

Jogos especulares da mulher ausente: ficção de David Mourão-Ferreira e Hélder Macedo

Silvie Špánková

Masaryk University (Czech Republic)

Silvie Špánková. THE MIRROR GAMES OF THE MISSING WOMAN IN THE FICTION OF DAVID MOURÃO-FERREIRA AND HÉLDER MACEDO

Abstract. The article analyzes two Portuguese fictional texts, in which an analogy to the topic of the posthumous heroine, treated by E.A. Poe, could be traced: a short-story “Vera e o Acidente” (*As Quatro Estações*, 1980) by David Mourão-Ferreira and a novel *Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida* (2013) by Hélder Macedo. In addition to the principal topic of the return of a lost/dead woman, both narratives are concerned with the mythic legacy (especially with the myth of Persefone).

Keywords: posthumous heroine, Ligeia, Poe, David Mourão-Ferreira, Hélder Macedo.

Силви Шпанкова. ОГЛЕДАЛНИТЕ ИГРИ НА ОТСЪСТВАЩАТА ЖЕНА ВЪВ ФИКЦИЯТА НА ДАВИД МОУРАО-ФЕРЕЙРА И ЕЛДЕР МАСЕДО

Резюме. Статията изследва два португалски наратива, в които се проявява мотивът за мъртвата героиня, по подобие на този на Едгар Алън По. Разглеждат се разказът “Vera e o Acidente” от сборника *As Quatro Estações* (1980) на Давид Моурао-Ферейра и романът *Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida* (2013) на Елдер Маседо. Освен водещата тема за завръщането на изгубената/мъртвата жена двата наратива третираат по сходен начин митичното наследство (особено мита за Персефона).

Ключови думи: мъртва жена, Лигея, Едгар Алън По, Давид Моурао-Ферейра, Елдер Маседо.

*Eu creio em Deus, como creio na vida. Creio na vida
como creio na dor.
O que eu não creio é na morte.*
Camilo Castelo Branco

*Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l'Adorable,
la Mystérieuse, l'Inconnue, toutes les nuits.*
Guy de Maupassant

Na prosa e poesia de Edgar Allan Poe, o tema da heroína falecida (“posthumous heroine”), a figuração-chave dos contos famosos de “Berenice”, “Ligeia”, “Morella” e “Eleonora”, pertence entre os mais constantes (Levin, 1976: 156). Em geral, salvo algumas divergências, trata-se de histórias sobre a mulher amada, morta e a seguir ressuscitada no corpo de uma outra mulher. Em “Ligeia” (1836), considerada pelo seu autor a história mais imaginativa (*ibid.*: 158), o narrador, após a perda irreparável da mulher adorada (Ligeia), casa em segundas núpcias com outra mulher (Rowena), procurando ao mesmo tempo uma evasão no ópio. Também a segunda mulher adoece, porém, morrendo ou caindo numa espécie dum sono catalético, metamorfoseia-se, servindo o seu corpo à reincarnação da figura da primeira mulher. O conto “Morella” (1835) é ligeiramente diferente, já que apresenta uma sucessão de duas mulheres, ligadas pelo parentesco: a mãe morta (de nome Morella) é substituída pela filha, de igual nome, a qual, sendo vampirizada pela mãe não tem outro remédio senão morrer também. Nos restantes contos, “Berenice” (1835) e “Eleonora” (1842), tematiza-se a morte prematura (verdadeira ou suposta) das heroínas, sendo focado o motivo-fetiche dos dentes em “Berenice”, e o motivo do idílio em “Eleonora”. A Eleonora morta é também substituída por outra mulher, Ermengarda.

Conforme Ruth Silviano Brandão, a questão crucial levantada por tais contos poeanos corresponde ao tema da morte que “aparece como presença de uma ausência”, da morte que “não morre”, que regressa, tornando-se “mais poderosa que a presença dos vivos” (86). As heroínas, por sua vez, podem ser interpretadas à maneira cixousiana como “imagem de uma plenitude absoluta” (*ibid.*: 86), pois são as mulheres que fascinam ao mesmo tempo que causam horror pela sua excessividade, pelo seu saber e beleza sobrehumanas. Simultaneamente, tal plenitude não cede nem sequer à morte: o vazio aberto pela morte é logo preenchido pela figuração fantasmática ou pela duplicidade da mulher falecida. Pode afirmar-se, portanto, que os contos poeanos de heroínas mortas representam histórias sobre o domínio da ilusão, do olhar deformado que acaba na loucura, e também sobre a inacessibilidade da Mulher e do seu mistério.

Os contos poeanos tornaram-se numa fonte inspiradora para vários autores das literaturas europeias, no contexto das quais a narrativa portuguesa tem evoluído, adotando e “domesticando” os temas que aí circulavam. É sobretudo o conto “Ligeia” que até à contemporaneidade não tem cessado de fascinar leitores e de

inspirar artistas, tornando-se num mito literário. E, como as outras figuras femininas poeanas, sejam elas Morella, Berenice ou Eleonora, Ligeia marcou também as letras portuguesas. Abre-se desta forma um desafio de cotejar algumas narrativas portuguesas que acusam um paralelo com o tema da mulher morta de Poe, demonstrando a perenidade desse tema nas letras e tradição portuguesas e, simultaneamente, verificando as várias formas da sua atualização e reescrita moderna. Numa breve reflexão, portanto, proponho-me a estudar duas narrativas portuguesas, de épocas diferentes, que denunciam certa afinidade com o tema poeano: o conto “Vera e o Acidente” (*As Quatro Estações*, 1980) de David Mourão-Ferreira e o romance *Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida* (2013) de Hélder Macedo. Em ambas as narrativas é apresentada a figura de uma mulher ausente (perdida ou morta) que reaparece no corpo de uma outra mulher (o seu duplo) ou surge em forma de uma visão alucinatória. Interessar-me-á primordialmente a configuração e percepção da figura feminina duplicada ou sujeita à duplicação, a fim de sublinhar o diálogo com a tradição literária, esse diálogo que, mesmo subvertendo, aprofunda e enriquece os textos literários.

A figura da mulher morta: duplicações

Começamos pela recordação de textos clássicos. Dentro do contexto europeu, o tema de Ligeia reflete-se por exemplo nas narrativas “La chevelure” (1880) de Guy de Maupassant ou “Véra” (*Contes cruels*, 1883) de Villiers de l’Isle Adam, ou então no romance *Bruges-la-Morte* (1892) de Georges Rodenbach.

