

CHRISTOPHER ROLLASON (\*)

## IDEOLOGIA DA VONTADE, SEXUALIDADE E FORÇAS PRODUTIVAS EM POE E BALZAC

«Who knoweth the mysteries of the will,  
with its vigour?»

(Poe, «Ligeia»)

Proponho uma análise que aflora vários textos de Poe e Balzac, incidindo especialmente em «Ligeia» (1838) e em *Louis Lambert* (1832) respectivamente. Os dois textos constroem uma ideologia da vontade, que é posta em relação problemática com uma sexualidade «incómoda». Ambos se inserem na categoria do fantástico: um género que, como a crítica moderna começa agora a dar-se conta, não está mais isento de uma relação com a realidade social do século XIX do que a tradição realista ortodoxa.

Vou tentar em seguida, em cada um dos casos:

1) mostrar o funcionamento interno do texto como exemplo do *fantástico*;

2) sugerir as possíveis determinantes materiais, económicas e afectivo-sexuais do texto;

3) situar o texto em relação a outros do mesmo autor, e às suas determinantes materiais.

As hipóteses propostas são meramente provisórias, mas espera-se que possam vir a ser úteis na sugestão de possíveis orientações para o estudo e ensino deste campo problemático, mas importante.

---

(\*) Ex-leitor de Inglês da Faculdade de Letras de Coimbra, prepara actualmente o seu doutoramento na Universidade de York.

## I

Antes de iniciar a análise de «Ligeia», é necessário esboçar uma teoria geral do *fantástico*, com base na qual o funcionamento interno do texto possa ser analisado. Será útil, aqui, referir o trabalho inovador de definição e análise neste domínio de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* <sup>(1)</sup>. Todorov define o *fantástico* como «um género sempre evanescente», que a qualquer momento ameaça transformar-se noutra género. Num texto fantástico, os acontecimentos fictícios podem incluir fantasmas, vampiros, Doppelgänger, estátuas animadas, etc. O efeito denominado *fantástico* é produzido no leitor durante, e apenas durante, o tempo em que a sua interpretação de tais acontecimentos «hesita» entre as duas categorias que Todorov designou por *estranho* e *maravilhoso*. No final da obra, o leitor terá na generalidade (mas não necessariamente) optado por uma ou outra das leituras.

Todorov classifica como *estranhas* todas as interpretações dos acontecimentos ficcionais que possam ser consideradas materiais; e como *maravilhosas* todas as interpretações que aceitem a «realidade» do sobrenatural. Das duas categorias, o *estranho* é a mais vasta, abrangendo explicações que incluem o puramente mecânico (o uso de truques), o «natural» (ilusões de óptica) e o psicológico (sonhos, alucinações, loucura) — logo, *qualquer* espécie de «explicação racional». Assim, por exemplo, *Aurélia* (1855) de Gérard de Nerval pertenceria à categoria do *estranho* (se partirmos do princípio de que o narrador é louco), enquanto que *The Picture of Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde seria classificado como *maravilhoso* (solicita-se ao leitor que acredite que o retrato «realmente» se altera).

Contudo, os dois exemplos citados indicam já que as categorias de Todorov, embora úteis como ponto de partida, não são suficientes por si só para explicar cabalmente os textos de Nerval, Wilde — ou Poe. Todorov afirma, com efeito, que um texto pode *combinar* elementos do *estranho* e do *maravilhoso*, resultando numa fusão de géneros (p. 47). Assim, *Die Geisterseher* (1784) de Schiller apresenta não só um «falso» mágico, desmascarado como impostor (*estranho*), mas também um «verdadeiro» ser sobrenatural nunca explicado (*maravilhoso*). Contudo, parece-me necessário alargar o estudo

(1) Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Poétique», 1970.

do fantástico para além da antítese *estranho/maravilhoso*, de modo a incluir o problema do *texto como metáfora*.

Neste ponto, será necessário divergir de Todorov. Todorov postula, em relação a esta questão, uma outra categoria de textos a que chama *alegoria*. Este género é rigidamente demarcado do *fantástico*, sendo concebido como estreitamente relacionado com ele, mas fundamentalmente distinto (p. 63). Para Todorov, um texto *alegórico*:

a) funciona a dois níveis de significação: «a alegoria implica a existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras (denotação/conotação) (p. 68);

b) contém uma significação secundária ou conotada, *intencional* da parte do escritor e sendo portanto claramente *assimilada* no texto: «este duplo sentido é indicado na obra de maneira *explícita*».

Ele dá como exemplo *La Peau de Chagrin* de Balzac <sup>(2)</sup>: um texto que, de acordo com a sua leitura, se constitui numa alegoria da proposição: «a realização dos desejos conduz à morte». Não se pode, defende Todorov, considerar este texto *fantástico*, uma vez que «a hesitação (entre *estranho* e *maravilhoso*) é anulada pela alegoria» (pp. 72-73).

Assim, para Todorov, *fantástico* e *alegórico* são incompatíveis. Proponho, no entanto, uma categoria alternativa de textos: a *metafórica*. Num texto metafórico, a significação funcionará a dois níveis — o denotativo (os «acontecimentos» narrados) e o conotativo (as «interpretações» que a análise pode atribuir a esses acontecimentos). Os acontecimentos fictícios podem ser considerados *metáforas*, na medida em que, a níveis diferentes, se significam a si próprios, *bem como* processos extra-textuais. O texto deve então ser analisado,

a) enquanto estrutura em si; e

b) como uma estrutura só totalmente explicável quando reintegrada noutras estruturas determinantes <sup>(3)</sup>. Neste sentido, «explicar» um texto é também instituí-lo como *metáfora*.

Proponho-me estabelecer uma distinção entre este conceito de metáfora e a *alegoria* de Todorov, pelas seguintes razões:

1) Todorov concebe a *alegoria* como algo *explicitamente* significado. Esta ênfase aproxima perigosamente o seu argumento do intencional: pode no entanto contra-argumentar-se

(2) Ver adiante.

(3) Cf. a distinção entre «compréhension» e «explication» em Lucien Goldmann, *Marxisme et Sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1970, pp.106-7.

que as conotações de um texto podem não ser «intencionais» nem explícitas.

2) O texto-como-metáfora deve ser considerado como tendo, pelo menos potencialmente, significações *múltiplas*: a narrativa encerra múltiplas conotações a par de múltiplas determinantes. Segundo a sua leitura, os exemplos que Todorov apresenta para *alegoria* tendem, na prática, a restringir o texto a um só significado conotativo.

3) A rígida diferenciação que Todorov estabelece entre *alegoria* e *fantástico* resulta, na prática, numa abstracção do texto do seu conteúdo determinante.

Se, portanto, o *metafórico* for concebido como a) estendendo-se para além do «intencional», e b) múltiplo, já não se nos apresentará como incompatível com o *fantástico*. Com efeito, se a crítica materialista pretende dar um sentido a textos *fantásticos*, tem de acentuar precisamene o seu carácter *metafórico*. Uma leitura materialista de tais textos tem de tomar ao mesmo tempo em consideração, aliás muito legitimamente, dois tipos de perguntas:

1) devem os acontecimentos narrados ser lidos como *estranhos* ou *maravilhosos*, ou um misto dos dois?

2) quais as significações *metafóricas* (sociais, políticas, ideológicas) que a análise pode descortinar no texto?

Uma tal leitura materialista dum texto *fantástico* procederia do seguinte modo: apresentando como exemplo *Die Abenteuer der Silvesternacht* (1816) de E. T.A. Hoffmann, perguntar-se-á, em primeiro lugar: será que «realmente» desaparece a imagem de Spikher (*maravilhoso*) ou será que todo o episódio não é senão uma alucinação do narrador (*estranho*)? Uma vez encontrada resposta para esta pergunta, permanece o problema mais vasto: como é que o desaparecimento da imagem, como metáfora, se relaciona com o problema do adultério tal como este se nos apresenta no texto? O desaparecimento da imagem surge então como metáfora para a condenação social do sexo fora do casamento num enquadramento cultural determinado. A relação específica do texto com a ideologia sexual dominante deveria, assim, ser mais bem explicitada.

