

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO RIO
GRANDE DO SUL - CAMPUS FELIZ
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS: PORTUGUÊS E INGLÊS

FRANCESCA MORAES IANKOWSKI

DA MORTA À VAMPIRA:
Arquétipos Femininos na Obra de Edgar Allan Poe

FELIZ
2025

FRANCESCA MORAES IANKOWSKI

**DA MORTA À VAMPIRA: Arquétipos Femininos na Obra de Edgar
Allan Poe**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciada em Letras – Português e Inglês pelo Instituto Federal do Rio Grande do Sul - Campus Feliz.

Orientadora: Prof. Dra. Loiva Salete Vogt.

FELIZ
2025

Agradecimentos

Agradeço à minha mãe Geneci (in memoriam) por me ensinar, desde a mais tenra idade, a amar os livros e a valorizar o estudo. Ao meu marido Kauê, que sempre esteve ao meu lado, apoiando-me em todos os momentos difíceis da minha vida. Aos meus sogros, Marleti e Éder, e ao meu cunhado, Lusã, por se tornarem minha segunda família e me darem um lar quando fiquei só neste mundo. Aos meus amigos, que sempre fizeram de tudo para me dar ânimo nos dias que me eram tão pesados. Aos professores que me ensinaram e me ajudaram a me tornar a profissional que sou hoje. E ao IFRS por me proporcionar um espaço no qual pude evoluir não só academicamente, mas como ser humano.

“i do not pay attention to the
world ending.
it has ended for me
many times
and began again in the morning.”

Nayyirah Waheed

RESUMO

Esta pesquisa investiga as representações da feminilidade nos contos de Edgar Allan Poe através da teoria dos arquétipos de Carl Gustav Jung em diálogo com o contexto social e os estudos de gênero do século XIX americano. Analisam-se quatro contos fundamentais – "Berenice" (1835), "Morella" (1835), "Ligeia" (1838) e "Eleonora" (1841) – que compartilham a estrutura narrativa de um narrador "masculino", relatando a morte e o retorno perturbador de uma mulher amada. A partir da teoria junguiana do inconsciente coletivo, dos arquétipos da Donzela, da Mãe e da Anima, e dos conceitos de Sombra e Individuação, demonstra-se como as protagonistas femininas de Poe manifestam configurações arquetípicas que refletem tanto dinâmicas psicológicas profundas quanto ansiedades culturais específicas sobre feminilidade, sexualidade e autonomia feminina. Contextualiza-se essas representações literárias no âmbito do *Cult of true womanhood*, que prescrevia piedade, pureza, submissão e domesticidade como virtudes cardeais femininas, e da patologização médica do corpo feminino através do diagnóstico de histeria. A análise comparativa dos quatro contos revela padrões recorrentes de falha de individuação dos narradores masculinos, que confundem projeções internas (Anima) com realidades externas, resultando em violência física, obsessão mórbida ou desintegração psicológica. As protagonistas femininas, embora silenciadas narrativamente, persistem além da morte através de retornos espectrais que dramatizam a impossibilidade de reprimir ou destruir completamente a alteridade feminina. Examina-se também como as experiências biográficas de Poe – especialmente suas perdas maternas precoces (Eliza Poe e Frances Allan) e a morte precoce de sua esposa-prima Virginia Clemm – afetaram suas representações literárias. A pesquisa conclui que os contos de Poe funcionam simultaneamente como reflexos e críticas das ideologias patriarcais de seu tempo, expondo as violências sistêmicas contra mulheres enquanto permanecem estruturalmente limitadas pela perspectiva

masculina que reproduzem. Outrossim, as personagens femininas emergem como figuras complexas que, apesar do aprisionamento narrativo, manifestam formas de resistência, poder e irredutibilidade que transcendem as tentativas masculinas de controle, oferecendo explorações literárias ainda relevantes sobre gênero, poder, identidade e as possibilidades e impossibilidades das relações humanas.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe. Mulheres. Arquétipos femininos. Contos

ABSTRACT

This research investigates representations of femininity in Edgar Allan Poe's short stories through Carl Gustav Jung's theory of archetypes in dialogue with the social context and gender beliefs of nineteenth-century America. Four fundamental tales are analyzed – "Berenice" (1835), "Morella" (1835), "Ligeia" (1838), and "Eleonora" (1841) – which share the narrative structure of a male narrator recounting the death and disturbing return of a beloved woman. Drawing from Jungian theory of the collective unconscious, the archetypes of the Maiden, the Mother, and the Anima, and the concepts of Shadow and Individuation, this study demonstrates how Poe's female protagonists manifest archetypal configurations that reflect both deep psychological dynamics and specific cultural anxieties about femininity, sexuality, and female autonomy. These literary representations are contextualized within the Cult of True Womanhood, which prescribed piety, purity, submission, and domesticity as cardinal feminine virtues, and the medical pathologization of the female body through the diagnosis of hysteria. Comparative analysis of the four tales reveals recurring patterns of failed individuation in the male narrators, who confuse internal projections (Anima) with external realities, resulting in physical violence, morbid obsession, or psychological disintegration. The female protagonists, though narratively silenced, persist beyond death through spectral returns that dramatize the impossibility of completely repressing or destroying feminine otherness. The study also examines how Poe's biographical experiences – especially his early maternal losses (Eliza Poe and Frances Allan) and the premature death of his wife-cousin Virginia Clemm – formed his literary representations. The research concludes that Poe's tales function simultaneously as reflections and critiques of the patriarchal ideologies of his time, exposing systemic violence against women while remaining structurally limited by the masculine perspective they reproduce. Furthermore, the female characters emerge as complex figures who, despite narrative imprisonment, manifest forms of resistance, power, and irreducibility that transcend masculine attempts at control, offering literary explorations still relevant to understanding gender, power, identity, and the possibilities and impossibilities of human relationships.

Keywords: Edgar Allan Poe. Women. Female archetypes. Short stories

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	9
1.INTRODUÇÃO.....	10
2. O Gênero Conto, Arquétipos Femininos e o Contexto de Edgar Allan Poe.....	13
2.1 O Conto como Forma Narrativa.....	13
2.2 A Teoria Junguiana dos Arquétipos Femininos.....	14
2.3 A Mulher na Sociedade do Século XIX.....	17
2.4 As Influências Femininas na Vida de Poe.....	18
2. AS QUATRO MULHERES.....	21
2.1 A Donzela e a Loucura: A Profanação em "Berenice".....	21
2.2 Morella: O Terror da Maternidade e a Transmigração da Anima.....	30
2.3 A Metamorfose de Ligeia: Da Anima Erudita à Vampira Imortal.....	41
2.4 A Exceção Redentora: O Perdão em "Eleonora".....	50
3. OS QUATRO CONTOS EM PERSPECTIVA COMPARADA: PADRÕES, VARIAÇÕES E SIGNIFICADOS.....	63
3.1 Padrões Narrativos Recorrentes: A Estrutura Fundamental.....	63
3.2 Manifestações Arquéticas: A Donzela, a Sofia e a Mãe.....	65
3.3 Os Narradores Masculinos: Variações sobre a Falha de Individuação.....	68
3.4 Morte, Doença e Transformação: O Corpo Feminino em Crise.....	70
3.5 O Retorno do Reprimido: Persistência e Resistência Feminina.....	72
3.6 Contexto Social e Gênero feminino: Os Contos como Documentos Históricos.....	74
3.7 Individuação, Falha e Possibilidade: Lições Psicológicas dos Contos.....	76
3.8 Conclusão: Os Contos como Conjunto Coerente.....	78
CONCLUSÃO.....	80
REFERÊNCIAS.....	91

1.INTRODUÇÃO

Edgar Allan Poe é reconhecido como um dos maiores autores do século XIX, cuja influência se estende por gerações de escritores e leitores ao redor do mundo. Sua temática sombria, permeada por elementos góticos e psicológicos, revela-se assustadoramente sedutora, capaz de conduzir o leitor pelos corredores obscuros da mente humana e pelas paisagens desoladas da alma. No entanto, por trás de suas personagens sobrenaturais e de suas narrativas envoltas em mistério, havia mulheres reais que deixaram marcas profundas na vida e na obra do autor. A complexa relação de Poe com essas mulheres, marcada por perdas, paixões e idealizações, parece ter funcionado como um gatilho para a criação de personagens femininas impactantes que se tornaram emblemáticas do lado sombrio do movimento romântico na literatura americana.

A presente pesquisa surge da necessidade de analisar a forma com que Edgar Allan Poe representava o corpo feminino e construía a personificação das mulheres em suas obras literárias. Suas personagens femininas, simultaneamente angelicais e sombrias, frágeis e poderosas, parecem transcender a mera criação ficcional para se tornarem arquétipos que influenciaram profundamente a percepção da feminilidade em sua época e além dela. A relação conturbada do autor com as mulheres de sua vida pode ter sido determinante para a criação dessas figuras que oscilam entre a idealização suprema e a deterioração macabra, entre a musa inspiradora e a presença aterrorizante que retorna da morte. Compreender essa dualidade e os mecanismos de construção dessas personagens torna-se essencial para desvelar não apenas a psicologia criativa de Poe, mas também as configurações sociais e culturais que moldavam as representações de gênero no século XIX.

Diante desse cenário, a pesquisa busca responder à seguinte questão central: de que forma as personagens idealizadas por Edgar Allan Poe criaram uma imagem arquetípica da mulher ideal de sua época? Justifica-se a importância dessa análise pela necessidade de identificar os arquétipos femininos presentes na obra de Poe e compreender como eles influenciaram a forma com que a mulher era percebida na sociedade oitocentista. É fundamental reconhecer o poder que uma obra literária possui para moldar o imaginário coletivo de toda uma geração, influenciando

percepções sobre o corpo, o comportamento e o papel social feminino. As personagens criadas por Poe não apenas refletiram sua visão particular sobre as mulheres, mas também ajudaram a consolidar um perfil de mulher ideal que impactou escritores, artistas e leitores, perpetuando-se através do tempo e das culturas.

Para tanto, o objetivo geral desta pesquisa consiste em analisar os contos "Berenice", "Ligeia", "Morella" e "Eleonora" de Edgar Allan Poe, destacando o modo com que o autor descreve a mulher em suas obras literárias. Busca-se, de forma específica, identificar as características das protagonistas presentes nessas narrativas, observando padrões, recorrências e particularidades na construção de cada personagem. Pretende-se, ainda, comparar essas personagens femininas para descrever o arquétipo de mulher idealizado por Poe, compreendendo as implicações dessa construção tanto para a obra do autor quanto para o contexto literário e social mais amplo. Esse processo comparativo permitirá identificar elementos que aproximam e distanciam essas mulheres, revelando a complexidade da visão de Poe sobre o feminino e sua capacidade de criar figuras multifacetadas que desafiam categorizações simplistas.

A revisão teórica que fundamenta esta pesquisa é construída a partir da análise bibliográfica das próprias obras de Edgar Allan Poe, especificamente os contos selecionados, bem como de biografias publicadas por autores como Shelley Costa Bloomfield e Ricardo Araújo, que fornecem elementos essenciais para compreender a vida do autor e suas relações com as mulheres. Utiliza-se também a dissertação de Elien Martens para a análise detalhada das personagens e a obra de Carl G. Jung para fundamentar a compreensão dos arquétipos femininos, estabelecendo um diálogo entre a criação literária de Poe e as estruturas arquetípicas do inconsciente coletivo. A metodologia adotada consiste em um estudo bibliográfico de trabalhos já realizados nos quais o tema se faz presente, realizando uma comparação entre a obra ficcional de Poe e as biografias que narram sua vida e seus relacionamentos. Esse comparativo entre as duas fontes de informação permite identificar possíveis correspondências entre as experiências vividas pelo autor e as personagens por ele criadas, sem, contudo, reduzir a análise literária a um mero reflexo biográfico. Busca-se, assim, uma compreensão ampla e fundamentada dos arquétipos femininos na obra de Edgar Allan Poe, considerando tanto os aspectos estéticos e literários, quanto os contextos históricos, sociais e

psicológicos que permeiam suas criações.

2. O Gênero Conto, Arquétipos Femininos e o Contexto de Edgar Allan Poe

2.1 O Conto como Forma Narrativa

O conto, como forma narrativa breve, possui uma trajetória milenar que remonta às origens da comunicação humana. Sua etimologia deriva do latim *compūtus*, estabelecendo desde cedo a relação entre essa forma literária e o ato fundamental de narrar histórias. Embora o mais antigo conto escrito conhecido seja "O Marinheiro Náufrago" do Egito antigo (cerca de 2000 a.C.), foi apenas em meados do século XIX que o conto ganhou definições e estruturas específicas que o consolidaram como gênero literário autônomo.

Edgar Allan Poe emerge nesse contexto como figura absolutamente central, não apenas como praticante magistral da forma, mas como seu primeiro grande teórico. Em seu ensaio "Filosofia da Composição" (1846), Poe apresenta uma abordagem revolucionária: sugere que a primeira etapa da criação do conto deve ser definir o efeito que este gerará no leitor e, somente então, escolher tema e estrutura. Essa inversão do processo criativo revela a natureza calculada de sua arte, executada com "a precisão e a sequência rígida de um problema matemático" (POE, 1846, p. 163). Para Poe, o conto deveria ser lido de uma sentada para manter íntegro o efeito desejado, pois um texto longo "destitui-se, obviamente, da imensa força derivada da totalidade" (POE, 1846, p. 164, tradução nossa). Interesses externos que intervêm durante as pausas da leitura modificam ou anulam as impressões do livro, destruindo a verdadeira unidade de efeito que o autor busca criar.

Poe preferia tratar de temáticas sombrias que atravessam a mente humana, com personagens constantemente assombrados e "devorados" por seus próprios pensamentos. Júlio Cortázar, ao refletir sobre a obra de Poe, considera que há em todos nós uma presença obscura do autor americano, uma latência de Poe. Sua obra, atingindo dimensões extratemporais, as dimensões da natureza profunda do homem sem disfarces, é tão profundamente atemporal a ponto de viver em um contínuo presente, tanto nas vitrines das livrarias como nas imagens dos pesadelos, na maldade humana e também na busca de certos ideais e sonhos.

É significativo que os protagonistas de Poe, em sua maioria esmagadora, são homens emocionalmente instáveis, obcecados e potencialmente insanos. Esses

narradores masculinos servem como filtro através do qual as personagens femininas são apresentadas, adicionando camadas de complexidade à interpretação dessas figuras. O ponto de vista masculino não é neutro, mas profundamente marcado por perturbações psicológicas e obsessões particulares de cada narrador.

A contribuição de Poe ao desenvolvimento do conto moderno não pode ser subestimada. Ele foi pioneiro no conto de detetive, no horror psicológico e em narrativas que antecipam a ficção científica. Mais importante ainda, teorizou o conto como forma de arte em si mesma, com regras e potencialidades próprias. Poe defendia que o conto, pela brevidade e unidade de efeito, era superior ao romance na capacidade de impactar profundamente o leitor.

O gótico de Poe merece destaque especial. Enquanto o gótico tradicional dependia de cenários medievais e elementos sobrenaturais externos, Poe internalizou o gótico, transformando-o em fenômeno essencialmente psicológico. Como ele próprio afirmou, o terror em suas obras "não é da Alemanha, mas da alma" (POE, 1840, p. 6, tradução nossa). Essa transformação foi fundamental para o desenvolvimento da literatura psicológica moderna, influenciando gerações de escritores de Dostoiévski a Kafka, de Borges a Stephen King.

Os contos analisados nesta pesquisa – "Berenice", "Ligeia", "Morella" e "Eleonora" – exemplificam sua maestria técnica. Neles, Poe dedica grande parte da narrativa para descrever minuciosamente as características das mulheres, despertando o interesse do leitor sobre qual seria o destino de tais personagens. Essas mulheres oscilam entre extremos arquetípicos: ora sedutoras, ora angelicais, ora aterrorizantes. Poe afirmou em "Filosofia da Composição" que "a morte de uma bela mulher é, indubitavelmente, o tema mais poético do mundo" (POE, 1846, p. 165, tradução nossa), declaração que, embora possa ser lida com alguma ironia, certamente reflete a centralidade desse motivo em sua obra.

2.2 A Teoria Junguiana dos Arquétipos Femininos

A compreensão profunda das personagens femininas de Poe requer um instrumental teórico capaz de adentrar nas camadas simbólicas e psicológicas de suas narrativas. A teoria dos arquétipos desenvolvida por Carl Gustav Jung oferece esse arcabouço conceitual, permitindo identificar padrões universais de representação do feminino que transcendem o contexto histórico específico.

Jung, psiquiatra e psicoterapeuta suíço que viveu entre 1875 e 1961, dedicou

grande parte de sua obra ao estudo do inconsciente coletivo e das imagens primordiais que nele habitam, às quais deu o nome de arquétipos. Ele distingue o inconsciente pessoal (repositório de experiências individuais reprimidas) do inconsciente coletivo (camada mais profunda e universal da psique). O inconsciente coletivo contém formas ou imagens primordiais que predisõem os seres humanos a experimentar e representar certas situações fundamentais de maneiras semelhantes, independentemente de cultura ou época.

O termo "arquétipo" é definido pela Encyclopaedia Britannica como "uma imagem primordial, personagem ou padrão de circunstâncias que ocorre na literatura e no pensamento de forma consistente o suficiente para ser considerado um conceito ou situação universal" (1998). Quando um escritor como Poe cria personagens femininas que ecoam figuras mitológicas ou tipos femininos de diversas culturas, ele está dando forma literária a esses arquétipos que habitam o inconsciente coletivo.

Três arquétipos revelam-se particularmente relevantes para analisar as personagens de Poe: o arquétipo da Mãe, o da Donzela/Virgem (Kore) e o conceito de Anima.

O arquétipo da Mãe, como Jung (1969) argumentava, exemplifica perfeitamente a noção de ideias arquetípicas que pré-formam nossos pensamentos, sentimentos e ações. Este arquétipo engloba o conceito de maternidade em seu sentido mais amplo, manifestando-se em símbolos como a mãe pessoal, deusas, a Igreja, a terra, o mar, a caverna. Pode ter significados positivos (cuidado, sabedoria, fertilidade) ou negativos (o oculto, o devorador, o destino inescapável). Jung (1969) distingue cuidadosamente entre a influência da mãe pessoal e a projeção do arquétipo sobre ela: "não provêm da mãe em si, mas sim do arquétipo projetado sobre ela, o que lhe confere um pano de fundo mitológico e a investe de autoridade e numinosidade" (JUNG, 1969, p. 83, tradução nossa).

O complexo materno, quando mal integrado, produz efeitos diferentes em filhos e filhas. No filho, pode manifestar-se como donjuanismo, impotência psicológica ou, positivamente, como Eros diferenciado, capacidade para amizade e senso estético desenvolvido. Na filha, Jung (1969) identifica pelo menos quatro manifestações principais: hipertrofia do elemento materno, superdesenvolvimento do Eros, identidade com a mãe, ou resistência à mãe (que pode resultar em desenvolvimento intelectual excepcional mas relação conflituosa com a própria

feminilidade). As heroínas de Poe como Ligeia e Morella, com sua erudição excepcional e relação ambígua com a maternidade, podem ser lidas como manifestações literárias desse tipo específico de complexo materno feminino.

O arquétipo da Donzela ou Kore representa, para Jung (1969), o componente feminino na psique do homem e atua como inspiradora de sua vida. "O arquétipo da Donzela exprime o lado virginal, ainda não tocado pela experiência da vida. Ele representa o sentimento em sua forma mais pura, ainda não diferenciada" (JUNG, 2011, p. 357). A Donzela é essencialmente potencialidade, promessa, um ser no limiar de transformação. "A virgem representa uma totalidade ainda inconsciente, uma possibilidade de vida que ainda não se tornou real" (JUNG, 2011, p. 361). Ela existe em suspensão entre infância e maturidade, entre inocência e experiência.

O conceito de Anima é fundamental para compreender narrativas onde homens escrevem sobre mulheres. Segundo Jung (1969), oculta no inconsciente de todo homem existe uma "personalidade feminina" denominada Anima. Esta representa o arquétipo do feminino na psique masculina, incorporando todas as experiências ancestrais do homem com a mulher. Como Jung adverte, "a Anima representa não a mulher real, mas a imagem ou Imago do feminino que o homem carrega dentro de si e que ele invariavelmente projeta sobre as mulheres reais com as quais se relaciona" (JUNG, 2014, p. 199). Essa projeção é responsável tanto pelos aspectos fascinantes quanto problemáticos das relações, pois o homem frequentemente se apaixona não pela mulher real, mas por sua própria Anima projetada sobre ela.

A Anima manifesta-se em quatro estágios progressivos que Jung (1969) associa a figuras femininas arquetípicas: Eva (natureza e instinto), Helena de Tróia (nível estético-romântico), Maria (espiritualidade transcendente) e Sofia (sabedoria). Nas obras de Poe, é possível identificar personagens femininas que correspondem a diferentes níveis. Contudo, a Anima em Poe raramente permanece em formas positivas. Jung (1969) advertia que a Anima, quando não reconhecida e diferenciada do ego, pode tornar-se autônoma e assumir aspectos sombrios e destrutivos.

A integração saudável da Anima requer que o homem reconheça essa figura interna como parte de si mesmo. Esse processo faz parte do que Jung (1969) denomina Individuação, processo pelo qual um indivíduo se torna psicologicamente completo. Os narradores de Poe, com sua reclusão, obsessões mórbidas e incapacidade de manter relações saudáveis, representam falhas dramáticas nesse

processo.

A noção de Sombra também é fundamental. Como Jung (1969) a define, é constituída por tudo aquilo que o indivíduo não quer reconhecer em si mesmo: o inferior, o imoral, os impulsos reprimidos. Jung acreditava que "quando a Sombra permanece completamente inconsciente e não reconhecida, ela pode dominar o indivíduo de maneiras perigosas e destrutivas, levando a comportamentos compulsivos, neuroses severas ou até mesmo a surtos psicóticos" (JUNG, 2012, p. 32). Nos contos de Poe, os narradores frequentemente projetam sua Sombra sobre as personagens femininas, vendo nelas a corporeidade, mortalidade e decadência que recusam reconhecer em si mesmos.

2.3 A Mulher na Sociedade do Século XIX

Para compreender as personagens femininas de Poe, é fundamental situá-las no contexto histórico e social do século XIX. O período entre 1820 e 1840 foi dominado nos Estados Unidos pelo que a historiadora Barbara Welter denominou "Cult of True Womanhood". Esse culto era um sistema completo de prescrições que definia o que constituía uma mulher "verdadeira". Segundo Welter (1966), o papel feminino deveria ser estritamente restrito à cozinha e ao berçário. A mulher ideal era definida por quatro virtudes cardeais: piedade, pureza, submissão e domesticidade.

A pureza referia-se primariamente à castidade sexual. Jovens mulheres "eram ensinadas a valorizar sua virgindade como a 'pérola de grande valor' que era seu maior bem" (WELTER, 1966, p. 154-155, tradução nossa). A perda da pureza, mesmo por violência, era vista como tornando a mulher permanentemente maculada. A submissão estabelecia a hierarquia de gênero: a mulher deveria ser totalmente passiva e obediente. Catharine Beecher (1841), uma das mais influentes escritoras de manuais domésticos do período, glorificava explicitamente essa submissão, argumentando que a dependência e obediência femininas eram não apenas naturais, mas a fonte da verdadeira felicidade da mulher.

A domesticidade circunscrevia o espaço legítimo de ação feminina ao interior do lar. A educação feminina era limitada ao ensino religioso e às habilidades domésticas básicas. Conhecimentos mais avançados eram considerados não apenas desnecessários, mas potencialmente perigosos para mulheres.

Essa concepção era complementada por uma visão contraditória da natureza feminina. A mulher era simultaneamente exaltada como pilar moral e retratada como

criatura delicada e fraca. As práticas de vestuário materializavam essa ideologia: o corset era apertado ao extremo, comprimindo órgãos e dificultando a respiração. Mulheres frequentemente desmaiavam, e isso era visto como evidência de delicadeza natural.

A saúde das mulheres era frequentemente precária. Como documenta Alison Matthews David (2015), "No século XIX, as mulheres às vezes consumiam vinagre ou arsênico em pequenas quantidades para produzir a palidez da moda — o 'ar tísico' associado à beleza e delicadeza" (DAVID, 2015, p. 72, tradução nossa). A mulher saudável e robusta era vista com suspeita. A verdadeira dama deveria parecer à beira de se desvanecer, delicada demais para este mundo.

A histeria tornou-se uma das mais significativas "doenças femininas" do século XIX. O termo deriva da palavra grega *hystera* (útero), refletindo a crença de que essa condição tinha origem nos órgãos reprodutivos. A histeria abrangia praticamente qualquer sintoma que escapasse ao comportamento "normal" esperado de uma mulher.

Como observa a historiadora Elaine Showalter (1985), mesmo quando homens e mulheres apresentavam sintomas idênticos, os homens eram geralmente descritos como altamente civilizados e refinados, sofrendo sob pressão de responsabilidades. As mulheres, por outro lado, eram diagnosticadas com "mal feminino", condição explicitamente associada à sua sexualidade e à natureza supostamente problemática do corpo feminino.

Como sugerem Barbara Ehrenreich e Deirdre English (1978), o diagnóstico de histeria podia oferecer um "escape" da pressão da vida doméstica. A histeria tornou-se uma forma de protesto corporal, maneira pela qual mulheres sem voz pública podiam expressar insatisfação com suas vidas. Através dos sintomas históricos, o corpo feminino falava o que a boca feminina não tinha permissão para dizer.

