



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Vestígios do sublime gótico na poesia de Mariana Luz

São Luís – MA
2024

Ana Carolina Moraes da Silva

Vestígios do sublime gótico na poesia de Mariana Luz

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão. Área de concentração: Estudos Críticos em Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Naiara Sales Araújo

São Luís – MA

2024

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Moraes da Silva, Ana Carolina.

Vestígios do sublime gótico na poesia de Mariana Luz /
Ana Carolina Moraes da Silva. - 2024.

80 p.

Orientador(a): Naiara Sales Araújo.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,
2024.

1. Sublime. 2. Estética Gótica. 3. Mariana Luz. 4.
Murmúrios e Outros Poemas. I. Sales Araújo, Naiara. II.
Título.

Ana Carolina Moraes da Silva

Vestígios do sublime gótico na poesia de Mariana Luz

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão. Área de concentração: Estudos Críticos em Literatura.

Aprovado em: _____

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Naiara Sales Araújo (Orientadora)
Universidade Federal do Maranhão

Prof.^a Dr.^a Fernanda Alencar Pereira
Universidade de Brasília - IL

Prof.^a Dr.^a Soraya de Melo Barbosa Sousa
Universidade Estadual do Piauí UESPI

São Luís – MA
2024

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão a todos que contribuíram para a realização desta dissertação. Primeiramente, agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Naiara Sales Araújo, pela paciência, orientação cuidadosa e incentivo constante, que foram essenciais em cada etapa deste trabalho.

Aos professores e colegas do programa de pós-graduação, sou imensamente grata pelas discussões enriquecedoras e pelo apoio acadêmico.

Agradeço também aos meus pais, cuja presença inabalável e amoroso suporte me deram força para seguir em frente.

Um agradecimento especial aos amigos que, mesmo à distância, estiveram ao meu lado com palavras de motivação.

Reconheço, ainda, as instituições e bibliotecas que disponibilizaram recursos e apoio durante minha pesquisa. Por fim, agradeço aos autores e pensadores cujas obras inspiraram este trabalho. A todos, minha eterna gratidão.

RESUMO

O sublime gótico é uma forma específica do sublime que se manifesta na literatura e na arte gótica, caracterizada por elementos que evocam terror, admiração e uma sensação de maravilhamento diante do desconhecido e do grandioso. A fim de investigar tal representação na poesia brasileira, a presente pesquisa tem como objetivo analisar vestígios do sublime gótico, na obra poética *Murmúrios e outros poemas* (2021), da escritora itapecuruense Mariana Luz. Esta pesquisa, de cunho bibliográfico, utiliza como fundamentação teórica, os estudos de Fred Botting (1996), David Punter (1996), Alexander Meireles da Silva (2010), Júlio França (2017), Maurício Menon (2007) e Noël Carroll (1999) para discutir as origens do gótico. No que diz respeito ao sublime, destacam-se o tratado grego *Do Sublime*, que, a princípio, teve sua atribuição a Dionísio Longino e foi redescoberto no século XVII, e a obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), de Edmund Burke. A análise dos poemas de Mariana Luz demonstra uma forte presença da estética gótica como um meio de intensificar o impacto emocional, explorando dualidades e sensações extremas, ou seja, aspectos intrínsecos ao homem e sua relação com o mundo como forma de desencadear o sublime. Essa investigação contribui para a compreensão da adaptação do gótico à poesia brasileira, revelando suas especificidades culturais e o diálogo com o sublime burkeano.

PALAVRAS-CHAVE: Sublime; Estética gótica; Mariana Luz; *Murmúrios e outros poemas*.

ABSTRACT

The sublime gothic is a specific form of the sublime that manifests itself in Gothic literature and art, characterized by elements that evoke terror, admiration and a sense of wonder before the unknown and the great. In order to investigate this representation in Brazilian poetry, this research aims to analyze traces of the sublime gothic, in the poetic work *Murmúrios e outros poemas* (2021), of the writer Mariana Luz. This bibliographical research uses as theoretical basis the studies of Fred Botting (1996), David Punter (1996), Alexander Meireles da Silva (2010), Júlio França (2017) Maurício Menon (2007) and Noël Carroll (1999) to discuss the origins of the Gothic. In relation to the sublime, we highlight the Greek treaty *On the Sublime*, which was initially attributed to Dionysius Longinus and was rediscovered in the seventeenth century, and the work *A philosophical investigation into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* (1757), by Edmund Burke. The analysis of the poems of Mariana Luz demonstrates a strong presence of gothic aesthetics as a means to intensify the emotional impact, exploring dualities and extreme sensations, in other words, intrinsic aspects of man and his relationship with the world as a way to unleash the sublime. This investigation contributes to the understanding of the adaptation of the Gothic to Brazilian poetry, revealing its cultural specificities and dialogue with the sublime Burkeano.

KEYWORDS: Sublime; Gothic aesthetic; Mariana Luz; *Murmúrios e outros poemas*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. A ORIGEM DO GÓTICO: Uma historiografia	12
1.1 As convenções góticas	15
1.1.1 <i>Locus Horribilis</i>	16
1.1.2 Figurações do monstro.....	17
1.1.3 Fantasmagoria	19
1. 2. O gótico no Brasil	22
2. O SUBLIME: Considerações iniciais	29
2.1. Sublime: do poético às narrativas góticas	29
2.2. Fontes do Sublime segundo Edmund Burke	36
2.3. Elementos do sublime	40
2.3.1 Obscuridade	41
2.3.2 Privação	43
2.3.3 Infinitude.....	45
2.3.4 Órgãos dos sentidos	47
2.3.5 Pesar	51
3. O SUBLIME NA POESIA GÓTICA DE MARIANA LUZ: Murmúrios e outros poemas	53
3.1 Figurações do monstro em “Leprosos” e “Suprema dor”	53
3.2 O <i>locus horribilis</i> em “Ruínas” e “O incêndio”	60
3.3 A fantasmagoria em “Pálido espectro” e “Anjo decaído”	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	75

INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, trajes escuros, acessórios de prata, tatuagem, maquiagem pesada juntamente com o cabelo arrepiado são vestimentas comuns entre os jovens que se autodenominam viver numa cultura gótica. Da mesma forma ocorre com as formas de manifestação artística. Por exemplo, o *Death metal*, de origem estadunidense, é caracterizado pela sua forma de expressão musical violenta com letras de teor macabro e funesto, que, para os ouvintes, parece uma representação catártica da parte obscura do homem. Como Bardine (2015, p. 580) afirma: *Death metal* “não é para todos, mas não deve ser descartada ou desconsiderado sem olhar mais profundamente para as conexões feitas além da violência dentro das letras - há mais do que isso”¹.

O cinema, principalmente aquele decorrente das adaptações literárias, que envolve o suspense e o mistério, retrata e desencadeia sensações de medo no telespectador, justamente pela presença e figuração dos horrores e anseios mundanos. Pinturas, quadros, desenhos, igualmente demonstram uma visão desencantada de uma realidade considerada “normal”, e seus pequenos traços assustadores, elementos sobrenaturais, sombras e cores quentes resgatam uma atmosfera característica da literatura gótica nos seus primórdios.

Tais manifestações, hoje mais modernas, retomam aspectos primordiais do homem e seu posicionamento mediante as mudanças ocorridas na sociedade, porém com uma abordagem mais atualizada. Figurações do horror e da morte, o inexplicável e a atração pelo macabro e pelo sombrio estão presentes em diversos períodos da humanidade e sua influência deve-se principalmente aos povos godos e a sua herança bárbara no território europeu. As ramificações dessa estética predominam em seus pequenos grupos como forma de rebeldia e o seu diálogo se dá com temáticas que concernem o que há de mais intrínseco no ser humano.

Em algumas discussões sobre gótico, nas universidades brasileiras, vemos investigações que se preocupam com o estabelecimento dessa estética e sua manifestação nas obras escritas no nosso território. Ademais, se por um lado o gótico ainda é visto como uma literatura inferior por alguns, por outro, isto é, pesquisadores que se concentram nessa área, buscam evidenciar essa arte e sua adaptação em

¹ Death metal music is not for everyone, but it should not be thrown away or disregarded without looking more deeply at connections made beyond the violence within the lyrics—there is more to it than that.

território nacional, mostrando as particularidades que a incorporaram e os elementos que corroboraram e corroboram para a ressignificação histórica e cultural dessa literatura.

Os horrores perpetrados no Brasil, o sangue derramado no período da colonização, as enfermidades, as tenebrosas lendas regionais, a violência de famílias desestruturadas, a miséria do sertão nordestino, entre outras atrocidades, aplicadas à atmosfera obscura e horrenda inerentes ao gótico setecentista, serviram de temas basilares para a configuração de uma narrativa gótica no território brasileiro juntamente com as já aclamadas características herdadas pela literatura europeia, tais como a monstruosidade, o *locus horribilis* e a fantasmagoria. Dentre esses aspectos, a sua recepção nada bem-vinda a princípio, por ser considerada uma leitura de caráter fantasioso inferior e desnecessário, deu lugar, atualmente, a um significativo reconhecimento dessa estética no contexto atual.

A literatura canônica, isto é, a produção de alto prestígio cultural e de tradição clássica, é supervalorizada, visto que incorpora todo um estilo de uma época e desempenha um papel de grande referência no mundo literário. Uma leitura enviesada de determinada obra cânone proporciona um novo olhar sobre as temáticas e fenômenos nas entrelinhas do texto, principalmente no que se refere à estética gótica. Nesse aspecto, visualizamos denúncia, violência, crítica, até mesmo um pedido de ajuda, algo intangível, porém com elementos do horror, mas que se deve observar mais atentamente.

Nesse sentido, na busca de revelar uma visão pouco otimista da realidade, juntamente com características apavorantes de temas comuns ao homem, a literatura gótica acaba, na sua maioria, por despertar um medo terrível, às vezes devastador. Assim, o medo como efeito estético causado pelo sublime, não aquele provocado somente pela perspectiva de algo grandioso e transcendente, mas também aquele originado pela dor e pelo perigo, ressignifica as emoções relacionadas ao nosso instinto de sobrevivência, isto é, um sentimento negativo relacionado às incertezas do futuro.

Nesse amálgama, o sublime, amplamente debatido no pensamento estético ocidental, remete à experiência de sentimentos intensos e contraditórios, como terror e prazer, diante de elementos grandiosos, misteriosos ou assustadores. Edmund Burke, em *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), associa o sublime a experiências que provocam uma espécie de

deleite melancólico, especialmente em contextos de dor, morte e vastidão, as quais são temas comuns presentes nos poemas selecionados de Mariana Luz.

Assim, *Murmúrios e outros poemas* (1960), de Mariana Luz, objeto desta pesquisa, é uma coletânea que foi publicada postumamente e que reúne cerca de cinquenta poemas contendo diversos temas, em sua maioria com uma abordagem melancólica da realidade em que a autora estava inserida. Por se tratarem de textos com uma configuração e estruturação tradicional, com seus versos e rimas, é comum buscar enquadrá-los dentro do universo da literatura canônica. Assim, ao pensar na análise dos vestígios da estética gótica nesse gênero tão consagrado (o poema), constatou-se que isso representa um desafio e uma quebra de paradigmas, mesmo que não tenha sido esse o objetivo da autora ao registrar em seus escritos elementos inerentes ao universo gótico. Contudo, alguns dos seus escritos se enquadram dentro dessa vertente, como o poema “Leprosos”, em que, de forma lúgubre e sombria, a autora denuncia o sofrimento daqueles atingidos pela lepra. Outro, tal como “Pálido espectro”, esse de cunho menos social, parece um relato de uma alma perdida e em profundo pesar.