## II

Voltando a «Ligeia», proponho-me fazer uma leitura deste texto de Poe como exemplo do *fantástico*, tal como foi definido anteriormente: Leitura portanto em termos de 1) *estranho*/ *maravilhoso* e 2) *metáfora*. No caso específico de Poe, Todorov defende que, embora em termos de conteúdo e técnica,



a sua obra «esteja muito próxima dos autores do fantástico», em geral não pode ser classificada como genuinamente *fantástica*. Grande parte da sua obra deve ser lida como *estranha*, uma vez que quase sempre nos é dada uma solução «racional» (p. 54). O que parece, em certa medida, um erro de leitura: muitas das histórias de Poe possibilitam ao leitor a opção entre uma leitura *estranha* e *maravilhosa*, mantendo-se a «hesitação» até ao fim. «Ligeia» permite quer a escolha entre *estranho* e *maravilhoso*, quer uma vasta área de significação metafórica.

A história pode ser brevemente resumida. O narrador (no texto um «eu» anónimo) casa com Ligeia, uma mulher extraordinária, tanto intelectual como afectivamente. Ligeia está obcecada por um certo texto que reivindica poderes ocultos mas ilimitados para a vontade humana, bem como a faculdade de inverter a morte. Depois de uma doença desgastante, ela morre lutando contra a morte até ao último momento. O narrador volta a casar (sem entretanto esquecer Ligeia), mas a sua segunda mulher, Rowena, também sucumbe vítima de uma doença incurável. Nos seus últimos meses de vida, Rowena queixa-se repetidamente de «sounds and motions» estranhos no quarto. Na noite seguinte à morte de Rowena, o seu corpo parece reviver várias vezes, recaindo logo de seguida na imobilidade. Finalmente, no que parece ser a última reanimação, o cadáver resuscita e ergue-se ao encontro do narrador — só que já não é Rowena mas Ligeia.

Esta estranha narrativa pode muito coerentemente ser interpretada em qualquer dos dois sentidos:

- 1) ou Ligeia realmente volta do reino dos mortos, ou
- 2) o marido é louco e os acontecimentos «sobrenaturais» são puras alucinações. Qualquer das leituras, por si só, «faz sentido» (\*).

Se considerarmos a primeira hipótese (o *maravilhoso*), o que «acontece» na história é o seguinte: Ligeia, no seu violento «desire for life» (p. 156) (°), recusa-se a aceitar a morte, mesmo depois de ela ter ocorrido. Quando o marido, nos seus delírios provocados pelo ópio, a chama — «I would call aloud upon her name, [...] as if [...] I could restore her to the

(\*) Leituras apenas *maravilhosas* têm, de facto, sido frequentes na crítica sobre «Ligeia»: entre elas devem ser incluídas as do biógrafo mais conhecido de Poe (A. H. Quinn, 1941) e as do seu mais recente compilador (T. O. Mabbott, 1978).

(°) Edgar Allan Poe, «Ligeia», *Poe: Tales, Poems and Essays*, Londres, Collins, 1952.

pathway she had abandoned — ah, *could* it be forever? — upon the earth» (p. 160) — ele é tomado à letra. Mas para conseguir essa «ressurreição» o espírito de Ligeia é obrigado a (ou escolhe?) destruir Rowena. De acordo com esta leitura, os «ruídos e movimentos» misteriosos são provocados pelo fantasma de Ligeia vagueando pelo quarto; a doença de Rowena, que intriga os médicos, pode ser atribuída às visitas nocturnas do vampiro Ligeia; as alusões do narrador à presença no quarto de «some palpable, although invisible object» (p. 161) não são alucinações, mas «reais»; e quando Ligeia se apodera do cadáver de Rowena, transformando as feições desta nas suas próprias feições, o leitor é autorizado a reproduzir a certeza do narrador: «Here then [...] can I never be mistaken — these are the full, and the black, and the wild eyes — of my lost love — of the lady — of the LADY LIGEIA.» De acordo com esta leitura, portanto, Ligeia triunfa *literalmente* sobre a morte — se, claro, o leitor aceitar a existência de fantasmas e vampiros, bem como a possibilidade de ressurreição.

Por outro lado, o texto não impõe ao leitor uma tal interpretação: de facto, ele evita cuidadosamente um artifício que tenderia a reforçar a leitura *maravilhosa*. Trata-se da estratégia narrativa segundo a qual um acontecimento sobrenatural se torna mais digno de crédito ao ser presenciado por um maior número de testemunhas. Deste modo, em *The Beggerwoman of Locarno* (1810) de Kleist, a autenticidade do fantasma é assinada pela sua aparição simultânea a mais do que uma pessoa — e só a hipótese *maravilhosa* é admissível. Em «Ligeia», pelo contrário, o que acontece é que tudo o que Rowena «vê» e «ouve» não é visto nem ouvido pelo marido: Rowena «spoke [...] of sounds which she *then* heard, but which I could not hear — of motions which she *then* saw, but which I could not perceive.» (p. 161). De igual modo, quando o marido vê («or may have dreamed that I saw») gotas de um líquido vermelho cair no vinho de Rowena, esta não participa daquela «visão»: «If this I saw — not so Rowena» (p. 161). O leitor pode, deste modo, concluir que se trata de dois tipos distintos de alucinação — a falta de simultaneidade é relevante e tende a apoiar um tipo de leitura *estranha*.

Esta hipótese é ainda apoiada por vários índices ao longo do texto — o que implica que as supostas visitas de Ligeia sejam apenas a produto de uma série de alucinações visuais e auditivas por parte do narrador e de Rowena. Alguns factores físicos e psicológicos são sugeridos como explicação: o delírio de Rowena, o ópio, os ruídos do aquecimento central (pp. 160-161). Mas a ênfase principal de uma leitura *estranha* é dada

a factores psicológicos: ocasionalmente, o narrador põe abertamente em dúvida a credibilidade das suas percepções e até mesmo a sua própria sanidade.

A frase inicial do texto alerta o leitor a não esperar uma versão completa dos acontecimentos, da parte de um narrador que reconhece desde o início uma tendência para a amnésia: «I cannot, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the Lady Ligeia» (p. 151). Depois da morte de Ligeia, ele acaba por duvidar repetidas vezes da sua sanidade, encontrando no seu próprio comportamento os sinais de uma «incipient madness» e de uma «mental alienation» (p. 158). O leitor é deste modo preparado e autorizado a interpretar os acontecimentos «sobrenaturais» como as ilusões de um opiómano mórbido. O próprio texto aponta para tal leitura do episódio das «gotas»: «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» (p. 161). Todo o episódio da ressurreição é de igual modo matizado pelas dúvidas do narrador em relação às suas próprias percepções: «I felt that my vision grew dim, that my reason wandered (p. 163) [...] there was a mad disorder in my thoughts (p. 164 [...] What inexpressible maness seized me [...] ? (idem)». A reanimação/transformação do cadáver de Rowena pode portanto ser coerentemente interpretada como uma alucinação visual, em grande parte causada pela obsessão do narrador por Ligeia: «then rushed upon me a thousand memories of Ligeia [...] (p. 162) [...] [I] again gave myself up to passionate waking visions of Ligeia» (p. 163). De acordo, portanto, com a hipótese *estranha*, o narrador torna-se a vítima passiva das suas próprias alucinações. O sujeito sofre uma ruptura ao ser invadido pelo inconsciente: «I had long ceased to struggle or to move, and remained [...] a helpless prey to whirl of violent emotions» (p. 164).

O texto não *força* o leitor a adoptar, quer a leitura *estranha*, quer a *maravilhosa*. Se considerarmos o narrador digno de crédito, a leitura será feita em termos de *maravilhoso*; se não, de *estranho*. De qualquer modo, esta constante ambivalência liberta o leitor de qualquer *obrigação* de «acreditar» no narrador. É evidente que qualquer leitura racionalista, para já não falar de uma leitura materialista, tendo em conta indícios tão claros de loucura, irá favorecer a hipótese *estranha*. Mas apesar de tudo, numa perspectiva histórica, a leitura *maravilhosa* tem sido e continua a ser frequente na crítica tradicio-

nal sobre «Ligeia» <sup>(6)</sup>. Somos assim levados a concluir que, pelo menos a certo nível, o texto permite uma leitura *maravilhosa*.

Qualquer que seja a leitura adoptada, o texto continua, no entanto, problemático. Se adoptarmos a leitura *estranha*, permanece a questão: se o narrador está louco, o *que é que* o levou à loucura? A resposta mais satisfatória parece residir na sua própria reduplicação obsessiva, depois da morte de Ligeia, da obsessão desta com «a vontade» — a ponto de ter a alucinação da ressurreição que deseja — «como se pudesse devolvê-la ao percurso que abandonara». A nostalgia «normal» de um objecto amado que se perdeu converte-se numa crença patológica na possibilidade literal de uma ressurreição — o «as if» desaparece e uma fantasia «impossível» é percebida como «real». Neste ponto da análise, contudo, levanta-se o problema: o *que é que*, para além desta referência mística imediata, significa a obsessão de Ligeia e do narrador com «a vontade»?

