente, diz que ele sofre de “plain paralysis” (48).

desproporção a estímulos “triviais” e sugere que o factor determinante na produção de uma resposta exorbitante, a alucinação, é a constituição peculiar da mente da sua esposa, que se encontra desregulada. No entanto, na noite fatídica em que a doença de Rowena se agudiza e esta sucumbe, não é ela a única a ter alucinações visuais e auditivas: “One night, near the closing in of September, she pressed this distressing subject with more than usual emphasis upon my attention (...). She partly arose, and spoke, in an earnest low whisper, of sounds which she *then* heard, but which I could not hear—of motions which she *then* saw, but which I could not perceive. The wind was rushing hurriedly behind the tapestries, and I wished to show her (what, let me confess it, I could not *all* believe) that those almost inarticulate breathings, and those very gentle variations of the figures upon the wall, were but the natural effects of that customary rushing of the wind” (1: 273). Algumas linhas à frente, no momento em que vai buscar um cálice de vinho, receitado pelos médicos a Rowena, o narrador admite experimentar também quatro alucinações, visuais, auditivas e tácteis: primeiro sente que “some palpable but invisible object (...) had passed lightly by my person”, depois vê no tapete “a shadow— (...)—such as might be fancied for a shadow of a shade”; ouve o som de um passo; e finalmente vê, “or may have dreamed that I saw” umas gotas “ruby colored” (1: 273) caírem no cálice de vinho, as famosas gotas de veneno. Estes sinais, que alguns consideram os primeiros índices da presença sobrenatural de Ligeia, são citados em quase todos os artigos sobre o conto, e também eu voltarei a falar deles antes do fim do capítulo. Mas, o que me parece estranho e, como disse, no mínimo uma negligência, é que o esposo não diga a Rowena que experimenta, ele também, alucinações. O seu silêncio voluntário contribui assim para confirmar uma loucura de que ele mesmo poderia ser acusado, e que é o mais auto-confirmatório dos diagnósticos.

Espero não abusar da confiança do leitor quando digo que “neither of us believe in praeternatural events (“The Murders in the Rue Morgue” 1: 416-17). Peço ao leitor que admita excluir o “praeternatural”, como propõe Dupin, pelo menos enquanto ler este texto. Se no fim do ensaio ainda considerar que o milagre é o “facto total” necessário que domestica este conto bizarro, poderá restaurá-lo sem dificuldade, reparando o prejuízo. Nesse caso, as alucinações do narrador são visões compósitas e resultam de associações de conteúdos mentais aos dados sensoriais, e são por isso intransmissíveis. As visões que Rowena via “*then*” não eram vistas pelo narrador naquele momento, mas as do narrador também não eram vistas por Rowena (“If this I saw [four larges drops of a ruby colored liquid]—not so Rowena” (“Ligeia” 1: 273-4)). Isso confirma que não comungaram de uma epifania, mas não invalida que umas e outras fossem elicitadas, ou pelo menos catalisadas, pelo mesmo objecto: a decoração da sala, que o próprio narrador admite ter um “phantasmagoric effect” (1: 271).

Este justifica com o “excitement of an immoderate dose of opium” a resolução de não mencionar as suas alucinações à esposa: “I heeded these things but little” (1: 273). No fim do longuíssimo parágrafo, volta a desculpar-se, desta vez com um argumento algo tautológico: “She swallowed the wine unhesitatingly, and I forbore to speak to her of a circumstance which must, after all, I considered, have been but the suggestion of a vivid imagination, rendered morbidly active by the terror of the lady, by the opium, and by the hour” (1: 274). A imaginação vívida remete para a faculdade associativa³⁵, que pode gerar “revery”, o sonho acordado de que falámos no capítulo anterior o que, juntamente com as dúvidas que exprime acerca das gotas que aparentemente se materializam sobre o copo de Rowena, contribui para reforçar o carácter ilusório de tal visão.

Assim, enquanto as alucinações do narrador são explicadas como reacções “naturais” a circunstâncias externas, as de Rowena são atribuídas a doença mental. A força deste argumento é diminuída porque duas das atenuantes invocadas pelo narrador também servem a Rowena : uma predisposição constitutiva para projectar visões ilusórias sobre o quadro dado pelos sentidos, isto é, para a “revery”, e a hora avançada. Ironicamente, o “terror of the lady” Rowena (a expressão é altamente ambígua, e também pode aludir obliquamente ao terror que inspira no viúvo a aproximação da Lady Ligeia), que tinha sido abstraída de qualquer contacto social e isolada do convívio dos seus para ser encerrada numa torre com uma decoração macabra, seria mais facilmente mitigado pelas visões que decide ocultar-lhe, do que pelo vinho, que à semelhança do ópio, estimula a “fancy”, e facilita a “revery”. Lembre-se o efeito que teve sobre Goodfellow.

Até que ponto podemos continuar a tratar o estímulo complexo que é a “bridal chamber” como uma variável parasita, e desprezar, como fizeram os médicos, sugestionados pelo marido, o seu contributo para a doença nervosa? A indolência e falta de actividade que o narrador ostenta, e justifica com um luto invulgarmente longo, ou mencionando o consumo de alucinogénios a cada passo da segunda parte da narrativa (i. e., depois da morte de Ligeia) disfarçam uma negligência no limite do criminoso. A propagandeada apatia do narrador, levou, como já referi, a que fosse considerado um mero observador, mas este raciocínio ignora que a inacção pode ser, e neste caso é, criminosa, uma vez que Rowena está inteiramente dependente do marido.

Pode mesmo dizer-se que nunca foi senhora de si. A sua família, ilustre mas pobre, seduzida pela riqueza do narrador, cede-lhe a mão da filha, sacrificando assim a felicidade da noiva a uma esperança de melhoria da situação financeira. Para Rowena este pacto, no qual não participa, significa

35 Na “review” de *Alcyphron*, de Thomas Moore, Poe dedica algumas páginas à distinção entre “fancy” e “imagination”:
“‘The fancy’, says the author of the ‘Auncient Mariner,’ in his *Biographia Litteraria*, ‘the fancy combines, the imagination creates’”. Poe considera que a diferença entre as duas não é tão nítida como supõe Coleridge: “The fancy as nearly creates as the imagination; and neither creates in any respect” (II: 334).

um afastamento repentino e brutal do convívio com as suas anteriores relações e a clausura numa abadia remota. Tendo em conta que não sairá viva da sala que o narrador preparou de antemão, parece razoável admitir que a sala fantasmagórica tenha sido a causa da sua doença. Um pouco antes de julgar tão severamente a sua esposa, quando descreve a primeira fase do seu mal, o narrador admite mesmo, para depois a desprezar, uma origem externa para a doença, relacionada com o luxo decadente e insalubre da “bridal chamber: “she spoke of sounds, and of motions, in and about the chamber of the turret, which I concluded had no origin save in the distemper of her fancy, or perhaps in the influences of the chamber itself” (1: 272), isto é, o efeito fantasmagórico sensível “[t]o one entering the room” (1: 271), quer dizer, para qualquer pessoa que entre no quarto.

O diagnóstico de doença mental assenta no pressuposto de que os estímulos a que Rowena é sujeita na “bridal chamber” são neutros, não ameaçadores, em suma, próprios de um ambiente doméstico confortável. Mas, quando o próprio narrador reconhece a influência inquietante do quarto sobre os seus ocupantes, a hipótese perde toda a consistência. De resto, como observa David Grantz, “[t]hat room, with its ebony furniture, with its leaden-glass window which causes the light of the sun or moon to cast a fantastic luster over the room's interior, with its arabesque tapestries made into curtains, carpet and upholstery, reflect anything but what one would expect to find in a bridal chamber” (“The stricken Eagle”). De facto, a tapeçaria, excessivamente ampla para o tamanho da sala, que cobre quase toda a sala de arabescos negros sobre um fundo dourado, a iluminação caprichosa e movediça proporcionada pelos “parti-colored fires” de um incensório, insuficientes para romper a penumbra, e um bizarro vento artificial que torna o todo ainda mais dinâmico, constiuem uma verdadeira máquina de gerar fantasmas.

A sala tinha sido decorada pelo narrador do conto, que para quem a decoração de interiores se tornara, depois da morte da primeira esposa, uma mania. Despreza completamente a fachada arruinada para se dedicar em exclusivo ao interior. Queixa-se de uma amnésia inexplicável que afecta a recordação da casa (o que parece indicar que já não a habita) e embora considere que a “composição” da sua “furniture” não obedecia a nenhum princípio de ordem que facilitasse a actividade mnemónica, a “bridal chamber” é a única sala que consegue descrever. A nitidez com que a recorda é certamente proporcional ao interesse que lhe dedicou.

O elemento que domina aquela paisagem interior é a gigantesca tapeçaria. Com os seus ornamentos “arabescos”, animados por um mecanismo de que o narrador não é ignorante, ela constitui a peça central de uma máquina complexa:

(...) these figures partook of the true character of the arabesque only when regarded from a single point of view. By a contrivance now common, and indeed traceable to a very remote period of antiquity, they were made changeable in aspect. To one entering the room, they bore the appearance of simple monstrosities; but upon a farther advance, these appearance gradually departed; and step by step, as the visiter moved his station in the chamber, he saw himself surrounded by an endless succession of the ghastly forms which belong to the superstition of the Norman, or arise in the guilty slumbers of the monk. The phantasmagoric effect was vastly heightened by the artificial introduction of a strong current of wind behind the draperies—giving a hideous and uneasy animation to the whole. (1: 271)

Afinal, a reacção doentia de Rowena a um estímulo trivial, parece ser antes a reacção “natural” a um estímulo complexo e altamente artificial, a “bridal chamber” em si, longe de ser acidental o efeito fantasmagórico é o objecto intencional do quarto enquanto composição³⁶. O narrador explica que os desenhos da tapeçaria, só são arabescos, isto é, desenhos não figurativos, quando a posição relativa do observador se mantém estável. Se, porém, a posição relativa do observador sofrer deslocamento, este terá a sensação de que os desenhos se reorganizam em “ghastly forms”. É o movimento aparente dos desenhos, resultante do movimento subjectivo do observador, que o faz interpretar os traços como formas. Os desenhos são, pois, objectivamente arabescos, e as figuras subjectivas. A *peculiaridade* das alucinações não invalida, portanto, que sejam causadas pela sala, uma vez que a “fancy” do observador constrói as formas em que se combinam os desenhos.

Dada a engenharia da sala, o movimento subjectivo não implica uma deslocação do observador. Pelos menos dois dispositivos contribuem para dar uma sensação de movimento ao observador estacionário: o vento artificial, que agita as cortinas (deixemos de lado a sua importância como estímulo auditivo, e táctil, especialmente significativo se tivermos em conta que uma das quatro alucinações é dessa natureza); e o incensório, principal fonte de luz nesta sala onde praticamente não entra a luz solar, donde escapa, “as if endued with a serpent vitality, a continual succession of parti-colored fires” (1: 271). Não é difícil imaginar o efeito “psicadélico” que este dispositivo teria se nos lembrarmos que o fundo sobre o qual estavam bordados os arabescos era dourado.

É importante sublinhar que o efeito de que falo não se nota na periferia da sala. É preciso que o observador avance alguns passos em direcção ao centro, aproximando-se do incensório, que está suspenso do “most central recess” do tecto, o que indica que a “endless succession of the ghastly forms” está em estrita dependência da “continual succession” dos raios de luz incompleta que projectam os

36 Como vimos mais acima, a obtenção de *um* determinado efeito é o objectivo do artista.

fogos “vitalizados”. De facto é este o principal dispositivo da máquina de produzir fantasmagorias. Como que confirmando-o, o narrador recorda com nitidez que foi “beneath the light of the censer”, “in the very middle of the riche luster thrown from the censer”, que viu a “indefinite shadow of angelic aspect” (1: 273), reiterando a afirmação na página seguinte.

Se este é o efeito da sala sobre um visitante ordinário, não é possível manter que as alucinações são causadas apenas por uma “distempered fancy”, a tese que servia simultaneamente de base ao diagnóstico de Rowena, e de desculpa para o narrador se manter silencioso. Em definitivo, numa sala em que as paredes e a mobília, incluindo a cama, estão cobertas de arabescos a que é dada uma “hideous and uneasy animation”, onde não há um ponto de referência que não partilhe dessa animação, não é de admirar que Rowena sofresse de excitabilidade.

Mas, se o efeito fantasmagórico é universal, as formas dos fantasmas, repito, são peculiares ao observador, e ditadas pela sua “fancy”. Por isso, quando o narrador compara os fantasmas vistos por um observador hipotético e indiferenciado está a traír a sua consciência culpada. Estou certo de que as visões de Rowena não eram próprias dos “guilty slumbers of the monk”. Foi o narrador quem renunciou ao mundo para se retirar a uma abadia, e é a ele que os fantasmas do passado perseguem com a recordação do acto de que se arrepende. Estes são os seus fantasmas. O mesmo acontece com a mancha branca no peito do sucessor de Pluto, em “The Black Cat”, uma espécie de arabesco natural: “The reader will remember that this mark, although large, had been originally very indefinite; but by (...) degrees neary imperceptible, and which for a long time my Reason struggled to reject as fancifull, it had, at lenght, assumed a rigorous distinctness of outline” (1: 602). Nela se projecta, apesar dos protestos do narrador, a mania do criminoso: a força que há-de merecer. Como estes desenhos não apresentam atributos formais definidos, o ónus da atribuição de um significado recai inteiramente sobre o sujeito.

Uma vez estabelecido que a sala solicita a “fancy” do observador, percebe-se que o efeito é tanto mais intenso quanto mais excitada ela estiver³⁷, pelo ópio, ou por uma emoção intensa, como o terror, como o narrador diz ser o caso da sua malograda segunda esposa. Ironicamente, ele mesmo parece inspirar esse terror: “That my wife dreaded the fierce moodiness of my temper (...) I could not help perceiving” (1: 272). O jogo entre “temper” e “distemper” projecta-se sobre a cadeia de acontecimentos que leva à morte da jovem inglesa, e torna mais insistente a sugestão de uma cadeia causal em que o “terror of the lady” é um efeito e não uma causa.

As “causes of fear” a que Rowena está sujeita são, pois, tudo menos “trivial”. O crime do

³⁷ Remeto mais uma vez o leitor para “The Philosophy of composition”. O efeito da composição, seja ela uma sala, ou uma composição sujeita a “plot”, esteja ela escrita em verso ou em prosa, depende da excitação do sujeito.

narrador, indiscutível e manifesto, é conceber a máquina de terror, sem lhe revelar a engenharia. Embora saiba que os estímulos são ameaças ilusórias, escamoteia cruel e persistentemente esse facto, e deixa que a esposa morra de terror. O mesmo narrador que estava disposto a consolar Ligeia na noite em que ela teria de morrer (“I would have soothed—I would have reasoned”, 1: 267), recusa-se agora a explicar a engenharia da sala a Rowena, não faz nenhum esforço para tranquilizá-la relativamente à “fierce moodiness” do seu comportamento, ou para negar a possibilidade de um crime que ela tem boas razões para temer. O seu silêncio é por isso duplamente negligente.

Tudo isto, como eu dizia, está bem à vista, mas o comportamento repulsivo do narrador é ofuscado pela idealização de Ligeia. Também nesse sentido o fantasma de Ligeia desempenha a função do fantasma do “black cat” no conto homónimo: desvia a atenção do leitor de outro crime. Ocupado a perseguir o fantasma de Ligeia, sugestionado pela propensão mística do narrador para a busca de “something more profound than the well of Democritus” (“Ligeia” 1: 264), o leitor tende a adaptar-se à perspectiva do narrador, e não atribui nenhuma importância a Rowena, porque a sua história não satisfaz a promessa de profundidade que o narrador nos faz.

Dupin, o detective de Poe, a que já recorri anteriormente, censura, precisamente, o sacrifício da visão de conjunto ao pormenor: “Thus there is such a thing as being too profound. Truth is not always in a well (...) The depth lies in the valleys where we seek her, and not upon the mountain tops where she is found” (“The Murders in the Rue Morgue” 1: 412). A alusão à frase atribuída por Diógenes Laércio a Demócrito, mostra que a censura se aplica ao narrador de “Ligeia” que, realmente, vê “one or two points with unusual clearness” (no seu caso, os olhos de Ligeia) sem compreender o conjunto, mas também aos leitores que aceitam a sua problematização do mistério, para se acharem como ele sem recursos para o resolver. A busca da profundidade cria o objecto que se procura, mas também devolve ao leitor as suas dúvidas acerca do todo.

Que este comentário não se aplica exclusivamente ao âmbito da investigação criminal (Dupin falava de Vidocq, o pai da Surêté) parece-me já bastante claro. Mas, as dúvidas são dissipadas pelo próprio Poe, no famoso prefácio dos *Poems* de 1831, de que o discurso de Dupin é uma claríssima glosa: “the depth lies in the huge abysses where wisdom is sought—not in the palpable palaces where she is found. The ancients were not always right in hiding the goddess in a well” (“Letter to Mr. ———” 1: 13). Esta alusão confirma, quanto a mim, a pertinência de uma leitura não metafísica, que recuse a predisposição “transcendentalista” que, salvo raras e honrosas excepções, se costuma adoptar quando alguma das obras de Poe, com excepção das “detective stories”³⁸, é o tema.

38 Neste grupo costumam incluir-se os três contos da série Dupin, “Thou Art the Man!” e, por vezes, “The Gold Bug”. Por vezes faz-se coincidir a categoria “tales of ratiocination” com este grupo. Sobre as razões que me levam a recusar esta

A maior parte dos leitores identificar-se-á, contudo, com o ponto de vista míope do narrador, e em consequência disso, terão, como ele “lost sight of the matter as a whole” (412). Esta irresistível compulsão para aderir às severas limitações do locutor, a par de uma predisposição para as leituras místicas, estimulada pela epígrafe, conduzem inevitavelmente estes leitores a admitir que Ligeia regressa dos mortos. Estas são as mesmas razões que levam à aceitação do milagre de Rattleborough pelos seus habitantes, o que parece confirmar a minha interpretação alegórica de “Thou Art the Man!”.

Com esta atitude perde-se principalmente de vista o modo como o criminoso molda o espaço doméstico para o transformar num instrumento de violência deliberada. Não causa a morte de Rowena através de acção física directa e violenta, é verdade, mas fá-lo insidiosamente preparando a “bridal chamber”, fúnebre e fantasmagórica, que prevê Rowena como adereço, e o rapto legal da esposa. Quando estes actos deliberados já tinham causado o “distemper” da mulher, o silêncio criminoso do homem com quem se casou precipita a sua morte, já que as palavras que o narrador silencia até depois da sua morte (e que escreve agora) podiam ter tido sobre a mente alienada de Rowena o efeito que a abertura de uma janela teria sobre alguém que sufocasse no ambiente estagnado de uma câmara hermeticamente selada.

Uma das fontes da história de Poe, segundo Benjamin Franklin Fisher III, é o relato intitulado “A Madman's Manuscript”, incluído no XI capítulo de *The Pickwick Papers*. O artigo de Fisher é um dos mais interessantes que se escreveu sobre “Ligeia”, e mostra que há entre o conto de Dickens e “Ligeia” afinidades profundas que dificilmente podem ser consideradas acidentes. Durante os anos trinta do século XIX os dois escritores publicaram contos que tinham por tema casamentos infelizes, relações perversas que culminam em violência e desgraça. Sabemos, também, que, entre a primeira publicação de “Morella” e a publicação de “Ligeia”, Poe leu os primeiros capítulos de *The Pickwick Papers*, porque em Novembro de 1836 publicou uma “review” do folhetim, antes ainda de este ter sido publicado na totalidade. O protagonista epónimo do romance de Dickens tropeça, ao longo das suas aventuras, em várias histórias, completamente autónomas e coesas. Entre elas está “A madman's Manuscript”, que merece uma menção especial no curtíssimo artigo de Poe. Poe faz uma menção especial a uma delas, “A Madman's Manuscript”, e inclui mesmo a transcrição de algumas páginas no final do seu curtíssimo artigo.

Franklin descobre várias semelhanças notáveis entre os dois contos, das quais se destacam os paralelismos verbais nas recordações da esposa morta, de que falaremos mais adiante. Não menos notável é o paralelismo entre o casamento do louco e o segundo casamento do narrador anónimo de

última prática remeto o leitor para a nota 4 do presente capítulo.

Poe. Ambos enriquecem repentinamente quando tomam posse de uma herança, ambos compram a noiva a uma família cuja venalidade desprezam (“A sister's happiness against her husband's gold”, “The Madman's Manuscript”¹⁴⁰) e, claro, ambos ficam viúvos em muito pouco tempo, passando a ser atormentados pelo fantasma da mulher morta.

O louco de Dickens reconhece que mata a mulher de terror, mas ao contrário dos narradores de “The Black Cat”, “The Imp of the Perverse” e “The Tell-Tale Heart”, mostra-se arrependido. O projecto inicial do uxoricida era matar a esposa durante o sono com uma navalha, e teria mesmo realizado o seu intento se ela não tivesse acordado, surpreendendo-o com a arma na mão. Antes de desmaiar, a infeliz alarma os criados com os seus gritos. O assassino detém-se antes de realizar o desígnio homicida, mas não antes de o assalto ter aterrorizado mortalmente a vítima: “when life, look, and speech returned, her senses had deserted her, and she raved wild and furiously”. O médico que a observa “told me [ao narrador], the madman! - that my wife was mad”. Poucos dias depois, estava morta. O diagnóstico de loucura, como acontece em “Ligeia” aplicar-se-ia também, ou principalmente, ao narrador, que no entanto percebe que o seu “secret was at stake” (Dickens 142), e se coíbe de “agir como um louco”.

Como a causa do “terror of the lady” é mantida em segredo³⁹, os médicos diagnosticam à vítima a loucura, tal como fazem os médicos de Rowena. Se essa causa fosse revelada ao público, suponho que um tribunal mais facilmente condenaria o narrador de Dickens pela sua convencional tentativa de homicídio do que o narrador de Poe, infinitamente mais insidioso. Mesmo assim, é preciso que assassine o cunhado para ser, finalmente, encerrado num asilo de loucos. Mas a nós, a quem a jurisprudência não condiciona o julgamento, parecer-nos-á o narrador de “Ligeia” menos culpado?

Isto leva-nos, ao segundo argumento contra a tese do envenenamento de Rowena. Já vimos que as gotas de veneno não são necessárias para fazer do narrador um criminoso. Mas vejamos se, mesmo assim, conseguimos acomodá-las às circunstâncias em que ela morreu. Como vimos, um grande número de críticos tem sugerido, com mais ou menos convicção, que Rowena foi assassinada. O problema é que se tem procurado uma arma convencional para o crime, e o único candidato a este posto é o veneno. É verdade que as gotas aparecem pouco antes da morte de Rowena, mas, como disse, não é possível estabelecer uma relação de causalidade entre a visão fantasmagórica e o crime concreto.

Franklin não crê que o paralelismo entre os contos se estenda à arma do crime, o terror, e associa-se aos defensores da tese do envenenamento: “These ravishing brides detest their husbands,

³⁹ Do ponto de vista científico, porém, os médicos não estão livres de censura. Limitam o seu diagnóstico à observação dos sintomas da doença nervosa, ignorando grosseiramente a influência do meio no seu estado de hiper-sensibilidade. É lícito conjecturar se, tendo estado atentos ao meio, não teriam percebido a influência do quarto.

have been married to them for financial reasons, and, ultimately, sicken and die in consequence of their terrifying unions—although the narrator's mere dallying with thoughts of murder in Dickens [!] is, in my opinion, exceeded in Poe by the actual poisoning of Rowena”. A face visível do envenenamento vai buscá-la, como já deve ter adivinhado o leitor, ao que chamei a quarta alucinação do narrador: “He makes us mistrust his disclaimers concerning the strange fluid which all too implausibly—according to *his* account—is put into his wife's wine so shortly before her death. Dickens' madman contemplates poisoning his wife; Poe's actually administers the fatal draught to his detested second wife” (“Dickens and Poe”15). Que Franklin é insensível à violência psicológica mostra-o a descrição completamente inadequada do comportamento violento do narrador de “Madman” como “mere dallying with thoughts of murder”. Se a tentativa de homicídio, que não deixou de ser realizada por alguma hesitação do narrador, não lhe parece suficientemente “murderous”, muito mais inofensiva lhe terá parecido no marido de Rowena a intenção artística de inspirar terror.

O problema com o veneno é tratar-se de uma pista supérflua. Como diria Dupin, ter duas armas, ou um arsenal, com uma relação circunstancial com ele não resolve *mais* o crime⁴⁰. Basta demonstrar que uma o cometeu para o ter resolvido, e a verdade é que não se consegue provar que aquelas gotas tivessem realmente caído no copo de Rowena. A manifestação somática do terror é causa suficiente da morte da jovem esposa, em Dickens como em “Ligeia”, e é absolutamente manifesto que o narrador deste conto aterrorizou a sangue frio, e ao contrário do seu predecessor não se arrepende. A comiseração por Rowena, que não considera sequer um semelhante, não lhe passa pela cabeça.

A desconfiança de Dupin em ter várias explicações para o mesmo crime tem paralelo numa censura que Poe dirige, como crítico, a alguns autores. A minha interpretação evita a coincidência de dois “*modi operandi*” para o mesmo crime. Dada a “teoria do conto” que Poe expõe, de modo mais ou menos dessultório, mas com muita consistência, nas críticas a Hawthorne e Dickens, isto não é despreciando. A existência de pistas redundantes indicaria “*supererogation*” da parte do criador da plot, Poe, que as distribuiu, um defeito de composição segundo a poética do conto proposta explicitamente pelo autor. Nos termos da analogia que *Eureka* estabelece entre autor e Criador, este erro de composição é o correlato do milagre, que pressupõe ou uma mudança de desígnio ou a necessidade de fazer correções aos meios concebidos para a sua realização, hipóteses inconcebíveis⁴¹. Deus não se

40 Tratar o caso como se estivesse resolvido por serem concebíveis vários *modi operandi*, e sem conseguir provar qual deles foi de facto utilizado, é incorrer numa falácia que Dupin descreve em “The Mystery of Marie Rogêt”: “The myrmidons of G— [o Prefeito de polícia] were able to comprehend how and why such an atrocity *might have been* committed. They could picture to their imaginations a mode—many modes—and a motive—many motives; and because it is not impossible that either of these numerous *could* have been the actual one, they have it for granted that one of them *must*. (1: 519). Resolver o crime é demonstrar que foi cometido de determinado modo.

41 Em *Eureka*, admitir a possibilidade de um milagre é blasfemar: “That we may conceive these processes, then, as still going on in the case of certain 'nebulae,' while in all the other cases we find them thouroughly at an end (...) we have to

engana. Manifesta-se pelo acto isolado de criação e, depois dele, está na totalidade do universo criado, na tensão que mantém a unidade formal, e que decorre da “intentness” do criador. Pelo duplo vínculo que tem com a obra crítica e ficcional de Poe, creio que o “prose poem” deve ser lido como reflexão sobre a própria poesia, em sentido lato, e particularmente como elaboração poética da reflexão sobre a composição da “plot”.

O que Poe censura ao Dickens de *Barnaby Rudge*, e por extensão a todos os folhetinistas, é o erro radical que consiste em publicar porções de obras que não têm a “plot” definida desde o princípio, como diria Poe, desde a primeira linha. Assim, como não tem diante de si a obra acabada, a forma completa com princípio e fim, o autor vê-se obrigado a corrigir as inconsistências de concepção da “plot” nos capítulos seguintes, deixando nos capítulos publicados primeiro os vestígios de estados anteriores da “plot”, entretanto aperfeiçoada. Essa é a fonte das falhas de continuidade, das cadeias de acontecimentos que terminam num beco sem saída e, evidentemente, das pistas falsas quando se gere um mistério. É por isso que Poe pode dizer que antecipou correctamente o desenlace de *Barnaby Rudge*⁴², mesmo que a versão final do romance o desautorize (mas não muito). Poe usa as pistas falsas para defender que Dickens tinha, quando escreveu os primeiros capítulos, uma ideia da “plot” provisória que foi alterando. Estes erros decorrem inevitavelmente da “disadvantage under which the periodical novelist labors”, e não da falta de habilidade poética do autor objecto da crítica: “When his work is done, he never fails to observe a thousand defects which he might have remedied, and a thousand alterations, in regard to the book as a whole, which might be made to its manifest improvement” (*Old Curiosity Shop* II: 213). Poe teria incorrido num erro muito mais grave se, num conto curto, publicado como um artigo único, tivesse incluído pistas que não tivessem nenhuma relação demonstrável com o mistério, ou com a “plot”. É inegável que as gotas são como uma peça solta no puzzle da morte de Rowena. Creio que pertencem a outro “puzzle”, ao mistério de um crime realmente oculto.

O argumento a favor do envenenamento de Rowena é de tal maneira vago que chega a não convencer aqueles que o propõem. Franklin não vê matéria para demonstração e adscrive a sua

thrust in upon the revolting Reason, the blasphemous idea of special interposition—we have to suppose (...) an unerring God found it necessary to to introduce certain supplementary regulations—certain improvements of the general law—certain retouchings and emendations” (*Eureka* 1321). Isto contraria “the sole absolute *assumption*” de *Eureka*: “the impossibility of attributing supererogation to Omnipotence” (1277).

42 De facto, na seu primeiro artigo sobre parte do romance, publicado em Maio de 1841, Poe “prevê” o desenlace do romance incompleto, especulando sobre a a “intenção do autor: We say that Rudge, in perpetrating the murder, seized his wife *by the wrist*”; To bring about the conviction of the assassin, after the lapse of so very long a time, through his son's mysteripus *awe of blood—an awe created in the unborn by the assassination itself*—is most probably, we repeat, the design of Mr. Dickens, and is, no doubt, one of the finest possible embodiments of the idea we are accustomed to attach to 'poetical justice' (II. 220-1). O segundo artigo, é um longo, hábil e coercivo argumento através do qual tenta demonstrar que a previsão falhou porque Dickens mudou o enredo a meio, o que não é leal para o leitor.

conclusão ao campo da opinião. Daniel Hoffman interroga-se: “Does he really murder Rowena?” (“The Marriage Group” 99), e elude, na sua interpretação a resposta a essa pergunta. A verdade é que o envenenamento não oferece maior verosimilhança ao crime⁴³.

Pelo contrário, a hesitação “fantástica” empresta-lhe uma qualidade ilusória. Talvez as quatro alucinações sejam antes sinais da materialização progressiva da própria Ligeia, que se está a tornar “sensível” através da “gigantic will”. Implicitamente, é essa a leitura, por exemplo, de Bloom, para quem “she [Ligeia] turns the passion of her will against dying and at last against death” (10), profetizando “her cyclic return from death” (10). O triunfo da vontade sobre a morte é completo, porque Ligeia “presumably has completed her training in the will during her absence” (9). Mas a explicação também não satisfaz completamente os padrões do crítico, que não está inteiramente certo de que tenha existido “such a lady”. Indisposto com a impertinência infantil de Poe, não só ignora as gotas fantasmagóricas, como afasta a possibilidade de “foul play” na morte da segunda esposa do narrador, que, segundo ele, “sickens rapidly and dies”, por assim dizer, por falta de uso (cf. 9).