2.4 As Influências Femininas na Vida de Poe

A obra de Poe, particularmente suas representações de mulheres moribundas e retornantes, requer exame das figuras maternas que moldaram sua experiência formativa. Elizabeth Arnold Hopkins Poe (Eliza), sua mãe biológica, era atriz. Como Michaela Hulínová observa, "A imagem de sua mãe, eternamente viva, reinventando-se a cada novo papel teatral, foi possivelmente uma das inspirações de Poe para seu conto 'Morella'" (HULÍNOVÁ, 2009, p. 16, tradução nossa).

Angela Carter (1979) descreve o jovem Edgar assistindo sua mãe "morrer" no palco durante performances, apenas para reaparecer momentos depois "vibrante e deliciosamente viva". Essa experiência repetida pode ter criado associação fundamental entre feminilidade, performance, morte e retorno.

Em termos junguianos, a perda da mãe em idade tão precoce teria consequências profundas. Jung argumenta que "a mãe pessoal serve como a primeira portadora do arquétipo" (JUNG, 1969, p. 86, tradução nossa), mas que o poder emocional que ela exerce deriva não apenas de suas características individuais, mas do arquétipo projetado sobre ela. Quando uma criança perde a mãe antes de memórias conscientes claras, a mãe morta torna-se idealizada, transformada em imagem arquetípica pura.

Frances Keeling Valentine Allan, mãe adotiva de Poe, representava configuração diferente: mulher doméstica e devota, conformando-se aos ideais da True Womanhood. No entanto, Frances estava frequentemente doente e John Allan nunca adotou Edgar formalmente. Frances morreu em 1829 quando Edgar tinha vinte anos.

A divisão entre essas duas mães pode ter contribuído para o que Jung descreve como polarização do arquétipo. Jung (1969) nota que o arquétipo pode ser "projetado em outras figuras ou dividindo-se em figuras polarizadas como a fada boa e a bruxa má dos contos infantis" (JUNG, 1969, p. 105, tradução nossa). Nos contos, vemos mulheres idealizadas que se transformam em figuras aterrorizantes.

Como Jung observa sobre o complexo materno: "O arquétipo materno é a base do chamado complexo materno. [...] Segundo minha experiência, parece-me que a mãe sempre está ativamente presente na origem da perturbação" (JUNG, 2014, OC 9/1, p.161). Jung enfatiza: "Se as imagens primordiais permanecem conscientes de alguma forma, a energia que pertence a elas pode fluir livremente para o homem" (JUNG, 1969, p. 94, tradução nossa).

Virginia Eliza Clemm Poe, prima e esposa de Edgar, exerceu influência profunda. Casados quando ela tinha treze anos e ele vinte e sete, o casamento foi controverso mesmo para padrões da época. Em termos junguianos, Virginia representava o arquétipo da Donzela em forma pura.

Em janeiro de 1842, Virginia começou a manifestar tuberculose. Como Kenneth Silverman observa, "Após a morte de Virginia, os contos de mulheres moribundas de Poe adquiriram uma dor mais aguda de recordação, como se suas

heroínas anteriores — Ligeia, Eleonora, Morella — tivessem todas prefigurado sua perda" (SILVERMAN, 1991, p. 324, tradução nossa).

Como observa Karen Weekes (2002), "As mulheres da imaginação de Poe são retratadas como estranhamente assexuadas, admiradas à distância e intocáveis intimamente" (WEEKES, 2002, p. 150, tradução nossa), sugerindo uma distância e idealização que não correspondem a uma esposa real. Virginia funcionou como portadora da Anima de Poe, particularmente dos aspectos mais puros e espiritualizados.

Virginia morreu em janeiro de 1847. Em cartas subsequentes, Poe descreve sua dor como algo que o deixou "insano, com longos intervalos de sanidade horrível" (POE, [1849] 1948, v. 2, p. 452, tradução nossa). Como observa Jenny Webb (2011), nas histórias de Poe "a força de vontade" das personagens femininas é "ecoada na determinação" delas de resistir à morte.

Como argumenta Leland Person, nas obras de Poe "Elas [as mulheres] só se tornam significativas quando são interpoladas na experiência masculina" (PERSON, 2001, p. 137, tradução nossa). Virginia, tanto em vida quanto em morte, foi consistentemente "interpolada" na experiência e arte de Edgar. Como nota Kennedy, "As mortes frequentes de mulheres nas obras de Poe refletem tanto a idealização cultural do sofrimento feminino quanto os perigos muito reais do parto e das doenças enfrentados pelas mulheres no século XIX" (KENNEDY, 2001, p. 17, tradução nossa).

2. AS QUATRO MULHERES

2.1 A Donzela e a Loucura: A Profanação em "*Berenice*"

Entre os contos mais perturbadores e visceralmente chocantes de Edgar Allan Poe, "*Berenice*" (1835) ocupa um lugar singular, não apenas pela violência gráfica de sua conclusão, mas pela forma como condensa e dramatiza as ansiedades culturais em torno da feminilidade, da corporeidade e da sexualidade que permeavam a sociedade americana do início do século XIX. A história de uma jovem vibrante que adoece misteriosamente, definha até uma aparência cadavérica, é enterrada prematuramente e tem seus dentes arrancados de sua boca por seu primo e noivo em um transe monomaníaco, funciona simultaneamente como narrativa de horror gótico e como registro sintomático das profundas perturbações que caracterizavam as relações de gênero na época de Poe. Quando analisada através da lente teórica junguiana, em diálogo com o contexto sociocultural que moldava a experiência feminina no século XIX, "*Berenice*" revela-se não apenas como um exercício de terror psicológico, mas como uma exploração literária complexa dos arquétipos femininos, das projeções masculinas sobre o corpo feminino, e das violências simbólicas e literais que resultam quando essas projeções colidem com a realidade irreduzível da alteridade feminina.

O conto inicia com uma descrição que imediatamente estabelece a dicotomia fundamental entre os dois protagonistas. Egeu, o narrador, abre sua confissão declarando: "A miséria é múltipla. A desgraça da terra é multiforme. [...] Mas, como Cleômenes, estou morrendo de uma doença particular – não devo abrandar nem um pouco aquela estranha anomalia em minha família." (POE, 1835, p. 333, tradução nossa). Essa criança doentia e introspectiva, cujos "primeiros anos rolaram entre os livros", vive "não no mundo, mas apenas em minha própria mente" (POE, 1835, p. 333, tradução nossa), estabelecendo desde o início uma existência desencarnada da mente divorciada do corpo. Berenice, sua prima, representa o pólo oposto. Poe a descreve: "Berenice e eu éramos primos, e crescemos juntos nas residências paternas. Contudo, crescemos de forma diferente – eu, enfermo de saúde e

sepultado na melancolia – ela, ágil, graciosa e transbordante de energia"(POE, 1835, p. 334, tradução nossa). Ela "vagava despreocupadamente pela vida sem pensar nas sombras em seu caminho"(POE, 1835, p. 334, tradução nossa). Essa oposição inicial não é meramente descritiva, mas estabelece simbolicamente dois modos radicalmente diferentes de existência: Egeu representa a vida da mente desencarnada, da reclusão, da imobilidade e da morte-em-vida na biblioteca sombria; Berenice representa a vida do corpo, do movimento, da natureza e da vitalidade física. Em termos junguianos, essa dicotomia pode ser lida como a separação problemática entre o ego masculino hiperdesenvolvido (identificado exclusivamente com o intelecto e divorciado do corpo) e a Anima projetada sobre a figura feminina (identificada com a natureza, a corporeidade e os instintos vitais). Egeu, desde o início, revela-se como um indivíduo cuja relação com sua própria Anima é profundamente perturbada, levando a uma dissociação entre mente e corpo que se manifesta literalmente em sua condição de doença crônica e em sua reclusão na biblioteca.

A transformação de Berenice constitui o evento central do conto, e é precisamente nessa transformação que podemos identificar a operação tanto dos arquétipos junguianos quanto das ansiedades culturais do século XIX em torno da feminilidade. Berenice, que começou como a encarnação perfeita do arquétipo da Donzela ou Kore – juventude, vitalidade, potencialidade não realizada, movimento livre e despreocupado pela natureza – é subitamente atingida por uma doença que Egeu descreve em termos apocalípticos:

"Uma doença – uma doença fatal – caiu como o simum sobre seu corpo, e mesmo enquanto eu a contemplava, o espírito da mudança varreu sobre ela, permeando sua mente, seus hábitos e seu caráter, e, de uma maneira das mais sutis e terríveis, perturbando até mesmo a identidade de sua pessoa!"(POE, 1835, p. 335, tradução nossa).

Essa "doença fatal e primária"(POE, 1835, p. 335, tradução nossa), como ele a caracteriza, transforma Berenice em uma figura irreconhecível, marcando uma ruptura radical entre a menina vibrante e a mulher doente e espectral. A natureza exata dessa "doença fatal" permanece deliberadamente vaga na narrativa de Egeu, que a qualifica apenas como "o destruidor", mas os sintomas que ele descreve – mudanças morais, físicas e mentais, culminando em crises semelhantes à epilepsia

ou à catalepsia – alinham-se perfeitamente com as descrições médicas da histeria do século XIX. Significativamente, estudiosos como Karen Weekes(2002) e Dawn Keetley(1999) argumentam que essa "doença fatal e primária" que supera Berenice não é outra senão sua maturação sexual, a passagem da menina para a mulher, vista através da lente distorcida do medo e da repulsa masculinos.

Essa interpretação ganha força considerável quando situada no contexto das concepções médicas e culturais sobre a feminilidade no século XIX. Como vimos no capítulo anterior, a puberdade feminina e os processos reprodutivos eram vistos pela medicina da época como inerentemente patológicos, como fontes de instabilidade física e mental que tornavam a mulher constitutivamente vulnerável e doente. Barbara Ehrenreich e Deirdre English(1978) documentam como as visões médicas da saúde feminina no século XIX identificavam todas as funções femininas como inerentemente patológicas, de modo que ser mulher era, em si mesmo, estar em um estado de doença potencial ou atual. A menstruação, a gravidez, o parto e a menopausa eram todos considerados períodos de crise durante os quais a mulher poderia facilmente sucumbir a perturbações físicas ou mentais. Nesse contexto, a transformação de Berenice de uma criança "ágil" e "transbordante de energia" em uma mulher sexualmente madura não representa apenas um desenvolvimento biológico natural, mas é lida por Egeu – e pela cultura médica que informa sua percepção – como uma doença, uma degeneração, uma perda irreparável da pureza e integridade originais.

A descrição que Egeu oferece de Berenice após sua transformação é reveladora tanto pelo que diz quanto pelo que sugere. Ela não é mais a jovem vibrante que ele conheceu; em vez disso, tornou-se "magra", "pálida", "insana", com "cabelos amarelos" que caem sobre uma testa excessivamente alta. Seus olhos são descritos como "sem vida, sem brilho e aparentemente sem pupila", e quando ela sorri, seus dentes se revelam "longos, estreitos e excessivamente brancos". Essa descrição transforma Berenice de um ser humano vivo em algo próximo a um cadáver ambulante, uma figura espectral que parece já estar morta embora ainda respire. Significativamente, Egeu afirma que durante seu período de saúde e beleza, ele não a amava, mas que "na época estranha de sua beleza arruinada, eu a adorava". Essa confissão perturbadora revela que a atração de Egeu não é pela mulher viva, saudável e sexualmente madura, mas pela mulher dessexualizada, despojada de sua vitalidade, aproximando-se da morte. Essa preferência pela

mulher moribunda sobre a mulher viva reflete perfeitamente a estética cultural do século XIX que, como discutimos anteriormente, valorizava a palidez, a fragilidade e a aparência etérea quase espectral como o ideal da beleza feminina. A mulher saudável, robusta e cheia de energia vital era vista como potencialmente vulgar ou excessivamente carnal; a verdadeira dama deveria parecer sempre à beira de se desvanecer.

Em termos junguianos, a transformação de Berenice pode ser compreendida como a transição do arquétipo da Donzela para algo muito mais complexo e perturbador. A Donzela, como vimos, representa potencialidade pura, um estado de suspensão entre a infância e a maturidade. Quando essa Donzela começa sua transformação em mulher adulta – um processo que envolveria o despertar da sexualidade, o desenvolvimento do corpo feminino maduro e a conscientização da mortalidade e da corporeidade – ela deveria, na progressão arquetípica natural, mover-se em direção ao arquétipo da Mãe ou ao menos ao de uma mulher adulta integrada. No entanto, na psique perturbada de Egeu e na estrutura social que ele internaliza, essa transição natural é experimentada como uma catástrofe, como a perda de um ideal inatingível e a emergência de algo monstruoso e aterrorizante. A Berenice doente representa não um estágio natural de desenvolvimento, mas a Anima patológica de Egeu, a projeção de seus próprios medos sobre a corporeidade, a sexualidade e a mortalidade sobre o corpo feminino.

A Sombra, outro conceito central na teoria junguiana, manifesta-se de forma particularmente vívida e perturbadora em "Berenice". A Sombra, outro conceito central na teoria junguiana, manifesta-se de forma particularmente vívida e perturbadora em "Berenice". Jung define a Sombra em termos que se aplicam perfeitamente ao caso de Egeu:

"A sombra é um problema moral que desafia toda a personalidade do ego, pois ninguém pode tornar-se consciente da sombra sem considerável esforço moral. Tornar-se consciente dela envolve reconhecer os aspectos obscuros da personalidade como presentes e reais. Este ato é a condição essencial para qualquer tipo de autoconhecimento"(JUNG, 1968, p. 8, tradução nossa).

A Sombra contém tudo aquilo que o indivíduo não quer reconhecer em si mesmo – o inferior, o imoral, o corpóreo, os impulsos reprimidos. Egeu, com sua vida inteiramente mental e sua rejeição do corpo e dos instintos, possui uma

Sombra especialmente densa e não integrada, que ele projeta intensamente sobre Berenice. A transformação física de Berenice, sua doença, sua decadência corporal, representam para Egeu não apenas a deterioração dela, mas um espelho de sua própria morte-em-vida, sua própria condição de existência espectral na biblioteca. A ironia é que Egeu, que se considera puro intelecto, é na verdade tão doente quanto Berenice, senão mais; sua condição é uma doença da alma que se manifesta em sua monomania, enquanto a dela é uma doença do corpo. Mas Egeu não pode reconhecer sua própria doença psíquica, sua própria Sombra; em vez disso, ele a projeta sobre Berenice, vendo nela o horror da decadência e da mortalidade que ele não pode aceitar em si mesmo.

Essa projeção da Sombra intensifica-se dramaticamente na cena crucial da biblioteca, que marca o ponto de virada do conto em direção ao seu clímax horrífico. Berenice aparece diante de Egeu em seus aposentos privados à noite, vestida em "draperies cinzentas" que sugerem tanto roupas de dormir quanto mortalhas, seu cabelo agora amarelo vívido contrastando com sua palidez cadavérica. A descrição de Egeu dessa aparição é permeada de linguagem que sugere simultaneamente fascinação erótica e horror abjeto. Ele descreve seu corpo como "emaciado", mas é incapaz de desviar o olhar. Quando Berenice sorri – e esse sorriso é repetidamente descrito como tendo um "significado peculiar" – seus dentes são revelados, e é nesse momento que a obsessão monomaniaca de Egeu fixa-se irreversivelmente neles. Essa cena pode ser lida, através de múltiplas lentes interpretativas que se complementam, como um momento de crise psicosssexual profunda, onde as projeções de Egeu, as ansiedades culturais sobre a sexualidade feminina e as dinâmicas arquetípicas convergem em um ponto de intensidade insuportável.

A fixação de Egeu nos dentes de Berenice tem sido objeto de numerosas interpretações críticas. A leitura psicanalítica freudiana, representada por Marie Bonaparte (1949), interpreta os dentes como símbolos da vagina dentada, o medo masculino arquetípico da sexualidade feminina como algo que pode castrar ou devorar. Essa interpretação certamente ressoa com elementos do texto: Egeu experimenta os dentes como simultaneamente fascinantes e aterrorizantes, como objetos de desejo obsessivo e fonte de terror. No entanto, uma leitura junguiana oferece camadas adicionais de significado. Os dentes, na economia simbólica do conto, representam a fronteira entre o interior e o exterior do corpo, entre o que está oculto e o que pode ser revelado através da abertura da boca. Eles são

simultaneamente parte do corpo de Berenice e objetos que podem ser separados dele, concretizando a tensão entre a mulher como ser integrado e a mulher como conjunto de partes fragmentadas que podem ser possuídas ou destruídas separadamente.

Significativamente, Egeu descreve sua obsessão pelos dentes não em termos meramente físicos, mas intelectuais: ele começa a vê-los como "*des idées*" – ideias, conceitos. Essa substituição de dentes por ideias representa uma tentativa desesperada de transformar o corpo irredutível de Berenice – seu corpo feminino, sexualmente maduro, mortal e opaco – em algo que possa ser possuído intelectualmente, compreendido, dominado através do pensamento. Egeu narra sua obsessão em termos que misturam desejo e horror: "Os dentes! – os dentes! – eles estavam aqui, e ali, e em toda parte, e visível e palpavelmente diante de mim; longos, estreitos e excessivamente brancos, com os lábios pálidos contorcendo-se ao redor deles"(POE, 1835, p. 336, tradução nossa). Ele declara em sua monomania: "Senti que a posse deles poderia, apenas ela, restaurar-me à paz, devolvendo-me à razão"(POE, 1835, p. 336, tradução nossa). Essa confissão perturbadora revela que a tentativa de transformar o corpo de Berenice em "ideias" é uma tentativa de transformar o mistério da alteridade feminina em objetos que podem ser literalmente segurados nas mãos. Kristen Renzi(2013), em seu ensaio *Hysterical Vocalizations of the Female Body in Edgar Allan Poe's 'Berenice'*, argumenta que essa obsessão reflete a compreensão intuitiva de Egeu de que o corpo histérico de Berenice está tentando comunicar algo, que seus sintomas são uma forma de linguagem corporal alternativa. A histeria, como Elaine Showalter(1985) e outros historiadores da medicina documentam, era uma linguagem corporal não verbal alternativa usada por mulheres para se dirigir a uma sociedade dominada por homens que não as compreendia. Os dentes, e particularmente o sorriso que os revela, representam a capacidade de Berenice de "falar", de expressar algo que Egeu encontra simultaneamente fascinante e intolerável.

O contexto social do século XIX torna ainda mais significativa essa dinâmica de silenciamento e fala. Como vimos, as mulheres da época eram sistematicamente privadas de voz pública e poder político. Suas opiniões, desejos e experiências eram considerados irrelevantes ou impróprios para expressão. Barbara Welter (1966) diz que o "*The cult of true womanhood*" exigia que a mulher fosse submissa, silenciosa

e obediente. Quando as mulheres não podiam ou não queriam conformar-se a essas expectativas, seus corpos frequentemente "falavam" através de sintomas histéricos – convulsões, paralisias, perda de voz, e uma infinidade de outras manifestações corporais do sofrimento psíquico que não podia ser verbalizado, como definiu Elaine Showalter(1985). Berenice, privada de voz narrativa no conto (ela nunca fala diretamente; tudo o que sabemos dela vem filtrado pela percepção distorcida de Egeu), "fala" através de seu corpo doente, através de suas convulsões, através de seu sorriso enigmático e, finalmente, através de seu "grito selvagem" que perturba o silêncio da noite após seu enterro prematuro.

O horror de Egeu diante desse corpo que fala, que se recusa a permanecer silencioso e compreensível, culmina no ato de violência que forma o clímax do conto. Embora Egeu afirme não se lembrar claramente de suas ações durante seu transe monomaniaco, as evidências são incontestáveis: ele desenterrou o corpo de Berenice (que havia sido enterrada prematuramente, ainda viva) e extraiu todos os seus trinta e dois dentes com instrumentos de cirurgia dental. Esse ato de mutilação corporal representa a tentativa final e desesperada de Egeu de silenciar a "fala" do corpo de Berenice, de possuir e controlar os signos de sua autonomia e alteridade, de reduzir a mulher complexa e opaca a objetos que ele pode "compreender" e possuir. A violência dessa cena, que causou escândalo quando o conto foi publicado e levou Poe a remover as descrições mais gráficas em versões posteriores, não é gratuita ou meramente sensacionalista, mas representa literalmente as violências simbólicas e reais que eram perpetradas contra as mulheres no século XIX em nome da compreensão, do controle e do tratamento médico.

Os tratamentos médicos reais para a histeria no século XIX frequentemente envolviam formas de violência corporal apenas ligeiramente menos gráficas que a mutilação perpetrada por Egeu. Médicos prescreviam reclusão forçada, imobilização completa, alimentação forçada, e até mesmo intervenções cirúrgicas nos órgãos reprodutivos femininos como "curas" para comportamentos que hoje reconhecemos como sintomas de depressão, ansiedade ou simplesmente inconformismo com papéis sociais opressivos. A "cura do repouso" de S. Weir Mitchell, que se tornaria o tratamento padrão para histeria no final do século XIX, envolvia isolar a paciente completamente, proibi-la de ler, escrever, ou engajar em qualquer atividade mental, e forçá-la a permanecer deitada por semanas ou meses – uma forma de prisão médica que Charlotte Perkins Gilman(1892) dramatizaria em seu conto "The Yellow

Wallpaper" como levando não à cura, mas à completa desintegração mental. A extração dos dentes de Berenice por Egeu, embora obviamente mais extrema e explicitamente horrível, existe em um continuum com essas práticas médicas reais que tratavam o corpo feminino como um objeto a ser controlado, silenciado e reformado de acordo com ideais masculinos.

O processo de Individuação, conceito central na psicologia junguiana, envolve a integração consciente tanto dos aspectos masculinos quanto dos femininos da psique, tanto da luz quanto da Sombra, em direção à totalidade do *Self*. Esse processo requer o reconhecimento e a integração da Anima para os homens e do Animus para as mulheres, bem como o confronto honesto com a própria Sombra. "Berenice" pode ser lido como uma representação literária do que acontece quando o processo de Individuação falha catastroficamente. Egeu, ao invés de integrar sua Anima – ao invés de reconhecer e abraçar os aspectos corporais, emocionais e instintivos de sua própria psique que ele projetou sobre Berenice – tenta destruí-los. Ao invés de confrontar e integrar sua Sombra – ao invés de reconhecer sua própria doença psíquica, sua própria morte-em-vida, sua própria monstruosidade potencial – ele a projeta sobre Berenice e depois tenta aniquilá-la fisicamente. O resultado é não a cura ou a integração, mas o aprofundamento de sua patologia: o conto termina com Egeu em um estado de confusão e horror ainda maior, e com Berenice não morta, mas mutilada, ainda viva mas marcada permanentemente pela violência perpetrada contra ela.

Aqui reside uma das dimensões mais perturbadoras e talvez mais radicais de "Berenice": Berenice não permanece morta. Apesar da tentativa de Egeu de silenciá-la, de reduzi-la a objetos possuíveis, de destruir sua capacidade de "falar", ela sobrevive. O grito que rompe o silêncio da noite, provocando a entrada do criado que traz as notícias horríveis, é a voz de Berenice, uma voz que não pode ser suprimida nem mesmo pela violência mais extrema. Os estudiosos que trabalham com a teoria junguiana em "Berenice" observam que, embora Egeu falhe completamente em sua Individuação e permaneça aprisionado em sua patologia, Berenice, de certa forma, sobrevive – danificada, mutilada, mas ainda viva e ainda capaz de vocalização. Seu corpo histérico continua a "falar", recusando-se a ser silenciado mesmo quando literalmente privado dos instrumentos da fala. Essa persistência perturbadora sugere algo que a ideologia de gênero do século XIX tentava negar: a irredutibilidade fundamental da alteridade feminina, a

impossibilidade de reduzir completamente a mulher às projeções e fantasias masculinas, a capacidade do corpo feminino de resistir e sobreviver mesmo às violências mais extremas dirigidas contra ele.

Do ponto de vista do contexto social do século XIX, "Berenice" funciona simultaneamente como reflexo e como crítica das ideologias e práticas de gênero da época. Por um lado, o conto reproduz muitos dos tropos e ansiedades culturais que discutimos: a feminilidade associada à doença, a maturação sexual feminina vista como patológica, o corpo feminino como objeto de fascínio e horror masculinos, a necessidade masculina de controlar e silenciar a expressão feminina. A própria estrutura narrativa do conto, que concede toda a autoridade narrativa a Egeu enquanto Berenice permanece silenciosa e conhecida apenas através de suas descrições distorcidas, replica a estrutura de poder de gênero da sociedade patriarcal. Por outro lado, o conto também expõe a violência e a patologia dessas atitudes e práticas. Egeu não é apresentado como um herói ou mesmo como uma figura simpática; ele é claramente um monstro, um homem cuja obsessão intelectual e desconexão do corpo o levam a perpetrar um ato de violência inominável. O conto força os leitores a confrontarem as implicações horríveis das identidades de gênero que tratam o corpo feminino como objeto, que patologizam a feminilidade normal, e que concedem aos homens autoridade absoluta sobre a interpretação e o tratamento das experiências femininas.