O tema do conto “La chevelure” de Maupassant poderia ser classificado, à primeira vista, como uma necrofilia: ao abrir uma gaveta dum móvel antigo, um colecionador de objetos históricos encontra um feixe de cabelo louro, passando a sentir uma obsessão pela mulher-portadora desse cabelo. Uma certa ambiguidade, porém, surge nas descrições das “visitas” da mulher morta: o protagonista considera a mulher “real”, amando-a fisicamente, como se a morta regressasse ao mundo dos vivos. Tal atmosfera dúbia imprime ao conto uma dimensão fantasmática, quiçá mesmo fantástica:

Les morts reviennent! Elle est venue. Oui, je l’ai vue, je l’ai tenue, je l’ai eue, telle qu’elle était vivante autrefois, grande, blonde, grasse, les seins froids, la hanche en forme de lyre, et j’ai parcouru de mes caresses cette ligne ondulante et divine qui va de la gorge aux pieds en suivant toutes les courbes de la chair (119).

Já o conto “Véra” de Villiers de l’Isle Adam debruça-se sobre o tema da força do amor que atravessa os limites de uma existência humana, continuando na morte. O protagonista, conde Roger d’Athol, ao perder a sua adorada esposa, cai numa espécie de luto tão profundo que recusa aceitar a morte definitiva. O conto abunda

em traços esteticistas, em que a figura da mulher, quiçá por influência da estética pré-rafaelita, recupera a imagem da Madona, sugerindo uma íntima ligação com o cenário do solar e da paisagem bucólica. Uma atmosfera de mistério velado palpita dentro do solar do viúvo, criando-se a sugestão de a morta sair do túmulo em forma de um fantasma:

Et là, devant ses yeux, faite de volonté et de souvenir, accoudée, fluide, sur l'oreiller de dentelles, sa main soutenant ses lourds cheveux noirs, sa bouche délicieusement entr'ouverte en un sourire tout emparadisé de voluptés, belle à en mourir, enfin! la comtesse Véra le regardait un peu endormie encore (30).

A certa altura o conde sente como se a esposa morta fizesse parte dele (“Et ils s’aperçurent, *alors*, qu’ils n’étaient, réellement, qu’un seul être.”, *ibid.*: 30), o que pode sugerir uma leitura psicanalítica (a morta como a representação da *anima*). No entanto, apesar de o viúvo ter consciência da impossibilidade (“Mais tu es morte!”, *ibid.*: 30), o final fica profundamente ambíguo. Dentro do leito, o conde encontra a chave, a qual atirara para dentro do túmulo da falecida.

A intriga do romance *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach é geralmente bem conhecida: um viúvo (Hugues) estabelece-se em Bruges onde, vivendo calma e silenciosamente, pode cultivar o luto pela sua mulher falecida. Neste cenário da cidade morta, cujos canais de águas estagnadas e putrefactas devolvem ao viúvo uma imagem fantasmática, ofélica da mulher, acontece porém algo inesperado: o viúvo encontra um duplo da sua mulher morta. Embora se trate de uma atriz boémia, sem grandes qualidades morais, este fica totalmente obstinado pela semelhança que existe entre a atriz (Jane Scott) e a sua esposa adorada, obrigando Jane a pintar o cabelo de louro e a vestir roupa da sua mulher para poder reencarnar a falecida. Ao lado de traços do esteticismo simbolista, curiosamente, a representação da figura feminina (Jane Scott) acusa também uma certa influência do misoginismo naturalista (trata-se de uma atriz de hábitos vulgares que de facto só se aproveita da situação, usufruindo do privilégio de ser a escolhida por Hugues sem, na verdade, o amar)¹.

É porém natural que as novas variações do tema de Ligeia, surgidas nos séculos XX e XXI, sejam frequentemente atualizadas pela ironia e/ou processos paródicos, apesar de guardarem alguns traços ambíguos, decorrentes da oscilação entre o sonho e a vigília, entre o racional(ista) e o alucinatório. Relembre-se que, na literatura portuguesa do século XX, podem ser detetadas várias “variações” do tema da mulher perdida e duplicada, à laia de Rodenbach. Por exemplo, no conto “Incesto” (*O Princípio*, 1913) de Mário de Sá-Carneiro, cuja semelhança com os contos poeanos “Ligeia” e “Eleonora” já foi detetada por Fernando Cabral Martins (1994: 183), o amor do protagonista (dramaturgo Luís de Monforte) pela sua amante (atriz Júlia) é, após a fuga desta, transferido para a sua filha, Leonor,

sinada a morrer. Quando tal acontece, o protagonista casa com uma menina Magda que é de facto uma dupla de Leonor. Evidentemente, este conto não só tematiza a morte da mulher adorada e sua duplicação, mas também se centra na questão bem mais perigosa e tabuizada, na inclinação ao incesto. Curiosamente, os nomes das personagens, Leonor e Magda, evocam, pela sua composição sonora, os nomes de Eleonora e Ermengarda do conto poeano (“Eleonora”).

Algo diferente apresenta-se na novela “O Sítio da Mulher Morta” (*Novelas Eróticas*, 1935) de Manuel Teixeira-Gomes, em que o protagonista-narrador se apaixona por uma mulher, Marta, a qual lhe faz recordar Júlia, o seu amor perdido. Não se sabe, porém, ao certo se Marta é a mesma Júlia conhecida na juventude do protagonista. Logicamente, é quase impossível devido ao percurso temporal, mas poderia ser a sua filha². Também este relacionamento desemboca numa tragédia: Marta morre às mãos dum outro amante ciumento. Aliás, os dois nomes da personagem podem ser lidos simbolicamente: Marta – anagrama de morta – faz recordar Morella, enquanto Júlia tem o nome de amante eterna, consagrada pela tradição cultural³.

A mesma duplicidade feminina desenvolve-se no romance *Sem Nome* de Hélder Macedo (2005), com o qual o romance *Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida* (2013) partilha também o tema da criação ficcional. O protagonista, advogado português residente em Londres, é chamado pela polícia num assunto extravagante: Marta, sua ex-namorada há muito desaparecida, encontra-se presa com problemas de passaporte. Quando a encontra, no entanto, vê a mulher tal e qual como era há trinta anos. De facto, trata-se de outra mulher, Júlia, que, no decorrer do romance, pretende escrever sobre a vida de Marta. Os nomes correspondentes à novela de Teixeira-Gomes funcionam, naturalmente, como uma referência intertextual que é, simultaneamente, desconstruída ironicamente no próprio corpo do texto:

Se é sobre uma jovem mulher que aceita ser outra para um homem mais velho que desejaria que ela fosse a mulher que ele amou noutro tempo, é mais interessante, mas o Teixeira-Gomes já escreveu. Se não me engano também com uma Júlia e uma Marta à mistura, ainda por cima iam logo julgar que é intertextualidade, já não há saúde.

