Instituto Superior Miguel Torga

# A expressão de Eros, Thanatos e do Ideal do Eu no conto Ligeia de Edgar Allan Poe

Dissertação
Mestrado em Psicologia Clínica
Especialização em Psicoterapia Psicodinâmica

José Pedro Flores da Silva Martins
Coimbra, 2025

MIGUEL TORGA

CIM RC
COMUNIDADE INTERMUNICIPAL
REGIÃO DE COIMBRA

# A expressão de *Eros*, *Thanatos* e do Ideal do Eu no conto Ligeia de Edgar Allan Poe

José Pedro Flores da Silva Martins

Dissertação Apresentada ao ISMT para Obtenção do Grau de Mestre em Psicologia Clínica, ramo de Psicoterapia Psicodinâmica

**Orientador:** Professor Doutor Carlos Farate

**Membros do júri**

**Presidente**: Professor Doutor Henrique Vicente

**Arguente**: Professora Doutora Esmeralda Macedo

Coimbra, Julho de 2025

## Resumo

*Ligeia* é uma obra literária escrita por Edgar Allan Poe, publicada pela primeira vez em 1838, que retrata um amor obsessivo do narrador, alter ego do escritor, pela sua falecida esposa, Lady Ligeia, cuja figura ressurge misteriosamente no desfecho da narrativa. Nesta investigação, explorou-se o funcionamento mental do narrador que se propõe que seja autobiográfico, a partir de uma articulação com a teoria freudiana do dualismo pulsional e do ideal do eu.

Este trabalho desenvolveu-se segundo uma triangulação entre os dados recolhidos relativamente ao percurso existencial e literário de Edgar Allan Poe, a desconstrução da trama ficcional em *Ligeia* e as conexões possíveis com os aportes freudianos acima referidos, procurando indícios das suas manifestações no conto, nas suas personagens e no funcionamento psíquico do autor.

A análise revelou que apesar da presença expressiva da pulsão de morte, em que a compulsão de repetição opera pela reencenação da experiência traumática da perda originária, persiste em *Ligeia* um triunfo fantasmático da pulsão de vida. Lady Ligeia, enquanto símbolo do objeto materno idealizado, ressurge na ficção como meio de concretizar alucinatoriamente um desejo inconsciente de superação dessa perda traumática do autor. O conto configura-se, assim, como uma fantasia reparadora, em modo *dream-like*, na qual o *wish-fulfillment* se apresenta como um processo catártico de reparação psíquica da perda do objeto materno.

**Palavras-chave:** Pulsão de vida; Pulsão de morte; Edgar Allan Poe; Ideal do Eu; Ligeia

## Abstract

*Ligeia* is a literary work written by Edgar Allan Poe, first published in 1838, which depicts the obsessive love of a narrator, the writer's alter ego, for his deceased wife, Lady Ligeia, whose figure mysteriously reappears at the end of the narrative. This research explored the mental functioning of the narrator, who is proposed to be autobiographical, through an articulation with Freud's theory of the duality of drives and the ego ideal.

This work was developed according to a triangulation between the data collected in Edgar Allan Poe's existential and literary trajectory, the deconstruction of the fictional plot in *Ligeia*, and the possible connections with the Freudian contributions mentioned above,

seeking signs of their manifestations in the tale, in its characters, and the psychic functioning of the author.

The analysis revealed that, despite the expressive presence of the death drive, in which the compulsion to repeat operates through the reenactment of the traumatic experience of the original loss, it persists in *Ligeia* a phantasmatic triumph of the life drive. Lady Ligeia, as a symbol of the idealized maternal object, reappears in the fiction as a means to hallucinatorily achieve an unconscious wish to overcome the traumatic loss of the author. The tale thus reveals itself as a dream-like reparative fantasy, in which wish-fulfillment is presented as a cathartic process of psychic repair for the loss of the maternal object.

**Keywords:** Life drive; Death drive; Edgar Allan Poe; Ego ideal; Ligeia

# ÍNDICE

INTRODUÇÃO..... 1

A experiência de Poe no mundo.....1

O mundo literário de Poe..... 9

A expressão de Eros, Thanatos e do Ideal do Eu..... 13

METODOLOGIA..... 17

ANÁLISE DESCRITIVA DA TRAMA..... 18

APONTAMENTOS CONCLUSIVOS.....26

BIBLIOGRAFIA.....29

ANEXO 1.....33

# INTRODUÇÃO

## A experiência de Poe no mundo

Edgar Allan Poe nasceu a 19 de Janeiro de 1809, em Boston, Massachusetts. O seu local de nascimento surge como uma contingência do percurso itinerante da companhia teatral onde atuavam os seus progenitores, David Poe Jr. e Elizabeth Arnold Poe. Pelo lado paterno, a sua família era "cunhada" como uma das mais respeitáveis de Baltimore, visto que o seu avô tinha sido um general importante na Revolução, amigo estimado de La Fayette, e que o seu bisavô havia casado com uma filha do almirante britânico John MacBride (Baudelaire, 1952/2008). Já da linhagem de Elizabeth, herdava uma tradição artística notável, com os seus avós oriundos dos palcos londrinos, o que ligava simbolicamente os Poe às elites culturais de Inglaterra. Foi o segundo de três filhos do casal de atores ambulantes que, apesar das notáveis origens, não alcançaram notoriedade no palco e viveram assim sob o domínio da precariedade e da incerteza. Ao invés do primogénito William e de Rosalie, que nasce numa fase posterior, Edgar foi o filho escolhido para acompanhar as constantes deambulações dos seus pais pelos diversos teatros norte-americanos e, nesse sentido, poderemos inferir que os primeiros anos de vida o suscetibilizaram a uma instabilidade estrutural que viria, em parte, a espelhar-se no caráter errático e inquieto da sua futura vida e obra (Bonaparte, 1933/1949).

Para além dos envolvimentos medíocres com o teatro e da pobreza que marcava a sua vida errante, pouco se sabe relativamente à vida dos progenitores de Edgar. David Poe, apesar da cuidada educação que recebeu, é descrito na sua essência como uma figura errática, intratável e dado a consumos alcoólicos aditivos. Elizabeth, por sua vez, conseguia superar a sua mediocridade através da extrema beleza e de uma postura determinada, mas mesmo se conseguia encantar o público com os seus traços angelicais, padecia das mesmas dificuldades financeiras do marido. Ademais, ambos pareciam partilhar as repercussões de uma saúde frágil, decorrente da tuberculose, o que viria a sentenciar a primeira de várias separações experienciadas pelo seu filho. No início de Julho de 1810, o desaparecimento misterioso de David Poe deixou Edgar entregue aos cuidados da mãe Elizabeth, também tuberculosa, que com o agravamento da doença, foi obrigada a abandonar o seu ofício. O petiz experimentou então o impacto traumático dos longos meses de declínio de Elizabeth Poe, até à sua morte a 8 de Dezembro de 1811 (tinha então vinte e quatro anos). Este é o momento que marca a separação definitiva deste infeliz casal de progenitores (Bonaparte, 1933/1949).

Assim, a um mês de completar os três anos de idade, a vida de Edgar Poe parecia vaticinada a um destino implacável: órfão, sem herança, entregue aos cuidados da companhia

teatral dos falecidos pais. Foi a sua beleza singular, no entanto, que suscitou o interesse e o instinto maternal de Frances Keeling Allan, esposa de John Allan, o que resultou numa adoção e na mudança drástica do seu destino. John Allan, de origem escocesa, era um produtor e comerciante de tabaco, o que lhe proporcionava um certo estatuto social e económico. É descrito como um homem autoritário, cumpridor dos modelos educacionais mais severos da época, ou como descreve Bonaparte (1933/1949) *"a firm believer in corporal punishment that whipped him whenever he misbehaved; no doubt, he would think, for Edgar's best"* (p. 10). Frances, tratada em cartas posteriores por "*Ma*", mais piedosa e protetora contra essa severidade, acabou por ser a figura maternal marcante que protegeu o petiz e assegurou que Edgar permanecesse nesta família, já que John o terá rejeitado numa fase inicial. Persistem, aliás, dúvidas sobre se alguma vez chegou a aceitá-lo verdadeiramente como herdeiro. Talvez por isso, os atritos nos relacionamentos afetivos de Edgar e de John tenham sido inúmeros, sendo Frances a figura parental afetuosa, na qualidade de mãe substituta de Edgar, ao longo da sua vinculação com a família.

Os Allan, pertencentes à classe alta de Richmond e assim, com um estatuto tanto financeiro como social irrevogavelmente superior ao da família biológica de Edgar Allan Poe, tiveram uma grande influência na vertente educacional, proporcionando-lhe uma educação, no mínimo, mais prestigiosa. Foi aos seis anos de idade, durante uma viagem com a família adotiva pela Escócia e Inglaterra, que se iniciou a sua trajetória académica, numa escola privada em Stoke Newington, nos arredores de Londres. Frequentou-a durante cinco anos e era descrito como um rapaz esperto, desenvolto tanto nos estudos como nas atividades desportivas; obteve notas altas como estudante do latim, e familiarizou-se desde logo com autores britânicos como Shakespeare e Walter Scott (Kennedy, 2001). Após complicações nos negócios empresariais de John Allan, razão pela qual se deu a viagem à Europa, Edgar foi retirado da escola em Stoke Newington, e regressou ao continente americano, onde continuou a receber educação em Richmond, sob a orientação dos melhores tutores que a cidade oferecia. Também nessa época, as descrições relativamente à sua supremacia na formação intelectual e à sua notável habilidade física, levaram a que conquistasse o estatuto de um dos mais cotados alunos de Richmond (Pruette, 1920).

A partir de 1826, com a entrada na Universidade de Virgínia, em Charlottesville, a sua vida tomou novamente um sentido negativo. Apesar de, nos tempos iniciais, continuar a mostrar um grande talento académico, com aptidões para a matemática, botânica e outros ramos das ciências naturais (Baudelaire, 1852/2008), parece ter sido durante esse percurso académico que se iniciaram os costumes errantes que o acompanharam ao longo da sua vida

– entre eles, os vícios do jogo e do alcoolismo. Segundo M. Bonaparte (1933/1949), essas condutas parecem reenviar à tentativa de superação das dificuldades vividas nessa época, sobretudo financeiras, já que Edgar se queixava de receber uma mesada bastante reduzida em face das necessidades e despesas inerentes à sua vida universitária. Esta situação culminou na deriva em sortilégios aditivos, tais como os jogos de cartas, que acabaram por o colocar em situação de dívida quase permanente – que ao não serem assumidas por John Allan, resultaram no abandono dos estudos na Universidade de Virgínia, no mesmo ano da sua entrada.

No regresso à residência dos Allan em Richmond, a tensão no relacionamento entre Edgar e o pai adotivo intensificou-se. A partir das cartas trocadas em Março de 1827 é possível perceber que foi neste período que se deu o abandono de Edgar da residência familiar: *"My determination is at length taken — to leave your house and indeavor to find some place in this wide world, where I will be treated — not as you have treated me (...) Again, I have heard you say (when you little thought I was listening and therefore must have said it in earnest) that you had no affection for me"* (Poe, 1948, p. 7). Para além da ausência de afetividade, Edgar acusa ainda John Allan de não aceitar o seu gosto pela literatura ou o talento literário que começava a despontar.

