

*"THE OVAL PORTRAIT" (1842): RETRATO DE UM ARTISTA PERVERSO*

Maria Antónia Lima

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Recuperando o gosto tradicional gótico pelo retrato, como presença de um passado vivo e algo fantasmagórico que assombra o presente dos vivos com um perturbante enigma, Poe procede neste conto a uma renovação dessa mesma tradição, aprofundando o seu efeito de terror ao associá-lo a questões de ordem estética, psicológica e moral. O retrato do mais antigo dos Pyncheons em *The House of Seven Gables* de Hawthorne ou a imagem do antepassado de Melmoth, em *Melmoth* de Maturin, não causam a perturbação provocada por essa pintura de uma mulher jovem morta pela arte. A história passa-se nos Apeninos, num castelo deserto de décor gótico onde o narrador ferido se refugia, talvez depois de uma perseguição de "banditti". Por tudo isto, será fácil de descobrir que, tanto na atmosfera como no conteúdo, o conto evoca os romances de Ann Radcliffe, a quem o narrador se refere de passagem. Contudo, "The Oval Portrait" transcende em muito o tipo de narrativa desta autora, onde o sobrenatural recebe quase sempre uma explicação racional. Embora se possa explicar a experiência sofrida pelo narrador, atribuindo-a a uma alucinação provocada pelo seu estado febril e por algum ópio que lhe aliviasse o sofrimento, a sua perturbação psicológica e a polémica do tema, parecem muito reais para se reduzirem simplesmente a um banal erro de percepção.

Nos contos de Poe, abundam estas explicações psicológicas para os erros de percepção dos seus protagonistas. É o caso "The Sphinx" (1846), onde um insecto que sobe uma teia de aranha é tomado por um monstro, dado ter sido percebido através de um vidro de janela demasiado perto do globo ocular. Outro exemplo é "The Premature Burial", onde o narrador pensa ter sido enterrado vivo apesar de todas as suas precauções para evitar tal situação. Contudo, tanto num como noutro caso, o terror experimentado pelos narradores é de tal forma real que as experiências por que passaram também o parecem ser. Tudo isto significa que as explicações racionais de senso comum nada podem contra o poder da imaginação e a capacidade da psique humana em criar terrores reais e sinistros, que ultrapassam os da realidade dos factos. É Richard Wilbur quem nos lembra, em "The House

of Poe”, que o autor explicitamente identifica formas regulares angulares com a razão do senso comum, e a forma circular, oval ou arabesco com a imaginação. O próprio título do conto é sobre isto bastante sugestivo. Numa crítica a *Sheppard Lee* de Robert Montgomery Bird, Poe crê que se deve evitar a expressão directa e que muito deve ser deixado à imaginação, embora o autor se deva igualmente preocupar com a verosimilhança da narrativa:

“(…) leaving much to the imagination - in writing as if the author were firmly impressed with the truth, yet astonished at the immensity, of the wonders he relates, and for which, professedly, he neither claims nor anticipates credence (...) leaving the result as a wonder not to be accounted for. (...) On the other hand what difficulty, or inconvenience, or danger can there be in leaving us uninformed of the important facts that a certain hero *did not* actually discover the elixir vitae, *could not* really make himself invisible, and *was not* either a ghost in good earnest, or a bona fide Wandering Jew ?”(Poe 1984: I - 402).

Trata-se de expor um ponto de vista romântico que se afirma contra a regra neoclássica do século XVIII de que tudo deveria ser claramente e distintamente expresso. Com isto Poe quer dizer que se deve pôr em prática o preceito romântico de Coleridge, concentrado na expressão “willing suspension of disbelief”, que não nos deixará duvidar da imaginação, da intuição ou de actividades mentais irracionais como formas superiores de conhecimento. Tudo isto para dizer que se deve acreditar no narrador, quando este refere: “I had found the spell of the picture in an absolute *life-likeness* of expression, which at first startling, finally confounded, subdued and appalled me”(Poe 1984: II – 428). Para fundamentar o terror do narrador acerca do aspecto do quadro, existe a expressão equivalente de um medo muito real sentido pelo próprio autor da obra ao ter-se dado conta do destino da sua jovem mulher: “(...) the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast”(Poe 1984: I – 484). O que verdadeiramente aterrorizou as personagens é o motivo central do conto: o retrato parece vivo porque se apoderou da vida do seu modelo. Sem a verosimilhança dada à expressão desta emoção, o terror não produziria o seu efeito, nem tão pouco poderia cumprir a sua função, que aqui consiste em tornar explícita a perversidade da arte. Uma arte vampírica que se alimenta da própria vida e um artista que provoca a morte de uma jovem para produzir arte.