A recepção crítica moderna de "Berenice" tem sido marcada por debates sobre até que ponto Poe estava conscientemente criticando as identidades de gênero de sua época ou simplesmente reproduzindo-as. Jenny Webb(2011), em seu ensaio comparativo sobre Poe e Calvino, observa que Poe é frequentemente interpretado de maneiras contraditórias: como idealizador, obcecado, patológico em relação às mulheres, ou como subversivo e até mesmo proto-feminista. Paula Kot(2010) e Cynthia Jordan(1989) argumentam que, embora Poe certamente não fosse um feminista no sentido moderno, suas obras frequentemente revelam as violências e contradições das estruturas patriarcais, mesmo que não ofereçam alternativas claras a elas. A melhor leitura de "Berenice" talvez seja aquela que reconhece essa ambiguidade fundamental: o conto está profundamente imbricado nas identidades de gênero de seu tempo e reproduz muitas de suas premissas problemáticas, mas simultaneamente expõe a patologia e a violência dessas ideologias através da representação não censurada de suas implicações mais

extremas.

A análise de "Berenice" através da teoria junguiana, em diálogo com o contexto social do século XIX, revela um conto que é muito mais do que uma simples narrativa de horror gótico. É uma exploração literária complexa dos arquétipos femininos e suas manifestações patológicas, das projeções masculinas sobre o corpo feminino, dos custos psíquicos da dissociação entre mente e corpo, intelecto e instinto, masculino e feminino. É também, inevitavelmente, um documento histórico que registra as ansiedades, contradições e violências que caracterizavam as relações de gênero no início do século XIX americano. Berenice emerge dessa análise não apenas como uma vítima passiva da obsessão masculina, mas como uma figura complexa cuja transformação do arquétipo da Donzela para algo muito mais perturbador e opaco reflete tanto as pressões sociais sobre as mulheres reais da época quanto a impossibilidade final de reduzir a experiência feminina às categorias e projeções masculinas. Seu corpo doente "fala" uma verdade que Egeu não pode suportar ouvir, e sua sobrevivência final, embora mutilada, representa uma forma de resistência que transcende o silenciamento narrativo ao qual ela é submetida. "Berenice" permanece, assim, como um dos contos mais perturbadores e simultaneamente mais reveladores de Poe, um texto que continua a desafiar e incomodar leitores precisamente porque toca em questões fundamentais sobre corpo, gênero, poder e violência que permanecem, em muitos aspectos, tão relevantes hoje quanto eram no século XIX.

2.2 Morella: O Terror da Maternidade e a Transmigração da Anima

Se "Berenice" representa a violência física e a mutilação corporal como resposta masculina à opacidade do corpo feminino, "Morella" (1835) explora um território igualmente perturbador, embora menos explicitamente violento: a tentativa de transcender completamente o corpo feminino através da intelectção, e as consequências aterrorizantes quando esse corpo se recusa a desaparecer, retornando através da própria descendência que deveria representar sua superação. Publicado no mesmo ano que "Berenice", "Morella" forma com aquele conto e com "Ligeia" (1838) o que a crítica frequentemente denomina o "triumvirato" das heroínas trágicas de Poe, mulheres de intelecto excepcional que morrem misteriosamente mas se recusam a permanecer mortas, assombrando e eventualmente destruindo os

narradores masculinos que tentaram possuí-las, compreendê-las ou superá-las. No entanto, "Morella" distingue-se de seus contos companheiros por uma característica singular: a protagonista feminina morre dando à luz, e seu retorno ocorre não em seu próprio corpo ressuscitado, mas através da reencarnação ou transmigração de sua identidade para sua filha. Essa duplicação da figura materna, essa divisão de uma mulher em duas e depois sua reunificação fantasmagórica, oferece um terreno particularmente fértil para análise através da teoria junguiana dos arquétipos e das ansiedades culturais sobre maternidade, educação feminina e identidade que permeavam o século XIX.

O conto inicia com uma declaração que imediatamente estabelece a natureza paradoxal da relação entre o narrador sem nome e sua esposa Morella: "Com um sentimento profundo de admiração, mas sem afeição" é como ele descreve seus sentimentos iniciais por ela. Essa distinção é fundamental: admiração intelectual, mas ausência de amor erótico ou romântico. O narrador posiciona-se explicitamente não como amante de Morella, mas como seu aluno, seu discípulo intelectual. Morella é apresentada como uma mulher de "profunda erudição" e "talentos gigantescos", versada nos estudos místicos e transcendentais que o narrador também persegue, mas que ela compreende com uma profundidade que ele nunca alcança. A descrição que o narrador oferece de suas sessões de estudo conjuntas enfatiza a dinâmica de mestre e pupilo: ele se submete à sua orientação, bebe de seu conhecimento, e gradualmente começa a perceber que há algo perturbador e "proibido" nas regiões do pensamento para as quais ela o conduz. Essa configuração inicial é notável por várias razões, especialmente quando situada no contexto social do século XIX.

A figura de uma mulher erudita, intelectualmente superior a um homem e servindo como sua professora e guia intelectual, representa uma inversão radical das normas de gênero do século XIX. Como vimos no capítulo sobre a condição feminina na época, a educação das mulheres era deliberadamente limitada ao ensino religioso e às habilidades domésticas básicas necessárias para gerenciar uma casa e educar crianças pequenas. Conhecimentos avançados, especialmente em filosofia, metafísica e teologia – precisamente as áreas em que Morella demonstra maestria – eram considerados não apenas desnecessários para mulheres, mas ativamente perigosos, pois poderiam afastá-las de suas responsabilidades naturais e torná-las inadequadas para o casamento e a

maternidade. A educação intelectual avançada era vista como competindo diretamente com as funções reprodutivas e domésticas que supostamente definiam a essência feminina. Uma mulher que presumisse ensinar a um homem, especialmente em assuntos de filosofia abstrata e especulação metafísica, violava fundamentalmente as hierarquias de gênero que estruturavam a sociedade.

No entanto, a caracterização de Morella por Poe não deve ser lida simplesmente como uma celebração progressista da capacidade intelectual feminina. A relação entre erudição e feminilidade no conto é profundamente ambivalente e, em última análise, patológica. O narrador descreve como gradualmente sua admiração por Morella começou a transformar-se em algo mais sombrio: "Percebi que ela estava me fazendo mergulhar em estudos mal calculados para amadurecer impressões de natureza menos prazerosa". Os conhecimentos de Morella, particularmente sua fascinação com as teorias de identidade pessoal e transmigração da alma, são apresentados como mórbidos, perigosos, levando a contemplações que o narrador considera prejudiciais à sua saúde mental. Essa associação entre intelecto feminino e influência perniciosa reflete ansiedades culturais profundas sobre o que aconteceria se as mulheres tivessem acesso irrestrito ao conhecimento: elas não apenas se tornariam inadequadas para seus papéis domésticos, mas poderiam exercer uma influência moralmente corruptora sobre os homens ao seu redor.

Em termos junguianos, a configuração inicial de "Morella" apresenta uma manifestação particular do arquétipo da Anima. A Anima é definida por Jung a como:

A Anima é uma 'personalidade feminina' oculta no inconsciente do homem; ela personifica todas as tendências psicológicas femininas na psique masculina e incorpora as experiências ancestrais do homem com a mulher. (JUNG, 2014, p. 198–199).

Jung identificou quatro estágios ou níveis de desenvolvimento da Anima: Eva (natureza e instinto), Helena (beleza estética), Maria (espiritualidade pura) e Sofia (sabedoria e conhecimento profundo). Morella representa claramente o nível mais elevado e diferenciado da Anima: Sofia, a sabedoria personificada. Ela não é definida por sua beleza física (que o narrador mal menciona), nem por sua pureza sexual (embora seja presumivelmente virgem ao casar), e certamente não por seus instintos maternos (que estão conspicuamente ausentes até o momento do parto). Em vez disso, ela é definida exclusivamente por seu intelecto transcendente, por

sua capacidade de penetrar mistérios filosóficos e metafísicos que permanecem opacos para o narrador.

Essa projeção da Anima como Sofia pura, como intelecto desencarnado, cria uma situação psicologicamente insustentável que está no coração da tragédia do conto. O narrador, ao relacionar-se com Morella exclusivamente no plano intelectual, ao negar qualquer dimensão erótica ou corporal em sua relação (ele explicitamente afirma que nunca a amou com paixão), está tentando manter sua Anima em um estado de abstração pura, divorciada de corporeidade, sexualidade e mortalidade. A Anima saudável e integrada não é apenas Sofia, mas integra todos os níveis anteriores – Eva, Helena, Maria – em uma totalidade que reconhece a mulher como simultaneamente corpo e mente, instinto e intelecto, mortalidade e transcendência. Ao tentar isolar apenas o aspecto Sofia de Morella, o narrador cria uma cisão insustentável que inevitavelmente se manifestará de forma patológica.

A transformação na atitude do narrador em relação a Morella marca o ponto de virada do conto. Ele descreve como, gradualmente, começou a temer e até mesmo a odiar sua esposa: "Um estremeamento gelado percorria meu corpo ao seu contato, e eu empalidecia com sua aproximação". Essa mudança de admiração para horror, de fascínio intelectual para repulsa física, sugere a emergência da Sombra – aqueles aspectos reprimidos e não reconhecidos da própria psique do narrador que ele projeta sobre Morella. Jung define a Sombra como constituída por "A Sombra é... aquela personalidade oculta, reprimida, via de regra inferior e culpada que, em seus planos mais profundos, se estende até o mundo dos instintos Animais."(JUNG, 1958, OC 16/2, § 469, tradução nossa). O que exatamente o narrador não pode suportar em Morella? O texto sugere várias possibilidades. Por um lado, seu conhecimento superior e sua capacidade de guiá-lo em regiões do pensamento que ele considera perigosas representam uma ameaça à sua identidade masculina, baseada na presunção de superioridade intelectual do homem. Por outro lado, sua própria corporeidade – o fato de que ela não é apenas "mente pura", mas também possui um corpo que envelhece, adocece e eventualmente se revelará capaz de gerar vida – representa a dimensão da existência que o narrador tentou transcender através da vida puramente intelectual.

Morella, percebendo a mudança de atitude de seu marido, faz uma declaração profética que ressoa através do restante do conto: "Eu estou morrendo, mas devo viver". Essa afirmação paradoxal prefigura o tema central da narrativa: a

impossibilidade de destruir ou transcender completamente a Anima, que retornará mesmo após sua suposta morte. Como observa Benjamin F. Fisher(2008), "as tragédias de Poe frequentemente resultam de tentativas masculinas de 'suprimir o que consideraríamos uma presença ou componente feminino no eu', o que leva a resultados desastrosos" (FISHER, 2008, p. X, tradução nossa). Significativamente, Morella morre no momento do parto, e suas últimas palavras são: "Eu repito que estou morrendo. Mas dentro de mim há uma promessa de vida que não morrerá. Ai de mim! Ai de mim! Esta vida é tua". O parto, esse evento quintessencialmente corpóreo que demonstra de forma incontestável a materialidade e a função reprodutiva do corpo feminino, marca tanto o momento da morte de Morella quanto sua continuação através de sua filha. A maternidade, que deveria ser o destino natural de toda mulher segundo a ideologia do século XIX, torna-se aqui simultaneamente o fim de Morella e seu meio de transcendência e retorno.

A questão da maternidade em "Morella" merece análise cuidadosa tanto em termos junguianos quanto em relação ao contexto social do século XIX. O arquétipo da Mãe, como Jung o descreve:

Como todo arquétipo, o materno também possui uma variedade incalculável de aspectos. Menciono apenas algumas das formas mais características: a própria mãe e a avó; a madrasta e a sogra; uma mulher qualquer com a qual nos relacionamos, bem como a ama-de-leite ou ama-seca, a antepassada e a mulher branca; no sentido da transferência mais elevada, a deusa, especialmente a Mãe de Deus, a Virgem, a meta da nostalgia da salvação; em sentido mais amplo, a Igreja, a Universidade, a cidade ou país, o Céu, a Terra, a floresta, o mar e as águas quietas: a matéria, o mundo subterrâneo e a Lua; em sentido mais restrito, como o lugar do nascimento ou da concepção (Jung, 1954, OC 9/1, § 156, tradução nossa).

Este arquétipo possui tanto significados positivos (cuidado, simpatia, sabedoria, crescimento espiritual, fertilidade, nutrição) quanto negativos (o secreto, o oculto, o abismo, o devorador, o sedutor, o destino inescapável). Morella, no entanto, não funciona como uma encarnação direta do arquétipo materno durante a maior parte do conto. Ela é, até o momento de seu parto, definida exclusivamente por seu intelecto, e não há menção de desejo maternal, de preparação para a maternidade, ou mesmo de consciência da gravidez até o momento do nascimento. Essa ausência conspícua do materno em uma mulher casada sugere a tentativa tanto do narrador quanto do próprio conto de manter Morella em um reino puramente intelectual, divorciado das funções biológicas que a cultura do século XIX considerava definidoras da essência feminina.

A ideologia da maternidade no século XIX era complexa e contraditória. O

parto, em particular, era envolto em mistério e medo, frequentemente resultando na morte da mãe ou da criança. A mortalidade materna era alta, e muitas mulheres abordavam cada gravidez com a consciência de que poderia ser fatal. Essa realidade contrastava de forma trágica com a retórica idealizada da *True Womanhood*, que exaltava a maternidade como vocação moral e fonte de felicidade, mas silenciava o sofrimento físico e o risco de morte que o acompanhavam. (WELTER, 1966, p. 164; ver também COTT, 1977; SMITH-ROSENBERG, 1975). A morte de Morella no parto, portanto, embora dramatizada de forma fantástica no conto, refletia uma realidade brutal da vida das mulheres no século XIX.

A filha de Morella, nascida no momento da morte de sua mãe, representa uma das criações mais enigmáticas e perturbadoras de Poe. O narrador descreve como a criança cresce em perfeita semelhança física com sua mãe, tornando-se uma "miniatura" dela em estatura, forma e características. Mais perturbadoramente, ela também demonstra o mesmo intelecto excepcional, a mesma capacidade de compreensão que ultrapassava sua idade. O narrador, que odiou e temeu a mãe, descobre que ama a filha com uma intensidade que ele nunca experimentou por qualquer outro ser: "Eu a amava com um amor mais fervoroso do que eu acreditava que era possível sentir por qualquer habitante da terra". Essa inversão emocional – do ódio pela mãe ao amor excessivo pela filha – é psicologicamente reveladora e profundamente perturbadora.

Em termos junguianos, a filha pode ser lida como uma segunda manifestação da Anima do narrador, uma nova oportunidade de relacionar-se com o princípio feminino de forma mais integrada. Significativamente, a filha começa como o arquétipo da Donzela ou Kore: pura potencialidade, inocência, abertura. O narrador, que não conseguiu amar Morella como Sofia (sabedoria), parece capaz de amar sua filha como Kore (donzela). No entanto, essa tentativa de recomeçar, de ter uma relação "limpa" com uma versão não ameaçadora do feminino, está fadada ao fracasso, porque a filha não é realmente uma entidade separada de sua mãe. A medida que ela cresce e amadurece, ela se torna cada vez mais indistinguível de Morella, e o narrador começa a experimentar o mesmo horror que sentiu em relação à mãe.

A questão da identidade pessoal e da transmigração da alma, temas filosóficos que obcecavam Morella durante sua vida, torna-se o centro temático do conto. O narrador observa, com crescente inquietação, que a filha não apenas se

assemelha fisicamente a Morella, mas parece possuir suas memórias, seu conhecimento, sua própria identidade. Joan Dayan em *“Amorous Bondage: Poe, Ladies, and Slaves”* (1995) argumenta que as histórias de Poe sobre mulheres são, na verdade, sobre os homens que narram a lembrança "inexprimível" delas, e que esses homens são "acólitos delicados" ou "vítimas aterrorizadas". Dayan também destaca a “vontade dos homens de lembrar e de sua habilidade, semelhante à de um feiticeiro, de nomear e conjurar a amada.”(DAYAN, 1995, p. 243, tradução nossa) como base do terror nessas narrativas. No caso de "Morella", no entanto, é a própria Morella que exerce esse poder de retorno, que se recusa a ser esquecida, que ressurge através de sua filha não porque o narrador a conjura, mas apesar de seus esforços para evitá-lo.

Como observa Michaela Hulínová em sua tese *Female Subjectivity in the Stories of Edgar Allan Poe and Angela Carter*, "Morella" é apresentada como uma peça companheira para "Ligeia", compartilhando temas de paixão platônica, busca por conhecimento, morte da mulher admirada e seu retorno"(HULÍNOVÁ, 2014, p. 26-27). Hulínová argumenta que:

[...]o narrador, apesar da fascinação por mulheres bonitas nas histórias de Poe, afirma que nunca sentiu paixão ou amor por Morella, tratando-a mais como uma figura materna do que como uma amante. Ele a admira por sua profunda erudição e talentos intelectuais 'gigantescos', tornando-se seu pupilo e submetendo-se à sua orientação.(HULÍNOVÁ, 2014, p. 27, tradução nossa).

Essa inversão de papéis, onde o homem se submete intelectualmente à mulher, representa uma transgressão radical das normas de gênero do século XIX, criando uma tensão insustentável que deve, na lógica da narrativa, resolver-se através da destruição ou da transformação radical de um dos participantes.

A crise do conto ocorre quando o narrador, em um momento inexplicável de impulso, decide batizar a filha, que até então permanecera sem nome. Durante a cerimônia de batismo, quando o padre pede o nome da criança, o narrador é tomado por uma compulsão irresistível e pronuncia: Morella. Esse ato de nomeação é simultaneamente um reconhecimento e uma condenação. Ao nomear a filha com o nome da mãe, o narrador reconhece o que ele inconscientemente sempre soube: que a filha e a mãe são, de alguma forma essencial, a mesma pessoa. A nomeação funciona como um ato de magia simpática, como se ao pronunciar o nome, o narrador finalmente completasse a transmigração da alma de Morella para o corpo de sua filha. A criança responde imediatamente: "Eu estou aqui!", e então morre.

A morte da segunda Morella e a subsequente descoberta de que o corpo da primeira Morella desapareceu de sua tumba completa o ciclo fantasmagórico do conto. Hulínová observa que "Morella é a única das três histórias de Poe discutidas que apresenta a protagonista feminina morrendo duas vezes e não retornando, até onde o leitor sabe"(HULÍNOVÁ, 2014, p. 30, tradução nossa). De uma perspectiva junguiana, essa dupla morte representa não a aniquilação final da Anima, mas o reconhecimento de que a Anima não reconhecida e não integrada, reprimida e rejeitada, retorna de forma ainda mais poderosa e inescapável. Como Jung adverte, quando a Anima "não é reconhecida como tal e projetada de modo inconsciente, [...] adquire autonomia e pode manifestar-se de maneira destrutiva" (JUNG, 2014, p. 200–201). O narrador tentou negar sua Anima (Morella), tentou substituí-la por uma versão mais aceitável e menos ameaçadora (a filha), mas descobriu que não é possível escapar dessa dimensão fundamental da psique. A Anima deve ser reconhecida e integrada; qualquer tentativa de reprimi-la, negá-la ou substituí-la resultará em seu retorno de forma autônoma e potencialmente destrutiva.

A configuração do complexo materno em "Morella" difere significativamente daquela em "Berenice". Enquanto "Berenice" representa o complexo materno no sentido de uma fixação na corporeidade e na mortalidade do corpo feminino, "Morella" representa uma forma diferente de complexo: a tentativa de negar completamente o aspecto materno e corpóreo do feminino em favor de uma relação puramente intelectual. Em termos junguianos, o narrador de "Morella" demonstra o que poderia ser descrito como um "complexo materno negativo", caracterizado não por dependência excessiva da figura materna, mas por uma recusa em reconhecer e integrar os aspectos maternos, nutritivos e corporais do feminino. Jung identifica várias manifestações do complexo materno nos filhos, incluindo a possibilidade de desenvolver "*Eros* finamente diferenciado, uma sensibilidade nas relações interpessoais,..."(JUNG, 2011, p. 362–363). Essa recusa manifesta-se em sua incapacidade de amar Morella como esposa ou mãe, apenas como professora intelectual, e em seu horror quando ela se revela capaz de gerar vida e, portanto, indiscutivelmente corpórea.

O contexto social do século XIX adiciona camadas adicionais de significado a essa dinâmica. A educação feminina avançada, como mencionamos, era vista com profunda suspeita precisamente porque era percebida como incompatível com os deveres maternos. A ideologia dominante argumentava que uma mulher não podia

ser simultaneamente uma intelectual e uma boa mãe; a energia mental dedicada a estudos abstratos era energia roubada dos filhos e do lar. Como Angela Carter observaria mais tarde sobre os mitos da maternidade, citada por Linden Peach(2009), Carter "desmitifica" o ideal da figura materna, descrevendo em *The Sadeian Woman* os "mitos" da pureza virginal e da mãe curadora como "bobagens consoladoras". Morella, com sua erudição "gigantesca" e sua fascinação por questões metafísicas abstratas, representa o tipo de mulher que os conservadores da época temiam que a educação feminina produziria: uma mulher mais interessada em filosofia do que em berços, mais confortável com livros do que com bebês. A morte de Morella no parto pode ser lida, de uma perspectiva cultural, como uma punição narrativa para essa transgressão: a mulher intelectual é destruída precisamente pela função biológica que ela negligenciou ou transcendeu.

No entanto, a narrativa de Poe complica essa leitura conservadora através do retorno fantasmagórico de Morella. Ela não permanece morta e punida; em vez disso, ela retorna através de sua filha, exercendo uma influência ainda mais poderosa após a morte do que durante a vida. Esse retorno pode ser interpretado de múltiplas maneiras, sendo um deles que Morella desafia essa leitura, sugerindo que a mulher intelectualmente poderosa mantém sua agência e poder mesmo além da morte. De uma perspectiva mais subversiva ou proto-feminista, o retorno de Morella representa a impossibilidade de silenciar ou destruir completamente a voz feminina, especialmente a voz da mulher intelectualmente poderosa. Morella se recusa a permanecer no túmulo, se recusa a ser esquecida, e encontra uma forma de transcender sua própria mortalidade através da maternidade – não a maternidade doméstica e nutritiva idealizada como em "*cult of true womanhood*"(1966), mas uma forma estranha e perturbadora de maternidade que envolve a transmigração de identidade, a continuação da consciência além da morte individual.

A Sombra do narrador manifesta-se de forma particularmente clara em sua relação mutável com as duas "Morellas". O narrador de "Morella" reprimiu sua própria capacidade de amor emocional profundo, de conexão corpórea e instintiva, em favor de uma existência puramente intelectual. Sua Sombra contém, portanto, precisamente aqueles aspectos emocionais e corporais que ele nega em si mesmo e que projeta sobre as figuras femininas. O amor intenso e apaixonado que ele sente pela filha – tão diferente da "admiração sem afeição" que sentiu pela mãe – representa uma irrupção de sua Sombra emocional reprimida. No entanto, esse

amor não é saudável ou integrado; é excessivo, obsessivo, e contamina-se com o horror à medida que a filha se revela idêntica à mãe. O narrador não consegue manter a separação que ele tentou criar entre o aspecto intelectual do feminino (que ele teme) e o aspecto inocente e não ameaçador (que ele pode amar). As duas "Morellas" fundem-se em uma, demonstrando que a Anima não pode ser dividida em partes aceitáveis e inaceitáveis; ela deve ser aceita e integrada em sua totalidade ou retornará de forma autônoma e aterrorizante.

O processo de individuação, "a síntese do Self (consciente e inconsciente)" como Jung o define, falha completamente em "Morella". O narrador não apenas falha em integrar sua Anima, mas suas tentativas de fazê-lo – primeiro através do casamento intelectual com Morella, depois através do amor pela filha sem nome – apenas aprofundam sua patologia. Vários estudiosos do grotesco literário sugerem que há uma intersecção significativa entre a noção junguiana da Sombra — aquilo que o indivíduo não reconhece ou reprime em si — e o grotesco estético/narrativo, sendo este último uma "corporeificação" ou exteriorização desses conteúdos sombrios que desafiam as normas sociais e psicológicas. Ao final do conto, ele está em uma condição ainda pior do que no início: tendo perdido tanto a mãe quanto a filha, tendo descoberto que não pode escapar da identidade persistente de Morella, e tendo pronunciado o nome fatal que completa a transmigração. Sua última ação narrada é buscar no túmulo de Morella e descobri-lo vazio – uma imagem poderosa da impossibilidade de localizar, fixar ou controlar a Anima que ele tentou possuir e compreender.

Para Morella, a questão da individuação é mais complexa, porque ela permanece em grande parte opaca para nós, conhecida apenas através das percepções filtradas e distorcidas do narrador. No entanto, podemos especular que Morella também falha em sua própria Individuação. Jung observa:

Quando a influência do complexo materno se manifesta na filha, ela se expressa muitas vezes como resistência à mãe, e daí resulta uma paralisação dos instintos femininos tradicionais, com dificuldades sexuais e uma rejeição dos deveres maternos. Em compensação, verifica-se frequentemente um desenvolvimento espontâneo do intelecto, que tem por finalidade criar para a mulher uma esfera de interesse própria, independente e separada da mãe. (JUNG, 2014, p. 97).

Uma mulher psicologicamente integrada seria capaz de balancear seu intelecto excepcional com outros aspectos de sua identidade – incluindo sua corporeidade, sua sexualidade, sua capacidade maternal. Morella, como

apresentada, parece existir quase exclusivamente no plano intelectual até o momento de seu parto, e sua relação com o marido é descrita como desprovida de paixão ou calor emocional. Sua obsessão com teorias de identidade e transmigração pode ser lida como uma tentativa de transcender completamente a individualidade corpórea em favor de alguma forma de existência puramente mental ou espiritual. Sua morte física e subsequente reencarnação representa, de certa forma, a realização dessa aspiração, mas a um custo terrível: a destruição de sua filha e a condenação de seu marido a um tormento psicológico permanente.