Se Ligeia realmente se materializa no quarto de Rowena, aquilo a que chamei alucinações, isto é, os quatro fenómenos que apenas o narrador sente, ouve ou vê, podem ser sinais da presença de Ligeia, que aparece difusa antes de aparecer com a nitidez de uma imagem bem sintonizada. Sendo assim, relacionar-se-ão todas as quatro fantasmagorias com o prodígio monstruoso? Ou apenas três? Ou nenhuma? Temos quatro sinais, quatro alucinações, ou uma distribuição diferente?

O terreno é tão escorregadio que, mais tarde ou mais cedo, alguém, teria de tropeçar na ideia de que o fantasma de Ligeia envenena Rowena⁴⁴. Isto sim, parece uma violação inadmissível das “ghostly properties⁴⁵”! Ao ponderar o mérito relativo das várias teses sobre o homicídio de Rowena, David Grantz não pode acreditar que Ligeia envenene a sucessora, porque não acredita que ela seja uma “real person”: “This thesis serves well as long as one ignores other clues that Poe provides that she is not a real person, but rather the intellect and spirituality of the narrator. If this be true, then he would have had to be Rowena's killer”. Admite ainda uma terceira via: “Have the united wills of the narrator and Ligeia murdered Rowena and incarnated Ligeia into her body?” (“Striken Eagle”).

43 Williams exprime a mesma dúvida: “Does the narrator poison Rowena?” (*A World of Words* 103), mas considera que a polémica em torno dessa questão é impertinente, por causa de uma “fundamental hesitation between natural and supernatural readings” (103). Mais recentemente, Candace Vogler e Catherine Carter defenderam, com argumentos ligeiramente diferentes, a impertinência, ou a impossibilidade de resolver este problema.

44 Catherine Carter, para dar um exemplo recente: “whether Ligeia poisons Rowena or whether the narrator “himself” does so, it is a drama of one or more elements of a personality destroying another in pursuit of dominion” (“Not a Woman” 17).

45 Philip Pendleton Cooke que, respondendo a solicitação de Poe, se tornou no primeiro crítico de “Ligeia”, considerou uma violação da “física” (ou talvez devesse dizer metafísica) dos fantasmas o regresso da “bodily Ligeia”. Mais adiante citarei a sua carta a propósito desse episódio.

Por muito que se tente, as gotas cor-de-rubi não ajudam a explicar o crime praticado sobre Rowena. A relação inverte-se, e é o crime que serve de pista na resolução do mistério que essas quatro gotas constituem. A variante mais convincente da tese do envenenamento, a que mesmo Grantz sucumbe, continua a ser aquela que diz que elas são o veneno que o narrador administra naquela noite a Rowena para precipitar a sua morte.

Convincente para muitos, sim, mas falsa. Já observei mais acima que as alucinações sensoriais geradas pela sala, pela própria fantasmagoria de que comungam, são uma experiência particular, e intransmissível. Mesmo que lhes quiséssemos atribuir um carácter sobrenatural, e lembro o leitor que concordámos não o fazer até estarmos convencidos da absoluta necessidade de o fazer, não poderíamos ignorar que os cônjuges não partilham fantasmas. A sala gera fantasmas, mas são peculiares ao sujeito. Assim, Rowena menciona, como vimos, “sounds” and “motions” que ouve e vê “*then*”, mas o narrador não.

Ora, excluindo impossibilidades físicas, se as gotas que caem no copo de Rowena quando “she was in the act of raising the wine to her lips”, não fossem uma alucinação, isto é, se o próprio narrador as administrasse, Rowena teria necessariamente de as ver, uma vez que ela tinha “partially recovered” quando o marido chega com o vinho, “and took the vessel herself”. Mas não é isso que acontece. “If this I saw—not so Rowena. She swallowed the wine unhesitatingly” (1: 273-4). Se aquilo que o narrador “dreamed that he saw”, as quatro gotas, estivessem realmente no quarto, Rowena, que já estava consciente, tê-las-ia visto. O narrador teria podido convencer-se, posteriormente, de que não tinha sido ele a pôr as gotas de veneno, mas não podia pôr veneno no copo de Rowena debaixo do seu nariz sem ser detectado.

Mas Poe vai ainda mais longe para mostrar a impossibilidade desse gesto. É verdade que o narrador leva o copo aos lábios da esposa, mas ela recusa beber o seu conteúdo, e tomando o recipiente nas mãos, leva-o ela mesma à boca, enquanto o marido “sank into an ottoman near me” (1: 273). Está portanto afastado da cama onde está deitada a mulher quando fica “distinctly aware” de duas alucinações quase simultâneas, a “gentle foot-fall upon the carpet” e as quatro gotas que se materializam na atmosfera.

Rowena não viu as gotas porque elas não estavam lá “*then*”. Não são uma pista, são uma “shadow of a clue” (“The Imp of the Perverse” 1: 830). Foi esta distinção tão perceptível que ignoraram os detectives-críticos anteriores. A sombra é projectada por um objecto que já não está presente aos olhos. O texto que lhe dá sentido está no mundo das sombras, isto é, num passado que é como uma realidade intensificada, cuja recordação se projecta sobre o presente experimentado pelos sentidos.

As quatro pistas, e as quatro gotas, correspondem a acontecimentos que tiveram lugar noutra noite, que a “fancy” do narrador confunde com esta. De resto, é essa a função própria da sala. Para interpretar a composição criminosa é preciso recuar à primeira parte do conto, à rememoração emotiva de Ligeia, “the beloved, the august, the beautiful, the entombed” (1: 272) na noite em que morreu.

Aquilo a que já se chamou o efeito de “confused time”⁴⁶ na “bridal chamber” sugere precisamente isso. A noite das quatro alucinações é a primeira de cinco, e marca o início do declínio final de Rowena. Na quarta noite morre e na quinta, é o velório privado do cadáver, a que, sem surpresa, só assiste o viúvo. Dá-se então o “hideous drama of revivification” e a longa sequência de visões fantasmagóricas chega ao seu clímax, quando o narrador vê a primeira esposa amortalhada no centro da “bridal chamber”. No princípio da última noite, o narrador, verificando a mesma conjugação de elementos decorativos, e o mesmo efeito fantasmagórico, procura ansiosamente as visões que nos descreveu anteriormente: “Wild visions, opium-engendered, flitted, shadow-like, before me. I gazed with unquiet eye upon the sarcophagi in the angles of the room, upon the varying figures of the drapery, and upon the writhing of the parti-colored fires in the censer overhead. My eyes then fell, as I called to mind the circumstances of a former night, to the spot beneath the censer where I had seen the faint traces of a shadow” (1: 274). Desta vez não encontrou a sombra entre as visões que a sala convocava. Mas a sua frase não implica necessariamente que noite que estava a recordar fosse a primeira das cinco últimas noites em que se desenrola a acção. O uso do artigo indefinido introduz um grau de indefinição na referência que acentua a confusão dos tempos, que marca toda a segunda parte do conto. Como o leitor recordará, a memória do narrador, durante o segundo casamento, “flew back (...) to Ligeia” (1: 272). A noite em que velou o cadáver de Lady Rowena não é excepção a esta regra. De facto, no mesmo parágrafo em que refere que a sombra “angélica” não tinha aparecido, volta às recordações de Ligeia: “Then rushed upon me a thousand memories of Ligeia” (1: 274). Vendo Rowena amortalhada, o narrador recorda o cadáver amortalhado de Ligeia, e o “unutterable wo” que este lhe inspirara.

É evidente que o narrador está preso à recordação da morte de Ligeia, e que são as recordações dessa época que alimentam a sua “fancy”. Não pode deixar de pensar no cadáver da primeira esposa quando olha para o da segunda. Aí reside a diferença prática entre a pista e a sombra da pista. O crime que as pistas sombrias descrevem está no passado, e não no presente. Elas são, por assim dizer, o fantasma do crime, que o narrador nunca menciona directamente. A minha reconstituição do primeiro crime exigirá o cruzamento da descrição incompleta da morte de Ligeia, marcada por lacunas e omissões, com os fantasmas que a reactualizam, a despeito da vontade do narrador.

46 A expressão é de Benjamin Franklin Fisher IV. Ver “Dickens and Poe”, 15. Michael J. S. Williams dá voz a uma ideia parecida: “The narrative maintains the uncertainty of the temporal status of the action” (*A World of Words* 102).

Talvez o leitor considere esta solução demasiado engenhosa, mas a alternativa é simples. Se não se definirem claramente os fantasmas, somos obrigados a considerar que tudo aquilo que diz o narrador é arbitrário, o que nos deixa na posição de podermos dizer quase tudo sobre Ligeia; se tudo é indefinido, nada do que dissermos tem de se sujeitar a princípios críticos. Nesse caso diríamos, por exemplo, que há um efeito de “confused time”, sem definir quais as épocas que se confundem. Evitando afirmar fosse o que fosse, diríamos também que Ligeia e Rowena poderiam ou não ter existido e que poderia ter havido gotas de veneno no vinho de Rowena, ou no copo de Ligeia, nos dois, ou talvez em nenhum.

Embora Poe defendesse que nada na “plot” devia ser supérfluo, que nenhuma peça seria removida sem prejuízo para o conjunto, a maior parte das descrições do conto apresenta-o como estando muito para lá de qualquer tolerância que possamos admitir para esta regra. O facto de se poder escapar ao cepticismo absoluto que afecta essas leituras é, no entanto, suficiente para mostrar que, quando a forma não impõe nenhum constrangimento à interpretação, o intérprete não foi capaz de responder aos desafios que a forma do conto coloca (ou do romance, ou do poema ou do ensaio).

Seguindo esta linha, depois de ter mostrado que as visões *do narrador* não iluminam o crime praticado sobre Rowena, tentarei mostrar que iluminam, isso sim, os mistérios associados à morte de Ligeia. Isso leva-nos, finalmente, ao primeiro crime do narrador, núcleo para onde convergem todos as lacunas do seu relato.

Como vimos o narrador exprime frustração pela insuficiência da sua memória dos meses a seguir à morte da primeira esposa. Afectado por uma amnésia parcial, a nitidez das suas recordações concentra-se num campo muito limitado, a “bridal chamber”, e considera-se “sadly forgetful on topics of deep moment” (1: 270). Quando tenta reconstruir Ligeia a partir das suas recordações, verifica-se que a memória também se concentra num tópico exíguo: “There is one dear topic, however, on which my memory fails me not. It is the *person* of Ligeia” (1: 263). Da família de Ligeia, da sua origem, das circunstâncias em que se conheceram, da vida do casal, guarda uma recordação vaga e insuficiente, e no lugar do “paternal name” de Ligeia há outro vazio perturbador. Esse critério de identidade é substituído por outros relacionados com aspectos concretos da “person” de Ligeia. O retrato da mulher a que faltam todas as marcas de origem torna-se, por isso, singularmente abstracto.

No entanto, o narrador sente que, mesmo naquilo que recorda, lhe falta o essencial, aquilo que dá forma e sentido à sua recordação da pessoa. Tenta por isso circunscrever através de analogias insuficientes, e em certa medida redundantes, a origem da sensação de estranheza da impressão que Ligeia deixou no seu espírito. Essa estranheza atribui-a primeiro à “person”, e depois, particularizando,

à expressão dos olhos. Para o uxoricida, eles serão sempre a sede da identidade de Ligeia, mas também o símbolo do que lhe escapa. Tanto assim que, no final do conto, é a exposição dos olhos que garante o reconhecimento da aparição.

A descrição do Ligeia, e o próprio conto, são, como escreve Michael J. S. Williams, “memorial only to the loss of memory” (A World of Words 101), composto depois da sua morte, e uma evidente idealização póstuma da sua memória: “And (strange, oh strangest mystery of all!) I found, in the commonest objects of the universe, a circle of analogies to that expression [of the eyes]. I mean to say that, subsequently to the period of when Ligeia's beauty passed into my spirit, there dwelling as in a shrine, I derived, from many existences in the material world, a sentiment such as I felt always aroused within me by her large and luminous orbs” (1: 265). De facto, como o narrador reconhece mais adiante, a adoração por Ligeia, e a consequente idealização da sua imagem, só aparecem no período do segundo casamento (numa passagem já parcialmente citada): “My memory flew back (oh, with what intensity of regret!) to Ligeia, the beloved, the august, the beautiful, the entombed. I revelled in recollections of her passionate, her idolatrous love. Now, then, did my spirit fully and freely burn with more than all the fires of her own” (1: 272). Portanto, o narrador só sente o amor desesperado por Ligeia de que faz tanto alarde depois de ela estar morta e enterrada, e o sentimento vem tingido de arrependimento, que toma o lugar do nojo, a emoção mais própria do marido que não tem parte na morte da mulher, emoção essa que *conjectura* ter sentido: “How poignant, then, must have been the grief with which I beheld my well-grounded expectations (...) fly away” (1: 266). Aliás, é a perda dos benefícios que esperava obter do convívio com a esposa viva que lamenta.

O mesmo crítico faz um levantamento de outros lugares do conto em que o viúvo de Ligeia admite que a própria sensibilidade à beleza e inteligência extraordinárias de Ligeia se desenvolve na sua ausência. A Ligeia que conhecemos é, portanto, fruto de uma metamorfose póstuma, que implica uma alteração complementar no narrador, isto é, Ligeia torna-se divina quando o espírito do narrador se transforma num templo à sua recordação. O seu retrato é a tal ponto idealizado que a referência a um objecto terreno se torna impossível⁴⁷, e, por causa disso, Ligeia foi muitas vezes considerada um “símbolo romântico” da transcendência. Mas o abismo entre a representação e o mundo sensível é, antes de mais, expressão e consequência da ausência definitiva.

O que está em causa, porém, não é uma simples e convencional sublimação de uma mulher ausente. De facto, não é *depois* da morte, mas antes no leito de morte, que “her idolatrous love”, o

⁴⁷ É por isso que Bloom da sua existência física. Fisher faz o mesmo raciocínio: “Since Ligeia is so ephemeral, indeed because she may exist only as figment of her husband's imagination” (“Dickens and Poe” 16). Jack L. e June H. Davis, no artigo intitulado “Poe's Ethereal Ligeia” afirmam sem hesitar: “there is no physical Ligeia” (171)

sentimento recíproco de que o narrador faz depender a divinização póstuma de Ligeia, se manifesta: “But in death only, was I fully impressed with the strenght of her affection” (267). No início do mesmo parágrafo recrimina-se, “in a tone of remorse” (Matheson “Multiple Murders” 6), por ter tido dúvidas acerca desse amor: “That she loved me I should not have doubted” (“Ligeia” 267), o que denuncia, como muito bem observou Matheson, as dúvidas que até esse momento tinha tido.

Como vimos acima, o narrador, que se considera indigno deste amor, prefere não discorrer sobre as razões que o tornaram merecedor “of the removal of my beloved” no preciso momento em que esta confessa esse amor. Para Matheson, essa é uma consequência do arrependimento do narrador, que percebeu demasiado tarde que a sua decisão de matar a esposa estava parcialmente baseada no pressuposto errado de que ela não o amava: “Ironically, he learned just before her death that she had loved him all along and laments that this love for him was 'Alas! All unmerited, all unworthily bestowed' (p. 226⁴⁸), a comment which (...) has an underlying as well as a straightforward meaning. On the surface, the narrator appears again to be acknowledging humbly his inferiority to Ligeia. But humility alone cannot adequately account for his particular turn of phrase, for it is clear that he feels absolutely undeserving of her love. Surely, he must have done something to her to have made him 'all unworthy' of it, which makes sense only when we see him as having committed the ultimate offense against her person, that is murder” (“Multiple Murders” 285).

No que toca à segunda parte do raciocínio, não há o mais pequeno reparo a fazer. O narrador cala a mais grave ofensa, aquela que casou o “removal” da esposa, que o torna digno de pena, não de louvor. Já a primeira afirmação, relativa à confissão de Ligeia, levanta algumas dúvidas. Matheson considera-a absolutamente idónea, talvez por ser pronunciada no mais solene dos momentos, e, conseqüentemente, aceita que a morte é temida por significar o fim do convívio com o amado esposo. Essa é seguramente a interpretação proposta pelo narrador: “Let me say only, that in Ligeia's more than womanly abandonment to a love, alas! all unmerited, all unworthily bestowed, I at length recognized the principle of her longing with so wildly earnest a desire for the life which was now fleeing so rapidly away” (1: 267). Contudo, se Matheson tem razão em afirmar que o narrador a assassinou, como creio firmemente, é mais provável a hipótese inversa, isto é, que a declaração de amor tardia e apaixonada seja função do amor à vida, que Ligeia sabe ameaçada pelo marido. Por duas vezes o narrador declara da maneira mais enfática que Ligeia desejava exclusivamente a vida: “the intensity of her wild desire for life,—for life—*but* for life” (267) e, pouco depois: “It is this wild longing—it is this eager vehemence of desire for life—*but* for life—that I have no power to portray—no utterance capable of

48 p. 267, na edição da Library of America que usei como texto de base.

expressing” (267-8). E, pela terceira vez, o seu silêncio cobre a luta de Ligeia pela sobrevivência. Mesmo ele só pôde convencer-se “at length” (“Ligeia” 267) da hipótese que mais o favorece.

É pouco razoável aceitar declarações que correspondem tão perfeitamente aos desejos do narrador narcisista, e para mais feitas nestas circunstâncias. A interpretação interessada que o narrador faz da confissão acomoda, finalmente, Ligeia ao que espera de uma esposa, isto é, submissão, e devoção apaixonada, e só isto a torna, por sua vez, a ela, merecedora daquilo a que o egocêntrico marido chama amor. Mas uma peculiar escolha de palavras trai uma frustração relativamente ao casamento, que contrasta com a satisfação obtida “in death”. De facto, Ligeia abandona-se ao seu marido, mas de um modo e numas circunstâncias que confirmam e concretizam a falência do casamento. A paixão que se manifesta exclusivamente através dos olhos e da voz na morte, não se manifestou nunca fisicamente na vida.

Nesse sentido, o amor “more than womanly” de Ligeia não é uma superação ideal do amor feminino, mas a sua negação. Ligeia não chega a ser a mulher do narrador, apenas a erudita “partner of my studies” (1: 262), e esse traço peculiar da relação gera ressentimento no narrador. A idealização póstuma da sua memória levou a que os traços masculinos que o narrador via nela, e o ameaçavam, fossem acomodados à figura de um anjo, impressão que é facilitada pelas alusões celestiais do narrador, e dirige a leitura para uma ideia do andrógino como superação do sexual.

A natureza masculina de Ligeia é inferida, tal como a de Morella, da vasta erudição e da actividade literária, que o narrador considera província masculina. Ligeia compete directa e explicitamente com os homens na Filosofia: “I said her knowledge was such as I have never before known in woman—but where breaths the man who has traversed, and successfully, *all* the wide areas of moral, physical, and mathematical science?” (1: 266). Paralelamente, a falta de interesse pela “ordinary passion”⁴⁹ da severa Ligeia distingue-a de todas as mulheres que o narrador conhece, quer dizer, torna-a alheia ao que ele concebe como essência do feminino. Nestes dois sentidos Ligeia é mais do que “womanly”, por ser “manly”. Esta assimilação à categoria oposta contraria a sugestão de androginia angélica.

A sexualidade é mesmo uma das coisas que distingue Ligeia da sua antecessora na obra de Poe, Morella, também mestra e erudita, e que também morre a meio do conto para, aparentemente, voltar no final para ocupar outro corpo. Não se pode dizer que o casamento com Morella não se tenha consumado, embora o mesmo não se possa dizer com certeza do de Ligeia. De facto, apesar dos protestos do narrador, que alega falta de interesse erótico na sua pessoa, Morella morre durante o parto

49 “I might have been easily aware that, in a bosom such as hers, love would have reigned no ordinary passion” (267).

da filha. Mas com Ligeia, a actividade lectiva parece substituir a sexual, e nada o revela de forma mais eloquente do que a passagem, carregada de um erotismo perverso, com que o narrador descreve uma cena da “metaphysical investigation” de que se ocupou, sob a supervisão da mulher, nos primeiros anos do casamento: “With how vast a triumph—with how vivid a delight—with how much of all that is ethereal in hope—did I *feel*, as she bent over me in studies but little sought—but less known—that delicious vista by slow degrees expanding before me, down whose long, gorgeous, and all untrodden path, I might at length pass onward to the goal of a wisdom to divinely precious not to be forbidden!” (266). A associação bíblica dos dois interditos⁵⁰, o conhecimento e a sexualidade, sugere aqui a sublimação forçada do desejo do narrador, as “well-grounded expectations” que o contrato matrimonial lhe dava.

Em vida, não houve da parte de Ligeia nenhum gesto, nenhuma atitude, que deixasse adivinhar uma afeição apaixonada pelo marido, ou que fizesse prever uma mudança nesse sentido. Mesmo a “stern passion”, estéril por oposição à “ordinary passion” das esposas modelo, mas de algum modo satisfatória, não faz senão uma fugaz aparição na morte. Com efeito, todos os três indícios da “stern passion” de Ligeia, enumerados na passagem seguinte, têm a mesma origem: “Of all the women whom I have ever known, she, the outwardly calm, the ever-placid Ligeia, was the most violent a prey to the tumultuous vultures of stern passion. And of such passion I could form no estimate, save by the miraculous expansion of those eyes which at once so delighted and appalled me—by the the almost magical melody, modulation, distinctness and placidity of her very low voice—and by the fierce energy (rendered doubly effective by contrast with her manner of utterance) of the wild words which she habitually uttered” (1: 265-6).

Estes traços não correspondem ao aspecto habitual de Ligeia, que tem um carácter frio e desapassionado, ou pelo menos assim se mostra ao marido. Surgem apenas em momentos de agitação excepcional. Dos olhos de Ligeia, por exemplo, diz mais acima o narrador: “They were even fuller than the fullest of the gazelle eyes of the tribe of the valley of Nourjahad”. Mas, empregando o verbo “ser” o narrador sugere a permanência daquilo que admite ser um estado transitório: “Yet it was only at intervals—in moments of intense excitement—that this peculiarity became more than slightly noticeable in Ligeia” (1: 264). De um desses momentos o narrador dá um único exemplo: “Yet not until the last instance, amid the most convulsive writhings of her fierce spirit, was shaken the external placidity of her demeanor. Her voice grew more gentle—grew more low—yet I would not wish to dwell upon the wild meaning of the quietly uttered words” (1: 267). Portanto, as referências feitas aos olhos profundos

50 “Thus there are hints that the desire for the transcendent is implicitly a displacement of frustrated sexual desire” (Williams *A World of Words* 100).

e à “very low voice” remetem para a agonia de Ligeia, em que o narrador teve finalmente a satisfação de ver a esposa agitada.

Ainda mais inequívoca é a referência às palavras pronunciadas “habitualmente” por Ligeia. A ferocidade e a intensidade emocional que nelas detecta o narrador não se manifestam fisicamente. Segundo ele, estas qualidades pertencem ao sentido e não à entoação. As palavras mágicas a que se refere são, necessariamente, o pequeno texto atribuído a Glanvill, transcrito algumas páginas acima, como parte do círculo de analogias, e que tinha já aparecido, com ligeiras variações, como epígrafe.

As revisões a que Poe sujeitou o texto foram no sentido de tornar essa referência mais explícita. Na primeira versão impressa a frase acerca dos indícios da paixão de Ligeia terminava “the words which she uttered” (“Ligeia”, texto 2. 14 Set. 2011. Web 15 Set. 2011). O sintagma expandido que citei antes aparece pela primeira vez no *New World* de Fevereiro de 1845, que é também o primeiro texto em que é atribuído discurso directo a Ligeia. As suas deixas estão limitadas à cena da sua morte. Primeiro faz um comentário ao poema que compôs, “The Conqueror Worm”, rematando-o com uma parcela do texto atribuído a Glanvill que incluiu a última frase. A reiteração dessa frase na mesma noite, com o último suspiro, assegura a referência de “words habitually uttered”, cuja “wildness” depende, pois, do “wild desire for life” que distorceu a personalidade de Ligeia nas últimas horas da sua vida.

A partir das palavras pronunciadas frequentemente por Ligeia, e que figuram nada menos que quatro vezes, se contarmos a epígrafe, no texto final do conto⁵¹, o narrador conjectura a proficiência da mulher na necromancia. É sobre essa conjectura interessada que assenta todo o peso da interpretação sobrenatural do conto. O narrador, que não pôde despertar amor em Ligeia, procura fazer-nos crer, consolando-se, que Ligeia estava impedida por um constrangimento constitutivo de se sentir “normalmente” atraída por um homem, e compensara essa limitação pela via mística. Na verdade, é por estarem disfarçadas de citação da literatura de “metaphysical investigation”, e atribuídas a um autor idóneo⁵², que estas palavras escapam à estratégia editorial de supressão sistemática das “wild words” de Ligeia, através da qual o narrador julga ocultar todas as pistas do seu crime quase-perfeito. Elas, e o poema “The Conqueror Worm”, que por força do seu conteúdo alegórico ostensivo também é considerado neutro. De qualquer maneira, o relato que constrói em seu redor deveria domesticá-las, embora em última a análise a tarefa seja superar às forças do narrador.

Mesmo o retrato físico de Ligeia traz as marcas da degradação dos seus últimos dias, isto é, do

51 Mas com pequenas mas significativas variações. Mais adiante desenvolverei um pouco mais a história genética paralela de “Ligeia” e “Morella”.

52 Tudo indica que Ligeia é o pseudo-Glanvill a quem se atribui a citação. Ao longo de mais de 170 anos nenhum dos muitos estudiosos que se interessaram pelo conto descobriram nos escritos do filósofo inglês Joseph Glanvill a passagem que o conto lhe atribui.

período crítico em que ela impressionou o narrador. O retrato é, por isso, muito pouco favorável, o que levou Matheson a escrever: “Indeed, on the basis of some of his [the narrator's] statements, we might well wonder if she was attractive at all. For we also are told she was tall, thin to the point of emaciation, and possessed certain 'irregularities' in her physical appearance which his selective memory conveniently cannot pinpoint; furthermore, she looked 'strange,' was very pale, had over-large eyes and a low and possibly masculine voice” (Matheson “Multiple Murders in Poe's Ligeia” 1: 285). Em rigor, é o declínio físico que exagera os predicados de Ligeia até ao grotesco. Enquanto a voz desce de tom, a elegância degenera em magreza, e a alvura da pele num tom macilento: “In stature she was tall, somewhat slender, and, in her latter days, even ematiated” (1: 263); “Ligeia grew ill. (...) the pale fingers became of the transparent waxen hue of the grave” (1: 267). É injusto dizer que Ligeia não é atraente quando o seu viúvo, que esteve vários anos casado com ela, prefere fazer o retrato menos favorável da “female loveliness” que se possa imaginar.

Mas, para o narrador, a estranheza inefável da beleza de Ligeia reside na expressão dos olhos de Ligeia, ou melhor, na profundidade que adquiriam em momentos de intensa excitação. No escrutínio dos olhos assenta a sua última esperança de compensar a inversão dos “gender roles”, que a submissão do homem à superioridade intelectual da mulher implica: “Similarly, as he speaks of her unfathomable eyes, though he 'felt approaching the full knowledge of their expression—felt it approaching,' he eventually sees that such total possession of her could 'yet not quite be [his]” (Matheson “Multiple Murders” 285). A metáfora da profundidade, recusada por Dupin, é aceite sem reservas pelo narrador de “Ligeia”, que sonda os olhos para obter a posse do tesouro que a deliciosa e fascinante “vista” da esposa lhe tinha negado. Esta imagem exhibe ainda as marcas da sexualidade sublimada que lhe subaz.

O “círculo de analogias”, dentro do qual o narrador tenta capturar, por aproximação, o sentido oculto da expressão desses olhos, também sugere que ela está ligada a uma transformação. Na sua mira está o contínuo orgânico, impossível de capturar numa representação estática, que liga duas formas da mesma entidade, como a “a rapidly growing vine”, “a moth, a butterfly, a chrysalis”. É a própria fluidez da mudança que parece estar em causa. Algumas das imagens, como “the glances of unusually old people”, e a omnipresente passagem do pseudo-Glanvil (1: 265) indicam que a transição em questão é a morte.

O narrador salienta ao carácter transitório de Ligeia, a subtileza da sua existência carnal, fazendo-nos crer que ela esteve *sempre* entre dois mundos, quase morta e meio viva: “She came and departed as a shadow” (1: 263). Mas o seu texto trai, através de indícios subtis, o truque que sustenta esta representação, que consiste em tratar uma fragilidade aguda como se fosse crónica, e também em

estabelecer a confusão entre duas acepções da palavra “morte”, a saber, o momento fugaz da cessação da vida, isto é, a mudança definitiva, e o estado persistente do que não está vivo. É inevitável que a palavra, quando usada nesta segunda acepção, sofra o influxo semântico das concepções escatológicas de quem a usa. Se de um ponto de vista estritamente materialista a morte não pode ser considerada um estado (o que “está morto” deixou de ser) e implica dissolução da individualidade, para o narrador é evidentemente uma “outra vida”, em que o indivíduo retém, ou pode reter, a sua personalidade. De facto, o narrador promove as qualidades próprias da imagem da Ligeia que morre a atributos essenciais de Ligeia, ou melhor dizendo, para ele essas qualidades constituem a essência de Ligeia. Com isso está a domesticar o fantasma que o assombra, mas não pode apagar as marcas da origem da morfologia “de transição” de Ligeia do retrato que dela faz.

Voltemos aos olhos de Ligeia. A imagem da primeira mulher debruçando-se sobre o narrador mostra não só que ela era inacessível ao marido, mas também que os olhares dos dois não se cruzavam. Configura, pelo contrário, uma relação voyeurística inteiramente unilateral; o narrador aproveita para gozar discretamente a “delicious vista” do colo da professora quando ela está atenta ao texto. Quando perde a esperança de concretizar os seus desejos com a mulher viva, e só aí, concebe o plano de a possuir “in death”, e nessa altura as “well grounded expectations” são substituídas: “My brain reeled as I hearkened, entranced, to a melody more than mortal—to assumptions and aspirations which mortality had never before known” (1: 267). Esta tontura acomete o marido quando ouve a voz da esposa moribunda. É chocante que o viúvo use, para se referir a si mesmo, uma expressão paralela, tão concreta quanto a primeira era vaga, poucas linhas mais adiante: “She died (...). I had no lack of what the world calls wealth. Ligeia had brought me far more than ordinarily falls to the lot of mortals” (1: 269)

Resulta claro que com o “removal” de Ligeia o narrador obtém muito mais que a eliminação de um malefício. Isto dá-lhe um motivo que ultrapassa o foro íntimo, dando resposta à questão que orienta as investigações do Édipo de Rattleborough: *cui bono?* A “consideration of *motive*” pode não ter relevância quando o pseudo-crime é praticado por um animal, mas a maior parte dos crimes ficcionados por Poe beneficiam o infractor, muitas vezes financeiramente.