Como consequência do conflito, parte para Boston, onde fica novamente condenado à pobreza, prenunciada desde muito cedo na sua vida. De modo a contrariá-la, apoiou-se nos seus escritos, e, ainda em 1827, publica *Tamerlane and other poems*, a sua primeira coletânea de poemas, com forte influência e inspiração em Lord Byron. Esta publicação atraiu-lhe desde logo algumas atenções e essencialmente, atribui-lhe a fama de ser um autor precoce, já que alguns dos poemas tinham sido escritos quando tinha apenas doze anos, um feito que não se considerava ter sido alcançado tão prematuramente por nenhum outro poeta de língua inglesa (Pruette, 1920).

A despeito da precocidade e da genialidade no campo literário, Edgar começou a denotar uma personalidade inconstante e incontrolável. Era uma personalidade dual, derivada de uma grande instabilidade emocional, permeada de alterações comportamentais recorrentes que oscilavam entre a sobriedade e a embriaguez. Allan Poe, sem o efeito degradante e tóxico que a bebida lhe causava, era descrito como uma pessoa graciosa, bastante respeitável, afável e serena. Já nos momentos mais sombrios era imprudente na sua aparência, tornava-se violento e temperamental, roçava a ofensa com a sua linguagem insolente e agressiva; era em todos os aspetos intoleravelmente indecente (Briggs, 1887).

Como outras características proeminentes da sua personalidade, assinala-se o caráter egoísta, a vaidade, acompanhados por gestos de superioridade e de uma impulsividade menospreziva. Poe sempre revelou desprezo por aquilo que caracterizava como ignaro e arrogante: numa carta endereçada a Mrs. Sarah Helen Whitman, datada a 18 de Outubro de 1848, podemos ler *"whether in literature or in society, I have seldom refrained from expressing, either directly or indirectly, the pure contempt with which the pretensions of ignorance, arrogance, or imbecility inspire me."* (Poe, 1948, p. 394). Foi essencialmente esse desprezo e a necessidade de reconhecimento da sua própria superioridade intelectual – visíveis nas suas críticas literárias – que se tornaram a marca d'água da atitude depreciativa em relação ao outro. Pelo seu lado, Baudelaire (1857/2012) opinou que foi a extrema importância que conferia à poesia que o induziu várias vezes "*a um tom, segundo o julgamento dos mais frágeis, de superioridade*". Tal impressão não era partilhada apenas pelos seus contemporâneos do ofício, que Poe convertia em inimigos com facilidade, mas também por aqueles que o conheciam mais intimamente. Não raro, era acusado de ser insincero, desleal e desrespeitoso das suas obrigações morais. Na verdade, Poe parecia não se interessar por nada que se afastasse da literatura e da procura de reputação literária. E, quanto a isso, não restam dúvidas quanto à sua determinação e excecional imaginação (Briggs, 1887).

Apesar de o seu génio ter sido reconhecido pelo povo americano, o positivismo e o orgulho dominantes num país que se fortalecia industrialmente, pareciam menosprezar os temas de isolamento, melancolia e dor transmitidos pelo autor na sua obra (Baudelaire, 1852/2008). Com efeito, a sua primeira coletânea não obteve o sucesso financeiro desejado, o que incapacitou Poe de se sustentar somente com literatura e o obrigou consequentemente a alistar-se no exército, em Maio de 1827, sob o nome falso de Edgar A. Perry (Bonaparte, 1933/1949). A poesia acompanhou-o e compôs *El Aaraaf*, que dois anos mais tarde integra o seu segundo livro, inspirado em P. B. Shelley, *Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems* (Fisher, 2008).

Também a perda o acompanhou, e enquanto decorria o seu serviço militar, a 28 de Fevereiro de 1829, Frances Allan morre, em Richmond, de uma doença desconhecida. Sendo que Frances representava um símbolo materno, a sua perda foi mais um "luto" psíquico terrível para Edgar Poe e são evidentes as elevadas implicações que lhe causaram em termos emocionais – o que o leva a desabafar em carta endereçada a John Allan: "*I came home, you will remember, the night after the burial – If she had not have died while I was away there would have been nothing for me to regret – Your love I never valued – but she I believed*

*loved me as her own child."* (Poe, 1948, p. 41). E assim desapareceu o elemento de maior ligação aos Allan, o que relançou os atritos relacionais entre Edgar e John. No entanto, Poe mantinha a esperança de receber alguma herança e de poder dedicar-se na totalidade à sua arte, o que nunca aconteceu. Como consequência, entrou na Academia Militar de West Point, claramente contra a sua própria vontade, e preparou aquele que viria a ser o seu último volume de poesia publicado em vida, sob o título *Poems*. Até à morte do pai adotivo, em Março de 1834, o conflito manteve-se, e os seus relacionamentos fundamentaram-se sobretudo nas tentativas desesperadas de Edgar em receber algum dinheiro que o tirasse do estado de pobreza em que subsistia (Bonaparte, 1933/1949; Fisher, 2008).

Após dispensa por desobediência em West Point, no mesmo ano de entrada (1830), regressou a Baltimore e instalou-se na casa da sua tia viúva Maria Clemm e da sua prima de primeiro grau, Virginia Clemm. Esta família, de origens humildes e extremamente pobre (Fisher, 2008), contava ainda com a presença do outro filho de Maria, "*a brute and drunkard*", Henry Clemm e da sua mãe, "*a paralyzed mother*" (Bonaparte, 1933/1949, p. 66). Ainda assim, era através desta última que provinham os únicos rendimentos da família, através das suas modestas pensões. Reencontrou também nesta família o seu irmão mais velho William, que sucumbe à tuberculose em Agosto de 1831. Com a morte de William, e perante a vida errática e problemática de Henry Clemm, Edgar passou a ser visto por Maria Clemm como um verdadeiro filho. Dotada de um profundo instinto e coração maternal, à semelhança de Frances, Maria representou a última figura maternal da vida de Edgar Allan Poe e, segundo os estudiosos, dedicou-lhe o afeto e o suporte fundamentais para o seu desenvolvimento pessoal e literário (Bonaparte, 1933/1949).

Os seis anos que se seguiram à instalação na residência da família Clemm – alguns dos quais envoltos em mistério – foram marcados por períodos de grande precariedade e de pobreza, mas também de avanços significativos na sua produção artística. Poe passou a dedicar-se de forma ainda mais intensa ao seu ofício: escrevia para jornais, compilava e traduzia obras para vendedores de livros, além de redigir artigos e críticas de reconhecida qualidade para diversas revistas (Baudelaire, 1852/2008). Ora, como a poesia não lhe assegurou a desejada estabilidade financeira, voltou-se para a prosa, decisão que se revelaria, possivelmente, como uma das mais acertadas da sua carreira. Entre 1832 e 1835, publicou anonimamente os seus primeiros cinco contos na revista *Philadelphia Saturday Courier*, sendo que um deles, *MS. Found in a Bottle*, garantiu-lhe um prémio monetário significativo e finalmente alguma estabilidade, até então desconhecida pelo autor. O crescendo do reconhecimento do seu trabalho valeu-lhe também, em 1836, um cargo como editor e crítico

na revista *Southern Literary Messenger*, que lhe ofereceu um salário anual de 500 dólares e lhe conferiu uma ampla notoriedade, num período em que a imprensa escrita ganhava crescente relevância nos EUA (Fisher, 2008; Bandy, 1973).

O dinamismo que a carreira de Poe começava a alcançar foi, contudo, abruptamente interrompido. A sua presunção relativamente à sua estabilidade financeira conduziu-o, em 1836, à decisão de casar com a sua prima Virginia Clemm, uma mulher sem um cêntimo em seu nome, também ela com um destino fatídico pela frente. Virginia, a sua "*darling*", "*Sissy*" ou "*little wifey*" (Kennedy, 2001, p. 35), tinha treze anos na altura do casamento – enquanto Poe contava vinte sete – e era, portanto, uma figura inocente e frágil, mas angelical, com uma beleza preponderante (Bonaparte, 1933/1949).

No que diz respeito à natureza desta relação, especula-se que tenha sido predominantemente pautada pelo respeito e devoção, visto que a existência de um relacionamento sexual neste envolvimento incestuoso é questionável por diversas razões. Primeiramente, existem evidências de que Virginia sofria de tuberculose, doença que, ao progredir, pode ter contribuído para o desenvolvimento da sua impotência e invalidez (Pruette, 1920). Também com Edgar Allan Poe, já que a interpretação psicológica do conteúdo do conto *Loss of Breath* permite especular sobre a possibilidade da confissão da sua própria impotência (Warner, 1991). Ademais, Virginia era extremamente nova para relações desse cariz, o que parece indicar que a natureza íntima dessa vinculação tenha sido maioritariamente de carácter fraternal, carinhoso e afetivo.

Outra hipótese interessante diz respeito a essa relação conjugal como simbolizante de uma evocação inconsciente da figura de Elizabeth Arnold Poe – o primeiro objeto de amor, perdido quase à nascença. Tal interpretação remete-nos à ideia de que Poe tenha escolhido Virginia como objeto de substituição, preservando, de forma inconsciente, uma fidelidade emocional a esse amor primordial (Bonaparte, 1933/1949). Nesse sentido, Virginia Clemm passa a representar tanto o ideal romântico de Poe, como o seu ideal poético.

No pós-casamento, a vida de Edgar Allan Poe passou pelas cidades de Richmond, Philadelphia e New York, onde trabalhou, respetivamente, no já referido *Southern Literary Messenger*, na *Gentleman's Magazine* (1839) e no *Broadway Journal* (1844). Em 1839, publicou *Tales of Grotesque and Arabesque*, uma coletânea composta por vinte-cinco contos, entre os quais se destacam *Morella*, *Berenice*, *Ligeia*, *The Fall of the House of Usher* ou *William Wilson*. Dois anos mais tarde, publicou *The Murders in the Rue Morgue*, o primeiro de três contos protagonizados pelo detetive amador francês Monsieur Dupin, que marcava o início das ficções policiais como género literário, inspirando diretamente as personagens

ficcionais icónicas como as de Sherlock Holmes e de Dr. Watson (Fisher, 2008). Poe inovava, e em 1843 nasce *The Gold-Bug*, uma obra que lhe garantiu o prémio de melhor prosa no *Dollar Newspaper* e se transformou no seu primeiro êxito nacional genuíno (Baudelaire, 1857/2012; Fisher, 2008). Com *The Raven*, de 1845, atingia o exponente máximo de sucesso literário, mas um sucesso sempre acompanhado por profundas tragédias pessoais e emocionais.