Originalmente intitulada “Life in Death”, “The Oval Portrait” pode ser visto como uma variação de Poe sobre o tema de “The Artist of the Beautiful” (1844) de Hawthorne e “A Obra-

-Prima Desconhecida” de Balzac, sendo a sua uma versão muito mais negra. Apesar do conto de Hawthorne, “The Birthmark”, ser protagonizado por um médico e não por um artista, o tema central aí desenvolvido tem igualmente tudo a ver com os erros e excessos de um esteticismo levado às últimas consequências. Construindo uma parábola do processo artístico, Poe parece aqui inverter o mito do Pigmalião, retratando o artista como transformador do material vivo em arte. Daniel Hoffman fala-nos de um certo vampirismo artístico, quando comenta: “The notion that the art-work outlives its subject is indeed an old one, but Poe makes the artist a cannibal or vampire whose subject *must die* so that there may be art”(Hoffman 1972:316). O conto representa por isso uma crítica, já desenvolvida em contos anteriores, à propensão masculina em possuir, por análise e objectivação, o carácter feminino, acabando por destruí-lo.

Tanto o artista como o narrador tendem a capturar e dominar a imagem da jovem através do olhar artístico, o que possibilita um estudo do processo imaginativo da reacção masculina em relação ao sexo oposto. E essa imaginação masculina pode ser mortal, sempre que se apropria da imagem da mulher pela razão reprimindo a emoção. Contudo, como em relação a outras mulheres tratadas por Poe, esta recusa-se a permanecer morta vindo mais tarde assombrar a consciência masculina, através do próprio motivo da sua morte: a obra artística. A sua existência recusa-se a ser reduzida às duas dimensões da obra de arte, suscitando por isso dúvidas no narrador quanto à sua realidade ou fantasia.

Dado o seu conteúdo, este conto tem suscitado algumas leituras femininas como é o caso de *Over Her Dead Body: Death, Feminity and the Aesthetic* (1992) de Elisabeth Bronfen. Segundo esta autora, o conto explora “a rivalidade entre a presença material do corpo e a sua representação em arte”. Ela vê esta obra como auto-reflexiva e defende que Poe usa a conjugação da mulher morta e da arte nesta “metapoetic story about creation and image-making . . . in order to problematize the conventional idea of art as transformation of living matter into inanimate form”(Bronfen 1992: 111). Analisando a ligação estética Mulher e Morte, Bronfen refere o costume ocidental de mascarar o medo da morte e dissolução através de imagens de beleza feminina. A conjugação morte, estética e mulher permite ao observador distanciar-se da sua própria fraqueza, protegendo a personalidade do medo de desintegração. A beleza da mulher e a beleza da imagem protegem o sujeito do medo castrador da morte. Bronfen considera que estas representações das mulheres e da morte têm uma função de repressão e isto porque a existência da mulher entra em rivalidade com a existência da obra. Por isso, o conto sugere que uma incompatibilidade e rivalidade entre a imagem criada pela arte e os corpos criados pela natureza será fatal para o modelo. Isto explica-se, porque

sendo a mulher representativa de uma materialidade material, simultaneamente figura como risco estético, como uma presença que põe em perigo a obra de arte. Como duplo do retrato, ela deve ser afastada.