(Macedo, 2005: 155)

Uma cópia idêntica (Milá) da esposa perdida (Isabel) de um ex-ministro de Salazar figura também no romance *O Manual dos Inquisidores* (1996) de António Lobo Antunes, embora já se trate de uma parodização carnavalesca do tema ligeiano. Como a atriz de Rodenbach (que já pela profissão era dada à máscara, à representação teatral, ao simulacro), Milá é obrigada a fazer de palhaço, usando todas as coisas vetustas da sua predecessora. Inevitavelmente, fica exposta à ridicularização e, em seguida, à rejeição. A subversão do tema poeano consiste neste caso, para além do rebaixamento paródico da mulher-substituta, no

esvaziamento e destruição do ideal: o “regresso” da mulher perdida é ilusório, destinado ao fracasso, não sendo nem sequer fadado à morte sublimadora como noutras variantes do tema.

Mulher, deusa ou miragem?

No conto “Vera e o acidente” de David Mourão-Ferreira, um dos quatro da coletânea *As Quatro Estações*, desenvolve-se a história de um homem que, ao visitar um famoso museu em Nova Iorque, se depara de repente com uma figura de rapariga que lhe faz lembrar o seu primeiro amor frustrado. A partir desse momento entram, na narrativa, uns *flashes* em forma de analepses, através dos quais o protagonista recorda o passado, o tempo da adolescência, quando se apaixonou por Vera, uma bela e inatingível amiga da sua irmã mais velha. Tentando perseguir a rapariga à saída do museu, o homem perde-lhe o rasto: a rapariga desaparece. Nas seguintes passagens do conto, porém, encontra-a miraculosamente mais duas vezes, num bar e num avião.

O conto revela evidentemente o parentesco temático com a poesia do seu autor. Logo o título da coletânea convida a uma leitura paralela de *Os Quatro Cantos do Tempo* (1958). As duas coletâneas, de contos e de poemas, questionam a essência mítica do Tempo, a sucessão das estações (Primavera, Verão, Outono, Inverno) percebida como um movimento cíclico, o mito do eterno retorno. O símbolo das quatro estações também veicula a problemática do percurso existencial, das fases do tempo humano, em que no homem existe sempre, no dizer de Fernando Martinho uma “aguda consciência da irreversibilidade do Tempo que o atormenta e angustia (Martinho, 1997: 169). Fica também evidente que a figura feminina (Vera) do conto simboliza a Primavera (o seu nome faz parte da denominação da estação), como já bem mostraram José Martins Garcia (1982)⁴ e Margarida Braga Neves (2006). Para a interpretação desta alusão mítica pode ser também útil a leitura do poema “À Primavera” de *Os Quatro Cantos do Tempo*, o qual, para a melhor compreensão, é citado integralmente:

*Quem de noite soltava essa turva serpente
que os puros calcanhares das Musas perseguia?
Era Abril, era Maio, era o raio de um vento,
filtrado pelo mar, com disfarces de brisa...*

*Era o grande impostor, o meigo proxeneta
que em cada ano exhibe a jovem Primavera:
dos reinos infernais três meses a ausenta,
e a cúpida avidez dos homens a entrega.*

*Que virás cá fazer, que nos não atormente,
de ramos coroada, ó rameira sagrada!/?
Mas quando o Sol te doura ou a Lua te enfeita
(nos cabelos da noite, a madeixa de prata...),*

*já nem sei se hei-de amar-te ou crivar-te de pragas,
ó verde confusão que os músculos me rasgas!*
(Mourão-Ferreira, 1988: 89)

Neste poema, a clássica situação mítica relativa a Perséfone e à sua alternativa estadia no Hades (com o marido) e no Olimpo (com a mãe Deméter) é, como indica Gustavo Machado Costa, atualizada por uma desmitificação (Costa, 2008: 58): no caso do rei de Hades são acentuadas as suas qualidades degradadas (“impostor”, “proxeneta”), sendo a Perséfone (“a jovem Primavera”) entregue à prostituição (“a cúpida avidez dos homens”). Dentro do conjunto de significados míticos ressalta ainda a referência às divindades de Sol e Lua, as quais não funcionam como princípios antagónicos, mas antes como figuração da complementaridade (*ibid.*: 58). A entreligação do sagrado e profano (o sagrado degradado) cria uma confusão no sujeito poético, evidente nas alternativas emotivas no último dístico (“já nem sei se hei-de amar-te ou crivar-te de pragas”). Por isso o sujeito sente-se, conforme Machado Costa, “dilacerado não só pela incongruência do ser que vislumbra, mas também pelo desejo que esse mesmo ser nele desperta” (*ibid.*: 59). Por outro lado, a referência à serpente indica mais uma linha de leitura do poema, essa de acordo com o mito de Orfeu e Eurídice (*ibid.*: 60).

O conto “Vera e o acidente” pode ser lido dentro deste contexto mítico que, aliás, se assemelha ao tema ligeiano pelo destaque dado à mulher ausente⁵. Repare-se, no conto, em vários motivos que, à primeira vista, parecem só *acidentais*. O protagonista encontra-se em Nova Iorque “sob mais um súbito aguaceiro de Primavera” (Mourão-Ferreira, 1982: 19) o que, naturalmente, estabelece uma relação entre a estação temporal e a figura feminina. Resolve entrar num museu, no qual a visita deve ser iniciada “a partir de lá de cima” (*ibid.*: 19). O movimento de descida, ao longo de uma rampa espiralada, alude ao movimento de memória: descendo, o protagonista aviva certas recordações que julgava esquecidas⁶. Simultaneamente, a forma espiral (desligando agora de umas possíveis referências extra-literárias) evoca toda a tradição/memória cultural (não sendo talvez despropositado ler o motivo da rampa como a imagem do inferno, dantesco ou outro). Descendo, o homem repara em:

heteróclitos objectos pendurados nas paredes, suspensos do tecto, amontoados no pavimento: grandes placas de alumínio torcidas pelo fogo, hélices e pneus quase de todo carbonizados, restos de aparelhos ou de instrumentos que terão sido de extrema precisão, deflagradas es-

tilhas de enormes caixas ou contentores, malas esventradas de onde se evadem, aos farrapos, peças de roupa, sapatos, livros, discos, *dossiers* que tão-pouco o fogo poupou e cuja forma só a custo se reconhece.

(*ibid.*: 20)

Não se trata de um motivo bizarro, mas eloquente: a exposição tem por tema um acidente, uma catástrofe de aviação. A impressão do protagonista de que parece existir uma “oculta intenção” no modo como os objetos se sucedem, deixa pressentir senão interesse, pelo menos uma ativação do subconsciente. Para além da exposição, a atenção do homem é captada pelas galerias laterais, onde se encontram “obras de arte” no sentido tradicional⁷. É precisamente numa destas galerias que o homem vislumbra “uma rapariga loura, cujo dourado rosto redondo, misto de Sol e de Lua dourada pelo Sol” (*ibid.*: 20) lhe faz lembrar a Vera do passado. A conjugação dos atributos solar e lunar, evocando a deusa em “À Primavera”, imprime à figura feminina um carácter algo indefinido e impalpável. A cor vermelha acentua, evidentemente, o simbolismo solar e ígneo ligado à irrupção da primavera, mas pode também sugerir a cor do fogo e do sangue, quer dizer a cor relacionada com o motivo do acidente⁸. O início do conto antecipa, assim, o desfecho e o final imprevisto: a recordação da morte de Vera num acidente de aviação.