As complicações surgiram algures em 1842, com Virginia a sofrer uma hemorragia pulmonar, que a deixou às portas da morte (Kennedy, 2001). Estava dado o mote relativo ao seu destino fatal. Virginia Clemm faleceu em Dezembro de 1847, mais uma vítima da tuberculose, espectro mortífero que perseguirá o autor até à sua morte. A longa e dolorosa experiência de acompanhar o sofrimento da esposa, tanto durante a progressão da enfermidade como após a sua morte, foi posteriormente comentada por Poe numa carta dirigida a George Washington Eveleth, a 4 de Janeiro de 1848:

> *Six years ago, a wife, whom I loved as no man ever loved before, ruptured a blood vessel in singing. Her life was despaired of. I took leave of her forever & underwent all the agonies of her death. She recovered partially, and I again hoped. At the end of a year the vessel broke again — I went through precisely the same scene. Again in about a year afterward. Then again — again — again, & even once again at varying intervals. Each time I felt all the agonies of her death — and at each accession of the disorder I loved her more dearly & clung to her life with more desperate pertinacity. But I am constitutionally sensitive — nervous in a very unusual degree. I became insane, with long intervals of horrible sanity. During these fits of absolute unconsciousness, I drank, God only knows how often or how much. As a matter of course, my enemies referred the insanity to the drink rather than the drink to the insanity. I had indeed, nearly abandoned all hope of a permanent cure when I found one in the death of my wife. This I can & do endure as becomes a man — it was the horrible, never-ending oscillation between hope & despair which I could no longer have endured without the total loss of reason. In the death of what was my life, then, I receive a new but — oh God! how melancholy an existence.* (Poe, 1948, p. 356)

A doença de Virginia despertou a insanidade, fê-lo perder totalmente a razão e reacendeu o alcoolismo atávico. Os seus últimos dois anos de vida foram mergulhados em

estados de perturbação psíquica, marcados por episódios recorrentes de depressão e de uma melancolia profunda, traços estes notoriamente percetíveis em *Ulalume* (1847) ou *Annabel Lee* (1849). Poe sofria de insónias, a escuridão e a solidão enlouqueciam-no de terror (Bonaparte, 1933/1949), era encontrado em estados de intoxicação e envolveu-se ainda em dois casamentos falhados, com Sarah Helen Whitman e Elmira Royster (Baudelaire, 1852/2008). Neste período, surgem também indícios claros de pensamentos suicidários, "*It is no use to reason with me now; I must die. I have no desire to live since I have done 'Eureka'. I could accomplish nothing more.*" (Poe, 1948, p. 452) e fortes evidências indiretas e testemunhais da ocorrência de, pelo menos, uma tentativa efetiva.

A morte de Virginia constituiu, para Edgar Allan Poe, uma dolorosa repetição da primeira tragédia: a morte da sua mãe, Elizabeth. A estas somam-se ainda as perdas de Frances e de Helen Stannard, compondo um conjunto de lutos que o autor nunca conseguiu elaborar na sua plenitude. Parecem não subsistir dúvidas de que a maneira como Poe olhou para o mundo, através dos olhos do seu errático e melancólico ser, acabou por ser espelhado em comportamentos autodestrutivos, e teve influência decisiva na repetição de eventos trágicos que marcou a sua existência. Ora, essa vinculação intensa e desorganizada e os múltiplos desfechos trágicos da sua curta existência, influenciam marcadamente a sua obra literária, já que inspiram o universo poético genial que foi construindo ao longo do tempo. As mulheres que marcaram a sua vida foram, assim, imortalizadas em personagens ficcionais como Ligeia, Berenice, Morella, Eleonora ou Madeline, figuras femininas profundamente simbólicas da fusão entre idealização romântica e morte, tão características da estética poeana.

Ironicamente, os últimos dias de Poe coexistem com as famosas palestras do seu ensaio *The Poetic Principle*, que receberam grandes audiências e são retratadas como um grande sucesso junto do público norte-americano da época, e durante as quais Edgar parecia estar sóbrio, bem vestido e aparentemente estável (Baudelaire, 1852/2008; Bandy, 1973, p. 66). No entanto, a 3 de Outubro de 1849, é encontrado nas ruas de Baltimore num estado de completa desorientação, com roupas que não lhe pertenciam, e é consequentemente internado no Washington College Hospital, onde viria a falecer quatro dias depois. A causa exata da sua morte permanece totalmente enigmática até aos dias de hoje, o que alimenta inúmeras hipóteses que vão desde assassinato com motivações políticas, a doença crónica ou *delirium tremens* (Kennedy, 2001; Baudelaire, 1852/2008; Bonaparte, 1933/1949; Fisher, 2008). São apenas ambiguidades, mas que contribuem para o mito em torno da figura do poeta e contista,

cujo fim abrupto parece encerrar, de forma quase literária, a vida de um autor igualmente misterioso.

**O mundo literário de Poe**

Em *The Philosophy of Composition*, Edgar Allan Poe (1846/1981) oferece-nos uma reflexão pessoal relativamente ao seu método de concepção literária, na qual enfatiza os três princípios importantes para a composição: território, extensão e tom. Com a ideia de território referia-se à necessidade de uma obra atingir uma impressão, uma unidade de efeito; e considerava a Beleza / o Belo como "*the sole legitimate province of the poem*" (p. 154), "*the sole true poetical thesis*" (p. 162). Quanto à extensão, aludia a que nenhuma obra deveria ser longa demais para ser lida, ao ponto de privar o leitor do alcance desse seu elemento artístico, da sua unidade de efeito, razão pela qual considerava o conto como uma forma superior ao romance. Quanto ao tom, Poe apenas conhecia o tom da tristeza, da melancolia, referindo-se a este como "*the most legitimate of all the poetical tones*" (p. 156).

A literatura poeana desenrola-se assim em ambientes opressivos e decadentes, incorporando temáticas como o sadomasoquismo, o sadismo, o incesto, a necrofilia, o trauma ou o estranho, e operando em *settings* repletos de abismos, escuridão, castelos, tempestades, ou outros elementos simbólicos obscuros (Unrue, 1995). Ao longo da sua poesia e da sua prosa, deparamo-nos com "*uma estética baconiana de uma estranheza distorcida*" que, para alcançar o sublime, incorporou o bizarro (Magistrale & Poger, 1999, p. 12). Ninguém melhor do que Poe compreendeu que as verdades psicológicas mais profundas só podem ser reveladas através da fantasia ou da fantasmagoria; e, com tudo isto, o autor foi rapidamente associado às correntes literárias do *dark-romanticism* e do gótico – vertentes da literatura fantástica que partilham esses elementos atmosféricos sombrios e se centram, sobretudo, nas temáticas da morte, do sofrimento, da melancolia e em toda uma estética decadente que tão bem caracteriza a obra (e a vida) do poeta e contista norte-americano.

O tema da morte foi o centro gravitacional da narrativa poeana. Como descreveu Bachelard (1942/1989) "*O humano, em Poe, é a morte. Descreve-se uma vida pela morte*." (p. 48). Esse seu interesse compulsivo pela dimensionalidade da morte marca a sua obra através dos mais diversos cenários – surgem as aparências cadavéricas, a fenomenologia do morrer, a cena do leito da morte, os efeitos da decomposição, os pormenores do enterro, a compulsão de infligir a morte a outrem, a reanimação dos mortos, entre outros (Kennedy, 1987). Poe mostrava um fascínio peculiar, uma verdadeira atração pelos mistérios do túmulo e da sepultura, um desejo de investigar esse processo de desintegração da vida – o que deu

origem à ideia (que o atormentou ao longo dos tempos) de que os mortos nunca estão completamente mortos para a consciência (Pruette, 1920). O tema em questão dominava assim o imaginário de Allan Poe, impulsionava-o para a escrita e, consequentemente, o autor utilizou o gótico para simbolizar estados de espírito de personagens atormentadas pelas insinuações da morte, da insanidade ou de outras formas de aniquilação e caos que se afastam de uma reconciliação racional (Kennedy, 1987; Unrue, 1995). Na sua obra, tudo representa uma sombra difundida numa "*mistura confusa de prazeres e de dores fantasmagóricas*" (Baudelaire, 1852/2007, p. 15).

No movimento estético e criativo poeano, onde persiste uma reencenação da experiência traumática da perda objetal e se sobrepõe simbolicamente o desejo de um reencontro com esse objeto perdido, o mito da morte e a compulsividade pelo estado de não-vida parecem constituir uma tentativa de elaborar a dor da perda e a melancolia que marcaram a vida do autor. Nesse sentido, o movimento literário de Edgar Allan Poe segue-se como um desenvolvimento catártico dessa experiência com a morte.

Voltando ao ensaio *The Philosophy of Composition*, Poe (1846/1981) declarava que a sua situação poética mais apelativa era a morte de uma bela mulher, "*the death (...) of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world*", sobretudo quando descrita no tom melancólico do seu "*bereaved male lover*" (p. 158). A morte funde-se, portanto, com a beleza, que para o autor, representava "*that intense and pure elevation of soul"*, "*the excitement, or pleasurable elevation of the soul*" (p. 155). Assim, a beleza sobrepunha-se à verdade e à paixão na sua hierarquia estética e só poderá ser plenamente alcançada através daquilo que para Poe simbolizava a beleza *per si*: a figura feminina. Esses seus seres femininos, místicos na sua essência, arquétipos da perfeição e da divindade, foram personificados como objetos de amor e encarnações dos ideais e das virtudes que o próprio autor desejava e admirava. Foram símbolos de amor, mas de um amor morto ou perdido, pois a beleza em Poe esteve sempre ligada a uma "*tristeza indefinida*" (Magistrale & Poger, 1999, p. 12) e era somente através da densificação da ausência, do desaparecimento mortal personificado, que essas figuras poeanas se podiam transcender.

Freud, com o escrito *O estranho*, de 1919, afirma que as manifestações mais fortes do conceito de "estranho" se relacionam "*à morte e aos cadáveres, ao retorno dos mortos e a espíritos e fantasmas*" (p. 256). Desse modo, essa transcendência da figura feminina em Allan Poe não assume apenas um efeito de beleza e sublimidade, mas é também inspirada por esse efeito de estranheza, através das mortes misteriosas e da espiritualidade que as envolve. Ora, o *unheimlich* freudiano induz o leitor à hesitação entre o que é real e o que é imaginário.

O que, finalmente, correlaciona a obra de Poe com as características proeminentes do cânone fantástico (Todorov, 1970/1977). Estamos aqui perante a habitual tríade temática poeana da morte, da figura feminina (simbolizante da beleza) e da melancolia, aspetos estes que foram marcantes e mutuamente dependentes na obra deste autor.

Nesse cânone fantástico, para o qual Poe contribuiu extraordinariamente, enquadra-se *Ligeia*, uma das suas obras-primas góticas (Urakova, 2019), "*a tale of love pushed over a verge*" (Lawrence, 1923, p. 99). A trama ficcional retrata uma história transferencial, um amor misterioso relatado por um narrador autodiegético, não identificado com um nome próprio. O objeto de contemplação deste último é Lady Ligeia, um ser superior tanto física como moralmente, notável pelo seu caráter, pela sua inteligência e erudição (Bonaparte, 1933/1949). E que, como antes referimos, simboliza tanto o amor como o sublime para Poe. Representa esse ser ideal, dotado de características perfeitas e divinas, e respeita a concepção da figura feminina na obra do autor. Lady Ligeia é um dos corpos passivos através do qual Poe explora e analisa o seu interesse pela fenomenologia do morrer (Lawrence, 1923) e consequentemente, o destino implacável da personagem espelha-se num adoecimento e na sua inevitável finitude.