"Morella" permanece, assim, como um dos contos mais filosoficamente complexos e psicologicamente perturbadores de Poe. Através da figura da mulher erudita que morre mas se recusa a permanecer morta, retornando através de sua própria descendência, Poe explora questões fundamentais sobre identidade, memória, maternidade e a relação entre mente e corpo, intelecto e instinto, masculino e feminino. Lido através da lente junguiana, o conto dramatiza as consequências catastróficas quando a Anima não é adequadamente reconhecida e integrada, quando o homem tenta relacionar-se com o feminino apenas em termos intelectuais abstratos enquanto nega sua corporeidade e mortalidade. Embora Poe afirme em "*The Philosophy of Composition*" ter construído seus textos por meio de um controle rigorosamente consciente e calculado, sem deixar "nenhum ponto [...] ao acaso" (POE, 1846, tradução nossa), a leitura de Michaela Hulínová(2014) sugere que, em narrativas como "Berenice", "Ligeia" e "Morella", esse controle masculino declarado entra em falha: os narradores acreditam dominar e objetificar a mulher, mas acabam expondo dependência emocional, medo e ruptura psíquica, isto é, conteúdos que escapam à intenção consciente do relato.

Situado no contexto social do século XIX, o conto simultaneamente reflete e perturba as identidades de gênero da época: a figura da mulher intelectualmente superior desafia as prescrições culturais que limitavam a educação feminina, mas sua morte no parto parece reafirmar a incompatibilidade entre erudição feminina e função maternal. Seu retorno fantasmagórico, no entanto, complica qualquer leitura conservadora simples, sugerindo que a voz e a identidade femininas, uma vez estabelecidas, não podem ser silenciadas ou apagadas, nem mesmo pela morte. Morella, como Berenice, sobrevive – não em seu corpo original, mas através de uma forma de continuidade que transcende e perturba as categorias normais de identidade individual e separação entre mãe e filha. O conto permanece, assim,

profundamente ambíguo em suas implicações, resistindo a interpretações unívocas e continuando a fascinar e perturbar leitores com suas explorações das regiões mais obscuras da psique humana e das relações entre os sexos.

2.3 A Metamorfose de Ligeia: Da Anima Erudita à Vampira Imortal

Entre todos os contos de Edgar Allan Poe que exploram a morte e o retorno de mulheres extraordinárias, "Ligeia" (1838) ocupa uma posição privilegiada, sendo frequentemente considerado pelo próprio autor como sua melhor obra de ficção. A narrativa de uma mulher de beleza singular e intelecto transcendente que morre de uma doença misteriosa, apenas para retornar anos depois ocupando o corpo de sua sucessora, representa talvez a exploração mais completa e complexa de Poe dos temas da identidade feminina, da vontade sobre a morte, e da impossibilidade de o narrador masculino libertar-se da presença dominante da mulher amada. Ao contrário de "Berenice", onde a violência é explícita e física, e de "Morella", onde a transmigração ocorre através da maternidade biológica, "Ligeia" apresenta um retorno que é simultaneamente mais sutil e mais absoluto: a própria Ligeia, em sua integridade física e psíquica, reassume forma corpórea, expulsando literalmente a segunda esposa de sua existência e reclamando seu lugar ao lado do narrador. Quando analisado através da teoria junguiana em diálogo com as ansiedades culturais do século XIX sobre feminilidade, intelecto e autonomia feminina, Ligeia revela-se como uma meditação profunda sobre o poder da Anima não integrada e sobre os limites do controle masculino sobre o feminino.

O conto inicia com uma das aberturas mais memoráveis e enigmáticas da literatura americana: o narrador confessa que não consegue se lembrar de como conheceu Ligeia, nem mesmo de seu sobrenome, apesar de ter sido casado com ela e de tê-la amado com uma paixão absorvente. Essa amnésia seletiva, essa incapacidade de situar Ligeia em coordenadas factuais concretas como família, história pessoal ou circunstâncias de seu primeiro encontro, estabelece desde o início que Ligeia existe em um reino diferente daquele da realidade cotidiana e verificável. Ela é, desde sua primeira aparição na narrativa, mais arquétipo que pessoa, mais imagem psíquica que mulher de carne e osso. O narrador se lembra vividamente de seus atributos físicos e intelectuais – sua estatura alta e esbelta, seus movimentos leves como Sombra, seus cabelos negros como penas de corvo,

seus olhos extraordinários – mas não das banalidades biográficas que situariam uma pessoa real no mundo social. Essa configuração sugere que Ligeia nunca foi, na experiência psíquica do narrador, uma mulher real em sua alteridade e complexidade, mas sempre uma projeção, uma imagem da Anima do narrador que ele confundiu com uma pessoa externa.

A descrição que o narrador oferece de Ligeia enfatiza repetidamente sua natureza simultaneamente corpórea e etérea, física e transcendente. Ela possui "a majestade, a tranquila facilidade de sua conduta" e "a incompreensível leveza e elasticidade de seu passo". Seu rosto é descrito em detalhes minuciosos: a pele de marfim, a testa ampla, os cabelos negros lustrosos, as características delicadas mas perfeitas. No entanto, é nos olhos de Ligeia que o narrador se fixa obsessivamente, descrevendo-os como "muito maiores que os olhos comuns de nossa raça", de forma indefinível, cor negra brilhante, e possuidores de uma "expressão" que ele passa o resto de sua vida tentando compreender e nunca consegue decifrar completamente. Essa fixação nos olhos de Ligeia, que se torna uma verdadeira obsessão para o narrador, replica o padrão que vimos em "Berenice" (fixação nos dentes) mas com uma diferença crucial: enquanto os dentes de Berenice representam o corpo feminino em sua materialidade ameaçadora, os olhos de Ligeia representam a alma, a mente, a interioridade feminina que permanece perpetuamente misteriosa e inacessível ao narrador masculino.

Em termos junguianos, Ligeia representa o estágio mais elevado e diferenciado da Anima: Sofia, a sabedoria personificada. Como observamos no capítulo anterior, Jung identificou quatro níveis de desenvolvimento da Anima – Eva, Helena, Maria e Sofia – sendo Sofia o nível que representa "sabedoria e conhecimento profundo". A descrição de Ligeia enfatiza repetidamente seu intelecto extraordinário: ela possuía uma "gigantesca" erudição, dominava todas as línguas clássicas e modernas, penetrava os mistérios mais obscuros da filosofia transcendental, e constantemente guiava o narrador através de regiões do conhecimento que ele sozinho jamais poderia alcançar. Como observa Michaela Hulínová(2014), que é Ligeia é o foco da história, e não seu admirador, pois é sua imensa inteligência e superioridade mental que lhe confere controle sobre o narrador. A afirmação de Poe sobre o conhecimento de Ligeia – "tal como nunca conheci em mulher" – é rapidamente corrigida para questionar: "onde respira o homem que atravessou... todas as vastas áreas da ciência moral, física e

matemática?", sugerindo que sua erudição supera não apenas outras mulheres, mas a humanidade em geral.

Essa caracterização de Ligeia como intelectualmente superior representa uma transgressão radical das normas de gênero do século XIX. Como estabelecido anteriormente, *"Cult of true womanhood"*(1966) enfatizava a submissão intelectual da mulher ao homem como essencial para a ordem social e doméstica. Uma mulher que não apenas igualasse, mas superasse o intelecto masculino, que servisse como professora e guia filosófica de um homem, violava fundamentalmente as hierarquias de gênero estabelecidas. Barbara Ehrenreich e Deirdre English documentam como as autoridades médicas e culturais do século XIX advertiam constantemente que "A ciência decreta que a mulher que estuda está perdida."(EHRENREICH; ENGLISH, 1978, p. 134, tradução nossa) das funções reprodutivas e domésticas femininas. Ligeia, com seus estudos de metafísica, línguas antigas e ciências transcendentais, representa precisamente o tipo de mulher que os conservadores da época temiam: uma mulher cuja vida mental era tão desenvolvida que ameaçava eclipsar completamente seu papel biológico e doméstico.

No entanto, a caracterização de Ligeia não se limita ao aspecto intelectual. O narrador também a descreve como possuidora de uma beleza extraordinária e de uma paixão intensa. Ele menciona "a selvagem eloquência de seu discurso" e a intensidade de seu amor por ele, que parece crescer à medida que ela se aproxima da morte. Essa combinação de intelecto transcendente, beleza física impressionante e paixão emocional intensa faz de Ligeia uma figura que integra múltiplos níveis do arquétipo da Anima: ela é simultaneamente Helena (beleza estética), Sofia (sabedoria) e possui elementos que poderiam ser associados até mesmo a Eva (paixão e intensidade vital). Essa integração de múltiplas dimensões do feminino em uma única figura deveria, teoricamente, facilitar a integração da Anima pelo narrador. No entanto, paradoxalmente, é precisamente a completude e perfeição de Ligeia que torna impossível para o narrador relacionar-se com ela de forma saudável e integrada.

O problema fundamental na relação entre o narrador e Ligeia é que ele não a ama como uma pessoa em sua alteridade e autonomia, mas como uma projeção de sua própria Anima, como a encarnação de seus próprios ideais de perfeição feminina. O narrador não a adora por quem ela é em si mesma, mas pelo que ela representa para ele: conhecimento inacessível, beleza inatingível, paixão absoluta.

Essa adoração, embora intensa, é fundamentalmente narcísica: o narrador ama em Ligeia a imagem de sua própria Anima idealizada. O narrador nunca consegue realmente diferenciar Ligeia como pessoa externa de Ligeia como projeção de sua Anima, e essa falha terá consequências catastróficas.

A morte de Ligeia constitui o ponto de virada do conto, mas é uma morte estranha e ambígua. Ela sucumbe a uma doença que não é claramente identificada, e o narrador enfatiza que ela lutou contra a morte com uma intensidade e força de vontade extraordinárias. Suas últimas palavras, citando um poema que ela mesma compôs, afirmam que "o homem não se rende aos anjos, nem completamente à morte, exceto pela fraqueza de sua débil vontade". Essa declaração é crucial para compreender tanto a morte quanto o retorno subsequente de Ligeia: ela sugere que a morte não é um destino inevitável e absoluto, mas algo que pode ser resistido e potencialmente superado através da força de vontade. Como observa Jenny Webb, nas histórias de Poe, as características femininas incluem "uma força de vontade ... ecoada ... na determinação delas de evitar suas próprias mortes iminentes por meios bastante místicos e potencialmente aterrorizantes." (WEBB, 2011, p. 214, tradução nossa). A força de vontade de Ligeia, sua recusa em aceitar a morte como final, torna-se o mecanismo através do qual ela eventualmente retornará.

Após a morte de Ligeia, o narrador cai em um estado de prostração e luto profundo. Ele se retira para uma abadia abandonada na Inglaterra, que ele reforma de maneira bizarra e gótica, criando um ambiente que reflete seu estado mental perturbado. É significativo que ele escolha um espaço arquitetônico isolado e decadente, uma estrutura antiga que ele transforma em algo ainda mais estranho e alienante. Esse espaço pode ser lido, em termos junguianos, como uma representação física do estado da psique do narrador: isolada, fragmentada, habitada por fantasmas do passado. É neste espaço psicologicamente carregado que ele traz sua segunda esposa, Lady Rowena Trevanion de Tremaine.

A caracterização de Rowena é notável principalmente por sua negatividade: ela é definida quase exclusivamente por não ser Ligeia. Onde Ligeia tinha cabelos negros como corvos, Rowena é loura. Onde Ligeia possuía paixão e profundidade intelectual, Rowena é descrita apenas como possuindo "cabelos louros como ouro" e olhos azuis, sem menção de qualidades intelectuais ou emocionais. O narrador admite abertamente que nunca amou Rowena, que se casou com ela em um estado de intoxicação mental, e que a despreza. Rowena é como um 'negativo' de Ligeia, e

o narrador a odeia por sua banalidade, fraqueza e falta de vontade. Essa segunda esposa, escolhida precisamente por ser o oposto de Ligeia, representa uma tentativa inconsciente do narrador de reprimir ou substituir sua Anima idealizada por algo mais simples, mais controlável, mais conforme aos padrões convencionais de feminilidade do século XIX.

Rowena, ao contrário de Ligeia, parece representar o que a ideologia da *True Womanhood* consideraria uma esposa mais apropriada: ela é submissa, passiva, aparentemente sem as complicações intelectuais ou a intensidade emocional que caracterizavam Ligeia. No entanto, essa própria conformidade a torna desprezível aos olhos do narrador. Ele não consegue amar uma mulher "normal" depois de ter experimentado a intensidade de sua relação com Ligeia. Essa dinâmica revela uma das contradições centrais nas representações do feminino em Poe e, mais amplamente, nas atitudes culturais do século XIX: as mulheres eram simultaneamente advertidas a não desenvolver seus intelectos ou paixões além dos limites estreitos do doméstico, mas depois desprezadas por sua suposta superficialidade e falta de profundidade. O narrador, tendo internalizado a imagem de Ligeia como a mulher ideal, acha impossível aceitar ou amar uma mulher que se conforma mais estreitamente aos ideais sociais de feminilidade.

A doença e morte de Rowena, e a subsequente ressurreição de Ligeia, constituem o clímax gótico do conto e também seu núcleo psicológico mais profundo. Rowena adoece misteriosamente, e durante sua doença, o narrador observa fenômenos estranhos: Sombras que se movem pelo quarto, gotas de um líquido vermelho que caem em seu copo de vinho. É fortemente sugerido, embora nunca explicitamente confirmado, que o próprio narrador pode estar envenenando Rowena, talvez sob a influência do ópio que ele admite consumir. Rowena morre, mas então parece reviver brevemente, apenas para morrer novamente. Esse ciclo de morte e ressurreição aparente se repete várias vezes durante uma noite agonizante, com Rowena tornando-se progressivamente mais pálida e cadavérica, enquanto o narrador observa, horrorizado e fascinado. Finalmente, o corpo envolto em mortalhas se levanta, e quando as bandagens caem, é revelado não o rosto de Rowena, mas de Ligeia, com seus olhos negros imensos e seus cabelos negros como corvos.

Essa cena de transformação final tem sido objeto de intenso debate crítico. Alguns leitores interpretam o retorno de Ligeia como literal – ela realmente

ressuscitou e ocupou o corpo de Rowena através de força de vontade sobrenatural. Outros leem a cena como uma alucinação do narrador, induzida por ópio e luto, uma projeção de seu desejo obsessivo de recuperar Ligeia. Como observa James Schroeter, a história é sobre “a materialização real da falecida Ligeia como uma presença viva dentro do corpo de sua rival, Rowena.”(SCHROETER, 1961, p. 405, tradução nossa). Ligeia é o foco da história, e não seu admirador. De uma perspectiva junguiana, essas interpretações não são mutuamente exclusivas: Ligeia pode ser simultaneamente uma força externa (arquétipo autônomo) e uma projeção interna (Anima não integrada), pois a distinção entre o psíquico e o "real" torna-se problemática quando lidamos com conteúdos arquetípicos profundos.

O que é crucial, de uma perspectiva psicológica, é que o narrador não conseguiu reprimir ou substituir sua Anima idealizada. Sua tentativa de negar Ligeia através do casamento com Rowena não apenas falha, mas resulta na destruição de Rowena e no retorno ainda mais poderoso de Ligeia. A Sombra, de acordo com Jung, contém não apenas aspectos negativos, mas também os potenciais positivos que foram reprimidos, e o que foi reprimido inevitavelmente retorna, muitas vezes de forma ainda mais poderosa e perturbadora. O narrador tentou reprimir não sua Sombra negativa, mas sua Anima idealizada – tentou esquecer Ligeia, substituí-la, continuar sua vida como se ela nunca tivesse existido. Essa repressão é insustentável precisamente porque Ligeia representa não algo rejeitado ou desprezado, mas algo adorado e idealizado. A Anima idealizada e não integrada retorna com força total, literalmente expulsando a tentativa de substituição (Rowena) e reassumindo seu domínio sobre a psique do narrador.

O processo de individuação, "a síntese do Self (consciente e inconsciente)" como Jung o define, requer não a repressão ou substituição da Anima, mas sua integração consciente. Isso significaria reconhecer que Ligeia, em toda sua perfeição e poder, é uma imagem interna que deve ser diferenciada das mulheres reais e integrada como parte da própria psique do narrador. No entanto, o narrador de “Ligeia” é fundamentalmente incapaz dessa diferenciação e integração. Ele confunde sua Anima com uma pessoa externa, e quando essa pessoa morre, ele não consegue realizar o trabalho de luto que permitiria separar a pessoa real (que morreu) da imagem arquetípica (que permanece na psique). Em vez disso, ele tenta reprimir a imagem através do casamento com seu oposto, apenas para descobrir

que isso não funciona. Os personagens de Poe revelam a impossibilidade de evitar o confronto com a Anima não integrada.

A caracterização de Ligeia também se relaciona de forma complexa com o arquétipo da Mãe, embora de maneira muito diferente de Morella. Ligeia não é uma mãe biológica – não há menção de filhos ou de gravidez – mas funciona como uma figura maternal intelectual para o narrador, guiando-o, ensinando-o, introduzindo-o a conhecimentos que ele não poderia alcançar sozinho. Essa maternidade intelectual pode ser relacionada ao que Jung descreve como os aspectos positivos do arquétipo materno: "sabedoria, crescimento espiritual, nutrição" de uma natureza espiritual e intelectual. No entanto, a relação do narrador com essa figura materna-intelectual é profundamente ambivalente. Por um lado, ele depende completamente dela para seu próprio desenvolvimento intelectual; por outro, essa dependência o coloca em uma posição de inferioridade e submissão que parece incompatível com sua identidade masculina. Após sua morte, ele se ressentido dessa dependência e tenta rejeitá-la através do casamento com Rowena, mas descobre que não pode.

O contexto social do século XIX adiciona camadas cruciais de significado a essa dinâmica. Uma mulher que servisse como mentora intelectual de um homem, especialmente em assuntos de filosofia e ciência transcendental, representava uma inversão radical e inaceitável das hierarquias de gênero. Como observa Hulínová(2014), citando Eliza Poe (mãe biológica de Edgar Allan Poe), Angela Carter explorou em seu conto "The Cabinet of Edgar Allan Poe" a ideia de que as primeiras memórias de Poe de sua mãe atriz, que "morria" no palco e depois reaparecia "vibrante e deliciosamente viva" nos bastidores, podem ter inspirado contos como "Ligeia" onde mulheres "mortas" retornam. Essa imagem de uma mãe "para sempre viva" e constantemente se reinventando pode ter sido uma inspiração para o padrão recorrente em Poe de mulheres que se recusam a permanecer mortas.

A força de vontade de Ligeia, enfatizada repetidamente no conto, merece análise especial no contexto do século XIX. A ideologia da True Womanhood exigia que as mulheres fossem submissas, passivas, sem vontade própria forte que pudesse desafiar a autoridade masculina. A mulher ideal deveria ceder sua vontade primeiro a seu pai e depois a seu marido, conformando-se totalmente aos desejos e decisões deles. Ligeia, com sua vontade descrita como tão intensa que pode

literalmente conquistar a morte, representa o oposto absoluto desse ideal de submissão feminina. Como observa Webb(2012), nas histórias de Poe, "a força de vontade" das mulheres é "ecoada na determinação" delas, e essa capacidade de resistir até mesmo à morte através da pura força de vontade confere a essas personagens femininas um poder que ultrapassa em muito qualquer poder masculino apresentado nos contos. O narrador, por toda sua erudição e sensibilidade, é fundamentalmente passivo; é Ligeia, através de sua vontade transcendente, que age, que faz acontecer, que retorna da morte para reclamar sua existência.

A questão da Sombra em "Ligeia" é particularmente complexa porque o conto não apresenta claramente aspectos "negativos" convencionais. A Sombra do narrador não é constituída por impulsos violentos ou perversos (como em "Berenice"), mas por sua própria passividade, dependência e incapacidade de autonomia psicológica. Jung afirma que "a Sombra é constituída por tudo aquilo que o indivíduo não quer reconhecer em si mesmo: o inferior, o imoral, o infantil, o indesejado". Para o narrador de "Ligeia", o que ele não quer reconhecer é sua própria inadequação intelectual e emocional, sua dependência de Ligeia para dar significado e profundidade à sua vida, e sua incapacidade de existir de forma plena e autônoma sem ela. Essa Sombra de inadequação é projetada paradoxalmente através de sua idealização excessiva de Ligeia: ao torná-la tão perfeita, tão transcendente, tão superior, ele justifica sua própria passividade e dependência. Se Ligeia é realmente sobre-humana em seu intelecto e força de vontade, então é natural e inevitável que ele seja inferior e dependente.

A morte de Rowena pode ser lida não apenas como o retorno da Anima reprimida, mas como um ato de violência resultante da projeção da Sombra. Se aceitarmos a sugestão textual de que o narrador pode estar envenenando Rowena (as gotas vermelhas misteriosas no vinho, sua presença constante durante a doença dela, seu uso de ópio que poderia obscurecer suas próprias ações), então essa violência representa a irrupção destrutiva de sua Sombra não reconhecida. Ele não pode amar Rowena porque ela não é Ligeia, mas também não pode simplesmente deixá-la viver, porque sua presença é um lembrete constante de sua tentativa falha de substituir e reprimir sua Anima. A única "solução" que sua psique perturbada pode encontrar é a eliminação de Rowena, abrindo espaço para o retorno de Ligeia. Essa leitura torna o conto ainda mais sombrio: não é apenas uma história de amor

transcendente e retorno sobrenatural, mas uma história de assassinato psicologicamente motivado, onde uma mulher inocente é destruída porque falhou em ser a projeção da Anima de um homem perturbado.

A recepção crítica de “Ligeia” tem sido marcada por debates sobre se Poe está celebrando ou criticando a figura da mulher intelectualmente poderosa. Alguns críticos, como os citados por Webb(2012), argumentam que Poe “idealiza” a mulher ou está “obcecado” por ela de maneiras que podem ser lidas como misóginas. Outros, seguindo as leituras de Paula Kot(2010) e Cynthia Jordan(1989), sugerem que Poe oferece uma “agenda feminista emergente” ao criar personagens femininas que são intelectualmente superiores e que exercem poder real sobre os protagonistas masculinos. A realidade provavelmente reside em algum lugar entre esses extremos. Poe, como homem de seu tempo, estava inevitavelmente imerso nas identidades de gênero do século XIX, mas suas obras frequentemente expõem as contradições e violências dessas ideologias através da representação não censurada de suas consequências. Ligeia é simultaneamente uma figura feminina empoderada – intelectualmente superior, dotada de vontade transcendente, capaz de conquistar a própria morte – e uma projeção masculina, existindo principalmente em relação ao narrador e conhecida apenas através de sua perspectiva distorcida.

O que torna “Ligeia” particularmente perturbador e fascinante é precisamente essa ambiguidade. Como observa Benjamin F. Fisher(2008), os protagonistas de Poe consistentemente observam o que os cerca visualmente, mas nem sempre reconhecem seus significados completos, enquanto as contrapartes femininas de Poe parecem sempre saber e perceber mais do que revelam. Ligeia certamente “sabe e percebe” mais que o narrador, e seu retorno final pode ser lido como uma afirmação de sua autonomia e poder além do controle masculino. No entanto, esse retorno ocorre apenas após a destruição de outra mulher (Rowena), sugerindo que o empoderamento de uma mulher no universo de Poe frequentemente vem ao custo de outras mulheres, refletindo talvez a forma como as estruturas patriarcais colocam as mulheres em competição umas com as outras em vez de permitir solidariedade feminina.

“Ligeia” permanece, assim, como o mais complexo e filosoficamente profundo dos contos de mulheres moribundas e retornantes de Poe. Através da figura de uma mulher que transcende a morte através da pura força de vontade, Poe explora questões fundamentais sobre a natureza da identidade, a relação entre vontade e

mortalidade, e a dinâmica de poder nas relações entre homens e mulheres. Lido através da lente junguiana, o conto dramatiza tanto a beleza quanto o perigo da Anima quando ela não é adequadamente reconhecida e integrada, mas permanece como uma presença autônoma e dominante na psique masculina. A Anima como Sofia – sabedoria personificada – deveria idealmente guiar o ego masculino em direção à integração e completude, mas quando confundida com uma pessoa externa e não integrada à consciência, ela pode tornar-se tirânica, impedindo qualquer desenvolvimento psicológico genuíno e condenando o ego a uma eterna repetição de padrões destrutivos. Situado no contexto social do século XIX, o conto simultaneamente desafia e reflete as identidades de gênero da época: Ligeia, com seu intelecto transcendente e vontade indomável, representa tudo o que a cultura oficial dizia que as mulheres não deveriam ser, mas seu confinamento à perspectiva narrativa masculina e sua existência primariamente em relação ao narrador replicam, em certa medida, as estruturas de poder que subordinavam as mulheres reais aos homens. O conto permanece, assim, profundamente ambíguo, resistindo a interpretações unívocas e continuando a gerar debate crítico sobre se representa uma celebração do poder feminino, uma expressão de ansiedade masculina diante desse poder, ou alguma combinação complexa de ambos. O que é indubitável é que “Ligeia” permanece uma das mais poderosas explorações literárias da impossibilidade de controlar, compreender ou escapar da alteridade feminina, e do poder persistente da Anima não integrada sobre a psique masculina.