Aliás, o facto de o homem a ter entrevistado numa galeria, vendo-a descer a rampa e perdendo-a de vista no labirinto de uma outra galeria, sugere também o trabalho da memória com todos os seus recantos e câmaras secretas, muitas vezes abafadas pelo fluir temporal. Nesta leitura, portanto, a rapariga que faz lembrar Vera e que depois reaparece nos mesmos sítios como o protagonista, não pode ser lida como uma mulher de carne e osso, nem somente como o paradigma de uma rapariga loura (Garcia, 1982: 116)⁹, mas deve representar a imagem criada pela memória que surge momentaneamente à flor da terra. Só uma visão (e não uma mulher verdadeira) pode desaparecer sem deixar rasto. E como o aparecimento da rapariga é relacionado seja com a galeria de obras de arte, seja com a exposição temporária, temos que considerar a complementaridade dos princípios antagónicos de permanente/temporário: como a Primavera regressa todos os anos por um período limitado, também a recordação, mesmo que afundada na memória, irrompe com força quando estimulada por associações e imagens. Dentro do mesmo contexto interpretativo, a rapariga poderia também encarnar uma musa, já que saiu do museu, mas uma musa um tanto trocista, senão mesmo maliciosa, devido a uns pequenos gestos com os quais tortura o protagonista, cujas recordações são bastante ambíguas (esse *amar-te ou crivar-te de pragas* do poema), entre o desejoso e o doloroso. Em ambos os casos, o conto (e nisto concordo com a leitura de Martins Garcia) passa, do mesmo modo como o poema, pelo processo de desmitificação, em que o sagrado coexiste com o profano e em que uma deusa (“Julgar-se-á Vera uma deusa...?”), Mourão-Ferreira, 1982: 24) com os contornos físicos (a Vera do passado) reaparece em forma de imagem/miragem.

Simultaneamente, porém, podemos falar de uma remitificação do tema de Ligeia, estabelecida *a priori* pela ligação onomástica com o conto “Véra” de Villiers de l’Isle-Adam, mesmo que esta seja puramente *accidental*. Os dois contos sugerem uma situação comum: a da mulher (musa, deusa) ausente (perdida, morta) que simbolicamente regressa ao mundo dos vivos. Neste sentido, a descida do protagonista davidiano pela rampa do museu assemelha-se à descida do conde d’Athol à tumba, onde repousa a esposa morta. As duas situações também evocam a descida mítica ao Inferno para resgatar a mulher amada, a Eurídice. Ambos os contos, por fim, mantêm um certo grau de ambiguidade, oscilando entre real/imaginário ou entre natural/sobrenatural, podendo-se até falar da dimensão fantástica¹⁰.

Mergulhar nas trevas luminosas

O romance *Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida* de Helder Macedo demonstra, por sua vez, uma desconstrução inovadora do mito de Ligeia. Na composição romanesca, tipicamente pós-moderna, entram dois níveis narrativos: uma “realidade” e uma “invenção” narrativa. No nível correspondente à “realidade” narrativa, um diplomata português, Victor Marques da Costa, visita inesperadamente à noite o seu amigo, um escritor residente em Londres (*alter ego* do autor), contando-lhe a sua aventura rocambolesca de amores e crimes. A nível da “invenção” narrativa, o escritor preenche as lacunas na história do diplomata, escrevendo um romance. Através do processo metanarrativo, a ficção “explica”, assim, os acontecimentos “reais” da história¹¹.

O tema de Ligeia entreliga os dois níveis narrativos. Durante a visita noturna, o diplomata fala da sua paixão, cujo objeto era Lenia Nachtigal, uma jovem cantora alemã, conhecida em tempos na RDA. Na sequência da queda do muro de Berlim esta desaparece e, vinte anos mais tarde, reaparece, sequestrando o seu ex-namorado. Só que esta Lenia após os vinte anos parece uma *outra* pessoa, não podendo no entanto ser *outra* já que conhece toda a história de Lenia Nachtigal. A partir deste momento (a narração do diplomata é interrompida não chegando a esclarecer o que realmente aconteceu), o escritor começa a inventar o que poderia ter acontecido durante esses vinte anos de separação. Curiosamente, deve tratar-se de um tema caro à personagem do escritor que, nas palavras do seu amigo, escreveu em tempos um livro em que um homem “reconhece numa mulher mais nova a mulher que tinha amado vinte e tal anos antes” (Macedo, 2013: 69). O escritor, portanto, inventa uma história de duplicidade, na qual existem duas Lenias (Lenia Nachtigal, alemã, e Lenia Benamor, brasileira), duas amigas cujos destinos fatalmente se cruzaram, dando origem a uma ideia de complementaridade. O tema do duplo espelha-se também no tratamento da própria figura de Lenia Nachtigal, a qual funciona à base de dicotomias saudável/doente, com voz/sem voz, ativa/passiva, dominadora/submissa e vivaz/catalética. É, aliás, evidente que o próprio título deste romance tão denso de citações e referências culturais alude à questão

da duplicidade feminina através da citação do famoso soneto camoniano de tema bíblico sobre as duas mulheres (Raquel, Lia), ganhas sucessivamente por Jacob graças ao seu serviço prestado a Labão.

Não é, porém, somente a intriga baseada na substituição e/ou reaparecimento da mulher perdida o que acusa semelhanças com o tema de Ligeia. Há também vários motivos e símbolos que desenvolvem, seguindo ou subvertendo, o tema poeano e suas releituras inovadoras posteriores. Repare-se, por exemplo, no motivo do cabelo, um dos motivos-chave nas narrativas de Poe, Maupassant e Rodenbach¹². No seu conto “Ligeia”, E.A. Poe apresenta dois tipos femininos diferentes: enquanto Ligeia, a mulher perdida, tem cabelos e olhos pretos, a substituta Rowena é loura de olhos azuis, sendo esta polaridade, segundo H. Levin, de origem intertextual (158)¹³. Na narrativa de Rodenbach é também estabelecida a polaridade, porém com o gosto inverso: a esposa morta e loura representa um ser angélico, puro e santificado, enquanto a loura Rowena de Poe vem empalidecendo até finalmente se metamorfosear em Ligeia. Aliás, o cabelo da esposa de Hugues chega a ser tão venerado que acaba por funcionar como uma relíquia, cautelosamente guardada numa redoma¹⁴. Como é sabido, é este cabelo em forma de trança que se torna num instrumento assassino nas mãos de Hugues. De modo parecido ao conto de Poe, então, a primeira mulher apodera-se, pelo menos simbolicamente, da usurpadora, vingando-a com o castigo de morte¹⁵.