O conto envolve-se em redor das reminiscências que atormentam um narrador profundamente melancólico, num “luto” patológico, dominado por vícios opióides; Poe recorre ao terror gótico – a um terror iminente – para dar forma a uma narrativa enigmática que faz vacilar a interpretação do leitor entre o sonho e a alucinação. Apesar da fatalidade ficcional de Lady Ligeia, esta nunca deixa de ser o elemento fundamental em torno do qual a narrativa se organiza na consciência da personagem que nos relata a história. O *dénouement* do conto (que analisarei adiante) é a unidade diferenciadora que eleva *Ligeia* em relação aos restantes contos que abordam a habitual tríade temática da "morte de uma bela mulher" e principalmente, nos remete à ideia fulcral de que no plano de fantasia desta obra, a morte é concebida como podendo ser ultrapassada.

A primeira publicação de *Ligeia* surge em 1838, na revista *American Museum of Science, Literature and the arts*, editada pelos seus colaboradores e amigos Dr. Nathan C. Brooks e Dr. Joseph E. Snodgrass com a dupla intencionalidade de apoiar a revista, e de divulgar o talento ficcional do autor. Por outro lado, *Ligeia* integra as composições de Poe que surgiram como uma tentativa de o catapultar para um estado financeiro mais sólido (Quinn, 1941/1963; Urakova, 2019). Embora a história se mantivesse essencialmente a mesma nas republicações que surgiram em outras coleções e revistas, a primeira impressão do conto não incluía o poema *The Conqueror Worm*, que apenas foi incorporado no texto na

edição do *New York World* publicada em 1845 (Sova, 2007). A opinião pessoal de Poe sobre o seu conto era clara: em 1846, descreve-o, numa carta a Duyckinck, como "*undoubtedly the best story I have written*" (Poe, 1948, p. 309); e, ainda nesse mesmo ano, escreve a Philip Pendleton Cooke "*Ligeia may be called my best tale*" (Poe, 1948, p. 329).

Na primeira metade do século XIX, vivia-se nos EUA uma época impregnada pelo materialismo e pelo racionalismo advindos dos ideais de progresso e da nova ordem económica e social que se instaurava: o capitalismo (Xavier, 2016). Pelo que se consta, Poe odiava essa América como um "*seio de um mundo esfomeado por materialidades*" e no *Colóquio de Monos e Una*, "*deixa fluir abundantemente o desprezo e o desgosto pela democracia, pelo progresso e pela civilização*" (Baudelaire, 1857/2012). Não era um admirador desse rápido crescimento industrial, do desenvolvimento económico, do aumento da imigração, da rudeza e da ganância que cada vez mais caraterizavam as regras da sociedade norte-americana e sobretudo, da falta de beleza na cultura e na tradição artística. Neste sentido, acusou esse tempo em que viveu de estar materializado, de matar as subtilezas, as belezas e o encanto (Bodur, 2019). Para Poe, o Homem do século XIX fugia cada vez mais à originalidade e o poeta combatia contra essa tendência através da sua obra.

Nesse contexto norte-americano, transparecia um sentimento de desgosto pelo mundo místico de Poe, cujo conteúdo onírico e fantástico se afastava desse materialismo em crescendo. Lamentava-se que Poe não tivesse aplicado o seu talento *"à expressão de verdades morais" em vez de "desperdiçá-lo na busca de um ideal bizarro e de espalhar através dos seus versos uma volúpia misteriosa"* (Baudelaire, 1857/2012). A sua dedicação excessiva ao mórbido e ao sombrio como temática prevalecente e o seu próprio estilo literário, ligado a um vocabulário arcaico com referências mitológicas, acabaram por estar sempre acima dos valores populares da época. Isto obviamente prejudicou o sucesso comercial de toda a obra de Edgar Allan Poe e o conto *Ligeia*, neste caso, não foi exceção e viu o seu sucesso comercial afetado, tendo sido maioritariamente reconhecido posteriormente.

Numa relação de idolatria e de fascínio perante a obra poeana, foi Baudelaire quem a transportou para o continente europeu (através das suas traduções entre 1848 e 1865), onde Poe foi reconhecido e conheceu uma popularidade notória, que se distanciava da fama de um "*autor de segunda categoria*" que prevalecia nos EUA (Alves, 2015, p. 150). Esta motivação baudelairiana revelou-se ser o prelúdio para a disseminação da obra de Poe pelo mundo ocidental e hoje, *Ligeia* é um dos seus trabalhos mais aclamados pela crítica, que continua a suscitar uma considerável controvérsia e desacordo quanto ao significado da sua trama. Apesar da ambivalência crítica, destacam-se as opiniões apreciativas que ecoam as palavras

do romancista irlandês George Shaw: "*The story of the Lady Ligeia is not merely one of the wonders of literature: it is unparalleled and unapproached.*" (citado em Sova, 2007, p. 96).

Segundo o modelo freudiano de análise literária e artística, os mecanismos que conduzem à elaboração de uma obra de arte simetrizam-se aos mecanismos que conduzem a elaboração de um sonho (Bonaparte, 1933/1949). Como veremos adiante, em *Ligeia* é reconhecida essa fonte de criação de origem inconsciente. Na verdade, o próprio autor direciona-nos para esta ideia, ao escrever a Sarah Helen Whitman "*The poem ["To Helen" – of 1848] which I sent you contained all the events of a dream which occurred to me soon after I knew you. Ligeia was also suggested by a dream – observe the eyes in both tale and poem.*" (citado em Basler, 1944, p. 371). Também no prefácio de *Eureka*, dedicou o poema "*to the dreamers and those who put faith in dreams as in the only realities*" (Poe, 1848, p. 5), o que reforça a importância que Edgar Allan Poe sempre atribuiu ao conteúdo onírico, ao que é latente, e ao modo como este influencia a sua obra.

Na estrutura narrativa de *Ligeia*, a ausência de uma temporalidade e de um espaço objetivo fortalece o caráter fantástico e onírico do conto. Toda a trama é construída através das reflexões do narrador a respeito da morte de Lady Ligeia e o tempo adquire, assim, uma conotação misteriosa, visto que o desenrolar do conto não apresenta um tempo cronológico linear e a única referência temporal dá-se já no seu epílogo: "*Seria talvez meia-noite, ou porventura mais cedo ou mais tarde, quando um soluço, abafado e suave, mas muito nítido, me despertou em sobressalto do meu devaneio. Senti que vinha do leito de ébano, do leito de morte.*" (Poe, 1838/2014, p. 706). O espaço, constituído pelo típico ambiente fúnebre e gótico, acompanha essa instabilidade temporal, sendo que as únicas referências a um lugar concreto surgem no início da narrativa – *"numa grande e velha cidade em ruínas, à beira do Reno."* (p. 695) – e após a descrição da morte de Lady Ligeia, na referência pelo narrador a uma "*das mais ermas e menos frequentadas regiões da bela Inglaterra."* (p. 702).

## A expressão de *Eros*, *Thanatos* e do Ideal do Eu

A possibilidade de aplicação da Psicanálise a todas as áreas do saber emergiu das famosas reuniões da Sociedade Psicológica das Quartas-Feiras e desse primeiro círculo vienense do freudismo que favoreceu a aproximação da teoria psicanalítica à prática estética e ao seu espaço artístico (Roudinesco & Plon, 1998). A partir de contributos diretos de Freud, tais como *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907), *Escritores Criativos e Devaneio* (1908) ou *Uma Recordação de Infância de Leonardo da Vinci* (1910), C. Reis (1981) considera que o processo criativo pode ser compreendido como "*um sonho desperto, como*

*mistificação ou como divertimento que reenvia à capacidade inventiva da brincadeira infantil*" (p. 88), o que é decisivo para conceber à expressão da metáfora, do simbolismo, da personagem ou do conflito ficcional, uma representatividade de uma projeção metamorfoseada do subconsciente que aflora à superfície do texto (p. 83). Assim sendo, a obra literária tornou-se um objeto da psicanálise, capaz de nos direcionar para a descoberta de paradigmas psíquicos que possam representar um sintoma ou constituir "*um modo de elaboração de um trauma através do recordar, do repetir e do elaborar*" (Azevedo, 2019, p. 77).

Em *Além do princípio do prazer* (1920), Freud propunha uma nova dualidade pulsional: as pulsões de morte, ligadas a *Thanatos*, opondo-se às pulsões de vida, de *Eros*. Essa teoria pulsional viria a representar, mais tarde, a mitologia da Psicanálise e as pulsões, as suas "*entidades míticas"* (Freud, 1933/1996, p. 104), constituíram um dos três grandes eixos da sua teoria da sexualidade, juntamente com a libido e o narcisismo (Roudinesco & Plon, 1998). Na sua análise conceptual, Freud definiu a pulsão como uma "*carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem*" (citado em Roudinesco & Plon, 1998, p. 628), cujo objetivo se baseava no princípio do prazer – na busca pela satisfação – que pressupunha a eliminação da excitação localizada na origem da pulsão. Tal satisfação só poderia ser alcançada através de um objeto pulsional, que poderia estar presente tanto na realidade compartilhada, como no imaginário, no simbólico ou até mesmo ser o próprio sujeito (Secotte, G. & Dionísio, G. H., 2018, p. 242).

A partir dos pressupostos de que "*o objetivo de toda a vida é a morte*" e de que toda a vida é inevitavelmente precedida por um estado de não-vida (Freud, 1920/1996, p. 48), nasceu o conceito de pulsão de morte, uma manifestação intrapsíquica que tende para a destruição das unidades vitais, para a igualização radical das tensões e cuja finalidade seria reconduzir o que está vivo a um estado inorgânico, logo à morte (Kristeva, 1987/2024; Laplanche & Pontalis, 1967/2001). A hipótese de a teorizar só foi possível através da observação da compulsão de repetição, uma das suas manifestações diretas que direciona inconscientemente e repetitivamente o sujeito a colocar-se em situações dolorosas, traumáticas, réplicas de experiências passadas e relaciona-se, portanto, com o masoquismo primário equacionado por Freud e com as suas tendências de autodestrutividade, redirecionadas para o próprio eu (Roudinesco & Plon, 1998). Já quando voltadas para o exterior, as pulsões de morte podem-se manifestar segundo a forma de pulsões de destruição ou de agressão, que tendem para a destruição do objeto, e se traduzem nos fenómenos

observáveis do sadismo, da violência ou da agressividade (Secotte, G. & Dionísio, G. H., 2018, pp. 249−250).

Em Edgar Allan Poe, parte-se da hipótese de que o seu funcionamento psíquico é dominado pela pulsão de morte, operado pela compulsão de repetição e pela reencenação da experiência traumática da perda originária. A sua obra está "imbuída" de pulsão de morte, de um narcisismo de morte, que assume também um papel representativo na sua vida, refletindo-se nos seus comportamentos ligados aos vícios do jogo ou do alcoolismo, que o encaminharam para uma existência calamitosa. Também os pensamentos suicidas explicitados pelo autor e, sobretudo, a possibilidade da ocorrência de uma tentativa de suicídio, direcionam-nos para esse domínio – já que Freud (1917/1996) considerava o suicídio como uma atualização da pulsão de morte através do *acting out*. Nesse seu movimento literário, como se fora um processo catártico, as tramas ficcionais constituem uma tentativa de elaboração psíquica da experiência traumática passada e recorrente.