Com a morte de Ligeia, o criminoso pretende ainda obter uma satisfação, a mais perversa, do seu desejo sexual. Na noite em que o crime se consumou definitivamente, aquela em que os olhos excitados de Ligeia se cravaram nos seus, o narrador julgou finalmente poder possuí-la: “How have I, through the whole of a midsummer night, struggle to fathom it!” (1: 264). Por muito vaga que seja, essa discreta referência cronológica é suficiente para demonstrar que a luta pelo segredo dos olhos de Ligeia

não se deu na “bridal chamber” de Rowena, já que as aparições começaram numa noite, “near the closing in of September” (1: 273), e a de Ligeia três noites mais tarde. Este é o único lugar em que se refere a data da morte de Ligeia, e é provável que a escolha de palavras de Poe seja determinada pela intenção de aludir a um episódio de “A Midsummer Night's Dream”, mais exactamente a uma representação teatral nela contida, cuja matéria é adaptada do Livro IV das Metamorfoses, vv. 51-166. No quinto acto desta comédia de Shakespeare, os protagonistas assistem a uma encenação da história trágica de Píramo e Tisbe, que a falta de habilidade dos actores torna cómica. Os protagonistas desta história vivem em casas adjacentes. Embora os seus pais não aproveem a união dos dois amantes, a parede comum às duas casas “had in it a crannied hole or chink, / Through which the lovers, Pyramus and Thisby, / Did whisper often very secretly” (vv. 156-158). O desejo dos amantes tem portanto de se satisfazer obliquamente: “I kiss the wall's hole, not your lips at all” (v. 196), diz Tisbe (Shakespeare 131-3). Se a leio correctamente, a frase de Poe alude a este buraco, ao “hole of a midsummer night”, explorando de modo equívoco a homofonia entre “whole” e “hole”. Esta alusão reforça a carga erótica associada à morte de Ligeia.

Sabemos que este exame só pôde ter sido realizado na noite em que Ligeia morreu. O narrador admite que foi esse o auge da intimidade entre os dois, e sabemos que Ligeia só mostrou emoção na “last instance” (1: 267). A conclusão inevitável é que o narrador é perseguido pela “expressão” nos olhos de Ligeia no momento do seu passamento. A alteração no seu aspecto, que tem uma explicação fisiológica bastante elementar, a dilatação das pupilas por influência de uma emoção particularmente forte, que realmente faria com que os olhos parecessem tanto mais negros como mais profundos⁵³, pode muito bem ter sido causada pelo medo. Já a ferocidade da resistência de Ligeia, que se expressa em vocábulos do campo semântico de luta, que é difícil conciliar com uma morte serena, ganha significado quando confrontada com a luta do narrador para lhe sondar os olhos. Tudo aquilo que é inexplicável, ou milagroso, na morte de Ligeia, deixa de o ser porque as pistas censuradas do homicídio de Ligeia aparecem como sombras de pistas no quarto de Rowena.

Por isso mesmo, qualquer descrição do *iter criminis* exige um trabalho prévio de descrição e classificação dos “fantasmas”, que tenha em conta as peculiaridades da metamorfose póstuma de Ligeia. É nesse ponto que a comparação com o conto de Dickens já citado, “A Madman's Manuscript”, me parece mais esclarecedora. O “louco” desse conto sofre de uma estranha amnésia selectiva

53 A explicação anatómica, que sobrecarregaria o corpo do texto, deixo-a aqui, para referência. A pupila é um orifício na córnea, o músculo opaco que dá cor aos nossos olhos. Quando este músculo se contrai, o diâmetro do orifício diminui. A íris dos olhos que dizemos “negros” não é nunca completamente negra. A negrura aparente da pupila, que abre para o interior relativamente pouco iluminado do olho, é sempre mais intensa, e, em razão da sua transparência, seguramente mais “profunda”.

relativamente ao aspecto da esposa *viva* que tem bastantes afinidades com aquela de que padece o narrador do nosso conto:

I don't remember forms or faces, now, but I know the girl was beautiful. I *know* she was; for in the bright moonlight nights, when I start up from my sleep, and all is quiet about me, I see standing still and motionless in one corner of this cell, a slight and wasted figure with long black hair, which streaming down her back, stirs with no earthly wind, and eyes that fix their gaze on me, and never wink or close. Hush! the blood chills at my heart as I write it down – that form is *hers*; the face is very pale, and the eyes are glassy bright; but I know them well. That figure never moves; it never frowns and mouths as others do, that fill this place sometimes; but it is much more dreadful to me, even than the spirits that tempted me many years ago – it comes fresh from the grave; and it is so very death-like”. (“A Madman's Manuscript” 141)

Tal como o viúvo de Poe, este “louco” procura reconstituir a beleza da mulher a partir da impressão que ela deixou “in death”. O aspecto da mulher viva tem de ser conjecturado a partir da aparição da *morta*, que longe de ser uma versão incorruptível dos encantos da jovem mulher, é como que um cadáver animado. A metamorfose fantasmática implica também uma redução do retrato a dois ou três traços. Os mesmos que figuram com destaque especial no conto de Poe: uma figura emaciada, a pele pálida, “glassy eyes”, todos três distorcidos na morte, e o cabelo negro (Poe acrescenta a voz a esta figura silenciosa).

Benjamin Franklin Fisher IV, no importante ensaio em que identifica “A Madman's MS” como fonte de “Ligeia”, chama a atenção para a amplificação do motivo dos cabelos negros em Poe: “Their wives' lovely hair enchants both narrators, although Poe again surpasses Dickens' low-keyed description of 'long black hair' in 'the raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses, setting the full force of the Homeric epithet 'hyacinthine'”. Menciona também o reaparecimento dos cabelos de Ligeia no quarto de Rowena: “Poe's more lengthy description of Ligeia's beauties prepares for the important turning point at the end of the story, when the narrator witnesses the methamorphosis of blonde Rowena into dark Ligeia: 'and there stream[ed] forth, into the rushing atmosphere of the chamber, huge masses of long and disheveled hair. *It was darker than the raven wings of the midnight!*’” (“Dickens and Poe” 15).

O que Franklin não notou foi a transfiguração intermédia dos cabelos ondulados de Ligeia nos arabescos “wrought in the most jetty black” (1: 271) que dominam a “bridal-chamber”. Estes desenhos,

recordo, estão sobre um fundo dourado, o que prefigura a sobreposição da morena Ligeia à loura Lady of Tremaine. “The soul of the apartment is the carpet” (“The Philosophy of Furniture” 2: 383), e dir-se-ia que, pelo menos na mente do decorador, Ligeia é a alma dos aposentos de Rowena, que é o adereço necessário, do “drama of revivification”.

Ainda mais interessante me parece a alteração que sofre, de Dickens a Poe, o vento que agita os cabelos negros do fantasma: de ultraterreno no primeiro passa, no segundo, à corrente de ar artificial atrás mencionada. Quando diz “there streamed forth, into the rushing atmosphere of the chamber, huge masses of long and dishevelled hair”, o narrador está de facto a aludir ao vento artificial que estava “rushing hurriedly behind the tapestries” (1: 273). Isto põe em relevo as manobras de promoção artificial do fantasma de Ligeia, totalmente ausentes no conto de Dickens, em que a aparição é espontânea.

É bastante claro que o narrador fez muito mais que suspirar o nome de Ligeia para “restore her to the pathway she had abandoned” (1: 272). Por trás do “milagre” está, aqui como em Rattleborough, uma obra de engenharia, desta vez construída pelo próprio protagonista do drama, que no entanto não compreende o que faz, e se ilude a si mesmo. A culpa castiga o criminoso através da convicção no milagre; com a ajuda de efeitos cénicos, e alguma intoxicação, a “justiça poética”⁵⁴ acaba por fazer a sua aparição.

Na verdade, não se pode dizer que o fantasma de Ligeia surja abruptamente no fim do conto. O fantasma, isto é, a imagem fragmentária da morte de Ligeia, assombra continuamente o narrador, fora de portas, na contemplação da natureza, e nos interiores artificiais. Como observa Franklin, nos dois contos “the men continue to be particularly affected by their wives' eyes” (“Dickens and Poe” 15). Embora o fantasma de “Madman” seja mudo, o seu olhar inamovível reflecte a culpa que o narrador não pode espiar. O mesmo se passa com o fantasma de Ligeia: ao contrário do que acontecia com a eloquente Ligeia viva, na morta só os olhos têm “expression”⁵⁵. É quando o cadáver animado os descobre que o terror do narrador atinge o auge, e são eles que, depois disso, o narrador vê no firmamento, e nas outras “existences in the material world” já referidas, o que significa que também não conseguiu livrar-se do olhar da esposa.

Ao contrário do que Matheson sugere, não é o aspecto de Ligeia, e muito menos da Ligeia viva, que simultaneamente deleita e desgosta. Aquilo que “at once so delighted and appaled” o narrador são os olhos, e mais exactamente, a sua “miraculous expansion” (1: 266). Se a expansão corresponde, como

54 Ver nota 19 a este capítulo.

55 A primeira transcrição da passagem do pseudo-Glanvill no corpo de texto está na dependência dessa expressão, porquanto está enumerada entre as analogias do olhar de Ligeia.

proponho, ao passamento de Ligeia, não é difícil justificar esta ambivalência. É a mais agradável visão para o marido de Ligeia porque corresponde à realização das “more than mortal aspirations”. Por outro lado, um sentido moral inato, sempre presente nas personagens de Poe, produz no criminoso que está sozinho diante do cadáver da sua vítima um “natural awe”, que põe em causa a sua capacidade de se autodeterminar. Esta regra da psicologia poética do criminoso em Poe é exposta por Dupin em “Marie Rogêt”: “An individual has committed the murder. He is alone with the ghost of the departed. He is appalled by what lies motionless before him. The fury of his passion is over, and there is abundant room in his heart for the natural awe of the deed. His is none of that confidence which the presence of numbers inevitably inspires. He is *alone* with the dead. He trembles and is bewildered” (1: 546). Também o nosso narrador sente um terror crescente à medida que as senhas de Ligeia se acumulam sobre Rowena, reagindo como se o cadáver da primeira realmente estivesse presente.

O narrador esforça-se por realizar aquilo que a supersticiosamente teme, restaurar Ligeia. O facto de se atirar aos pés daquilo que julga ser a regressada, sugere que procura o seu perdão, que no entanto lhe é recusado. Mas isso é o culminar de um processo mágico-imitativo longo. As aparições no quarto de Ligeia, as quatro preparatórias, bem como o “hideous drama of revivification” descrevem o *iter criminis* oculto, reactualizando-o. Só concluída a imitação ritual do crime, que não sofre ser suprimido nem corrigido, estão reunidas as condições para que se faça justiça poética: o fantasma acusador da esposa assassinada, adiado durante algum tempo, faz finalmente uma aparição completa e inequívoca.

A esta luz, proponho que se revejam as quatro alucinações no quarto de Rowena. Três noites antes da sua morte o narrador assinala, como vimos, uma presença no quarto: “a faint, indefinite shadow of angelic aspect—such as might be fancied for a shadow of a shade” (1: 273). Como Ligeia é apresentada como um ser celestial, a maior parte dos críticos sente-se tentada a identificá-la com esta presença. Não há dúvida de que o narrador é assombrado por Ligeia depois da sua morte, mas uma outra sombra, em que ninguém parece ter reparado, tinha já feito a sua aparição na época da doença da primeira esposa:

Ligeia grew ill. The wild eyes blazed with a too—too glorious effulgence (...). I saw that she must die—and I struggled desperadly in spirit with the grim Azrael. And the struggles of the passionate wife were, to my astonishment, even more energetic than my own. There had been much in her stern nature to impress me with the belief that, to her, death would have come without its terrors;—but not so. Words are impotent to convey any just idea of the fierceness of

resistance with which she wrestled with the Shadow”. (1: 267)

Este terceiro ser, identificado ora como Azrael, o anjo da morte na tradição muçulmana, ora como a Sombra, anuncia, também aqui, a morte da mulher. Literalmente uma sombra angélica, este intruso é um candidato muito mais sério a antecedente da sombra que aparece por baixo do incensório no quarto de Rowena do que Ligeia, uma correspondência corroborada pelo próprio paralelismo estrutural e temático do conto. Para além disso, se todos os fantasmas são sombras do que já passou, o fantasma de uma sombra aparecida no quarto de Ligeia seria, evidentemente, duplamente sombrio, ou seja, a sombra de uma sombra. Assim sendo, a aparição vaga está alienada dois graus da realidade ordinária.

Isto não é apenas mais um vínculo ao período cuja recordação não se pode afastar, mas uma indicação de que o narrador é transportado “in fancy” a acontecimentos não apenas rememorados, mas revividos. Para além disso, na descrição que faz da agonia de Ligeia subentende-se que ele e a mulher medem forças por interposta sombra. Enquanto ele “struggled desperadly in spirit with the grim Azrael”, Ligeia “wrestled with the Shadow”, e “the struggles of the passionate wife were (...) even more passionate than my own” (1: 267).

O que me parece particularmente significativo é que a luta do narrador com o anjo executor seja interior. Isso dá-lhe todo o aspecto de uma representação do processo de tomada de decisão, representação essa que implica a alienação de uma parte da consciência do narrador. A totalidade da frase é ainda mais sugestiva desta leitura “I saw that she must die—and I struggled desperately in spirit with the grim Azrael”⁵⁶ (1: 267). O verbo “must” não tem uma forma especial para o pretérito, por isso a expressão pode ser o eco de uma decisão tomada na noite eternamente reatualizada da morte da esposa, a decisão de assassinar Ligeia. A frase admite certamente, até pela brevidade, um paralelo com aquela que assinala no conto de Dickens a intenção homicida: “I resolved to kill her” (“Madman's Manuscript” 141). Representando a sua consciência como influenciada por uma outra personalidade que o “habita”, o criminoso pode tratar um crime próprio como decisão alheia, afastando assim uma culpa insuportável.

No conto de Dickens uma representação semelhante desculpa o criminoso, que refere, perante o fantasma da sua vítima, os espíritos tentadores que “many years ago” o tinham atormentado. Na sua memória, esses espíritos tinham tomado a decisão por ele: “At last the old spirits who had been with me so often before whispered in my ear that the time was come, and thrust the open razor into my

56 Matheson, e antes dele Koster, também lêem nesta frase a decisão de assassinar Ligeia.

hand” (Dickens 141). Estes espíritos são “antigos”, e a sua carreira termina onde começa a do fantasma da vítima. A mesma distinção parece-me fundamental em “Ligeia”. A sombra é relativa à memória do crime e da sua preparação, e se aparece na segunda parte do conto, é porque o narrador não fica satisfeito elaborando a recordação do crime. O revisionismo não é suficiente, na medida em que o narrador deseja actuar sobre o facto, não sobre a memória, e para isso precisa de recriá-lo.

A associação da sombra e da decisão de matar Ligeia para além de alienar o crime protegendo da culpa, contribui também para passar a impressão de que a ameaça à vida de Ligeia é *meramente* abstracta. Contudo, o facto de o narrador também lutar com esta sombra, põe em evidência outro conflito, aquele que agora descrevi. Lembro que o narrador deixa dito, mais atrás, que a sondagem dos olhos de Ligeia também foi uma “struggle”. Aliás, a insistência com que aparecem referências a termos do campo semântico de luta, como “struggle” e o ainda mais explícito “wrestle”, sugerem uma luta física, certamente compatível com os “convulsive writhings” (1: 267) que perturbaram o aspecto de Ligeia na sua hora derradeira. Ainda assim, não são mais que sugestões vagas a que só as revelações sombrias da segunda parte do conto dão corpo.

As visões ilusórias que o narrador percebe no quarto de Rowena podem ser entendidas como sobreposições da recordação do primeiro crime, o único a que o narrador é sensível, operadas por uma “fancy” mobilizada pela culpa, estimulada pelo ópio e pelo meio artificial. Projectam-se sobre a tela receptiva que é a tapeçaria dinâmica as imagens suprimidas pelo narrador, isto é, os movimentos do criminoso que o protagonista não reconhece como seus. Todas as alucinações podem ser conciliadas numa descrição coerente do primeiro crime. Aquilo que o narrador interpreta como o regresso de Ligeia é, na verdade, uma dramatização sombria apresentada ao espectador singular, assassino e única testemunha viva do crime. A sua “self-delusion” vai bastante mais longe do que a do narrador de Dickens, e chega ao ponto de sancionar a transformação do remorso em desejo de materializar as sombras do passado. Os esforços nesse sentido, embora frustrantes para o narrador, por não permitirem a desejada correcção, proporcionam pela primeira e única vez uma visão do crime ao leitor, que tivera contacto com uma versão censurada da morte de Ligeia, essencialmente um conjunto de efeitos sem causas, com a substituição destes últimos por racionalizações.

O princípio explicativo que proponho para o complexo de aparições parece-me especialmente apto para a explicação no que ao drama da reanimação diz respeito. O fenómeno que o narrador não hesita em aceitar é inexplicável, até do ponto de vista da metempsicose. Não fala de uma transmigração de almas, senão de uma transmutação de corpos. Na alternativa que proponho as imagens impressionantes do acontecimento lamentavelmente verosímil, mas repugnante, cuja memória se deseja

apagar, estão a aparecer em sequência cronológica, e por assim dizer em tempo real, na “bridal chamber”. A testemunha relutante não está em condições, pelas razões acima expostas, de separar as memórias de um passado significativo da percepção do presente, as imagens associadas das imagens que desencadeiam a associação, respectivamente. Neste sentido, o contraste com o caminhante de “The Island of the Fay” é mais evidente que nunca: o viúvo não distingue a fronteira entre os dois planos sobrepostos e, portanto, não reconhece que a imagem compósita é uma ilusão. Enquanto dura a pantomina a sua interpretação incorrecta e interessada funde tão completamente as duas imagens que Rowena e Ligeia, o cadáver e a sombra, formam, para todos os efeitos, uma só pessoa.

Segundo ele, estava na presença do cadáver de Rowena, meditando sobre a época em que vira a primeira esposa “thus enshrouded”, quando o dito cadáver começou a exhibir sinais de reanimação intermitente. Com cada nova oscilação, da morte à vida, e de volta à morte, o cadáver fica mais morto: “each terrific relapse was only into a sterner and irredeemable death”; ao mesmo tempo, uma “wild change in the personal appearance of the corpse” (1: 276) torna-o cada vez mais parecido com Ligeia. A ideia, em princípio absurda, de que a morte varia em grau, reflecte a tese mística que informa o discurso, de que a morte não é pura e simplesmente uma cessação instantânea, nítida e irreversível da vida, mas uma transição lenta, obscura, e, em circunstâncias excepcionais, até reversível, de uma existência material, ou melhor, mista, a uma existência puramente espiritual, isto é, do espírito encarnado ao espírito livre.

O narrador acompanha o ciclo reanimação-mortificação com uma grotesca, e igualmente repetitiva coreografia, o vai-e-vem do narrador que tenta reanimar o cadáver. Nessa altura percebemos que a “bridal chamber” está completamente isolada dos criados, “therefore I struggled alone in my endeavours to call back the spirit still hovering” (1: 275), diz. A técnica de reanimação que emprega, baseada no contacto físico, tem realmente o aspecto de uma luta: “I chafed and bathed the temples, and used every exertion which experience, and no little medical reading, could suggest” (1: 276). Mas as manobras não produzem o efeito desejado, pelo contrário: como vimos, o cadáver parece voltar a morrer. O drama da reanimação não fica completo sem a acção do narrador. Mais do que isso, quando se substitui o milagre por uma ilusão cénica, a saber, a projecção fantasmagórica sobre o cadáver-adereço, a pantomina do narrador tentando reanimar um cadáver inerte é todo o drama que nos resta.

Se o corpo parecia, mas não era, um cadáver, e “Rowena still lived” (1: 275), seria de esperar que respondesse positivamente às técnicas de reanimação, desde que fossem orientadas, como é manifestamente o caso, por um entendimento mais ou menos esclarecido da fisiologia da operação. Sendo certo que não podemos testar experimentalmente a eficácia de técnicas de reanimação numa

obra ficcional, e muito menos provocar a experiência, não nos é vedado, contudo, comparar estes resultados com os de uma experiência idêntica, conduzida num universo ficcional em que, presumivelmente, se aplicam as mesmas regras. Entre as anedotas de “premature burials” compiladas pelo narrador do conto de Poe com esse nome, não há um único relato que implique uma intervenção sobrenatural, ou sequer uma suspensão das leis da natureza. Numa delas, o pretendente rejeitado de Victorine Lafourcade profana a campa da amada movido pelo “romantic purpose of disinterring the corpse, and possessing himself of its luxuriant tresses” (1: 668). Para seu espanto, não encontrou um cadáver, mas uma mulher viva: “He employed certain powerful restoratives suggested by no little medical learning. In fine, she revived” (1: 668-669). A expressão sublinhada é rigorosamente paralela à do narrador de Ligeia, e parece-me inconcebível que Poe não estivesse consciente disto quando escreveu “Premature Burial”. Sabemos até que, embora a publicação da primeira versão de “Ligeia” anteceda mais ou menos em seis anos a publicação daquele conto em Julho de 1844, Poe estava nesse período muito atento ao texto deste conto, cuja versão definitiva, a primeira a incluir “The Conqueror Worm”, só veria a luz em Fevereiro de 1845, nas páginas do *New World*⁵⁷. Não estou, evidentemente, a discutir as virtudes destas técnicas de reanimação, exercício certamente absurdo, mas apenas a mostrar o contraste entre as duas histórias, que não pode deixar de considerar-se significativo, e indica que Rowena não tinha sofrido um surto cataléptico.

Renunciar agora a uma distinção rigorosa das duas histórias que se cruzam no final de “Ligeia” seria abandonar a esperança de uma leitura inteligível e satisfatória que exclua o milagre. O que o narrador vê não é claramente uma reacção à sua luta pela reanimação, mas o resultado de outra luta, que se desenrola inteiramente no plano das sombras: “each agony wore the aspect of a struggle with some invisible foe” (1: 276). Nem os esforços presentes do narrador influenciam o acontecimento passado cuja recordação se projecta, nem o inimigo invisível influencia a realidade material no presente. Existem, portanto, duas lutas, e duas sequências causais perfeitamente independentes, e o “drama” singular resulta da sua sobreposição: o inimigo invisível mata a sombra da mulher, e o narrador procura reanimar com as suas mãos, mas sem resultado, o cadáver de Rowena. E eis que regressa a sombra homicida, o “palpable but invisible object”, “a shadow of a shade” (1: 267).

Desta vez o narrador não a vê, mas apenas o resultado da sua acção (o seu ponto de vista é agora análogo ao do leitor da primeira parte do conto). Não podia vê-lo, porque, tal como o fantasma de Ligeia se sobrepõe a Rowena, também este fantasma ocupa agora o mesmo espaço que o narrador.

⁵⁷ Trata-se da quarta de cinco edições publicadas em vida do autor. Existem ainda o texto do *Broadway Journal* publicado em Setembro de 1845, e um exemplar deste último com algumas anotações manuscritas, mas nenhum deles traz alterações significativas.

Assim, as fantasmagorias na “bridal chamber” não se reduzem, como muitas vezes se admitiu, a um fantasma “simples”. Trata-se de uma cena fantasmagórica, na qual participam claramente um agressor e uma mulher, que não se confundem um com o outro, mas se sobrepõem às duas pessoas materialmente presentes na sala. Neste quadro, o narrador corresponde à figura do agressor, e Rowena à da vítima.

Este drama heterogêneo põe em causa a noção de que as interpretações psicológica e literal são mutuamente exclusivas, defendida por muitos críticos, e mais recentemente por Catherine Carter. Os fantasmas são realidades psicológicas, ou são-no sempre que o texto nos autoriza a excluir o sobrenatural, mas isso não quer dizer que não tenham alguma relação com o que se passa ao nível literal. Estou convencido de que é pouco engenhoso pretender que alguma história de fantasmas minimamente sofisticada possa ter uma leitura exclusivamente “psicológica”. A leitura de Carter, que aliás tem aspectos estimulantes, insinua que para tratar Ligeia como “a particular aspect of the mind”, temos de renunciar a tratá-la como uma mulher; nos seus próprios termos, para termos Ligeia enquanto musa, não podemos ter a mulher. Do meu ponto de vista, a Ligeia “literal” e a Ligeia “enshrined” podem não coincidir, mas sem a metamorfose não podemos compreender nenhuma delas. Poder ser um erro pensar que “a female character must indicate something particular about women or the feminine” (Carter 2), mas é falacioso pretender que, por essa razão, uma personagem feminina não representa uma mulher.

Para ser mais concreto, para compreender o que se passa na segunda parte de Ligeia é necessário decompor o drama heterogêneo resultante nos dois dramas elementares, e procurar as motivações psicológicas específicas que o determinaram. Nesse sentido, ensaio aqui uma interpretação literal e psicológica.

A obsessão com a morte de Ligeia e, sobretudo, o arrependimento do narrador traduzem-se num desejo de reatualizar o crime para o corrigir. O casamento, a engenharia fantasmagórica e mesmo o ópio, conjugam-se para a concretização desta fantasia, tão acalentada como aterradora para o narrador. Ele que passou a primeira parte do conto a alienar uma parte da sua personalidade, e da sua vida, segue agora a sombra do assassino invisível que apagou da primeira parte do relato, tentando compensar pela reanimação o crime que cometeu. Mas a imitação do crime não o anula magicamente, nem o ultrapassa. O drama fica bloqueado num *loop*, no mesmo ponto em que a memória do narrador encalha: Ligeia morre e torna a morrer. Note-se ainda que a “sombra”, ao contrário do fantasma de Ligeia, não tem cara, nem nenhum outro traço identificativo. Os actos indizíveis do narrador que desencadearam o “removal” de Ligeia podem vir à luz, contanto que o rosto seja obliterado, porque a “self-dellusion” revisionista já é nessa altura tão completa, que o impede de continuar a censurar o crime. Não se pode

dizer que essa censura corresponda a um mecanismo inconsciente, já que se traduz em omissões conscientes na primeira parte do conto. O que se passa é que o narrador se iludiu enquanto reconheceu o crime, mas não pôde “conceal from my [his] own perception” (“Ligeia” 1: 274) as imagens irreconhecíveis do crime despersonalizado.

A luta das sombras acomoda as alusões a uma luta corpo a corpo que enumerei mais acima, e, com isso, torna muitíssimo forte a sugestão da morte violenta de Ligeia. Mas, se esta imagem é realmente da morte de Ligeia, deve ser compatível com o relato sublimado da primeira parte do conto, complementá-lo onde ele é omissivo, e não entrar em contradição com ele.

Examinemos esta questão. Se aquela sombra representa o narrador, então ele matou Ligeia com as próprias mãos. Se assim foi, o narrador estava muito próximo do corpo dela. O relato do narrador confirma-o? Sim. A intimidade do casal nunca foi tão grande como nessa hora fatal: “And as she breathed her last sighs, there came mingled with them a low murmur from her lips. I bent to them my ear and distinguished, again, the concluding words of the passage in Glanvill” (1: 269). Quanto a Ligeia, já tive oportunidade de argumentar que a sua declaração de amor provavelmente não era sincera. Mas, à luz do drama fantasmagórico, o verdadeiro motivo da surpreendente declaração de amor desenha-se, parece-me, com muito mais nitidez. Na hora da morte, diz o viúvo, “[f]or long hours, detaining my hand, would she pour out before me the overflowing of a heart whose more than passionate devotion amounted to idolatry” (1: 267). O sentido mais comum do verbo “detain”, impedir ou atrasar a realização de alguma coisa, e que numa primeira leitura não era activado, ganha agora toda a pertinência, e põe em evidência um motivo muito plausível para a mudança de atitude de Ligeia. A sua vida pendia daquela declaração; quanto mais fervorosa, mais eficaz seria, e quanto mais longa a fizesse, mais tempo permaneceria viva. Parece-me particularmente significativo também que ela agarre especificamente as mãos do marido. Esta atitude de Ligeia revela que conheceu a ameaça, e não é muito verosímil que uma ameaça furtiva como o veneno desencadeasse essa reacção. Um assalto é bem mais susceptível de produzir uma reacção dessas.

Na últimas versões do conto, o momento em que pronuncia as “wild words” marca uma inflexão na atitude de Ligeia, que parece, também ela, transferir as suas esperanças para a morte. Para as dizer, a enfraquecida Ligeia “leaps” uma última vez da cama e levanta os braços, numa pose de claro desafio ao “Conqueror Worm”. De qualquer forma, tanto o gesto como as palavras são próprios de um acto desesperado, e tudo indica que reconheceu que não tinha condições para vencer a luta : “And now, as if exhausted with emotion, she suffered her white arms to fall, and returned solemnly to her bed of death” (1: 269).

Depois, o narrador está em condições de a subjugar, provavelmente por estrangulamento⁵⁸, com as próprias mãos. Mas então, que fazer com o “ruby colored fluid”? Mantenho que essa sombra, como todas as outras, é uma alucinação que devolve ao assassino as recordações que omitiu na primeira parte do relato, embora ele mesmo não as reconheça como tais. Como nota Matheson, antes de morrerem, tanto Ligeia como Rowena sofrem um declínio físico. Ligeia torna-se “ematiated” nos seus “latter days” (1: 265), e a luta que acabo de descrever não dá conta disso. No entanto, as projecções fantasmagóricas tinham começado quatro noites antes, e estou convencido que já nessa altura o “filme” dos últimos dias de Ligeia estava a ser convocado pela mente do narrador, por analogia com o declínio de Rowena. Era como se as duas histórias corressem em paralelo, e, nesse caso, as gotas teriam caído no copo *de Ligeia* dias antes da sua morte. A acção violenta de que falo ter-se-ia revelado necessária em face da resiliência da vítima, de qual há suficientes indícios “sombrios”.

O narrador declara: “I could no longer doubt that we had been precipitate in our preparations—that Rowena still lived” (1: 275), mas nunca vê *a segunda* esposa levantar-se. Segundo o raciocínio que estou a seguir, esta identificação é errónea, e decorre da confusão dos tempos que o narrador já está a sentir, que o impede de separar as sombras da realidade sensível. Dada a pressão a que está sujeito o narrador, e as condições extraordinárias e altamente artificiais do seu isolamento, o paralelismo mimético prevalece sobre fluxo cronológico para criar a impressão de sincronia, e a homegeneização do quadro heterogéneo. As “preparations” teriam, portanto, sido prematuras com Ligeia, não com Rowena, e subentende-se que consistiram, nesse caso, na administração do veneno. Isto revela consistência no tratamento fantasmagórico dos actos de violência contra Ligeia, uma vez que os dois atentados à vida de Ligeia, a administração do veneno e o ataque, se sobrepõem a tentativas de restaurar Rowena.