Precisamente ao mesmo ponto é levado o leitor se optar por uma leitura *maravilhosa*: Se a «ressurreição» demonstra literalmente o triunfo da vontade sobre a morte, porque é então dado a esse estranho conceito uma posição tão fulcral no texto? Assim, quer a leitura *estranha*, quer a *maravilhosa* ficam aquém da enigmática questão central do texto, e deixam ainda o leitor a contás com o problema-chave: como interpretar «a vontade»?

Nesta altura caberá citar na sua totalidade o passo que serve de epígrafe à história. No texto, afirma-se que ele foi tirado da obra de Joseph Glanvill, mas os especialistas são unânimes em considerá-lo apócrifo <sup>(7)</sup>. É, de qualquer maneira, crucial para o texto: «And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigour? 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.» (p. 151) <sup>(8)</sup>.

A importância desta «citação» para a narrativa torna-se clara pela sua recorrência no corpo do texto: é repetida no seu

<sup>(6)</sup> Ver nota 4.

<sup>(7)</sup> Cf. Mabbott (organizador), *Poe: Tales and Sketches*, Collected Works, vol. II, Harvard U. P., 1978, p. 331.

<sup>(8)</sup> «E ali jaz a vontade, que não perece. Quem conhece os mistérios da vontade, com o seu vigor? Porque Deus não é mais que uma suprema vontade que imbui todas as coisas por virtude do seu desígnio. O homem não se rende aos anjos, nem passivamente à morte, a não ser pela fraqueza da sua débil vontade.»

todo, ou em parte, uma vez pelo narrador (p. 154) e duas vezes por Ligeia, que morre com ela nos lábios (pp. 157-8). Não obstante a linguagem metafísica e religiosa do passo, as determinantes materiais do conceito não são inacessíveis.

Sou do parecer de que a ideologia da vontade tem, em «Ligeia», não só uma múltipla função metafórica, mas também determinantes múltiplas. O conceito de «vontade» deve ser considerado no contexto mais genérico da ficção de Poe. Alguns dos seus contos revelam uma construção repetida de relações de poder de carácter irregular, destrutivo e muitas vezes visivelmente sádico — por exemplo, «The Pit and the Pendulum» (1843), «A Tale of the Ragged Mountains» (1844), «the Cask of Amontillado» (1846). Isto fornece um contexto para a questão de «a vontade»: conceito que implica a) o poder de um sujeito humano sobre outro, e b) o poder de um sujeito humano, e da humanidade em geral, sobre a natureza exterior. É o caso específico de «Ligeia», em que se articula a relação central: Ligeia (dominador)/narrador (dominado); e as relações secundárias: narrador/Rowena e Ligeia/Rowena. Estas relações de poder, na ficção, podem ser lidas como metáforas das relações de poder reais e determinantes no mundo exterior ao texto. O que proponho antes de mais é uma leitura de «Ligeia» como metáfora das relações de poder no campo da sexualidade — um factor que nenhuma análise materialista pode menosprezar.

### III

Neste texto, a sexualidade feminina desempenha um papel vital, embora não de forma explícita <sup>(9)</sup>. Pode ser útil neste momento referir brevemente o trabalho de Freud: «The Uncanny» («Das Unheimliche», 1919 <sup>(10)</sup>).

Freud identifica «the uncanny» <sup>(11)</sup> com tudo o que desperta terror, seja na realidade, seja na literatura. Defende que os efeitos «uncanny» remontam à eclosão de impulsos reprimidos. «Ligeia» satisfaz, com efeito, algumas das condições de

<sup>(9)</sup> «Ligeia» tem, como é evidente, sido frequentemente lida em termos sexuais — (ex.: D. H. Lawrence, Marie Bonaparte). Mas o factor específico e problemático da sexualidade feminina parece ter sido pela primeira vez acentuado por J. Zanger, no seu artigo «Poe and the theme of forbidden Knowledge», in *American Literature* XLIX, 1978, pp. 533-43. Os comentários de Zanger sobre «Ligeia» são breves mas inovadores.

<sup>(10)</sup> «the uncanny»: o inquietante, tudo o que suscita terror, fascínio, mistério.

<sup>(11)</sup> Sigmund Freud, «The Uncanny», *Collected Papers*, vol. IV, Londres Hogarth Press, 1925, pp. 368-407.

«the uncanny», como se poderia demonstrar numa análise para tal mais detalhada <sup>(12)</sup>. A afectividade que surge em «Ligeia» inclui claramente componentes sádicas (narrador  $\leftrightarrow$  Rowena) e masoquistas (narrador  $\leftrightarrow$  Ligeia), mas o material reprimido *par excellence* tem que ser a consciência (feminina) e o medo (masculino) da sexualidade feminina.

De facto, Freud associa a última, explicitamente, com «the uncanny», baseado em testemunhos de doentes do sexo masculino que se referem aos órgãos genitais femininos como algo de terrível e misterioso. (Existe uma outra relação com o complexo de castração que será analisada adiante).

Em «Ligeia», a sexualidade feminina é visivelmente perturbadora: a sexualidade de Ligeia é apresentada como divergindo claramente das normas «femininas» dominantes: «Of all the women whom I have ever known, she [...] was the most violently a prey to the tumultuous vultures of stern passion» (p. 155). A metáfora do «abutre» conota a sua sexualidade como uma coisa destrutiva e estranha, outra (do ponto de vista do narrador). Com efeito, a consciência da sua sexualidade é sugerida como perigosa: o seu desejo pelo marido é visto como «more than womanly abandonment» (p. 156).

Uma leitura cuidadosa do texto revela uma relação explícita, se bem que indirecta, entre a sexualidade de Ligeia e a sua teoria da vontade. Nos parágrafos 2 a 5 (pp. 152-155), o texto estabelece uma série de equivalências que podem ser representadas do seguinte modo:

#### ESTRANHEZA = VONTADE = SEXUALIDADE

O narrador refere-se a uma qualidade indefinível de strangeness de que ele se apercebe na pessoa da mulher, mas que é incapaz de localizar, até ao momento em que «peered into the large eyes of Ligeia» (p. 153). É então que encontra o «segredo» na «expressão» dos seus olhos: «the strangeness [...] which I found in the eyes [...] must, after all, be referred to the *expression*» (p. 152). Contudo, permanece incapaz de compreender o enigma desta «expressão»: «Ah, word of no meaning! behind whose vast latitude of mere

<sup>(12)</sup> «Ligeia» dá exemplos de:

1 — necessidade de repetição;  
2 — sobrevalorização da realidade psíquica em oposição à física;  
3 — crença na magia e na «omnipotência do pensamento»; factores estes especificados por Freud como componentes do efeito «uncanny» (pp. 369-398).



sound we entrench our ignorance of so much of the spiritual[...] what was it — that something more profound than the well of Democritus — which lay far within the pupils of my beloved?». Portanto, ele é incapaz, nesta altura, de atribuir um significado ao significante ainda vazio — «expressão».

No entanto, encontra um *equivalente* para a «expressão», precisamente na «citação» de Glanvill — que, segundo ele, «never failed to inspire me with the sentiment» (p. 154), ou seja, o mesmo «sentimento» que os olhos de Ligeia despertam nele. Uma «subsequent reflexion» leva-o a «trace some remote connection» entre o conceito de «vontade» e a personalidade de Ligeia — e, em particular, a sua sexualidade extremamente intensa (aquilo que o texto refere como «paixão sem peias»). Esta «paixão» é, uma vez mais, localizada nos olhos: «And of such passion I could form no estimate, save by the miraculous expansion of those eyes» (p. 155).

A equivalência e alternância entre «estranheza», «vontade» e «paixão» (leia-se sexualidade) tornam-se assim evidentes pela função dos olhos como metáfora dos três conceitos. O significado de «a vontade» ao longo do texto será portanto enriquecido com o de «estranheza» e «paixão». Em todo o caso, é de ter em consideração o seguinte diagrama:

OLHOS	SIGNIFICANTE
	SIGNIFICADO
VONTADE = ESTRANHEZA = SEXUALIDADE	

Podemos afirmar que a sexualidade de Ligeia é estranha: o narrador admite, em vários pontos da sua narração, que há aspectos nela que ele não pode compreender ou explicar, porque não dispõe de um discurso que os exprima. Já se referiu a sua incapacidade inicial de encontrar um significado para a «expressão» dos olhos de Ligeia. Mais tarde é incapaz de classificar o «sentimento» que a «expressão» produz nele: «yet not the more could I define that sentiment, or analyse, or even steadily view it» (p. 154). Posteriormente, a luta de Ligeia com a morte é descrita em termos igualmente enigmáticos: «It is this wild longing — it is this eager vehemence of desire for life — that I have no power to portray — no utterance capable of expressing» (p. 156).