Isto faz-nos lembrar a história do jovem arqueólogo, Norbert Hanold, o protagonista de *Gradiva* de Wilhelm Jensen. Também ele pode comparar-se ao artista de "Oval Portrait", por ter cortado todos os laços com a realidade quotidiana para se dedicar exclusivamente às ruínas da antiguidade clássica. Se só as tintas e a tela eram importantes para o artista de Poe, também para Norbert "só o mármore e o bronze contavam; só eles davam valor e sentido à existência humana" (Freud 1995:16). Tendo um dia encontrado uma escultura em que se representava uma rapariga a andar, o jovem desenvolve por esta um interesse análogo ao do artista pela imagem da sua mulher, sendo este um facto psicológico tão fundamental na narrativa de Jensen quanto o é na de Poe. Tanto num como no outro caso, a decifração da imagem feminina torna-se difícil pelo seu carácter enigmático. Ambas as mulheres, a do retrato e a da escultura, tornam-se *unheimlich*, porque a verdadeira natureza feminina recusa a objectivação que a pretende reduzir à função de modelo ou à de simples representação artística. A sua verdadeira realidade transcende o mero processo artístico. O facto emocional e psíquico, que ela na verdade representa, foi reprimido quer pelo artista quer pelo arqueólogo. Freud analisou este caso ficcional, porque lhe pareceu simbólico da dissociação entre a emoção e a razão, a imaginação e o intelecto, o que o levou a comparar o artista ao neurótico. A propósito da personagem de Jensen, ele comenta: "Tal dissociação entre a imaginação e o intelecto destinava-o a tornar-se artista ou neurótico: era uma daquelas criaturas cujo reino não é deste mundo" (Freud 1995:17).

Quer o artista de Poe quer o de Jensen sofrem dessa desintegração psíquica que se prova por ambos ignorarem a mulher real e só prestarem atenção à sua imagem pintada ou esculpida. Se a arqueologia se apodera literalmente de Norbert, impedindo-lhe de reconhecer em *Gradiva* um antigo amor de infância reprimido, igualmente o artista de "The Oval Portrait" é definido como um apaixonado estudioso da arte, vendo nela, e não na sua mulher, uma esposa. Também ele é descrito como "a passionate, and wild and moody man, who became lost in reveries; so that he *would* not see that the light which fell so ghastly in that lone turret withered the heart and the spirits of his bride, who pined visibly to all but him" (Poe 1984: II – 483).

Esta perversão dos sentimentos naturais representa uma incapacidade do artista em harmonizar as suas faculdades humanas. Em "The Angelic Imagination" (1952), Allen Tate vê-a como a própria falha de Poe, que resulta da hipertrofia de três faculdades clássicas:

sentimento, vontade e intelecto. Acerca das consequências provocadas por esta perda da ordem natural da experiência, Tate comenta: "A nightmare of paranoia, schizophrenia, necrophilism, and vampirism supervenes, in which the natural affections are perverted by the will to destroy" (Carlson 1969:218). Segundo este crítico, essa perversão da ordem natural é a grande responsável pela mútua destruição da alma, a que as personagens estão sujeitas, provocando a hipertrofia do intelecto, motivada pela busca do conhecimento essencial, uma incompatibilidade com o sentimento amoroso e com a vontade moral.

Em *Poe's Fiction*, G. R. Thompson considera ser esta cegueira moral do pintor o centro temático do conto. Contudo, ao reparar que, na versão original, Poe fez o pintor exclamar no fim do conto: "But is this indeed Death?" em vez de "This is indeed *Life* itself!" da recente versão, o crítico conclui que esta observação vicia o verdadeiro efeito da narrativa, retirando-a do reino da moral e pondo-a no reino do psicológico, num plano simultaneamente irónico e dramático. Thompson crítica assim o ponto de vista de críticos que vêem o conto simplesmente como uma parábola da relação moral ambivalente entre a vida e a arte: " 'The Oval Portrait' is ostensibly an occult tale of the metempsychosis of a young woman's soul into a painting, and the usual reading given it by critics focuses on its quality as a serious parable of the mysteriously ambivalent 'moral' relationship of life and art" (Thompson 1973:132).