A mesma expressão aparece também em “The Fall of the House of Usher” a propósito de Madeleine Usher. Recentemente, Cynthia Jordan apresentou argumentos muito fortes de que o narrador desse conto também escondia um crime: o “premature burial” de Madeleine Usher. Victorine Lafourcade, a mulher enterrada viva e salva pelo pretendente pobre que tinha preterido, mencionada em “The Premature Burial”, também pode não ter sido enterrada viva por engano. O marido rico “neglected, and, perhaps, even more positively ill-treated her” (1: 668). De facto, parece que quase

58 Cynthia Jordan nota que os homens, ou machos, que praticam actos violentos contra mulheres nos contos de Poe tendem a apontar à garganta ou, de modo geral, ao aparelho fonador. Há exemplos disso em “Rue Morgue”, “Berenice”, “Marie Rogêt” e, talvez, também “Ligeia”. A autora sugere que a violência dirigida à garganta traduz o desejo de silenciar as mulheres. A tese é interessante, e especialmente sedutora num conto como “Ligeia” em que, como em “The Fall of the House of Usher”, objecto de uma brilhante análise no artigo de Jordan, o narrador está interessado em suprimir a voz de uma mulher. Cynthia Jordan também dedica alguma atenção a “Ligeia”, e nota que, na “delicious vista” da mestra-esposa “untrodden path” pode ser uma alusão à garganta, e ao desejo de tomar posse da voz, e da autoridade de Ligeia. Parece-me uma leitura aguda e sólida.

todos os casos de “premature burial” na obra de Poe estão manchados pela suspeita de intenção criminosa. Embora Ligeia não sofresse, tanto quanto sabemos, dos ataques de catalepsia que afligiam Madeleine Usher, creio que também foi enterrada viva. Isso explicaria o medo supersticioso do narrador de que o cadáver se levantasse no velório. Provavelmente confundiu um estado cataléptico induzido com a morte, o que também explicaria que a encenação da morte de Ligeia exija um cenário próprio de um velório.

Seja como for, o desejo de corrigir o crime é manifestamente frustrado. É a própria aparição de Ligeia que mostra ao narrador que o seu crime não pode ser corrigido, quebrando o ciclo de reanimações, e reafirmando o crime e a culpa.

Importa ainda fazer algumas considerações sobre a estrutura. O conto tem uma estrutura bipartida muito marcada, e as duas partes do conto são rigorosamente paralelas. Na primeira parte, temos a história do casamento e da morte de Ligeia, e na segunda o casamento com Ligeia e a sua morte. A parte propriamente narrativa de cada uma delas é muito reduzida e a primeira metade de cada um dos dois ciclos narrativos corresponde a uma longa descrição: a descrição alusiva da “person” de Ligeia no primeiro, e a descrição da “bridal chamber”, que, em certo sentido, é uma imitação do fantasma de Ligeia⁵⁹. O regresso de Ligeia quebra este paralelismo, constituindo por isso um epílogo de tipo estranho, que aparentemente não substitui o desenlace, nem justifica a sua muito notável ausência. Mas na teoria do duplo homicídio o epílogo é acomodado à “plot”, aparecendo realmente como o seu remate, na medida em que quebra o ciclo de repetições, para as quais o narrador parece ser arrastado por uma verdadeira compulsão correctiva, negando de forma dramática a fantasia de que o tempo é reversível e um acto se pode desfazer por magia.

Já tínhamos visto também como a tese do homicídio afectava a credibilidade das insinuações do narrador acerca do interesse da sua primeira esposa pela necromancia. Realmente, a sua disposição para acreditar que Ligeia voltou realmente dos mortos, convocada pelo arranjo bizarro da sala onde é velado o cadáver de Rowena, mostra-o a ele como aspirante a necromante. Contudo, o facto de este chegar a ver “bodily Ligeia” põe em causa a separação de espírito e corpo e milita, por isso, contra a tese da transmigração das almas. Esta inconsistência não escapou ao autor do mais antigo comentário ao conto, Philip Pendleton Cooke : “ I was shocked by a violation of the ghostly proprieties — so to speak — and wondered how the Lady Ligeia — a wandering essence — could, in quickening the body of the Lady Rowena (such is the idea) become suddenly the visible, bodily, Ligeia. If Rowena’s bodily form had been retained as a shell or case for the disembodied Lady Ligeia” (Cooke 1). Creio que o raciocínio

59 Candace Vogler observa, com grande agudeza: “the couple [Rowena e o narrador] has taken up residence in something like her body [o corpo de Ligeia]” (47-8).

de Cooke é correcto. O facto de a aparição ser materialmente diferente do corpo de Rowena, na cor dos olhos e do cabelo, e mesmo na altura, contradiz a ideia, sugerida pelo narrador, de que um “hovering spirit” ocupou um corpo vago. Se realmente *fosse essa a ideia*, o narrador (que o Cooke identifica com o próprio Poe) devia reconhecer Ligeia por sinais como a “expression of the look” ou alguma “old familiar expression to its motions”, quer dizer, devia reconhecer a personalidade, e não a pessoa.

A resposta de Poe a esta carta, embora superficialmente respeitosa, e até submissa, não só não aceita as correcções que propõe Cooke, como sugere uma outra: “One point I have not fully carried out—I should have intimated that the will did not perfect its intention—there shd have been a relapse—a final one—and Ligeia (who had only succeeded in so much as to convey an idea of the truth to the narrator) should be at length entombed as Rowena—the bodilly alterations having gradually faded away” (Poe “To Philip P. Cooke” 617). Não creio que Poe tenha tido alguma vez a intenção de introduzir esta alteração ao final de Ligeia. De facto, embora tenha revisto várias vezes o conto, nunca a pôs em prática. Mas a carta estabelece que as alterações que o narrador percebe não são persistentes, o que é compatível com a minha interpretação do conto. Para além disso, Poe sublinha que o objecto sobre o qual se exerce a vontade de Ligeia é a mente do narrador, ideia que reitera:

The *gradual* perception of the fact that Ligeia lives again in the person of Rowena, is a far loftier and more thrilling idea than the one I have embodied. (...) this idea was mine—had I never written before I should have adopted it—but then there is Morella. Do you remember, there, the *gradual* conviction on the part of the parent that the spirit of the first Morella tenants the person of the second? (...) I was forced to be content with a sudden half-consciousness, on the part of the narrator, that Ligeia stood before him” (“Poe To Philop P. Cooke” 617).

Poe põe a ênfase na convicção que Ligeia, e antes dela Morella, conseguem criar no cônjuge que lhes sobrevive de que regressarão dos mortos. No caso específico de Ligeia, o sucesso é relativo à capacidade de mostrar a verdade ao narrador, e não a vencer a morte. Finalmente, a declaração de Poe mina discreta, mas explicitamente, a credibilidade do viúvo: se Rowena é enterrada como Rowena, a única testemunha das alterações foi o narrador, na sala fantasmagórica, e sob o efeito do ópio. Portanto, é legítimo assumir, como tenho feito, que se trata de uma alucinação.

A tese do homicídio obrigaria, parece-me, a reconsiderar a verdade de que ela pretende “convey an idea”, tal como obrigou a reconsiderar o milagre do regresso de Ligeia. Parece natural que as “wild words” com que se despede da vida guardem uma relação com o segredo da sua morte particular, um

segredo que só o narrador conhece, e tendam a lembrar-lha. Matheson, porém, renuncia a esta revisão, e faz-se intérprete da tradição que aceita, no essencial, a leitura de Cooke. Defende, por exemplo, que a razão do terror do narrador está “in the passage from 'Glanvill,' quoted by Ligeia just before she dies” (287). Creio que a razão do temor do narrador, de que Ligeia se levante, é, como já disse, o facto de ela se ter já levantado uma vez de uma morte aparente. Não nego que a passagem exacerbe o medo do narrador, mas não creio que seja “a bit of wishful thinking on her part” nem que o poema “The Conqueror Worm” exprima uma convicção oposta (Matheson 287). Tal como o suposto amor de Ligeia tem de ser reinterpretado uma vez reveladas as circunstâncias da sua morte, também a interpretação alegórica destes dois textos que ocupam posição privilegiada no conto deve ser revista quando se constata que a ideia de que Ligeia pretende resistir à lei da morte é uma racionalização do narrador para mascarar o crime particular de fatalidade universal.

O poema estava ainda ausente do conto que Cooke leu quando estabeleceu o padrão que seguiriam a maior parte das interpretações do seu final, mas este contemporâneo de Poe percebeu bem que a sua interpretação era indissociável da leitura universalizante do pseudo-Glanvill: “The whole piece is but a sermon from the text of 'Joseph Glanvil' which you cap it with — and your intent is to tell a tale of the “mighty will“ contending with & finally vanquishing Death. The struggle is vigorously described — and I appreciated every sentence as I advanced, until the Lady Ligeia takes possession of the deserted quarters (I write like a butcher) of the Lady Rowena” (Cooke). Portanto, para Cooke a epígrafe do conto encerra a solução do enigma que lhe subjaz, e a chave da sua interpretação⁶⁰. Claro que, não é demais lembrá-lo, essa solução deixa muito por explicar, nomeadamente a reacção do narrador à aparição e o final abrupto. De qualquer maneira, revela uma concepção muito pouco sofisticada da forma em literatura.

Nessa primeira redacção, havia já muitas pistas de que o texto tinha sido ensinado ao narrador por Ligeia. Em primeiro lugar, ele mesmo admite que as suas leituras místicas (ao contrário das médicas) foram seleccionadas para ele pela mulher, além disso, ainda na primeira redacção, conta que essas mesmas palavras lhe ocorrem quando pensa em Ligeia, ou melhor, que lhe tinham ocorrido enquanto contemplava o corpo morto da mulher e, a partir daí, elas, as palavras, “never failed to inspire me with the sentiment” que lhe inspirava a contemplação das profundas pupilas da mulher. Por si só, esta coincidência é suficiente para justificar a associação do círculo de analogias à morte de Ligeia. Contudo, as revisões que Poe fez do conto, embora nunca tenham ido no sentido de alterar o

60 De facto, a solução do enigma não é a solução do conto. Mesmo nos casos em que um conto inclui um enigma e a sua solução, ou especialmente nesses casos, não devemos confundir a solução com a interpretação do conto. A explicação da solução faz parte da composição, e nesse sentido deve ser ela mesma interpretada.

final, seja implementando as sugestões de Cooke, seja pondo em prática o que Poe propunha na resposta ao seu contemporâneo, tornaram isso sim mais explícita a associação. Assim, na versão final, não é o cadáver a convocar a memória do texto, que o narrador evidentemente decorou sob o magistério de Ligeia; é ela mesma quem o recita duas vezes na noite em que morre, uma depois de o narrador ler o poema que ela compôs, outra com o último suspiro. Como se vê, Poe não poupou esforços para garantir que era possível detectar a relação entre a primeira esposa do narrador e as palavras sobre as quais ele constrói o seu relato, “as wild words habitually uttered”⁶¹.

Com isso tornou ainda mais notória a afinidade de “Ligeia” com “Morella”, que o próprio Poe assinalava na carta a Cooke. A história genética dos dois contos mostra que Poe não dá cabimento à garantia que faz nessa carta: “But since Morella is upon record, I will suffer Ligeia to remain as it is” (617); tratou os dois contos quase como dois membros de uma equação, e transferiu o espírito, e às vezes a própria letra, do texto de um para o outro, mantendo o equilíbrio entre os dois membros, mas alterando cada um deles individualmente. Com esta são duas as promessas feitas a Cooke que Poe não cumpriu. Na prática, à medida que “Morella” ou, mais precisamente, o meio do conto, encolhia, o mesmo ponto estrutural de “Ligeia” expandia-se.

Creio que ambos os contos beneficiaram com estas alterações. O poema dito pela mulher epónima passa é acrescentado a “Ligeia” a partir de 15 de Fevereiro de 1845, data da sua quarta publicação, no *New World*, não antes de um outro, incluído na mesma posição estrutural, ter desaparecido do texto de Morella, o poema conhecido como “A Catholic Hymn” ou simplesmente “Hymn”. O poema aparece pela última vez nas páginas de “Morella” no texto de 1839, depois da primeira publicação de “Ligeia”.

Digo “na mesma posição estrutural” porque os dois contos são quase perfeitamente paralelos. O paralelismo dos textos é, antes de mais, função do paralelismo das personagens que lhes dão nome, mulheres que se tornam mestras do marido, que reconhece nelas a superioridade intelectual. Morella é “my friend”, e companheira de estudos, senhora de uma erudição infinita, especialmente versada em “forbidden pages”, e em tudo isto se parece com a sua sucessora na obra de Poe. O centro geométrico dos dois contos é a morte da esposa, que deixa no viúvo um sentimento de culpa e ambos se convencerão, no período subsequente, de que o espírito da morta volta noutra corpo.

Há, porém, uma diferença muito importante, já referida no princípio do capítulo, e que se prende com a sexualidade. Como vimos, Morella morre a dar à luz uma filha. Mas, o narrador, que parece considerar, como o de “Ligeia”, que a fascinante superioridade intelectual da mulher é

61 Ver acima.

incompatível com a “female loveliness”, nega sistemática e obstinadamente o envolvimento erótico com a sua “friend” e esposa, e, o que é ainda mais grave, não reconhece os sinais da gravidez de Morella. O narrador declara: “I abandoned myself implicitly to the guidance of my wife”, numa frase a que o parece corresponder ao “more than womanly abandonment”. Mas de Morella, não se pode dizer que a sua entrega ao amor fosse “more than womanly”, pelo contrário, o seu abandono é especificamente feminino: “Yet was she woman, and pined away daily” (1: 235). Morella enfraquecia gradualmente porque era mulher, e porque se tinha entregue “womanly” ao amor terreno: estava grávida.

As alterações na aparência de Ligeia são mais ou menos as mesmas que observamos em Ligeia, com excepção de uma “crimson spot” na sua face. Não fosse a completa insensibilidade do narrador ao estado da esposa, e isso teria muito provavelmente sido interpretado como sintoma da gravidez, e não da tísica. Mas o marido de Morella, por ignorância ou por horror, só se apercebe que vai ser pai quando Morella o chama na noite em que morrerá dando à luz. A segunda, uma alienação inconsciente, mas que a esposa pode detectar, parece a mais provável: “She seemed also conscious of a cause, to me unknown, for the gradual alienation of my regard; but she gave me no hint or token of its nature”. Para ele, as mudanças físicas de Morella juntam-se ao opressivo “mystery of my wife's manner” (1: 235), e o período de gestação da filha corresponde a “many weeks and irksome months” em que o desejo ansioso da morte da mãe se substitui à ansiedade pelo nascimento do primogénito. Não é possível afirmar com certeza que a causa de morte de Morella não tenha sido a gravidez. A ideia de que a morte e a gravidez coincidem por acaso implica que o processo de gestação seja paralelo do agravamento da doença, mas a conjectura não é certa, nem talvez a mais provável.

Seja como for, é por causa da indiferença exibida pelo narrador relativamente à reprodução humana que Morella lança sobre ele uma maldição: “I repeat that I am dying. But within me is a pledge of that affection—ah, how little!—which thou didst feel for me, Morella. But thy days shall be days of sorrow (...). Thou shalt no longer, then, play the Teian with time, but, being ignorant of the myrtle and the vine, thou shalt bear about with thee thy shroud on earth, as do the Moslemin at Mecca” (1: 237). O narrador, torna-se o instrumento mecânico da profecia de Morella quando priva a filha de todo o contacto com o mundo, durante dez anos. Dez anos durante os quais não perfilha o fruto do seu matrimónio, que, durante esse período, se vê privado de nome próprio: “Thus passed away two lustra of her life, and, as yet, my daughter remained nameless upon the earth. 'My child' and 'my love' were the designations usually prompted by a father's affection, and the rigid seclusion of her days precluded all other intercourse” (1: 238). Esta conduta prepara, com o movimento inexorável de um relógio, o

desfecho profetizado do enredo. Os termos que usa para designar a filha, poderiam designar a esposa, já que, entre as camadas superiores da sociedade ainda fortemente patriarcal, o matrimónio se entendia tradicionalmente como a transferência do poder paternal para o marido, que, investido da autoridade simbólica do pai, confirmada, habitualmente, pela diferença de idades, prosseguia a educação da esposa para a maternidade. A maturidade de Morella não se conforma com esta concepção do matrimónio. Pelo contrário, tanto no plano intelectual, como no sentimental, e mesmo sexual (denotado pelo conhecimento “of the myrtle and the vine”), Morella obriga a uma inversão dos “gender roles” que faz do marido uma criança. A substituição da mãe morta pela criança repõe simbolicamente a normalidade, mas a um custo demasiado elevado, o incesto, implícito na maldição de Morella, que não é mais que a concretização, ao nível da referência, da identidade figurada entre a mãe/esposa e a filha, denunciada pelo uso, comum a várias línguas europeias, e que não se limita ao século XIX, de expressões de paternalismo afectuoso usadas pelos maridos.

Ora, as palavras de Morella conseguem determinar o modo como vai ser recordada depois de morta, e, para o fazer, confia na impressão que deixa no narrador na hora da morte. Aproveita a sua autoridade para impor uma profecia ao narrador, e o narrador leva-a tão a sério que ela se torna auto-confirmatória. Deste modo, através da maldição, Morella conseguiu obter vingança póstuma. Tendo em conta que o crime do marido de Morella é bastante menos grave que o uxoricídio de “Ligeia”, é plausível que uma intenção do mesmo género tenha movido Ligeia. No seu caso, estou convencido que as palavras e o poema não continham apenas uma maldição velada, mas pretendiam subverter o monopólio que o marido teria sobre a história do casamento quando ela morresse. A vontade de Ligeia, concentra-se então em influenciar o marido.

A epígrafe que Cooke tão ingenuamente considerou encerrar o sentido do conto tem aí um papel fundamental: “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*” (“Ligeia” 1: 262, itálico e sublinhado meus). Assim, isolada, a proposição destacada em itálico tem inegavelmente um valor universal. Cooke e as leituras suas subsidiárias propõem que esta epígrafe seja um comentário privilegiado sobre o conto, ou a “moral” da história. Que uma epígrafe possa orientar tão completamente a leitura de um conto é, em si, uma ideia discutível, mas o facto de a frase estar embebida na estrutura do conto, e de nela se projectarem as intenções literárias das duas personagens principais, compromete definitivamente a autoridade dessa frase para delimitar o sentido do conto. Seria como se se delimitasse a si própria.

Para além disso, a proposição principal da epígrafe, contém em todas as versões do texto, uma divergência relativamente à lição da epígrafe que nunca vi ser objecto de comentário. O pronome directo “him” do corpo de texto passa, na epígrafe, ao pronome reflexo correspondente, “himself”. Com esta alteração, a proposição torna-se “self-contained”, e ganha, por isso, uma universalidade que não tinha no corpo de texto, já que o pronome reflexo (sublinhado na minha transcrição da epígrafe) recupera necessariamente, o substantivo “Man”, e isso sugere que a palavra refere a humanidade enquanto classe. O pronome “him”, pelo contrário, remete para um antecedente não contido na frase. Esta alteração parece-me altamente significativa, uma vez que é compatível com a estratégia que atribuí narrador, a saber, mascarar o caso particular, o crime, de lei universal.

A morte de Ligeia era uma cena extremamente curta na versão inicial do conto, mas, a referência do pronome era já clara: “Methinks I again behold the terrific struggles of her lofty, her nearly idealized nature, with the might and the terror, and the majesty of the great Shadow. But she perished. The giant will succumbed to a power more stern. And I thought, as I gazed upon the corpse, of the wild passage in Joseph Glanvill” (“Ligeia” texto 1. *American Museum*. Set. 1838.). Segue-se a passagem, na sua totalidade, com a alteração que assinalei. Parece-me que o pronome não pode senão recuperar a entidade referida nas frases anteriores como “the great Shadow” e “a power more stern” (por metonímia), isto é, aquela terceira entidade já nossa conhecida. Nalguns aspectos esta versão é até mais explícita que as posteriores: o narrador admitia, no momento em que escreve, que a luta que descrevia se estava a repetir diante dos seus olhos, sugerindo assim ao leitor que o mesmo podia ter acontecido quando velou o corpo de Rowena; para além disso, o triunfo do “power more stern” trai o ressentimento do narrador pela “stern passion” de Ligeia.

Ainda assim, a versão final do conto parece-me muito mais interessante. Nela, as palavras da epígrafe são usadas por Ligeia como comentário ao poema que ela tinha composto, e o narrador leu na noite da sua morte: “O God!’ half shrieked Ligeia, leaping to her feet and extending her arms aloft with a spasmodic movement, as I made an end of these lines—’O God! O Divine Father!—shall these things be undeviatingly so?—shall this Conqueror be not once conquered? Are we not part and parcel in Thee? Who—who knows the mysteries of the will with its vigor? Man doth not yield him to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will” (1: 269). Apesar de o narrador o identificar com a frase do pseudo-Glanvill da epígrafe, este texto tem diferenças substanciais na estrutura. Ao passo que na edição de 1838 a referência de “him” resultava um pouco confusa, uma

vez que entre a “sombra” e o pronome estava “God”⁶², aqui “him” recupera necessariamente “this Conqueror”. Para além disso, o pronome possessivo, cujo sentido é claro na epígrafe, é ambíguo nesta construção: do ponto de vista gramatical a fraqueza de vontade tanto pode caracterizar o homem como o Verme. Verme, sombra e “power more stern” parecem identificar-se com o homem, o que por si só faz perigar a alegoria asséptica do narrador. Conhecida a identidade do “conquistador” de Ligeia, não é difícil perceber que a passagem é uma profecia que prevê a derrota final do uxoricida.

Mas a passagem, tal como a encontramos na redacção definitiva, remete para o poema “The Conqueror Worm”, que, sob a aparência de uma alegoria à vaidade da vida, pode esconder um sentido particular, uma profecia acerca do assassino. Mais exactamente, o poema prevê que o assassino se denunciará a si mesmo, ou pelo menos oferece muito pouca resistência a tal interpretação.

Michael Tritt, num pequeno artigo publicado em *Poe Studies* no ano de 1976, escrevia: “the poem's image of the human "drama" as a vain, circular quest for an ungraspable "phantom" is not inconsistent with interpretations of Ligeia's return as the result of the narrator's opium-ridden imagination” (21). Este crítico considera que “a gala night / Within the lonesome latter years” é uma antecipação do que se passará na “bridal chamber”, no período da ausência de Ligeia, e que o cenário do drama prefigura os aspectos peculiares da bridal chamber, “theatrically decorated”. Nota ainda que o drama encenado na câmara “has an audience of only one, the narrator” (21). Reconhece também na expressão “and more of Sin” uma referência a um homicídio, mas não ao de Ligeia (o artigo de Matheson, com argumentos muito fortes a favor desta tese não tinha sido ainda publicado): “The poem's "more of Sin" may anticipate a murder in the turret scene, the administering of the drops of "ruby colored fluid" to Rowena, whether by the ghostly presence of Ligeia or, as some commentators suggest, by the narrator” (21). Outra possibilidade, é o poema representar alegoricamente um drama semelhante ao que torna manifesta a culpa de Goodfellow em “Thou Art the Man!”. Parece-me que se pode mesmo dizer que o poema profetiza que o criminoso se denunciará pela compulsão para a representação dramática do crime, tendência essa que julgo estar na origem do drama fantasmagórico.

Começo pela terceira estrofe do poema, que me parece descrever com incrível exactidão a pantomina a que o narrador chama o “drama of revivification”. Se, como Tritt e eu propomos, os sinais acumulados sobre o cadáver são, como o aparecimento da “bodily” Ligeia uma alucinação, então é verdade que o narrador é o único espectador *dessas alucinações*. Mas, nesta estrofe, refere-se um “motley drama”, e creio que isto se pode interpretar como referência ao drama heterogéneo que descrevi acima, em que os fantasmas se sobrepõem aos actores. Se assim for, há, como em

62 Tecnicamente, o pronome teria de estar maiúsculo para recuperar “God”.

Rattleborough (e em *Hamlet*), um drama a que assiste o assassino, dentro de outro de que ele é protagonista. Segundo esta analogia, o relato que escreve o assassino é o correlato alegórico da confissão de Goodfellow, logo, no plano alegórico, aos anjos correspondem aos habitantes de Rattleborough. Enquanto aquele representava o seu papel do modo tradicional, é na qualidade de autor do relato que o assassino de Ligeia se expõe, quer dizer, o conto é um drama é apresentado a uma multidão de leitores que não pertencem ao mundo do conto, representada pelos anjos. Este auditório descreve os mesmos círculos que o narrador descreve perseguindo o fantasma do inimigo sem rosto. Para retomar a minha leitura alegórica de “Thou Art the Man!”, creio que estes anjos representam não a totalidade dos leitores, mas apenas aqueles que estão sujeitos à ilusão dramática, isto é, aqueles que têm a atenção concentrada na representação.

Quanto aos actores, são descritos como “Mimes, in the form of God on high”, controlados por “vast formless things / that shift the scenery to and fro, / Flapping from out their Condor wings / Invisible Wo” (1: 268). Tritt identifica esta grande fonte de influência com a tapeçaria dinâmica da “bridal chamber”. De facto, podemos definir os arabescos como coisas sem forma. Neste aspecto, “The Black Cat” parece funcionar quase como caricatura de “Ligeia”: “And a *brute beast*—whose fellow I had contemptuously destroyed—a *brute beast* to work out for *me*—for me a man, fashioned in the image of the High God—so much of insufferable wo!” (1: 603). Ambos os narradores perseguem o fantasma do crime, depois de ter renunciado à mais elementar humanidade para se transformarem em monstros, mais brutos que bestas.

Esse monstro escondido faz uma aparição na quarta estrofe, que marca um ponto de inflecção. O ciclo quebra-se e surge dos bastidores o Verme assassino que devora os “mimes”, que tinham a forma de “God on high”, e fica sozinho no palco. Terminada a carnificina, cai o pano,

And the angels, all pallid and wan,
 Uprising, unveiling, affirm,
That the play is the tragedy, 'Man,'
 And its hero the Conqueror Worm.(269)

Se o “motley drama” corresponde ao “drama of revification”, o final do poema devia corresponder ao ponto em que o ciclo de imitações é quebrado. Contudo, a profecia de Ligeia não se cumpre.

O facto de a tragédia que os anjos identificam se chamar “Man”, e ter por herói o “Conqueror

Worm” sugere, pela enésima, vez, que se trata da mesma pessoa. De facto, é costume as tragédias receberem o nome do seu herói, tendência que se tornou especialmente marcada depois do Renascimento quando as tensões do trágico passaram a resolver-se explicitamente no espírito do protagonista (vejam-se, por exemplo, os títulos das tragédias de Shakespeare).

Creio que estamos agora em condições de perceber qual era a intenção “autoral” de Ligeia, que subjaz ao poema, mas também ao comentário com que o encomenda ao marido. Esta intenção não deve ser confundida com a do poeta que publicou “The Conqueror Worm” como artigo independente. Todos os meios são legítimos para produzir um efeito, mas, para o fazer, é preciso ter alguma capacidade de prever o modo como o público construirá o sentido. As esperanças de Ligeia dependiam inteiramente da sua capacidade de produzir uma impressão forte no marido, e não lhe seria concedida uma segunda tentativa. Logo, o conhecimento especial das idiossincrasias do seu único espectador constituía uma vantagem a não desprezar.

Ligeia previu a compulsão do marido para repetir o crime. É evidente que o narrador interiorizou essa profecia. Mas, para além disso, Ligeia pretendia que as repetições constantes do crime motivadas pelo remorso terminassem com a revelação do verme, que se apresentaria desmascarado e só, como todos os assassinos, no palco. E assim se percebe quão significativa é a mudança de um pronome: o homem, o herói da tragédia, o marido de Ligeia, pela fraqueza da sua vontade, cederia o assassino aos anjos, isto é, revelaria contra o seu interesse a identidade do inimigo que ele mesmo tornara invisível. Em suma, Ligeia parece pretender que o drama produza na consciência pesada do assassino o mesmo efeito que produziu o regresso da vítima em *Goodfellow*. Ligeia parecia esperar que o narrador não fosse capaz de controlar totalmente o seu discurso, e se denunciasse, e até certo ponto tinha razão.

Não conseguiu forçar uma confissão, mas conseguiu, através das ideias místicas que ele não saberia desconstruir, instilar no marido um espírito supersticioso, que mina o seu domínio do discurso apologético. Temeu também que ele reclamasse outras vítimas (“shall this conqueror not once be conquered”, 1: 269). É pois a sua influência que assimila “Ligeia” a “The Minister's Black Veil”, o conto de Hawthorne que, como vimos, Poe “resolveu”: ambos contêm o discurso através do qual o criminoso se apodera da história do crime, mas também os indícios subtis que subvertem a sua interpretação. O protagonista do segundo conto, um sacerdote, tinha começado a usar um véu sobre a face depois de ter assassinado uma jovem e bela paroquiana. No seu leito de morte, o sacerdote enuncia aquilo que parece ser a moral da história de que é personagem. Declara que o seu véu simboliza as máscaras que os todos os homens erguem para esconder os seus pecados. Só Deus penetra essa

máscara, e contempla a face descoberta do homem, podendo então julgá-lo, depois de morto, pelos pecados secretos que cometeu em vida. No mundo, diz, o homem é necessariamente hipócrita: “When the friend shows his inmost heart to his friend; the lover to his best beloved; when man does not vainly shrink from the eye of his Creator, loathsomely treasuring up the secret of his sin; then deem me a monster, for the symbol beneath which I have lived, and die! I look around me, and, lo! on every visage a Black Veil!” (“The Minister's Black Veil” 157).

Usando a retórica própria de um sermão, censura os homens que se atrevem a apontar os pecados do seu semelhante, sem olhar primeiro para as suas próprias faltas. Equiparando todos os pecados, ilegítima a sua avaliação em função da gravidade. Em consequência deste raciocínio, instala-se a paranóia: “his auditors shrank from one another, in mutual affright” (Hawthorne 157). Sugestionados, imaginam que no íntimo inacessível de cada homem, fora do alcance do escrutínio da lei e dos seus pares, se esconde a intenção de cometer o pior dos crimes, ou seja, convencem-se de que a humanidade é uma multidão de monstros velados. O facto de os pensamentos íntimos do nosso semelhante serem, por definição, inacessíveis, dá uma aparência de verdade a um argumento falacioso. O erro está em assumir que tudo o que desconhecemos nos outros é pecaminoso, e que qualquer pecado constitui o pior dos crimes.

Este tipo de argumentação serve os interesses particulares de quem a propõe, o sacerdote, que cometeu, na sua juventude, o pior dos crimes, matou. É essa a mais sólida interpretação do conto e, o que é mais importante, a leitura que Poe fazia dele. O sacerdote moribundo evita, portanto, ser recordado como um criminoso, diluindo as suspeitas que podiam recair sobre ele numa suspeita generalizada. Uma infinidade de crimes hipotéticos, omnipresentes, e cuja inexistência não pode ser provada, ocupa os seus ouvintes, tornando-se assim no obstáculo epistemológico que os impede de reconstituir o crime real, cuja existência se pode provar.

Creio que o facto de a multidão dos anjos do poema de Ligeia estar velada pode ser uma alusão ao conto de Hawthorne, representante dos contos com “hidden crime”. Enquanto os anjos seguem o fantasma, mantêm o véu, isto é, revêem-se no drama a que assistem. Quando a ilusão se quebra, e reconhecem no herói um assassino, percebem que ele carrega uma culpa de que eles estão livres, e recusam-se a aderir à moral que ele propõe. Quando deixam de carregar o seu véu, os anjos-leitores compreendem que o narrador não é um santo nem um visionário, mas um assassino e um covarde. Nesse momento abandonam-no.

Contudo, segundo Poe, o triunfo da vontade de Ligeia sobre a do narrador não é completo. Talvez o poeta aludisse ao facto de Ligeia não conseguir obrigar o narrador a fazer uma confissão

explícita, que fosse evidente para todos aqueles que fossem expostos ao discurso do seu conquistador. Mais de um século depois da morte de Poe, a multidão dos leitores continuava a seguir o fantasma com o narrador, e mesmo os críticos, a quem cabe a responsabilidade de “play the Oedipus”, demoraram muito a desmascará-lo, o que significa que o narrador também obtém um sucesso parcial.