2.4 A Exceção Redentora: O Perdão em "*Eleonora*"

Entre os contos de Edgar Allan Poe que exploram a morte de mulheres belas e amadas, "*Eleonora*" (1841) ocupa uma posição singular e, em muitos aspectos, anômala. Ao contrário de "*Berenice*", onde a violência masculina resulta em mutilação corporal horrenda, de "*Morella*", onde a transmigração maternal produz uma duplicação fantasmagórica e aterrorizante, e de “Ligeia”, onde o retorno da morta expulsa literalmente a segunda esposa de sua existência física, "*Eleonora*" oferece uma resolução que, embora melancólica, aproxima-se do que poderia ser chamado de redenção ou absolvição. A narrativa de um amor infantil no Vale da Relva Multicolor, da morte prematura da amada, e do subsequente segundo casamento do narrador que, surpreendentemente, não resulta em catástrofe, mas

em uma espécie de perdão *post-mortem*, desafia muitos dos padrões estabelecidos nos outros contos de Poe sobre mulheres moribundas. Quando analisado através da teoria junguiana dos arquétipos em diálogo com as ansiedades culturais do século XIX sobre feminilidade, sexualidade e fidelidade, "Eleonora" revela-se como uma meditação sobre a transição da inocência para a experiência, sobre a possibilidade de múltiplos amores sem traição, e sobre a relação complexa entre memória, culpa e a necessidade psicológica de continuar vivendo após a perda devastadora.

O conto inicia com uma das questões mais intrigantes de toda a obra de Poe: a relação entre loucura e verdade. O narrador começa declarando que "há homens que pensam que sou louco", mas argumenta que "a questão ainda não foi resolvida se tudo o que é profundo – não nasce de doenças do pensamento – de estados de espírito exaltados à custa do intelecto geral". Essa abertura estabelece imediatamente que estamos lidando com um narrador cuja sanidade é questionável, mas que reivindica uma forma superior de percepção ou conhecimento que transcende a racionalidade ordinária. Como Jung observa em sua teoria do inconsciente, existe uma "camada mais profunda e universal da psique" que ele denomina "inconsciente coletivo", constituída por "conteúdos que não derivam da experiência pessoal, mas são inatos e compartilhados por toda a humanidade". Essa possibilidade de que a "loucura" possa dar acesso a verdades mais profundas relaciona-se com a ideia junguiana de que o inconsciente, embora irracional do ponto de vista do ego consciente, possui sua própria forma de sabedoria e verdade. O narrador de "Eleonora" afirma ter experimentado dois períodos distintos de sua vida: um de "razão exuberante" e outro de "Sombra e dúvida", mas argumenta que o conhecimento adquirido no primeiro período permanece válido mesmo quando visto da perspectiva do segundo.

Essa estrutura bipartida da narrativa – dois períodos distintos, duas formas de consciência, duas mulheres amadas – estabelece desde o início que "Eleonora" trata fundamentalmente de transições, transformações e da possibilidade (ou impossibilidade) de integrar experiências contraditórias em uma identidade coerente. Em termos junguianos, essa estrutura pode ser lida como uma representação do processo de individuação, definido por Jung como :

O Si-mesmo (*Self*) é um conceito que exprime a totalidade da psique do homem. Como tal, o Si-mesmo inclui não só a consciência, mas também o inconsciente; é, portanto, uma grandeza que transcende o ego. O Si-mesmo é o centro e a circunferência de toda a psique, enquanto o ego é apenas o centro da consciência. (JUNG, 2011 [1951], p. 41, tradução nossa).

O conto questiona se é possível manter a fidelidade a um primeiro amor enquanto se abraça um segundo, se a transformação psicológica necessariamente constitui uma traição ao eu anterior, e se diferentes manifestações da Anima podem coexistir, ou se devem necessariamente excluir-se mutuamente.

O cenário inicial do conto, o Vale da Relva Multicolor (*Valley of the Many-Colored Grass*), é descrito em termos edênicos, quase paradisíacos, que o distinguem radicalmente dos espaços claustrofóbicos e opressivos que caracterizam os outros contos de mulheres moribundas de Poe. O vale é "circundado por colinas sombrias", isolado do mundo exterior, e apresenta uma vegetação que parece encantada: a grama exibe "uma infinidade de cores gloriosas" que mudam com as estações, e o rio que atravessa o vale serpenteia "sem nenhum murmúrio ou queixa" antes de se perder em "um labirinto de árvores perfumadas". Esse espaço, ao contrário da biblioteca sombria de "Berenice", da abadia gótica e decadente de "Ligeia", ou do quarto opressivo onde "Morella" dá à luz e morre, sugere não confinamento e morte, mas isolamento edênico, uma espécie de paraíso antes da queda. Como observa Jerrold E. Hogle(2002) sobre a tradição gótica "Os cenários típicos das histórias góticas são casas e castelos antigos, espaços assombrados por segredos do passado."(HOGLE, 2002, p. 2, tradução nossa), e a tradição gótica, especialmente para Poe, foca no "mal psicológico" em vez de uma força externa, onde os personagens lutam contra seus próprios demônios internos. O Vale da Relva Multicolor inverte essa configuração: em vez de um espaço claustrofóbico que aprisiona, oferece um ambiente aberto que simboliza um estado de inocência pré-lapsariana, um momento antes da consciência plena da sexualidade, da mortalidade e da complexidade moral.

Neste vale edênico vivem três figuras: o narrador, sua prima Eleonora, e a mãe de Eleonora (que é também tia do narrador). Significativamente, essa mãe/tia é apresentada como uma presença benevolente mas distante, uma figura que permanece na periferia da narrativa, permitindo que os dois jovens primos desenvolvam seu amor sem interferência ou proibição explícita. Essa configuração familiar é notável por várias razões. Primeiro, o isolamento completo dos três – eles vivem sozinhos no vale, sem contato com o mundo exterior – cria uma espécie de bolha atemporal onde as convenções sociais normais são suspensas. Segundo, a presença da mãe como única autoridade adulta, e uma autoridade que não intervém ativamente, distingue este conto dos outros onde figuras maternas estão

conspicuamente ausentes ou são problemáticas. Como observa Michaela Hulínová(2014) sobre a ausência materna nos contos de Poe e Carter, "muitas histórias de Angela Carter, como 'The Tiger's Bride' e 'Wolf-Alice', notavelmente apresentam a ausência de figuras maternas (mortas, ausentes ou esquecidas)", e Linden Peach(2009) explica que Carter "desmitifica" o ideal da figura materna. Em contraste, em "Eleonora", a mãe permanece presente, embora passiva, sugerindo uma dinâmica familiar diferente das patologias maternas exploradas em "Morella" e da ausência maternal problemática que permeia outros contos.

O desenvolvimento do amor entre o narrador e Eleonora é descrito como um processo gradual e natural que emerge de sua infância compartilhada: "Crescemos juntos no Vale da Relva Multicolor... Nenhum guia sutil habitou em nosso vale para nos instruir... nossas almas jamais foram intimidadas pela presença de um estranho". Essa formulação é crucial: o amor entre eles se desenvolve na ausência de "instrução" externa, de "presença de um estranho", sugerindo uma espontaneidade e naturalidade que contrasta fortemente com as relações intelectualizadas e problemáticas dos outros contos. No entanto, essa naturalidade e inocência não duram. O narrador descreve como, gradualmente, "mudanças graduais vieram sobre todas as coisas naquele vale amado e triste". As cores da grama tornaram-se mais intensas, o rio começou a fazer barulho onde antes era silencioso, apareceram novas flores, e "um estranho brilho brilhante pendia sobre todas as coisas". Essas mudanças no ambiente externo correspondem claramente a mudanças internas nos dois jovens: o despertar da sexualidade, a transição da inocência infantil para a consciência adulta do desejo e da mortalidade.

Em termos junguianos, essa transição representa a passagem do arquétipo da Criança para outros arquétipos mais complexos e diferenciados. Eleonora, que antes existia em um estado de inocência pré-sexual, começa a manifestar o arquétipo da Donzela ou Kore. Como Jung descreve, Como Jung descreve, a Donzela, na progressão arquetípica, encontra um homem e dá à luz, transformando-se em Mãe. Entretanto, antes dessa transformação, ela representa a *anima* na psique masculina, atuando como mediadora entre consciente e inconsciente e inspiradora de suas potencialidades criativas. Para ambos, feminino e masculino, a Donzela representa a função sentimento em sua forma mais pura e não desenvolvida: a capacidade de resposta emocional, a abertura à experiência, a receptividade e o potencial ainda não realizado. A Donzela representa precisamente

o limiar entre infância e maturidade, potencialidade e atualização. No entanto, essa transição, que deveria naturalmente levar à consumação do amor e talvez à maternidade (completando a progressão Donzela-Amante-Mãe), é interrompida tragicamente pela doença e morte prematura de Eleonora.

A morte de Eleonora, ao contrário das mortes de Berenice, Morella e Ligeia, é apresentada não como resultado de uma doença misteriosa ou como consequência de dinâmicas psicológicas perturbadas, mas como um destino inexplicável e aparentemente arbitrário. "Uma doença fatal caiu sobre o espírito de Eleonora", o narrador relata, sem elaborar sobre a natureza dessa doença. O que distingue esta morte das outras é a forma como Eleonora a enfrenta: com plena consciência, com preocupação pelo narrador que deixará para trás, e com uma tentativa de estabelecer termos para o futuro dele após sua morte. Antes de morrer, Eleonora extrai do narrador uma promessa solene de que ele nunca "se ligará em casamento a qualquer filha da Terra". O narrador faz essa promessa repetidamente, invocando "o poderoso governante do Universo" como testemunha. No entanto, Eleonora, em suas últimas palavras, introduz uma ambiguidade crucial: ela sugere que "na terra, ou nos céus... ela poderia certificar-se de que os deveres da Ermengarda eram os deveres da Eleonora", sugerindo já uma possibilidade de substituição ou transferência que complica a promessa absoluta.

Essa cena de morte difere radicalmente das mortes nas outras histórias de Poe sobre mulheres moribundas. Como observa Kristen Renzi (2013) em sua análise de "*Berenice*", o corpo feminino nesse conto "persiste" apesar da violência: "Berenice é submetida a enterro prematuro e, embora torturada, ela 'persiste', enquanto o herói masculino 'mergulha na insanidade autoimposta'." (RENZI, 2013, p. 13, tradução nossa). Morella faz apenas declarações enigmáticas sobre sua continuação através da filha; Ligeia luta contra a morte com toda sua força de vontade, recusando-se a aceitá-la, afirmando que "o homem não se rende aos anjos, nem completamente à morte, exceto pela fraqueza de sua débil vontade". Eleonora, no entanto, parece aceitar sua morte, mas busca estabelecer termos que governarão o comportamento do narrador após sua partida. Essa tentativa de controlar o futuro além da própria morte é, de certa forma, uma manifestação de poder e autonomia, mas é um poder muito diferente daquele exercido por Ligeia. Como Jenny Webb (2012) observa, nas histórias de Poe, "a força de vontade" das personagens femininas é "ecoada na determinação" delas, mas cada uma manifesta

essa determinação de maneiras radicalmente diferentes. Onde Ligeia "conquista" a morte através da pura força de vontade, retornando fisicamente para reclamar sua existência, Eleonora aceita a morte, mas tenta estender sua influência moral sobre o amado através da promessa extraída dele.

Essa diferença pode ser relacionada ao contexto social do século XIX. Como estabelecemos anteriormente, o *Cult of true womanhood* exigia que as mulheres fossem "definidas por quatro virtudes cardeais consideradas invioláveis e interdependentes: piedade, pureza, submissão e domesticidade". "Eleonora" emprega uma forma de poder mais "aceitável" para as mulheres da época – influência moral, apelo aos deveres e à fidelidade – enquanto "Ligeia" emprega uma forma de poder que transcende completamente as expectativas de gênero. Como Barbara Welter documenta sobre a religião na ideologia da *True Womanhood*, "mantinha a mulher firmemente ancorada no espaço doméstico, fornecendo-lhe um sistema de valores que legitimava sua reclusão e sua subordinação" (WELTER, 1966, p. 152, tradução nossa). Eleonora, ao extrair uma promessa religiosa e moral, opera dentro dos parâmetros aceitos do poder feminino no século XIX.

Após a morte de Eleonora, o narrador permanece no vale por um tempo, fiel à sua promessa, mas eventualmente deixa esse espaço edênico e entra no que ele chama de "a cidade estranha e corrupta". Essa transição espacial – do vale isolado e paradisíaco para a cidade estranha e moralmente comprometida – representa claramente uma queda, uma perda de inocência, uma entrada no mundo da experiência adulta com todas suas complexidades e compromissos morais. Na cidade, o narrador encontra e eventualmente casa-se com Ermengarda, uma mulher de "olhos esplendorosos e brilhantes" cuja beleza o captura completamente. Significativamente, o narrador admite que sua memória de Eleonora começa a desvanecer: "a memória de Eleonora estava morrendo dentro de mim, pois na cidade existia tudo o que poderia tentar à adoração da alma". Essa admissão de esquecimento é notável: ao contrário dos narradores de "Berenice", "Morella" e "Ligeia", que permanecem obsessivamente fixados em suas primeiras amadas, o narrador de "Eleonora" é capaz de esquecer, de se mover para frente, de amar novamente.

No entanto, esse esquecimento não é completo ou confortável. O narrador experimenta profunda culpa por ter violado sua promessa sagrada: "Eu me envolvi em laços de crime... Eu havia violado o pacto sagrado". Essa culpa pode ser lida em

múltiplas camadas. Em um nível superficial, é simplesmente a culpa por ter quebrado uma promessa solene feita a uma pessoa moribunda. Em um nível mais profundo, psicológico, representa a culpa que acompanha qualquer transição significativa de identidade: o narrador não é mais o jovem inocente que amou Eleonora no vale edênico, mas um homem adulto que escolheu um segundo amor no mundo corrupto da cidade. Essa transformação necessariamente envolve uma "traição" ao eu anterior, e a culpa que o narrador sente pode ser interpretada como a dificuldade de integrar essas duas versões de si mesmo em uma identidade coerente. Como Jung enfatiza, a Individuação é o processo de reconhecimento da própria individualidade e de se tornar um sujeito unificado, compreendendo 'o que ele naturalmente é' em vez de 'o que ele deseja ser', mas esse processo é frequentemente doloroso e acompanhado por sentimentos de culpa e perda. Jung via "a harmonia psíquica como o objetivo final da Individuação, um processo contínuo e desafiador", mas também reconhecia que esse caminho é marcado por crises e conflitos internos.

Em termos junguianos, Eleonora e Ermengarda representam duas manifestações diferentes da Anima, apropriadas a diferentes estágios do desenvolvimento psicológico do narrador. Como Jung explica, "oculta no inconsciente de todo homem existe uma 'personalidade feminina' que ele denomina Anima", que "representa o arquétipo do feminino na psique masculina, incorporando todas as experiências ancestrais do homem com a mulher". A Anima pode manifestar-se em quatro estágios progressivos: "Eva (o nível mais primitivo, associado à terra, à natureza e à sexualidade instintiva), Helena de Tróia (o nível estético-romântico, onde a mulher é idealizada como objeto de beleza e desejo), Maria (o nível espiritual-religioso, onde a mulher é elevada a um plano de pureza e virtude transcendentais) e Sofia (o nível da sabedoria, onde o feminino representa o conhecimento profundo e a gnose)". Eleonora, associada com o vale edênico, com a infância, com a inocência pré-sexual, representa a Anima em sua forma mais pura e não desenvolvida, correspondendo talvez ao nível de Maria – pureza espiritual e virtude transcendente – mas ainda não integrada com a corporeidade e a sexualidade adultas. Ermengarda, encontrada na cidade, associada com o mundo adulto da experiência, representa uma manifestação mais corporificada e sexualizada da Anima, mais próxima dos níveis de Eva (natureza e instinto) ou Helena (beleza estética e desejo erótico). A transição de Eleonora para Ermengarda,

portanto, não é simplesmente uma substituição de uma mulher por outra, mas uma progressão necessária no desenvolvimento da Anima do narrador, uma integração de aspectos mais corporais e terrenos que estavam ausentes ou reprimidos na relação edênica com Eleonora.

No entanto, essa interpretação é complicada pelo final surpreendente do conto. Após algum tempo de culpa e tormento, o narrador experimenta uma visitação sobrenatural: "Enquanto eu estava totalmente desperto, veio à minha visão (de uma forma que não vou tentar explicar) o espírito de Eleonora". Este espírito não vem para condenar ou atormentar, como poderíamos esperar baseados nos padrões estabelecidos pelos outros contos de Poe, mas para absolver e tranquilizar: Eleonora declara que "as razões" pelas quais ela liberou o narrador de sua promessa "são conhecidas em Ermes" (uma referência possivelmente aos céus ou a um conhecimento esotérico), e conclui: "Tu estás livre de teu voto, por razões que serão conhecidas em Ermes". O narrador imediatamente sente sua culpa dissolver: "E eu não tive mais remorso". Esta conclusão, tão diferente dos finais aterrorizantes e ambíguos dos outros contos, oferece uma resolução que se aproxima da reconciliação e da paz.

Como interpretar esse final extraordinário e anômalo dentro do corpus de histórias de Poe sobre mulheres moribundas? Uma leitura psicológica junguiana sugeriria que o narrador finalmente alcançou uma forma de integração que elude os narradores dos outros contos. Ao contrário do narrador de "Ligeia", que não consegue separar sua primeira esposa morta de sua Anima e portanto não pode realmente relacionar-se com uma segunda mulher, o narrador de "Eleonora" é capaz de reconhecer que ambas as mulheres – Eleonora e Ermengarda – são manifestações legítimas de sua Anima em diferentes estágios de seu desenvolvimento. A absolvição concedida por Eleonora representa, nesta leitura, o reconhecimento psicológico de que é não apenas possível, mas necessário que a Anima evolua e se transforme à medida que o indivíduo amadurece. Como P. Wakeman afirma, "a Individuação frequentemente leva a confrontos com arquétipos, especialmente a Sombra"(WAKEMAN, 2012, p. 514, tradução nossa), e parte desse processo envolve reconhecer que diferentes manifestações do Self e da Anima são apropriadas em diferentes momentos da vida.

Uma leitura mais cética poderia sugerir que o narrador simplesmente racionalizou sua traição através de uma alucinação conveniente. Ele começa o conto

admitindo que alguns o consideram louco, e a visão final de Eleonora absolvendo-o poderia ser interpretada como uma fantasia defensiva criada por sua psique culpada para permitir-lhe continuar vivendo sem o peso do remorso. Essa leitura seria consistente com a abertura do conto, que problematiza explicitamente a questão da sanidade e da percepção confiável. Como Michel Foucault(1961) observa em sua obra *Histoire de la folie à l'âge classique*, "A loucura, no sentido em que a entendemos hoje, nasce no momento em que é instaurado um certo silêncio — o silêncio imposto ao diálogo entre a loucura e a razão."(FOUCAULT, 1961, p. XVIII, tradução). No entanto, mesmo se aceitarmos essa interpretação mais cética, o conto ainda oferece algo notavelmente diferente dos outros: a possibilidade de que o eu possa perdoar a si mesmo, que a transformação e a mudança não precisam resultar em catástrofe, e que é psicologicamente possível (mesmo que através de "loucura" ou fantasia) integrar experiências contraditórias em uma narrativa de vida coerente.

O contexto social do século XIX adiciona camadas significativas de significado a essa dinâmica. A ideologia da True Womanhood, como estabelecemos anteriormente, enfatizava a pureza sexual feminina como absoluta e irreparável uma vez perdida. Barbara Welter documenta como "a pureza, a segunda virtude, referia-se primariamente à castidade sexual, que deveria ser absoluta antes do casamento e restrita exclusivamente ao marido após as núpcias"(WELTER, 1966, p. 152, tradução nossa). Uma mulher que tivesse relações sexuais fora do casamento estava permanentemente maculada, e mesmo viúvas que se casavam novamente eram frequentemente vistas com alguma suspeita moral. Para os homens, no entanto, as expectativas eram diferentes: embora se esperasse que demonstrassem luto apropriado por uma esposa morta, o novo casamento não apenas era permitido, mas frequentemente encorajado, especialmente se houvesse filhos que precisassem de uma mãe. Como Catharine Beecher(1841), citada anteriormente, defendia a obediência e submissão feminina, enquanto os homens mantinham maior autonomia moral e social.

"Eleonora", neste contexto, pode ser lido como uma meditação sobre a tensão entre a expectativa cultural de luto perpétuo (especialmente para um amor tão puro e idílico quanto o descrito no vale) e a necessidade psicológica e biológica de continuar vivendo, de buscar companhia e amor novamente. A promessa extraída por Eleonora – que o narrador nunca se casará com "qualquer filha da Terra" – representa a voz da ideologia cultural que demanda fidelidade eterna. A ruptura

dessa promessa representa o reconhecimento da impossibilidade humana de manter tal fidelidade absoluta indefinidamente. E a absolvição final por Eleonora representa uma resolução fantástica desse conflito: é possível amar novamente sem trair o primeiro amor, se entendermos que ambos os amores são válidos e apropriados em seus respectivos contextos e momentos da vida.

A questão da Sombra em "Eleonora" é particularmente interessante porque, diferentemente dos outros contos onde a Sombra do narrador é constituída por impulsos violentos, obsessões mórbidas ou incapacidades psicológicas severas, aqui a Sombra parece ser constituída simplesmente pela capacidade de esquecer, de se mover para frente, de trair compromissos anteriores em favor de necessidades presentes. Jung afirma que "a Sombra é constituída por tudo aquilo que o indivíduo não quer reconhecer em si mesmo: o inferior, o imoral, o infantil, o indesejado", e que ela "pode ter atributos positivos (emoções reprimidas por um objeto de amor inatingível) e se expressa por meio de projeções". Para o narrador de "Eleonora", o que ele inicialmente não quer reconhecer é sua própria capacidade de mudança, sua própria mortalidade emocional (o fato de que até mesmo os sentimentos mais intensos podem desvanecer com o tempo), e sua própria necessidade de amor corporificado e sexual que transcende o amor idealizado e espiritualizado que ele compartilhou com Eleonora no vale. Como Jung enfatiza, "confrontar a Sombra é essencial para a saúde psicológica, pois, se ignorada, pode levar à neurose". A integração da Sombra, neste caso, envolve reconhecer e aceitar essas dimensões "inferiores" ou "traíçoeiras" de si mesmo não como falhas morais, mas como aspectos necessários e inevitáveis da existência humana.

A caracterização de Eleonora em si merece análise cuidadosa. Ao contrário de Berenice, Morella e Ligeia, que são todas descritas como possuidoras de qualidades excepcionais que as distinguem radicalmente das mulheres comuns – a beleza decadente de Berenice, a erudição transcendente de Morella e Ligeia – Eleonora é apresentada de forma mais simples e menos elaborada. O narrador oferece poucas descrições físicas específicas dela, além de notar sua transformação gradual de criança para jovem mulher. Ela não demonstra habilidades intelectuais extraordinárias, não pronuncia declarações filosóficas profundas, não exhibe força de vontade sobrenatural. Em muitos aspectos, ela se aproxima mais do ideal convencional de feminilidade do século XIX do que as outras heroínas de Poe: inocente, gentil, preocupada com o bem-estar de seu amado, aceitando seu destino

sem rebelião violenta. Como observa Michaela Hulínová(2014) sobre os arquétipos femininos em Poe e Carter, "as três primeiras histórias ('The Bloody Chamber', 'The Courtship of Mr Lyon', 'The Tiger's Bride') são 'narrativas da família dos felinos', onde os felinos selvagens significam 'os desejos sensuais que as mulheres precisam reconhecer em si mesmas'", enquanto "Berenice e Wolf-Alice representam as virgens arquetípicas". Eleonora certamente se encaixa nessa categoria da virgem arquetípica, embora de uma forma mais convencional e menos perturbadora que Berenice.

Essa relativa "normalidade" de Eleonora – ou pelo menos sua conformidade mais próxima aos ideais femininos convencionais – pode explicar parcialmente por que este é o único conto onde o narrador é capaz de eventualmente se libertar da primeira amada e estabelecer um segundo relacionamento sem catástrofe. Eleonora não é apresentada como intelectualmente superior ao narrador (como Morella e Ligeia), não se transforma em uma figura cadavérica aterrorizante (como Berenice), não demonstra vontade transcendente de conquistar a morte (como Ligeia). Ela é, em certo sentido, mais "humana" e menos arquetípica que as outras heroínas de Poe, e talvez seja precisamente essa humanidade mais reconhecível que permite ao narrador eventualmente integrá-la como memória sem permanecer eternamente aprisionado por sua imagem.

No entanto, seria um erro interpretar Eleonora como simplesmente passiva ou desprovida de poder. Sua capacidade de extrair a promessa do narrador, sua preocupação com o futuro dele após sua morte, e seu retorno final para absolvê-lo demonstram uma forma de agência e poder, embora exercida de maneira muito diferente de Ligeia. A ambiguidade que Eleonora introduz em suas últimas palavras – a sugestão de que ela poderia "certificar-se de que os deveres da Ermengarda eram os deveres da Eleonora" – sugere que ela já previa a possibilidade ou até inevitabilidade de um segundo amor, e estava estabelecendo termos que permitiriam essa transição sem traição absoluta. Sua sabedoria, portanto, consiste não em uma recusa inflexível de permitir mudança (como a promessa inicialmente parece sugerir), mas em um reconhecimento final da necessidade de libertar o amado para continuar vivendo.