O cabelo e cor dos olhos são também motivos de força no romance macediano, servindo tanto à polarização, como à unificação das duas mulheres complementares. Enquanto a *primeira* Lenia que o diplomata português conheceu e amou em Berlim era de cabelo ruivo-escuro (o ruivo via-se só à luz) e olhos verdes (que na sombra pareciam negros), a *segunda* Lenia, vinte anos mais tarde, parece ter cabelos e olhos pretos¹⁶. Bem por isso também o diplomata sente que se encontrou com uma mulher “que não seria Lenia Nachtigal mas que tinha falado e procedido como se fosse uma emanção dela” (Macedo: 66). Indiferentemente à cor de olhos e cabelo, as duas Lenias são de uma beleza soberba, excessiva, mesmo que um tanto exqu coasta ou perturbadora, tal como é Ligeia poeana¹⁷.

A par dos motivos-chave dos olhos e do cabelo, podem ser ainda realçados outros motivos que sugerem uma analogia com o tema de Ligeia. Trata-se, em especial, do motivo da música. O romance está repleto de referências às composições musicais (*Traviata* de Verdi, *Winterreise* de Schubert etc.) que, por um lado, aludem ao facto de Lenia ter estudado o canto de ópera e, por outro lado, sublinham as notas melancólicas e escuras da estória contada, antecipando o desenlace inevitável e trágico. No conto “Ligeia”, como bem refere J. Gerald Kennedy (120), o papel da música está também sublinhado, criando-se uma forte noção da musicalidade e harmonia dentro do texto. A própria heroína poeana, já pelo seu nome e melodia da sua voz, evoca a figura da sereia, naiade ou, talvez, uma ninfa do Reno (Lorelei): “her voice creates a melody more than mortal” (Poe, 1966: 593)¹⁸. Tanto a sereia mítica, como a ninfa do Reno simbolizam as mulheres perigosas e fatais

que seduzem os homens pelo seu canto, atraindo-os para o abismo, para a morte nas águas. A Lenia macediana, sem dúvida, já pelo seu apelido (Nachtigal – rouxinol), encarna este poder feminino, acabando por dominar o seu namorado. Após o seu reencontro em Londres vinte anos mais tarde, porém, a suposta Lenia explica que perdeu a voz em Paris, em consequência duma pneumonia. Esta *segunda* Lenia, portanto, já não dispõe da sua arma mais poderosa, tornando-se então no seu reverso, na mulher passiva, frágil e submissa¹⁹.

No contexto desta reflexão sobre o papel da música delineia-se mais um símbolo poderoso que entrelaça a narrativa macediana com a poeana: o poder da vontade. Também este motivo é frisado por Kennedy na sua análise de “Ligeia”: “Poe emphasizes the power of that presence by recurrent references to Ligeia’s enormous will – her ‘gigantic volition’ – thus preparing us for the possibility of her return from death” (120). A primeira Lenia é igualmente dotada de uma vontade férrea, e também de um certo dogmatismo e pedanteria, detetáveis na sua réplica repetitiva “é a lei”. É essa enorme vontade que a leva a seguir o seu rumo rigorosamente delineado, a dedicar-se ao canto, dispensando quaisquer distrações. Talvez seja essa mesma vontade que a força a reaparecer, metamorfoseada, vinte anos mais tarde. Para além disso, tanto Ligeia como Lenia representam o feminino dominante. O narrador poeano sente-se como uma criança na companhia de Ligeia, sua mestra de um saber enorme. O namorado de Lenia também se deixa dominar, ao menos nas relações íntimas: “Dentes carnívoros, de fome concentrada por jejuns. A deixar-lhe marcas de sangue no corpo. A segurar-lhe as mãos se ele procurava impedi-la. Era a sua maneira de amar. A dele foi submeter-se, desejar que assim fosse” (Macedo: 34). Aliás, como a mãe do diplomata queria ser também cantora, insinua-se nesta relação um certo complexo edipiano²⁰, ironizado pelo narrador macediano, porém detetável igualmente em “Ligeia”:

Hoje em dia os desmancha-prazeres das psicologias de otomana reclinada teriam gulosamente anotado – “ach so” – que a Fräulein Lenia Nachtigal era sete ou oito anos mais nova do que ele, como a mãe tinha sido do pai, e que estava a iniciar uma carreira de cantora de ópera, como a mãe nunca conseguira. Ah, e que ambas eram *mezzo* capazes de registo de soprano.

(Macedo: 27)

A duplicidade feminina, na qual assenta a invenção do escritor, é ainda refletida na duplicidade dos sujeitos apaixonados: o ex-namorado é na história fictícia duplicado pelo pai de Lenia Benamor que trata de Lenia Nachtigal enfraquecida, “cultivando” a sua morte simbólica (i. é. a sua impossibilidade de cantar). Sabe que, se esta ganhasse a voz, tornava-se poderosa e independente. O final da história, e consequentemente a sua interpretação como um conjunto romanesco, são assim regidos por uma forte ambiguidade, sublinhada ainda pelas

referências ao mito de Eros e Psique e ao mito de Primavera que imprimem à história um cunho literário, transcendente, ou mesmo irreal:

Por isso fez muito bem em imaginar, em vez de mim, um velho possessivo que cultivasse a morte da mulher amada, noite após noite, na escuridão do leito incestuoso. A encontrar nela o seu próprio vazio. Eros e Psique, não foi o que você disse? E até fez muito bem em contrapor-lhe uma outra Lenia que representasse a sua face solar, que fosse a dança de que a minha Lenia era o canto perdido. Duplicando-as para as fundir numa espécie de Perséfone, metade luz, metade escuridão, uma metade libertada por Eros, outra metade aprisionada por Plutão. Mas Psique não sabia se era Eros ou Plutão quem estava ao seu lado na escuridão e quis ver a face dele para se certificar, não foi? E por isso Perséfone regressou para sempre à escuridão e nunca mais pôde haver Primavera.

(Macedo: 169)

À luz do mito da Primavera, as duas Lenias representam a complementaridade das duas faces do feminino (solar e lunar), já observadas nos contos poeano e davidiano. E mais, encarnam ainda a dicotomia mítica de princípios dionísio e apolíneo: a Benamor é uma dançarina, sanguínea, vital e libidinosa, ao contrário da Nachtigal, que é cantora (de canto perdido) melancólica.

Um amor eterno?