Mas, como temos vindo a observar, em Poe, a visão moral está intimamente ligada à sua visão estética e psicológica, existindo entre os três domínios correspondências muito directas. Pode-se por isso concluir que o que é moral, neste autor, contém sempre implicações psicológicas e estéticas. Teremos de ter isto presente se quisermos entender o alcance da ironia do título da primeira versão: "Life in Death." O que, de facto, a estética destrutiva do artista desencadeia é "Death in Life", pois na sua intenção de vencer a morte, vencendo a mortalidade do corpo, o pintor é por ela vencido, antes criando uma "morte na vida". É significativo, por isso, que a última palavra do conto seja "death" e não "life". Tratando-se aqui de uma arte que vampiriza a vida poder-se-á concluir, como Fred Botting, que:

"Art, it seems, sucks the life out of things, doubling nature with a disturbing imaginative power, a macabre power of death that recurs throughout all Poe's tales. It is not only the morbid fascination and macabre auras that make them interesting as Gothic works. The various devices, styles and subjects that Poe uses and transforms influence all of subsequent Gothic writing: the doubles, mirrors and the concern with modes of representation; the scientific transgressions of

accepted limits; the play of internal and external narrations, of uncertain psychological states and uncanny events; and the location of mysteries in a criminal world to be penetrated by incisive reason of a new hero, the detective, have become staples of the Gothic" (Botting 1996:122).

Essa morte tornada vida pela imagem do quadro pode ser interpretada como o "regresso do reprimido", que gera terror e medo, simultaneamente no artista e no narrador. Como Freud conclui no seu comentário a *Gradiva*, "o recalcado, quando retorna, emerge sempre da própria instância repressiva" (Freud 1995:48). A própria arte torna-se assim numa forma de revelação de uma matéria psíquica que ela reprimiu, através do seu processo artístico. Embora a jovem não tivesse sido enterrada viva como noutros contos de Poe, o seu regresso implica que algo foi igualmente desenterrado da psique masculina. Como Zoe, a mulher que Norbert em *Gradiva* desprezara, também a imagem da jovem parece querer libertar-se das duas dimensões em que foi aprisionada e dizer: "Que se tenha de morrer para voltar à vida" (Freud 1995:50). Foi preciso que as suas personalidades se anulassem, para que o amor reprimido voltasse à consciência sob a forma de arte. O retrato, tal como o próprio conto, funciona como um espelho do inconsciente, onde se projectou o lado da personalidade que foi reprimida ou esquecida, podendo a imagem da jovem ser interpretada como representação do que Jung chamava "anima", o lado feminino do indivíduo que é também esse potencial do "outro", o elemento contra sexual e contra psicológico que deve ser trazido à consciência para aí ser integrado e não anulado ou esquecido. A prova de que o artista, criado por Poe, foi incapaz de reconhecer a sua "anima" e proceder a essa integração psíquica é dada pelo facto de a donzela retratada se caracterizar por odiar somente "the Art which was her rival".

Já, em *The Gothic Psyche*, Matthew Brennan chamara a atenção para esta característica do género Gótico em dramatizar os danos psicológicos que resultam da negação da "sombra" (o lado negro da personalidade) ou do que é contra psicológico (anima) pela personalidade consciente. Nesta incapacidade de diferenciar e assimilar a sua anima, o artista de "The Oval Portrait" pode comparar-se a algumas personagens góticas célebres. Com Victor Frankenstein, pela sua incapacidade em desenvolver uma relação sólida com Elizabeth e de resolver a sua mágoa pela morte da mãe. Com Heathcliff, em *Wuthering Heights*, pela cegueira do ressentimento e do espírito de vingança. Com *Manfred* de Byron, por ser um exemplo, em poesia, desta falha de proceder a esta integração psíquica da "anima". Fazendo ela parte do reino dos arquétipos do inconsciente colectivo, é, então, natural que os exemplos que a representam possam ser retirados de clássicos da Literatura Gótica, pois todos eles simbolizam algo igualmente mítico e universal. Sabendo que a "anima" é uma ponte para o

inconsciente, sabe-se também que, nos sonhos e na Literatura, a "anima" ou "animus" representa o papel de um guia para essas partes inconscientes da psique masculina, que são necessárias para o crescimento e conhecimento da personalidade. Assim sendo, a jovem do retrato poderá funcionar como esse guia ou orientadora espiritual do carácter masculino, papel igualmente desempenhado por Mina Harker em relação às personagens masculinas de *Dracula* e por Beatrice em relação a Dante em *O Paraíso*. Como lhe é recusada essa função em vida, ela exerce-a após a morte lançando, através do carácter grotesco da sua imagem pintada, um poderoso alerta sobre os perigos que poderão advir de não se distinguir o modelo da representação, e a realidade da arte, denunciando os malefícios de uma estética autodestrutiva.