O que significa então esta recorrente e confessada ausência de um discurso? O narrador refere-se às «incomprehensible anomalies of the science of the mind» (p. 154) ao discutir o seu próprio caso de amnésia: a ciência do psiquismo, como o texto



afirma, está ainda longe de ter produzido um modelo coerente dos processos mentais. O texto *The Imp of the Perverse* (1845) critica a então popular «ciência» da frenologia, por não considerar os elementos «perversos» no comportamento humano. Ao mesmo tempo, tem dificuldade em encontrar um discurso que exprima estes fenómenos: os impulsos «perversos» são assim designados «incomprehensible», «nameless», «unfathomable», «unnamable» (p. 314) <sup>(13)</sup>.

O que acontece neste texto, e em «Ligeia», parece ser uma antecipação parcial, a nível do texto, da descoberta freudiana do inconsciente. Se *The Imp of the Perverse* pode ser considerado como uma expressão do instinto da morte, então o «desire of life — but for life» (p. 156) de Ligeia é uma metáfora do instinto de vida/libido <sup>(14)</sup>. Deste modo, a sexualidade de Ligeia manifesta-se sobretudo a nível do inconsciente, não sendo portanto acessível ao narrador (e por isso ao texto) senão através dos filtros da metáfora e da conotação. Daí o ser apresentada como incompreensível e indescritível: isto é, os recursos lexicais existentes são insuficientes para significar aquilo para que a ciência não desenvolveu ainda uma linguagem. Daí as metáforas de profundidade e ocultação que remetem para uma afectividade reprimida — isto é, «algo mais profundo do que o poço de Demócrito», o não explícito (e, para o texto, impossível de explicitar) que está escondido «far within Ligeia's eyes» (p. 153).

Mas se por um lado, a «vontade» de Ligeia se pode interpretar como claramente sexual, não deixa de ter a sua componente de agressividade. Qualquer que seja a leitura do texto, Ligeia surge como destruidora, quer de Rowena, quer do marido, quer de ambos. A sexualidade feminina, numa sociedade que tenta negar a sua existência, emerge no texto não só de forma indirecta, como também negativa, apresentada como uma aberração «mais que feminina» (=não feminina).

Além do mais, Ligeia recusa submeter-se aos estereótipos sociais de feminilidade, não só sexual mas também intelectualmente. A sua cultura é descrita como «immense — such as I have never known in woman» (p. 155). Os «mistérios» filosóficos estudados em conjunto pelo casal — «wisdom too divinely precious not to be forbidden» (p. 155) — podem

<sup>(13)</sup> Cf. «Um sentimento para o qual não encontro nome apoderou-se da minha alma — numa sensação impenetrável à análise», «Ms found in a bottle», *Poe: Tales, Poems and Essays, cit.*, p. 253.

<sup>(14)</sup> Cf. S. Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, Londres, Hogarth Press, 1961, pp. 32-3.

além disso ser entendidos como significando, a certo nível, os mistérios proibidos da sexualidade feminina. <sup>(15)</sup> Ligeia é portanto, intelectual e sexualmente, uma mulher perigosa.

Consequentemente, a reacção do marido perante esta extraordinária «passionate wife» (p. 156) é altamente ambivalente. A sua narração revela atitudes variáveis e inconsistentes, como sendo:

- 1) desejo (por exemplo, o seu lábio inferior, «soft, voluptuous» (p. 153));
- 2) repulsa (por exemplo, os sinais de «paixão» nos olhos dela que, segundo ele, «at once delighted and apalled me» (p. 155));
- 3) tentativa de a «salvaguardar»,
  - a) sublimando-a numa «airy and spirit-lifting vision» (p. 152);
  - b) reduzindo-a ao estatuto fixo e tangível de uma obra de arte (por exemplo: «the spirituality of the Greek» (p. 153)) <sup>(16)</sup>;
- 4) negando completamente a sua sexualidade por meio das referências à sua «pureza» (por exemplo, p. 160).

É o elemento *repulsa* que me parece crucial: Ligeia torna-se numa ameaça para a masculinidade. Numa leitura *estranha*, o texto pode ser interpretado como um ataque masculino (indirecto e inconsciente) à afirmação da sexualidade feminina: a obsessão de Ligeia com a vontade (leia-se sexualidade) provoca a loucura do marido. Numa leitura *maravilhosa*, Ligeia vive depois da morte como um vampiro faminto de sexo que destrói Rowena para voltar a possuir o marido. De acordo com esta hipótese, poder-se-ia mesmo considerar Ligeia como um demónio — note-se a ausência de antecedentes biográficos (o marido «[...] never known her paternal name» (p. 152)), e o seu saber sobrenatural, que bem poderia ser a famosa sabedoria do demónio. Neste caso, Ligeia-como-demónio representaria uma sexualidade perigosa, que actua fora dos limites procreativos da sociedade e que, portanto, se pode apenas atribuir a amantes-demónios ao serviço do «mal» <sup>(17)</sup>. Para todos os efeitos, apesar de o texto permitir a manifestação da sexuali-

<sup>(15)</sup> Cf. o artigo de Zanger, nota 8.

<sup>(16)</sup> Cf. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, Collection «Points», 1976, p. 40, sobre o uso semelhante de referências artísticas em Balzac.

<sup>(17)</sup> Cf. *Melmoth The Wanderer* (1820) de Maturin e *The Landlady* (1847) de Dostoyevsky: os dois textos apresentam amantes-demónios (masculinos) com um saber extraordinário e poderes mágicos.

dade feminina, só o faz apresentando-a sob um prisma na melhor das hipóteses ambivalente, negativo e destrutivo na pior <sup>(18)</sup>.

Ligeia pode realmente ser considerada como a clássica «mulher castradora» — e, neste contexto, é de realçar que o efeito perturbador produzido no sujeito masculino se refere aos olhos dela. Seria oportuno recordar que Freud relaciona «the uncanny» com o complexo de castração (masculino). Na verdade, ele relaciona precisamente os dois fenómenos com a metáfora dos olhos. Na sua análise de «The Sand-Man» de Hoffmann, Freud alega que o medo da cegueira é uma metáfora para o medo da castração, que se manifesta muitas vezes em sonhos e fantasias por uma relação de substituição entre os olhos e o membro masculino <sup>(19)</sup>. Por extensão, pode-se defender que a «miraculous expansion» dos olhos de Ligeia abrange simultaneamente:

- 1) a potencial castração (metafórica) do marido, e
- 2) a transferência para «Ligeia» dos atributos masculinos de agressividade e afirmação pessoal representados pela posse do falo.

O corolário da sexualidade assertiva e «masculinizada» de Ligeia é — para o narrador-marido — a desintegração da sua própria masculinidade <sup>(20)</sup>.

O texto significaria então, por um lado, a repulsa masculina por uma sexualidade feminina *activa* — uma vez que tal característica constitui uma ameaça directa às relações de poder dominantes no campo da sexualidade. Em «The taboo of virginity» (1918), Freud aventa a hipótese de que é precisamente esse medo que aparece como componente do inconsciente masculino na sociedade patriarcal. O costume primitivo pelo qual a defloração é confiada a um terceiro revela um medo generalizado das mulheres que Freud considera ainda existir nos nossos dias <sup>(21)</sup>; ou seja, o medo de uma «agressão» e «hostilidade», latentes na mulher em relação ao homem, e directamente relacionado com o complexo de castração. Na literatura de uma

<sup>(18)</sup> Cf. *La Fille aux Yeux d'Or* (1835) de Balzac: um amor lésbico provoca uma reacção de extremo sadismo no protagonista masculino.

<sup>(19)</sup> S. Freud, «The Uncanny», *loc. cit.*, pp. 383-4.

<sup>(20)</sup> «Los ojos verdes» (*Legendas*, 1864) de Gustavo Adolf Béquer constrói uma sequência semelhante: olhos extraordinários — sexualidade feminina assertiva — destruição do protagonista masculino (uma sereia de olhos verdes seduz *activamente* — e afoga — um jovem).