Foram selecionados para análise os poemas “Leprosos”, no qual se vê o descaso, preconceito e a dor de homens e mulheres afetados pela lepra; “Suprema dor”, em que lê-se a saga do eu lírico deixado para sofrer com suas próprias dores e angústias; “Ruínas”, metáfora de algo deteriorado que está desabando aos poucos e sendo assombrado; “O incêndio”, no qual se visualiza como uma catástrofe desencadeia memórias e insegurança; “Pálido espectro”, em que a morte se manifesta com forma de escapismo do sofrimento; e “Anjo decaído”, em que se lê sobre as fraquezas de uma realidade dominada pelo certo e errado, tomadas de decisões que afetam o ser humano e se deixa atormentar.

Nesse sentido, para que esta análise possa ser ainda mais precisa, relacionando o contexto no qual cada um dos poemas se insere, é importante fazer uma breve análise da biografia da autora. Assim, Mariana Luz foi professora, poeta, teatróloga, musicista, oradora, dramaturga, artista plástica e escritora. Mariana Gonçalves da Luz foi uma das figuras mais expressivas na literatura maranhense, do final do século XIX e da primeira metade do século XX. Era filha de João Francisco da Luz e de Fortunata Gonçalves da Luz. Nasceu em Itapecuru Mirim (MA) em 10 de dezembro de 1871, e faleceu em 14 de setembro de 1960.

Ela foi uma pioneira de seu tempo, pois, naquela era, já conseguia antever o perfil da mulher contemporânea, desafiando as convenções de uma sociedade preconceituosa para afirmar seu talento e trabalho, como no caso de sua dedicação ao magistério por quase 80 anos, além de outros feitos, como os citados no site AICLA ou Casa de Mariana Luz:

[...] Ajudar na educação de gerações e gerações de maranhenses; ser pioneira em trabalhos artísticos e artesanais; fundar escolas; fundar teatro (em 1934); participar de grêmios literários; fazer parte dos principais acontecimentos históricos, culturais e sociais do Maranhão e se projetar como renomada poetisa, angariando respeito em toda uma classe literária da época, ao lado de gigantes da intelectualidade que criaram o fenômeno da *Atenas Brasileira* no cenário literário maranhense do século dezenove. (AICLA, 2021)

Mariana Luz iniciou sua jornada na poesia quando ainda era bem jovem. Com apenas 10 anos, seu pai a encontrou escrevendo e decidiu proibi-la, acreditando que aquilo não era adequado para uma mulher. Assim, ela seguiu criando suas obras literárias sob o pseudônimo masculino de "Hector Moret". Aos 11 anos, já havia montado uma pequena escola de alfabetização na residência de seus pais, onde começou a ensinar os filhos dos vizinhos e alguns parentes.

Em 1884, com apenas treze anos, ela já se destacava como uma artista plástica bastante solicitada na sociedade, reconhecida por suas obras de arte e criações manuais, conforme atestam diversas publicações da época. Aos dezoito anos, publicou sua primeira crônica no jornal "A Pacotilha". A partir dali, Mariana passou a colaborar com todos os jornais diários, periódicos e revistas do Maranhão e de outros estados, contribuindo com seus poemas e crônicas.

A obra de Mariana Luz permaneceu por um longo período na escuridão, esquecida devido à falta de recursos financeiros para sua publicação. Ela recorreu a conterrâneos, aos governadores do Maranhão, Godofredo Viana e Antônio Dino, e até mesmo a Adhemar de Barros, que era o governador de São Paulo, em 1951, mas sem sucesso. No final da década de 40, fez um livro de forma artesanal intitulado "Murmúrios" e se inscreveu para a Academia Maranhense de Letras, sendo eleita em 24 de julho de 1948 como a segunda mulher a integrar essa tradicional instituição literária, ocupando a cadeira 32, cujo patrono é o poeta caxiense Vespasiano Ramos.

Diante disso, em seus poemas, em especial aos versos com temáticas de sofrimento, solidão, tristeza, natureza, dor e morte, verificou-se que Mariana Luz

utilizou-se da estética gótica de diferentes formas, como um modo de representar os medos e as angústias do homem diante de temas conflituosos. Será visto também como alguns elementos inerentes ao texto da poetisa tornam-se peças desencadeadoras do efeito do sublime.

Nessa tessitura, diversos foram os estudiosos que pesquisaram a fundo a estética gótica e, por meio de suas publicações, esforçam-se em explicar as muitas perspectivas e definições que, até então, no contexto atual, deixam questionamentos. Dentre o leque de pesquisadores que se debruçam sobre tal assunto, utilizou-se Fred Botting, com o seu livro *Gothic* (1996), Marie Mulvey-Roberts, *The Handbook to Gothic Literature* (1998) e David Punter, *The Literature of Terror: The Gothic tradition, Volume 1* (1996). Robin Sowerby e Montague Summers (1938), Nick Groom (2012), e Edmund Burke (2016), este último com foco no sublime. No que concerne à estética gótica no Brasil, tem-se estudiosos como Alexander Meireles da Silva (2010), Júlio França (2017) e Maurício Menon (2007).

Esta dissertação será dividida em três capítulos, sendo cada um subdividido em tópicos. O primeiro capítulo, intitulado "A origem do gótico", contém uma abordagem mais teórica, no qual será resgatado a historiografia do termo, uma breve definição, primeira obra e características que a fizeram parte dessa atmosfera, além de enfatizar os diferentes momentos que essa estética se fez presente na literatura. Assim, dividido em quatro subcapítulos, busca-se também esmiuçar sua chegada em terras brasileiras, dando destaque a recepção e a adaptação que a definiram como gótico brasileiro.

No segundo capítulo, será abordado um dos principais elementos da literatura gótica, isto é, o Sublime. Este tópico será principiado com uma abordagem histórica do sublime a partir de uma definição preliminar dessa categoria estética, focando nos mecanismos e estratégias para a configuração desse fenômeno na literatura. Levando em consideração o gênero que servirá de *corpus* para análise dessa dissertação, ademais, ainda no capítulo dois, serão discutidos os elementos desencadeadores desse efeito que servirão de análise para os poemas selecionados.

Por fim, no terceiro capítulo, serão apresentados os resultados, uma abordagem mais detalhada da obra da autora. Nesse sentido, optou-se por analisar alguns poemas de Mariana Luz, ainda pouco estudados pela tradição crítica. Intitulado "Uma leitura gótica em Mariana Luz", esse capítulo fará uma análise dos textos em si, dos temas, das características e, posteriormente, os poemas

selecionados serão analisados de maneira a apresentar as convenções gótica e/ou o efeito do sublime.

1. A ORIGEM DO GÓTICO: Uma historiografia

Tendo seu marco inicial em 1764, com a publicação de *O Castelo de Otranto*, do romancista inglês Horace Walpole, a literatura gótica surge como uma representação dos medos e angústias do homem, no período Renascentista. Contudo, características como o sombrio, o macabro e o funesto, elementos inerentes dessa inaugural tradição, não eram inexistentes. Histórias orais, lendas, mitos e cânticos com esses traços fazem parte da humanidade há séculos, e, assim como a literatura gótica, também causavam calafrios e inquietude em quem as ouvia.

Bruxas, vampiros, seres híbridos horrendos atravessando caminhos, invocação de espíritos são exemplos de figuras que compunham histórias que perpassaram gerações, cruzaram continentes e culturas, e serviram de inspiração para o imaginário popular ao longo do tempo. Apesar de não serem imagens inerentes da literatura gótica, a atmosfera e o sentimento de medo que são atreladas a tais formas corroboraram para a constituição do universo gótico.

Assim, seu surgimento, cujo princípio ocorreu nas fases finais do período feudal, transitando para a era moderna, consolidou-se como uma resposta paradoxal à estagnação do pensamento iluminista, isto é, surgiu como uma objeção ao racionalismo exacerbado e inquestionável de uma corrente ideológica estanque, a qual tinha por objetivo determinar a organização social. Além dessa drástica mudança de pensamento social, também protagonizada pela entidade religiosa, com sua deturpação e forte influência, ocorreu também a ascensão burguesa, numa tentativa de combater os privilégios da nobreza e a revolução francesa, transformações que culminaram na abertura de um grande hiato de cunho subjetivo do homem, pois ainda se questionavam comportamentos e reflexões em relação ao ser humano perante a sua natureza.

Diante das diversas manifestações do termo 'Gótico' ao longo dos séculos e seus diferentes significados em cada época, é importante ressaltar a origem do termo e sua associação com a estética gótica. Derivado da expressão *Goths*, o termo gótico advém de certas tribos germânicas que dominaram parte da Europa. Seu comportamento desviante, de caráter destruidor e tirânico, além do paganismo e a ausência de uma cultura, somado à estranheza de sua origem desconhecida, resultou num povo bárbaro cujos costumes iam em desencontro com as já estabelecidas culturas e crenças de cada região, causando o medo e exasperação àqueles que ali

habitavam. Com a dominação dessas tribos, ficou para trás uma herança “primitiva e brutal” presente no contexto da época.

No século XVIII, com uma cultura e influência dos povos godos já estabelecida, o termo gótico passa a referir-se cada vez mais com o medievo e menos relacionado às tribos germânicas. O pesquisador britânico David Punter (1996), em seus estudos sobre as origens do gótico, afirma que tal denominação se deve ao período renascentista e sua tentativa de reaver a cultura e o ideal de beleza baseado na proporção e harmonização, que eram tendências do período clássico. Ainda nas palavras do pesquisador, o gótico, termo utilizado para designar um estilo “primitivo”, transgredia o senso clássico de beleza, sendo, por conseguinte, condenado como uma má arte, isto é, fruto de mentes bárbaras:

Onde o clássico era bem ordenado, o gótico era caótico; onde era simples e puro, o Gótico era ornamentado e complexo; onde os clássicos ofereciam um conjunto de modelos culturais a serem seguidos, o Gótico representava o excesso e exagero, o produto do selvagem e do incivilizado (Punter, 1996, p. 5)

O *Castelo de Otranto* (1764) surge então como uma tentativa de interpretar a criação cultural do passado, isto é, surge como uma detentora de uma expressão artística medieval com senso estético próprio, que tentou remover preconceitos de que tal arte era criação de mentes primitivas. Monstros, vampiros, bruxas, assombrações, entre outros elementos sobrenaturais e deformidades, presentes não somente na arte escrita, mas também na arquitetura e em pinturas, contrárias aos preceitos clássicos, aos poucos foram ganhando espaço entre o público. As narrativas góticas, por meio dos seus enredos de violência, tragédia, vingança, com características do mal, da morte e da crueldade, avesso ao que se acreditava, também possuíam um caráter educativo, pois, assim como os clássicos, havia uma inquietação em conduzir valores referentes ao mundo real.

Dentre esses princípios, questões como os vícios mundanos foram temáticas centrais nas narrativas góticas. O regresso de elementos fantásticos, sobrenaturais e das histórias de terror, juntamente com a expressão do medo, conseguiram concretizar representações sensíveis da sociedade. Conteúdos violadores, opressores e compulsivos serviram para simbolizar as ansiedades do ser humano, configurando, então, uma literatura que se baseia numa visão desiludida da realidade de cada época. No período Iluminista, no século XVIII, por exemplo, percebe-se como

os problemas sociais não seriam solucionados pela razão e o mundo moderno. No século XIX, identifica-se um embate entre a ciência e o conhecimento do homem, isto é, uma reação às novas descobertas científicas e às dúvidas do ser humano em relação a algo estranho e desafiador. Além disso, a industrialização, o rápido crescimento urbano e populacional, e as conseqüentes ondas de crime, violência e perigo contribuíram como parte da essência dessas tramas.