Em contrapartida, Freud (1933/1996) salientou que a pulsão de morte "*não pode deixar de estar presente em todo o processo vital*" (p. 116) e, nesse sentido, persiste um confronto permanente para com as pulsões de vida ou de *Eros*, que abrangem as pulsões sexuais e de autoconservação da primeira tópica freudiana e integram, assim, a libido como a sua principal representante (Roudinesco & Plon, 1998). Apesar da mútua dependência entre ambas, as pulsões de vida detêm de um papel antagónico relativamente ao papel de fragmentação das pulsões de morte. Se, por um lado, as pulsões de morte funcionam segundo um princípio de descarga total, as pulsões de vida manifestam-se pela tendência à constituição e preservação das unidades vitais – sendo que *Eros* representa esse símbolo da luta pela vida, que procura a sua conservação e renovação (Laplanche & Pontalis, 1967/2001). Mesmo se *Ligeia* está muito centrada na atração pela morte, nota-se que o combate pela vida, deslocado em parte para o êxtase do belo e para a fragilidade do sublime, está também enraizado ao longo da narrativa e que o seu desfecho nos remete ao seu triunfo fantasmático.

Relativamente ao Ideal do Eu (ou *Ichideal*, no alemão), a sua conceptualização foi também um marco essencial no pensamento freudiano, e o seu desenvolvimento beneficiou de diversos aperfeiçoamentos no desenvolvimento da metapsicologia psicanalítica – desde as reformulações iniciais de Freud em 1914, em que surge como herdeiro do narcisismo primário, até à sua mutação definitiva nas *Novas Conferências Introdutórias de Psicanálise*, de 1933 (Roudinesco & Plon, 1998; Sandler et al., 1963). Mesmo se a análise de todos os desenvolvimentos ao longo da obra de Freud não é o escopo deste trabalho, não deixaremos

de nos referir aos pressupostos teóricos mais importantes, a fim de podermos ilustrar a importância que atribuímos a este conceito na interpretação psicanalítica de *Ligeia*.

A grande reformulação do conceito marca o seu início na obra *Psicologia de Grupo e Análise do Ego*, onde Freud (1921/1996) propôs que a formação do ideal do eu se realiza através da identificação com o objeto idealizado – sendo que essa identificação representava para o autor "*a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa*" (p. 109), e é a partir do lugar do ideal do eu, que o sujeito internaliza esse objeto de fascinação amorosa. Nesta perspetiva, apresenta-se pela primeira vez o conceito como um produto da identificação com as figuras parentais ou os seus substitutos sociais. Em *O Ego e o Isso*, obra dois anos mais tardia, o ideal do eu emerge como um sinónimo do supereu, representante de um modelo de perfeição (de um ideal que o indivíduo estabelece para si próprio) com o qual o eu/ego se tenta conformar, sendo uma das fontes da exigência e da autocensura impostas pelo supereu (Roudinesco & Plon, 1998). Estando então diretamente ligado ao supereu, o ideal do eu surge também como um herdeiro do Complexo de Édipo, como um elemento-chave para a resolução de Édipo, já que as figuras parentais são introjetadas como modelos ideais para as crianças, numa tentativa de superação do complexo (Sandler et al., 1963).

Na Conferência XXXI, *A Dissecção da Personalidade Psíquica*, o ideal do eu obteve finalmente a conceptualização definitiva. Neste trabalho, que apresenta detalhadamente as origens do supereu, Freud (1933/1996) consolidou uma separação parcial entre as duas instâncias psíquicas, já que o ideal do eu se tornou nada mais do que *"o precipitado da antiga imagem dos pais*" ou "*a expressão de admiração pela perfeição que a criança então lhes atribuía*" (p. 74). Nesse sentido, o ideal do eu passou a ser analisado não como análogo ao supereu, mas como uma das suas funções com raízes nas identificações parentais primitivas (Novey, 1959), e o supereu tornou-se o seu veículo, "*que o estimula e cuja exigência por uma perfeição sempre maior ele se esforça por cumprir*" (Freud, 1933/1996, p. 74).

O ideal do eu, que representa então esse modelo de perfeição a ser atingido, é constituído, fundamentalmente, pelo processo psíquico da idealização, do engrandecimento do objeto (Laplanche & Pontalis, 1967/2001). Trata-se, segundo Nunberg (1932/1955), de uma formação que se desenvolve a partir da imagem idealizada dos objetos amados. Ora, como já foi mencionado anteriormente, esse processo psíquico encontra uma expressão evidente na obra de Edgar Allan Poe, onde a idealização da figura feminina se destaca como um elemento fundamental. No conto *Ligeia* é notória a presença desse objeto idealizado, a partir da personagem de Lady Ligeia – esse ser grandioso e etéreo que ultrapassa os limites

da vida, e que, por conseguinte, nos dirige para a hipótese da personagem como uma manifestação do ideal do eu do narrador e, como analisaremos adiante, do próprio Allan Poe. Além disso, a abordagem de Murray (1964) relativamente à ascendência do ideal do eu como um esforço para restaurar as relações perdidas com a mãe primária, conduz-nos a uma pergunta chave que garante o seguimento deste trabalho de análise: será Lady Ligeia uma representação simbólica de Elizabeth Arnold Poe?

Para concluir, é importante destacar que não só o processo criativo nos induz ao inconsciente e à marca do desejo que move a criação (Azevedo, 2019), como também a própria análise psicológica da obra literária nos oferece uma via privilegiada para uma exploração e um aprofundamento da teoria psicanalítica. Nesse contexto, *Ligeia* configura-se como um objeto de análise de relevante importância empírica e científica, capaz de nos permitir um *insight* acerca do funcionamento psíquico e de alguns dos segredos do inconsciente de Edgar Allan Poe. Assim sendo, a presente investigação tem como finalidade examinar a viabilidade da observação dessas manifestações da pulsão de morte (enquanto símbolo de fragmentação e atração da morte), da pulsão de vida (como símbolo de união e de luta pela vida) e do ideal do eu (como um modelo de perfeição a atingir, ligado à antiga representação parental), na trama ficcional de *Ligeia*, em que se observa uma coexistência e uma correlação desses elementos reveladores da dinâmica psíquica do autor.

## METODOLOGIA

A abordagem psicanalítica deu origem aos mais diversos exemplos de interpretação: desde as psicobiografias (interpretações da obra em função da vida do autor) – como é exemplificativo o estudo pertinente *The life and works of Edgar Allan Poe: A psycho-analytic interpretation* (Bonaparte, 1933/1949) –, as psicocríticas (interpretações psicanalíticas dos textos), passando também pelas psicohistórias, interpretativas da história através do contributo da psicanálise (Roudinesco & Plon, 1998).

Baudry (1984) propôs quatro abordagens metodológicas que ampliam as possibilidades interpretativas de uma obra de arte, fora do *setting* clínico: tratar a obra como um estudo de caso, ignorando a sua natureza "como se"; interpretá-la como uma forma de associação livre, articulando-a à vida psíquica do autor; realizar uma análise temática e relacioná-la com o funcionamento psíquico do autor; e, por fim, compreender a reação do leitor como uma expressão contratransferencial.

Na presente investigação, que se articula com estes fundamentos, o trabalho subdividiu-se em duas fases: na primeira, explora-se o percurso existencial de Edgar Allan Poe e as suas temáticas literárias recorrentes, seguindo-se de uma revisão teórica dos conceitos psicanalíticos em análise; no segundo e último segmento, recorre-se a uma análise do seu conto *Ligeia* e procede-se a uma triangulação dos dados recolhidos com os aportes freudianos do dualismo pulsional e do ideal do eu, procurando indícios que nos remetem às suas manifestações na trama, nas suas personagens ficcionais e no funcionamento psíquico do autor.

## ANÁLISE DESCRITIVA DA TRAMA

O conto inicia-se com o acesso a memórias do passado de um narrador que sofre de reminiscências em relação à perda da sua falecida esposa, Lady Ligeia. A narração envolve-se num registo fragmentado e onírico que contribui para a construção de um ambiente algo absurdo e contraditório. Desde os momentos iniciais, o narrador apresenta sinais de uma deturpação mnésica, declarando não se recordar precisamente quando e onde conheceu a sua esposa, ou que "*nunca soube o seu nome paterno*" (Poe, 1838/2014, p. 695). Paradoxalmente, acede à sua reconstrução imagética ao mais ínfimo pormenor. Esta tensão entre a distorção e a evocação intensifica a dimensão do sublime poeano, refletido na figura feminina que encarna o modelo arquetípico do processo criativo do autor. Assim, Lady Ligeia torna-se a personificação do romance, cuja apresentação ao longo do conto se constrói fundamentalmente sobre o detalhe superlativo (Zlotnick-Woldenber, 1999).

A minuciosa descrição da aparência física e da inteligência de Lady Ligeia introduz o processo de idealização a que a personagem é submetida. O narrador atribui-lhe uma beleza singular e requintada, distante dos padrões comuns da humanidade, que a alia ao sobrenatural e à dimensão mística. Algumas evidências textuais exemplificam este processo: a sua pele é comparada ao *"mais puro marfim*"; o seu nariz sem "*perfeição comparável*"; a sua boca como um "*o esplendor de tudo o que é celestial*"; os seus dentes que refletem uma "*luz sagrada*"; o seu queixo gracioso, que se esbarra com a "*espiritualidade dos gregos*"; e, por último, os seus olhos que contêm um poder hipnótico e a relacionam a uma beleza equivalente aos "*seres que estão acima ou fora da Terra*" (Nadal, 2016; Poe, 1838/2014, pp. 696−697). Relativamente ao seu intelecto, as descrições seguem o mesmo padrão ideal. Lady Ligeia é apresentada como um ser erudito, detentor de um conhecimento infalível, de "*infinita superioridade*",

visceralmente ligado à metafísica e capaz de subjugar o próprio pensamento do narrador (Poe, 1838/2014, p. 699).

Allan Poe (1938/2014) recorre à mitologia para evocar essa sua inspiração elevada à condição do absoluto e do celestial, descrevendo-a como uma figura "*mais estranhamente divina do que as fantasias que pairavam sobre as almas adormecidas das filhas de Delos*" (p. 696). Esta fase essencialmente descritiva remete-nos, portanto, ao desejo, ao fascínio amoroso e ao engrandecimento do objeto, cuja acumulação de traços extraordinários serve à construção simbólica da personagem enquanto objeto idealizado. Lady Ligeia surge como um objeto investido pelo ideal do eu, que encarna enquanto projeção desse modelo de perfeição a ser atingido.

Tal como já foi referido na análise ao mundo literário do autor, a personagem feminina poeana tende a transcender-se através da densificação da ausência. Em *Ligeia*, nota-se que essa ausência é demarcada desde os momentos iniciais da narrativa: "*...basta-me esta doce palavra – Ligeia – para trazer de novo à vista, na minha imaginação, a imagem daquela que não pertence já a este mundo*" (Poe, 1838/2014, p. 695). A personagem é, desde logo, apresentada como morta, instaurando-se enquanto símbolo de um amor perdido que se funde simultaneamente ao sublime e à morte.

Em função dessa ausência do objeto idealizado, a trama desenvolve-se como narração melancólica. As descrições de Lady Ligeia emergem através de reiteradas reminiscências que revelam um caráter monomaníaco e melancólico de um narrador que não ultrapassou o “luto” e se fixa obsessivamente no objeto perdido. Conforme refere Pruette (1920), esta é a condição que aproxima os narradores poeanos a um caráter autobiográfico, visto que, tal como o autor, são homens perseguidos por um destino implacável, vítimas da melancolia, da tristeza, da monomania e do neuroticismo.