Sente-se aqui uma crítica subtil de Poe à tendência do seu próprio processo artístico em ceder a esse impulso do perverso, a essa atitude estética que só na destruição vê a origem da criação, promovendo um certo sadismo ao ver, na morte de uma mulher jovem, o assunto mais poético do mundo. Que a morte seja uma condição prévia para o exercício do impulso criativo é pressuposto básico dessa "estética do mal" e desse Romantismo Negro de Poe, pelo qual se sente atraído, mas do qual procura igualmente distanciar-se por possuir uma consciência profunda dos seus abusos, apresentando-os ao mesmo tempo como perigosos e ridículos. "The Oval Portrait" deixa, então, implícita uma ironia acerca dos excessos cometidos por um certo espírito esteta.

Algo semelhante acontece em *The Picture of Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde, que também pretende ser uma crítica aos limites do esteticismo. Também aqui se colocam algumas questões comuns ao conto de Poe. Trata-se igualmente de saber se é possível amar demasiado a beleza, ou se a vida pode ser transformada em arte. Aliás, este romance pode ser considerado um melodrama gótico que contém uma história de terror com pactos satânicos, assassinios, chantagens, episódios sobrenaturais, etc. Nele está também presente a consciência do poder do terror sobre a vida humana, quando Lord Henry, dirigindo-se a Dorian Gray, comenta: "The terror of society, which is the basis of morals, the terror of God, which is the secret of religion - these are the two things that govern us"(Wilde 1990:29). Dorian Gray acaba por sofrer da mesma desintegração psíquica do artista do conto de Poe. A dissociação deve-se à sua existência em dois níveis completamente separados: um interior e moralmente horrendo, o outro exterior e esteticamente belo. Todo o seu empenho em manter e eternizar a sua beleza através da vida vivida como arte esquece ou subverte a ideia de que "The aim of life is self-development. To realize one's nature perfectly - that is what each of us is here for"(Wilde 1990:29).

Produto da criação da pintura de Basil e da retórica de Lord Henry, Dorian deixa de ser um indivíduo para se tornar numa experiência estética, numa obra de arte, como acontece com a jovem do retrato oval. Este último, tal como o retrato de Dorian, são exemplos de como os maus efeitos da arte se atingem com as melhores e mais elevadas capacidades e intenções estéticas. Em ambos os casos, os mais altos ideais estéticos e um génio artístico excepcional estão na origem das mais trágicas consequências. O seguinte comentário do pintor Basil é sobre isto elucidativo: "Your rank and wealth, Harry; my brains, such as they are – my art, whatever it may be worth; Dorian Gray's good looks – we shall all suffer for what the gods have given us, suffer terribly"(Wilde 1990:19). Esta consciência do trágico por detrás do artístico é também sentida por Lord Henry, quando conclui que "por trás de tudo o que de belo existia no mundo havia sempre alguma coisa trágica". Esta consciência, obtida também pelo testemunho do narrador em "The Oval Portrait", parece redimir o erro de um esteticismo exagerado.

E o erro está em separar totalmente a arte da moral, no qual Lord Henry insiste ao defender que a arte é a forma superior do valor. Os aforismos apresentados, no prefácio da obra, justificam que Dorian, ao escolher um percurso estético, dele tenha de excluir todo e qualquer sentido moral: "There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well-written, or badly written. That is all." ; "No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style."; "Vice and virtue are to the artist materials for an art." Ele leva ao limite extremo as regras do esteticismo defendidas pelo próprio Oscar Wilde, mas também por si ironizadas.