O medo, sensação constante nessas temáticas, é um fenômeno de grande fascinação do ser humano ao longo dos séculos. Uma resposta intuitiva aos possíveis perigos ao redor, expressa o que há de mais primitivo no homem, além de representar diferentes formas de interpretar o mundo. Howard Phillips Lovecraft, em *Horror Sobrenatural em Literatura* (1927), define essa sensação resgatando sua origem e qual seria o limiar desse efeito.

Os primeiros instintos e emoções do homem foram sua resposta ao ambiente em que se achava. Sensações definidas baseadas no prazer e na dor se desenvolveram em torno dos fenômenos cujas causas e efeitos ele compreendia, enquanto em torno dos que não compreendia – e eles fervilhavam no Universo nos tempos primitivos – eram naturalmente elaborados como personificações, interpretações maravilhosas e as sensações de medo e pavor que poderiam atingir uma raça com poucas e simples ideias, e limitada experiência. (2008, p. 14)

Histórias e lendas que causavam pavor à humanidade foram resultados da necessidade de encontrar respostas a esses eventos inexplicáveis, narrativas essas que marcaram o início da estética literária gótica. A época do seu surgimento, como já citado anteriormente, com toda a herança dos povos bárbaros, as mudanças sociais e científicas, dentre outros fatores, despertava uma profunda sensação de angústia e medo do porvir. Esse contexto, reunido aos elementos do sombrio, principiou uma narrativa única que, mesmo com o passar de gerações, ainda busca sustentar a mesma essência. Fred Botting, professor dos estudos do gótico, analisa a narrativa gótica em diferentes períodos do tempo e os medos que incorporaram cada momento histórico:

[...] atmosferas góticas – sombrias e misteriosas – repetidamente sinalizaram o retorno perturbador do passado sobre os presentes e evocaram emoções de terror e riso. No século XX, de formas diversas e ambíguas, as figuras góticas continuaram a obscurecer o progresso da modernidade com contra narrativas que mostram o lado obscuro dos valores iluministas e humanistas. (2014, p. 15)

Assim, na narrativa gótica, o medo é visto como uma forma de lidar com as perturbações da realidade em diferentes épocas e sociedades. A literatura gótica parece ser uma forma de alertar, de maneira exagerada, as rupturas dos limites do que é socialmente aceitável. As questões aludidas nessa literatura, tais como a violência, sadismo, morte, incesto e abusos, combinadas aos elementos exagerados da estética gótica, produziam um efeito de medo como prazer estético.

A bondade, seja em termos morais, estéticos ou sociais, não se faz presente nos textos góticos. É o vício que lhe interessa: os protagonistas são egoístas ou maus; as tramas envolvem decadência ou crime. Seus efeitos, estéticos e sociais, são repletos de características negativas – não há beleza, nem demonstrações de harmonia ou proporção. Deformados, obscuros, feios, lúgubres e completamente avessos aos efeitos do amor, da afeição ou dos prazeres nobres, os textos góticos inscrevem a repulsa, o ódio, o medo, a aversão e o terror. (Botting, 2014, p. 2 – tradução nossa)

Os pontos destacados até o momento não são suficientes para classificar uma obra como pertencente à estética gótica. Outras características basilares se fazem necessárias para compor sua estrutura, visto que tais elementos ajudam a estabelecer uma melhor imersão e propósito na narrativa. Destacam-se entre essas características: *locus horribilis*, passado fantasmagórico, personagem monstruosa e temas góticos.

1.1 As convenções góticas

Este tópico examina as convenções góticas que permeiam a literatura desde as suas primeiras manifestações escritas até suas conseqüentes adaptações no Brasil. As convenções incluem elementos como o sobrenatural, o macabro, a criatura perversa e a ambientação em locais sombrios e decadentes. A presença desses elementos contribui para uma maior imersão do leitor na narrativa, além de despertar emoções e interpretações únicas no universo gótico. Assim, a imagem de castelos arruinados, florestas sombrias, monstros e figuras fantasmagóricas tem papel fundamental para a análise e a interpretação, pois tais símbolos carregam particularidades culturais e históricas do homem em relação ao mundo. Sendo assim, as convenções góticas são: *locus horribilis*, o personagem monstruoso e a fantasmagoria.

1.1.1 *Locus Horribilis*

Caracterizado como a representação dos medos e anseios do homem, o *locus horribilis* é, nas narrativas góticas, o elemento mais importante. Sua descrição horrenda, com espaços escuros, isolados ou assombrados, é, muitas vezes, um ambiente que leva o personagem a tomar decisões extremas, com consequências devastadoras. No período setecentista, século que registrou as primeiras obras da literatura gótica, esse ambiente é perceptível, principalmente em castelos, abadias, cemitérios e ruínas. Nesses cenários, a sensação de medo prevalece, enquanto outras, como angústia, calafrio, ansiedade e opressão, desmontam a parte racional do personagem, direcionando-o a um fim terrível. Em *O Castelo de Otranto* (1764), por exemplo, o *horribilis locus* aparece como um ambiente perturbador, onde ocorre uma morte (do personagem Conrado), e, juntamente com seu perfil antinatural, isto é, uma atmosfera fria, maçante e soturna, é perceptível como o meio leva cada personagem a questionar sua sanidade.

A parte subterrânea do castelo era escavada numa série de vários claustros interligados e não era fácil para alguém em tal estado de ansiedade encontrar a porta que abria para a caverna. Um silêncio assustador reinava nessas regiões subterrâneas, exceto quando, vez por outra, algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela havia passado e os gongos de ferro ecoavam através daquele longo labirinto de trevas. (Walpole, 1996, p.39)

Nessa cena, é descrita o subterrâneo do castelo como um espaço claustrofóbico e macabro. Além disso, a configuração labiríntica do espaço, enfatizado pelos amplos corredores e passagens secretas, leva à decadência e deterioração do raciocínio da personagem.

O ambiente religioso e a natureza também serviram de palco para essas narrativas. A primeira protagonizou o que os estudiosos, como Maurício Menon, descreveriam como um “espaço formador de religiosos perturbados pelo furor carnal, seres que transgridem os preceitos religiosos em prol da própria satisfação, seja ela de origem sexual ou egocêntrica” (2007, pp. 31-32). Esse parece ser um local para armazenar segredos e esconder o que há de mais obscuro do ser humano. *O Monge* (1796), obra de Matthew Lewis, narra as aventuras libidinosas de Ambrósio, um jovem aspirante a monge que, dentro da igreja, comete atos devassos e, ao perceber suas ações, decide punir a si mesmo.

Em relação à segunda categoria, a natureza se manifesta como *locus horribilis* quando se situa em regiões isoladas, fora do alcance das leis e das autoridades civilizadas. Seu aspecto imenso e intimidante reflete a imprevisibilidade por parte do ser humano, já que sua simbologia arrebatadora também esconde aquilo que é desconhecido e perigoso. O geógrafo Yi-Fu Tuan comenta a simbologia da floresta ao associá-la ao que há de mais intrínseco no homem.

A floresta é um labirinto através do qual se arriscam caminhantes. Eles podem literalmente perder-se, mas perder-se também significa desorientação moral e conduta desordenada. A floresta está cheia de bandidos – animais selvagens, ladrões, bruxas e demônios. (2005, p.129)

Esse espaço é frequentemente associado ao oculto e ao inexplorado, provocando sentimentos de curiosidade, medo e reverência. Em outras interpretações do geógrafo, é ponto de refúgio, de renovação espiritual ou um local que reflete a dualidade entre o homem e a natureza, isto é, o primitivo e o civilizado. Na narrativa gótica, porém, ele representa enclausuramento e perda de orientação, simbolizando o caos e o incontrolável.

1.1.2 Figurações do monstro

Horrendo, bestial, desumano, feroz, repugnante são as características que, a princípio, definem o personagem monstruoso nas narrativas góticas. Em outras palavras, essa figura, juntamente com seus traços hediondos, é a configuração dos anseios do homem perante as ordens sociais, ou seja, é a manifestação de um rompimento com a linha limítrofe do que é ou não aceitável. Eles “problematizam o pensamento binário e exigem um repensar dos limites e conceitos de normalidade”, estão “localizados nas margens da cultura, eles policiam os limites do humano, apontando para aquelas linhas que não devem ser cruzadas” (Punter; Byron, 2004, p. 263, tradução nossa). França (2017, p. 118) corrobora esse pensamento e ressalta a relevância do papel da monstruosidade quando representado em diferentes contextos históricos:

A personagem monstruosa: na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis – psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras. Todo monstro é uma corporificação metafórica dos medos, dos

desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar (cf. Cohen, 1996), e uma de suas principais funções na narrativa gótica é encarnar ficcionalmente a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o humano e o inumano. (França, 2017, p.118).

No que concerne às primeiras manifestações de personagens monstruosos na literatura gótica, vê-se a aparência física como um dos principais fatores para essa marginalização social. No final do século XVIII, notou-se uma exploração exaustiva dessa figura, principalmente no que diz respeito a novas formas de ampliar o sobrenatural com o intuito de produzir o efeito do horror. Este efeito, configurado a partir do contato direto com algo que é capaz de causar repulsa, é também associado à morte. Temática comum entre os escritores desse período, a impureza do corpo era simbolizada, na maioria das vezes, “com excesso ou falta de membros, sendo a deformidade relativa, além de descrevê-las com componentes ou substâncias associadas à imundície e à decomposição”. (Botting, 2016, p. 48)

As fezes, na medida em que aparecem de modo ambíguo nas oposições categoriais, tais como eu/não eu, dentro/fora, e vivo/morto, aparecem como boas candidatas à repulsa por impuras, como o cuspe, o sangue, as lágrimas, o suor, os tufo de cabelo, o vômito, as sobras de unhas, os pedaços de carne etc. [...] (Carroll, 1999, p. 50).

Assim, a visão de um ser considerado monstruoso a partir da sua aparência física é perceptível, por exemplo, na obra *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Na narrativa, a criatura é julgada horrenda, entre outros aspectos, por sua fisionomia, pois, como resultado de um experimento científico baseado na junção de partes de corpos humanos e de animais, desperta repulsa e medo. Tais características representam, simbolicamente, o preconceito e isolamento de seres que vivem à margem e figuram o caráter real de desprezo da sociedade.

Ainda nessa perspectiva, no final do século XIX, percebe-se que a representação monstruosa já não era retratada somente pelo aspecto físico deteriorado. Com o advento científico marcado por grandes revoluções e descobertas, a monstruosidade passa a ser associada a uma nova categoria de seres, isto é, os loucos, duplos, cientistas, entre outros. Tais personificações se devem, principalmente, à mudança de foco dos estudos da ciência, pois as deformidades físicas começavam a ser explicadas, e uma nova e desconhecida área ainda era um mistério pouco explorado, isto é, a mentalidade humana.

Esses monstros, de acordo com Cohen (2000) em *A cultura dos monstros: sete teses*, servem de alerta contra o risco de ultrapassar fronteiras do que é permitido, sendo o lado obscuro o único capaz de realizar práticas consideradas inaceitáveis pela sociedade. Na obra de Robert Louis Stevenson, *O médico e o monstro* (1886), é visto um exemplo desse feito:

Foi no aspecto moral, na minha própria pessoa, que eu aprendi a reconhecer a completa e primitiva dualidade do homem; vi que das duas naturezas que duelavam no campo da minha consciência, mesmo que eu pudesse, com razão, ser dito uma ou outra, era simplesmente porque eu era radicalmente ambas (2023, p. 49).