Cotejando os dois textos portugueses, o davidiano e o macediano, evidenciam-se vários paralelos que, por sua vez, testemunham a sua ancoragem no solo mítico: a perda da mulher amada e o seu regresso misterioso evocando o mito da Primavera ou de Eurídice. As alusões à conjugação dos princípios solar e lunar, em ambos os casos, reforçam o seu caráter ambíguo. Nos dois casos, assim, seria possível vislumbrar um processo de transformação imaginária da mulher numa essência feminina, seja o arquétipo do feminino eterno, seja o conceito junguiano de *anima*. Relembremos que igualmente Ligeia encarna este princípio, devido à sua beleza extraordinária e à sua presença indefinida, parecida a uma sombra ou a uma visão divina:

She came and departed as a shadow. I was never made aware of her entrance into my closed study save by the dear music of her low sweet voice, as she places her marble hand upon my shoulder. In beauty of face no maiden even equalled her. It was the radiance of an opium-dream – an airy and spirit-lifting vision more wildly divine than the phantasies which hovered about the slumbering souls of the daughters of Delos.

(Poe: 590–591)

Refletindo sobre tal questão, C. Cather, por inspiração da análise de Matheson, argumenta que as características de Ligeia, sublinhadas no final do conto, problematizam a sua conceção como *anima*. O seu regresso não é descrito como um evento triunfal, mas ao contrário, é acompanhado pela atmosfera terrífica, paralisadora, que nada tem a ver com a representação de um evento feliz (Cather, 53). Matheson, conforme Cather, até sugere que as mortes de duas esposas podem ter sido provocadas pelo narrador através do envenenamento, aludindo à transformação física de duas mulheres durante a agonia, bem como às gotas vermelhas que caem no vinho de Rowena (*ibid.*)²¹. Os gestos do narrador, ao ver a figura de Ligeia ressuscitada no corpo de Rowena, também não são de uma alegria nem felicidade, mas antes de um medo horrível (de punição?) e de uma veneração. Neste tipo de leitura é, portanto, difícil falar de um amor eterno, desenvolvido em versões posteriores do mito, de Rodenbach ou de Villiers. Por consequente, C. Cather oferece a leitura de Ligeia como uma musa, poderosa e talvez vingativa, que apesar da tentativa de ser subjugada, regressa sempre, mesmo que transfigurada (55).

Os textos portugueses demonstram, parcialmente, uma visão parecida. O narrador davidiano, evidentemente, sofre de algum remorso recalcado em relação à sua primeira paixão. A sua Vera “regressa” não para alegrar, mas para torturar (com as recordações, com os gestos maliciosos, com a sugestão da morte), enquanto os “regressos” de Lenia em forma de outras mulheres são punidos pelo herói macediano:

Porque o que ele ainda não tinha dito, o que não teria tornado claro, foi que passou a desejar nessas outras mulheres, naquelas que se sentiam desejadas por ele, não a Lenia que elas não eram, mas a sua ausência. O que era uma coisa diferente, não era? Não uma presença viva mas uma esperança morta. Um corpo morto sepultado dentro dum corpo vivo. Como se a Lenia estivesse sempre a ser encontrada morta dentro do corpo de cada uma dessas mulheres. E como se a Lenia que estivesse morta fosse a essência oculta que ele procurava e que as outras lhe ofereciam julgando que era a essência delas que ele desejava encontrar.

(Macedo, 2013: 166)

Deste modo, o romance macediano encaminha para outro rumo a reflexão acerca da essência e transfiguração da mulher perdida, retida pela memória. Quando, afinal, o herói encontra a sua Lenia, esta parece *outra*, portanto já morta. A salvação do amor eterno pode ser então feita, segundo o herói, através da morte verdadeira: “Um de nós teria de matar o outro, você não acha? Como um acto de caridade. Como uma expressão de amor” (Macedo, 2013: 168).

Neste sentido, o romance macediano, ao contrário dos contos poeano e davidiano, parece desenvolver muito mais o arquétipo do amor fatal e eterno, aliás reforçado pelas referências musicais a *Winterreise* de Schubert, cujo tema reflete

o drama do romance. Toda a tradição ocidental de um grande amor trágico com o seu impulso da morte, poderia ser, aliás, invocada. Como demonstra Denis de Rougemont, o próprio mito de Tristão e Isolda não se baseia no amor recíproco, mas numa paixão sempre renovada pelos obstáculos, pelo desejo da ausência do amante (Rougemont, 2001: 34). O que, porém, mais interessa neste contexto, é o facto de o romance macediano ser também solidamente enraizado no imaginário português, saturado de saudade e amores fatais, com o mito inesiano à frente. No entanto, a perspectiva do herói macediano talvez possa ser comparada a uma outra obra literária, ao conto “Teorema” (1968) de Herberto Helder, cujo protagonista, Pero Coelho, um dos assassinos de Inês, está convencido do bem que fez ao matar a amada de Pedro, salvando assim esse grande amor do perigo da degradação e selando a sua eternização. É possível que o herói macediano tenha tentado matar (ou tenha morto) a Lenia que já não o era, para salvar o amor. Mais um nome deve ser ainda invocado: o de António Patrício (aliás também referido no romance), cujas peças *Pedro o Cru* (1918) e *D. João e a Máscara: uma fábula trágica* (1924) se debruçam precisamente sobre o tema da obsessão e possessão do eterno. A morte final do herói macediano, após a noite passada ao piano, pode ser assim, por inspiração de A. Patrício, percebida como um acolhimento no regaço daquela única que amou, a Lenia morta, a Morte, a presença da ausência de Lenia noutras mulheres. Ou terá sido a sua musa terrífica que regressou pela última vez?

Concluindo, não só o conceito do amor eterno, mas também o tema do regresso da morta eternizou-se, contando-se entre os arquétipos ou mitos literários, cuja presença já está bem documentada em obras de diversa proveniência²². A verdadeira aventura literária, no entanto, não assenta na exploração fiel de um certo tema, mas no seu desenvolvimento criativo, releituras e ramificações inovadoras. É isso que se atesta no conto de Mourão-Ferreira e no romance de Macedo, nos quais as reminiscências ao tema ligeiano aparecem ligadas a outros mitos do legado clássico, salientando, simultaneamente, a tradição portuguesa. Bem propícia é neste contexto a frase do herói macediano: “Os mitos dão sempre muito jeito, você também nisso tem toda a razão. Até se podem fundir uns nos outros, como os corpos dos amantes” (Macedo, 2013: 169). Pois apesar do eco poeano e apesar do espaço estrangeiro em que ambas as prosas estão situadas (Nova Iorque e Berlim/Londres), não se trata aqui só de histórias insólitas, animadas pela tradição literária, mas também de reflexões sobre o ser e o imaginário português.