Na medida em que convence uma parte dos leitores de que Ligeia regressou dos mortos, o assassino realiza a sua intenção autoral. Por “intenção” refiro um conceito central na poética de Poe definido, por exemplo, em “The Philosophy of Composition”: “It is only with the dénouement constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention” (2: 13). Assim entendida, a intenção do narrador fictício é aquela que Philip Pendleton Cooke erroneamente atribuiu a Poe: “The whole piece is but a sermon from the text of 'Joseph Glanvil' which you cap it with — and your intent is to tell a tale of the “mighty will“ contending with & finally vanquishing Death” (Cooke). A passagem de Glanvill é de facto apresentada como a moral do sermão, e o facto de ser apresentada em epígrafe gera uma expectativa no leitor, que o narrador vai reforçar ao longo do texto, sugestionando o leitor, que acaba por aceitar que o final abrupto satisfaz a expectativa criada.

O problema é que foi Ligeia quem “imprimiu” na mente do seu esposo a passagem de Glanvill que ele repete, e copia, com a mesma obediência infantil com que se aplicava aos estudos que ela (Ligeia ou Morella, tanto faz) lhe indicava. Conhecendo as limitações do seu aluno, a mestra conta que ele invista um significado místico naquelas palavras, criando assim uma esperança de sobrevivência da verdadeira história. Mesmo a iniciativa de escrever o relato que o há de expor depende das sugestões de Ligeia, já que este é uma tentativa de anular a perplexidade causada pela aparição que o narrador preparou com base numa interpretação errónea das últimas palavras da primeira vítima. Tudo isto faz com que Ligeia usurpe prerrogativas autorais ao narrador, que, como para o confirmar, se some no anonimato.

O autor anónimo faz-se mesmo veículo da fama literária da esposa, quando recita, e depois copia, o poema que ela compõe. Compõe, mas não escreve. As duas actividades que, por associação metonímica, são geralmente usadas como sinónimos, são aqui repartidas por dois indivíduos. Ao narrador do conto (que não é autor não dos versos) cabe o trabalho manual, de que Ligeia o incumbe: “At high noon of the night in which she departed, beckoning me, peremptorily, to her side, she bade me repeat certain verses composed by herself not many days before”. Mesmo estando a morte de Ligeia decidida, o narrador não pode resistir à autoridade da esposa: “I obeyed her.—They were these:” (1: 268).

Obedece naquela noite “repetindo” os versos, que nada indica que estivessem escritos. Repetindo-os, rememora-os, imprimi-os na sua mente juntamente com os textos metafísicos que tanto o perturbavam, e obedece ainda ao magistério de Ligeia, no presente, quando assenta os versos que decorou. O ensino ministrado participa da herança pedagógica monacal do ensino pela memorização, cujo principal processo é a repetição, seja pela lenga-lenga mnemónica, seja pela cópia. Ligeia imprime, pois, activamente no espírito do narrador as sementes do relato impresso, em papel, que temos diante dos nossos olhos, por isso não se conforma a matéria de literatura. A mulher deixa de ser significante inócuo da glória celeste, para assumir-se como criadora da sua-autorepresentação mediada e póstuma. Em suma, não pode ser conquistada. Creio por isso que é um equívoco discutir se Ligeia é bela. O facto é que Ligeia não é *apenas* bela, e é isso que resulta desagradável ao narrador. A insubmissão, a autonomia criativa, a integridade intelectual, são qualidades positivas contrárias à “female loveliness”, isto é, a atracção passiva que exerce uma mulher “adorável”.

Com a escrita do relato, o narrador julga poder apoderar-se pela ilustração das palavras que a mulher lhe deixou. Contudo, tem apenas uma ideia vaga do seu significado, que é o mesmo que dizer que não as compreende, e o mesmo se pode dizer em geral da “expressão” de Ligeia. Como diria Coleridge, tem a “sensation” de que tem uma relação especial com a morta, mas não o “sense”⁶³. As palavras tornam-se, por isso, numa espécie de cavalo de Tróia, que, instalado no coração do edifício retórico do narrador, trabalha para derrubar a autoridade editorial, e o transforma num instrumento da vontade de Ligeia, concentrada em intenção.

De facto, o objectivo de Ligeia era garantir que o crime de que foi vítima “shall not be forgot” (1: 268). A impressão causada no narrador servia, portanto, para garantir outro público para as suas palavras, e especialmente para “The Conqueror Worm”. Para a sua história não ser esquecida, era preciso que o poema circulasse, exactamente como ela o compusera, até chegar a um leitor que decifrasse o enigma. Ligeia sabia que o marido se encarregaria disso sem nunca suspeitar do perigo que esta carga representava.

Assim, a assinatura de Ligeia domina o conto e a sua vontade determina-lhe a forma. Sem escrever uma linha, são as palavras do marido que lhe garantem a fama de sábia “more than mortal” que ainda hoje tem. Como escreveu o jovem Poe: “To write is human—not to write divine” (“To Margaret” 1: 23). Segundo Daniel Hoffman, as palavras do pseudo Glanvill “imply that if death is but a failure of our will, then our will can triumph over death if only volition be strong enough—that is, as

63 Coleridge chama a isto “make a bull”. Define essa posição incómoda numa nota de rodapé ao Cap. 4 da sua *Biographia Litteraria*: “The bull namely consists in the bringing together two incompatible thoughts, with the *sensation*, but without the *sense*, of their connection” (72). O narrador de “Ligeia” não está a fazer um “Bull”, porque há de facto uma ligação entre os dois “pensamentos”, mas erra na avaliação dessa relação.

strong as God's" ("The Marriage Group" 96), mas o atributo peculiar da vontade divina não é a força mas a "intentness". É essa qualidade da vontade que assimila autores e Deus e permite a Ligeia resistir ao esquecimento: "God is but a great will pervading all things by nature of its intentness" (1:262). A "intencionalidade" é, portanto, o atributo da vontade do criador. Integradas na cena da morte de Ligeia, a que de facto pertencem, as palavras da epígrafe constituem, assim, um comentário sobre a autoria.

O criminoso usa repetidamente nas suas composições elementos que não são determinados pela sua intenção, e que nem sequer compreende, e por causa disso as suas composições têm, por duas vezes, efeitos que a ultrapassam. A primeira composição falhada é a "bridal chamber", onde o narrador esperava restaurar a morta, corrigir o crime e ser perdoado. Em vez disso, vê confirmada a sua culpa, e revive o horror do seu crime. No entanto, não foi tão incompetente que se entregasse aos anjos.

Isto mostra que embora tenha influenciado o assassino, dado forma aos terrores com que a consciência culpada o castiga e conquistado a sua vontade, a intenção de Ligeia não esgota o conto, que corresponde à intenção do arquitecto da "plot", que está fora da ficção, e é alheio aos interesses pessoais das personagens. Falo do autor do conto, a que corresponde na alegoria de "The Conqueror Worm", Deus.

A intenção do autor chega a todo o lado, porque só ele conhece o enredo e o desenlace. Do autor se pode dizer, como se diz de Deus em *Eureka*, que não é concebível que faça emendas. Isto não significa que Poe não fizesse emendas (embora tenha de se admitir que fazia relativamente poucas), significa que Deus e universo, autor implícito e texto, são coextensivos. Assim como Deus está em toda a sua criação, e em nenhum lugar em particular, também a criação termina e acaba em Deus. As personagens podem até ser "Mimes, in the form of God on high" (268), mas não são mais que parcelas da criação, a que preside um Deus não participante.

Creio, por tudo isto, que o final abrupto de "Ligeia" assinala um "hermeneutical doubling-up" semelhante ao que descreveu Jean Ricardou no seu excelente artigo sobre o único romance de Poe⁶⁴. Segundo este autor, a última aventura de Arthur Gordon Pym é um símbolo da página em branco. Também em "Ligeia" a promessa de transcendência que o narrador nos faz, e em que ele deposita a sua fé, redundando num regresso à materialidade do texto, concomitante com a leitura da epígrafe como definição da noção de autoria, que a estrutura do conto exige⁶⁵.

Aqui terminam os problemas das personagens e começam os dos leitores. A tese que expus

64 "The final adventure of Arthur G. Pym, by symbolizing a page of writing -- that is, the place and the act that establish it -- gives us assurance that by means of fiction, literature borrows materials from the world only for the purpose of denoting itself" ("The Strange Character of the Water" 5).

65 Williams exprime, por outras palavras, a ideia de que o caminho da transcendência em "Ligeia" é um beco sem saída: "the symbol is mute—it does not offer access to the transcendent, but is merely endlessly, frustratingly suggestive, depending on the subjective will to interpret for its significance" (97).

pretende compensar uma liberdade exagerada na leitura do conto. Como já tinha dito antes, críticos como Bloom e Hoffman sugerem que quase todas as interpretações são possíveis, e que, pelo menos em casos como este, a interpretação é uma tarefa essencialmente subjectiva. O que tentei mostrar é que essa atitude evita o trabalho prévio essencial de descrever a forma do conto com rigor. Pela minha parte, posso dizer que não encontrei nenhuma peça em “Ligeia” que pudesse ser removida sem dano para a apreensão do sentido do conto.

Isto não significa que Poe tenha descoberto o segredo místico da literatura. O seu conto não é o objecto impossível que prevê e contém todas as leituras que dele se possa fazer. Mas, por estar agudamente consciente de que o leitor o determina, pôde construir uma máquina de produzir sentido deixando à vista a engenharia que lhe subjaz. Para fazer uma interpretação fundamentada, é preciso aceitar manipular essa máquina tal como no-la transmitiu o autor, e assumir, até prova em contrário, que ele era um bom engenheiro. Deixando peças de fora, estamos a criar epiciclos, que podem salvar os nossos interesses enquanto críticos, mas não faz justiça ao autor que se estuda⁶⁶. Em suma, um conto, um poema, um romance, ou mesmo um ensaio não é um arabesco que receba docilmente as formas caprichosas que o observador lhe impõe.

De qualquer forma, aquilo que realmente faz de “Ligeia”, mais de 170 anos depois da sua publicação, um conto ainda interessante, e sobre o qual vale a pena escrever, é o facto de Poe ter conseguido que fosse satisfatório para um leitor comum, mas suficientemente intrigante para manter no espírito dos leitores críticos, amadores ou profissionais, uma dúvida incómoda, persistente e acima de tudo empolgante.

66 A atitude de Harold Bloom para com Poe é inversa. Segundo ele, “Poe’s actual text does not matter” (4), e ganha sempre com a paráfrase (“Translation even into his own language always benefits Poe”, 8). Por uma questão de princípio, considero esta atitude arriscada em qualquer exercício crítico. No âmbito relativamente modesto deste exercício, encontrei grandes dificuldades para separar a “plot” de Poe da sua escrita, e por isso não vejo como se possa separar a “tale” do telling”, para usar os termos do próprio Bloom.

III – O “Evil I” e os quartos mal iluminados

K.I.T.T.: *When you're one of a kind,
companionship does not compute.
The Knight Rider*

No que toca à composição, estabeleço no capítulo anterior uma distinção entre aquele que a realiza, edita, e publica, isto é, o narrador, e a intenção que realmente a determina. A necessidade de fazer essa distinção é particularmente evidente quando falamos do poema “The Conqueror Worm”, cuja inclusão no centro estratégico e moral do conto torna mais gritante a falta de autoridade do narrador no relato que produz. Esse poema é um indício do sequestro volitivo do narrador por Ligeia que faz com que esse relato não seja exactamente propriedade intelectual dele, embora também não seja, nem pudesse ser, propriedade dela.

A verdadeira qualidade do problema vê-se melhor na “bridal chamber”, uma composição dentro da composição, afim do drama composto pelo Édipo de Rattleborough para trazer à luz o crime de Goodfellow. A particularidade, neste caso, é o facto de o criminoso preparar ele mesmo o dispositivo cénico que tornará visível o crime. Ora, para que o drama produza o seu efeito próprio, é necessário que o criminoso não esteja consciente desse efeito, ou melhor, que esteja equivocado acerca disso. Por isso é natural que ele considere caótico o cenário: “and here there was no system, no keeping, in the fantastic display” (“Ligeia” 1: 270). Mas o facto de o narrador o considerar um caos, não significa que o quarto seja realmente caótico, ou que não possamos tratá-lo como uma composição.

Para ele, a decoração manifesta um desejo vago de restauração da morta, que se liga a uma leitura mágica, errónea e tendenciosa, das últimas palavras de Ligeia. Vimos, contudo, que o narrador não compreende a verdadeira intenção da mulher, provocar a confissão. A falta de competência lectiva e o projecto revisionista conjugam-se para tornar invisíveis para o narrador as duas forças que realmente determinam a composição da “bridal chamber”: a influência de Ligeia, que actua no narrador como uma vontade concentrada em intenção autoral (o que faz dele o papel em que ela escreve); e o sentimento de culpa que o narrador se recusa a reconhecer.

O quarto de Lady Rowena, e aquilo que se passa dentro dele, são portanto manifestações de um drama psicológico que tem lugar na mente do narrador. Isto significa que é a mente *dele* que investe o arranjo cénico de significado. Mas, a função da sala corresponde à intenção de Ligeia, a exposição do crime, contrária à intenção do narrador. O efeito fantasmagórico concorre para este desenlace, na medida em que faz o narrador acreditar que os seus fantasmas privados se materializam, o que mais

uma vez corresponde exactamente ao que se passa em “Thou Art the Man!”. A dupla função de quarto da recém-casada e câmara mortuária está predeterminada no espírito do narrador e inscreve-se na composição. Creio que entre as duas funções existe uma relação de continuidade e adaptação decorrente do drama psicológico que tenho tentado descrever, e não a relação de mera contiguidade que propunha Matheson.

O grande equívoco do narrador prende-se com a natureza da aparição da Lady Ligeia. O fantasma de Ligeia esteve em permanência com o narrador desde que a mulher de carne e osso foi vencida por um poder mais severo, mas o narrador racionaliza o drama para evitar reconhecer o processo psicológico a que está sujeito, substituindo-o por uma pseudo-racionalização mística. Em consequência disto, o fantasma de Ligeia, que tem uma existência psicológica, é-nos apresentado como uma realidade autónoma, e de aí resulta a perplexidade que engendra a necessidade do conto.

Tanto quanto sei, Daniel Hoffman foi o primeiro crítico a propor que os dois aspectos da “bridal chamber” estão em dependência funcional. Segundo ele, a “bridal chamber” forma uma unidade com a “mente” do narrador, e, mais do que ninguém, este crítico apercebeu-se de que isto representava um desafio à interpretação, como demonstra de forma eloquente no seu ensaio sobre os contos daquilo a que chama o “marriage group”: “The room which poor Rowena has entered is at once three *loci*: her bridal bower is her death chamber, and both, as I've said, are really in the mind—indeed *are* the mind, of the narrator” (98). Hoffman sugere aqui que as duas funções da sala não são dois estádios de um processo mas, pelo contrário, estão previstas mesmo antes de Rowena ocupar o lugar da sucessora de Ligeia. A totalidade da sala, diz ele, e aquilo que julga constituir a unidade apreciável, consiste na adaptação perfeita desses três lugares. Embora o termo “mente” me pareça demasiado vago, as várias leituras que faço da sala no capítulo anterior podem ser vistas como um desdobramento do terceiro *locus* de Hoffman. Na minha leitura, os acontecimentos sobrenaturais são a consequência propriamente dramática da confusão entre o íntimo de um narrador que progride no sentido do isolamento mais completo, situação em que se encontra no momento da escrita do relato, e o meio saturado que o rodeia. O paradoxo subjacente à frase de Hoffman é a melhor expressão do problema que esta situação põe: a morada monstruosa que partilham vivos e mortos está dentro da mente do narrador, mas ao, mesmo tempo, coincide com a mente que nela se projecta tão perfeitamente.

Tal como na metamorfose de Ligeia em fantasma a aparência externa da mulher é convertida em interior de um edifício—por exemplo, os cabelos negros e ondulados em arabescos—também a auto-representação do narrador implica, por assim dizer, virá-lo do avesso, e a conversão simbólica do seu íntimo no meio circundante. A identidade aparente entre uma imagem projectada e o íntimo de uma

pessoa, que se julga ser a sede da individualidade, causam um verdadeiro problema de identidade no narrador, uma vez que as fronteiras entre ele e o mundo se diluem.

Para os narradores de “Morella” e “Ligeia”, o isolamento é a única defesa contra a dissolução do eu. Michael J. S. Williams, que leu estes contos de Poe⁶⁷ como tematizações do problema da identidade, vê na cautelosa retórica que o narrador de “Morella” usa para determinar a sede da identidade pessoal uma ansiedade interessada. O narrador baseia-se numa definição lockiana da identidade pessoal que é, como se verá, uma versão truncada, e por isso radicalizada, do pensamento do filósofo uma versão truncada do pensamento do filósofo, que a situa na consciência, própria dos seres racionais: “The narrator's carefully modulated tone and the logical markers of his sentences parallel the emphasis such a definition places on rationality and on the distinctions it makes between mind and world and between one mind and another” (*A World of Words* 27).

O temor de que a Morella-mãe seja a Morella-filha, por si só, demonstra que o viúvo não confia muito na definição que expõe⁶⁸. O progenitor garantiu que a orfã “received no impressions from the outward world” (I: 238), e por trás deste procedimento está a teoria implícita de que isolando totalmente a filha, ela não se parecerá com ninguém, o que contradiz a teoria explícita da identidade antes formulada pelo narrador, que “pelo sim pelo não” decide impedir o desenvolvimento normal da criança e circunscrevê-la a um ambiente laboratorial que, por estar eficazmente separado do mundo exterior, garantirá uma “discrete personal identity defined, in part, by its difference from other beings that think” (Williams 30). Na prática, o narrador espera que a filha não seja capaz de construir uma personalidade por contraste com o mundo, e os outros seres humanos, e por isso reduz o seu mundo na convicção de que a identidade pessoal é absoluta, e não o resultado de um processo interactivo.

O plano falha tragicamente porque a análise do problema é completamente errada. O narrador tenta “lock out” o fantasma de Morella, mas acaba por “lock in” a filha com o fantasma que realmente habita a sua mente. A sua conduta garante, isso sim, que a filha não receba *senão* a influência do fantasma de Morella, cuja presença todos os actos do narrador acusam, constituindo um espaço doméstico em que pai e filha vivem em perfeito isolamento, e que nesse aspecto é semelhante ao quarto de Lady Rowena.

De nada serve, pois, blindar a casa contra as influências externas se o seu interior está saturado de influências muito mais alienantes. No drama “Man”, de que o narrador é protagonista, cenário, e

67 Ver especialmente o Cap. II do seu livro *A world of Words*, “The Personage in question: Self and Language”. Inclui secções independentes dedicadas a “Morella”, “The Imp of the Perverse”, “William Wilson” e “Tell-Tale Heart”.

68 A insegurança do narrador de Morella, e com razão. Como veremos nas próximas páginas, o seu entendimento do “princípium individuationis” é deduzido de uma leitura incompleta de Locke. No terceiro parágrafo usa não menos de três expressões dubitativas quando explica o seu interesse pela literatura mística: “if I err not”, “or I forget myself”, “unless I am greatly mistaken” (I: 234).

todas as personagens, Rowena e a segunda Morella são meros adereços.

A acumulação exagerada até ao grotesco da “paraphernalia of the grave” na bridal-chamber (vejam-se por exemplo os sarcófagos nos cinco vértices da sala) sobredetermina um final macabro, surpreendente só para o narrador, e acima de tudo mostra, como disse no segundo capítulo, que Rowena devia suceder a Ligeia como mulher morta. A expressão entre aspas, que descreve perfeitamente o cenário da segunda parte de “Ligeia”, foi retirada da sequência da escandalosa primeira redacção de “Berenice”, publicada na *Southern Literary Magazine* em Março de 1835. Tão escandalose, de facto, que Poe foi forçado a omitir das edições subsequentes a passagem em que o narrador vela, sozinho, o cadáver da noiva:

With a heart full of grief, yet reluctantly, and oppressed with awe, I made my way to the bed-chamber of the departed. The room was large, and very dark, and at every step within its gloomy precincts I encountered the paraphernalia of the grave. The coffin, so a menial told me, lay surrounded by the curtains of yonder bed, and in that coffin, he whisperingly assured me, was all that remained of Berenice. Who was it asked me would I not look upon the corpse? I had seen the lips of no one move, yet the question had been demanded, and the echo of the syllables still lingered in the room. It was impossible to refuse; and with a sense of suffocation I dragged myself to the side of the bed. Gently I uplifted the sable draperies of the curtains. (“Berenice” texto 1, 335)

Egaeus parece ter trazido consigo para o quarto da noiva o fantasma dos lábios que, no seu quarto, se tinham aberto noutro convite indecoroso para quem, como Egeus (é este o nome do narrador de primeira pessoa do conto, um dos poucos que escapa à regra do anonimato), nascera e vivia numa biblioteca. Falo num “smile of peculiar meaning” que revelou ao narrador, nas vésperas do seu casamento, “the changed Berenice” (1: 230). Este sorriso parece ter significado para ele todos os terrores da carne que o conúbio representava, e deixou na seu mente “the *phantasma* of the teeth” (1: 231). Quando visita o quarto de dormir feito câmara mortuária, treme ante o outro grande mistério da carne.

Nestas linhas está contido o *rationale* da “bridal chamber” que, ao passar a Ligeia, o perdeu, deixando o leitor, e o narrador, entregues aos seus recursos. Aí, a conotação “mortuária” das “sable draperies”, expressão que emerge *verbatim* no conto mais tardio, no quadro do velório é esclarecida: “The coffin, so a menial told me, lay surrounded by the curtains of yonder bed, and in that coffin, he whisperingly assured me, was all that remained of Berenice”. As cortinas afastam o corpo da morta da vista dos seus familiares, isolando-a. O primo, e noivo, entra no continente da morte para velar

Berenice:

Gently I uplifted the sable draperies of the curtains.

As I let them fall they descended upon my shoulders, and shutting me thus out from the living, enclosed me in the strictest communion with the deceased. (“Berenice” texto 1, 335)

O dossel circunscreve a presença da morte ao leito onde dormia a noiva. Na “bridal chamber” de “Ligeia”, porém, a “pall-like canopy” que cobre a cama é uma parte da “massive looking tapestry” (1: 271) que cobre a sala inteira (“and was found alike as a carpet on the floor, as a covering for the otomans and the ebony bed, as a canopy for the bed”). Isto mostra que o desejo de comunhão com a mulher morta, Ligeia, “the beloved, the august, the beautiful, the entombed” (“Ligeia” 1: 272), informou a decoração. Para que possa dar um corpo à sua fantasia, é necessário que Rowena morra e seja velada naquele quarto. O corpo de Rowena tem, portanto, na sua “fancy”, o valor genérico.

Egaeus explica que a cortina encerra os miasmas mortais, contendo num espaço exíguo, presumivelmente para preservação dos vivos, uma atmosfera saturada de influências deletérias: “The very atmosphere was redolent of death. The peculiar smell of the coffin sickened me; and I fancied a deleterious odor was already exhaling from the body. I would have given worlds to escape — to fly from the pernicious influence of mortality — to breathe once again the pure air of the eternal heavens. But I had no longer the power to move — my knees tottered beneath me — and I remained rooted to the spot, and gazing upon the frightful length of the rigid body as it lay outstretched in the dark coffin without a lid” (“Berenice” texto 1, 335). O facto de Berenice não estar morta, revelado no final do conto, mostra que a atmosfera mortal é completamente “fancied”, e parece ser também esse o caso no quarto de Rowena. A “parafernália” da sepultura parece estar associada na imaginação dos homens à morte e tem um efeito psicossomático e auto-confirmatório que leva à morte da segunda esposa. Isso explica, por exemplo, a necessidade de um incensório, presença indispensável nas câmaras mortuárias, que anule o “cheiro a morte” no quarto da Rowena ainda viva. A palavra “parafernália”, em virtude da sua etimologia, é particularmente significativa, já que o seu étimo grego designava, originalmente, o enxoval da noiva.

O problema de identidade que o narrador projecta em Rowena (ou na Morella-filha) afecta-o realmente a ele, uma vez que o seu espírito projecta duas impressões pessoais, a do narrador e a da esposa morta. Segundo a teoria isolacionista do narrador de Morella, mais radical que a de Locke, que admitia várias “persons” num só homem em condições excepcionais, como a embriaguez⁶⁹, a um

69 Locke afirma que a “personal identity can by us be placed in nothing but consciousness, (which is that alone which

espírito isolado devia corresponder uma impressão nítida de uma identidade pessoal discreta e irreduzível. Mas a aparição de Ligeia pressupõe um desdobramento de personalidade do narrador, que é o abstracto e a substância do fantasma, desdobramento esse que se concretiza através de uma progressão: a beleza de Ligeia, isto é, a impressão que ela deixou, passou ao “espírito” do marido, “there dwelling as in a shrine” (1: 265), quer dizer, habitando-o. Depois o espírito do narrador projecta-se no quarto de Lady Rowena, e o fantasma de Ligeia, “chief phantasy” do espírito do narrador, converte-se na “chief phantasy” de toda a decoração (1: 271), representada pela tapeçaria que reveste quase totalmente o quarto. Portanto, nos termos da analogia, o narrador habita agora a esposa morta. A última conversão desta progressão mágica dá-se quando a Ligeia morta acusa o narrador, pois nesse momento encontram-se no mesmo plano, no interior da sala. A equação põe o narrador ao mesmo nível da fantasia que o habita, dois fantasmas domésticos de um matrimónio infeliz, logo, a identidade pessoal do narrador não goza de nenhum privilégio sobre o fantasma de Ligeia.

A circularidade deste percurso parece-me implicar, mais uma vez, uma negação da saída transcendente. O “shrine” material é a habitação própria do espírito intangível, e o lugar onde ele entra em contacto com os homens. Mas, em “Ligeia”, o espírito é templo. Subjacente a este emaranhado semântico está ainda a alegoria tradicional, que já terá ocorrido ao leitor, segundo a qual o corpo é o templo do espírito. Os três, corpo, espírito e templo, convertem-se uns nos outros até se produzir o desenlace, que deixa em crise não só a identidade do narrador mas o universo. Perdidos os pontos de referência que estabelecem um “dentro” e um “fora”, o íntimo e o público, o material e o mental também se tornam vagos e isso torna o processo de diferenciação do eu face ao mundo impossível.

Creio, em resumo, que os três *loci* de Daniel Hoffman se conciliam num todo inteligível. Mas esta não é a opinião desta crítico, que recusa esta hipótese com base num entendimento genérico da loucura como “desordem mental”: “[the] bower (...) externalizes the narrator's disordered mind” (Hoffman 97). Este raciocínio que conduz a uma classificação bipartida das salas fictícias nas *Tales* de Poe: “Some readers have taken the décor in Lady Rowena's bower to represent Poe's ideal conception of the well-appointed chamber. But how different is this grotesque medley of sinister shapes, gloomy devices, and psychedelic shadows, from the tranquil bower of dreams in the Faubourg Saint Germain where we find Monsieur Dupin” (Hoffman 97). Quando refere o ideal de Poe alude, evidentemente, à sala descrita em “The Philosophy of Furniture”, sem considerar que esse texto é ele próprio, e em todos os sentidos, uma ficção, e acrescenta a esta outra sala exemplar, aquela onde Dupin e o seu benfeitor

makes what we call *self*) without involving us in great absurdities” (309; bk. II, ch. XVII). Portanto, “if it be possible for the same man to have distinct incommunicable consciousness at different times, it is past doubt the same man would at different times make different persons” (308-9; bk. II, ch. XVII). Por essa razão, é injusto castigar o homem sóbrio pelas acções do bêbedo, ou o homem acordado pelas do sonâmbulo.

americano passam os dias. Estas distinguem-se da sala de Lady Rowena como um sonho se distingue de um pesadelo. Conclui vinculando a tranquilidade à ordem: “the difference is all in the disarrangement there of the elements which are harmoniously unified in 'Philosophy of Furniture'. These disordered chambers are, like Poe's landscapes and the geography of his voyages, the projections outward into objects of the mind that both perceives and creates them” (Hoffman 97). Muito simplesmente, não há ordem na mente do narrador, e portanto a sala não a pode ter. Pela minha parte, creio que a argumentação de Hoffman é um pouco tautológica. De qualquer forma, creio que é possível reconhecer o método subjacente à loucura deste narrador.

Com o seu característico estilo dessultório, Hoffman pode estar a aludir com a sua analogia entre quarto e mente a “Berenice”, o primeiro dos quatro contos com nome de mulher já citado. Egaeus é visitado por Berenice na noite em que ela sofre o ataque cataléptico que a levará a uma inumação precoce. Durante o encontro mergulha num estado de turpor, sendo despertado pelo som da porta que se fecha. A noiva tinha-o deixado, mas “from the disordered chamber of my brain, had not, alas! Departed, and would not be driven away, the white and ghastly *spectrum* of the teeth” (1: 230). A expressão “disordered chamber” é exactamente a mesma que usa Hoffman, mas esta passagem mostra explicitamente que a analogia é reversível e os seus termos recíprocos: aqui a visão na sala passa a habitar as galerias da mente do narrador; mais adiante, nas linhas que citei acima, o fantasma projecta-se sobre o quarto da falsa morta.

A evolução destes motivos do primeiro ao terceiro conto com nome de mulher, em ordem de publicação, que Poe escreveu⁷⁰, expõem o modo incrivelmente engenhoso como Poe se vinga da censura de que foi alvo, reorganizando o material chocante de “Berenice” para servir de disfarce a um crime tão hediondo quanto o primeiro. Com “Ligeia” publica um conto armadilhado, que devolve ao leitor a timidez com que aborda a leitura, evitando assim o escândalo. Mas do conto, e particularmente da decoração, pode dizer-se com justiça o que diz “the stranger” em “The Assignment” (o amante da marquesa de Mentoni⁷¹) do seu “bower of dreams”: “the effect is incongruous to the timid alone” (211).

De resto, a sala onde morre Rowena não é tão diferente da sala “ideal”. Hoffman admite que mesmo a “ideal chamber” de “Furniture” (que de qualquer modo, como ficção que é, manda a prudência a que está obrigado o crítico literário, não se tome por veículo da opinião “sincera” de Poe) é “to our taste, rather oppulent and it resembles in many particulars both the dream-bower of Mentoni

70 Esses contos com nome de mulher são quatro, por ordem de publicação, “Berenice”, “Morella”, “Ligeia” e “Eleonora”. Nestes conto-se inverte-se, como vimos, a tendência para a explicitação da violência doméstica. Aqui, pelo contrário, o sentido insinuado da violência contra as mulheres vai tomando um aspecto progressivamente mais “místico”.