Nessa perspectiva, o monstro já não precisava ser feio para ser aterrorizante, bastavam seus pensamentos e ações. Nota-se, de um lado, quais limites podem ser ultrapassados e, de outro, a tensão de ultrapassá-lo e o prazer de fazê-lo. Assim, se pode ver, no trecho citado, como o personagem cria um duplo para realizar todos os seus desejos. Fred Botting explica que essas criaturas que aterrorizam e interditam podem provar fortes fantasias escapistas. A ligação entre a monstruosidade e o proibido torna o monstro ainda mais atraente como fuga temporária de imposição.

1.1.3 Fantasmagoria

As profundas transformações sociais provocaram uma mudança radical na percepção de passado, presente e futuro na Europa do século XVIII. Ações do dia a dia que passaram por conturbações devido à inserção de tecnologias que aceleravam o trabalho, a comunicação e o transporte causaram grande impactos, principalmente em relação ao processo de adaptação às mudanças e aquisição de novos conhecimentos. O homem passou a desenvolver grandes expectativas para o futuro, deixando de lado o passado, e, a cada instante, à espera do ineditismo, ou seja, tal lapso de percepção temporal converteu o presente em constante preparação para o futuro.

Na idade média, a concepção de tempo era diferente, pois, as três dimensões – presente, passado e futuro – estavam interligadas. As principais preocupações com o futuro eram em relação aos eventos já definidos, isto é, os eventos que a igreja propagava, como um fim irreparável (o apocalipse). Nesse sentido, Koselleck (2006, p. 315) destacava que “doutrina cristã dos últimos fins impunha limites intransponíveis

ao horizonte de expectativa". Já em relação ao passado e ao presente, França (2016, p. 22) afirma que "as expectativas podiam ser fundamentadas nas experiências dos antepassados, e as mudanças, quando aconteciam, davam-se em um ritmo que não ameaçava a possibilidade de transmissão do conhecimento entre as gerações." Dessa forma, a ideia de progresso, fruto da ruptura do pensamento cristão e científico, abriu espaço para um novo ideal: "o passado [seria] incapaz de iluminar um futuro que se descortina cada vez mais imprevisível" (França, 2016, p. 07).

Assim como o futuro pode suscitar um temor pelo desconhecido, os acontecimentos do passado também projetam uma sombra de mistério sobre o presente. Em outras palavras, certas partes do passado, ao serem revisitadas ou reinterpretadas, passam por um processo de ressignificação que pode resultar em uma compreensão mais profunda no futuro. No entanto, até lá, esses eventos permanecem como uma fonte complexa e inquietante de apreensão.

A literatura gótica soube captar e expressar essa obscuridade do passado, oferecendo um vasto campo de interpretações. Isso ocorre porque "os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, muitas vezes em figurações fantasmagóricas, para afetar as ações do presente" (França, 2016, p. 01). Dessa forma, o gótico revela como o passado, ao retornar em formas espectrais ou perturbadoras, interfere no presente, trazendo consigo um sentimento de desassossego e reflexão sobre aquilo que parecia encerrado, mas que ainda se faz presente.

Os labirintos e escuridão dos castelos medievais em ruínas foram os primeiros cenários a ambientar personagens fantasmagóricas. No século XVIII, esse contexto era propício para a ocorrência de maldições, assassinatos, entre outras atrocidades que, no fim, enclausuravam almas perdidas em busca de justiça, vingança ou mesmo com o intuito de alertar sobre o mal que prevalecia naquele ambiente. Em Walpole, se vê a maldição recair sobre Manfred como punição pela sua ousadia ao usurpar o castelo de sua família, tendo como consequência forças sobrenaturais agindo contra o destino.

Tantas contradições martelavam sua cabeça com um sem número de aflições. Vislumbrou apenas duas maneiras de ver-se livre de suas dificuldades. Uma era renunciar a seus domínios em prol do marquês. Mas o orgulho, a ambição e a crença numa antiga profecia, que acenava com uma possibilidade de preservá-los para a sua descendência, opunham-se a tal

pensamento. A outra era levar adiante rapidamente o seu casamento com Isabela. (Walpole, 1764 p. 99)

Nessa obra, uma possível leitura diz respeito às discussões e questionamentos sobre determinados padrões sociais vigentes na era vitoriana. O uso desses elementos parece ter como intuito revelar o lado obscuro do império britânico, visto que a ganância e a mentira em benefício próprio, protagonizados por Manfred ao violar a profecia, carregam em si consequências devastadoras.

Aos poucos, os castelos medievais assombrados perdem espaço para as manifestações fantasmagóricas. No início do século XIX, com a crescente urbanização, parece haver um deslocamento dessas assombrações para esses novos ambientes, por um lado, representando uma desestabilização no ambiente doméstico, até então considerado civilizado. A título de exemplificação, na obra *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë, pode ser vista a figura fantasmal de Catherine, que, após um período de grande dor e sofrimento em vida, retorna para perturbar os moradores de Wuthering Heights, uma antiga propriedade. Heathcliff, que nutria um amor obsessivo pela moça desde a infância, tornou-se um homem triste e amargurado, e o mais atormentado pela presença de Catherine.

- Eu sei que a natureza dele é ruim – argumentou Catherine. Ele é seu filho; mas ainda bem que a minha é melhor, para lhe poder perdoar. Tenho a certeza de que ele gosta de mim, o que é razão suficiente para que eu lhe corresponda. Mr. Heathcliff, o senhor não tem quem o estime e, por mais infelizes que nos tome, teremos sempre a consolação de saber que a sua crueldade é apenas resultado da sua imensa infelicidade! O senhor é muito infeliz, não é? Solitário como o demónio e, como ele, invejoso. *Ninguém* gosta de si, *ninguém* o chorará quando morrer! Não queria estar na sua pele!

Catherine falou com uma espécie de triunfo melancólico. Parecia estar decidida a adaptar-se ao espírito da sua futura família, disposta a retirar prazer das mágoas dos seus inimigos. (Bronte, 2020, p. 63)

No trecho acima, percebe-se a perseguição de Catherine contra aqueles que foram contrários ao seu relacionamento com Heathcliff. Além disso, observa-se também a temática do preconceito direcionado à união entre dois jovens de classe social e etnia distintas, ou seja, características que vão em direção oposta à tradição vigente na sociedade da época.

Após traçar o percurso da literatura gótica na Europa, juntamente com suas transformações temáticas e descrição das convenções em diferentes épocas, o tópico a seguir tem por objetivo evidenciar a chegada da estética gótica ao território

brasileiro, delineando, ao mesmo tempo, aspectos relacionados à sua recepção e consequente adaptação.

1. 2. O gótico no Brasil

Álvares de Azevedo, Cruz e Souza, Alphonsus de Guimarães, Augusto dos Anjos, dentre outros escritores que marcaram uma época, foram os primeiros autores que abordaram elementos próximos à escrita gótica no cenário nacional, principalmente pela presença marcante de temas íntimos a essa estética, tais como a morte, os ambientes noturnos, a loucura e o vampirismo. Esses nomes, assim como outros que mais tarde surgiram: Adolfo Caminha, Bernardo Guimarães e Júlia Lopes de Almeida – no universo do gótico feminino – passaram por um longo e enfadonho processo de “aceitação”.

Considerada uma literatura inferior com suas temáticas fantasiosas, sobrenaturais e incomuns à realidade brasileira, a estética gótica sofreu com a rejeição, sobretudo devido ao seu caráter pouco representativo no contexto nacional. O perfil documental era o mais valorizado, com a presença do índio como ícone nacional e o do cenário tropical e cultural, que bastavam para contemplar a integridade de uma literatura patriótica. Além disso, poesias saudosistas que enalteciam a terra, alinhadas ao seu teor canônico, eram textos que melhor se enquadravam na perspectiva de representatividade local, a qual era categorizada pela crítica literária na primeira metade do XIX, que, nas palavras de França (2017, p. 112) determinava haver uma “relação necessária entre a literatura, a geografia e o espírito de uma nação”.

Sua chegada, com a obra *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, ocorreu de forma desastrosa. Para alguns críticos, sua representatividade local é inexistente e os elementos sobrenaturais e grotescos foram vistos como uma afronta à historiografia e ao credo popular. França afirma que:

De modo geral, a lúgubre prosa ficcional de Azevedo foi descrita, pela crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX, como um acidente sem continuidade em nossa literatura – um caso de imitação imatura de modelos literários feita por um escritor ainda em formação. (2017, p. 114)

Na obra em questão, se percebe a atenção de Álvares de Azevedo voltada para a descrição das atrocidades que o ser humano é capaz de realizar. Na narrativa, é exposto ao leitor um ambiente soturno onde seis amigos, após uma noite de bebedeira, decidem contar histórias sangrentas de teor macabro. Assim, se tem ciência de relatos sobre assassinatos, estupros, sadismo, entre outros tipos de transgressão que atingem a vida das pessoas da forma mais desumana possível. Porém, essa narrativa pouco está inserida no cenário brasileiro, uma vez que seus relatos ocorrem em Roma, Cádiz, Londres, isto é, culturas e realidades distantes do contexto brasileiro.

Apostei como homem a quem não doera empobrecer: o luxo também sacia, e essa uma saciedade terrível! para ela nada basta: nem as danças do **Oriente**, nem as lupercais **romanas**, nem os incêndios de uma cidade inteira lhe alimentariam a seiva de morte, essa vitalidade do veneno—de que fala Byron. Meu lance no turf foi minha fortuna inteira. Eu era rico, muito rico então: em **Londres** ninguém ostentava mais dispendiosas devassidões: nenhum nabado numa noite desperdiçava somas como eu. O suor de três gerações derramava-o eu no leito das perdidias, e no chão das minhas orgias. (Azevedo, 2017, p. 22)

Em decorrência desse afastamento em relação ao cenário brasileiro, cita-se Madame de Stael, intelectual e ensaísta francesa, que determina como a influência de elementos típicos e regionais na literatura atinge direta e fortemente o leitor, pois "ela age como se mostra naqueles climas, sempre sombria e nebulosa. Sem dúvida, as diversas circunstâncias da vida podem modificar essa disposição para a melancolia; mas ela detém com exclusividade a marca do espírito nacional" (2011, p. 82). Contudo, apesar da sua defesa, o preconceito relacionado à formação do gótico no Brasil ocorreu principalmente por associar os elementos próprios da estética àquelas produzidas na época do seu estopim, ou seja, castelos, ruínas, abadias, campos, entre outros elementos e fórmulas que eram considerados incompatíveis com a literatura vigente no Brasil. Tal noção mostra que as constantes mudanças e renovações da estética gótica nas narrativas eram ignoradas e, conseqüentemente, menosprezadas pela crítica.

Sendo assim, a ausência de uma recepção formal da literatura gótica não significa que esse tipo de escrita não tenha sido desenvolvido no Brasil. O infortúnio protagonizado por Álvares de Azevedo não impediu outros autores de produzirem obras de caráter grotesco e sombrio dentro do contexto nacional. A historiografia evidencia uma série de eventos considerados temerosos o bastante para manifestar preocupações acerca da realidade de cada período, o que proporcionou a criatividade

de autores que foram capazes de enxergar temores dos mais diversos aspectos e transformá-los em textos.