Notas

¹ Já vários estudiosos apontaram para a construção da figura de Jane como se fosse uma amálgama da estética naturalista (avatar de *Nana*) e simbolista (mulher-visão, pura alucinação, criada na mente deformada de Hugues). Ver mais nos artigos de S. GUIO-

CHET (“Jane Scott: une femme de spectacle naturaliste?”) e P. ARON (“Jane, entre Nana et Nini”) (Bertrand, 1999).

² A ambiguidade e uma certa propensão ao onírico na representação da figura de Marta é, semelhantemente a Jane Scott de Rodenbach, instalada logo no primeiro momento do seu aparecimento, parecendo ao narrador uma “visão sobrenatural” (Teixeira-Gomes, 1989: 125).

³ No seu estudo, R.S. Brandão cita a leitura de Morella por H. Cixous, a qual precisamente relacionou o nome de Morella com a morte (Brandão, *op.cit.*: 90). Lembre-se ainda que na variação do mito da Ligeia/Morella de José de Alencar, intitulada *Encarnação* (publ. póstuma, 1893), aparece igualmente o nome de Juliana representando a esposa morta e duplicada pelas sucessoras, a segunda esposa Amália e sua filha Juliana (*ibid.*: 72–111).

⁴ José Martins Garcia oferece uma linha de leitura interessante, baseada entre outros no cotejo com os arquétipos de Northrop Frye, em que o Mito da Primavera é relacionado com a comédia, o Mito do Verão com o romance, o Mito do Outono com a tragédia e o Mito do Inverno com a ironia e a sátira (Garcia, 1982: 101).

⁵ De qualquer maneira parece que o conto poeano, apesar de todo o arranjo gótico e decoração oriental, então em voga, beba bastante da tradição da Antiguidade, testemunhada p. ex. pelas referências a Homero, Apolo, Cleomenes etc.).

⁶ A importância da memória no conto é também acentuada por M. Braga Neves na sua estimulante leitura do conto (Neves, 2006)

⁷ Não é sem importância, como recorda M. Braga Neves, que os dois contos de *As Quatro Estações*, o primeiro e o último, foram inspirados pelos guaches de Jorge Barradas. Segundo M. Braga Neves, “Uma figura que é ainda memória (ou reminiscência?) da aguarela de Jorge Barradas, a qual, na sua aparente simplicidade, representa a parte superior do corpo de uma rapariga: os ombros e o colo, o pescoço alto e fino, como os das mulheres de Modigliani, e a cabeça de uma jovem de vermelho, com o rosto redondo e a face esquerda iluminada, enquanto a face direita permanece na sombra” (*ibid.*: 262).

⁸ Os motivos do fogo e da água, referidos também por M. Braga Neves, são os dois elementos naturais que se salientam na poesia de Mourão-Ferreira e cuja harmonização exprime erotismo e amor (Seabra Pereira, 1997: 141).

⁹ “E assim pude concluir que a faceta primaveril de ‘Vera e o Acidente’ se encontrava escamoteada na projecção de um paradigma relativamente simples: diluída a imagem da ‘verdadeira’ Vera, o paradigma era quase só ‘uma rapariga loura’. A recorrência construía a obsessão.” (Garcia, 1982: 116).

¹⁰ Nos dois contos, a ambiguidade é também instalada pela linguagem. O conto davidiano é assim veiculado pelas expressões como “alucinante”, “oculta intenção” ou “nem sombra da rapariga”. O fim do conto é também ambíguo: será que o tempo se tornou de repente reversível e, numa espiral temporal, a rapariga loura no avião (parecendo ter a idade de Vera quando esta morreu) anuncia o desastre?

¹¹ Neste artigo são propositadamente omitidos todos os outros níveis narrativos (a questão metanarrativa, o problema político israelita-palestiniano etc.) cuja importância na construção romanesca exigiria outros instrumentos analítico-interpretativos, bem como outro espaço mais abrangente.

¹² A este respeito, recorde-se também que o cabelo figurava, na literatura do século XIX, como um dos motivos-fetichismo, como se vê, por exemplo, no conto “La chevelure”

de Guy de Maupassant. Em 1908, Manuel Teixeira-Gomes parodia este motivo-fetice no conto “Álbum (conto grotesco)”, no qual a trança loura de uma senhora, um pólo de atração, se revela artificial.

¹³ Trata-se de uma alusão à dicotomia em *Ivanhoe* de Walter Scott, onde aparecem duas mulheres, a loura Rowena e a morena Rebecca, mas inversamente (em Poe privilegia-se a morena, enquanto a loura paulatinamente empalidece até ficar dominada e possuída pelo vampiro da primeira mulher) (Levin, 1976: 158). Este aspeto é a seguir desenvolvido por J. Gerald Kennedy que, na polaridade das mulheres, deteta os diferentes princípios românticos, referentes ao espaço germânico, místico e misterioso (Ligeia provinha do Reno) e anglo-saxão (lady Rowena Trevanion of Tremaine representa a aristocracia inglesa, também através da alusão scottiana) (Kennedy, 1993: 119–120).

¹⁴ O motivo da redoma de vidro pode ser interpretado, na sequência de G. Sicotte (1999: 119-134), como um arquétipo cultural, inserido nos contos de fadas (Branca de neve etc.), simbolizando um feminino latente, pré-sexual. Curiosamente, o mesmo motivo, mas com outro significado, encontra-se no conto “A Caveira” (1853) de Camilo Castelo Branco em que o protagonista venera como relíquia a caveira da sua amada morta, guardada numa redoma.

¹⁵ A importância deste motivo é igualmente frisada no conto “Incesto” de Sá-Carneiro, em que a cor do cabelo (louro arruivado) serve para estabelecer a ligação entre as mulheres.

¹⁶ Diz-se da *segunda* Lenia: “A pele do rosto era de um branco levemente esfumado, de mulher do Levante, os olhos mais negros do que verdes, os lábios da cor do perfume, o cabelo muito escuro, preso sobre a nuca, a fazer imaginar uma cascata negro-rubra quando se soltasse. Como se fosse a Lenia em cores de carvão candente.” (Macedo: 54). A descrição do cabelo da *primeira* Lenia sugere também o de Ligeia. Compare-se: “and then the raven-black, te glossy, the luxuriant, and naturally curling tresses” (Poe, 1966: 591) e “Então soltou o cabelo, que habitualmente trazia preso na nuca. Era uma cascata negra, com matizes vermelhos” (Macedo: 33). No contexto da literatura portuguesa, curiosamente, o cabelo de Lenia, que é descrito como “trevas luminosas”, trai uma inspiração cesariana, bem conhecida de H. Macedo. Trata-se do poema “Meridional (Cabelos)” de Cesário Verde, em que o cabelo da amante é também descrito com base na polaridade treva/luz (“No bátrio febril da vossa grande treva,/ Que tem cintilações e meigos céus de luz”, Verde, 1999: 41).