71 Hoffman confunde-o com o próprio Mentoni: “The prince Mentoni achieves perpetual union with his Aphrodite by dying into her death” (101). O equívoco de Hoffman está em confundir o marido idoso da marquesa de Mentoni com o jovem amante. É este último o decorador da sala.

and the bridal chamber made for Rowena” (“The Marriage Group” 97). De facto, embora a moderação, ou a “median law”, seja o critério principal do julgamento estético da decoração para o narrador de “Philosophy of Furniture”, o quarto ideal, que se apresenta ao seu “mind's eye”, saturado de “crimson and gold” como está, padece ainda daquele exagero pouco clássico que caracteriza os seus interiores e lhe valeu a fama de decadente. Para além disso, o rigor obsessivo com que a decoração evita linhas rectas não interrompidas, ou o seu cruzamento, especialmente em ângulos rectos, a luz directa, especialmente a do sol, superfícies demasiado regulares ou espelhos que mostrem a quem está sentado o próprio rosto, parecem revelar uma sensibilidade neurasténica, que se manifesta no elenco de méritos negativos. Também nisso decadente, o narrador defende o gosto moderado das ameaças a que representa, nos Estados Unidos *antebellum*, o *parvenu*, que prefere o mais caro e o mais brilhante ao objecto de bom gosto, reveladores também de um sentimento de classe que também faz parte do feixe de características que definem aquilo a que se chama decadentismo. A censura atinge, em parte, o viúvo de Ligeia que, tecnicamente, é um novo rico que enriqueceu com a morte da primeira esposa, adquirindo depois um nome pelo casamento com uma aristocrata arruinada. Mas há idiosincrasias na decoração do quarto onde põe a segunda esposa que não permitem considerá-la acumulação sem critério de novidades escolhidas por razão da sua “flashiness” ou “greater cost” (385), que seriam, esses sim anunciadores de uma uniformização anti-artística do “carácter” da sala.

A “filosofia” da decoração pressupõe que a sala é uma composição, e que como tal pode ser julgada. O critério que se aplica parte da ideia aristotélica de coesão formal, ou “adjustment”, dos os elementos da composição: a arte é, segundo este texto, combinação dos elementos, neste caso, das “several pieces of furniture”. O primado do efeito total da composição, que tem, em abstracto, precedência sobre a moderação (que não é aqui um valor absoluto), e, por isso, “the proper quantum” de um determinado elemento decorativo, as cortinas, por exemplo, “as well as the proper adjustment” dependem do “character of the general effect” da composição. O “good taste” (1: 383) consiste, pois, em obter o “good effect in the furniture” (1: 385), e todos os meios utilizados devem ser julgados em função deste objectivo último.

A sala da Lady of Tremaine exemplifica, como vamos ver em seguida, vários dos erros “artísticos” censurados em “Furniture”, e por isso podemos dizer que a decoração é de mau gosto. Mas isso não significa necessariamente que seja “a room of no shape at all”, como aquela que tinha “four or five mirrors arranged at random” (1: 385). O ensaio não se limita a citar a inadequação de certos meios para a obtenção do bom efeito, mas refere também os maus efeitos cuja obtenção eles garantem. Isto parece apontar para uma hipótese alternativa: que a intenção seja a obtenção de um *mau* efeito,

resultante da adaptação de efeitos desagradáveis mas não “discordant” entre si. Em rigor, o critério formal não é relativo ao gosto: uma sala está decorada com bom gosto se produz um “bom efeito”. A coerência interna é necessária para a obtenção de qualquer efeito, mas não suficiente para garantir o bom gosto.

Começamos com um elemento decorativo de importância central em “Furniture”, a luz. Os quartos de Poe citados por Hoffman, sejam eles repousantes ou perturbadores, têm em comum a necessidade permanente de fontes de iluminação artificial, uma vez que as janelas são total ou parcialmente opacas. Na sala da residência de Dupin nos arredores de Paris, por exemplo, não entra um raio de luz solar, enquanto que no quarto de Lady Rowena, a janela só deixa passar uma luz acinzentada, e isso apenas onde não chega a enorme cortina que reveste a quadra, mas na sala imaginária de “Furniture” não entra muito mais luz solar. O curto texto prevê dois tipos de erro no desenho da iluminação artificial, “glitter” e “glare”, que podem ou não ocorrer conjuntamente. A intensidade excessiva ofende o gosto, mas uma luz fraca, se for instável ou desigual, também.

O filtro de “cut-glass”, por exemplo, participa deste erro, e é suficiente para “mar a world of good effect”. “Furniture” adverte mesmo para um efeito secundário muito específico desse tipo de iluminação: “Female loveliness, in especial, is more than one half disenchanting beneath its evil eye” (1: 385). Uma fonte de luz que, embora não tenha filtro de “cut-glass”, espalha uma iluminação caprichosa e desigual pela sala, parece ser o “evil eye” que faz definhando Rowena. Falo do incensório que pende das alturas desmesuradas do aposento: “From out the most central recess of this melancholy vaulting, depended, by a single chain of gold with long links, a huge censer of the same metal, Sarracenic in pattern [isto é, decorado com arabescos, ou desenhos não figurativos] and with many perforations so contrived that there writhed in and out of them, as if endued with a serpent vitality, a continual succession of parti-coloured fires” (1: 271).

O incensório tem uma função sinestésica: para além de perfumar, espalha raios de luz “parti-coloured”, isto é, que não contêm, como a luz solar, todas as cores do espectro visível, em sucessão. Não é este o único caso, nas salas que estamos a analisar, em que uma fonte de luz acumula com esta função a de perfumar. O mesmo acontece, precisamente, na casa de Dupin, onde ele e o seu companheiro lêem à luz de uma vela perfumada, e até em “Furniture” há “a small antique lamp with highly perfumed oil” (1: 387), e também em “Furniture” há velas perfumadas. Em todos estes casos, o perfume agradável une-se à luz suave para gerar a sonolência que estes quartos invariavelmente produzem nos seus ocupantes. Mesmo “Furniture” descreve a sala enquanto o seu ocupante dorme. Embora nenhum destes dispositivos denuncie o erro mais comum da época, o gosto pelo “glare”, todos

eles exemplificam o outro erro previsto por “Furniture” por darem uma luz fraca e instável, “flickering”, resultante de uma combustão incompleta e mal oxigenada, “sometimes *pleasing*”, admite o narrador de “Furniture”, mas somente adequada para crianças e idiotas (1: 385). Por este motivo a iluminação da “well-appointed chamber” é corrigida por uma “Argand lamp”, dispositivo que recebe o nome do químico francês que, em 1780, a inventou. Essa lâmpada, que foi para o século XIX o que a lâmpada eléctrica seria para o XX, garantia um fluxo constante de combustível para o pavio e uma correcta oxigenação, produzindo assim uma luz estável e uniforme. É uma destas lâmpadas que o crítico “filosófico” da decoração de Poe deixa no centro da sua sala exemplar, exactamente na mesma posição relativa que ocupa o incensório na abadia abandonada de “Ligeia”: “Beyond these things, there is no furniture, if we except an Argand lamp, with a plain crimson-tinted ground-glass shade, which depends from the lofty vaulted ceiling by a single slender gold chain, and throws a tranquil but magical radiance over all” (1: 387).

O paralelismo é evidente. Para a mesma posição estrutural privilegiada o narrador de Ligeia preferiu a iluminação instável e perversa de um dispositivo que nem sequer foi concebido especificamente como lâmpada, ao passo que decorador do quarto exemplar⁷² preferiu a fonte de luz mais fiável que o seu tempo podia oferecer. Ao passo que esta imita a luz “fully-colored” do Sol, apenas moderada em intensidade pela aplicação de um filtro de “ground-glass”, aquela fornece uma sucessão contínua de luzes trémulas e “parti-colored”, isto é, que não contêm a totalidade das cores do espectro da luz visível. No centro da sala, sobre os ocupantes, a luz chega a quase todo o lado, mesmo aos lugares onde a luz da lâmpada ou de uma vela mais baixas não chegariam, mas só a luz completa, reflectida parcialmente pelos objectos coloridos, permite ver, e com a sua verdadeira cor, todos os objectos simultaneamente. O incensório também oferece, por um processo não especificado, todas as cores do espectro, mas nunca em simultâneo, o que significa que os objectos são alternadamente visíveis ou invisíveis e a sua cor aparente sofre alteração constante. A permanência destas metamorfoses aparentes conjuga-se com o mecanismo que anima a tapeçaria, a máquina central da sala, para lhe dar um aspecto movediço e, por sua vez, os efeitos parciais das duas máquinas conjugam-se perfeitamente no “phantasmagoric effect” da sala (“Ligeia” 1: 271). Em matéria de iluminação, “Berenice” fornece, uma vez mais, o *rationale* da sala “disordered” de “Ligeia”, como revela esta passagem em que Egaeus descreve a aparição do fantasma dos dentes de Berenice, no mesmo quarto onde a tinha visto, pela última vez antes da morte aparente da prima: “and still I sat motionless in that solitary room, and still I sat buried in meditation, and still the *phantasma* of the teeth maintained its

72 O texto não especifica se o proprietário, adormecido no sofá à meia-noite, é o decorador.

terrible ascendancy as, with the vivid and hideous distinctness, it floated about amid the changing lights and shadows of the chamber” (1: 231). O narrador de Ligeia não faz mais que mobilizar os meios que produzem o fantasma em “Berenice”, destruindo com o mesmo gesto a jovem e adorável inglesa. O narrador julgava, como disse no segundo capítulo, restaurar Ligeia, quando na verdade estava realizando a vingança da morta.

Nesta composição todos os objectos apresentam aspectos mutáveis. Na “well-appointed room”, pelo contrário, “*Repose speaks in all*” (“The Philosophy of Furniture” 1: 387), isto é, não há movimento nem mudança. Do efeito fantasmagórico geral o narrador está consciente, e a descrição hierarquizada, em que menciona a “contrivance” que faz os arabescos negros “changeable in aspect” é, para mim, a maior prova de que o quarto não é um caos.

Quanto a “Philosophy of Furniture”, deixo apenas mais uma nota breve. Referi já, no capítulo anterior, que as tapeçarias são a “alma” da sala. Quanto ao carácter da sala, é definido pelas cores dominantes (“crimson and gold” no caso da “well-appointed room”). Dos dois tons presentes na “bridal chamber”, apenas um é afectado pela iluminação movediça do incensório, o dourado. O outro, o preto, não reflecte nenhuma luz e, nesse sentido, é o único “tom absoluto”, que não sofre mudança.

O fogo no centro da sala é uma representação mágica do olho do narrador, e a radiação que projecta ao seu redor a visão fantasmagórica subjectiva. Em vez de receber luz, produ-la e projecta-a. Creio que o “evil eye” representa aqui a visão subjectiva do narrador que se projecta sobre o quarto da sua segunda esposa. Para mim esta é a melhor imagem do tipo de violência que o narrador pratica sobre Rowena.

Mas “Ligeia” não é de modo nenhum o único conto de Poe em que uma fonte de luz está associada a processos violentos. No já referido “The Imp of the Perverse”, por exemplo, o gás venenoso é propagado por uma vela (o que também constitui mais um exemplo da associação sinestésica entre o olfacto e a visão); e em “The Tell-tale Heart” a “dark-lantern” tem grande protagonismo. Num ritual reiterado até à noite em que comete o crime, o assassino espera que o tio adormeça para abrir a porta do quarto onde ele dorme e deixar escapar um raio de luz agudíssimo. Na noite do crime, porque a vítima acordou a meio da noite, este raio incide finalmente sobre o seu “vulture eye”, e o crime é consumado. A lanterna em questão é a única fonte de luz no quarto, e representa também a visão de pormenor do narrador, radicalmente limitada a uma mania.

São, portanto, muitos os aspectos em que a decoração do quarto descrito em “The Philosophy of Furniture” e a da sala fatídica de “Ligeia” convergem. Ambas são muitíssimo mais altas do que um ser humano e só têm janelas numa das paredes; a intensidade da luz que é admitida por essas janelas é

severamente limitada por meios artificiais, pesadas cortinas ou vidros plúmbeos; isso torna as fontes artificiais indispensáveis, e de entre elas destaca-se um fogo que pende de uma corrente dourada fixada às alturas inacessíveis do tecto. O quarto de Rowena preenche ainda alguns dos requisitos mais abstractos da decoração filosófica: evitam-se linhas rectas não interrompidas e, particularmente que os pontos de intersecção dessas linhas sejam visíveis. Isso é garantido pela iluminação débil que não chega aos recantos mais longínquos, pelo revestimento amortecedor da tapeçaria, mas também pelos próprios sarcófagos, que cobrem os vértices do pentágono. A forma pentagonal, aliás, é até mais simétrica que a obonga, e tem sobre este polígono a vantagem de não ter ângulos rectos, que são os que mais perturbam a sensibilidade doentia do “filósofo da decoração”.

Mas o que sobretudo une as duas salas é o isolamento que as fecha sobre si próprias. A janela nunca é uma abertura para o exterior, nem uma fuga para o olhar, porque a sua transparência é limitada até fazer dela mero ponto de entrada de uma luz débil e difusa. As formas e as imagens do exterior não interessam ao decorador, e nem sequer merecem menção. Tudo é interior, e até a passagem dos dias é remota. Este ambiente controlado favorece um estado de sonolência, total ou parcial, que facilita, respectivamente, o sonho ou a “revery”, isto é, a sobreposição do sonhado ao sensível.

Este apartamento do mundo exterior, diurno e civilizado, é uma característica que estas duas salas têm em comum com a outra sala que Hoffman usou como amostra das salas ordenadas de Poe, o “bower of dreams” de Dupin⁷³. Na verdade é difícil dizer se esta é mais ou menos ordenada que as outras duas, já que a descrição sumária que dela faz o companheiro de Dupin, a cargo de quem está a narrativa, nos diz muito pouco da sua decoração. Sabemos que está “in a retired and desolate portion” do elegante Faubourg Saint Germain, no interior de uma “time-eaten and grotesque mansion, long deserted through superstitions into which we did not enquire, and tottering to its fall”, e que foi escolhida para combinar com o “rather fantastic gloom of our common temper” (“The Murders in the Rue Morgue” 1: 400-1). À margem, portanto, da civilização, num lugar remoto, não tanto pela localização espacial como por ser um vestígio anacrónico da Idade Média, uma ruína afastada por uma barreira psicológica da consciência moderna, mas preferida, por essa razão, pelos dois excêntricos “men of leisure”. Ao contrário do que faria esperar a classificação de Hoffman, é difícil imaginar um cenário mais decadente e ominoso. Também o narrador de Ligeia justifica a sua escolha de um edifício igualmente arruinado, simultaneamente próximo e exótico, literalmente decadente, com uma analogia entre a casa e a mente: “I purchased, and put in some repair, an abbey, which I shall not name, in one of

⁷³ A expressão é de Hoffman que volta a tirar do seu contexto uma expressão usada por Poe num dos contos, neste caso, “The Assigment”, sem lhe assinalar a proveniência. Como disse a propósito do uso da expressão “disordered chamber”, trata-se de uma marca do estilo peculiar que caracteriza o trabalho deste crítico.

the wildest and least frequented portions of fair England. The gloomy and dreary grandeur of the building, the almost savage aspect of the domain, the many melancholy and time-honored memories connected with both, had much in unison with the feelings of utter abandonment which had driven me into that remote and unsocial region of the contry” (1: 270). Aqui a qualidade comum sobre a qual assenta a analogia é a escuridão. Quanto à localização, a abadia estava pois para Inglaterra como a velha mansão está para Paris.

De facto, a sala distingue-se por ser ainda mais escura que aquela onde foi velado o cadáver de Rowena. A tal ponto que os dois homens, que têm por hábito nunca ver a luz do Sol, a usam para prolongar artificialmente a noite: “The sable divinity would not herself dwell with us always; but we could counterfeit her presence. At the first dawn of the morning we closed all the massy shutters of our old building, lighting a couple of tapers which, strongly perfumed, threw only the ghastliest and feeblest of rays. By the aid of these we then busied our souls in dreams—reading, writing, or conversing, until warned by the clock of the advent of the true darkness” (1: 401). Nesse momento, retirada a luz do sol, aventuravam-se a caminhar de braço dado pelas ruas de Paris. Este breve apontamento dá-nos não só uma descrição da sala, mas também da regra escrupulosamente observada a que obedece a vida em comum dos dois cavalheiros. O refúgio onde se ocupam com o trabalho, manual e intelectual, da literatura a que dedicam inteiramente os dias, distingue-se do *scriptorium* monástico somente pela escassez da iluminação. A excentricidade está aí, e não nos horários, já que estes não implicam uma efectiva inversão dos ritmos quotidianos: trabalham durante o dia, travestido de noite, e passeiam ao serão, compensando assim o sedentarismo a que os obriga a sua actividade diurna.

Estão ali muito longe da inactividade. Isentos de preocupações financeiras, podem dedicar-se inteiramente ao *otium* humanista, isto é, a um labor filosófico e literário independente e financeiramente desinteressado. Pode-se dizer que são amadores, e continuarão a sê-lo, na maior parte dos casos, mesmo quando alterarem a rotina para se dedicarem à ciência aplicada da detecção, raramente remunerada. Os seus sonhos são, assim, bem acordados, e é a excentricidade do carácter da sala, mais do que outra coisa, que justifica que se use aqui esse termo. Mas talvez o narrador tenha mais razão do que à partida se possa imaginar. Efectivamente, parece-me haver indícios de que na sua aprendizagem participem processos alheios à consciência e à razão, e que, pela sua natureza, são mais próximos dos mecanismos associativos que subjazem àquilo a que a tradição inglesa chama “revery”⁷⁴.

O carácter propiciador de “reveries” ou sonhos das salas de que nos temos ocupado, sejam ou não tranquilas, vem-lhes, segundo creio, de serem uma imitação das condições que o narrador de “The

74 Este comentário do narrador de “Morella” aparece assim a outra luz: “In all this, if i err not, my reason had little to do” (1: 234).

Island of the Fay” encontra na Natureza: as salas imitam o efeito geral e não a aparência das partes que a compõem⁷⁵. Tanto no cenário natural como no artificial os odores agradáveis, e a luz coada, parecem ser estímulos importantes para o amolecimento do corpo paralelo ao enfraquecimento da consciência, e talvez por isso encontremos nas salas que até agora analisámos um incensário e uma lamparina com óleos balsâmicos, ou velas perfumadas, equivalentes do “unknown odorous shrub” (“The Island of the Fay” 1: 935). Por isso talvez se possa dizer que, enquanto lugar de diálogo filosófico, a sala de Dupin entronca na tradição do *Fedro* de Platão.

Mas não deixa por isso de ser estranho que Dupin e o seu companheiro, dedicando-se exclusivamente à leitura, à escrita, e a uma conversa que, veremos mais adiante, consiste essencialmente em comentário de textos, não admitam no quarto nenhuma luz solar, e que esta seja substituída, com evidente prejuízo, por um par de velas que exalam mais perfume do que emitem luz. Esta excentricidade é por si só suficiente para invalidar a sugestão de Hoffman de que esta sala é paradigma da teoria decorativa de “The Philosophy of Furniture”, que desaconselha luzes muito fracas e declara peremptoriamente: “Flickering, unquiet lights are *sometimes* pleasing—to children and idiots always so—but in the embellishment of a room they should be scrupulously avoided” (1: 385). Por estas razões, a sala paradigmática tem uma fonte de luz independente da lâmpada de óleo perfumado, solução que Dupin e o seu companheiro não adoptaram.

Nem o narrador da série Dupin compreende por que motivo a sala está tão mal iluminada, embora a decoração da casa “in a style which suited the rather fantastic gloom of our common temper” (1: 400) tenha ficado a seu cargo. Sabemos apenas que a iniciativa partiu de Dupin, mas o narrador não lhe atribui nenhum significado: “It was a freak of fancy in my friend (for what else shall I call it?) to be enamored of the Night for her own sake; and into this *bizarrierie*, as into all his others, I quietly fell; giving myself up to his wild whims with a perfect *abandon*” (1: 401). Não dá nenhuma importância ao facto que determina a sua existência no período em que partilha um tecto com Dupin porque não o compreende. Contenta-se em verificar que a sala não é apropriada para a função que devia desempenhar, mas não lhe ocorre procurar uma função própria de tal arranjo. De todas as *bizarrieries* de Dupin esta é mesmo a única que o narrador admite não compreender, isto é, a única que Dupin não lhe explicou.

Mais uma vez encontramos um começo de explicação em “The Philosophy of Furniture”,

75 Na “review” de Abril de 1842 do livro *Ballads and Other Poems*, Poe esclarece que amimese não consiste em imitar o pormenor, mas as qualidades que produzem um efeito: “That the chief merit of a picture is *truth*, is an assertion deplorably erroneous. (...) Truth is not even the *aim*. (...) An outline frequently stirs the spirit more pleasantly than the most elaborate picture. We need only refer to the compositions of Flaxman and of Retzch. Here all details are omitted—nothing can be farther from the *truth* (II 695).

segundo a qual a luz bruxuleante é apropriada para “children and idiots”. A relação entre Dupin e o seu companheiro norte-americano é de tal forma assimétrica, como ele mesmo admite, que é comparável à relação de uma criança com o seu tutor. A autoridade do francês é tal que o companheiro o segue com “perfect *abandon*” (1: 401), em tudo, mesmo naquilo a que, por falta de compreensão, chama caprichos. Não exagero, portanto, se disser que o narrador abdica das suas faculdades superiores, e da sua capacidade de se auto-governar, para seguir Dupin confiando sempre mais nos olhos dele que nos seus. Também os narradores do “marriage group”, como vimos, se resignam perante a superioridade das primeiras esposas, e confiam explicitamente nos olhos delas para os guiar, particularmente na leitura. Aí esse abandono é explicitamente assimilado ao comportamento das crianças perante o adulto que as tem a seu cargo, ou de alunos diante do professor. Assim, o marido de Ligeia deixa que ela lhe mostre o sentido das letras douradas dos livros com “child-like confidence” (1: 266), e o marido de Morella abandona-se “implicitly to the guidance of my wife” e penetra “with an unflinching heart into the intricacies of her studies” (1: 234).

A relação entre a leitura e o conhecimento do mistério não é evidentemente accidental. O carisma destas personagens, sejam elas homens ou mulheres, decorre da exibição de “powers of mind”, de tal modo extraordinários que parecem sobrenaturais ao narrador, que se submete voluntariamente à tirania na esperança de entrar na posse do mistério que julga ser a origem dos sortilégios que tanto o cativam. Mas o que primeiro impressiona os admiradores de Ligeia e Morella é a vasta erudição de que dão prova, isto é, aquilo a que o narrador de propensão analítica de “The Murders in the Rue Morgue” chama “the vast extent of his [Dupin's] readings” (1: 400), que o impressiona muito antes de Dupin se tornar aos seus olhos o analista por antonomásia. Os narradores esperam, por isso, chegar ao conhecimento que desejam através da leitura orientada dos livros que o carismático erudito indica. Assumem, assim, não só que essa aprendizagem é possível, mas também a honestidade e desinteresse daquele ou daquela a quem se vinculam, isto é, que não o mistificam. Este é um acto de fé tão cego como a aceitação dos caprichos do companheiro. Contudo, o que se nota de forma evidente e dramática em “Ligeia” e “Morella” é que o magistério a que se submetem não dá aos discípulos a competência autónoma de leitura que pretendiam: por isso as letras místicas de fogo se transformam nas letras de chumbo da tipografia na ausência da mestra. Por isso, e porque o narrador espera dessas leituras mais do que elas lhe podem dar, nomeadamente o conhecimento “of the flowers and the vine” (239).

Seja como for, para se submeter ao magistério do amigo erudito o narrador precisa primeiro de garantir o convívio exclusivo com ele. Quando esse amigo é uma mulher, o espaço doméstico que serve de *scriptorium* é constituído pelo pacto matrimonial. Assim, “my friend Morella” torna-se esposa para

que o narrador possa tornar-se “her pupil” (1: 262) sem nunca assumir o matrimónio, que representa como meio. Também Ligeia acumula numa primeira fase os papéis de “friend and betrothed”, para se tornar depois, sucessivamente, “partner of my studies” e “finally the wife of my bosom” (1: 262).

O narrador da série Dupin admite, por seu lado, ter sentido quando conheceu o protagonista que “the society of such a man would be to me a treasure beyond price” (1: 400). Mas a instituição que garantiu aos seus homólogos, senão a posse, pelo menos o usufruto desse tesouro, não serve aos dois cavalheiros, e foi preciso improvisar um acordo de convivência que garantisse ao narrador esse benefício: “and as my wordly circumstances were somewhat less embarrassed than his own, I was permitted to be at the expense of renting, and furnishing” a mansão do Faubourg St. Germain (1: 401). Este arranjo, beneficia, aparentemente, ambos os contraentes: o narrador obtém o seu tesouro, e o francês ganha uma residência que, tanto na localização como na decoração, corresponde às suas exigências. Ganha acima de tudo, o ócio, e creio que, tendo em conta as fragilidades da aprendizagem do narrador, o negócio é bastante favorável ao francês.

Deste ponto de vista, o espaço doméstico circunscrito pela sala de Dupin é afim do lugar do matrimónio com Ligeia e Morella. Estes lugares são definidos exclusivamente pela presença da personagem dominante, e a descrição praticamente se esgota na sua reiteração. Contudo, nos dois contos do “marriage group” em análise a cegueira relativamente ao cenário sofre uma alteração de significado: o marido de Morella só tem olhos para os livros, e por isso não vê a esposa; o marido de Ligeia só tem olhos para a esposa e para as letras de fogo que ela faz saltar da página impressa. De qualquer modo, em ambos os casos, o quadro da vida conjugal que nos é apresentado consiste numa imagem cristalizada do marido pouco agudo debruçado sobre os livros que a mulher ilumina, a que, pelo menos na memória do narrador, se reduziria a vida conjugal.

Em todas estas salas o futuro autor está intensamente concentrado nas leituras que hão de moldar as ideias que determinarão a sua vida e o seu relato e a falta de detalhe com que são descritas revela nessa intensidade aquilo a que vou chamar um movimento de “introversão” que contrasta vivamente com o movimento de projecção da mente na decoração, a que chamarei a partir daqui “extroversão”. No fundo, esta distinção é uma consequência da reversibilidade da lógica analógica, que já era determinante na “plot” de “Berenice”. Vimos acima que o narrador é visitado pela noiva, e que nessa ocasião o “fantasma” dos seus dentes, para ele “ghastly”, se transfere definitivamente para a sua mente. Quando ela abandona o quarto, o fantasma projecta-se sobre todos os objectos do quarto. Mais adiante, fará uma última aparição no quarto da noiva.

Este contraste é o eixo de uma nova proposta de classificação das salas de que este capítulo se

ocupa, que representa uma alternativa à hipótese de Hoffman. Os espaços onde vivem Dupin, Morella e Ligeia têm um carácter seminal para o projecto literário do relato. Correspondem ao que parece ser, no momento da escrita, a única época significativa da vida do narrador, tal como a representa, que corresponde à presença do ser carismático. Já a “bridal chamber”, a casa que habita a filha de Morella, e “dream bower” de “The Assingation” são monumentos à ausência, como observa Michael J. S. Williams. A extravagante “extroversão” do viúvo de Ligeia e do “stranger” de “The Assingation” é um esforço, mais consciente neste do que naquele, de materialização do ausente, isto é, do fantasma, que passa pela confusão do interior com o exterior⁷⁶.

Isto significa que o mesmo carácter de insulação, isto é, a mesma “circumscription of space”⁷⁷, é comum a duas fases da vida psíquica, melhor dizendo, do drama vital, do narrador. Na primeira, o narrador tem a ilusão de que os seus olhos recebem a luz de uma única fonte, os olhos do mestre, reflectidos sobre a página. Na segunda, os seus olhos são a fonte simbólica da luz que projecta sobre a sala os fantasma que a primeira fase deixou impressos na sua mente. Simplificando o processo, a mente do narrador porta-se como um reservatório que na primeira fase se concentra e absorve, na segunda se expande e projecta. A introversão corresponde, pois, a um fluxo de imagens e associações que o narrador absorve, e que determinarão o seu comportamento e até o seu carácter, enquanto que a extroversão é um fluxo no sentido inverso, que projecta essas associações em signos que só se entendem em relação com o primeiro movimento.

Para além de câmara mortuária, quarto da esposa e templo erigido ao fantasma de Ligeia, creio que o quarto da sucessora é uma imitação preversa do primeiro matrimónio. É-o, em dois sentidos distintos mas complementares. Num sentido mais óbvio, e perversamente mórbido, porque é o meio artificial de produzir a ilusão da presença da esposa morta; e num sentido menos óbvio, mas ainda mais perverso, porque o narrador procura imitar a relação matrimonial assimétrica compensando o seu papel subalterno. Consegue, isso sim, um trasunto grotesco da influência que a primeira mulher tinha sobre ele, uma vez que a submissão de Rowena é forçada, e não voluntária, e o ascendente do marido não depende do carisma e da influência, senão do poder do dinheiro sancionado pelo direito matrimonial.

76 No “dream bower” do amante havia um retrato da marquesa. Envolvendo a figura da amada, podíamos dizer o seu fantasma, havia uma “brilliant atmosphere which seemed to encircle and enshrine her loveliness, floated a pair of the most delicately imagined wings” (1: 210). O amante da marquesa aceita também viver num espaço fechado, numa atmosfera que o mantém em comunhão “fanciful” com ela: “I have therefore framed for myself, as you see, a bower of dreams” (1: 211). “Emoldurando-se”, o narrador tem a sensação de que está dentro do retrato. A circunscrição rigorosa do espaço funciona, portanto, como analogia da circunscrição da aparência da retratada aos traços significativos que compõem uma forma total. A moldura é substituída em “Ligeia” por um círculo de analogias, que serve o mesmo propósito, capturar os atributos significativos da pessoa que se retrata. Ver “The Philosophy of Composition”: a circunscrição do espaço tem “the force of a frame to a picture” (2: 21).

77 Isto é piscar o olho a uma coisa que tem de se pôr em cima, tirada de Philosophy of Composition, a propósito da circumscription do locale, e da confusão entre dentro e fora.

Paralelamente, em *Morella* é o poder paternal que dá ao viúvo o ascendente que lhe permite impor à filha os seus fantasmas. As segundas “esposas” do narrador não tem portanto escolha. Ligeia, *Morella* e Dupin cativam pela influência, e o narrador, imita o resultado final, o cativo, capturando pela força, não pelo domínio do efeito literário. Não consegue, em suma, verter as suas ideias, nem sequer os seus fantasmas, na mente de Rowena. Em contrapartida, numa sala discreta como a de Dupin, tinha-se concretizado a influência da personagem dominante sobre os pensamentos da dominada, que se manifestará mais tarde nas composições em que esta se representa.

Há no início da história, ou melhor dizendo, na pré-história da associação de Dupin com o autor dos relatos, um paralelismo com “*Morella*” que dificilmente se poderá considerar accidental. O primeiro encontro com *Morella* é representado pelo seu viúvo com recurso a uma metáfora tradicionalmente associada na poesia lírica ao amor: “my soul, from our first meeting, burned with fires it had never before known”. Consciente da procedência dos termos que emprega, o autor fictício apressa-se a precisar que “the fires were not of Eros”. Relutante como está em admitir um sentimento de amor pela esposa, esforça-se por “define their unusual meaning” (1: 234). O narrador de “*The Murders in the Rue Morgue*” emprega a mesma imagem, o fogo, quando recorda o primeiro encontro com o erudito cavalheiro francês: “above all, I felt my soul enkindled within me by the wild fervor, and the vivid freshness of his imagination” (1: 400). Contudo, esta expressão é muito mais concreta, e parece descrever com muito mais rigor o modo como a paixão fulminante marca o início de um processo de colonização do narrador pela capacidade criativa da personagem carismática, que imprime indelevelmente certas associações, particularmente entre textos e imagens, pessoas, acontecimentos ou momentos críticos. Em “*Morella*” e “*Ligeia*”, como vimos, o convívio com a mestra implicava a memorização de textos escolhidos ou compostos por ela através da leitura iterada, da recitação e mesmo da cópia.