A título de exemplo, o período colonial foi caracterizado por grandes tragédias e cenas atroztes que deixaram fortes cicatrizes na historiografia e na literatura nacional. Emblemáticos escritores, tais como Gilberto Freyre e Adolfo Caminha, descreveram episódios marcados pela crueldade, pelo sangue e pela violência, dentro das convenções góticas tradicionais, transmutando-as, então, para uma literatura já com uma perspectiva dita identitária.

Dito isso, vale destacar os períodos em que a literatura gótica esteve presente no Brasil. A forte influência do romance inglês chegou às terras tropicais ainda no início do século XIX. Escritores que beberam dessa fonte contribuíram para uma produção significativa de Romances com elementos da estética gótica, como é o caso da obra *O Guarani* (1857), de José de Alencar. Nele, se vê a personificação da obra de Walpole, isto é, a donzela em perigo e o seu herói destemido que enfrenta diversos desafios e um vilão enciumado para proteger sua amada, porém com características e personagens próprios que simbolizam a brasilidade.

Outro aspecto importante que contribuiu para a formação de uma literatura gótica no Brasil foi a questão da escravidão. A exploração desse tema é atribuída ao fato de que a escravidão foi uma prática brutal, marcada por violências físicas e psicológicas que desumanizaram e subjugaram inúmeras pessoas. Essa temática evoca memórias dolorosas de sofrimento e opressão, lembranças impregnadas pelo trauma causado por figuras tirânicas e desumanas que detinham o poder naquela época. Assim, a literatura gótica brasileira se torna uma ferramenta poderosa para revisitar essa parte sombria da história, permitindo que as vozes silenciadas do passado ecoem e confrontem o presente. Dessa forma, os elementos góticos ajudam a revelar as marcas profundas e persistentes deixadas pela escravidão, transformando-as em metáforas de monstros e assombrações que simbolizam as forças opressivas daquela época e, ao mesmo tempo, convocam o leitor a refletir sobre as cicatrizes históricas que ainda reverberam na sociedade contemporânea.

Sobre esse tema, França comenta que "as questões humanas, culturais e políticas relacionadas ao escravismo funcionaram como moldura e motivo para narrativas que exploravam o terror e a violência produzidos pelo racismo e pela estrutura social escravocrata" (2016, p. 119). Nessa perspectiva, a narrativa gótica que tratava dessa temática foi capaz de expor os horrores causados pelo homem, isto

é, essa literatura revela como a escravidão foi responsável por criar monstros, além de evidenciar os preconceitos da própria sociedade. Em *Casa-Grande e Senzala* (1933), de Freyre, é possível ser inserido nas mais perturbadoras situações, ao mesmo tempo em que prevalecem as sensações de medo e insegurança, inerentes à estética da literatura gótica.

Outra tendência que teve bastante visibilidade e que serviu de referência para um considerável número de produções com teor gótico foi o naturalismo. Tal aspecto se deve, principalmente, à teoria Darwinista, cujas incertezas e dúvidas provocadas na sociedade contribuíram para o desenvolvimento de narrativas com personagens "descritas como monstruosas, por conta de seus instintos bestiais, de patologias neurológicas ou de condicionamentos sociais produzidos pelos *loci horribiles* em que habitavam" (França, 2017, p. 119). Com o propósito de incomodar o leitor, a repulsa e o horror pormenorizado nessas narrativas configuram o efeito da estética do excesso, fruto de um sensacionalismo imposto pelos escritores naturalistas.

O escritor cearense Rodolfo Teófilo foi um dos que seguiu tal preceito à risca, pois sua escrita incorporava, como destacado na explanação de Marina Sena, os seguintes aspectos: "1) exploração de comportamentos limítrofes do ser humano; 2) detalhamento com que narra ações de perversidade e de transgressão moral; 3) brutalidade com a qual são descritas as cenas de violência; e 4) ao emprego recorrente de termos científicos". (2015, p. 26). Essa mescla de características está presente, por exemplo, na obra *Os Brilhantes* (1895), que deu forma à *estética do excesso*.

Como resposta contrária ao Naturalismo, características da Literatura Decadente como a descrença no progresso, na felicidade humana, na inteligência, intensificando o sentimento de pessimismo, de *spleen*², de ceticismo, de agonismo, também serviram de base para produções de enredos góticos. As similaridades, sobretudo as degradações físicas (patologias e práticas sexuais desviantes), ocuparam posição de destaque nas narrativas desse período. A título de exemplo, no romance *O Rei Fantasma* (1985), de Coelho Neto, grande representante dessa

² O spleen é um termo inglês que se tornou uma expressão importante na literatura romântica, significando tédio, melancolia, insatisfação e desencanto. A palavra vem do grego splên, que significa baço, órgão associado à melancolia na medicina grega. O spleen foi um conceito muito utilizado na literatura romântica, que se caracterizava por esses sentimentos. O poeta Charles Baudelaire (1821-1867) foi um dos principais expoentes do spleen na literatura, e o seu livro *O Spleen de Paris* é um exemplo de como ele usou o termo.

época, se pode observar: 1) espaços ficcionais pavorosos e intimidadores; 2) criaturas horrendas; 3) o passado hostil e ameaçador, que persiste em amedrontar o presente; e 4) o desdobramento de cenas de violência explícita, com descrição minuciosa da degradação física, tais como prática de canibalismo, doentes esquecidos vítimas de epidemia e destinados à morte, cadáveres expostos à ação de aves carniceiras, ataque de animais e desmembramento de corpos. O enredo muito remete ao contexto do império de Dom Pedro II, juntamente com a crueldade das práticas escravocrata, ou seja, a decadência do reinado e a degeneração individual e coletiva em narrativas não muito remotas e estranhas à história do Brasil.

As literaturas de crime se manifestam de forma tímida no Brasil, mas é nela que o gótico expressa as inquietações dos indivíduos que habitam os grandes centros urbanos. Os perigos e ameaças que esse novo, porém aflitivo lugar oferece são causados pelos criminosos impudicos, pelas sombras e mistérios das estreitas e sinuosas ruas, entre outros fenômenos, enfrentados pela sociedade inserida no constante processo de urbanização.

Nesse aspecto, nota-se a construção do *locus horribilis* nesses espaços, assim como a figuração de criminosos como monstros – psicológica e/ou moralmente – desviantes. Nesse contexto, no conto “O gato” (1933), do escritor Ricardo Pinto, é apresentado um caso de dupla personalidade, pois o personagem, após um evento traumático envolvendo a perda de um amigo, desenvolve uma personalidade perversa e homicida, que o leva atacar vítimas durante a noite, sem se lembrar de nada na manhã seguinte.

O Regionalismo, igualmente, serviu de palco para a escrita de enredos ricos em elementos da estética gótica. Nessas obras, tem-se acesso a uma perspectiva crítica das questões regionais, que vai além de um movimento ou uma tendência com visões simplistas e estereotipadas dos espaços. Pelo contrário, essas narrativas consideram questões e problemas que abrangem o universal. As lendas fantasmagóricas, crenças e superstições, os horrores da seca, os tremores da fome, a violência e miséria do sertão, unidos aos elementos grotescos e misteriosos da literatura gótica, carregam uma forte carga interpretativa.

O maranhense Humberto de Campos, conhecido pela sua ousadia e polêmica que gerava entre os literatos, em sua coletânea *O monstro e outros contos* (1932), expõe, no conto "Retirantes", a árdua e extenuante passagem do rural para o urbano. No entanto, as memórias assombrosas e o cenário hostil, ao mesmo tempo que

expulsam, parecem impedir a marcha do povo para o moderno, exercendo um forte e impactante controle psicológico.

Assim, constata-se as transformações e adaptações sofridas pela estética gótica ao se deparar com as terras brasileiras. Novos cenários e temáticas foram desenvolvidos para que atendessem aos requisitos de uma literatura nacional, a fim de que tivesse uma recepção positiva por parte da crítica. Dito isso, os *loci horribiles*, descritos como espaços do medo nessa nova configuração, são as florestas, o sertão, a caatinga, os casarões, as senzalas, isto é, cenários que foram palco de traumas, conflitos e horrores que perpetuaram as angústias dos homens em diferentes épocas.

Em relação à figura monstruosa, a bestialidade se encontra, principalmente, na figura masculina familiar (pai, irmão, padrasto, marido), o capataz, o senhor da fazenda, o criminoso de rua, além da personificação das doenças que completam a nossa história. Essas figuras também contribuíram para a difusão de preconceitos e para uma percepção depreciativa do homem. Em outras palavras, as imagens desses monstros causam o desconforto e despertam um medo inquietante no personagem vítima de seu algoz.

A análise realizada até aqui permite uma compreensão ampla da produção gótica no Brasil desde sua introdução, destacando as principais temáticas e sua relevância para a construção de uma narrativa literária que dialoga profundamente com a historiografia nacional. O gótico brasileiro não apenas expõe as camadas sombrias da sociedade e seus traumas, como também reflete as complexas interações entre memória, poder e violência. Compreender essas características proporciona uma visão mais clara da evolução dessa estética no contexto brasileiro, especialmente na maneira como aborda temas como escravidão, opressão e injustiça social, transpondo-os para o terreno do medo e do grotesco.

Dando continuidade a essa investigação, é essencial abordar o papel do sublime dentro desse panorama. O conceito do sublime, tão presente na literatura gótica, oferece uma perspectiva única para compreender as emoções de temor, admiração e fascínio que permeiam esse gênero. Em especial, a estética do sublime, conforme desenvolvida por Edmund Burke em sua obra *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo* (1757), será uma referência fundamental. Burke explora o sublime como uma força que desperta intensas reações emocionais no espectador, levando-o a confrontar o desconhecido, o vasto e o

terrível, características que amplificam o impacto psicológico e sensorial da narrativa gótica.

O próximo capítulo, portanto, abordará como o sublime se manifesta na literatura gótica brasileira, quais elementos específicos o caracterizam nesse contexto e como ele contribui para intensificar a experiência estética e emocional do leitor. Serão analisadas as interações entre beleza e horror, e como essas interações elevam o gênero gótico a uma forma de expressão que transcende o mero entretenimento, abrindo espaço para reflexões filosóficas e críticas sobre a natureza humana, o medo e a imensidão das forças além do controle humano. Burke, com suas teorias sobre o sublime, ajudará a dissecar esses elementos, elucidando sua importância para a construção de um gótico singular no Brasil.

2. O SUBLIME: Considerações iniciais

E então apareceu, como se para minha queda final e irrevogável, o espírito da perversidade. Desse espírito, não cuida a filosofia. E, contudo, não tenho tanta certeza da existência de minha alma quanto tenho de ser a perversidade um dos impulsos do coração humano, uma das indizíveis faculdades ou sentimentos primários que dão direção ao caráter do Homem [...]. Não temos nós uma perpétua inclinação oposta ao nosso melhor senso, para violar o que é a Lei simplesmente pelo fato de entendermos ser ela a lei? Esse espírito da perversidade, digo, veio causar minha derrota final³.

Edgar Allan Poe

Neste capítulo, serão analisados os caminhos pelos quais a expressão do sublime percorreu ao longo dos séculos após seus primeiros registros na poética grega. Ademais, também serão abordados os teóricos que se dedicaram a profundas pesquisas em relação ao tema, desde Longino a Edmund Burke. O foco principal será o efeito do sublime em narrativas góticas, isto é, tramas com termos e imagens dantescas, desprezíveis e mórbidas. Edmund Burke é quem melhor analisa tais representações, pois, por meio de longos estudos, organizou uma série de elementos com características do horror e do medo, que causam o efeito do sublime.