<sup>(21)</sup> S. Freud, «The taboo of virginity», *On Sexuality*, Pelican Freud Library, vol. VII, Londres, Penguin, 1977, pp. 265-83.

cultura patriarcal, uma sexualidade feminina activa será geralmente apresentada como ameaçadora e destrutiva para o homem e portanto, para a ordem social <sup>(22)</sup>.

#### IV

Para além da sexualidade, há ainda outros componentes que podem ser postulados para o significado de «a vontade» em «Ligeia»: as conotações *económicas*. A correlação vontade/relações de poder, tal como já foi referido no caso de Poe <sup>(23)</sup>, também se encontra noutros escritores da época — nomeadamente Balzac (ver adiante) e Hawthorne <sup>(24)</sup>. Esta correlação recorrente a nível do texto pode ser considerada como correspondendo a certas tendências dominantes ou nascentes na evolução do modo de produção capitalista. Pode-se aventar a hipótese de uma relação determinante, claramente oblíqua e altamente mediatisada, entre os textos literários (determinados) e as determinantes económicas:

- 1) o desenvolvimento das forças de produção;
- 2) o desenvolvimento de novas formas reais de relação de poder desigual, dentro de um capitalismo em expansão.

Alguns dos textos de Hawthorne remetem explicitamente para as transformações gigantescas — qualitativamente novas e ideologicamente problemáticas — que então se fizeram sentir na tecnologia e produção: «The Celestial Railroad» (1843) (a iluminação a gás, o vapor, as indústrias do aço) e *The House of the Seven Gables* (1851) (a fotografia, o caminho de ferro, o telégrafo). Referências explícitas semelhantes estão também presentes na obra de Poe. Textos de ficção científica como «Hans Pfaall» (1835) (um balão, uma viagem à lua) ultrapassam os feitos tecnológicos existentes e profetizam um crescente controlo humano sobre a natureza externa. A obra satírica «Some Words with a Mummy» (1845) contém uma referência às «our gigantic mechanical forces» <sup>(25)</sup>. A obra de feição mística «Colloquy of Monos and Una» (1841), inserida numa

<sup>(22)</sup> Portanto, textos tão distanciados cronologicamente como *The Bridge of the Grave* (fins do século XVIII) de Tieck e *Dracula* (1897) de Stoker constroem o elo ideológico: sexualidade feminina assertiva — vampirismo.

<sup>(23)</sup> Cf. *supra*.

<sup>(24)</sup> Cf. *The House of the Seven Gables* (1851) e *The Blithedale Romance* (1852) de Hawthorne: mesmerismo como contexto para relações de poder desiguais.

<sup>(25)</sup> Cf. «Some Words with a Mummy», *The Science Fiction of E. A. Poe*, H. Beaver (organizador), Londres, Penguin, 1975, p. 168.

polémica que remonta a Dickens, ataca o carácter «anti-natural» da industrialização recente: «Meanwhile huge smoking cities arose, innumerable. Green leaves shrank before the hot breath of furnaces». <sup>(26)</sup>.

A ficção de Poe não é, portanto, impermeável às novas transformações materiais. Nem, como irei defender, um texto como «Ligeia», que parece localizar-se num ambiente «gótico» e «irreal», está mais isento da influência determinante das novas forças sociais do que os textos que explicitamente remetem para essas forças. Antes de voltar a «Ligeia», contudo, será útil analisar brevemente um outro texto de Poe — «The Man of the Crowd» (1840).

Este texto transmite, com uma clareza única na obra de Poe, as novas formas e ritmos de comportamento na grande cidade capitalista. Walter Benjamin inclui, na sua obra *The Paris of the Second Empire in Baudelaire* (1938), e em *Some Motifs in Baudelaire* (1939), análises profundas deste texto <sup>(27)</sup>, o qual revela, segundo ele, «aspectos de forças sociais de tal poder e profundidade não suspeitada, que as podemos contar entre as que são capazes de, só por si, exercer simultaneamente um efeito subtil e profundo na produção artística» (p. 126).

A história tem lugar em Londres, na época de Poe. O narrador é um indivíduo mal definido e aparentemente solitário. O texto divide-se em: primeiro, a sua observação da multidão, ao fim do dia, através da janela dum café; e segundo, a sua perseguição dum velho misterioso — «the man of the crowd» — que exerce uma estranha fascinação sobre ele. O velho vagueia pelas ruas da cidade, sem falar ou comunicar com ninguém, procurando sempre o refúgio da multidão, fora da qual, ao que parece, ele não pode viver. O narrador persegue-o durante vinte e quatro horas, antes de abandonar, deseperado, um enigma que foi incapaz de decifrar.

O texto de Poe apresenta uma visão inquietante da cidade moderna. Benjamin chama a atenção para o facto de este texto não ser realista: os elementos de distorção «afastam o texto do que é geralmente defendido como o modelo de realismo social» (p. 128). Ao mesmo tempo, o texto remete-nos para certas estruturas e processos cruciais para o capitalismo em expansão de 1840. O texto cria três sujeitos ficcionais que em

<sup>(26)</sup> *Ibid.*, p. 91. Partes deste passo derivam *ipsis verbis* da narrativa do «Black Country» inglês em *The Old Curiosity Shop* de C. Dickens.

<sup>(27)</sup> Ambos traduzidos em inglês como parte de *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Londres, NLB, 1973.

conjunto constituem um sistema coerente de relações. Dentro deste sistema, certos tipos de movimento físico e certas formas de comportamento são comuns aos três termos. Assim, o narrador (N) observa primeiro a multidão (M) que é caracterizada por certos movimentos; depois observa o velho (V) que reproduz os movimentos da multidão ( $V \rightleftharpoons M$ ). Depois, ao segui-lo através da multidão, o próprio narrador reproduz os movimentos do velho ( $N \rightleftharpoons V$ ) e, deste modo, demonstra a sua própria cumplicidade com a multidão ( $N \rightleftharpoons M$ ).

Os movimentos e padrões de comportamento comuns aos três sujeitos ficcionais podem resumir-se nos seguintes tópicos:

- 1) incapacidade de comunicação;
- 2) movimento repetitivo e/ou circular;
- 3) movimento compulsivo para a frente.

O factor repetitivo aparece nos gestos de autômato dos vários elementos da multidão — homens de negócios, empregados, jogadores — e em certos movimentos circulares e de trás para diante do velho: «He crossed and re-crossed the way without apparent aim [...] having made the circuit of the square, [...] he turned and retraced his steps. Still more was I astonished to see him repeat the same walk several times» (p. 110) <sup>(28)</sup>. Estes gestos e movimentos mecânicos e estereotipados são acompanhados pelo isolamento do indivíduo, in-comunicável entre a multidão. Tal facto aplica-se também aos homens de negócios — «Others, still a numerous class, were restless in their movements, had flushed faces, and talked and gesticulated to themselves, as if feeling in solitude on account of the very density of the company around» (p. 106) — e ao velho, que não comunica com o narrador, nem com mais ninguém. Quando o narrador «gazed at him in the face» (p. 112), ele recusa-se a retribuir o olhar.

A concorrência dos movimentos repetitivos e da extrema falta de comunicação no seio da multidão tinha já sido referida por Dickens, em *Sketches by Boz* (1836) <sup>(29)</sup>. A narrativa de Poe, para além disso, corresponde à descrição da multidão londrina feita por Engels em *The Condition of the Working Class in England* (1844): «E mesmo assim, estas pessoas amontoavam-se como se nada tivessem de comum, [...] e, contudo, a ninguém ocorre conceder a outra pessoa um olhar que seja [...]. O isolamento insensível de cada um no seu interesse particular

<sup>(28)</sup> «The Man of the Crowd», Poe: *Tales, Poems and Essays*, cit.

<sup>(29)</sup> C. Dickens, *Sketches by Boz* (Oxford Illustrated edition, 1957), «The street: morning» (p. 51) e «Thoughts about people» (pp. 215-6).



torna-se tanto mais repelente e ofensivo, quanto mais estes indivíduos se aglomeram dentro de um espaço limitado»<sup>(30)</sup>.

Benjamin sugere que estas características do comportamento da multidão no texto de Poe reflectem um processo geral na realidade social do século XIX: o efeito destruidor da produção capitalista no sujeito humano. Defende ele que os movimentos repetitivos e mecânicos da multidão revelam uma homologia significativa com os ritmos mecânicos e repetitivos da produção em massa capitalista: «Os seus transeuntes agem como se se tivessem adaptado às máquinas e só se pudessem exprimir mecanicamente» (pp. 133-4).