A influência daquelas mulheres faz-se sentir, portanto, no exercício do mesmo tipo de actividades que ocupam os detectives amadores do Faubourg St. Germain: ler, escrever e conversar. O terceiro item denota, naquele contexto, essencialmente o comentário de texto, como mostra o seguinte passo de “*Morella*”: “It is unnecessary to state the exact character of those disquisitions which, growing out of the volumes I have mentioned, formed, for so long a time, almost the sole conversation of *Morella* and myself” (1: 235). Estes comentários não têm, do ponto de vista do narrador, nenhuma importância intrínseca, valem por iluminar o sentido profundo e verdadeiro dos textos. Os comentários, diz, são emanações dos próprios volumes, como as letras douradas em “*Ligeia*”. A leitura é assim assimilada mais uma vez a um mistério: “By the learned in what might be termed theological morality

they [the disquisitions] will be readily conceived, and by the unlearned they would, at all events, be little understood” (1: 235). Aqui o narrador, que no parágrafo anterior declara com uma veemência de enunciação suspeita não ter sido afectado de misticismo, começa a contradizer-se, na medida em que afirma implicitamente a sua fé no sentido transcendente dos textos que lê, complemento da sua fé na mestra. Não admite, por isso que as leituras possam ser, elas mesmas, tratadas como textos, ou que a erudita leitora seja autora. A ilusão da transparência torna aquelas “disquisitions” invisíveis, reafirmando o pressuposto da autonomia absoluta da interpretação relativamente à imaginação. Para os narradores, interpretar é decifrar um charada.

Embora se reconheça inflamado pela imaginação do francês desde o primeiro momento, nem por isso o companheiro de Dupin deixa de representar a imaginação e a “re-solution” em compartimentos estanques. Apesar disso, não as considera duas faculdades autónomas, uma vez que “the ingenious are always fanciful, and the *truly* imaginative never otherwise than analytic” (400). Convivem as duas nos indivíduos que têm mais do que um mero “constructive or combining power” (399), isto é, aqueles que possuem um verdadeiro “poder esemplástico”, para usar a expressão cunhada por Coleridge para a sua *Biographia Litteraria*, isto é, capazes de reduzir à unidade elementos aparentemente sem relação. Este poder manifestar-se-ia na criação, ou na composição, mas também na resolução, como mostra à saciedade a primeira aventura de Dupin, por exemplo, quando o detective reduz a babélica confusão das declarações das testemunhas auditivas a um denominador comum: a voz era absoluta e não relativamente “estrangeira”. O decifrador encontra o “facto total” que concilia uma floresta de factos aparentes.

É por considerar que estas duas províncias da actividade literária estanques que o narrador fantasia um “double Dupin”: “Observing him in this moods, I often dwelt meditatively upon the old philosophy of the Bi-Part Soul, and amused myself with the fancy of a double Dupin—the creative and the resolvent” (1: 402). Esta fantasia deriva ainda da invisibilidade do comentário, que o narrador manifesta de forma mais cómica que trágica, mas igualmente dramática, no primeiro dos três contos da série Dupin, e tem a sua origem precisamente na sala tão “bizarramente” decorada, como o demonstra a análise do episódio que suscita este comentário.

Depois do seu famoso ensaio introdutório, de carácter aparentemente geral, mas na verdade talhado para servir particularmente ao analista por excelência, sobre a faculdade analítica, em que discorre sobre a sua natureza e âmbito e enumera as actividades que exigem o seu exercício, o narrador passa a relatar um exemplo das impressionantes proezas analíticas de Dupin aplicadas à sua mesma pessoa. Com efeito, aquilo a que Abel Barros Batista chamou a “pesporrência” do francês, e que

verdadeiramente define o seu carácter, leva-o a pronunciar um desafio à humanidade cujo impacto na literatura ainda hoje se sente: “He boasted to me, with a low chuckling laugh, that most men, in respect to himself, wore windows in their bosom, and was wont to follow such assertions by direct and very startling proofs of his intimate knowledge of my own” (1: 401). O que aqui está em causa é não já o acesso ao sentido profundo de um texto, mas o acesso directo ao íntimo de um indivíduo, o que parece implicar a analogia que o narrador, também anónimo de “The Man of the Crowd” faz entre o coração dos homens e um livro.

Contudo, o entusiasmo do narrador parece levá-lo a admitir como confirmação desta bravata “provas” que não resistiriam a um exame frio. Começamos por revê-las. Numa noite em que, como em todas as outras, os dois homens se recreavam de um dia inteiro passado a ler, escrever e conversar caminhando “arm in arm” pelas ruas de Paris, Dupin quebrou um silêncio de pelo menos quinze minutos para responder a um pensamento não verbalizado do confrade: “He is a very little fellow, that's true, and would do better for the *Théâtre des Variétés*” (1: 402). O interlocutor, obedecendo ao seu instinto, responde “unwittingly”, “not at first observing the extraordinary manner in which the speaker had chimed in with my meditations”: “There can be no doubt of that” (1: 402). A interpolação de Dupin integrou-se naturalmente no discurso das cogitações silenciosas do narrador, tão perfeitamente que este, a princípio, não se sobressaltou. Mas não demorou muito a aperceber-se da estranheza do que acabava de lhe acontecer: “In an instant afterward I recollected myself, and my astonishment was profound” (1: 402).

Uma vez “recollected”, e restituída à sua autonomia, a vítima exige satisfações ao intruso: “Tell me, for Heaven's sake (...) the method—if method there is—by which you have been enabled to fathom my soul in this matter”. No seu relato confessa que estava “even more startled than I would have been willing to express” (1: 402). Note-se que o termo “fathom” é o mesmo que já vimos aplicado ao escrutínio da expressão dos olhos de Ligeia pelo seu marido; a expressão implica que Dupin consegue ter acesso ao espírito invisível que está para lá da superfície visível, e penetrar no íntimo dos homens, ultrapassando a sua “person”.

E, mesmo sem conseguir mostrar o método, no sentido de conjunto de práticas reproduzíveis que permitem conhecer os pensamentos de um homem, Dupin explica este resultado inaudito de um modo que satisfaz o narrador: “It was the fruiterer (...) who brought you to the conclusion that the mender of soles was not of sufficient height for Xerxes *et id genus omne*” (1: 403). O narrador inicialmente não reconhece a relação entre o primeiro e o último elo de uma cadeia que, uma vez reconstituída integralmente, confirma como representação correcta, em sequência inversa, dos seus

pensamentos: “The larger links of the chain run thus—Chantilly, Orion, Dr. Nichol, Epicurus, Stereotomy, the street stones, the fruiterer” (1: 403). Se num primeiro momento as reticências do companheiro de Dupin denunciavam a inconfessável convicção num milagre, a enunciação dos elos da cadeia não melhorou muito a sua posição, que continua a ser muito desconfortável. Vê-se forçado a admitir “that he had spoken the truth” (1: 403) sobre cada um dos elos.

Como analogia da devassa que Dupin parece ter feito aos seus pensamentos o cândido narrador escolhe a introspecção, acrescentando “he who attempts it for the first time is astonished by the apparently illimitable distance between the starting-point and the goal”. A analogia implica, evidentemente, que a análise de Dupin da mente do narrador é o padrão porque se mede o rigor da introspecção. Por outras palavras, o narrador reconhece que Dupin conhecia melhor os seus pensamentos que ele mesmo. Só depois desta capitulação da “first person authority” Dupin se dispõe a explicar as associações elementares que unem entre si aqueles “larger links” (1:403), com excepção do terceiro, Dr. Nichol, que Poe não retoma⁷⁸, sugerindo que o seu sucesso depende da observação: “observation has become with me, of late, a species of necessity” (1: 403).

O vendedor de fruta em questão abalroou o narrador que é projectado sobre uma “pile of paving-stones”, escorrega numa delas e torce ligeiramente o tornozelo. Dupin observa que o narrador resmungava em direcção às pedras, prosseguindo depois “glancing, with a petulant expression, at the holes and ruts in the pavement”. Não é preciso ser um grande analista para interpretar estas observações: “so that I saw you were still thinking of the stones” (1: 404). Entre o primeiro e o segundo elo da cadeia Dupin não fez mais que interpretar o comportamento observável do seu companheiro, e as inferências comportam um risco de erro mínimo.

A próxima associação exige um salto muito mais arriscado. Os dois homens chegam ao beco Lamartine, onde se experimenta uma nova técnica de pavimentação urbana com “overlapping and riveted blocks” e Dupin continua a observar o companheiro: “Here your countenance brightened up, and, perceiving your lips move, I could not doubt that you murmured the word 'stereotomy,' a term very affectedly applied to this species of pavement” (1: 404). Na aparência, este passo não parece muito diferente do anterior: Dupin interpreta o comportamento observável do seu companheiro. No entanto, como pode Dupin não ter dúvidas acerca da palavra que ele pronuncia? Saberá ler o movimento dos lábios? A sua frase não parece sustentar essa hipótese. Não é que Dupin tenha *lido* a palavra, baseia-se, isso sim, na comunhão de conhecimentos, melhor dizendo, nas leituras comuns. Embora de forma

⁷⁸ John T. Irwin: “That Poe did not include Dr. Nichol in Dupin's explanation of the narrator's chain of thought seems simply to be an oversight” (203). Irwin propõe, no artigo citado, uma inteligente interpretação “ideológica” da cadeia de associações.

ainda bastante discreta, Dupin usa aqui pela primeira vez informação privilegiada de que dispõe acerca do narrador.

Depois disto as inferências de Dupin mudam completamente de natureza. No “tour de force” que o leva ao penúltimo elo, a observação do comportamento, ou de sintomas, passa para segundo plano. As inferências de Dupin vão basear-se agora principalmente no conhecimento especial que tem do indivíduo que observa, e mais precisamente no conhecimento prévio de que ele não pode deixar de associar determinadas ideias, aqui entendidas como objectos mentais, elementos das cadeias de associações: “I knew that you could not say to yourself 'stereotomy' without being brought to think of atomies, and thus of the theories of Epicurus; and since, when we discussed this subject not very long ago, I mentioned to you how singularly, yet with how little notice, the vague guesses of that noble Greek had met with confirmation in the late nebular cosmogony, I felt that you could not avoid casting your eyes upward to the great *nebula* in Orion, and I certainly expected that you would do so. You did look up; and I was now assured that I had correctly followed your steps” (1: 404). Como se vê, Dupin declara que a observação já não é aqui a sua principal fonte de informação. Segundo ele, as suas conjecturas correm agora paralelamente aos pensamentos do narrador independentemente da observação do comportamento deste, logo, previu que o olhar do narrador se dirigiria ao firmamento, e observou que as suas conjecturas, e a previsão que sustentam, estavam correctas.

Contudo, há nestas declarações uma ligeira fraqueza, julgo pouco notada. Não é possível confirmar que a observação tenha sido prevista, isto é, que a ordem da descoberta corresponde à ordem da exposição. Uma vez que a profecia é enunciada depois de conhecido o facto que se aceita como sua confirmação, nada prova que ela não seja uma fabricação retroactiva. O mesmo acontece quando o detective explica como resolveu o caso que dá título ao conto, já que, pelas mesmas razões, não é possível provar que Dupin previu o famoso “clue” quebrado antes de mesmo de o ter encontrado. Em todo o caso, convém precisar, esta inconsistência não afecta em nada as conclusões dos seus raciocínios. O que está em causa é o efeito dramático das suas explicações, e a possibilidade de Dupin distorcer ligeiramente a história das suas descobertas para potenciá-lo, algo que Sherlock Holmes não apenas assumirá, mas justificará como uma necessidade para o profissional que vive da sua fama de infalibilidade. A justificação não é evidentemente válida para quem, como Dupin, não depende financeiramente do seu trabalho, pelo que o dramatismo terá de ser atribuído à arrogância que lhe é peculiar:

Numa palavra, Dupin vai procurar sabendo já onde não procurar: a oposição é sequencial

antes de ser conceptual e metodológica. Ou, indo mais além, a oposição conceptual e metodológica é um disfarce, se não for um sofisma, ao serviço da pesporrência de Dupin: uma falsificação e uma pose para lhe engrandecer o mérito dando a descoberta por exclusivo resultado do exercício de método original e imaginativo. Mas a simples disposição narrativa desfaz, ia a dizer desconstrói, a pesporrência, a arrogância intelectual e todas as pretensões do diletante. Não fica provado, e isso é indesmentível, que Dupin triunfaria mesmo que começasse a procurar a carta ao mesmo tempo que a polícia e sem informação dos progressos das buscas do oponente. (Abel Barros Batista 8)

O exame da lógica inferencial de Dupin é um campo certamente fascinante, e a que críticos ilustres deram grande e merecida visibilidade. Mas a verdade é que essas considerações nos afastam do cerne da questão: não é a lógica inferencial, nem sequer o conhecimento “of what to observe” (“Murders in the Rue Morgue”¹: 399) que permitem a Dupin reconstituir de forma tão perfeita os pensamentos do seu objecto. A relevância do trecho transcrito está em mostrar que o conhecimento privilegiado que Dupin tem das associações que o narrador não pode deixar de fazer entre determinadas “ideias”, depende das actividades desenvolvidas no quarto especialmente decorado ao gosto de Dupin: ler, escrever e conversar. Temos assim, e pela primeira vez, uma descrição pormenorizada do que se passava dentro dessa estranha sala, que confirma que a conversa consistia em comentário de texto. E sabemos também que, ao acompanhar o trânsito associativo entre Epicuro e Orion (ou melhor, entre Epicuro e Dr. Nichol, representante da cosmogonia nebular, e entre Epicuro e Orion), Dupin está a seguir uma associação que depende exclusivamente de um desses comentários, que ele mesmo fez, no interior da sala.

Neste ponto é já evidente por que razão as “provas” do conhecimento íntimo do narrador não são confirmações válidas da arrogante declaração de Dupin de que, aos seus olhos, o peito da maior parte dos homens não é opaco. Em si mesma, esta consideração não é particularmente significativa, já que a declaração, de tão hiperbólica, nem é susceptível de confirmação. A sua importância é mostrar que Dupin usa meios irracionais para impressionar o narrador, isto é, que as suas explicações juntam ao intuito demonstrativo o sugestivo. A proeza de Dupin foi preparada previamente no apartamento, cuja função própria agora se revela: facilitar precisamente a “programação” de determinadas associações no narrador.

A explicação do último elo da cadeia, muito mais desenvolvida, oferece um quadro ainda mais pormenorizado dos pseudo-serões, e corrobora esta ideia:

But in that bitter *tirade* upon Chantilly, which appeared in yesterday's '*Musée*,' the satirist, making some disgraceful allusions to the cobbler's change of name upon assuming the buskin, quoted a Latin line about which we have often conversed. I mean the line

Perdidit antiquum litera prima sonum

I had told you that this was in reference to Orion, formerly written Urion; and, from certain puns connected with this explanation, I was aware that you could not have forgotten it. It was clear, therefore, that you would not fail to combine the two ideas of Orion and Chantilly". (1: 404)

As características do sorriso do companheiro confirmou, como seria de esperar, a fase final do raciocínio, e nessa altura Dupin interrompe o companheiro. O circuito associativo está agora completo.

O tom de Dupin é já o do mestre-escola que fala ao seu discípulo. Entrevemo-lo a comentar Ovídio, tendo o cuidado de rever as passagens obscuras. O que isto parece sugerir é que a repetição facilita aqui, como em "Ligeia", a aprendizagem do aluno remisso. Dupin está seguro de ter "impresso" no espírito do narrador a associação entre aquele verso e o seu comentário, e não tem dúvida de que, ao ler o verso no jornal do dia anterior, o comentário ocorreu imediatamente ao discípulo. Por isso, quando "lê" os pensamentos do narrador não está só a provar o conhecimento íntimo que dele tem, está a confirmar a eficácia de um programa de aprendizagem pela associação. Trata-se, é claro, de uma aprendizagem completamente reprodutiva que sacrifica a autonomia do aluno à reprodução mecânica das ideias do mestre. Trata-se de uma educação tão "literal" quanto a ministrada por Ligeia, e não é certamente por acaso que o comentário de Dupin incide sobre um verso de fundo etimológico alusivo ao modo como a alteração de uma só letra mascara a origem aviltante de um nome. O aluno não tem de compreender para memorizar e reproduzir.

O episódio prova que os comentários de Dupin ficaram gravados a fogo na memória deste narrador, como os de Morella na do seu: "And then—then, when, poring over forbidden pages, I felt a forbidden spirit enkindling within me—would Morella place her hand upon my own, and rake up some low, singular words, whose strange meaning burned themselves in upon my memory" (234-5). A falta de concordância nesta frase, que Poe nunca corrigiu, deve atribuir-se, creio, ao narrador. Através dela, este denuncia o que realmente fica gravado na sua mente: as palavras, e não o seu significado, em cuja transcendência tinha tanta fé. Palavras que, no entanto, são invisíveis para os narradores. Estes

consideram-nas projecções do texto comentado, que o comentador se limita a “resolver”.

Apesar da pose racional que adopta, e do aparato lógico que exhibe, as associações de ideias que compõem a cadeia são irracionais. Efectivamente, entre Chantilly e Orion não há mais que uma relação de contiguidade e, por muito que o comentário de Dupin seja acertado, a sua memorização depende inteiramente da repetição. Isto significa que, e recorro mais uma vez à “charged language” do narrador de Morella, a aprendizagem se faz pela “simple but effectual influence of habit and example” (234). Em resumo, a anedota põe no mesmo plano as associações contingentes de ideias e a aprendizagem..

Em traços largos, esta teoria corresponde à concepção lockiana da aprendizagem. O filósofo empirista inglês defendia uma concepção mecanicista da vida mental. Segundo ele, a apresentação repetida de dois objectos em sequência ou co-presença fará com que as ideias que lhes correspondem fiquem associadas no espírito do narrador, mesmo que entre eles não haja mais que uma relação arbitrária. Esta relação arbitrária de contingência pode e deve ser utilizada pelo educador para criar associações que correspondam a relações lógicas, o que significa que a compreensão não desempenha nenhum papel importante nesta concepção da aprendizagem⁷⁹.

Creio, no entanto, que o conto de Poe constitui um comentário à crítica romântica desta teoria. Essa crítica encontra-se, mais ou menos explícita, nos textos sobre a famosa questão da “fancy e imagination”, entre os quais se destaca a notável, e difícil de classificar, *Biographia Litteraria*. Nessa obra, Coleridge não nega que haja leis da associação, que teoricamente podem ser utilizadas a favor da aprendizagem, mas nega que a vida mental humana seja um mecanismo governado por essas leis, que segundo ele diriam respeito à “fancy”, meramente reprodutiva, e não à faculdade superior da “imagination”, verdadeiramente criadora. A sua teoria, mais poética que psicológica, da criação reage contra a simplificação extrema que a psicologia mecanicista atinge em discípulos de Locke como Hartley, cujos escritos lhe merecem o seguinte comentário: “Thus the principle of contemporaneity, which Aristotle had made the common condition of all the laws of association, Hartley was constrained to represent as being itself the sole law. For to what law can the action of material atoms be subject, but that of proximity in place? And to what law can their motions be subjected, but that of time? Again, from this results inevitably that the will, the reason, the judgement and the understanding, instead of being the determining causes of association, must needs be represented as its creatures, and among its

79 Fo cap. XXXIII do Livro II de *Essay on Human Understanding*, Locke reflecte sobre os perigos das associações de ideias falsas em crianças, porque “[t]hat is a time of most susceptible of lasting impressions” (356). Quando uma combinação arbitrária se estabeleceu, uma fobia, por exemplo, “and whilst it lasts, it is not in the power of reason to help us” (357). Nesses casos, é preciso substituir a associação estabelecida por outra, estabelecendo uma associação entre um estímulo agradável e aquilo que se teme.

mechanical effects” (64).

A filiação dos contos de Poe à psicologia poética de Coleridge revela-se, porém, mais no que vem a seguir. Coleridge refere que, em estados psicológicos extraordinários, a que chama “light-headedness”, a razão e a vontade adormecem dando lugar ao império do mecanismo associativo: “There is in truth but one stage to which this theory applies at all, namely that of complete light-headedness; and even to this it applies but partially, because the will and reason are perhaps never wholly suspended” (65). A anedota “verídica” que Coleridge apresenta como prova do que diz conta a história de uma mulher analfabeta que, num estado de delírio febril, recitava com rigor filológico um extenso repertório de textos em grego, latim e hebraico. Quando se encontram na biblioteca do homem que a teve à sua guarda durante vários anos os volumes donde procediam as passagens em questão, diz, “no doubt could remain in any rational mind concerning the true origin of the impressions made on her nervous system” (66). No seu estado de “light-headedness” a rapariga reproduzira as palavras que tantas vezes ouvira ao seu protector, que costumava ler em voz alta, enquanto caminhava pela casa. Fê-lo, apesar de desconhecer em absoluto o significado dos textos, por “hábito e exemplo”.

Os narradores de “Ligeia” e “Morella” também acabam por reproduzir textos que manifestamente não compreendem, o que sugere que não só a febre causa a tontura que refere Coleridge. Mesmo admitindo que o narrador de Dupin compreende o que lê, a reprodução que faz das leituras que Dupin propunha, e dos comentários deste, obedecem exclusivamente às leis da associação, e é evidente que nisso a vontade e a razão nada têm a dizer.

Para Coleridge, fenómenos como o do seu “authenticated case” provam que “reliques of sensation may exist for an indefinite time in a latent state, in the very same order in which they were originally impressed” (66). Assim sendo, as sérias limitações de que padece a memória humana decorrem da dificuldade do acesso a estes conteúdos, e não da capacidade retentiva da mente. Curiosamente, Coleridge regressa, em alusão oblíqua, ao empirismo lockiano, quando escreve que a mente retém as impressões sensoriais de todos os objectos que se lhes oferecem, sem que nada se perca. Essas impressões, na teoria lockiana, formam a ideia discreta de cada objecto sensível com que tomamos contacto. Locke concretiza esta noção abstracta através da analogia com uma hipotética “dark-room”, que retivesse a impressão de todos os objectos que nela se projectam, uma espécie de “câmara de filmar metafísica”, que antecipa em quase um século e meio os processos químicos que permitiriam fixar a imagem projectada numa câmara escura, e em quase dois a câmara de filmar:

For, methinks, the *understanding* is not much unlike a closet wholly shut from light, with only some little opening left, to let in external visible resemblances, or ideas of things

without; would the pictures coming into such a dark room but stay there, and lie so orderly as to be found upon occasion, it would very much resemble the understanding of a man, in reference to all objects of sight, and the ideas of them. (Locke 158; ch. XI)

Esta analogia entre a mente e sala é exactamente a mesma com que começámos este capítulo, mas no texto de Locke o sentido do trânsito dos objectos é inverso: os objectos do mundo exterior, apreendidos pelos sentidos, imprimem-se no mundo interior, mental, a que corresponde ao movimento a que chamei “introversão”. De acordo com a descrição que estou a fazer de “Ligeia”, o movimento recíproco verifica-se quando o narrador se torna decorador, depois da morte da esposa.

Embora a crise existencial que subjaz ao drama dos narradores de “Morella” e “Ligeia” já tenha sido alvo de vários estudos, não creio que se tenha prestado atenção à crise identitária que o episódio de “mind-reading” representa para o narrador da história. Como vimos já, ele tenta explicar a façanha de Dupin como uma espécie de “hetero-introspecção”, o que é evidentemente absurdo: “There are few persons who have not, at some period of their lives, amused themselves in retracing the steps by which particular conclusions of their own minds have been attained. The occupation is often full of interest; and he who attempts it for the first time is astonished by the illimitable distance and incoherence between the starting-point and the goal” (“Murders in the Rue Morgue” 403).

Não é de estranhar que o narrador, escondendo a sua confusão, se exprima de uma maneira ininteligível. É que Dupin, ao realizar essa sondagem do íntimo do companheiro está, na realidade, a iludi-lo no que toca à iniciativa, como fazem os ilusionistas a que se chama em inglês “mentalists”, com uma diferença importante. Estes últimos fazem o sujeito voluntário crer que está a ser guiado por influência telepática, quando na verdade se estão a deixar guiar pelas ligeríssimas indicações que o sujeito lhes dá sem se aperceber. Dupin, por seu lado, deixa o narrador acreditar que tem a iniciativa, conseguindo mascarar eficazmente que as associações são propriedade intelectual do “mentalista”. A influência de Dupin revela-se assim tão ou mais prejudicial à sensação da identidade pessoal que a de Morella ou Ligeia.

Naquilo a que o narrador chama o seu “bosom”, isto é, no seu íntimo, em que baseia as suas aspirações a uma identidade pessoal discreta, estão opiniões que julga pertencerem-lhe, mas na verdade foram emitidas por Dupin. Nesse aspecto, a timidez de um está a permitir que o despotismo do outro se manifeste pelo sequestro volitivo, mas, desta vez, esse sequestro não é coadjuvado pela culpa ou pelo horror.

Estamos agora em condições de atribuir um princípio de ordem à decoração da sala de Dupin. Trata-se de uma “dark-room” especial onde em vez de uma abertura ínfima através da qual a luz

projecta imagens, temos duas fraquíssimas luzes, que reduzem o mundo visível (durante dias inteiros, e quotidianamente) às letras dos livros que se lêem, e aos rostos dos dois homens. Neste mundo concentrado, penetram apenas as palavras pronunciadas por Dupin, que para o narrador se fundem com as escritas. Tudo indica, portanto que a sala tenha sido concebida como um laboratório de associações. O contacto com todos os estímulos parasitas é eliminado, e Dupin controla assim com rigor as associações que imprime. Isto significa que, para o seu narrador, a analogia entre o interior do espaço doméstico e o interior da mente está tão activa como nos seus homólogos. Se a sala é o laboratório, a revelação da cadeia de associações é o teste experimental do condicionamento que aí se leva a cabo.

Pode-se por isso dizer que os pensamentos do narrador não lhe pertencem mais do que as opiniões ao público que as imite: “The opinion is the world's, truly, but it may be called theirs as a man would call a book his, having bought it” (“Letter to Mr. --- ---”, 10). Com efeito, quando instala Dupin no Faubourg St. Germain, o narrador compra o tesouro das opiniões do francês, e mais genericamente as suas preciosas idiosincrasias.

O problema de identidade dos três narradores, de “Morella”, “Ligeia” e “The Murders in the Rue Morgue” parece decorrer da experiência de convivência exclusiva com a personagem dominante. Nessas circunstâncias, o “abandono” gerado pela sua paixão por essa figura, conjugado com a “insulation” de um espaço doméstico sufocante, gera a ilusão de que as duas pessoas partilham uma só identidade. Na verdade, pode dizer-se que o espaço próprio dos três primeiros “casamentos” é uma projecção imaginária de um espaço psicológico e íntimo comum, construído segundo uma lógica analógica. Nesta projecção investe o narrador o seu desejo de assimilação ao ser admirável, que se traduziria na aquisição de competências decifradoras universais e absolutas, que nunca chega a dar-se; na verdade o primeiro passo para conhecer o “mistério” de Dupin seria perceber que tais competências não existem.

A outra analogia significativa do íntimo, implícita nestes três contos, mas fundamento manifesto da “plot” de outro conto de Poe, é o livro, ou a página escrita em geral. O outro conto a que me refiro é “The Man of the Crowd”, em que um narrador de primeira pessoa do mesmo tipo tem a pretensão de ler na superfície dos homens para aceder a um conteúdo profundo, isto é, ao seu íntimo. Em “The Murders in the Rue Morgue”, o conto que, na ordem da publicação, é o seu sucessor imediato reaparece, implicitamente, a mesma analogia, no primeiro encontro dos dois homens. Esse episódio sugere, diria mesmo prefigura em termos analógicos, a futura assimilação ilusória das suas identidades. Segundo relata o narrador, esse encontro produziu-se por acaso numa “library in the Rue Montmartre, where the accident of our both being in search of a very rare and very remarkable volume brought us

into closer communion” (400). A julgar pelos acontecimentos que esta coincidência precipita, dir-se-ia que o facto de os esforços dos dois bibliófilos convergirem para aquele mesmo peculiar volume, tem para o narrador o valor de uma epifania que revela que são um só ser. A sua linguagem denuncia uma avidez em aproveitar todas as ocasiões para exhibir essa comunidade essencial. Fala do “rather fantastic gloom of our common temper”, embora confesse poucas linhas mais adiante que o gosto pela escuridão é muito mais pronunciado em Dupin, e que nem mesmo ele o entende. Parece que a comunhão de interesses e a convivência não lhe trazem a compreensão privilegiada do homem que tenta impôr-nos. Todavia, as diferenças entre os dois são diluídas no discurso analógico e homogeneizante que faz corresponder à reclusão partilhada a identidade comum: “Our seclusion was perfect. (...) We existed within ourselves alone” (401). A “hetero-introspecção” só é possível, ainda que num plano ilusório de pura aparência, num contexto onde “ourselves” e “myself” são construídos como sinónimos, isto é, num discurso a que subjaz uma equação entre estes dois termos que deixa de fora o “self” de Dupin. O “eu” do francês está, portanto, no ponto cego da perspectiva monolítica que o seu companheiro adopta, exactamente como a imaginação, e em consequência disso também a criação, são invisíveis nas explicações que o francês faz. Para o narrador, Dupin é desinteressado quando explica. Nessas ocasiões, assume completamente, diante dos seus olhos a função de analista.

Paradoxalmente, o esforço para se fundir com o francês produz a fantasia do duplo Dupin, isto é, produz uma impressão de que há dois Dupins autónomos, que entra em conflito com o “senso” de que Dupin é um só homem. Tudo isto porque o analista, enquanto tal, é concebido como um ser desinteressado, que, na prática, nem sequer tem um eu.

Esta cegueira manifesta-se, quanto a mim, naquela “charged language” de que fala Gargano, e através da qual a autoridade do narrador é minada. E em nenhum aspecto da sua relação com Dupin essa cegueira é mais notória que naquilo que se prende com o “mere self”. A expressão não é minha, é do próprio narrador. Conta ele que lhe agradava muito ouvir a história familiar de Dupin, nos primeiros tempos da sua relação, porque este investia nisto “all that candor which a Frenchman indulges whenever mere self is his theme” (400). Candura? Serão os franceses conhecidos especialmente pela candura com que falam de si mesmos? É discutível. Mas ainda mais discutível, e mesmo facilmente refutável, é a ideia de que Dupin é cândido quando fala de si mesmo. Acabámos de verificar os espedientes que emprega para impressionar o narrador.