2.1. Sublime: do poético às narrativas góticas

Considerado no período clássico como uma “ferramenta” de criação poética, o sublime, no âmbito da filosofia, era visto como o *eco da grandeza interior* que servia como “grande relevo dado à natureza do homem, cuja grandeza se apresenta como

³ Na obra “O Gato Preto” (em Inglês: The black cat), do estadunidense Edgar Allan Poe, vemos com terror a exposição do lado mais sombrio da mente humana. O personagem, acometido pelo alcoolismo, perpetra, ao longo da narrativa, diversos atos transgressores contra o gato Preto, Pluto, desde arrancar os olhos até o enforcamento. O homem, a princípio, enfrenta um sentimento superficial de remorso quando volta à razão, porém logo vemos os impulsos de perversidade que começa a nascer dentro, muito semelhante ao prazer sentido ao se fazer algo que é proibido. No que se refere ao sublime burkeano, ao sermos expostos a uma situação que nos causa horror, nossa capacidade de raciocinar fica estagnada. “[...] o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção”

a condição fundamental para a criação do sublime literário⁴ (Longino⁵, 2015, p. 16). Assim, o primeiro sentido atrelado ao termo se relacionava diretamente a preceitos como a magnitude da concepção, uma enormidade expressa com intensidade (porém em breves palavras) caracterizada pelo seu significado mais técnico.

O extraordinário não leva os ouvintes à persuasão, mas ao êxtase; e o maravilhoso, quando acompanhado de assombro, prevalece sempre sobre o que se destina a persuadir e a agradar; pois se, em geral, a persuasão depende de nós, o sublime impõe-se com força irresistível e fica acima de qualquer ouvinte. E enquanto a maestria na invenção, a disposição e o arranjo do material não saltam à vista facilmente ao fim de um ou dois passos, mas no conjunto da obra, o sublime, produzido no momento certo, faz tudo em pedaços como um raio e, num instante, mostra toda a força do orador. (Longino, 2015, p. 36-37)

Avassalador, assombroso, impressionante, capaz de fazer tudo em pedaços como um raio, “o sublime é o próprio eco da grandeza interior [megalophrosyne]” (Longino, 2015, p.48). Para sobrevalorizá-lo, o teórico subvaloriza a persuasão, propriedade da Retórica, e a beleza, atributo da Poética, posicionando-o entre uma e outra. Nomeia, assim, a experiência do sublime não nos termos da *katharsis* (catarse), mas da *ekstasis* (êxtase) e da *ekplexis* (assombro). Além disso, prescreve, como receita de criação literária, a megalegoria, isto é, o discurso grandioso, magnificante, pomposo.

O sublime é a violência que desequilibra; veja-se a análise de Demóstenes em XXII, 4; a finalidade não é a persuasão de que podemos dispor. O choque surpreende o julgamento e faz-nos sair de nós mesmos, mergulhados no êxtase. É grande o que nos tira o fôlego, de emoção e de surpresa. (Longino, 2015, p.37)

⁴Em comentário sobre a autoria da obra, a pesquisadora Marta Várzea comenta que até ao séc. XIX parecia não existirem dúvidas a cerca da autoria do tratado *Do Sublime*. O único códice (Parisinus 2036) de que derivam todos os manuscritos que conhecemos, datado do séc. X, apresentava no título o nome do autor – Dionísio Longino – que, durante muito tempo, se supôs ser o filósofo e crítico literário do séc. III da nossa era, Cássio Longino, ministro da rainha Zenóbia, de Palmira. [...] No que respeita a Cássio Longino, além das diferenças estilísticas, o principal argumento que tem sido utilizado para o excluir como autor do tratado funda-se na incompatibilidade entre alguns dados presentes no *Do Sublime* e o séc. III d.C, época em que Cássio viveu.

⁵ Peri Hypsous, ou Do sublime. O autor parece criar propositadamente a expectativa de uma correspondência com as cinco partes da retórica, a fonte primeira e a mais importante é a capacidade de conceber pensamentos elevados; a segunda a de criar uma emoção forte e inspirada; as restantes três englobam alguns tipos de figuras, uma expressão nobre e a composição das palavras.

Tendo em vista os primeiros escritos de Longino em relação ao sublime datarem do século I depois de Cristo, percebe-se uma valorização maior da arte da em relação às artes da pintura e da escultura. Isso implica afirmar, considerando o contexto histórico em que Longino estava inserido, que tais artes não eram capazes de expressar profundamente as emoções da realidade, sendo delegadas à palavra referida função.

O pensamento de Longino sobre o sublime emerge em um contexto em que a cultura e filosofia gregas valorizavam intensamente o poder transformador da arte e da literatura. Para Longino, a literatura era uma manifestação sublime da alma humana, uma forma superior de arte capaz de elevar o espírito e conectar o indivíduo a uma realidade além dos limites humanos. Em sua obra *Do Sublime*, o filósofo argumenta que a literatura e a oratória, quando inspiradas pelo sublime, não apenas informam ou entretêm, mas também provocam uma experiência de transcendência, transportando o leitor ou o ouvinte a uma dimensão de grandeza espiritual e emocional.

Esse pensamento surge em uma época de intensa valorização da retórica e da estética clássica, em que filósofos e artistas buscavam entender como a beleza, a ordem e a elevação do espírito humano podiam ser alcançadas através das artes. Para Longino, o sublime não era apenas uma técnica estilística, mas uma experiência profunda que conectava o homem ao transcendente e ao infinito. Nesse sentido, a literatura, enquanto manifestação do sublime, revela uma verdade maior, uma força quase divina que vai além da lógica e da razão, capaz de arrebatá-lo e causar uma "grandeza de alma."

Para Longino e seus contemporâneos, essa capacidade da literatura de ultrapassar o humano e tocar o divino oferecia ao homem uma conexão com algo superior, com uma verdade imortal e uma beleza incomparável. Este pensamento ressoa nas bases do gótico e do sublime, que se desenvolveriam posteriormente na estética ocidental, especialmente em momentos históricos onde a arte e a literatura são vistas como vias de exploração do insondável e do misterioso na existência humana.

A própria origem do termo corrobora tal pensamento. Com raiz no latim, "sublimis" ganhou, na Antiguidade, um significado relacionado principalmente à suntuosas construções arquitetônicas, sendo então interpretado como algo que está acima da cabeça do homem. Porém, enquanto elemento técnico de produção literária,

o termo perde sua função e redefine-se como uma terminologia da retórica, cuja linguagem mais elaborada tem como missão comover, levar o outro ao mesmo nível de raciocínio e, conseqüentemente, impulsionar esse outro a aderir ao discurso.

As diferentes percepções do sublime passaram por gerações e variados cenários. No contexto da reflexão crítica de narrativas de teor obscuro e macabro, que criam uma atmosfera que influencia diretamente a imaginação do homem, percebe-se uma quebra significativa de como o sublime é entendido. O texto que melhor trata a problemática da mudança de sentido que o conceito sofre é *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*⁶, de Edmund Burke, publicado em 1757. A teoria, discutida séculos após a primeira conceituação, aparece como uma tentativa de desmistificar a confusão corrente entre o sublime e o belo.

No entanto, como o objetivo desta dissertação não é tratar especificamente as razões que levaram Edmund Burke a distinguir os conceitos de sublime e belo, retoma-se as noções de sublime aplicáveis aos estudos góticos. Esta percepção estética, manifesta em obras de autores como Horace Walpole, Edgar Allan Poe, Stephen King, entre outros autores consagrados, não implica que Edmund Burke tenha fundamentado sua investigação diretamente nesses textos. Contudo, alguns aspectos inerentes a essas narrativas conferem o efeito do sublime, conforme estudado pelo filósofo.

Nesse sentido, é no período de 1757 que Burke retoma o ideal de sublime, tratado por Longino séculos atrás, mas com uma nova contribuição: o sublime estaria relacionado à ideia de infinito, de obscuridade, de solidão e de terror (Burke 1993). Nas palavras do teórico, tais elementos seriam a causa de duas sensações primordiais para o desencadeamento do efeito do sublime: os prazeres e as dores do corpo. Ainda de acordo com o filósofo irlandês, essas sensações opostas se mesclam

⁶ Em português *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo* é um tratado de estética de 1757 escrito por Edmund Burke. Foi a primeira exposição filosófica completa para separar o belo e o sublime em suas respectivas categorias racionais. Atraiu a atenção de pensadores proeminentes como Denis Diderot e Immanuel Kant. Este último criticou Burke por não entender as causas dos efeitos mentais que ocorrem na experiência do belo ou do sublime. De acordo com Kant, Burke apenas reuniu dados para que algum pensador futuro pudesse explicá-los. Em suas palavras: "Fazer observações psicológicas, como Burke fez em seu tratado sobre o belo e o sublime, e assim reunir material para a conexão sistemática de regras empíricas no futuro sem pretender compreendê-las, é provavelmente o único e verdadeiro dever da psicologia empírica, que dificilmente pode aspirar a classificar como uma ciência filosófica." - Immanuel Kant, Primeira Introdução à Crítica do Juízo, X.

e tornam-se a essência de uma experiência estética que resulta no sentimento de transcendência dessa percepção.

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz (Burke, 1993, p. 48).

A teoria burkeana trata do sublime como uma resposta contrária ao ideal do belo⁷, que se baseia na harmonia e na clareza. Caracterizado pela inexistência desses elementos, o sublime se define como uma percepção da imensidão do objeto, ou seja, sua infinitude, que, segundo o teórico, é essencial, porém questionada. Assim, a ausência de limites tem como consequência mistérios que provocam dúvidas e incertezas sobre a posição do ser humano no universo.

Dito isso, a estética gótica, consolidada quase que simultaneamente ao sublime burkeano, surge com características e elementos opostos àquelas definidas pelo belo. Ele, o gótico, não se concentra em ideias harmoniosas e/ou transparentes; ao contrário, revela-se pelas mesmas perturbações e hesitações do sublime. Além disso, precisamente essas características resgataram uma forte similaridade com os povos godos, alcunhado bárbaros, a quem associavam às noções de desordem e revolta. Dessa forma, as marcas que definirão o gótico a partir dessa premissa dizem respeito às transgressões e aos excessos, como afirma o pesquisador Edson Júnior (2023):

Os excessos góticos, ao despontarem na literatura na metade do século XVIII, instauraram uma perseguição aos valores de harmonia, beleza, racionalidade e civilidade preconizados pelo classicismo e pela Ilustração. A obra literária, que até então costumava apresentar certo papel moralizante e pedagógico e, por vezes, era apreciada menos por sua qualidade estética do que pelos valores nela imprimidos, ganha uma maior liberdade estética sob o signo do Gótico. (p. 102-103)

⁷ A beleza para Edmund Burke é a qualidade ou as qualidades dos corpos, que são responsáveis por causar amor ou sentimentos referentes a estes, como a calma – diferente do sentimento de desejo, que seria referente a paixões violentas e tempestuosas. Ela consiste na proporção das partes (tanto de animais, quanto vegetais), mas que nada tem a ver com geometria e sim com sentidos que são confirmados pela nossa razão. Ele diz: “[...] devemos concluir que a beleza é, em sua maior parte, alguma qualidade dos corpos que atua mecanicamente sobre a mente humana mediante a intervenção dos sentidos” (Burke, 1987, p.84 apud Rossetti, 2014, p. 26).

A partir da reviravolta literária desse período, notam-se diversas críticas relacionadas às temáticas dessa nova perspectiva, ainda mais considerando os impactos dessa estética para o homem e a consciência sobre si mesmo e do mundo. Assim, em relação às obras góticas, é possível associá-las à estética do sublime, principalmente em narrativas produzidas no período setecentista. Na primeira obra gótica, *O Castelo de Otranto*, o sublime se manifesta através de diversos elementos da estética gótica.