A transformação do cenário – do Vale da Relva Multicolor para "a cidade estranha e corrupta" – pode ser lida não apenas como uma queda moral, mas como uma progressão psicológica necessária. O vale edênico representa um estado de

consciência pré-lapsariano, uma inocência que não pode e não deve ser mantida indefinidamente. Como Jung enfatiza em sua teoria da individuação, “A individuação é um processo de diferenciação que tem por objetivo desenvolver a personalidade individual. [...] É um processo de integração dos conteúdos inconscientes e conscientes da psique.”(JUNG, 2012 [1928], p. 118). O processo de Individuação requer não permanecer em estados paradisíacos de inconsciência, mas descer ao mundo, experimentar suas complexidades e contradições, e integrar essas experiências em uma consciência mais madura e diferenciada. A cidade, embora "corrupta" do ponto de vista da inocência edênica, representa o mundo real da experiência adulta, e a entrada do narrador neste espaço é uma progressão necessária em direção à maturidade psicológica, não meramente uma queda moral. Como observam Akam e Yahya(2018), citados nos documentos sobre Jung, "a jornada de Individuação" pode falhar "devido à densidade da Sombra", mas quando bem-sucedida, "leva a confrontos com arquétipos" que permitem uma integração mais profunda do *Self*.

A recepção crítica de "Eleonora" tem sido notavelmente menos extensa que a dos outros contos do "triumvirato"¹, possivelmente porque sua resolução relativamente tranquila e seu tom menos explicitamente gótico o tornam menos espetacular e perturbador. No entanto, precisamente por essa diferença, "Eleonora" oferece *insights* importantes sobre a obra de Poe e sobre as possibilidades de relações mais saudáveis entre narradores masculinos e personagens femininas. Como observa Jenny Webb(2011) em seu ensaio comparativo sobre Poe e Calvino, enquanto Poe é frequentemente interpretado de maneiras contraditórias em relação às mulheres – como Paula Kot(2010) e Cynthia Jordan documentam, ora sendo visto como "idealizador, obcecado, patológico em relação às mulheres", ora como oferecendo "possibilidades proto-feministas" – "a intenção de Poe era retratar personagens femininas fortes, seja para honrar a memória das mulheres que perdeu ou para representá-las como seres que podem 'enganar a morte'". Em "Eleonora", Poe oferece uma representação de força feminina que não depende de poder sobrenatural ou resistência violenta à morte, mas de sabedoria compassiva e da

¹ O chamado *triumvirato de Poe* — formado por “Berenice” (1835), “Morella” (1835) e “Ligeia” (1838) — é discutido por diversos críticos como um conjunto que explora a recorrência da “mulher que retorna da morte”, conforme observado por James W. Gargano em *The Theme of Death and Resurrection in Poe’s Fiction* (1963).

capacidade de liberar o amado mesmo enquanto se mantém presente em sua memória.

"Eleonora" permanece, assim, como um contraponto essencial aos outros contos de Poe sobre mulheres moribundas. Através da narrativa de um amor edênico na juventude, sua perda através da morte prematura, e a subsequente capacidade do narrador de amar novamente sem catástrofe, Poe explora a possibilidade – apenas sugerida aqui, nunca totalmente realizada nos outros contos – de que a Anima pode ser integrada de forma mais saudável, de que múltiplas manifestações da Anima podem ser reconhecidas como válidas em diferentes estágios da vida, e de que a transformação psicológica necessária para o crescimento não precisa ser experimentada como traição absoluta ao eu anterior. Lido através da lente junguiana, o conto dramatiza um processo de Individuação que, embora não isento de dor e culpa, eventualmente alcança uma forma de resolução e paz que escapa completamente dos narradores dos outros contos. Como observa Wolfgang Kayser(1963) sobre o grotesco, citado nos estudos sobre Jung e Poe, "O grotesco é o mundo tornado estranho, um mundo em que o abismo se abre, e o familiar se converte em inquietante. Ele ultrapassa limites entre o humano e o inumano, o divino e o demoníaco, o cômico e o trágico."(KAYSER, 1986 [1963], p. 147–148, tradução nossa), mas em "Eleonora", essa conexão sobrenatural é resolvida de forma não-catastrófica. Situado no contexto social do século XIX, "Eleonora" oferece uma meditação sobre a tensão entre fidelidade idealizada e necessidade humana, entre memória do passado e vida no presente, entre o amor espiritualizado da juventude e o amor corporificado da maturidade. O conto sugere que é possível – embora difícil, doloroso e talvez dependente de uma forma de "loucura" ou visão transcendente – integrar essas dimensões aparentemente contraditórias da experiência humana em uma narrativa de vida coerente e moralmente aceitável. Eleonora, ao contrário de Berenice (que sobrevive mutilada), Morella (que retorna apenas para morrer novamente) e Ligeia (que retorna para expulsar sua sucessora), oferece ao narrador algo que nenhuma das outras pode ou quer oferecer: perdão, liberação e a possibilidade de continuar vivendo sem o peso esmagador da culpa e do remorso perpétuos.

3. OS QUATRO CONTOS EM PERSPECTIVA COMPARADA: PADRÕES, VARIAÇÕES E SIGNIFICADOS

Quando considerados em conjunto, "Berenice" (1835), "Morella" (1835), "Ligeia" (1838) e "Eleonora" (1841) revelam-se não como criações isoladas, mas como variações sistemáticas sobre um conjunto central de preocupações temáticas, psicológicas e culturais que obcecavam Edgar Allan Poe durante o período mais produtivo de sua carreira literária. Esses quatro contos, escritos ao longo de seis anos cruciais, compartilham uma estrutura narrativa fundamental – um narrador masculino relata a morte de uma mulher bela e amada, e as consequências psicológicas e sobrenaturais dessa morte – mas exploram essa estrutura através de configurações radicalmente diferentes que, quando analisadas comparativamente, iluminam não apenas padrões recorrentes na psique dos personagens e nas ansiedades culturais do século XIX, mas também a evolução do pensamento de Poe sobre as possibilidades e impossibilidades das relações entre homens e mulheres, sobre a natureza da memória e da identidade, e sobre os processos de integração e desintegração psicológica. Quando lidos através da teoria junguiana dos arquétipos em diálogo com o contexto social que moldava as experiências de gênero no início do século XIX americano, esses contos emergem como um laboratório literário onde Poe experimentava sistematicamente com diferentes configurações das mesmas dinâmicas fundamentais, testando os limites da Anima, da Sombra, do complexo materno e do processo de Individuação em contextos narrativos progressivamente mais complexos e nuançados.

3.1 Padrões Narrativos Recorrentes: A Estrutura Fundamental

A primeira observação que emerge de uma análise comparativa desses quatro contos é a notável consistência de sua estrutura narrativa fundamental. Todos os quatro são narrados em primeira pessoa por protagonistas masculinos cuja sanidade é explícita ou implicitamente questionável. O narrador de "Berenice" declara logo no início que sofre de monomania, "uma espécie de intensidade ou concentração excessiva em um objeto ou ideia"; o narrador de "Morella" apresenta-se como um estudioso de filosofias transcendentais e místicas que

reconhece ter sido levado a "estudos mal calculados"; o narrador de "Ligeia" admite estar sob a influência do ópio e sua memória da protagonista é marcada por lacunas misteriosas (ele não consegue se lembrar de seu sobrenome ou de como a conheceu); e o narrador de "Eleonora" começa explicitamente questionando se não seria louco, embora argumente por uma forma superior de percepção através da loucura. Como Michel Foucault(1961) observa sobre "a constituição da loucura como doença mental no final do século XVIII e o silenciamento do diálogo entre loucura e razão"(FOUCAULT, 1961, p. XVIII, tradução nossa), essa escolha narrativa situa os contos de Poe precisamente na fronteira entre razão e desrazão, entre percepção confiável e distorção psicótica, forçando os leitores a questionar constantemente a veracidade do que está sendo narrado.

Essa instabilidade narrativa não é meramente um artifício gótico para criar suspense, mas reflete uma compreensão profunda (consciente ou intuitiva) por parte de Poe das dinâmicas psicológicas que Jung posteriormente teorizaria. Como Jung enfatiza, quando "a Anima não é reconhecida e diferenciada do ego, pode tornar-se autônoma e assumir aspectos sombrios e destrutivos", e os narradores de Poe exemplificam precisamente essa falha de diferenciação. Eles confundem sistematicamente suas projeções internas com realidades externas, tratam as mulheres em suas vidas não como pessoas autônomas mas como encarnações de suas próprias fantasias e medos, e conseqüentemente experimentam essas relações como aterrorizantes, opressivas e finalmente destrutivas tanto para si mesmos quanto para as mulheres envolvidas. A narração em primeira pessoa, ao mesmo tempo que cria intimidade e imersão na consciência perturbada desses homens, também funciona como uma forma de aprisionamento: estamos confinados à perspectiva masculina, vendo as mulheres apenas através do filtro distorcido da percepção e projeção dos narradores.

Todos os quatro contos compartilham também a estrutura temporal fundamental de um "antes" edênico ou idealizado, marcado pela presença da mulher amada, seguido por uma doença misteriosa que transforma essa mulher, culminando em sua morte, e finalmente um "depois" assombrado onde o narrador deve confrontar (ou falhar em confrontar) as conseqüências psicológicas dessa perda. Essa estrutura tripartida – inocência/transformação/conseqüência – pode ser lida como uma versão literária do padrão arquetípico da queda, mas também como uma representação do que acontece quando o processo de Individualização é

perturbado ou fracassa. E os narradores de Poe consistentemente falham nesse processo, permanecendo fixados em imagens idealizadas de si mesmos e das mulheres que amam, incapazes de aceitar a transformação, a mortalidade e a complexidade que caracterizam a existência humana real.

Finalmente, todos os quatro contos envolvem alguma forma de retorno ou persistência da mulher morta além de sua morte física. Berenice sobrevive ao seu enterro prematuro e à mutilação de seus dentes, seu grito final perfurando a noite; Morella retorna através da reencarnação em sua filha, mantendo sua identidade através da transmigração; Ligeia literalmente ressuscita, ocupando o corpo de Rowena; e Eleonora retorna espiritualmente para absolver o narrador de sua promessa. Esse padrão recorrente do retorno pode ser interpretado de múltiplas formas. De uma perspectiva junguiana, representa a impossibilidade de reprimir ou destruir completamente a Anima: o que não é integrado à consciência retorna de forma autônoma e frequentemente aterrorizante. Como Jenny Webb observa, Poe e outros autores demonstram "a impossibilidade de reduzir a experiência feminina às categorias e projeções masculinas", e o retorno insistente dessas mulheres mortas dramatiza literalmente essa irreduzibilidade. De uma perspectiva feminista ou proto-feminista, esses retornos podem ser lidos como uma afirmação do poder feminino que transcende até mesmo a morte e resiste ao silenciamento patriarcal. Como Showalter argumenta "A histeria é uma forma de expressão, uma linguagem corporal para pessoas que, de outra forma, não seriam capazes de falar."(SHOWALTER, 1985, p. 286, tradução nossa), e o retorno dos corpos femininos nas histórias de Poe funciona como uma forma radical de fala, uma recusa em permanecer silenciados mesmo na morte.

3.2 Manifestações Arquetípicas: A Donzela, a Sofia e a Mãe

Quando analisamos as quatro protagonistas femininas através da lente dos arquétipos junguianos, emergem padrões tanto de semelhança quanto de diferença significativa. As quatro mulheres podem ser situadas em um continuum que vai do arquétipo da Donzela ou Kore (potencialidade pura, inocência, liminaridade) ao arquétipo da Mãe (contenção, nutrição, mas também devoração e destino inescapável), com manifestações variadas da Anima como Sofia (sabedoria) e Helena (beleza). O *Merriam Webster Dictionary* define arquétipo como "uma 'imagem primordial, personagem ou padrão de circunstâncias que recorre na

literatura e no pensamento de forma consistente o suficiente para ser considerado universal", e as mulheres de Poe certamente manifestam esses padrões universais, embora sempre com torções específicas que refletem as particularidades psicológicas dos narradores e as ansiedades culturais da época.

Berenice, em sua juventude pré-doença, representa o arquétipo da Donzela em sua forma mais pura e não complicada: "ágil, graciosa e transbordante de energia", ela passa seus dias "percorrendo as encostas com passos leves". Como Jung descreve, "a Donzela representa a função sentimento em sua forma mais pura e não desenvolvida: a capacidade de resposta emocional, a abertura à experiência, a receptividade e o potencial ainda não realizado". Berenice existe em um estado de potencialidade, uma promessa ainda não cumprida, e significativamente, Egeu admite que "durante seu tempo de saúde" ele não a amava. É apenas quando ela adoece e se transforma, quando sua vitalidade é substituída por palidez cadavérica, que ela se torna objeto de sua obsessão. Essa inversão perturbadora – a preferência pela mulher moribunda sobre a mulher viva – revela que o que atrai Egeu não é a Donzela como ela existe em si mesma, mas sua transformação em algo mais próximo da morte, algo que pode ser possuído intelectualmente porque já não possui a autonomia e a imprevisibilidade da vida plena.

Eleonora, similarmente, começa como manifestação da Donzela, mas em um contexto muito diferente. Ela e o narrador "crescemos juntos no Vale da Relva Multicolor", compartilhando uma infância edênica que gradualmente desperta para a consciência sexual. Michaela Hulínová observa que "Berenice e Wolf-Alice representam as virgens arquetípicas", e Eleonora certamente se encaixa nessa categoria, mas com uma diferença crucial: enquanto a transformação de Berenice é experimentada como horrível e degenerativa pelo narrador, a transformação de Eleonora é descrita como natural e bela, acompanhada por mudanças correspondentes no ambiente (as cores mais intensas, as novas flores). Essa diferença sugere que o narrador de "Eleonora", ao contrário de Egeu, é capaz de aceitar e até celebrar a transição da Donzela para uma sexualidade mais madura, pelo menos inicialmente. No entanto, essa transição é interrompida pela morte prematura de Eleonora, sugerindo talvez que mesmo esse narrador mais saudável não pode completar totalmente a integração da Anima sexualizada.

Morella e Ligeia, em contraste com Berenice e Eleonora, são apresentadas não primariamente como Donzelas, mas como manifestações do nível mais elevado

da Anima: Sofia, a sabedoria personificada. Ambas possuem erudição transcendente que supera a de seus maridos; ambas servem como professoras e guias intelectuais; ambas dominam conhecimentos esotéricos e filosóficos que permanecem parcialmente opacos para os narradores. Como Jung descreve em sua tipologia da Anima, "Sofia (o nível da sabedoria, onde o feminino representa o conhecimento profundo e a gnose)" representa o estágio mais diferenciado e espiritualizado da Anima. No entanto, essa elevação espiritual e intelectual cria problemas próprios. Os narradores de "Morella" e "Ligeia" relacionam-se com essas mulheres quase exclusivamente no plano intelectual, negando ou minimizando as dimensões corporais e sexuais da relação. O narrador de "Morella" explicitamente afirma que a amava "com um sentimento profundo de admiração, mas sem afeição", enquanto o narrador de "Ligeia" descreve principalmente seus estudos conjuntos e sua fascinação por seus olhos e conhecimento, com pouca menção de intimidade física ou emocional.

Essa tentativa de relacionar-se com a Anima apenas em seu aspecto Sofia, divorciado dos níveis "inferiores" de Eva (natureza e instinto) e Helena (beleza e desejo), representa uma falha fundamental de integração. Como Jung enfatiza, "a Anima saudável e integrada não é apenas Sofia, mas integra todos os níveis anteriores – Eva, Helena, Maria – em uma totalidade que reconhece a mulher como simultaneamente corpo e mente, instinto e intelecto, mortalidade e transcendência". Morella e Ligeia, negadas em sua corporeidade durante a vida, retornam após a morte precisamente através da ênfase no corpóreo: Morella através da maternidade biológica (o corpo gerando outro corpo), Ligeia através da ocupação física de outro corpo. Esses retornos forçam os narradores a confrontar precisamente a dimensão corpórea e material do feminino que eles haviam tentado transcender ou ignorar.

O arquétipo da Mãe manifesta-se de forma mais explícita em "Morella", onde a protagonista morre dando à luz e depois retorna através de sua filha, mas está presente implícita ou explicitamente em todos os quatro contos. Jung descreve o arquétipo da Mãe como abrangendo vários aspectos positivos e negativos das mulheres que circundam a vida e a imaginação do homem. Em "Berenice", a figura materna está conspicuamente ausente, mas a biblioteca onde a mãe de Egeu morreu e onde ele nasceu funciona como um útero/túmulo simbólico, um espaço maternal que é simultaneamente origem e destino de morte. Em "Ligeia", não há menção de maternidade biológica, mas Ligeia funciona como uma espécie de mãe

intelectual, nutrindo e guiando o desenvolvimento mental do narrador. Em "Eleonora", a mãe da protagonista está presente mas permanece na periferia, uma figura benevolente mas passiva que não interfere no desenvolvimento do amor entre os primos. Apenas em "Morella" a maternidade biológica torna-se central, e significativamente, é precisamente através da maternidade – o ato mais corporificado e biologicamente definidor do feminino segundo a ideologia do século XIX – que Morella consegue transcender a morte e continuar sua existência.

3.3 Os Narradores Masculinos: Variações sobre a Falha de Individuação

Se as protagonistas femininas manifestam diferentes configurações dos arquétipos da Anima, os narradores masculinos demonstram variações sobre um padrão fundamental de falha psicológica: a incapacidade de integrar a Anima e a Sombra de forma saudável, resultando em relações patológicas com as mulheres e, finalmente, em catástrofe psicológica. Benjamin F. Fisher(2008) observa que as tragédias de Poe frequentemente resultam de tentativas masculinas de 'suprimir o que consideraríamos uma presença ou componente feminino no eu', o que leva a resultados desastrosos, e isso se aplica com precisão variável mas consistente a todos os quatro narradores. No entanto, há diferenças significativas no grau e tipo de patologia que cada narrador exhibe, sugerindo uma exploração progressiva por parte de Poe das possibilidades de relações mais ou menos saudáveis entre narradores masculinos e personagens femininas.

Egeu, o narrador de "Berenice", representa talvez o caso mais severo de patologia e falha de Individuação. Ele vive inteiramente em sua cabeça, na biblioteca da família, divorciado do corpo e da vida física. Seu relacionamento com Berenice é marcado por uma total falta de intimidade emocional ou física verdadeira; ele a observa, analisa, eventualmente a obceca, mas nunca se relaciona com ela como pessoa. Sua monomania – a fixação obsessiva nos dentes de Berenice – representa uma tentativa desesperada de transformar o corpo opaco e irreduzível dela em algo que possa ser possuído e compreendido intelectualmente. Como William Freedman(1986) observa, citado anteriormente, a monomania de Egeu é um esforço para 'dessexualizar e descorporificar' o corpo de Berenice como objeto erótico. A violência final – a extração dos dentes de Berenice ainda viva – representa a culminação lógica dessa tentativa de reduzir a pessoa a partes possuíveis, de

transformar o mistério da alteridade feminina em objetos que podem ser literalmente segurados nas mãos. Jung adverte que "a Sombra, quando não reconhecida e diferenciada do ego, pode dominar o indivíduo de maneiras perigosas e destrutivas, levando a comportamentos compulsivos, neuroses severas ou até mesmo a surtos psicóticos" (JUNG, 2012, p. 32), e Egeu exemplifica perfeitamente essa dominação pela Sombra não integrada.

O narrador de "Morella" demonstra uma patologia diferente, mas relacionada. Ao contrário de Egeu, que é obcecado pelo corpo de Berenice, o narrador de "Morella" tenta negar completamente o corpo de sua esposa, relacionando-se com ela apenas intelectualmente. Essa negação do corpóreo é tão extrema que ele afirma nunca tê-la amado com paixão, apenas com "admiração". No entanto, essa tentativa de manter Morella em um reino puramente intelectual é inevitavelmente frustrada pelo evento mais corporificado de todos: a gravidez e o parto. Morella, negada em seu corpo durante a vida, retorna através do corpo – através de sua filha, que é simultaneamente uma nova pessoa e uma reencarnação da mãe. O narrador, que não podia amar a mãe intelectual, descobre que pode amar a filha inocente, mas essa tentativa de recomeçar com uma versão "limpa" da Anima também falha quando a filha se revela idêntica à mãe. Como Jung enfatiza, "a individuação requer trabalho consciente, autoconhecimento, confronto com os próprios demônios internos", e o narrador de "Morella" consistentemente evita esse confronto, tentando repetidamente escapar através da negação e da substituição.

O narrador de "Ligeia" apresenta uma configuração diferente ainda. Ao contrário de Egeu, que nunca amou Berenice, e do narrador de "Morella", que a amava apenas intelectualmente, o narrador de "Ligeia" parece genuinamente apaixonado por sua primeira esposa, obcecado por ela de forma que combina dimensões intelectuais, estéticas e emocionais. No entanto, mesmo esse amor mais "completo" é fundamentalmente problemático porque o narrador não ama Ligeia como pessoa autônoma, mas como projeção de sua Anima idealizada. O narrador de "Ligeia" não consegue se lembrar de fatos básicos sobre Ligeia como pessoa (seu sobrenome, como a conheceu), mas se lembra obsessivamente de seus atributos físicos e intelectuais que a tornavam, para ele, a encarnação perfeita do feminino. Sua tentativa de reprimir essa Anima idealizada através do casamento com Rowena – seu oposto completo – resulta não em liberação, mas no retorno

ainda mais poderoso de Ligeia, que literalmente expulsa sua sucessora do corpo que deveria ocupar.

O narrador de "Eleonora" representa, finalmente, o caso menos patológico e mais próximo de uma integração bem-sucedida. Ele é capaz de amar Eleonora de forma que parece mais natural e menos obsessiva que os outros narradores; ele é capaz de eventualmente esquecer (pelo menos parcialmente) e seguir em frente, amando novamente; e, mais crucialmente, ele recebe absolvição para essa transição, seja através de uma visitação espiritual real ou de uma fantasia psicologicamente necessária que lhe permite integrar as duas experiências de amor sem permanecer paralisado pela culpa. Como P. Wakeman afirma, "a individuação frequentemente leva a confrontos com arquétipos, especialmente a Sombra, que personifica tudo aquilo que o ego se recusa a reconhecer." (WAKEMAN, 2012, p. 514, tradução nossa), e o narrador de "Eleonora" consegue confrontar sua Sombra – sua capacidade de mudança, sua "traição" à primeira amada – e integrá-la de forma que permite crescimento psicológico continuado. No entanto, é significativo que mesmo esse narrador, o mais "saudável" dos quatro, começa o conto questionando sua própria sanidade, sugerindo que até mesmo essa resolução relativamente positiva permanece marcada por ambiguidade e dúvida.

3.4 Morte, Doença e Transformação: O Corpo Feminino em Crise

Todos os quatro contos centram-se no momento da doença, transformação e morte da protagonista feminina, e significativamente, em todos os casos a natureza exata da doença permanece vaga ou misteriosa. Berenice sofre de "uma série de grandes e terríveis revoluções" que o narrador chama de "destruidor", com sintomas que se assemelham à epilepsia ou histeria; Morella sucumbe a uma "doença fatal" não especificada que afeta primeiro seu espírito e depois seu corpo; Ligeia morre de uma enfermidade que não é claramente identificada, embora o narrador sugira que foi sua recusa em aceitar a morte (sua vontade insuficiente) que a condenou; e Eleonora é atacada por "uma doença fatal" que "caiu sobre o espírito" dela. Essa recusa de Poe em fornecer diagnósticos médicos claros não é uma falha de realismo, mas uma escolha deliberada que enfatiza a dimensão simbólica e psicológica dessas doenças.

Quando situamos essas doenças misteriosas no contexto médico e cultural do século XIX, emerge um padrão significativo. Como documentamos anteriormente, Barbara Ehrenreich e Deirdre English(1978) demonstram que as visões médicas da saúde feminina identificavam todas as funções femininas como inerentemente patológicas, de modo que ser mulher era, em si mesmo, estar em um estado de doença potencial ou atual. A menstruação, a puberdade, a gravidez e todas as funções reprodutivas eram vistas como crises médicas que tornavam as mulheres constitucionalmente vulneráveis. As doenças vagas mas devastadoras que afligem as protagonistas de Poe podem ser lidas como manifestações literárias dessa "linguagem corporal" – formas através das quais os corpos femininos "falam" o que não pode ser verbalizado no contexto opressivo das relações patriarcais.

Em três dos quatro contos, a doença está explícita ou implicitamente ligada à maturação sexual ou à função reprodutiva. Em "Berenice", críticos como Karen Weekes(2002) e Dawn Keetley(1999) argumentam que a "doença fatal e primária" que transforma Berenice é sua própria maturação sexual, vista através da lente do medo e repulsa masculinos. Em "Morella", a morte ocorre precisamente no momento do parto, o evento mais corporificado e biologicamente definidor da feminilidade. Mesmo em "Ligeia", embora não haja menção explícita de reprodução, a doença de Ligeia ocorre no contexto de um casamento presumivelmente consumado, e seu retorno envolve a ocupação de um corpo (Rowena) que é explicitamente descrito em termos de sua diferença corpórea de Ligeia. Apenas Eleonora apresenta uma doença que parece divorciada de questões reprodutivas explícitas, embora mesmo aí a doença interrompa a progressão natural que deveria levar da inocência infantil compartilhada à consumação sexual e possivelmente à maternidade.