Contudo, o que é mais evidente em relação a «Ligeia» é o terceiro aspecto do comportamento da multidão: o movimento enérgico e compulsivo da multidão para a frente. Este coexiste com o movimento repetitivo nos homens de negócios que «seemed to be thinking only of making their way through the press [...] when pushed against by fellow-wayfarers, they [...] hurried on» (p. 106)<sup>(31)</sup>. Do mesmo modo, o velho alterna os seus movimentos repetitivos ou circulares com assomos de um ímpeto compulsivo para a frente: «He urged his way steadily and perseveringly [...] he rushed with an activity I would not have dreamed of seeing in one so aged (p. 110) [...] [he] ran with incredible swiftness (p. 111) [...] he strode onwards with elastic tread [...] with a mad energy [...] long and swiftly he fled» (p. 112)<sup>(32)</sup>. Este movimento para a frente, com a sua «energia furiosa» e «rapidez incrível», corresponde, segundo Benjamin, ao que Marx chamou, no *18th Brumaire* (1852), o «movimento [...] febril duma produção material que tem de se apropriar de um novo mundo»<sup>(33)</sup>: a expansão da produção capitalista nos Estados Unidos, nas décadas de 1830 e 40.

O carácter duplo e paradoxal dos movimentos apresentados neste texto — corrida para a frente, por um lado, e repetição estereotipada por outro — podem considerar-se como cor-

<sup>(30)</sup> F. Engels, *The Condition of the Working Class in England*, Londres, Panther, 1969, p. 58.

<sup>(31)</sup> «Pareciam pensar apenas em abrir caminho por entre a multidão [...] quando empurrados por outros, eles [...] continuavam apressadamente».

<sup>(32)</sup> «Ele forçava o seu caminho com firmeza e perseverança [...] precipitava-se com uma ligeireza de que eu não teria suspeitado num homem tão idoso [...] corria com uma rapidez incrível [...] caminhava para a frente com uma passada elástica [...] com uma energia furiosa [...] correu rápido, muito tempo».

<sup>(33)</sup> K. Marx, *The 18th Brumaire of Louis Bonaparte, Surveys from Exile*, Londres, Penguin, 1973, p. 155.

Cf. também W. Benjamin, *op. cit.*, p. 52.



respondendo ao carácter contraditório das indústrias capitalistas. A contradição básica está entre o potencial libertador da expansão das *forças* produtivas e a realidade escravizante e estereotipada criada pelas *relações* de produção dominantes.

No século XIX, escreveu Marx, «foram criadas forças científicas e industriais de que nenhuma época histórica anterior tinha ainda suspeitado», enquanto «ao mesmo tempo que a humanidade domina a natureza, o homem parece ser escravizado pelos outros homens; [...] este antagonismo entre as forças produtivas e as relações sociais da nossa época é um facto, palpável, esmagador e incontroverso» <sup>(34)</sup>.

Este «antagonismo», que constitui a contradição central do capitalismo, manifesta-se nas contradições do texto de Poe. «The Man of the Crowd» foca uma problemática que não se pode resolver por si própria. O narrador conclui que não compreende, nem pode compreender, o velho: não se apercebe de que, ao reproduzir os movimentos deste, pôs a descoberto a sua própria implicação na realidade social alienada e incomunicativa da qual o homem é o significante. Em última análise, esta acaba por ser a mesma realidade construída e representada em «Ligeia».

O processo de mediação entre a realidade social e o texto é, evidentemente, mais complexo em «Ligeia», dada a aparente e ilusória neutralidade política do texto <sup>(35)</sup>. No entanto, o factor do movimento para a frente, em «The Man of the Crowd», pode considerar-se análogo à «vontade» em «Ligeia», instituindo-se ambos como metáforas da expansão das forças produtivas. Visto que «a vontade» pressupõe o controlo humano sobre a realidade exterior, a fé de «Ligeia» no poder infinito da vontade pode ser interpretada como expressão distorcida e mistificada da extensão *real* do domínio sobre a natureza. Em «Ligeia», portanto, o sujeito *individual* funciona como uma metáfora dos processos *sociais* gerais.

«The Man of the Crowd», operando mais directamente, constitui, como metáforas para tais processos, em primeiro lugar um sujeito colectivo (a multidão), e depois um sujeito individual (o velho). «Ligeia» apresenta, mais indirectamente, apenas sujeitos individuais (primeiro Ligeia, depois o marido)

<sup>(34)</sup> K. Marx, «Speech at the anniversary of the people's paper» (1856), *op. cit.*, pp. 299-300.

<sup>(35)</sup> Tanto quanto sei, a questão dum componente *económico* no significado de «Ligeia» não tinha sido posta antes: a crítica científica moderna sobre Poe tem tido pouco a dizer acerca deste texto.

como veículos da ideologia da vontade, que corresponde aos processos sociais reais e materiais.

Esta contensão geral pode ser acentuada por uma análise lexical do texto. Na primeira parte, é dado grande relevo às extraordinárias qualidades de Ligeia: o seu intelecto, vontade e sexualidade são apresentados como tendo uma intensidade e força incomparáveis. O narrador recorda a sua «intensity in thought, action and speech» (p. 154), a sua «fierce energy» (p. 155): ele crê que ela é dotada de uma «gigantic volition» (p. 154). Acumula-se o vocabulário referente a força: nos primeiros oito parágrafos, Ligeia é qualificada com os seguintes objectivos (ou nomes equivalentes), em muitos casos duas, três ou quatro vezes: «eager / energetic / fierce / / intense / passionate / stern / strong / vehement / vigorous / / violent / wild». Tal incidência é significativa. A «energia violenta» de Ligeia pode interpretar-se — como a «energia furiosa» em «The Man of the Crowd» — como uma metáfora da renovada expansão e aceleração da produção. A sua «gigantesca força de vontade» tornar-se-ia a expressão desfasada das «nossas gigantesca forças mecânicas»<sup>(36)</sup>. A importância dada no texto à força e poder de uma espécie qualitativamente nova — «aspirations which mortality had never known» — ajudariam a apoiar tal leitura<sup>(37)</sup>.

Por outro lado, o efeito destruidor d'«a vontade» no texto pode considerar-se como correspondendo ao aspecto destruidor do desenvolvimento capitalista. A obsessão de Ligeia com a vontade — na perspectiva de uma leitura *estranha* — exerce um efeito negativo sobre o marido e é provavelmente a causa principal da loucura dele. Se Ligeia provoca a loucura do marido, então:

1) o texto pode ser lido como um exemplo de relações de poder destruidoras;

2) essas relações de poder correspondem, no seu carácter destruidor, desigual e perturbador, às reais relações de poder económico então em processo de formação.

«Ligeia», portanto, pode ler-se como representando indirectamente o desenvolvimento capitalista nos seus dois aspectos de expansão e destruição.

Será relevante aqui examinar brevemente as *relações económicas* que se estabelecem no texto, e a sua relação com o

<sup>(36)</sup> Cf. nota 23.

<sup>(37)</sup> Em «The Man of the Crowd», a «novidade» da sensação — explicitamente representada no texto — corresponde a processos sociais qualitativamente novos.

modo de produção. Uma vez que a troca de mulheres está no centro destas relações, aquelas vão constituir também um ponto de contacto entre o aspecto económico e o sexual. Os dois casamentos implicam transacções de bens, mas as circunstâncias no caso de Ligeia são marcadamente diferentes das que envolveram Rowena: preço pago pelo noivo à família de Rowena, dote no caso de Ligeia. O caso de Rowena é o mais ortodoxo, uma vez que a família da noiva está explicitamente envolvida, o que não acontece no caso de Ligeia. Os familiares de Rowena casam-na pelo preço da noiva, «through thirst of gain» (p. 158): ela permanece uma esposa conformista, passiva e apagada. No caso de Ligeia, há uma transferência da fortuna da mulher para o marido, inevitável numa sociedade (quer seja alemã ou americana) que negava os direitos de propriedade da mulher casada. A sua fortuna é pois um dote: «I had no lack of what the world calls wealth. Ligeia had brought me far more, very far more than ordinarily falls to the lot of mortals» (p. 158). Assim, Ligeia dá ao marido riqueza e, consequentemente, poder social (incluindo o de comprar Rowena). Em termos económicos, ela não põe em causa o seu papel subordinado: mas a dependência económica do marido tem de se contrapor o facto de que, na prática, ela acaba por dominá-lo intelectual e emocionalmente. O texto apresenta, portanto, uma *inversão* das estruturas de poder dominantes, a nível interpsóal, e a *confirmação* de estruturas equivalentes, a nível económico.