Algumas cenas, com resgate à convenção do *locus horribilis*, despertam o sentimento de sublime, como no seguinte trecho: “Olhei para cima e [...] vi sobre o último corrimão da grande escadaria a mão de uma armadura tão grande [...] Pensei que ia desmaiar... Não parei de correr até chegar aqui... Bem que eu gostaria de estar bem longe deste castelo!” (Walpole, 1996, p. 104). A atmosfera sombria e opressiva do castelo é capaz de despertar o medo não somente nos personagens, mas também no leitor. Além disso, o uso de paisagens desoladas e a presença de elementos sobrenaturais, como aparições fantasmas e eventos misteriosos, suscitam questões sobre os mistérios e dúvidas que rodeiam o homem na sua solidão diante do desconhecido.

A mesma sensação de sublime ocorre com o senso de suspense e terror, além de drásticas reviravoltas e situações de intensa emoção. Isso é observado no trecho a seguir, quando o Frade Jerome, através de uma marca de nascença no corpo de Theodore, descobre que ele é, na verdade, o seu filho há muito tempo desaparecido: “A torrente de emoções que se seguiu pode ser imaginada, mas não descrita. As lágrimas dos presentes ficaram suspensas pelo espanto [...] Surpresa, dúvida, ternura e respeito sucederam-se um ao outro no semblante do rapaz”. (Walpole, 1996, p. 59) A combinação desses elementos cria uma sensação mista de grandiosidade, terror e vazio, características fundamentais do sublime gótico.

Outra obra consagrada da estética gótica, repleta de elementos simbólicos que compreendem o sentimento de grandiosidade além do que o homem é capaz de absorver, é *Os Mistérios de Udolpho* (1794), da escritora inglesa Ann Radcliffe. A autora manifesta o sublime de várias maneiras. Na obra, assim como na de Walpole, há muitos elementos que causam o efeito do sublime, como suspense, mistério, exploração das emoções humanas - em especial a angústia e a ansiedade. Um exemplo disso é o trecho: “Emily olhou para seus rostos selvagens, mostrados pelo fogo, com algum grau de pavor, [...] as grandes massas de sombras obscuras e

regiões de escuridão, as quais o olho tinha medo de penetrar” (p. 60). A obra retrata também cenários grandiosos e imponentes - castelos e paisagens majestosas – que causam um alto grau de admiração. De modo semelhante ocorre com a beleza da natureza, pois a descrição das paisagens é capaz de evocar uma mistura de admiração e temor diante da vastidão e da imprevisibilidade da natureza.

O *Monge* (1796), de Matthew Lewis, apresenta uma forte descrição da perversidade e dos horrores que o homem pode causar a outro sem um traço de misericórdia. Nessa obra, além dos seus elementos sombrios como o cenário noturno e masmorras subterrâneas labirínticas, o sublime gótico manifesta-se com cenas de privação, violência e morte, como no trecho a seguir:

He remained for some moments devouring those charms with his eyes which soon were to be subjected to his ill-regulated passions. Her mouth half-opened seemed to solicit a kiss: He bent over her; he joined his lips to hers, and drew in the fragrance of her breath with rapture. This momentary pleasure increased his longing for still greater. His desires were raised to that frantic height by which Brutes are agitated. He resolved not to delay for one instant longer the accomplishment of his wishes, and hastily proceeded to tear off those garments which impeded the gratification of his lust.

“Gracious God!” exclaimed a voice behind him; “Am I not deceived? Is not this an illusion?”⁸ (Lewis, 2008, p. 98)

A conduta de Ambrósio⁹, no começo da narrativa, é inquestionável; suas ações e seus pensamentos são os mais respeitáveis. Porém, em decorrência do seu posicionamento, ele se vê incapaz de experimentar o mais profundo sentimento de amor e permanece no nível de satisfazer seu instinto sexual por todos os meios. Ambrósio aceita e coloca em prática o inverso da castidade, da virtude, do

⁸ Ele permaneceu por alguns momentos devorando esses encantos com seus olhos que logo seriam submetidos a suas paixões mal reguladas. Sua boca meio aberta parecia solicitar um beijo: Ele se inclinou sobre ela; ele juntou seus lábios aos dela, e desenhou a fragrância de sua respiração com êxtase. Esse prazer momentâneo aumentou ainda mais seu anseio por algo maior. Seus desejos foram elevados à altura frenética pela qual os brutos são agitados. Ele resolveu não adiar por mais um instante a realização de seus desejos, e apressadamente começou a rasgar as vestes que impediam a satisfação de sua luxúria.

"Gracioso Deus!" exclamou uma voz atrás dele; "Não estou enganado? Isso não é uma ilusão?" (tradução nossa)

⁹ A pesquisadora Romena Valentina Georgerscu, em seu artigo *A taste for vice in Matthew Gregory Lewis's 'The Monk'*, identifica um outro tipo de sublime, sendo este experienciado pelo próprio Ambrósio: "Anuncia o abandono da razão pelo monge e a sua dedicação à gratificação dos seus sentidos, mais do que isso, sendo Ambrósio objeto de uma nova e talvez gótica experiência do sublime. 'Para Burke, objetos bonitos eram caracterizados por sua pequenez, suavidade, delicadeza e variação gradual'. Lewis parte dessas premissas, mas ele estabelece a base de um novo tipo de sublime, um sublime de excesso que dificilmente poderia ser processado pela razão, por um comportamento racional. Este excesso surge do confronto de dois conjuntos opostos de valores morais: a virtude e o vício, a razão e os sentidos como duas formas distintas de abordar a realidade. O resultado evocaria um tipo de sublime que produz horror e terror ao mesmo tempo. (tradução nossa)

comportamento público. Ele aceita e libera sua tensão sexual de uma maneira desconcertante, primeiro com Matilda e depois com Antonia.

Das obras citadas acima, percebe-se como a descrição detalhada de certas cenas, juntamente com os elementos do gótico, contribui para criar uma experiência estética intensa e/ou emocionante, tanto para o personagem quanto para o leitor. Tais reações sublimes são fenômenos complexos que surgem, principalmente, como respostas a alguma situação em que o ser humano não é capaz de vivenciar na vida real.

Dito isso, é importante destacar alguns aspectos para uma melhor explanação do sublime gótico, tendo como princípio a distinção entre prazer negativo e dor positiva. No seu ensaio, Edmund Burke aborda uma série de elementos que provocam o efeito do sublime, que servirão de base para a análise: vastidão, escuridão, horror, morte, dor, tragédias, florestas.

2.2. Fontes do Sublime segundo Edmund Burke

Edmund Burke não confirma, em sua investigação, a narrativa sobrenatural, em especial a gótica, em sua relação com as teorias do sublime. Todavia, é possível notar que as estéticas se complementam, tendo em vista o período em que elas surgiram. Além do mais, ambas também contam com premissas similares, como “as sensações de prazer e dor na recepção das obras; o caráter pré-racional de nossas paixões; a potência do sentimento do medo; e, sobretudo, as semelhanças entre ‘horror cósmico’ e ‘horror sublime’¹⁰”, como destaca o pesquisador brasileiro Júlio França (2010, p. 87).

Outras relações poderiam ser encontradas nas fontes do Sublime elencadas por Burke. Algumas dessas fontes estão intimamente relacionadas às temáticas e aos enredos da narrativa de horror, como a obscuridade; o pavor de algo desconhecido; a ameaça física da dor, do ferimento ou da aniquilação; a privação; a solidão; o

¹⁰ O assombro produzido pela contemplação de manifestações naturais do sublime – o poder e a vastidão da Natureza, a infinitude do cosmos, a magnificência da ideia de Deus – viria sempre acompanhado de um certo grau de horror. Parte da força do efeito sublime está justamente no fato de que seu arrebatamento antecede o emprego da razão. Isso porque o medo, entre todas as paixões, é aquela que despoja o homem de suas capacidades de ação e de raciocínio. Sendo uma espécie de arauto da dor ou mesmo da morte, o medo pode ter um efeito de estupor, semelhante ao de uma dor aguda. (França, 2010, p. 86)

silêncio ou a vacuidade; a percepção da imensidão ou da infinitude, entre outras. Em comum, todas essas percepções seriam capazes de produzir dor, medo ou terror e, conseqüentemente, o deleite, isto é, a noção de que o horror não está sendo sentido em uma situação real.

Tendo em mente que o sublime é a sensação de “adynasia”, provocada por uma forte experiência de choque que causa um sentimento de impossibilidade, impotência, indignação, o leitor/ouvinte passa por esse experimento mediante circunstâncias impactantes, como a manifestação de fortes emoções, imagens e ideias. Sendo assim, considerando que o sublime é definido a partir dos efeitos que suas ideias e impressões produzem na mente e no corpo de quem o contempla, é necessário esclarecer as noções de dor e prazer abordados na sua obra investigativa.

Assim, Burke inicia a seção II da parte I, intitulada “Dor e Prazer”, da seguinte forma: “Parece, pois, necessário para mover as paixões [...] que o objeto designado a tal propósito [...] seja capaz de excitar dor ou prazer” (p.32). Essa interpretação tem como princípio os fundamentos de John Locke¹¹, apresentados em seu *Ensaio sobre o Entendimento Humano* (1689), no qual aborda que “todo conhecimento vem da experiência, portanto, dos sentidos, que busca compreender qual a gênese, a função e os limites do ser humano, visto que corpo e mente estão interligados.”

Dessa forma, as sensações às quais se refere têm como sustentação a relação entre dor e prazer. Burke associa ambas as sensações, conferindo-lhes uma função de contração e descontração muscular, como a dos feixes nervosos. Para este autor, tais sensações são mais complexas mediante a configuração de um outro elemento que, no seu ponto de vista, pode conceber um caráter ambíguo, visto que advoga a possibilidade de existir uma posição intermédia, isto é, há um nível zero da sensação de dor e prazer, que é chamada de indiferença.

¹¹ *An Essay Concerning Human Understanding*, publicada em 1689, como um dos primeiros “grandes” livros do pensamento empirista, tinha como tema principal a epistemologia, em suma: a origem das ideias. Além disso, seu pensamento constitui uma das fontes principais para o moderno empirismo, na filosofia que o sucede. Essa visão empirista trazida por Locke foi duramente criticada pelos racionalistas: em 1704, Gottfried W. Leibniz se opôs à visão lockeana a respeito do entendimento humano, escrevendo o *Nouveaux Essais sur l’entendement humain*, onde ele comenta e tenta refutar capítulo por capítulo da obra de Locke. Ao mesmo tempo, houve também uma boa recepção do ensaio, que acabou por servir como referência para o trabalho dos futuros empiristas, como David Hume. O ensaio em questão funciona como uma teoria epistemológica que concebe o entendimento como a faculdade mais nobre da alma. Há, também, uma noção de progresso da mente em direção ao conhecimento da razão.

A dor nasce invariavelmente da eliminação do prazer, assim como julgam que a origem do prazer está na cessação ou diminuição de uma dor. De minha parte, estou antes inclinado a crer que o efeito mais elementar e natural da dor e do prazer tem um caráter positivo, e que eles não devem necessariamente sua existência a uma dependência mútua! O espírito humano, muitas vezes, e creio que na sua maioria, não está em um estado nem de dor nem de prazer, o que chamo de estado de indiferença. Quando sou levado dessa disposição de espírito para a de prazer real, não parece inevitável que passe por alguma espécie de dor intermediária. (Burke, 1993, p. 42)

Ademais, em certo momento da sua descrição, Burke critica a noção simplista de que o prazer é a ausência da dor e vice-versa, isto é, que a dor surge da ausência do prazer. Para o teórico, ambos os conceitos são explicados com a introdução dos princípios de prazer e dor positivos, os quais diferem de um sentimento resultado de algo que foi interrompido ou subtraído. A partir disso, é proposto dois tipos de prazer, em outras palavras, uma ideia que foge do habitual e se desencadeia em algo mais complicado, porém compreensível.