Esse padrão sugere que o que realmente aterroriza e fascina os narradores de Poe não é a morte em si, mas a transformação – especificamente, a transformação da mulher de Donzela assexuada ou idealizada intelectualmente em mulher sexualmente madura, reprodutivamente capaz, e inegavelmente corpórea. Como observa Michaela Hulínová, "Poe é considerado um 'ponto de origem do grotesco americano'", e o grotesco em Poe reside precisamente na transformação do belo em horrível, da idealização em corporeidade, da vida em morte. A maturação sexual feminina, quando vista através da lente das ansiedades masculinas e da ideologia cultural que simultaneamente exaltava e temia a sexualidade feminina, torna-se grotesca, uma transformação aterrorizante que deve

ser negada, reprimida ou destruída. No entanto, como todos os quatro contos demonstram, essa negação e repressão invariavelmente falham: o corpo feminino persiste, retorna, recusa-se a ser silenciado ou destruído.

3.5 O Retorno do Reprimido: Persistência e Resistência Feminina

O padrão mais consistente e significativo através dos quatro contos é o retorno ou persistência da mulher morta além de sua morte física, um padrão que pode ser interpretado tanto em termos psicológicos junguianos quanto em termos de dinâmicas de poder de gênero. Como Jung adverte, quando "a Anima não é reconhecida e diferenciada do ego, pode tornar-se autônoma e assumir aspectos sombrios e destrutivos", e os retornos das mulheres mortas nos contos de Poe dramatizam literalmente essa autonomização da Anima não integrada. No entanto, esses retornos assumem formas muito diferentes em cada conto, e essas diferenças são reveladoras tanto das particularidades psicológicas de cada narrador quanto da evolução do pensamento de Poe sobre o poder feminino e sua relação com a morte.

Em "Berenice", o retorno é o mais físico e imediato: Berenice sobrevive ao seu enterro prematuro e à mutilação de seus dentes, e seu "grito selvagem" perfura a noite, alertando para o crime cometido contra ela. Como Kristen Renzi argumenta, "O enterro prematuro de *Berenice* lhe concede acesso a uma linguagem sônica que, embora não seja formada por palavras, é fantasticamente comunicativa."(RENZI, 2013, p. 11, tradução nossa). Esse grito representa uma forma radical de fala corporal, uma recusa do corpo feminino em permanecer silenciado mesmo quando literalmente privado dos instrumentos da fala (os dentes, que o narrador tentou possuir). Berenice não apenas sobrevive, mas "persiste" apesar de toda a violência dirigida contra ela, demonstrando uma resiliência que contradiz completamente a ideologia da fragilidade feminina. Como Renzi(2013) observa, "Berenice" não deve ser lida apenas como o relato da degeneração física de uma mulher histérica, mas como um texto em que a própria Berenice articula agência, desejo e acusação diante da violência infligida ao seu corpo — ainda que essa voz feminina seja medicalizada como loucura e sistematicamente desacreditada pelo narrador masculino.

Em "Morella", o retorno assume a forma de reencarnação ou transmigração: Morella morre fisicamente, mas sua identidade, memória e conhecimento persistem

através de sua filha, eventualmente subsumindo completamente a identidade da criança. Esse retorno através da maternidade biológica é particularmente significativo no contexto do século XIX, onde a maternidade era simultaneamente exaltada como o destino supremo da mulher e temida como algo que ligava inexoravelmente a mulher ao corpo, ao sangue, à mortalidade. Morella, negada em seu corpo durante a vida (o narrador a amava apenas intelectualmente), retorna através do processo mais corporificado de todos – o parto – e depois através da transmigração que borra as fronteiras entre mãe e filha, entre uma geração e outra. Como Joan Dayan(1995) argumenta, as histórias de Poe demonstram "o poder das mulheres de lembrar" e sua recusa em serem esquecidas, e "Morella" exemplifica esse poder de forma particularmente perturbadora, recusando-se a permanecer no túmulo (que de fato está vazio ao final do conto) e insistindo em sua presença contínua através de sua descendência.

Em "Ligeia", o retorno é o mais dramático e absoluto: Ligeia literalmente ressuscita, ocupando o corpo de Rowena e expulsando-a de sua própria existência física. Esse retorno representa a vitória total da Anima idealizada e não integrada sobre qualquer tentativa de substituição ou repressão. Ligeia, com sua vontade transcendente que recusa aceitar a morte como final, demonstra uma forma de poder feminino que ultrapassa completamente qualquer poder masculino representado no conto. O narrador, por toda sua erudição e sensibilidade, é fundamentalmente passivo; é Ligeia quem age, quem faz acontecer, quem conquista a morte através da pura força de vontade. Seu retorno não é uma visita gentil ou uma absolvição, mas uma reconquista violenta de seu lugar, uma demonstração de que ela não pode ser substituída, esquecida ou reprimida.

Em "Eleonora", finalmente, o retorno assume a forma mais benigna e menos aterrorizante: uma visita espiritual que traz não punição ou horror, mas absolvição e libertação. Eleonora retorna apenas para dizer ao narrador que ele está livre de sua promessa, que seu amor por Ermengarda não constitui traição. Esse retorno difere radicalmente dos outros três em seu tom e consequências: em vez de destruir ou aterrorizar o narrador, ele o liberta, permitindo-lhe continuar vivendo sem culpa paralisante. Como observamos na análise individual do conto, essa absolvição pode ser interpretada como uma visita sobrenatural real ou como uma fantasia psicologicamente necessária criada pela mente culpada do narrador, mas em ambos os casos representa algo que não ocorre em nenhum dos outros contos: a

possibilidade de que o relacionamento com a Anima pode evoluir e transformar-se sem catástrofe, que diferentes manifestações da Anima podem ser reconhecidas como válidas em diferentes momentos da vida, e que o perdão – seja de uma fonte externa ou interna – pode permitir a integração de experiências aparentemente contraditórias.

3.6 Contexto Social e Gênero feminino: Os Contos como Documentos Históricos

Quando situamos esses quatro contos no contexto dos estudos de gênero do século XIX, eles emergem não apenas como narrativas de horror gótico ou explorações psicológicas, mas como documentos históricos que registram (consciente ou inconscientemente) as tensões, contradições e violências que caracterizavam as relações de gênero na América do início do século XIX. Como estabelecemos anteriormente, o *Cult of true womanhood* definia a mulher ideal através de "quatro virtudes cardeais consideradas invioláveis e interdependentes: piedade, pureza, submissão e domesticidade". As protagonistas femininas de Poe violam sistematicamente essas prescrições, e as catástrofes que se seguem podem ser lidas tanto como punições narrativas por essas transgressões quanto como exposições das impossibilidades e violências inerentes a essas expectativas culturais.

Berenice, Morella e Ligeia são todas caracterizadas por qualidades que as tornariam problemáticas ou até inaceitáveis segundo os padrões da *True Womanhood*. Nenhuma delas demonstra "domesticidade" no sentido de preocupação com deveres domésticos ou habilidades de gerenciamento da casa. Morella e Ligeia são explicitamente caracterizadas por sua erudição transcendente, dominando conhecimentos em filosofia, línguas e ciências que as tornam superiores aos homens ao seu redor – uma inversão radical da hierarquia de gênero prescrita pela cultura. Como Catharine Beecher(1841), citada anteriormente, "glorificava explicitamente" a "submissão" feminina, argumentando que "É a lei do céu, e deveria ser a lei de toda família. A maior felicidade da mulher encontra-se no fiel cumprimento dos deveres silenciosos e dependentes de sua esfera."(BEECHER, 1841, p. 36, tradução nossa), mas as mulheres de Poe não são submissas ou dependentes; elas são intelectualmente dominantes, exercendo poder e influência

sobre os narradores masculinos que deveriam, segundo a ideologia cultural, ser seus superiores e mestres.

Mesmo Eleonora, a mais "convencional" das quatro protagonistas em termos de conformidade aos ideais femininos, vive em uma situação que viola normas sociais: isolada no vale com apenas seu primo e sua mãe, desenvolvendo um relacionamento romântico com o primo sem supervisão ou sanção social adequada, e depois morrendo antes que esse relacionamento possa ser "legitimado" através do casamento formal e da maternidade. A promessa que ela extrai do narrador – que ele nunca se casará com "qualquer filha da Terra" – representa uma tentativa de exercer controle sobre o futuro dele além de sua própria morte, uma forma de poder que, embora mais sutil e moralmente codificada que o poder intelectual de Morella e Ligeia, ainda assim constitui uma forma de agência feminina que transcende os limites prescritos para as mulheres da época.

As doenças misteriosas que afligem todas as quatro protagonistas podem ser lidas no contexto do que Elaine Showalter(1985) documenta sobre a histeria no século XIX: uma "doença" que era simultaneamente uma forma de controle patriarcal sobre as mulheres (qualquer comportamento desviante podia ser diagnosticado como histérico) e uma forma de resistência e expressão para mulheres que não tinham voz pública ou poder político. Como Barbara Ehrenreich e Deirdre English(1978) observam, "o diagnóstico de histeria podia, paradoxalmente, oferecer a algumas mulheres uma forma de escape das demandas esmagadoras da vida doméstica"(EHRENREICH; ENGLISH, 1978, p. 145, tradução nossa). As doenças das protagonistas de Poe funcionam de maneira similar: elas removem essas mulheres da circulação social normal, mas também lhes concedem uma forma de poder e atenção que não possuíam quando saudáveis. Berenice, doente, finalmente captura a atenção obsessiva de Egeu; Morella, morrendo, extrai promessas e declarações de seu marido; Ligeia, em sua doença, torna-se ainda mais fascinante para o narrador; Eleonora, morrendo, consegue estabelecer termos morais que governarão o comportamento do narrador após sua morte.

No entanto, seria simplista ler esses contos apenas como celebrações do poder feminino ou como críticas progressistas das estruturas patriarcais. Os contos estão profundamente imbricados nas identidades de gênero de seu tempo e reproduzem muitas de suas premissas problemáticas. As mulheres são conhecidas apenas através das percepções de narradores masculinos não confiáveis; elas são

silenciadas narrativamente, privadas de suas próprias vozes e perspectivas; elas devem morrer para se tornarem verdadeiramente fascinantes e poderosas, sugerindo que o poder feminino só é tolerável quando é espectral, quando não ameaça realmente as estruturas de poder da vida cotidiana. A interpolação das mulheres moribundas de Poe com as fantasias masculinas, como afirma Person(2001), inevitavelmente distorce e reduz as mulheres a meras projeções do imaginário masculino.

Ao mesmo tempo, os contos expõem as violências e impossibilidades das identidades de gênero do século XIX através da representação não censurada de suas consequências mais extremas. A mutilação de Berenice não é apresentada como justificada ou aceitável, mas como um ato de depravação horrível; a tentativa do narrador de "Morella" de negar a corporeidade de sua esposa é revelada como insustentável e destrutiva; o casamento do narrador de "Ligeia" com Rowena é apresentado como uma farsa cruel que resulta em sua destruição; e o tormento psicológico do narrador de "Eleonora" após quebrar sua promessa demonstra os custos impossíveis das expectativas culturais de fidelidade absoluta. Esses contos, portanto, funcionam simultaneamente como reflexos e como críticas das identidades de gênero de seu tempo, incorporando suas contradições sem necessariamente resolvê-las.

3.7 Individuação, Falha e Possibilidade: Lições Psicológicas dos Contos

Quando lemos os quatro contos em sequência como explorações progressivas do processo de Individuação e suas possíveis falhas e sucessos, emerge um padrão revelador. "Berenice", o primeiro cronologicamente, apresenta a falha mais completa e catastrófica: o narrador não apenas não integra sua Anima e sua Sombra, mas perpetra violência física horrenda contra a protagonista feminina, e termina o conto em um estado de confusão e horror ainda maior que no início. Como Jung adverte, quando "a Sombra permanece completamente inconsciente e não reconhecida, ela pode dominar o indivíduo de maneiras perigosas e destrutivas, levando a comportamentos compulsivos, neuroses severas ou até mesmo a surtos psicóticos" (JUNG, 2012, p. 32), e Egeu exemplifica perfeitamente essa dominação pela Sombra. Ele não alcança nenhum *insight*, nenhuma integração, nenhum

crescimento; está simplesmente mais profundamente perdido em sua patologia ao final do que no início.

"Morella" e "Ligeia", escritos pouco depois, apresentam variações sobre essa mesma falha fundamental, mas com nuances diferentes. Os narradores desses contos são mais intelectualmente sofisticados que Egeu, mais conscientes de questões filosóficas e psicológicas, mas essa sofisticação não os salva da falha de individuação. De fato, pode-se argumentar que sua sofisticação intelectual é parte do problema: eles usam o intelecto como defesa contra o confronto honesto com suas próprias Sombras e com a realidade corpórea e mortal das mulheres que amam. Ambos terminam seus contos em estados de horror e incompreensão, confrontados por retornos sobrenaturais que eles não podem explicar ou controlar. Como Jung enfatiza, "a Individuação é um processo contínuo e desafiador" que "requer trabalho consciente, autoconhecimento, confronto com os próprios demônios internos", e esses narradores consistentemente evitam esse trabalho, preferindo a negação, a intelectualização e a tentativa de substituição.

"Eleonora", o último dos quatro contos cronologicamente, oferece finalmente algo diferente: a possibilidade, ainda que frágil e ambígua, de uma resolução mais saudável. O narrador deste conto consegue algo que elude completamente os outros três narradores: ele se move para frente, ama novamente, e encontra (ou cria) uma forma de absolvição que lhe permite integrar suas experiências aparentemente contraditórias sem permanecer paralisado pela culpa ou pelo horror. O narrador de "Eleonora" demonstra pelo menos o início de uma maturidade, reconhecendo sua própria capacidade de mudança e sua própria "traição" ao eu anterior, e encontrando uma forma de viver com essa realidade em vez de ser destruído por ela.

No entanto, é crucial notar que mesmo essa resolução mais positiva permanece marcada por ambiguidade. O narrador de "Eleonora" começa seu conto questionando sua própria sanidade, e a visitação final de Eleonora pode ser lida tanto como um evento sobrenatural real quanto como uma alucinação ou fantasia compensatória. Poe, caracteristicamente, recusa-se a resolver definitivamente essa ambiguidade, deixando os leitores incertos sobre se estamos testemunhando uma verdadeira integração psicológica ou meramente uma racionalização mais elaborada. Essa recusa de fornecer resolução clara reflete talvez a compreensão de Poe (consciente ou intuitiva) de que o processo de individuação nunca é completo

ou definitivo, que sempre permanece uma "Sombra de dúvida" sobre nossas próprias motivações e percepções, e que a distinção entre *insight* genuíno e auto-ilusão é frequentemente impossível de estabelecer com certeza absoluta.

Lidos em conjunto, os quatro contos sugerem que Poe estava explorando sistematicamente as possibilidades e impossibilidades de relações saudáveis entre homens e mulheres, entre ego masculino e Anima, entre consciência e inconsciente. Eles documentam múltiplas formas de falha – a violência física de Egeu, a negação intelectual dos narradores de "Morella" e "Ligeia", a tentativa de repressão e substituição – e finalmente, em "Eleonora", sugerem uma possibilidade de sucesso parcial, embora sempre marcada por ambiguidade e dúvida. Esses contos não oferecem soluções fáceis ou prescrições claras para como alcançar a Individuação bem-sucedida; em vez disso, eles mapeiam o território perigoso e frequentemente catastrófico que deve ser navegado, alertando sobre armadilhas e falácias enquanto sugerem, talvez, direções mais promissoras.

3.8 Conclusão: Os Contos como Conjunto Coerente

Quando considerados em conjunto, "Berenice", "Morella", "Ligeia" e "Eleonora" revelam-se como explorações sistemáticas e progressivamente nuançadas de um conjunto central de questões psicológicas, arquetípicas e culturais. Eles compartilham estruturas narrativas fundamentais – narradores masculinos não confiáveis, protagonistas femininas que morrem mas retornam, espaços simbólicos que refletem estados psíquicos – mas variam essas estruturas de formas que iluminam diferentes aspectos do problema central: a relação entre homens e mulheres, entre ego e Anima, entre consciência e inconsciente, entre idealização e realidade corpórea. Como Wolfgang Kayser(1963) observa sobre o grotesco, citado nos estudos comparativos, "o grotesco é a expressão de um mundo estranho e alienado que de repente se torna familiar", e os contos de Poe sobre mulheres moribundas dramatizam precisamente essa dinâmica: o familiar (amor, casamento, luto) tornando-se estranho e aterrorizante, revelando as dimensões grotescas que habitam as relações humanas mais íntimas.

Através da lente junguiana, esses contos emergem como explorações literárias dos perigos da Anima não integrada, da Sombra reprimida, e do processo de individuação quando mal conduzido ou completamente fracassado. Eles

demonstram, através de exemplos vívidos e aterrorizantes, o que acontece quando homens confundem suas projeções internas com realidades externas, quando tentam relacionar-se com mulheres não como pessoas autônomas, mas como encarnações de suas próprias fantasias e medos, e quando recusam o trabalho difícil de autoconhecimento e integração em favor da negação, da intelectualização ou da violência. Como Jung adverte repetidamente, "a Anima não reconhecida e não integrada retorna de forma autônoma e potencialmente destrutiva", e os retornos espectrais das mulheres mortas nos contos de Poe dramatizam literalmente essa dinâmica psicológica.

Através da lente histórica e cultural, esses contos funcionam como registros das tensões e contradições que caracterizavam as relações de gênero no século XIX americano. Eles simultaneamente refletem e expõem as ideologias que exigiam pureza, submissão e domesticidade femininas enquanto negavam às mulheres educação, autonomia e voz pública. As protagonistas femininas de Poe, com sua erudição excepcional, sua força de vontade transcendente, e sua recusa em permanecer mortas e silenciadas, representam transgressões radicais dessas normas, enquanto os narradores masculinos, com suas patologias e violências, revelam os custos psicológicos e morais das estruturas patriarcais tanto para homens quanto para mulheres.

Finalmente, lidos em conjunto, esses quatro contos demonstram a evolução do pensamento de Poe sobre essas questões. De "Berenice", com sua violência explícita e sua resolução puramente catastrófica, através de "Morella" e "Ligeia", com suas explorações cada vez mais sofisticadas das possibilidades de retorno e persistência feminina, até "Eleonora", com sua sugestão final de que absolvição e movimento para frente podem ser possíveis, os contos traçam uma trajetória que, embora nunca chegue a uma resolução completamente satisfatória ou não ambígua, pelo menos sugere a possibilidade de formas menos destrutivas de relação entre masculino e feminino, entre ego e Anima, entre passado e presente. Eles permanecem, assim, não apenas como obras-primas do horror gótico ou como explorações psicológicas fascinantes, mas como meditações profundas e ainda relevantes sobre as possibilidades e impossibilidades do amor, da memória, da identidade e da integração psicológica em um mundo marcado por hierarquias de gênero, projeções inconscientes e a presença inescapável da mortalidade e da transformação.

CONCLUSÃO

Ao concluir esta investigação sobre as representações da feminilidade nos contos de Edgar Allan Poe através da teoria junguiana dos arquétipos em diálogo com o contexto social do século XIX americano, torna-se possível não apenas compreender melhor a obra de um dos mais influentes escritores da literatura americana, mas também refletir sobre questões mais amplas concernentes às relações de gênero, às dinâmicas de poder nas representações literárias, e às formas como trauma pessoal, estruturas arquetípicas e ansiedades culturais se entrelaçam na criação artística. A jornada analítica empreendida ao longo destes capítulos – desde o estabelecimento do arcabouço teórico junguiano e do contexto histórico, passando pelas análises individuais de "Berenice", "Morella", "Ligeia" e "Eleonora", até a análise comparativa e o exame das figuras biográficas de Eliza Poe, Frances Allan e Virginia Clemm – revelou padrões, tensões e significados que iluminam tanto a obra específica de Poe quanto questões perenes sobre representação feminina, autonomia psicológica e as possibilidades de transcendência ou perpetuação de estruturas opressivas através da literatura.

A análise dos quatro contos centrais desta pesquisa demonstrou que as representações femininas de Poe, longe de serem meramente variações decorativas sobre um tema gótico convencional, constituem explorações sistemáticas e progressivamente "nuançadas" de dinâmicas psicológicas profundas e de contradições culturais fundamentais. Através da lente junguiana, identificamos que as protagonistas femininas manifestam diferentes configurações dos arquétipos da Donzela (Berenice e Eleonora em suas juventudes), da Mãe (Morella especificamente, mas com ressonâncias em todas as outras através de suas relações com figuras maternas ausentes), e da Anima em seus vários níveis, com particular ênfase em Sofia (Morella e Ligeia como sabedoria personificada) e Maria (Eleonora como pureza espiritual). Essas manifestações arquetípicas não são acidentais ou meramente estéticas, mas refletem as projeções específicas dos narradores masculinos, cujas psiques perturbadas transformam mulheres reais em portadoras de imagens internas não integradas.

Os narradores masculinos dos quatro contos demonstram variações sobre um padrão fundamental de falha no processo de Individuação, definido por Jung como

"a síntese do *Self* (consciente e inconsciente)" através do reconhecimento e integração tanto da Anima quanto da Sombra. Egeu, em "Berenice", representa a falha mais catastrófica, onde a total desconexão do corpo e a obsessão monomaniáca resultam em violência física explícita contra a protagonista feminina. Os narradores de "Morella" e "Ligeia" demonstram falhas mais sofisticadas intelectualmente mas igualmente devastadoras, tentando relacionar-se com suas esposas apenas no plano intelectual enquanto negam ou reprimem a corporeidade, a sexualidade e a mortalidade que inevitavelmente caracterizam a existência humana. Apenas o narrador de "Eleonora" sugere a possibilidade de uma resolução parcialmente bem-sucedida, embora sempre marcada por ambiguidade e pela questão não resolvida de se a absolvição final é real ou fantasia consoladora.

A análise contextual situando esses contos no âmbito do *Cult of true womanhood* e das práticas médicas do século XIX revelou como as protagonistas de Poe simultaneamente violam e sofrem sob as prescrições culturais de piedade, pureza, submissão e domesticidade. Berenice, Morella, Ligeia e, em menor grau, Eleonora são todas caracterizadas por qualidades que as tornariam problemáticas segundo os padrões da época: erudição transcendente, autonomia intelectual, recusa em permanecer confinadas a papéis domésticos, e, crucialmente, recusa em permanecer mortas e silenciadas. As "doenças misteriosas" que afligem todas as protagonistas podem ser lidas, através do conceito de histeria documentado por Elaine Showalter(1985), como uma linguagem corporal não verbal alternativa usada por mulheres para se dirigir a uma sociedade dominada por homens que não as compreendia. Os corpos femininos "falam" através de seus sintomas o que não pode ser verbalizado no contexto opressivo das relações patriarcais.

O padrão mais consistente e significativo através dos quatro contos é o retorno ou persistência da mulher morta além de sua morte física. Berenice sobrevive ao enterro prematuro e à mutilação, seu grito perfurando a noite; Morella retorna através da transmigração em sua filha; Ligeia literalmente ressuscita, ocupando o corpo de Rowena; Eleonora retorna espiritualmente para absolver o narrador. Esses retornos dramatizam literalmente a teoria junguiana de que "a Anima não reconhecida e não integrada retorna de forma autônoma e potencialmente destrutiva", mas também podem ser lidos como afirmações do poder feminino que transcende até mesmo a morte e resiste ao silenciamento patriarcal.

A dimensão biográfica da pesquisa – o exame das relações de Poe com Eliza Poe, Frances Allan e Virginia Clemm – revelou como experiências de perda maternal precoce e repetida moldaram profundamente os padrões psicológicos e temáticos que permeiam sua ficção. A perda de Eliza aos dois anos e meio criou um arquétipo materno idealizado e inatingível; a morte de Frances aos vinte anos repetiu o trauma de perda maternal; e a doença prolongada e morte de Virginia realizou literalmente o tema que Poe declararia "o mais poético do mundo": a morte de uma bela mulher. Essas perdas reais não "explicam" as ficções de Poe de forma reducionista, mas forneceram o material experiencial sobre o qual estruturas arquetípicas universais puderam ser projetadas, criando obras que ressoam tanto pela especificidade biográfica quanto pela universalidade arquetípica.

Esta pesquisa oferece várias contribuições significativas para os estudos sobre Edgar Allan Poe especificamente e para a compreensão mais ampla das representações de gênero na literatura do século XIX. Primeiro, ao aplicar sistematicamente a teoria junguiana dos arquétipos aos contos de Poe em diálogo explícito com o contexto social e as identidades de gênero da época, este estudo evita tanto o reducionismo psicológico (ler as obras apenas como sintomas das neuroses pessoais de Poe) quanto o determinismo cultural (ler as obras apenas como reflexos das ideologias de seu tempo). Em vez disso, demonstra como estruturas arquetípicas universais, experiências biográficas específicas e ansiedades culturais historicamente situadas interagem na criação de obras literárias que são simultaneamente profundamente pessoais e culturalmente representativas.

Segundo, ao analisar os quatro contos não isoladamente, mas como conjunto coerente, esta pesquisa revela padrões e progressões que não são visíveis em análises de contos individuais. A trajetória de Berenice (falha catastrófica e violência explícita) através de Morella e Ligeia (falhas sofisticadas mas igualmente devastadoras) até Eleonora (possibilidade ambígua de resolução parcial) sugere uma exploração sistemática por parte de Poe das possibilidades e impossibilidades de relações saudáveis entre narradores masculinos e personagens femininas, entre ego e Anima, entre idealização e realidade corpórea.