O narrador revive enquanto relembra intensivamente o período entre o adoecimento e a morte da sua esposa, o que pode ser compreendido como uma reencenação da experiência traumática e dolorosa. Esta reincidência compulsiva no evento traumático associa-se à compulsão de repetição, tal como foi descrita por Freud (1920/1996) enquanto tendência da sobreposição da pulsão de morte à pulsão de vida, que conduz inconscientemente o sujeito a uma dinâmica regressiva e, portanto, à réplica da experiência dolorosa. A forma como a melancolia se opõe à aceitação da perda do objeto em *Ligeia* – à semelhança da impossibilidade de aceitação do “luto” que marcou repetitivamente a vivência de Edgar Allan Poe – permite-nos identificar um forte ponto de contacto entre o funcionamento psíquico do narrador e o do autor. Assim sendo, esta investigação parte da premissa de que o narrador de

*Ligeia* constitui também uma expressão biográfica de Poe e, consequentemente, poderá ser interpretado como "duplo" do autor.

Sete anos após a primeira publicação de *Ligeia*, Allan Poe introduziu uma alteração que explora a condição predominante da morte e reforça a sua atração compulsiva pelo estado inorgânico. O autor decidiu incorporar no conto, o seu recente poema *The Conqueror Worm* (1845). Ora, *O Verme Triunfante* (segundo a tradução portuguesa) simboliza a inevitabilidade da morte perante a fragilidade do Homem, ao retratar uma humanidade indefesa que é devorada pelo "verme" (Bonaparte, 1933/1949, p. 230). No contexto da obra em análise, o poema inscreve-se como uma composição de Lady Ligeia, que solicita ao narrador que lhe repita os "*versos que ela própria compusera*" (Poe, 1838/2014, p. 700), na recordação do momento iminente à sua fatalidade (Vuković, 2019). Através desta inserção, Poe consegue o dispositivo poético mais apelativo, na medida em que a morte de Lady Ligeia, enquanto personagem que constitui o objeto ideal e o elemento que transparece a condição do belo, torna-se consequentemente uma inevitabilidade. E *O Verme Triunfante* representa, portanto, um elemento que nos introduz e induz ao espetáculo paradigmático da morte poeana.

Apesar do conto gravitar para a reminiscência do adoecimento e consequente morte da personagem, o discurso narrativo remete-nos simultaneamente ao plano fantasmático da luta pela vida. O narrador evoca a resistência de Lady Ligeia perante a morte, o que lhe impõe uma sensação de impotência discursiva: "*As palavras são impotentes para traduzir uma ideia adequada da ferocidade da resistência com que ela se debateu contra a Sombra*" (Poe, 1838/2014, p. 699). Essa capacidade extraordinária da personagem, também visível nas referências do narrador quanto à "*intensidade do seu louco desejo de viver*" ou da "*ávida veemência do desejo de viver – apenas de viver"* (pp. 699−700), reflete-se literariamente no seu desafio simbólico a esse "verme" que Poe incorpora em 1845. Então, esta inserção não só simboliza a inevitabilidade da morte de Lady Ligeia, como inscreve a possibilidade de analisar o caráter combativo da personagem perante a sombra, chegando-se a questionar a própria invencibilidade da morte: "*Não haverá este vencedor de ser alguma vez derrotado?*" (p. 701). Por sua vez, o conto enquadra uma tensão simbólica entre *Eros* e *Thanatos.*

Na verdade, essa tensão entre a vida e a morte instaura-se na epígrafe do conto, através da qual Edgar Allan Poe insinua que o poder da vontade humana pode superar os limites da finitude (Bonaparte, 1933/1949):

> *E ali reside a vontade, que não morre. Quem conhece os mistérios da vontade, bem como a sua força? Porque Deus não é mais que uma grande vontade que*

> *impregna todas as coisas por virtude da sua intencionalidade. O homem não se entrega aos anjos, nem inteiramente à morte, a não ser pela fraqueza da sua débil vontade.* (Poe, 1838/2014, p. 695)

De imediato, inscreve-se a hipótese de que a morte possa ser ultrapassada no plano de fantasia de *Ligeia*, na medida em que a possibilidade de um triunfo da vida sobre a dissolução mortífera do ser está sempre em devir. As palavras da epígrafe, atribuídas a Joseph Glanvill, reaparecem ao longo do conto como múltiplas menções de Lady Ligeia, o que direciona o leitor para a sua fixação no desejo de viver eternamente. Também, a ideia vincula-se a "*uma parte do seu caráter*" (Poe, 1838/2014, p. 698) e culmina no momento antecedente à sua morte, em que a personagem murmura repetidamente as palavras finais de Glanvill: "*O homem não se entrega aos anjos, nem inteiramente à morte, a não ser pela fraqueza da sua débil vontade.*" (p. 701). Neste momento da narrativa, Allan Poe vaticina o destino de Lady Ligeia, mas prenuncia simultaneamente ao leitor a iminência de um acontecimento extraordinário que poderá atingir o êxtase da fantasia.

Na narração do período pós-morte de Lady Ligeia, a trama desloca-se para um ambiente gótico, onde se regista com mais intensidade o efeito fantasmagórico característico da estética poeana. Numa "*sensação de completo abandono*" e movido por uma "*leve esperança de aliviar*" o seu sofrimento, o viúvo instala-se numa abadia inglesa, distante e desabitada. É por intermédio deste lugar misterioso, "*com muitas melancólicas e veneráveis recordações*", rodeado por uma "*verdejante decadência*", que se encena a experiência do "luto" sob o domínio da melancolia. Este período de luto acentua a veneração obsessiva a Lady Ligeia por parte de um narrador que, sob efeito de um investimento intenso no objeto de amor perdido, atinge um estado de "*loucura incipiente*". E é somente a partir dessa loucura, "*num momento de alienação mental"*, que a personagem-narrador recorre ao mecanismo de substituição e se casa com a "*sucessora da inesquecível Ligeia – Lady Rowena de Trevanion, de Tremaine*" (Poe, 1838/2014, p. 702).

Sucede-se uma descrição minuciosa do quarto nupcial em que o casamento acontece. O ambiente sinistro e bizarro instala-se através das comparações deste a um desenho gótico, integrante de um leito "*encimado por um dossel semelhante a uma mortalha*" e rodeado de figuras com a "*aparência de simples monstruosidades*" (Poe, 1838/2014, p. 703). De acordo com Zlotnick-Woldenber (1999), a longa descrição simboliza uma projeção do desespero e da depressão do narrador perante a perda da sua esposa. Já segundo Bonaparte (1933/1949), este cenário sombrio e medieval provém das reminiscências da infância de Poe relativamente ao

estilo gótico que o próprio vivenciou na sua mudança com a família Allan para o território inglês. Neste sentido, a espacialidade em *Ligeia* pode ser compreendida não só como representação gótica, mas também como uma projeção psíquica de Poe relativamente ao isolamento e à impossibilidade da elaboração da perda que propomos que o próprio tenha experienciado repetitivamente ao longo da vida.

Respetivamente à personificação de Lady Rowena, esta configura-se enquanto antítese de Lady Ligeia, tanto a nível físico como relacional. Fisicamente, Rowena é apenas representada "*de cabelos loiros e olhos azuis*" (Poe, 1838/2014, p. 702) mas nota-se que a ínfima descrição torna-se *per si* um símbolo de diferenciação e contraste com Lady Ligeia, que possuía um cabelo "*de um negro de asa de corvo*" (p. 696) e olhos dessa mesma tonalidade (Bonaparte, 1933/1949). Além disso, se Lady Ligeia representa um símbolo da personificação do romance poeano, Rowena parece estar associada ao mundano e ao materialismo (Zlotnick-Woldenber, 1999) – que, como referimos acima, Poe sempre repudiou ao longo da sua vida. A nível afetivo, o narrador define também a relação em função do contraste:

> *Era-me impossível deixar de notar que a minha esposa receava os meus violentos caprichos de temperamento, que se esquivava de mim e me tinha bem pouco amor; mas isso dava-me mais prazer do que outra coisa. Abominava-a com um ódio mais próprio de um demónio que de um homem. A memória transportava-me (oh, com que profunda mágoa!) a Ligeia, a bem-amada, a augusta, a bela, a sepultada Ligeia*. (Poe, 1838/2014, p. 703)

Se Lady Ligeia constitui o objeto idealizado, então Rowena surge como um objeto cujo investimento libidinal se projeta num estado psíquico de ódio e rejeição. O narrador odeia Rowena e admite retirar prazer do distanciamento afetivo e da ausência de amor no relacionamento (Zlotnick-Woldenber, 1999). Este contraste relacional segue a lógica da teoria kleiniana relativamente à parcialidade do objeto, articulando-se ao mecanismo da clivagem (*splitting)* "*levada ao extremo entre um "bom" objeto idealizado e provido de todas as qualidades (por exemplo, o seio materno sempre disponível e inesgotável) e um "mau" objeto, cujos traços persecutórios são igualmente levados ao paroxismo*" (citado em Laplanche & Pontalis, 1967/2001, pp. 224−225).

A partir do adoecimento de Rowena, inscreve-se a hipótese de um narrador alucinado e de um clímax fantasmático que incorpora as manifestações do *unheimlich* freudiano. O efeito

de estranheza começa a insinuar-se de forma discreta, através da descrição de que Rowena começara a ouvir sons ou "*estranhos movimentos entre as tapeçarias*" (Poe, 1838/2014, p. 704). O delírio poético funde-se à fragilidade psíquica do narrador, que se já após a morte da sua esposa se tinha tornado um "*escravo compulsivo das malhas do ópio*" (p.702), se envolve ainda mais no seu consumo imoderado. A atmosfera alucinatória intensifica-se com a narração de circunstâncias de natureza delirante – roçam o seu corpo objetos palpáveis, vê sombras, ouve passos – e a influência do sobrenatural reflete-se nas visões de que no copo de vinho receitado a Rowena pelos médicos, caem "*três ou quatros grandes gotas de um líquido brilhante, cor de rubi.*" (p. 705). Ainda que o narrador atribua a causa dessas perceções ao consumo, os efeitos descritos ultrapassam o delírio individual e retêm um impacto efetivo. A saúde de Rowena deteriora-se e a personagem sucumbe à morte.

À luz da doutrina freudiana, a realização dos desejos é ocasionada de forma alucinatória pelos sonhos, que sob o domínio do princípio do prazer adquirem essa função psíquica (Freud, 1920/1996, p. 41). Em *Ligeia*, notamos que as experiências narradas alucinatoriamente remetem-nos a um estado *dream-like*, que aproxima a obra a essa função de concretização dos desejos mais fortes e ocultos tanto do seu narrador, como de Edgar Allan Poe, já que propomos que a personagem com cariz autobiográfico nos induz ao inconsciente e ao desejo do seu criador. Através dos relatos fantasmagóricos ligados ao adoecimento e à morte de Rowena, tal como na recordação mística e divina de Lady Ligeia enquanto objeto ideal, hipotetiza-se a manifestação de um desejo latente de eliminar a primeira, possibilitando a recuperação do objeto de amor perdido. No seguimento desta hipótese, o desencadeamento da trama pode ser compreendido como uma tentativa inconsciente de *wish-fulfillment*, que, sob a forma alucinatória do sonho, sobrepõe o desejo à realidade ficcional.