Tal como em "The Oval Portrait", critica-se que a atitude imoral do indivíduo dê origem à criação de uma obra de arte isenta de qualquer tipo de preocupação ética. O suicídio de Sibyl Vane, a atriz que se mata por Dorian a ter abandonado, serve igualmente, como a morte da jovem no conto de Poe, para criar um bom motivo para uma obra de arte, que no seu caso seria uma cena belíssima para uma tragédia grega. O pacto satânico de Dorian resulta de ele ter desejado que o seu retrato no quadro de Basil, trocasse consigo a identidade permitindo-lhe ser ele próprio a obra de arte enquanto o retrato envelheceria ao adquirir a sua mortalidade. O mesmo pacto é celebrado com a arte por parte do artista em "The Oval Portrait", que também ambiciona atingir imortalidade através da obra criada, tendo todo o processo provocado a sua exclamação final: "This is indeed *Life* itself!"

Contudo, ambos sacrificam a própria alma nesta ambição fáustica, e o resultado só poderá ser uma obra que imortaliza, em ambos os casos, a consciência da perversidade e consequente terror da alma. Se o retrato de Dorian acaba por mostrar a fealdade do seu carácter e a hipocrisia do seu comportamento, o do artista de Poe acaba por ser a prova

visível do seu crime hediondo. O impulso estético é assim comparável ao impulso do perverso a que personagens criminosas cedem em "The Imp of Perverse", "The Black - Cat" e "The Tell-Tale Heart." Tudo parece resumir-se, uma vez mais, à lei cósmica apresentada em *Eureka*, segundo a qual na criação se encontra implícito o germe de uma destruição inevitável. A inconsciência, que as personagens possuem deste paradoxo estético, fá-las precipitarem-se cegamente para ideais estéticos da "arte pela arte", desligando-se totalmente do sentido ético e trágico da existência. A ficção de Poe e a de Wilde, como forma de arte, acaba por proceder a esse confronto com o "dark side" do carácter humano, trazendo à superfície da consciência artística essa "sombra" do inconsciente pessoal, esse terror da alma que o artista não pode ignorar, mesmo nos seus aspectos mais monstruosos. Nisto reside a autenticidade da arte, e não numa beleza idealizada. A prová-lo estão o exemplo da jovem de "The Oval Portrait" e de Dorian em *The Picture of Dorian Gray*, tornando-se o retrato da primeira mais autêntico por ser a própria representação da perversidade do artista e o segundo por retratar, não a beleza de Dorian, mas a fealdade do seu carácter perverso. Poder-se-á concluir, então, que "The Oval Portrait" nos apresenta não só um retrato do artista, mas também da própria arte, uma arte que mata aquilo que objectiva, pois como observou Theodor Adorno, em *Teoria Estética*:

"As obras de arte são negativas *a priori* em virtude da lei da sua objectivação: causam a morte do que objectivam ao arrancá-lo à imediatidade da sua vida. A sua própria vida alimenta-se da morte. Isso define o limiar qualitativo para a modernidade. As obras modernas abandonam-se mimeticamente à reificação, ao seu princípio de morte. Subtrair-se a este é o momento ilusório da arte de que ela, desde Baudelaire, tenta desembaraçar-se sem, no entanto, se tornar resignadamente numa coisa entre as coisas. Os arautos da modernidade, Baudelaire e Poe, foram como artistas os primeiros tecnocratas da arte" (Adorno 1970: 154).

## WORKS CITED

- ADORNO, Theodor W. (1970): *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- BOTTING, Fred (1996): *The Gothic*. New York: Routledge.
- BRONFEN, Elisabeth (1992): *Over Her Death Body: Death, Feminity and the Aesthetic*. New York: Routledge.
- CARLSON, Eric W. (1969): *The Recognition of Edgar Allan Poe - Selected Criticism Since 1829*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- FREUD, Sigmund (1995): *Delírio e Sonhos na 'Gradiva' de Jensen*. Lisboa: Gradiva.
- HOFFMAN, Daniel (1972): *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. New York: Doubleday.
- POE, Edgar Allan (1984): *Essays and Reviews*. New York: The Library of America.
- POE, Edgar Allan (1984): *Poetry and Tales*. New York: The Library of America.
- THOMPSON, G. R. (1973): *Poe's Fiction - Romantic Irony in the Gothic Tales*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- WILDE, Oscar (1990): *The Complete Works of Oscar Wilde*. London: Collins.