Todos os estrategemas mobilizados para a criação daquele bizarro espaço doméstico são postos ao serviço da “boast” de Dupin que, mesmo sem provar a sua afirmação, consegue convencer o narrador de uma falsidade: que a análise é a responsável pela leitura dos pensamentos. Isto significa,

portanto, que Dupin se auto-promove junto do narrador, aumenta o prestígio de que goza junto dele, que já não era pouco, elevando-se aos seus olhos até parecer a infalibilidade encarnada⁸⁰.

Talvez, então, a decoração do quarto, e até a própria alteração da voz, façam parte de uma estratégia “sugestiva” através da qual Dupin tenta “impressionar” no narrador uma ideia do seu prestígio, isto é, promover a admiração por si mesmo. Dito de outra maneira, a figura do analista pode ser um instrumento ao serviço da pesporrência de Dupin. O próprio narrador admite que as aparências podem deixar-nos essa ideia: “He seemed, too, to take an eager delight in its display [da análise]—if not exactly in its display—and did not hesitate to confess the pleasure thus derived” (401). As afirmações hiperbólicas com que alardeia capacidade superiores parecem narcisistas, mas o narrador prefere explicá-las com o prazer desportivo. “As the strong man exults in his physical activity” (397), assim o analista rejubila exercitando o seu poderoso intelecto. Mas para que este raciocínio fosse válido, era preciso que o exercício que Dupin realizou fosse, em rigor, um “disentanglement”, e esse não é manifestamente o caso.

A cegueira especial do narrador manifesta-se primeiro no seu ensaio introdutório sobre o “analista”. Aí, começa por descrevê-lo como um decifrador de charadas, movido apenas pelo prazer de chegar à solução do problema, e não pelo prazer da exibição. Contudo, os exemplos que escolhe para ilustrar actividades nas quais o sucesso depende exclusivamente da análise, sem mistura da memória retentiva ou da atenção, são jogos de mesa, diferentes num ponto essencial da charada: ganhar é vencer um oponente, que está presente, e não apenas testar as nossas próprias capacidades. É o caso do “whist”, mas particularmente, de um hipotético jogo de damas “where the pieces have been reduced to four kings” (398). Realmente este jogo conjuga-se melhor com a descrição que, na segunda parte do ensaio, o narrador faz da análise. Trata-se agora da capacidade que faz com que um homem se antecipe a outro num confronto individual. É por excelência uma competência aristocrática, que garante o triunfo onde só a aplicação mental o pode dar. Dito de outra maneira, o analista é agora descrito no contexto de um duelo de mentes: “Deprived of ordinary resources, the analyst throws himself into the spirit of his opponent, identifies himself therewith, and not unfrequently sees thus, at a glance, the sole methods (sometimes indeed absurdly simple ones) by which he may seduce into error or hurry into miscalculation” (1: 398).

O narrador explica que os jogos que melhor deixam ver a acção desta capacidade são aqueles que têm as regras mais simples, em que o jogador tira vantagem da leitura da situação inteira, não

80 “Let the idea of infallibility be inseparably joined to any person, and these two constantly together possess the mind, and then one body, in two places at once, shall uexamined be swallowed for a certain truth, by an implicit faith, whenever that imagined inaffalible person dictates and demands assent without inquiry” (Locke bk. 2 ch. XXXIII 359).

apenas das regras do jogo, e particularmente da expressão facial do oponente, sintoma visível dos seus pensamentos. A ilustração definitiva deste conceito é fornecida, em “The Purloined Letter”, pelo próprio Dupin. Falo da famosa parábola do jogo do par-ou-ímpar. Dupin conta a história de um rapaz que ganhou todos os berlindes da escola jogando-o. O rapaz mede “the astuteness of his opponents”, e isso permite-lhe antecipar-lhes as jogadas. Distingue um “arrant simpleton” de um “simpleton above the first”, e antecipa as jogadas que cada um deles considera engenhosas e surpreendentes, em vez de assumir, como faz a polícia, que todos os intelectos funcionam como o seu. Isto dá-lhe um “principle of guessing” (1: 689), transformando assim um jogo de azar num concurso de inteligência.

“Now this mode of reasoning in the schoolboy, whom his fellows termed 'lucky,'—what, in its last analysis, is it?”, pergunta Dupin, no seu tom professoral, ao narrador, como quem revê matéria dada. A resposta que este deu fez história: “It is merely (...) an identification of the reasoner's intellect with that of his opponent” (1: 689). O mestre confirma, seguindo-se a extraordinária descrição da descoberta, que Dupin apresenta como um processo simples. Nas suas próprias palavras, o rapaz imitava a expressão facial do oponente e depois observa “what thoughts or sentiments arise in my mind or heart, as if to match or correspond with the expression” (1: 690). Mas, para que a identificação seja correcta, há que fazer primeiro as compensações necessárias. Imaginamos o analista sofrendo o seu intelecto para reproduzir os pensamentos de um oponente menos inteligente, como faz o rapaz dos berlindes, que exhibe a necessária “variation of principle” (1: 690). Neste cenário é notória a ausência de um oponente que não seja um simplório. Um desafio equilibrado implicaria uma regressão infinita de antecipações, já que cada um dos “jogadores informados” tentaria fazer o outro acreditar que tinha a iniciativa.

Dupin usa esta imagem como símile do confronto que opõe o criminoso e o detective, um dos pares de oponentes, mas esta estratégia de iludir o oponente fazendo pensar que tem a iniciativa é a usada no episódio do “mind-reading” contra o narrador. Com a imagem com que ilustra o seu triunfo sobre o Prefeito de polícia, Dupin mostra a extensão do seu domínio sobre o narrador. É discutível que a maioria dos homens tragam “windows in their bosoms” perante Dupin, mas é seguro afirmar que todos os homens são oponentes quando estão perante Dupin. É esse o significado da “pesporrência” característica da personagem.

Por esta razão, estar próximo de Dupin é perigoso, mesmo para o seu parceiro, ou especialmente para ele. O próprio narrador o diz, embora sem compreender as implicações que as suas palavras têm para si mesmo: “Our player confines himself not at all; nor because the game is the object, does he reject deductions from things external to the game. He examines the countenance of his

partner, comparing it carefully with that of each of his opponents” (“The Murders in the Rue Morgue” 1: 399).

Apesar de tudo isto, o narrador está religiosamente convencido de que Dupin é completamente honesto. Como um fanático, crê que o sacerdote da análise fala sempre a sério. Quando comenta a revelação repentina da cadeia de associações que tinha feito durante o passeio pelas ruas de Paris exclui mesmo a possibilidade de um “sleight of hand”: “There was not a particle of *charlatenerie* about Dupin” (“The Purloined Letter” 1: 403). O sentimento que o predispôs a aceitar acriticamente as explicações de Dupin leva-o também a confessar a um desconhecido que via nele “a treasure beyond price” (1: 400). O narrador não admite nenhuma ambiguidade, nem nas palavras, nem nas emoções.

Vendo bem as coisas, o desaparecimento do narrador tem algo de sinistro: “Our seclusion was perfect. We admitted no visitors. Indeed the locality of our retirement was kept a secret from my own former associates; and it had been many years since Dupin had ceased to know or be known in Paris” (401). Com a candura que o caracteriza, e que vê reflectida em Dupin, o narrador imagina o que “o mundo” diria se soubesse da rotina que tinham: “Had the routine of our life been known to the world, we should have been regarded as madmen—although, perhaps, as madmen of a harmless nature” (“The Murders in the Rue Morgue” 1: 401). Duvido, no entanto, que um público livre de sugestão, fosse tão tolerante. Observando que as cortinas fechadas não só isolavam o narrador da luz do dia, como impediam que algum dos seus “former associates” que por acaso passasse por aquele local remoto na periferia de Paris, mais facilmente suspeitariam de rapto, especialmente se se perguntassem *cui bono*? Fazer esta pergunta nestas circunstâncias é senso comum—um daqueles casos em que o senso comum passou à praxe das polícias de investigação criminal. E, descontando outros interesses que Dupin tem nesta questão que discutiremos mais adiante, é Dupin, aristocrata obscuro e arruinado, quem beneficia com a manutenção da situação.

Mas o narrador está muito longe de conceber a possibilidade da amizade de Dupin ser interessada, ou que ele esteja a abusar da influência que tem sobre o narrador, porque lhe falta “variação de princípio”. Apresenta até uma teoria próxima da “perverseness” de “The imp of the Perverse”, nos termos da qual há acções que não têm motivo, para justificar o francês. Algumas linhas acima, comparei as opiniões do narrador às opiniões vulgares “do mundo”; e creio que o que Dupin diz da “popular opinion” em “Marie Roget” se aplica, como muito do que diz, extremamente significativo para o caso do narrador: “Now, the popular opinion, under certain conditions, is not to be disregarded. When arising of itself—when manifesting itself in strictly spontaneous manner—we should look upon it as analogous with that *intuition* which is the idiosyncrasy of the individual man of genius. In ninety-

nine cases from the hundred I would abide by its decision. But it is important that we find no palpable traces of suggestion” (“The Mystery of Marie Rogêt” 1: 539). A ideia aqui expressa é que a opinião popular pode brotar espontaneamente da massa, que é o mesmo que dizer que, ao contrário das opiniões críticas de que fala a carta que serve de prefácio à edição dos poemas de 1831, não há uma trilha de indícios a apontar para “a few gifted individuals” (“Letter to Mr. --- ---” 1: 11). Trata-se, nesse caso, de uma opinião anónima, e por isso sem autoria. Mas o francês avisa: “The opinion must be rigorously *the public's own*; and the distinction is often exceedingly difficult to perceive and to maintain” (539).

Este é precisamente o problema da opinião do narrador acerca de Dupin: está contaminada pelas sugestões de um indivíduo dotado. Voltemos ao interior da sala de estar dos dois companheiros. A explicação da cadeia de associações que vai do vendedor de fruta a Chantilly oferece-nos a contemplação indirecta do que se passa no salão de Dupin, mas a longa explicação, ou melhor dizendo, ensaio explicativo, do caso da Rue Morgue é a primeira oportunidade de observar directamente o que se passa dentro do salão de Dupin. Atentemos, também aqui, nos métodos pedagógicos usados por Dupin, e na forma particular de apresentação das suas descobertas, preocupando-nos menos com o exame da lógica inferencial; fiquemos, portanto, pelo superficial.

Em primeiro lugar na exposição do inquérito que realizou, Dupin põe o problema das duas vozes, “the gruff and shrill voices”, que todas as testemunhas reconhecem ter ouvido discutir no interior do apartamento de Madame L'Espanaye. A chave do problema é a segunda voz, que todas as testemunhas dizem falar “em estrangeiro”. Mas chamo a atenção para o tom do francês, que começa por explicitar que o objectivo da exposição é “imprimir” ideias no espírito do narrador: “I know not (...) what impression I may have made so far in your own understanding; but I do not hesitate to say that legitimate deductions even from this portion of the testimony—the portion respecting the gruff and shrill voices—are in themselves sufficient to engender a suspicion which would give direction to all farther progress in the investigation of the mystery” (416). Depois desta afirmação de carácter geral, que faz pensar que o raciocínio está, teoricamente, ao alcance de qualquer pessoa, Dupin apressa-se a reafirmar a sua superioridade, a singularidade do seu carácter: “I merely wish you to bear in mind that, with myself, it was sufficiently forcible to give a definite form—a certain tendency—to my inquiries in the chamber” (416). Em termos formais, trata-se “meramente” de uma ordem, que mostra que, paralelamente à explicação do raciocínio, Dupin usa a sua autoridade para imprimir uma imagem favorecedora de si mesmo no entendimento do seu parceiro. Subjacente à ordem está, pois, outra “boast” de Dupin, e isto sugere que a impressão de que fala no princípio do parágrafo tem um segundo

sentido, ou seja, que Dupin se refere à impressão pessoal que fez no narrador.

Toda a longa exposição é pontuada por ordens ou declarações de autoridade (“I wish you to bear especially in mind (...)”; “my immediate purpose is to lead you”, 1: 420) e pelo emprego dos verbos “imprimir” e “sugerir”, sendo este último termo precisamente o mesmo que usa para designar a influência de alguns homens dotados sobre a população: “It is my design to suggest the idea (...)” (1: 421). São também termos técnicos da poética de Poe, que já encontramos em “The Philosophy of Composition” e nas recensões de *Twice-Told Tales*. Dupin é um homem de gênio, isto é, aquele criador capaz de dispor de compor um texto com a uma impressão sempre em vista.

Nalgumas passagens, os processos “sugestivos” parecem mesmo impor-se sobre a demonstração: “It is my design to show you, first, that the thing might possibly have been accomplished:—but secondly and chiefly, I wish to impress upon your understanding the *very extraordinary*—the almost praeternatural character of that agility which could have accomplished it” (420). Em certos momentos, as suas ordens reclamam explicitamente do narrador que associe, ou combine, ideias, isto é, apelam à “fancy”: “My immediate purpose is to lead you to place in juxtaposition”; “If now, in addition to these things, you have properly reflected upon the odd disorder of the chamber, we have gone so far as to combine the ideas (...)” (423) Mais uma vez, a aprendizagem revela-se um processo de impressão de associações.

Não será significativo que Dupin, precisamente quando se propõe “revert to the interior of the room” (1: 421), sabendo que os seus desejos são ordens, diga ao narrador: “I wish you (...) to discard from your thoughts the blundering idea of *motive*, engendered in the brains of the police by that portion of the evidence which speaks of money delivered at the door of the house”? A frase que se segue podia ser um comentário, e talvez o seja indirectamente, à cegueira do narrador: “Coincidences ten times as remarkable as this (the delivery of the money, and money committed within three days upon the party receiving it), happen to all of us every hour of our lives, without attracting even momentary notice” (1: 421). Uma dessas coincidências podia ser detectada, no Faubourg St. Germain, por alguém que não descartasse a “blundering idea of *motive*”, digamos, a polícia. Mas, dada a submissão voluntária do narrador, ela não seria nunca tão comprometedora para Dupin quanto o quadro da Rue Morgue o era para o obscuro Le Bon, que Dupin salva em paga de um favor que não chegamos a conhecer. Contudo, se o próprio narrador desconfiasse que Dupin tinha “*motive*”, o arranjo favorável a Dupin desmoronar-se-ia, e, por isso, Dupin não hesita em usar o seu arsenal sugestivo para defender a sua posição.

Mais adiante, sublinha os pontos que o narrador deve reter (“keeping now steadily in mind” 1: 422), entre os quais se encontra a ideia de ausência de motivo. E depois, reaparece aquela que parece

ser a questão central do conto: “What impression have I made upon your fancy?” (1: 423). Desta vez, em vez de “understanding” está “fancy”, o que parece sugerir que, a actividade intelectual do narrador é reduzida a um mecanismo recombinação, submetido ao magnetismo de Dupin⁸¹.

A consideração do motivo deve ser descartada neste caso, particularmente *outré*, que em rigor nem sequer é um crime, já que o agente não pode ser responsabilizado pelo acto, por simplesmente não ser humano. Mas Dupin insiste em sugerir que a consideração é em geral inútil. Com “ordinary assassins”, contudo, o quadro seria diferente. Os assassinos de Poe têm geralmente motivos: o dinheiro, a vingança, ou um complexo a que chamarei, impropriamente, motivos passionais. Vários são os assassinos que têm um interesse financeiro na morte da sua vítima : é o caso de “Goodfellow”, que é apanhado numa investigação cuja origem é, precisamente, a constatação do enriquecimento repentino e inexplicável do assassino; mas também do marido de Ligeia e mesmo do narrador de “The Imp of the Perverse”: “Having inherited his estate, all went well with me for years” (1: 830).

Dupin, por seu lado, tem interesse em manter o narrador condicionado e, para isso, confina-o à sala especial, ao passo que ele próprio “confines himself not at all” (“The Murders in the Rue Morgue” 1: 399) no que toca aos meios para exercer a sua influência.

Ao passar ao modo explicativo pela segunda vez, Dupin falava “very much as if in a soliloquy”, diz o seu companheiro. A descrição continua: “I have already spoken of his abstract manner at such times. His discourse was addressed to myself; but his voice, although by no means loud, had that intonation which is commonly employed in speaking to someone at a great distance. His eyes vacant in expression, regarded only the wall” (“The Murders in the Rue Morgue” 1: 415). Imagine-se a impressão causada, numa dark-room, por este homem que parece menos um orador que um medium.

Pelo uso do termo “solilóquio” a sua linguagem volta a denunciá-lo, e a Dupin. No teatro designa-se por solilóquio a ficção dramática da representação dos pensamentos íntimos da personagem, representada por palavras ditas pelo actor. O monólogo, pelo contrário, representa palavras que a personagem diz para si mesma, e por isso está um grau abaixo na escala da ilusão dramática. Isto sugere uma encenação preparada para o narrador que tem como consequência criar nele a ilusão de que tem acesso aos pensamentos íntimos de Dupin, ou seja, completar pela reciprocidade a ilusão de uma identidade partilhada.

Este é o drama próprio que é preparado para o narrador: uma encenação do eu: outra edição do

81 A “revery” é descrita por Poe como estado de maior abstracção. Um homem presa de uma “revery” não se sobressalta como o interrompem, ao contrário do homem que acorda de “dreams that have a close semblance of reality”: “(...) the phenomena of dreaming differ, radically, from those of reverie”. Logo, é de uma “revery” que acorda o narrador de “The Murders in the Rue Morgue”. Dentro dos estados de abstracção, “the mesmeric condition is the extreme” (“A Chapter of Suggestions” 2: 1292). A ausência total de sobressalto nessa personagem e a influência de Dupin sugerem que o seu estado de abstracção correspondia ao subgrupo das abstracções “extremas”.

drama “Man”. O cenário preparado por Dupin convém a este drama, e é tão determinante para a obtenção de um efeito como as salas fantasmagóricas.

O triunfo de Dupin, obtido, afinal, com grande contributo da charlatanerie, é, mais do que outra coisa, um triunfo da vontade de Dupin sobre a do narrador, que regride, como vimos, deixando a “fancy” aos comandos. Que está indefeso perante Dupin, ele que, por não estar isento de sugestão, não é amostra significativa da maior parte dos homens, mostra-o o narrador constantemente, mas especialmente quando tenta compreender, e reproduzir, as proezas de Dupin. O objectivo declarado do autor fictício dos contos de Dupin é explicar e exemplificar o “carácter” do singular detective amador. No entanto, quando este o guia através das obscuridades do caso da Rue Morgue, tem grandes dificuldades em acompanhar o discurso “resolvente” do mestre: “At these words a vague and half-formed conception of the meaning of Dupin flitted over my mind. I seemed to be upon the verge of comprehension, without power to comprehend—as men, at times, find themselves upon the brink of remembrance, without being able, in the end, to remember” (“The Murders in the Rue Morgue” 421). A analogia entre compreensão e recordação, e a referência explícita a homens que quase recordam, convocam a recordação dos esforços baldados do viúvo de Ligeia quando estudava a expressão dos olhos dela: “how frequently (...) have I felt approaching the full knowledge of their expression—felt it approaching—yet not quite be mine—and so at length entirely depart!” (“Ligeia” 1: 265). O ajudante de Dupin tem a sorte de poder usufruir da explicação do mestre, e por isso acaba por chegar à solução do mistério da Rue Morgue, a conclusão que Dupin preparou. No entanto, quando se trata de descrever o carácter de Dupin, que é o seu tema, está tão só como o seu homólogo. Falha na compreensão, precisamente, de que Dupin não é um decifrador desinteressado e que ninguém, e ele menos que qualquer outro, está a salvo da arrogância de um “unprincipled man of genius” (1: 697). O narrador falha, por isso, por excesso de profundidade, um dos erros para o qual o próprio Dupin o avisa.

O que Dupin sobretudo consegue, e apenas pela influência, pela imposição da vontade, é um homem que escreva acerca dele, que transmita as suas opiniões, e uma mão que escreva por ele, dando-o a observar ao mundo, com o prestígio próprio daqueles que são visto através do olhar fascinado de um discípulo. Obtém, assim, a mesma fama literária indirecta que logram Ligeia e Morella, mas a um preço muitíssimo mais reduzido, e sem ajuda da culpa. O seu carisma dá-lhe a fortuna literária dos sábios que não escreveram, de Sócrates, por exemplo, do próprio Epicuro (que é um dos elos da cadeia de associações), e, claro, de Cristo. A sua influência, sem ter nenhuma da conotação mística das personagens de Ligeia ou Morella, obtém, na verdade, uma outra versão da mesma imortalidade literária, a única acessível aos homens, e mediada, a mais prestigiosa.

Porque motivo, perguntará o leitor, Dupin, com toda a sua influência, deixa que seja um narrador equivocado a propagar a sua fama? Por duas razões. Em primeiro lugar, porque, minando a autoridade do autor da história, deixa que as suas palavras apareçam, por contraste, com uma aparência de verdade que não teriam aparecendo sozinhas. Em segundo lugar, porque é importante para ele promover-se individualmente, e para isso convém-lhe apresentar-se como um ser extraordinário, diferente do narrador, diferente de todos os homens, absolutamente único.

Isto leva-nos, finalmente, a um último quarto, aquele onde ocorreu o quarto da rua “Morgue”. As duas vozes em contensão que as testemunhas ouvem são acomodadas numa impressão unificada por Dupin, mas o narrador não consegue ser como Dupin, e acomodar a uma impressão unificada as duas vozes que compõem Dupin, falhando assim a compreensão da aspiração principal de Dupin, ser conhecido como autor, ganhando a imortalidade pela fama, uma fama transmitida por quem está secretamente convencido do poder sobrenatural de Dupin: ser infalível. O narrador peca, portanto, por imitar apenas a aparência dos métodos de Dupin. Este é o mesmo tipo de imitação que está ao alcance do orangotango “criminoso”, que tenta barbear uma das suas vítimas, uma mulher, imitando o seu dono, que tinha visto barbear-se muitas vezes, sem compreender a intenção que determinava aquele acto. O orangotango malfeitor força, na segunda sala de “The Murders in the Rue Morgue”, as Espanaye a conformarem-se ao papel que lhes destinou num drama em que imita os gestos, mas não a intenção, do seu mestre, tal como os narradores de “Ligeia” e “Morella” forçam a segunda mulher e a filha, respectivamente, a desempenharem um papel numa grotesca pantomina em que eles procuram imitar o domínio que a primeira mulher tinha sobre eles. Estes, como aquele, avaliam incorrectamente a intenção das mestras: convencem-se, neste caso, de que pretendiam superar a morte.

As qualidades que fazem com que Ligeia e Dupin possam triunfar sobre os seus narradores são precisamente as mesmas que fazem o poeta ideal de Poe. O “unprincipled man of genius”, ou a mulher de génio, “confines himself not at all” no que respeita aos meios para condicionar aquele sobre quem se quer produzir o efeito. Segundo “The Philosophy of Composition”, como vimos, o poeta não pode dar-se ao luxo de desprezar “*any thing* that may advance his design” (2: 15). Nada é mais favorável à unidade de impressão, diz Poe, do que a “circumscription of space” (2: 21). Fazendo suas as prerrogativas do poeta, Dupin, como o seu colega, o detective de “Thou Art the Man”, encerra o espectador, e usa a analogia que, embora não fortaleça um argumento, pode reforçar uma impressão.

O famoso problema policial da “locked room” constitui, por isso, um modelo de análise aplicável a situações fictícias nos contos, e especialmente a “Ligeia”. Se se aceitar a exclusão do sobrenatural, a resolução do problema, aceitando a exclusão, tem implicações directas na descrição de

uma ideologia dos contos. Essa não é seguramente a tarefa que me proponho, mas este tipo de leitura de Poe obriga pelo menos a descartar algumas descrições, baseadas na identificação, criticamente pouco sofisticada, de Poe com os seus narradores.

O problema do quarto fechado oferece uma visão desapiedada, materialista, do problema escatológico, que, na melhor das hipóteses, nega a capacidade do homem conhecer o que o espera depois da morte. Esta postura radicalmente anti-mística, e anti-transcendentalista em sentido próprio, permite distinguir Poe daqueles seus narradores que são místicos por força de serem racionalistas iludidos, e, acima de tudo, homens desesperados. Para lá das perversões eróticas, da ambiguidade sentimental, das crises dos “gender roles” no quadro do matrimónio, estes narradores são raciocinadores interessados, e uma imitação grotesca de cientistas, que buscam na relação com uma mulher, de uma maneira ou outra, a prova sensível, definitiva, convincente de que a morte não é a extinção definitiva do indivíduo. Estes narradores aspiram a um exame científico da questão porque desejam o prestígio, o seu ar de verdade, mas todos partilham, de forma menos óbvia a cada novo conto, a “*nervous intensity of interest*” de Egaeus, que os desqualifica para um exame desse tipo. Esta espécie de escolásticos anacrónicos estão dispostos a sacrificar tudo para vencer a dúvida, especialmente diante do espectáculo da morte da mulher, em quem vêem reflectida a projecção da sua própria morte. Isto resultava absolutamente evidente na cena censurada de “Berenice”. Egaeus diante do que imaginou ser o cadáver em decomposição da noiva, dizia: “I would have given worlds to escape — to fly from the pernicious influence of mortality — to breathe once again the pure air of the eternal heavens” (“Berenice” texto 1). Egaeus não quer apenas ar puro, quer respirar o ar que se respira nos Campos Elísios “once again”, quer confirmar e ser confirmado na sua fé e, para isso, ele e os seus companheiros estão dispostos a negar o mundo sensível.

A leitura é, nos três contos, a via privilegiada de acesso místico à eternidade, que, apesar dos esforços do narrador, lhe está vedada. Insatisfeito com a leitura gramatical, lógica, ordinária, medita sobre certas passagens, sobre certos nomes, e até sobre as letras que as compõem até elas perderem o significado, ou pelo menos a referência, que o narrador sacrifica em nome daquilo que espera.

Mas só em “Berenice” esta actividade mística aparece explicitamente vinculada a uma prática gnóstica, e não ortodoxa, do cristianismo. Egaeus medita sobre um passo de Tertuliano, em *de Carne Christi*: “in which the paradoxical sentence '*Mortuus est Dei filius; credible est quia ineptum est; et sepultus resurrexit; certum est quia impossibile est*' occupied my undivided time, for many weeks of laborious and fruitless investigation” (228). Os paradoxos, a que a lógica não dá solução, eram usados para transmitir uma concepção da divindade. Este tipo de objectos de meditação sugeriam a ideia de

que Deus estava naquilo que a razão humana não compreendia. Aquilo que é impossível de conceber para os homens constitui assim uma imagem de Deus. Para Ele nada é impossível. Assim também com Cristo. A fé cristã depende, deste ponto de vista, da convicção no milagre, que implica que as leis que determinam a existência dos homens não se aplicam ao filho de Deus, que morreu e ressuscitou.

Isto mostra que, na origem, o problema escatológico das “secret issues” em Poe está vinculado ao cristianismo. A sugestão profundamente iconoclasta permaneceu, contudo, em “Berenice” sem perturbação quando o movimento de um dedo de uma mulher em animação suspensa foi censurado por causa da atmosfera fúnebre em que o episódio se desenrolava.

Contos como “Ligeia” iluminam, quanto a mim, o sentido da definição tecnicista do termo misticismo na obra crítica do autor de “Ligeia”. Para ele, o termo místico aplicar-se-ia to “that class of composition in which there lies beneath the transparent upper current of meaning, an under or suggestive one” (“*Alciphron a Poem*” 2: 237). Por trás do sacred “awe” inspirado por uma construção misteriosa estão sempre, a acreditar em Poe, as subtis mistificações do poeta que consegue insinuar a insuficiência do sentido óbvio. Nos contos prodigiosos de Poe, o chamamento místico faz promessas indefinidas de espiritualidade e instiga a perseguir fantasmas. Em troca do trabalho árduo, o mistério oferece uma recompensa amarga: a revelação de uma história mal contada, uma vingança desesperada, um beco sem saída ou a profanação de um cadáver.

Bibliografia

Batista, Abel Barros. “O desaparecimento do Ensaio” (Comunicação apresentada à Universidade dos Açores, gentilmente cedida pelo autor), 2009.

Bloom, Harold, ed. Introduction. Bloom's Modern Critical Views. Edgar Allan Poe. Por Bloom. New York: Chelsea House, 2006. 1-11.

Byers, John R. Jr. “The opium chronology of Poe’s ‘Ligeia’” *South Atlantic Bulletin* 45.1 (1980): 40-46. Jstor. Web. 15 Set. 2011.

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. Eds. James Engell e W. Jackson Bate. New Jersey: Princeton University Press, 1983.

Davis, June. H. e Jack L. Davis. “Poe’s Ethereal Ligeia” *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association* 24.4 (1970): 170-176. Jstor. Web. 15 Set. 2011.

Dickens, Charles. “The Madman's Manuscript.” *The Pickwick Papers*. Hertfordshire: Wordsworth, 1993.

Fisher IV, Benjamin Franklin. “Dickens and Poe: Pickwick and Ligeia” *Poe Studies* 6.1 (1973): 14-16. E. A. Poe Society of Baltimore. Web. 15 Set. 2011.

Gargano, W. James. "The Question of Poe's Narrators" *The selected Works of Edgar Allan Poe*. Ed. G. R. Thomson. New York, London: W. W Norton & Company, 2004. 823-829.

Griffith, Clark. "Poe's Ligeia and the English Romantics" *Modern Critical Views*. Edgar Allan Poe. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1985. 71-80.

Hawthorne, Nathaniel. "Wakefield" *Young Goodman and other Tales*. Ed. Brian Hardin. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998.

Hoffman, Daniel. "The Marriage Group" *Modern Critical Views*. Edgar Allan Poe. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1985. 941-952.

Irwin, John T. "Reading Poe's Mind: Politics, Mathematics, and the Assosiation of Ideas in "The Murders in the Rue Morgue"" *American Literary History* 4.2 (1992): 187-206. Jstor. Web. 15 Set. 2011.

Jordan, Cynthia S. "Poe's Re-Vision: The Recovery of the Second History" *American Literature* 59.1 (1987): 1-19. Jstor. Web. 15 Set. 2011.

Kennedy, J. Gerald. *Poe, Death and the Life of Writing*. London: Yale University Press, 1987.

Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. Ed. Roger Woolhouse. London: Penguin, 1997.

Matheson, Terrence J. "The Multiple Murders in "Ligeia": A New Look at Poe's Narrator" *Canadian Review of American Studies* 13.3 (1982): 279-289.

Williams, Michael J. S. *A World of Words. Language and Displacement in the Fiction of Edgar Allan Poe*. Durham, London: Duke University Press, 1988.

Ricardou, Jean. "The Single Character of the Water" *Poe Studies* 9.1 (1976): 20. Trans. Frank Towne. E. A. Poe Society of Baltimore. Web. 15 Set. 2011.

Schroeter, James. "A Misreading of Poe's "Ligeia"" *PMLA* 76.4 (1961): 397-406. Jstor. Web. 15 Set. 2011.

Tritt, Michael. "Ligeia and "The Conqueror Worm"" *Poe Studies* 9.1 (1976): 21-23. E. A. Poe Society of Baltimore. Web. 15 Set. 2001.

Vogler, Candace. "Much of Madness and more of Sin. Compassion, for Ligeia" *Compassion: the Culture and Politics of an Emotion*. Ed. Lauren Gail Berlant. Routledge, 2004. 29-58.