Desde logo, o súbito adoecimento e o declínio físico de Rowena parecem surgir em consequência desse desejo latente. A descrição da personagem é substituída pelo detalhe de um espaço que atrai a morte – o quarto nupcial, fúnebre e decadente – o que realça o desinteresse e a aversão demoníaca que o narrador demonstra por Rowena, e indicia o seu destino fatídico. Já na essência dos pensamentos oníricos/alucinados, esse desejo evidencia-se com as gotas caídas no copo de Rowena, que podem ser interpretadas como um envenenamento simbólico, resultante dessa intenção de eliminar o objeto que substitui o ser idealizado de fascinação amorosa.

No momento que antecede a constatação da doença de Rowena, "*da qual tardava em restabelecer-se*", o narrador devaneia o regresso de Lady Ligeia e induz-nos à possibilidade do *wish-fulfillment*:

> *Na excitação dos meus sonhos de opiómano (visto que os grilhões da droga me aprisionavam habitualmente), chamava em voz alta o seu nome, no silêncio da noite, ou no meio dos abrigados recessos dos vales durante o dia, como se, por virtude da ânsia incontida, da paixão solene, do ardor insaciável da saudade que sentia da desaparecida, a pudesse trazer de volta aos caminhos que abandonara (ah, seria para sempre?) nesta terra*. (Poe, 1838/2014, p. 704)

Mais adiante, intensificam-se as alucinações de um reaparecimento. No clima estranho e fantasmagórico do quarto nupcial, as visões do narrador de que pairava "*uma sombra ténue e indefinida, de aspeto angelical*" (Poe, 1838/2014, p. 705), entrecruzam-se com a introdução inicial de Lady Ligeia como um ser que "*aparecia e desaparecia como uma sombra*" (p. 696).

Segue-se o *dénouement* da estória, de onde podemos retirar os pressupostos psicanalíticos finais desta investigação. Com o aproximar do desfecho, Poe volta a explorar a tensão entre a vida e a morte. Rowena parece ter ressuscitado, oscilando consecutivamente entre os estados biológicos de vida e de não-vida. Nos meandros psíquicos da hesitação experienciada pelo narrador alucinado, inserem-se os devaneios reiterados sobre Lady Ligeia, que acompanham o crescendo do eco da vitalidade de Rowena. Finalmente, "*Rowena quebrara por completo os grilhões da morte*" (Poe, 1838/2014, p. 707) mas a recuperação da lucidez sonhadora do narrador direciona o leitor ao drama da ressurreição. Lady Ligeia retorna à vida, através do corpo de Lady Rowena.

A personificação de Lady Ligeia expressa-se assim enquanto símbolo da pulsão de vida, segundo um investimento libidinal intenso e erotizado. A resistência sobrenatural que lhe é atribuída na sua luta simbólica contra a morte, reflete as funções que atribuímos a *Eros* tanto de oposição à fragmentação da pulsão de morte, como no seu papel de luta pela vida, pela sua conservação e renovação (Laplanche & Pontalis, 2001).

Simultaneamente, é através do ideal do eu, uma das formas de representação de *Eros*, que a personagem é internalizada enquanto objeto de fascinação amorosa. Na perspetiva freudiana de 1917, o ideal do eu apresenta uma função participativa na formação do sonho, uma vez que é concebido como responsável pela censura dos sonhos (Freud, 1917/1996). Por conseguinte, esta instância ideal responsabiliza-se pelo conteúdo manifesto do sonho, que

sublima os desejos mais profundos do eu em conteúdos ou representações oníricas, o que nos permite analisar o seu papel em *Ligeia* enquanto entidade que conduz os devaneios alucinatórios do narrador, e se esforça por cumprir uma unidade de perfeição cada vez maior.

Em paralelo com o término da conceptualização freudiana do ideal do eu, Lady Ligeia parece-nos simbolizar precisamente o precipitado da imagem primitiva de Elizabeth Arnold Poe. A relação entre o narrador e a personagem feminina pode ser interpretada, numa perspetiva psicológica, como uma vinculação dual que remete ao laço primordial entre mãe e filho. Desde o primeiro contacto, a sua figura é encontrada tal como uma criança encontra a sua mãe – sem esforço, procura, memória do encontro, nem conhecimento das suas origens ou do "*nome paterno*" (Bonaparte, 1933/1949). Ademais, a entrega do narrador à sua orientação metafísica é marcada por uma "*infantil confiança*" (Poe, 1838/2014, p. 699), tal como uma criança que obedece espontaneamente à autoridade amorosa da figura materna (Vuković, 2019). Por último, a ausência da personagem apresenta uma causalidade que se une a uma sensação de "*completo abandono*" (Poe, 1838/2014, p. 702), que reforça a comparação do narrador a "*uma criança buscando às apalpadelas entre as trevas da ignorância.*" (p. 699). Esta sensação de abandono, que fortalece a ideia de um estado regressivo após a perda do objeto materno, recorda-nos a experiência precoce de Allan Poe no pós-morte de Elizabeth, ao qual o autor esteve por momentos órfão e entregue aos cuidados da companhia teatral dos falecidos progenitores.

Lady Ligeia surge como morta/ausente porque para Poe, ela simboliza essa figura materna que foi perdida um pouco antes do autor completar os três anos de idade. A revivescência nostálgica e desproporcionada que nos remete ao desejo latente do retorno da personagem, coincide com a perspetiva de Murray (1964) quanto à ascensão do ideal do eu como um esforço para restaurar a relação perdida com o objeto de amor primário. Neste sentido, a recordação da sua morte pode ser compreendida como um *reenactment* ficcional da perda originária de Edgar Allan Poe, que categorizamos como hipótese no início desta análise da trama.

Propomos então que a personagem se expressa através da idealização do objeto materno primário (ou seja, melhor do que o original). Voltando a Klein (1952/2002), o papel da idealização do objeto é sublinhado pela autora enquanto um mecanismo de defesa do eu infantil contra as ameaças das pulsões destrutivas. Em *Ligeia*, a manifestação desta dinâmica psíquica é clarificada na oposição entre a figura de Lady Ligeia, o objeto sublime ligado à pulsão de vida, e de Lady Rowena, o objeto rejeitado, portador desse caráter persecutório e que surge enquanto símbolo da atração pela morte. Assim, nesta trama ficcional, o

mecanismo da idealização não representa apenas uma expressão do fascínio amoroso pelo objeto que se interliga ao símbolo materno, mas também como uma tentativa defensiva de o proteger contra a morte e os seus símbolos presentes na narrativa. Desta forma, é a partir da idealização do objeto e de um ideal do eu que busca essa figura materna, que a morte é derrotada fantasmaticamente.

Por outro lado, a morte de Rowena torna-se fundamentalmente necessária para a possibilidade da concretização do desejo no plano de fantasia do conto. Nesse sentido, relacionamos esta personagem como o elo de ligação a *Thanatos,* que se expressa na narrativa enquanto símbolo da pulsão de morte. Através do narrador, Allan Poe projeta a sua agressividade contra Rowena (Keetley, 2005), na medida em que esta representa a profanação de uma memória sagrada de Lady Ligeia, cujo valor simbólico se alia à figura materna idealizada (Bonaparte, 1933/1949). A narração alucinatória da morte de Rowena exprime assim uma manifestação intrapsíquica das pulsões de destruição ou de agressão projetadas na personagem, que tendem para a destruição do objeto.

O triunfo fantasmático de Lady Ligeia sobre a morte projeta-se numa ressurreição ficcional que alcança o êxtase da realização do desejo. O reencontro com o objeto ideal atinge assim a sua plenitude. Em *Ligeia*, a morte é contrariada pela força do desejo de *Eros*, simbolicamente ligada à figura feminina que vive eternamente na consciência de Edgar Allan Poe. A pulsão de vida triunfa, assim, sobre a pulsão de morte.

Por fim*, Ligeia* parece afirmar-se enquanto uma obra literária catártica, cuja ressurreição pode ser compreendida como uma fantasia reparadora que surge desse desejo básico e inconsciente de Edgar Allan Poe. Pela via da fantasia, resolve-se o conflito da perda do objeto materno idealizado, recuperando-o enquanto símbolo projetado na transcendente e sublime Lady Ligeia.

## APONTAMENTOS CONCLUSIVOS

Numa vida marcada por uma existência precária e turbulenta, Edgar Allan Poe deixou-nos uma obra idiossincrática, que não só elevou o romantismo gótico a um novo patamar estético, como lhe garantiu um lugar entre os maiores vultos da história da literatura. As marcas das sucessivas perdas, dos lutos não elaborados e do trauma persistente, encontram-se refletidas tanto na sua vivência errante, permeada por comportamentos disruptivos que vaticinaram um destino trágico, como no seu génio literário, no qual prevaleceu a presença constante da pulsão de morte. Parece, assim, que Poe nunca conseguiu

desvincular-se totalmente dessa força simbólica de *Thanatos*, que o atraiu incessantemente para explorar o abismo e a decadência.

Ao longo desta investigação, que, à sua maneira, "mergulhou" na obra e vida do autor, foi possível encontrar essas marcas das suas experiências traumáticas, reencenadas sob o domínio da pulsão de morte e operadas pela compulsão de repetição. Em contrapartida, tal como observou Silverman (1991), Poe tratou a morte, em várias das suas histórias, como uma mera ilusão ou um erro, o que sugere uma tentativa inconsciente de superá-la através da ficção. É precisamente nesse caráter ilusório que se inscreve *Ligeia*, uma obra tão enigmática quanto inovadora, onde o desejo triunfa sobre a dissolução. No conto de 1838 é a pulsão de vida que se sobrepõe, sob a forma de um desejo sublimado e estruturado pelas formações intrapsíquicas do ideal do eu e da pulsão de vida, culminando no alcance fantasmático do *wish-fulfillment*.

Numa inversão do motivo clássico da morte feminina na obra poeana, a morte de Rowena não se instala como efeito recorrente de transcendência, mas antes como uma condição necessária à concretização do desejo inconsciente. Rowena é um corpo passivo, um veículo da pulsão de morte em *Ligeia*, cuja eliminação possibilita o ressurgimento do objeto idealizado e sublime, que alcança os limites da transcendência através da ressurreição.

Entre Lady Ligeia e Elizabeth Arnold Poe estabelece-se um vínculo simbiótico fundamental. Segundo M. Bonaparte (1933/1949), a única lembrança concreta que o jovem Edgar reteve após a morte da sua mãe foi um medalhão com o seu retrato – incluído no anexo 1 deste trabalho, conforme ilustração da autora. Nesse retrato, tornam-se evidentes algumas semelhanças físicas com a personagem de Lady Ligeia. Salvo a idealização a que a personagem é submetida, Bonaparte sublinha "*a suave proeminência das regiões superiores às têmporas*", o cabelo "*naturalmente ondulado*", "*a graciosidade da largura*" do seu queixo e os seus "*grandes olhos*" como traços partilhados por ambas. Curiosamente, Allan Poe compara ainda o nariz da personagem a "*graciosos medalhões*", o que fortalece os indícios dessa sua inspiração no objeto materno para a criação ficcional de Lady Ligeia (Poe, 1838/2014, pp. 696−697; Bonaparte, 1933/1949, pp. 225−226).