¹⁷ Já Catherine Cather reparou que a descrição do retrato de Ligeia segue os esquemas literários, não podendo ser percebido como o retrato de uma personagem (“Her beauty, despite its strangeness, partakes of a classicism impressive even among Poe’s female characters [justly notorious for their ethereal beauty], and partakes equally of a gothic or romance trope that becomes at times trite”, Cather, 2003: 49). Para além disso, o retrato de Ligeia corresponde à figura retórica de *effictio*, sendo enumeradas as várias partes do rosto a partir da frente até ao queixo, passando pela pele de marfim, o cabelo, o nariz, a boca e os dentes. O maior relevo, no entanto, é dado aos olhos, deslumbrantes, propositadamente deixados para o fim. Embora no conjunto da descrição predominem os atributos de majestade, o narrador ainda sublinha a “estranheza” da sua beleza. A reflexão deste tipo da subversão inovadora do modelo da beleza clássica/idealizada não é, porém, desconhecida no contexto português. Basta lembrar, a este respeito a famosa redondilha camoniana

“Bárbara Escrava”, em que a *donna angelicata* é representada por uma mulher morena, de cabelo e olhos pretos, cuja beleza é assim também “estranha”.

¹⁸ Recorde-se, a propósito, que o nome poeano Ligeia é de origem grega *λίγεια*, significando o som claro e doce. Aliás, uma personagem chamada Ligeia, desta vez como a verdadeira sereia mítica, aparece no conto homónimo (*Racconti*, 1961) do famoso escritor italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896–1957).

¹⁹ Na narrativa ficcionada pelo escritor aparece uma Lenia que repete o destino de Ligeia (e de outras heroínas poeanas), adoecendo e transformando-se num ser débil, descolorido. Repare-se na descrição da Ligeia enfraquecida: “The wild eyes blazed with a too – too glorious effulgence; the pale fingers became of the transparent waxen hue of the grave; and the blue veins upon the lofty forehead swelled and sank impetuously with the tides of the most gentle emotion” (Poe, 1966: 593). Na descrição da Lenia adoecida são sublinhados os efeitos da anorexia: “Os seios, que haviam sido fortes e firmes nos tempos de jovem cantora em Berlim, foram ficando reduzidos, tornaram-se frágeis, tremulamente suspensos, com agressivos mamilos salientes e auréolas de um vermelho sanguíneo que parecia mais escuro pelo contraste com a brancura da pele tatuada de azul por veias engrossadas. (Macedo: 123)

²⁰ Para além deste complexo freudiano, a história também explora, não sem ironia, o complexo de Electra (na relação de Lenia Benamor com o seu pai e na relação de Lenia Nachtigal com o pai de Lenia Benamor e com Otto, seu “pai” adotivo).

²¹ Alude-se à esta situação, curiosamente, no romance *Sem Nome* de Macedo, em que Júlia, numa das suas fantasias motivadas pela parecença com Marta, imagina um crime possível (assassinio de Marta pelo seu amante): “Oh Duarte, tenho medo. Se ele souber que eu sei tudo. Eu que sou igual a ela. Como se ela tivesse ressuscitado em mim para o acusar. Para se vingar” (Macedo, 2005: 142).

²² Para além das obras já referidas, mencione-se, a título de exemplo, o romance *A Sucessora* (1934) de Carolina Nabuco, o romance *Rebecca* (1938) de Daphne de Maurier (adaptado ao cinema por A. Hitchcock em 1940), a reescrita deste romance feita por Ana Teresa Pereira (*O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, 2008), o filme *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock (adaptação do livro de Boileau e Narcejac), o conto “La Morte amoureuse” (1836) de Théophile Gautier ou o conto “La resucitada” (1908) de Emilia Pardo Bazán.

Bibliografia

- Antunes, António Lobo. *O Manual dos Inquisidores*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.
- Bertrand, Jean-Pierre. *Le monde de Rodenbach*. Bruxelles: Labor, 1999.
- Brandão, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- Cather, Catherine. “‘Not a Woman’: The Murdered Muse in ‘Ligeia’”. *Poe Studies/Dark Romanticism*. Vol. 36, Issue 1–2. Washington: Washington State University Press, 2003.
- Costa, Gustavo Machado. *Ressonâncias órficas em Os Quatro Cantos do Tempo de David Mourão-Ferreira*. Dissertação de mestrado, Santa Maria RS Brasil, 2008. Acessível em: http://cascavel.cpd.ufsm.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2108 (Cit. 9/10/2015).

- Garcia, José Martins. Posfácio. – In: Mourão-Ferreira, David. *As Quatro Estações*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.
- Kennedy, J. Gerald. “Poe, Ligeia and the Problem of Dying Woman”. – In: Silverman, Kenneth: *New Essays on Poe’s Major Tales*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- L’Isle-Adam, Villiers de (1995). *Contes cruels*. Paris: Booking International, 1995.
- Levin, Harry. *The Power of Blackness*. Hawthorne, Poe, Melville. New York: Alfred A. Knopf, 1976.
- Macedo, Hélder. *Sem Nome*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.
- Macedo, Hélder. *Tão Longo Amor, Tão Curta a Vida*. Barcarena: Editorial Presença, 2013.
- Martinho, Fernando J.B. “Para um retrato do poeta quando jovem: Eros, tempo, poesia.” *Colóquio/Letras*, nº 145/146, Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 1997.
- Martins, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- Maupassant, Guy de. *Boule de suif*. Paris: Albin Michel, 1957.
- Mourão-Ferreira, David. *As Quatro Estações*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. (1988). *Obra Poética 1948–1988*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.
- Neves, Margarida Braga. *Leitura do conto “Vera e o acidente”*. Rocheta, Maria Isabel, Martins, Serafina (coord.). *Conto Português. Séculos XIX–XXI. Antologia Crítica*. Lisboa: Edições Caixotim, 2006.
- Poe, Edgar Allan. *Complete tales and poems*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1966.
- Rodenbach, Georges. *Oeuvre complète. Tome I*. Bruxelles: Le Cri, 2000.
- Rougemont, Denis. *Západ a láska*. Trad. Michaela Jurovská. Bratislava: Kaligram, 2001.
- Sá-Carneiro, Mário. *Princípio e outros contos*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1991.
- Pereira, José Carlos Seabra. “Indagação do fluido: duvidávida.” *Colóquio/Letras*, nº 145/146, Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 1997.
- Teixeira-Gomes, Manuel. *Obras completas II*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.
- Verde, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1999.

Гл. ас. д-р Силви Шпанкова

Департамент по романски езици и литератури
Университет „Масарик“

Адрес: Бърно, Чешка република
✉ 8346@mail.muni.cz

Assist. Prof. Silvie Špánková, PhD

Department of Romance Languages and Literatures
Masaryk University

Address: Brno, Czech Republic
✉ 8346@mail.muni.cz