O facto de a *fortuna* de Ligeia conferir ao marido *poder* económico insere o texto, em última análise, na estrutura económica mais vasta da sua sociedade. É evidentemente uma fortuna herdada e não adquirida. Contudo, isto não impede a inserção do texto na economia *capitalista*. Quer a herança quer a troca de mulheres permaneceram, ao longo de todo o século XIX, entre os fenómenos económicos transmitidos ao capitalismo pela ordem pré-capitalista. O que é crucial é a relação directa, estabelecida no texto, entre fortuna e poder.

«Ligeia» pode, deste modo, ser interpretado como uma metáfora socio-económica de considerável ambivalência e complexidade. Tanto no campo económico como sexual, o texto-como-metáfora representa e assinala, como problemáticos, estruturas e processos sociais. A presente leitura de «Ligeia» pode agora ser resumida deste modo: «a vontade» funciona como metáfora dos seguintes componentes da realidade social que determina o texto:

1) o desenvolvimento expansivo/destrutivo do modo de produção capitalista;

2) a consciencialização *parcial* (e portanto ambivalente) dos impulsos «normalmente» reprimidos, e especificamente da sexualidade feminina;

3) a contestação *parcial* das normas de comportamento «natural» homem/mulher.

O processo de mediação entre determinantes e texto precisa, como é óbvio, de ser mais especificado. Esta questão será retomada no final.

## V

Será interessante analisar aqui um pouco mais resumidamente um texto contemporâneo, produzido noutra sociedade capitalista em desenvolvimento, que apresenta uma ideologia semelhante: *Louis Lambert* (1832) de Balzac.

O texto está estruturado como uma pseudo-biografia, combinando elementos de «memórias», «cartas» e «documentos». O narrador, um velho condiscípulo de Lambert, apresenta o seu herói como um filósofo de génio, dotado de uma força extraordinária de intelecto e personalidade. Lambert desenvolve uma «teoria da vontade», que o texto reivindica como síntese de «materialismo» e «espiritualismo», constituindo «uma nova ciência» <sup>(38)</sup>.

Aos vinte e dois anos de idade, apaixona-se loucamente. Contudo, pouco antes do casamento tem um ataque catalético; uma vez recuperado, começa por se julgar impotente e depois tenta castrar-se. Salvo a tempo, ele vegeta até ao fim da sua curta vida, assistido pela sua dedicada ex-noiva Pauline. Enquanto que toda a gente pensa que Lambert está louco, Pauline está convencida que ele está mais lúcido do que qualquer outra pessoa — que está simplesmente a viver no mundo do espírito. O narrador visita-os uma vez, e é incapaz de chegar a uma conclusão definitiva. Pouco tempo depois, Lambert morre nos braços de Pauline.

O texto de Balzac apresenta uma série de correlações — comparáveis às apresentadas em «Ligeia» — ou seja:

Ideologia da vontade + intelecto extraordinário + sexualidade desintegradora + relações de poder destruidoras + loucura.

<sup>(38)</sup> H. Balzac, *Louis Lambert*, *La Comédie Humaine*, vol. VII, Paris, Seuil, Collection l'Intégrale, 1966, pp. 296 e 299.

Além do mais, a parte final, pelo menos, é um exemplo do *fantástico*, pois quer o narrador, quer o leitor, são forçados a contrapor hipóteses opostas respeitando ao estado de Lambert: ou ele está louco (*estranho*) ou está realmente no mundo do espírito (*maravilhoso*). Segundo esta última hipótese, ele pode ter-se tornado um anjo Swedenborguiano<sup>(39)</sup>; tal é, pelo menos, a opinião de Pauline: «Aux autres hommes, il paraîtrait aliéné; pour moi, qui vis dans sa pensée, toutes ses idées sont lucides» (p. 321). O narrador é incapaz de decidir se a própria Pauline está ou não mentalmente perturbada: «Avait-elle, à la longue, contracté la folie de son amant, ou était elle entrée si avant dans son âme, qu'elle en pût comprendre toutes les pensées, même les plus confuses?» (idem). Se Pauline está louca, então a influência de Lambert é claramente destrutiva: de facto, o narrador recusa voltar a visitar o inválido, temendo os efeitos contagiosos do estado de Lambert: «La vue de Louis avait exercé sur moi je ne sais quelle influence sinistre [...]. Chacun aurait éprouvé comme moi l'infini» (p. 323). Ele insinua que a visão de Lambert podia conduzir ao suicídio. Deste ponto de vista, a «teoria» da vontade» de Lambert exerceu claramente um efeito destrutivo sobre si próprio (loucura), sobre Pauline (ilusão) — e potencialmente sobre o narrador (fantasias suicidas). A analogia com «Ligeia» é evidente: a ideologia da vontade *produz* relações de poder de carácter destrutivo.

A obra de Balzac revela uma incidência marcada de tais relações: por exemplo, as relações manipuladoras: Philippe Bridau / Flore Brazier (*La Rabouilleuse*, 1842); Vautrin / Lucien e Vautrin / Esther (*Splendeurs et Misères des Courtisanes*, 1844); e Bette / família Hulot (*La Cousine Bette*, 1847). Podemos portanto concluir que as determinantes sociais do «místico» *Louis Lambert* não serão tão diferentes dos romances explicitamente «sociais» acima mencionados. Pierre Barbéris acentua que os textos «esotéricos» de *La Comédie Humaine* devem ser considerados tão passíveis duma análise materialista quanto os restantes: só nesta base será possível superar a divisão tradicional na crítica balzaquiana entre uma teoria marxista do reflexo, levada à letra, e uma teoria burguesa de cariz metafísico.<sup>(40)</sup>

<sup>(39)</sup> Cf. *Séraphita* (1835) de Balzac, que cria um «anjo» semelhante num contexto puramente *maravilhoso*.

<sup>(40)</sup> P. Barbéris, *Balzac: une Mythologie Réaliste*, Paris, Larousse, 1971, pp. 141 e 32.

A «teoria da vontade» de Lambert apresenta algumas semelhanças genéricas com a de Ligeia, mas encontra-se desenvolvida com muito mais pormenor. Lambert — como Ligeia — é apresentado como um indivíduo de extraordinária força e poder: o texto refere-se aos seus «pouvoirs extraordinaires» (p. 292), à sua «activité prodigieuse» (p. 303), à sua incomparável «concentration de forces humaines» (p. 288). Os seus poderes intelectuais são igualmente extraordinários: «C'était la plus riche mémoire [...] le jugement le plus sagace que j'ai rencontré!» (p. 318).

Lambert escreve um «Tratado da Vontade» (p. 299), em que defende que a vontade humana, devidamente desenvolvida, consegue impor os seus imperativos à realidade externa — a ponto de poder realmente reverter ou pôr de parte as leis dessa realidade. Segundo ele afirma, a vontade é «douée de facultés si étendues, si perfectibles par l'usage, ou si puissantes sous l'empire de certaines conditions occultes» (p. 301), que o seu potencial é, em última análise, ilimitado. O texto afirma que esta teoria é materialista — «Louis avait été conduit invinciblement à reconnaître la matérialité de la pensée» — (p. 304), mas a sua aplicação é idealista, quase exclusivamente limitada a fenómenos «espirituais» ou parapsicológicos. Lambert encontra justificação para a sua teoria em fenómenos como a telepatia (p. 316), num sexto sentido (p. 301) ou visões religiosas (p. 301). Na verdade, ele conclui que as suas teorias comprovam a existência de Deus: «A ce système, Dieu ne perd aucun de ses droits. La Pensée matérielle m'a raconté de lui de nouvelles grandeurs!» (p. 303).

A principal linha de força das suas teorias é, assim, claramente idealista. Para Lambert «la vie est en nous, et non au dehors» (p. 309) — isto é, a consciência determina a vida e não a vida a consciência<sup>(41)</sup>. Contudo, há uma aplicação interessante ao campo das relações humanas, que estabelece uma relação clara entre «a vontade» e poder: «Ainsi la force entière d'un homme devait avoir la propriété de réagir sur les autres, et de les pénétrer d'une essence étrangère à la leur, s'ils ne se défendaient contre cette agression» (p. 302).

Apesar de idealista, a teoria de Lambert não está isenta de uma relação com os processos sociais reais. As suas determinantes materiais podem ser encontradas se as compararmos a formações ideológicas semelhantes noutras obras de Balzac.