Terceiro, ao integrar análise textual detalhada com contexto biográfico e histórico, esta pesquisa demonstra a produtividade de abordagens interdisciplinares que não privilegiam um único método ou perspectiva, mas permitem que diferentes lentes analíticas se iluminem mutuamente. A teoria junguiana revela dinâmicas

psicológicas profundas; o contexto histórico situa essas dinâmicas em estruturas sociais específicas; a análise biográfica mostra como experiências individuais podem dar forma particular a padrões universais; e a análise textual cuidadosa garante que as interpretações permaneçam ancoradas nas especificidades da linguagem, estrutura e técnica literárias.

Quarto, esta pesquisa contribui para debates contemporâneos sobre a representação de mulheres na literatura ao demonstrar a complexidade irreduzível dessas representações. Os contos de Poe não são simplesmente misóginos ou proto-feministas, opressivos ou libertadores, mas sim profundamente ambíguos, simultaneamente reproduzindo e expondo as estruturas patriarcais de seu tempo. Essa ambiguidade não é uma falha analítica, mas reflete a realidade de como identidades de gênero operam – nunca de forma monolítica ou unidimensional, mas através de contradições, tensões e negociações complexas. Reconhecer essa complexidade é essencial para compreender tanto a literatura histórica quanto as dinâmicas de gênero contemporâneas.

Como toda pesquisa, este estudo possui limitações que devem ser reconhecidas e que apontam para possibilidades de investigações futuras. Primeiro, embora esta pesquisa tenha analisado quatro contos fundamentais, a obra de Poe inclui muitos outros contos e poemas com protagonistas ou temas femininos que poderiam ser produtivamente analisados através das mesmas lentes teóricas. "A Queda da Casa de Usher", com Lady Madeline; "O Retrato Oval"; "A Caixa Oblonga"; e os poemas "Ulalume", "To Helen" e outros ofereceriam material adicional para testar, refinar ou complexificar as conclusões desta pesquisa. Estudos futuros poderiam expandir o *corpus* analisado para construir um panorama ainda mais completo das representações femininas em Poe.

Segundo, esta pesquisa focou primariamente na teoria junguiana como *framework* psicológico principal, com referências complementares a outras perspectivas. Abordagens psicanalíticas alternativas – particularmente teorias feministas e psicanalíticas contemporâneas que vão além de Jung – poderiam oferecer *insights* adicionais. A teoria lacaniana sobre o Real, o Simbólico e o Imaginário; as teorias de Julia Kristeva sobre abjeção; ou as perspectivas de Luce Irigaray sobre o feminino e o materno poderiam iluminar dimensões das obras de Poe que permaneceram menos desenvolvidas nesta pesquisa.

Terceiro, embora esta pesquisa tenha situado os contos de Poe no contexto do século XIX americano, análises comparativas mais extensas com outros escritores do período (tanto americanos quanto europeus) enriqueceriam nossa compreensão de como as representações de Poe se relacionam com padrões mais amplos na literatura gótica e romântica. A breve comparação com Angela Carter incluída na revisão de literatura sugere a produtividade de tais abordagens comparativas, que poderiam ser expandidas para incluir escritoras do século XIX como as irmãs Brontë, George Eliot, ou autoras americanas como Louisa May Alcott e Kate Chopin.

Quarto, a dimensão de recepção – como os contos de Poe foram lidos por diferentes audiências ao longo do tempo, e particularmente como foram recebidos por leitoras femininas tanto contemporâneas quanto posteriores – permanece uma área a ser mais plenamente explorada. Estudos de recepção poderiam revelar se e como mulheres reais do século XIX e posteriores encontraram nas protagonistas de Poe modelos, advertências, ou algo mais complexo, e como essas leituras mudaram ao longo do tempo à medida que as próprias estruturas de gênero evoluíram.

Embora esta pesquisa tenha focado em obras escritas há quase dois séculos, as questões que ela explora permanecem profundamente relevantes para compreensões contemporâneas de gênero, poder e representação. As dinâmicas de projeção que Jung identificou – onde homens confundem suas imagens internas do feminino com mulheres reais – continuam operando em relacionamentos contemporâneos, talvez de formas ainda mais complexas em uma era de mídia digital e redes sociais onde imagens idealizadas proliferam. A tensão entre idealização e realidade corpórea, entre a mulher como arquétipo e a mulher como pessoa autônoma, permanece uma fonte de conflito e mal-entendimento nas relações entre gêneros.

As estruturas patriarcais que moldavam a vida das mulheres no século XIX – embora significativamente transformadas por décadas de ativismo feminista e mudança social – não foram completamente desmanteladas. Mulheres contemporâneas ainda enfrentam expectativas contraditórias (ser profissionalmente ambiciosas mas também maternalmente devotadas; ser sexualmente disponíveis mas não "promíscuas"; ser assertivas mas não "agressivas"); ainda experimentam formas de silenciamento e objetificação; ainda lutam para que suas vozes e experiências sejam reconhecidas como válidas e importantes em seus próprios

termos, e não apenas quando "interpoladas na experiência masculina"(PERSON, 2001, p. 137, tradução nossa), como Leland Person descreve as mulheres de Poe.

A questão da representação feminina na literatura e outras mídias permanece vigorosamente debatida. Quem tem o direito ou a capacidade de representar as experiências de mulheres? Como as representações criadas por homens inevitavelmente refletem projeções masculinas, e essas representações são necessariamente inadequadas ou podem oferecer *insights* valiosos? Como distinguir entre representações que expõem opressão e representações que meramente a reproduzem? Os contos de Poe, com toda sua ambiguidade e complexidade, oferecem um caso de estudo valioso para pensar essas questões, precisamente porque resistem a categorização fácil como simplesmente progressistas ou regressivos, libertadores ou opressivos.

A teoria junguiana, embora desenvolvida no início do século XX e certamente marcada por suas próprias limitações históricas e culturais (incluindo aspectos problemáticos da visão de Jung sobre gênero), continua oferecendo *insights* valiosos sobre as dimensões arquetípicas da experiência humana. A noção de que certas imagens, padrões e dinâmicas recorrem através de culturas e períodos históricos, ressoando em níveis profundos da psique, ajuda a explicar por que obras como os contos de Poe mantêm seu poder de fascinar e perturbar leitores contemporâneos. Não lemos "Ligeia" ou "Berenice" apenas como artefatos históricos, mas como explorações de dimensões da experiência humana – amor, perda, obsessão, a busca de transcendência, o confronto com a mortalidade – que permanecem relevantes.

Finalmente, esta pesquisa sugere que a obra de Edgar Allan Poe, particularmente suas representações de mulheres moribundas e retornantes, merece ser lida não apenas como horror gótico ou como sintoma das neuroses de seu autor, mas como exploração literária séria e sofisticada de questões psicológicas, sociais e filosóficas profundas. As protagonistas femininas de Poe – Berenice, Morella, Ligeia, Eleonora, e as muitas outras que povoam seus contos e poemas – não são meramente vítimas passivas ou símbolos vazios, mas figuras complexas que, apesar do aprisionamento narrativo imposto pela perspectiva masculina dos narradores, manifestam formas de resistência, poder e irredutibilidade que transcendem as tentativas de controle, possessão ou compreensão total. Elas se recusam a permanecer mortas, a serem esquecidas, a serem reduzidas a objetos

ou idealizações. Elas retornam, perturbam, assombram, reivindicam espaço e voz mesmo quando negadas dessas coisas estruturalmente.

Essa persistência, esse retorno insistente do reprimido, oferece talvez a lição mais importante dessas obras: que a alteridade – especialmente a alteridade feminina em contextos patriarcais – não pode ser completamente dominada, possuída ou obliterada, não importa quanta violência física, intelectual ou simbólica seja dirigida contra ela. O corpo feminino, a voz feminina, a experiência feminina persistem, encontram formas de se expressar, se recusam ao silenciamento final. Quer essa persistência seja lida como retorno literal dos mortos, como manifestação de estruturas arquetípicas autônomas, ou como metáfora da resistência feminina contínua à opressão patriarcal, ela testemunha uma verdade fundamental: que aqueles que são marginalizados, objetificados ou silenciados pelos sistemas dominantes de poder não desaparecem simplesmente, mas encontram formas – às vezes aterrorizantes, sempre perturbadoras – de se fazer conhecidos, de reivindicar presença, de assombrar a consciência daqueles que tentaram negá-los.

Edgar Allan Poe, escrevendo no início do século XIX americano, pode não ter pretendido conscientemente oferecer uma crítica feminista das estruturas patriarcais (embora a questão de suas intenções permaneça irresolúvel e talvez menos importante que os efeitos de suas obras). No entanto, através de suas explorações obsessivas de mulheres que “morrem”, mas se recusam a permanecer mortas, que são silenciadas mas encontram formas de falar, que são reduzidas a objetos mas reassumem subjetividade e agência, ele criou obras que continuam a ressoar precisamente porque tocam em dinâmicas de poder, gênero e representação que permanecem vivas e contestadas. Esta pesquisa buscou iluminar essas dinâmicas, demonstrar suas complexidades, e sugerir por que essas histórias de quase dois séculos atrás ainda importam, ainda perturbam, ainda têm algo importante a nos dizer sobre as possibilidades e impossibilidades das relações humanas em contextos marcados por desequilíbrios de poder, sobre os custos psicológicos da idealização e da projeção, e sobre a capacidade persistente daqueles que foram silenciados de encontrar, eventualmente, formas de se fazer ouvir.

A presente pesquisa demonstrou que as representações da feminilidade nos contos de Edgar Allan Poe constituem explorações literárias complexas e sistematicamente estruturadas das tensões entre dinâmicas psicológicas arquetípicas e identidades de gênero historicamente situadas no século XIX americano. Através da análise de "Berenice" (1835), "Morella" (1835), "Ligeia" (1838) e "Eleonora" (1841) à luz da teoria junguiana dos arquétipos – particularmente os conceitos de Anima, Sombra, complexo materno e individuação – em diálogo com o contexto do *Cult of true womanhood* e da patologização médica do corpo feminino, estabelecemos que as protagonistas femininas desses contos manifestam configurações específicas dos arquétipos da Donzela, da Mãe e da Anima, funcionando simultaneamente como projeções das psiques perturbadas dos narradores masculinos e como figuras que resistem, através de seu retorno persistente, às tentativas de controle, possessão ou obliteração.

A análise comparativa dos quatro contos revelou uma progressão narrativa significativa de "Berenice", onde a falha de individuação do narrador resulta em violência física explícita e mutilação corporal, passando por "Morella" e "Ligeia", onde tentativas de negar a corporeidade feminina em favor de relações puramente intelectuais resultam em retornos espectrais aterrorizantes, até "Eleonora", onde se sugere pela primeira vez a possibilidade ambígua de uma resolução não-catastrófica através da absolvição e da aceitação da transformação. Esta progressão demonstra que Poe estava explorando sistematicamente as possibilidades e impossibilidades de integração saudável da Anima e da Sombra, documentando múltiplas formas de falha antes de sugerir, cautelosamente e com profunda ambiguidade, uma alternativa potencial.

Os narradores masculinos dos quatro contos compartilham um padrão fundamental de falha psicológica: a incapacidade de diferenciar a Anima como projeção interna da mulher como pessoa externa autônoma. Como Jung adverte, "Quando não diferenciados da consciência, Anima e Animus comportam-se como amantes ciumentos e exercem forte poder de ruptura sobre as relações da pessoa com o mundo externo."(JUNG, 2014, p. 76), e os narradores de Poe exemplificam precisamente essa falha de diferenciação. Egeu transforma Berenice em objeto de obsessão monomaníaca, reduzindo-a literalmente a partes corporais (dentes) que podem ser possuídas; os narradores de "Morella" e "Ligeia" tentam relacionar-se

com suas esposas apenas intelectualmente, negando a corporeidade que inevitavelmente retorna de formas aterrorizantes; apenas o narrador de "Eleonora" demonstra capacidade parcial de reconhecer que diferentes manifestações da Anima podem coexistir em diferentes estágios da vida, embora mesmo essa resolução permaneça marcada por dúvidas sobre sanidade e veracidade da experiência.

As protagonistas femininas, embora estruturalmente silenciadas pela narração masculina em primeira pessoa que as apresenta apenas através de percepções filtradas e frequentemente distorcidas, manifestam formas significativas de resistência e poder. Berenice sobrevive ao enterro prematuro e à mutilação, seu grito perfurando a noite; Morella transcende a morte através da transmigração, recusando-se a ser esquecida; Ligeia literalmente conquista a morte através da força de vontade, retornando para reclamar seu lugar; Eleonora retorna espiritualmente para conceder absolvição, exercendo assim poder moral sobre o narrador mesmo após a morte. Esses retornos dramatizam literalmente a teoria junguiana da autonomia da Anima não integrada, mas também podem ser lidos, através de uma perspectiva feminista ou proto-feminista, como afirmações da irreducibilidade fundamental da alteridade feminina e da impossibilidade de silenciamento completo das vozes femininas, mesmo em contextos de extrema opressão patriarcal.

A contextualização histórica demonstrou que as protagonistas de Poe violam sistematicamente as prescrições do *Cult of true womanhood* que exigia piedade, pureza, submissão e domesticidade como virtudes cardeais femininas. Morella e Ligeia, com sua erudição transcendente que supera a dos narradores masculinos, representam inversões radicais da hierarquia de gênero prescrita; mesmo Berenice e Eleonora, embora menos explicitamente transgressoras, demonstram formas de autonomia e poder que desafiam expectativas femininas convencionais. As "doenças misteriosas" que afligem todas as protagonistas podem ser lidas, através do conceito de histeria documentado por Elaine Showalter(1985), como "linguagem corporal" através da qual o corpo feminino "fala" o que não pode ser verbalizado no contexto opressivo das relações patriarcais. Os contos de Poe, portanto, simultaneamente refletem e expõem as violências sistêmicas das estruturas de gênero do século XIX, oferecendo críticas implícitas mesmo quando permanecem estruturalmente limitados pela perspectiva masculina que reproduzem.

A dimensão biográfica da pesquisa revelou como as experiências de Poe com figuras femininas reais – particularmente suas perdas maternas precoces (Eliza Poe aos dois anos e meio, Frances Allan aos vinte anos) e a doença prolongada e morte de sua esposa-prima Virginia Clemm – forneceram o material experiencial sobre o qual estruturas arquetípicas universais foram projetadas. A perda de Eliza criou um arquétipo materno idealizado e inatingível; Frances representou a impossibilidade de substituição completa; Virginia realizou literalmente o tema que Poe declararia "o mais poético do mundo" (POE, 1846 p.165, tradução nossa), transformando a vida em arte de forma que borra as fronteiras entre experiência biográfica e criação literária. Essas perdas não "explicam" as ficções de Poe de forma reducionista, mas demonstram como trauma pessoal, estruturas arquetípicas e ansiedades culturais interagem na criação de obras que ressoam tanto pela especificidade biográfica quanto pela universalidade arquetípica.

Os contos de Poe sobre mulheres moribundas e retornantes resistem a categorizações simples como misóginos ou proto-feministas, opressivos ou libertadores. Em vez disso, eles manifestam uma ambiguidade profunda que reflete a complexidade real de como identidades de gênero operam – nunca de forma monolítica, mas através de contradições, tensões e negociações complexas. Essa ambiguidade não é uma falha interpretativa, mas uma característica fundamental das obras que permite múltiplas leituras produtivas: como explorações psicológicas das consequências da Anima não integrada; como documentos históricos das ansiedades culturais sobre feminilidade e autonomia feminina no século XIX; como críticas implícitas das estruturas patriarcais que simultaneamente idealizavam e oprimiam mulheres; como elaborações literárias de traumas pessoais de perda; e como meditações filosóficas sobre identidade, mortalidade e a possibilidade de transcendência.

Esta pesquisa demonstrou a produtividade de abordagens interdisciplinares que integram teoria psicológica, análise histórico-cultural, contexto biográfico e atenção cuidadosa às especificidades textuais. A teoria junguiana revelou dinâmicas arquetípicas profundas; o contexto histórico situou essas dinâmicas em estruturas sociais específicas; a análise biográfica mostrou como experiências individuais dão forma particular a padrões universais; e a análise textual detalhada garantiu que as interpretações permanecessem ancoradas nas especificidades da linguagem, estrutura e técnica literárias. Essa abordagem multifacetada evitou tanto o

reducionismo psicológico quanto o determinismo cultural, demonstrando em vez disso como múltiplas dimensões da experiência humana – psicológica, social, biográfica, artística – se entrelaçam na criação de obras literárias duradouras.

A relevância contemporânea desta pesquisa reside em sua demonstração de que questões exploradas por Poe há quase dois séculos – dinâmicas de projeção em relações de gênero, tensões entre idealização e realidade corpórea, o poder persistente da alteridade feminina mesmo em contextos de silenciamento, as possibilidades e impossibilidades de integração psicológica e transcendência de estruturas opressivas – permanecem profundamente pertinentes para compreensões atuais de gênero, poder e representação. As protagonistas femininas de Poe, apesar do aprisionamento narrativo, manifestam formas de resistência e irreduzibilidade que continuam ressoando com leitores contemporâneos, oferecendo explorações literárias ainda relevantes sobre a capacidade humana de persistir, resistir e se fazer ouvir mesmo em circunstâncias de extrema marginalização.

Concluimos que Edgar Allan Poe, através de seus contos sobre mulheres moribundas e retornantes, criou obras que funcionam simultaneamente como sintomas e críticas das estruturas patriarcais de seu tempo, como elaborações literárias de traumas pessoais transformados em arte universal, e como explorações psicológicas profundas das dinâmicas arquetípicas que estruturam relações humanas através de tempos e culturas. As mulheres de Poe – Berenice, Morella, Ligeia, Eleonora – não são meramente vítimas passivas ou símbolos vazios, mas figuras complexas cuja recusa persistente em permanecer mortas e silenciadas testemunha uma verdade fundamental sobre a irreduzibilidade da alteridade e a impossibilidade de obliteração completa daqueles que foram marginalizados ou objetificados. Essa persistência, esse retorno insistente, permanece como a contribuição mais duradoura e perturbadora de Poe para a literatura americana e para nossa compreensão contínua das complexidades das relações humanas em contextos marcados por desequilíbrios de poder, projeção psicológica e a busca perene por compreensão, integração e transcendência.

REFERÊNCIAS

- AKAM, N. F. S. A.; YAHYA, W. R. W. **Individuation and the Shadow in Tunku Halim's Short Stories: A Jungian Reading**. *Journal of Language Studies*, v. 18, n. 3, p. 89-104, 2018.
- ARCHETYPE. *Encyclopaedia Britannica*, [S. l.], Encyclopaedia Britannica, inc., 2024. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/archetype>. Acesso em: 10 ago. 2025.
- BEECHER, Catharine E. **A Treatise on Domestic Economy: For the Use of Young Ladies at Home and at School**. Boston: Marsh, Capen, Lyon, and Webb, 1841.
- BOLEN, Jean Shinoda. **Goddesses in Everywoman: A New Psychology of Women**. San Francisco: Harper & Row, 1984.
- BONAPARTE, Marie. **The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation**. Tradução John Rodker. London: Imago Publishing, 1949.
- CARTER, Angela. **The Bloody Chamber and Other Stories**. London: Gollancz, 1979.
- _____. **The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History**. London: Virago Press, 1979.
- _____. **Black Venus**. London: Chatto & Windus, 1985.
- _____. **Nothing Sacred: Selected Writings**. London: Virago Press, 1982.
- COTT, Nancy F. **The Bonds of Womanhood: "Woman's Sphere" in New England, 1780–1835**. New Haven: Yale University Press, 1977.
- DAYAN, Joan. **Amorous Bondage: Poe, Ladies, and Slaves**. In: MOON, Michael; DAVIDSON, Cathy N. (eds.). **Subjects and Citizens: Nation, Race, and Gender from Oroonoko to Anita Hill**. New York: Duke University Press, 1995. p. 109-144. p. 243.
- _____. **Fables of Mind: An Inquiry into Poe's Fiction**. New York: Oxford University Press, 1987.
- EHRENREICH, Barbara; ENGLISH, Deirdre. **For Her Own Good: Two Centuries of the Experts' Advice to Women**. New York: Anchor Books, 1978.
- FISHER, Benjamin F. **The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Histoire de la folie à l'âge classique**. Paris: Librairie Plon, 1961. p. XVIII.
- FREEDMAN, William. **Poe's 'Berenice': The Corporealization of the Idea**. *Studies in Short Fiction*, v. 23, n. 3, p. 287-293, 1986.
- GILMAN, Charlotte Perkins. **The Yellow Wallpaper**. Boston: Small, Maynard & Company, 1892.
- HOGLE, Jerrold E. (Ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HULÍNOVÁ, Michaela. **Female Subjectivity in the Stories of Edgar Allan Poe and Angela Carter**. 2014. 55 f. Dissertação (Bacharelado em Estudos Ingleses e Americanos) – Faculdade de Letras, Universidade Masaryk, Brno, 2014.
- JORDAN, Cynthia S. **Second Stories: The Politics of Language, Form, and Gender in Early American Fictions**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989.

- JUNG, Carl Gustav. **The Archetypes and the Collective Unconscious**. Tradução R. F. C. Hull. 2. ed. Princeton: Princeton University Press, 1968. (Collected Works of C. G. Jung, v. 9, part 1). (Obra original publicada entre 1934-1959).
- _____. **Aspectos do Feminino**. Tradução Maria Appy. Petrópolis: Vozes, 2011. (Obras compiladas entre 1921-1951).
- _____. **Two Essays on Analytical Psychology**. Tradução R. F. C. Hull. 2. ed. Princeton: Princeton University Press, 1966. (Collected Works of C. G. Jung, v. 7).
- _____. **The Development of Personality**. Tradução R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1954. (Collected Works of C. G. Jung, v. 17).
- _____. **Psychology and Religion: West and East**. Tradução R. F. C. Hull. 2. ed. Princeton: Princeton University Press, 1969. (Collected Works of C. G. Jung, v. 11).
- KAYSER, Wolfgang. **The Grotesque in Art and Literature**. Tradução Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana University Press, 1963. (Obra original publicada em 1957).
- KEETLEY, Dawn. **Ravishing Images: Ekphrasis in the Fiction of Edgar Allan Poe and Nathaniel Hawthorne**. *American Transcendental Quarterly*, v. 13, n. 3, p. 217-235, 1999.
- KENNEDY, J. Gerald. **Poe, Death, and the Life of Writing**. New Haven: Yale University Press, 1987.
- KOT, Paula. **Poe's Concept of Female Beauty**. *The Edgar Allan Poe Review*, v. 11, n. 2, p. 87-101, 2010.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 3: As psicoses**. Tradução Aluisio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. (Obra original de 1955-1956).
- OSTROM, John Ward (Ed.). **The Letters of Edgar Allan Poe**. Cambridge: Harvard University Press, 1948. 2 v.
- PEACH, Linden. **Angela Carter**. 2. ed. London: Palgrave Macmillan, 2009.
- PEARSON, Carol S. **Awakening the Heroes Within: Twelve Archetypes to Help Us Find Ourselves and Transform Our World**. San Francisco: HarperSanFrancisco, 1991.
- POE, Edgar Allan. **Berenice**. *Southern Literary Messenger*, Richmond, v. 1, n. 7, p. 333-336, mar. 1835.
- _____. **Morella**. *Southern Literary Messenger*, Richmond, v. 1, n. 8, p. 485-487, abr. 1835.
- _____. **Ligeia**. *American Museum*, Baltimore, v. 1, p. 153-164, set. 1838.
- _____. **Eleonora**. *The Gift: A Christmas and New Year's Present for 1842*. Philadelphia: Carey and Hart, 1841. p. 152-157.
- _____. **The Philosophy of Composition**. *Graham's Magazine*, Philadelphia, v. 28, n. 4, p. 163-167, abr. 1846.
- _____. **Poetry and Tales**. Ed. Patrick F. Quinn. New York: Library of America, 1984.
- _____. **The Complete Stories**. Ed. E. V. Griffith. New York: Everyman's Library, 1992.
- _____. **Collected Works of Edgar Allan Poe**. Ed. Thomas Ollive Mabbott. Cambridge: Harvard University Press, 1969-1978. 3 v.
- _____. **A Filosofia da Composição**. In: _____. **Poemas e Ensaios**. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999. p. 101-112.
- RENZI, Kristen. **Hysteric Vocalizations of the Female Body in Edgar Allan Poe's 'Berenice'**. *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, v. 58, n. 4, p. 461-496, 2013.
- SCHROETER, James. **A Misreading of Poe's 'Ligeia'**. *PMLA*, v. 76, n. 4, p. 397-406, 1961.

- SHOWALTER, Elaine. **The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980**. New York: Pantheon Books, 1985.
- _____. **Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media**. New York: Columbia University Press, 1997.
- SMITH-ROSENBERG, Carroll. **Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America**. New York: Oxford University Press, 1985 [artigo original de 1975].
- WAKEMAN, Patricia. **Individuation and the Shadow in Contemporary Gothic Literature**. *Journal of Analytical Psychology*, v. 57, n. 4, p. 512-529, 2012.
- WEBB, Jenny. **Fantastic Desire: Poe, Calvino, and the Dying Woman**. *The Comparatist*, v. 35, p. 211-220, maio 2011.
- WEEKES, Karen. **Poe's Feminine Ideal**. In: HAYES, Kevin J. (Ed.). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 148-162.
- WELTER, Barbara. **The Cult of True Womanhood: 1820-1860**. *American Quarterly*, v. 18, n. 2, part 1, p. 151-174, 1966.