Para além dos traços físicos que aproximam Elizabeth a Lady Ligeia, também a experiência da morte as interliga. Ambas sucumbem a uma doença repentina, cujos sinais de aproximação à morte se manifestam pela aparência cadavérica e decadente. É plausível que Poe tenha presenciado esses sinais do adoecimento abrupto da sua mãe da mesma forma como o narrador da estória assiste de forma impotente à morte da sua esposa. É essa a lembrança que domina a psique do autor e influencia consequentemente os seus padrões

estéticos altamente pessoais e intimamente ligados ao complexo materno. Assim, a frágil atriz permaneceu para o autor como o protótipo do belo (Bonaparte, 1933/1949), imortalizada não só na sua memória, como na sua obra.

Através do desfecho, entendemos que a ressurreição de Lady Ligeia demonstra a obsessão de Poe em continuar a escrever enredos que envolvem o regresso dos mortos, como uma forma de lidar com o seu próprio passado traumático (Silverman, 1991). Trata-se, então, de uma obra profundamente pessoal, que pode ser interpretada como fantasia reparadora, e na qual os movimentos mais profundos da psique do autor são encenados sob a forma poética da concretização ficcional do desejo básico de Edgar Allan Poe: o retorno a esse objeto ideal, o objeto materno original, perdido precocemente na sua infância. Nesse sentido, mesmo que *Ligeia* não seja considerada o *magnum opus* para a crítica literária alheia, a sua densidade simbólica e emocional explica a razão pela qual esta foi a obra que o autor elegeu como a mais significativa da sua extensa criação.

Para concluir, as hipóteses quanto à motivação criadora de uma obra literária são inúmeras, o que consequentemente exige novas perspectivas e olhares interpretativos que se renovam a cada leitura. Em *Ligeia*, o olhar psicanalítico revela-se particularmente importante pois permite compreender a obra como um documento da experiência psíquica e existencial de Edgar Allan Poe. Finalmente, esperamos ter sido capazes de analisar alguns dos mecanismos inconscientes que atravessam a narrativa, e que nos oferecem um possível acesso a alguns dos segredos do inconsciente do seu autor. Como ponto de partida para futuras investigações, deixamos a questão de partida para esta tese: representará *Ligeia* uma tentativa ficcional catártica de superar a perda do objeto materno idealizado de Edgar Allan Poe?

## BIBLIOGRAFIA

Alves, F. F. de S. (2015). Poe: Uma história de traduções, inspirações e popularidade. *TradTerm, 26*, 147−159. https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v26i0p147-159

Azevedo, M. J. M. de. (2019). Psicanálise e criação literária. *Revista Portuguesa de Psicanálise, 39*(2), 75−79. https://rppsicanalise.org/index.php/rpp/article/view/14

Bachelard, G. (1989). *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria* (A. P. Danesi, Trad., 1ª ed.). Martins Fontes. (Obra original em francês publicada em 1942)

Bandy, W. T. (Ed.). (1973). *Edgar Allan Poe: sa vie et ses ouvrages*. University of Toronto Press.

Baudelaire, C. (2008). *Edgar Allan Poe* (M. D. Soares, Trad.). Alma Azul. (Obra original publicada em 1852)

Baudelaire, C. (2012). Prefácio - Outras anotações sobre Edgar Poe. Em E. A. Poe, *Contos de Imaginação e Mistério*. Tordesilhas. (Texto original publicado em 1857)

Baudry, F. (1984). An essay on method in applied psychoanalysis. *The Psychoanalytic Quarterly, 53*(4), 551−581. https://doi.org/10.1080/21674086.1984.11927085

Basler, R. P. (1944). The interpretation of "Ligeia". *College English, 5*(7), 363−372. https://doi.org/10.2307/371048

Bodur, K. (2019). "P(oe)sychology": The psychoanalytic examination of the theme of death in Poe's works. *Edu 7: Yeditepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *8*(10), 55−62.

Bonaparte, M. (1949). *The life and works of Edgar Allan Poe: A psycho-analytic interpretation* (J. Rodker, Trad.). Imago Publishing Co. (Obra original em francês publicada em 1933)

Briggs, C. F. (1877, Dezembro 13). *The personality of Poe*. The Edgar Allan Poe Society of Baltimore. https://www.eapoe.org/papers/misc1851/cfb18771.htm

Fisher, B. F. (2008). *The Cambridge introduction to Edgar Allan Poe* (1ª ed.). Cambridge University Press.

Freud, S. (1996). Luto e melancolia. Em *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Ed., Vol. XIV, pp. 249−263). Imago. (Texto original publicado em 1917)

Freud, S. (1996). O "Estranho". Em *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Ed., Vol. XVII, pp. 235−267). Imago. (Texto original publicado em 1919)

Freud, S. (1996). Além do princípio do prazer. Em *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Ed., Vol. XVIII, pp. 17−72). Imago. (Texto original publicado em 1920)

Freud, S. (1996). Psicologia de grupo e a análise do ego. Em *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Ed., Vol. XVIII, pp. 77−146). Imago. (Texto original publicado em 1921)

Freud, S. (1996). Novas conferências sobre psicanálise. Em *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, Ed., Vol. XXII, pp. 11−189). Imago. (Texto original publicado em 1933)

Gargano, J. W. (1962). Poe's "Ligeia": Dream and destruction. *College English, 23*(5), 337-342. https://doi.org/10.2307/373801

Kennedy, J. G. (1987). *Poe, death, and the life of writing*. Yale University Press.

Kennedy, J. G. (2001). A brief biography. Em J. G. Kennedy (Ed.), A *historical guide to Edgar Allan Poe* (pp. 19−59). Oxford University Press.

Klein, M. (2002). Some theoretical conclusions regarding the emotional life of the infant. Em J. Riviere (Ed.), *Developments in Psychoanalysis* (pp.198−236). Karnac. (Texto original publicado em 1952)

Kristeva, J. (2024). *Black sun: Depression and melancholia* (L. S. Roudiez, Trad.). Columbia University Press. (Obra original publicada em 1987)

Laplanche, J. & Pontalis, J. (2001). *Vocabulário de psicanálise* (P. Tamen, Trad., 4ª ed.). Martins Fontes. (Obra original publicada em 1967)

Lawrence, D. H. (1923). *Studies in classic american literature*. Thomas Seltzer Inc.

Magistrale, T., & Poger, S. (1999). *Poe's children: Connections between tales of terror and detection*. Peter Lang.

Murray, J. M. (1964). Narcissism and the ego ideal. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, *12*(3), 477-511. https://doi.org/10.1177/000306516401200302

Nadal, M. (2016). Trauma and the uncanny in Edgar Allan Poe's "Ligeia" and "The Fall of the House of Usher". *The Edgar Allan Poe Review, 17*(2), 178−192. https://doi.org/10.5325/edgallpoerev.17.2.0178

Novey, S. (1959). The role of the superego and ego-ideal in character formation. Em M. Levitt (Ed.), *Readings in psychoanalytic psychology* (pp. 114−123). Appleton-Century-Crofts. https://doi.org/10.1037/11306-009

Nunberg, H. (1955). *Principles of psychoanalysis: Their application of the neuroses* (M. Kahr & S. Kahr, Trads.). International Universities Press. (Trabalho original publicado em 1932)

Obaid, F. P. (2016). The Dead-living-mother: Marie Bonaparte's interpretation of Edgar Allan Poe's short stories. *The American Journal of psychoanalysis, 76*, 183−203. https://doi.org/10.1057/ajp.2016.10

Pruette, L. (1920). A Psycho-analytical study of Edgar Allan Poe. *The American Journal of Psychology*, *31*(4), 370−402. https://doi.org/10.2307/1413669

Poe, E. A. (1848). *Eureka: A prose poem* (1ª ed.). New York: Geo. P. Putman.

Poe, E. A. (1948). The letters of Edgar Allan Poe (J. W. Ostrom, Ed., Vol. 1–2). Harvard University Press. (Cartas originais escritas entre 1824 e 1849)

Poe, E. A. (1981). The Philosophy of composition. Em F. C. Prescott (Ed.), *Selections from the critical writings of Edgar Allan Poe* (2ª ed., pp. 150−166). Gordian Press. (Texto original publicado em 1846)

Poe, E. A. (2014). Ligeia. Em J. T. Aguilar (Trad.), *Todos os Contos - Edgar Allan Poe* (pp. 695−708). Temas e Debates e Círculo de Leitores. (Obra original em inglês publicada em 1838)

Quinn A. H. (1963). *Edgar Allan Poe: A critical biography* (6ª ed.). Appleton-Century-Crofts Inc. (Obra original publicada em 1941)

Reis, C. (1981). *Técnicas de análise textual* (3ª ed.). Livraria Almedina.

Roudinesco, E. & Plon, M. (1998). *Dicionário de psicanálise* (V. Ribeiro & L. Magalhães, Trads.). Zahar.

Sandler, J., Holder, A. & Meers, D. (1963). The ego ideal and the ideal self. *The Psychoanalytic Study of the Child, 18*(1), 139−158. http://dx.doi.org/10.1080/00797308.1963.11822927

Secotte, G. & Dionísio, G. H. (2018). Pulsão de morte e agressividade no campo de Freud-Lacan. *Analytica, 7*(13), 238−258. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-51972018000200008&lng=pt&tlng=pt

Silverman, K. (1991). *Edgar Allan Poe: Mournful and never-ending remembrance*. HarperCollins.

Sova, D. B. (2007). *A critical companion to Edgar Allan Poe: A literary reference to his life and work*. Facts On File.

Todorov, T. (1977). *Introdução à literatura fantástica* (M. O. Braga, Trad.). Moraes Editores. (Obra original publicada em 1970)

Unrue, D. H. (1995). Edgar Allan Poe: The romantic as classicist. *International Journal of the Classical Tradition, 1*(4), 112−119. https://www.jstor.org/stable/30221867

Urakova, A. (2018). Undying enigmas in "Ligeia". Em J. G. Kennedy & S. Peeples (Eds.), *The Oxford handbook of Edgar Allan Poe* (pp. 304−319). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.18

Vuković, K. (2019). "All the events of a dream": The "Real" Ligeia from Homer to Poe. PsyArt 23, pp. 152−186.

Xavier, L. M. P. de P. (2016). A expressão da morte em "Ligeia" e em "Véra". *Estudos Linguísticos, São Paulo, 41* (3), 1147−1155. https://revistadogel.emnuvens.com.br/estudos-linguisticos/article/view/1151

Warner, S. L. (1991). Princess Marie Bonaparte, Edgar Allan Poe, and psychobiography. *Journal of The American Academy of Psychoanalysis, 19*(3), 446−461. http://dx.doi.org/10.1521/jaap.1.1991.19.3.446

Zlotnick-Woldenber, C. (1999). Edgar Allan Poe's "Ligeia": An object-relational interpretation. *American Journal of Psychotherapy, 53*(3), 403−412. https://doi.org/10.1176/appi.psychotherapy.1999.53.3.403

**ANEXO 1**



Figura 1: O retrato de Elizabeth Arnold Poe, conforme ilustração de Marie Bonaparte em *The life and works of Edgar Allan Poe: A psycho-analytic interpretation*.