<sup>(41)</sup> Cf. Marx e Engels, *The German Ideology, Part I*, (1846), Londres, Lawrence & Wishart, 1970, p. 47.



*La Peau de Chagrin* (1831) é considerada por Barbéris como uma metáfora importante da realidade moderna, «o fantástico [...] em pleno Paris. [...] Era toda a vida moderna que surgia de repente [...] iluminada [...] mas também profundamente posta em causa pelo maravilhoso»<sup>(42)</sup>. Escrito e localizado na época da Revolução de 1830 (e portanto da consolidação da hegemonia burguesa em França), o texto conta-nos a história fantástica de Raphael de Valentin. Valentin possui uma pele mágica que lhe concede todos os seus desejos materiais, mas que encolhe depois de cada desejo — enquanto que a sua vida, misteriosamente ligada à pele, encurta cada vez que aquela encolhe. Assim, uma fortuna imensa, uma atracção erótica irresistível e o poder de provocar a morte, são conseguidos à custa de uma morte precoce: «vos volontés seront scrupuleusement satisfaites, mais aux dépens de votre vie» (p. 59)<sup>(43)</sup>. Valentin, como Lambert, escreve um «tratado da vontade», no qual defende que «la volonté humaine était une force matérielle semblable à la vapeur: que dans le monde moral, rien ne résistait à cette puissance quand un homme s'habitua à la concentrer, à en manier la somme» (p. 144).

Se por um lado este texto complexo e difícil não pode ser simplificado em termos de meras formas economicistas, pode-se certamente destacar, de entre as suas determinantes, certos factores sexuais e sociais. O extraordinário poder de Valentin pode ser interpretado, a dado nível, como uma metáfora da libido concebida como uma força simultaneamente fascinante e destrutiva: ele morre (quando a pele encolhe até desaparecer) num excesso amoroso, destruído pelo seu «désir furieux» (p. 342). Ao mesmo tempo, aquele sinistro facto pode ser interpretado como uma metáfora da aceleração geral do ritmo de vida da época, como consequência da expansão das forças produtivas.

Benjamin vê as manifestações perturbadoras deste processo no efeito de invenções como a máquina fotográfica e o fósforo, produzindo uma acentuação geral do «factor choque» na vida quotidiana (pp. 117, 132).<sup>(44)</sup> Se toda a história de Valentin é pouco mais que um «suicide retardé», isto não deixa de ter implicações sociais: a aceleração pode minar o sujeito.

<sup>(42)</sup> P. Barbéris, *op. cit.*, p. 87.

<sup>(43)</sup> H. Balzac, *La Peau de Chagrin*, Paris, Gallimard (Livres de poche), 1966.

<sup>(44)</sup> W. Benjamin, *op. cit.*



A «teoria da vontade» é portanto uma construção recorrente em Balzac e pode ser atribuída, em *La Peau de Chagrin*, a determinantes económicas e sexuais concretas. Voltando a *Louis Lambert*, pode-se considerar este texto como sujeito a determinantes similares. O conceito de vontade de Lambert, apesar do discurso idealista utilizado, pode ser lido como uma expressão deslocada de determinados processos sociais. Isto é, os «poderes extraordinários» teorizados, e que Lambert alega possuir, correspondem ao crescente domínio das forças sociais de produção sobre a natureza externa — ou seja, o que o texto, quicá com o seu discurso mistificado, refere como «la puissance de l'homme» (p. 296).

«A vontade», neste texto, pode também ler-se como uma metáfora de uma sexualidade ambivalente e reivindicativa. O poder intelectual de Lambert coexiste com uma energia sexual escondida que se manifesta apenas de uma forma violenta e destrutiva. (Ao contrário de «Ligeia», aqui trata-se sobretudo de uma questão de sexualidade masculina). Esta sexualidade manifesta-se subitamente, depois de anos de sublimação e repressão. O jovem Lambert, informa o texto, «resta pur au collège», protegido por uma «noble virginité des sens» (p. 288). Logo que realmente se manifesta, toma a forma de um desejo violento por Pauline, que não pode ser «espiritualizada» por muito tempo: «Je voudrais [...] te dévoiler la bouillante ambition de mes sens irrités par la solitude ou j'ai vécu, toujours enflammés par l'attente du bonheur, et réveillés par toi, si douce de formes, si attrayante en tes manières!» (p. 317). O seu desejo contém uma forte componente sádica que chega a aterrorizá-lo: «J'étais dans un de ces moments de folie ou l'on médite un meurtre pour posséder une femme [...] je ne sais ou m'aurait conduit la violence de mes désirs» (p. 813). A súbita manifestação da sua sexualidade, com a preponderância do componente sádico, provoca um completo colapso no organismo de Lambert: precisamente graças a «l'exaltation à laquelle dut le faire arriver l'attente du plus grand plaisir physique» (p. 318), ele torna-se incapaz de enfrentar o sexo. Contudo, a sua «teoria da vontade» pode ser considerada, a certo nível, como uma sublimação da sua libido demasiado sobrecarregada.

Visto que o texto estabelece uma falsa oposição entre intelecto e sexualidade — «vie de l'âme», «vie du corps» —, é obrigado a desenvolver essa contradição até um ponto de ruptura, e a destruir Lambert. A «teoria da vontade» entra num conflito insolúvel com a sexualidade que o determina em parte. Uma vez que a sexualidade é, na cultura em questão, só mar-

ginal ou problemáticamente aceite pela sociedade, o texto apresenta-a, logicamente, como uma força destrutiva. A sua função na narrativa é destruir o sujeito. Enquanto que a sexualidade de Ligeia destrói o marido, a de Lambert destrói-o a ele. Lambert, a quem o texto atribui uma prodigiosa *potência* intelectual (p. 287), é ironicamente reduzido a ilusões de impotência («il se crut impuissant» — p. 319), e à tentativa de auto-castração.

Neste texto, o conceito da vontade pode oferecer uma plenitude suprema ao leitor de tendências místicas que opte por uma leitura *maravilhosa*. Mas do ponto de vista de uma leitura *estranha* (que, evidentemente, a crítica materialista preferirá), os poderes desmesurados da vontade levam apenas ao descabro psicológico e à morte precoce, tudo isto ensombrado pelas fantasias de castração, impotência e suicídio. Em Balzac como em Poe, portanto, a «teoria da vontade» torna-se um espaço de loucura e destruição (de si próprio, de outra pessoa ou de ambos). Com Lambert, como com o marido de Ligeia, a ideologia da vontade provoca a desintegração do sujeito.

## VI

Um processo de desenvolvimento tecnológico e de produção que é tão escravizante na prática quanto libertador em potência; e uma contestação parcial da repressão sexual exercida, e que se pode exprimir apenas sob formas destrutivas e patológicas — tais são as significações, a nível metafórico, que a análise materialista pode extrair de «Ligeia», *Louis Lambert* e outros textos de Poe e Balzac.

É claro que tais propostas são apenas provisórias: a articulação precisa entre o económico e o sexual, tanto no texto como na realidade social exterior a ele, só podem ser clarificadas por uma análise mais profunda e alargada.

Para os textos — e *oeuvres* — em questão, tal análise deveria ter em conta os seguintes factores determinantes:

1 — O desenvolvimento geral das forças e relações de produção que constituem o modo de produção capitalista na sociedade ocidental da primeira metade do século XIX;

2 — o carácter específico do desenvolvimento capitalista nos Estados Unidos e em França (agravado nos Estados Unidos pelos factores especiais da escravatura, emigração e fronteira);

3 — as estruturas sociais e ideológicas específicas — principalmente no campo da sexualidade — nas duas sociedades, consideradas sincrónica e diacronicamente;

4 — O processo geral de produção literária nas duas sociedades;

5 — O processo específico de inserção dos sujeitos económicos Poe e Balzac, como escritores profissionais, nas relações de produção literária.

Deve-se sobretudo notar que foram aqui acentuadas as *semelhanças* entre textos produzidos em diferentes sociedades no início do capitalismo. Entendeu-se ser esta perspectiva, neste estágio, um antídoto necessário do empirismo que tem dominado especialmente a tradição anglo-saxónica. Uma análise mais completa teria também de se debruçar sobre as diferenças entre os textos em relação com as diferenças concretas na evolução do capitalismo francês e americano.

Entretanto creio ter demonstrado que, para uma correcta compreensão da realidade social do século XIX por via das suas produções textuais, a chamada literatura fantástica se revelará central e não periférica.

(trad. de Manuela Filipe, Filomena Mesquita  
e Jacinta Matos)