O primeiro, chamado prazer simples, é aquele conhecido de forma real, geralmente relacionado à ideia do Belo e da harmonização. Em contrapartida, o prazer seguinte, com uma abordagem mais complexa, distingue-se do anterior por sua definição, ou seja, trata-se de uma antítese da dor, também chamada de deleite, entendida como “a sensação que acompanha a remoção da dor ou do perigo” (p. 24). Tendo como principal fonte de origem a metamorfose da dor, esse sentimento surge como um retorno à sensação de indiferença, porém com um misto de comoção e desolação, uma combinação de surpresa e pavor, muitas vezes com reflexos densos e rígidos, que servirão para estabelecer o eixo da experiência do sublime.

Mais à frente, para complementar sua ideia de sensações, Burke explana a temática das paixões, distinguindo noções básicas a respeito de todas. Assim, o que nos interessa no momento são aquelas relacionadas à necessidade de autopreservação, advindas do próprio indivíduo, e têm como princípio a dor e o perigo: “são dolorosas, quando a causa *afecta directamente* (primárias); são deleitosas, quando existe apenas a ideia de dor e perigo (secundárias), correspondendo assim à excitação que fundamenta o Sublime” (Barbas, 2006, p. 10). As outras paixões, menos relevantes para esta pesquisa, estão relacionadas à sociedade e às artes, que se subdividem em dois grupos: as paixões do sexo e do amor, enquanto sentimento puro; e as dedicadas ao indivíduo e ao social:

É mormente por este princípio que a poesia, a pintura e as outras artes que nos afectam, fazem a transfusão das suas paixões de um peito para outro, e são muitas vezes capazes de enxertar um deleite na malvadez, na desgraça e mesmo na própria morte. (1993, p. 25)

Sendo assim, Burke chama a atenção para a paixão causada pelo sublime, destacando a incapacidade do homem de compreender completamente a grandiosidade do mundo, ainda na seção I da sua obra investigativa. Nessa parte, ele explora como a mente humana é estimulada e enriquecida por um magnânimo estado de contemplação do oculto e como esse elemento se torna motivo de interesse, pois, por não ser algo claro e compreensível, se manifesta como uma matéria de profundas e inquietantes reflexões. Nesse aspecto, o pesquisador dá maior relevância a sensação de assombro, como é retratada a seguir:

A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror*. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatam com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito. (Longino, 1998, p. 65)

Nesse quesito, Burke aponta para o imaginário, uma situação não real, como fonte do sublime. De acordo com o teórico, estar distante de situações perigosas e ser somente um observador de pavorosa circunstância é capaz de desencadear uma sensação idêntica comparada àqueles que o presenciam na realidade. Burke associa a ideia extrínseca do terror como um sentimento incomparavelmente maior e mais assustador, afetando inclusive a capacidade de discernir entre medo imaginário e medo real.

Nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar quanto o medo**. Pois este, sendo um pressentimento de dor ou de morte, atua de maneira semelhante à dor real. Portanto, tudo que é terrível à visão é igualmente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes dimensões ou não, pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível. (Burke, 1993, p. 66)

Quanto à visão, característica importante quando se alude à construção de um referencial, ela é, como depreende o autor, capaz de iludir a mente à medida que

determinado objeto é distorcido para um nível maior do que realmente é, tornando a sua configuração magnânima e aterrorizante em um outro patamar crucial que leva o homem a um estado de espírito misto em emoções, principalmente o medo. Como o próprio filósofo aponta, a origem da palavra e as várias línguas que surgiram depois, que empregam a mesma expressão para significar assombro, terror ou admiração, correspondem a uma percepção única, mas ao mesmo tempo diferente do objeto em questão:

φόβος is in Greek, either fear or wonder; δεινός is terrible or respectable; αἰδέω, to reverence or to fear. Vereor in Latin is what αἰδέω is in Greek. The Romans used the verb *stupeo*, a term which strongly marks the state of an astonished mind, to express the effect either of simple fear, or of astonishment, the word *attonitus* (thunder-struck) is equally expressive of the alliance of these ideas." (Burke, 1993, p. 66)¹²

Nesse aspecto, o tópico a seguir tem como objetivo dialogar com os elementos desencadeadores do sublime, que Burke elenca na sua obra teórica. Tais elementos, classificados a partir da sua percepção e análise da obra de John Locke, *Ensaio acerca do Entendimento Humano*, apontam para componentes base do cotidiano do homem e, sob um outro ângulo, causam um efeito de transcendência em relação a esse objeto, isto é, prevalecem da sua noção real e assumem uma representação muito maior e significativa, despertando um novo interesse e/ou despertando questões que fazem o ser humano reconsiderar e observar sua posição frente a esse novo princípio.

2.3. Elementos do sublime

Edmund Burke, em sua teoria, elencou elementos capazes de desencadear o sentimento do sublime, isto é, características que criam experiências profundamente emocionantes capazes de fazer o homem indagar questões complexas em relação aos fenômenos únicos. Dentre os variados elementos que são fontes do sublime, de acordo com Burke, resolvemos destacar alguns que servirão

¹² "φόβος é, em grego, 'medo' ou 'admiração'; δεινός é 'terrível' ou 'respeitável'; é reverenciar ou temer. Vereor, em latim, é o que αἰδέω é em grego. Os romanos usaram o verbo *stupeo*, um termo que marca fortemente o estado de uma mente atônita, para expressar o efeito do simples medo ou do espanto, a palavra *attonitus* (trovão) é igualmente expressiva da aliança dessas ideias." (tradução nossa).

como base para a análise do corpus. São eles: obscuridade, privação, infinitude, órgãos dos sentidos, dor e pesar.

2.3.1. Obscuridade

Com base na argumentação proferida por John Locke em relação à dor física, Edmund Burke se baseia nessa teoria e chama a atenção para a obscuridade como elemento provocador desse tipo de dor. Porém, vale ressaltar o quão pouco eloquente é a sua tese, pois, a seu ver, sentimos nossos olhos doerem quando estamos inseridos na mais intensa escuridão. Sobre isso, explica mais a seguir outro tipo de escuridão relacionado à dor, isto é, aquela relacionada ao perigo.

Antes de tudo, nesse tópico, considera-se salientar dita noção e relacioná-la, sobretudo, com a perspectiva do escritor norte-americano Howard Phillips Lovecraft¹³, no que diz respeito à obscuridade como símbolo do desconhecido. Considerando que para ambos a complexa noção de obscuridade pode se referir à “ausência de luz, de clareza ou mesmo de inteligibilidade”, temos ciência também de que esse elemento é primordial quando se trata da manifestação da ideia do medo e horror:

When to this sense of fear and evil the inevitable fascination of wonder and curiosity is superadded, there is born a composite body of keen emotion and imaginative provocation whose vitality must of necessity endure as long as the human race itself. Children will always be afraid of the dark, and men with minds sensitive to hereditary impulse will always tremble at the thought of the hidden and fathomless worlds of strange life which may pulsate in the gulfs beyond the stars or press hideously upon our own globe in unholy dimensions which only the dead and the moonstruck can glimpse.¹⁴ (1973, p. 14)

¹³ Howard Phillips Lovecraft escreve a obscuridade como algo mais do que a simples ausência de luz física. Para ele, a obscuridade era uma metáfora para o desconhecido, o indescritível e o incompreensível. O desconhecido em Lovecraft frequentemente se manifesta na forma de forças sobrenaturais, seres cósmicos e dimensões além da nossa própria. Essas entidades e realidades estão além do entendimento humano e podem causar terror simplesmente pela sua existência. O horror cósmico presente nas obras de Lovecraft muitas vezes se baseia na ideia de que há poderes e seres lá fora que são tão vastos e alienígenas que simplesmente enlouqueceriam qualquer um que tentasse compreendê-los completamente. Além disso, Lovecraft frequentemente explorava o tema da insanidade decorrente do encontro com o desconhecido, isto é, a obscuridade não apenas representa o terror externo, mas também os horrores internos da mente humana quando confrontada com o inexplicável.

¹⁴ “Quando a esse sentimento de medo e de desgraça se adiciona a fascinação inevitável do espanto e da curiosidade, nasce um corpo composto de emoção exacerbada e imaginativa provocada cuja vitalidade certamente há de durar tanto quanto a própria raça humana. As crianças sempre terão medo do escuro, os homens de mente sensível ao impulso hereditário sempre tremerão ao pensamento de mundos ocultos e insondáveis de vida diferente que quem sabe pulsam nos abismos além das estrelas

Vale ressaltar que a temática da noite, em especial em literaturas de horror, tem uma conotação negativa, pois o fato de não enxergar algo parece aguçar os outros sentidos a ponto de torná-los hipersensíveis e vulneráveis em relação ao que está escondido por trás das sombras. Indagar tal atmosfera e fantasiar o que ocorre ao redor é entendido como uma ação que promove o pavor e outros sentimentos similares muito mais fortes do que se o evento ocorresse em um dia claro.

Para tornar algo extremamente terrível, a obscuridade* parece ser, em geral, necessária. Quando temos conhecimento de toda a extensão de um perigo, quando conseguimos que nossos olhos a ele se acostumem, boa parte da apreensão desaparece. Qualquer pessoa poderá perceber isso, se refletir o quão intensamente a noite contribui para o nosso temor em todos os casos de perigo e o quanto as doenças em fantasmas e duendes, dos quais ninguém pode formar ideias precisas, afetam os espíritos que dão crédito aos contos populares sobre tais espécies de seres. (Burke, 1993, p. 67)

Nesse sentido, a explicitação do perigo e sua ineficácia de causar o horror, como afirma Burke, nem sempre é visto como algo positivo, pois a sensação de medo acaba se perdendo e, com isso, “o conhecimento do perigo em toda a sua extensão faria desaparecer parte da apreensão por ele provocada” (França, 2010, p. 16).

Um outro aspecto abordado por Burke diz respeito às artes da representação. Para o filósofo, a explicitação não causava o mesmo efeito de horror comparado à insinuação, que a seu ver era muito mais eficaz em despertar o medo, uma vez que:

Medo produzido pela imaginação do sujeito, que projeta e sofre com seu “eu morto” assemelha-se aos mecanismos ficcionais de identificação entre leitor e personagem. Em outras palavras, o processo que nos conduz a experimentar nosso medo mais primitivo, universal e intenso – o medo da morte – poderia ser encarado como similar ao que nos leva, no ambiente ficcional, a sentirmos medo sem efetivamente corrermos risco. (França, 2015, p. 05)

Outro aspecto relacionado à obscuridade está vinculado à noção de desconhecimento, estar no escuro também significa não ter ciência de certos acontecimentos; em outras palavras, deixar alguém no escuro é limitá-lo a uma falsa realidade. Burke busca esclarecer esse tópico ao relembrar, por exemplo, de grandes

ou sinistramente oprimem o nosso próprio globo em dimensões perversas que somente os mortos e os dementes podem vislumbrar.” (Tradução nossa).

líderes governamentais tirânicos cujo controle de poder volta-se para a distorção da sociedade em relação a sua liderança. Dita estratégia, além de causar o medo, como sentimento, causa incerteza e um misto de hesitação e insegurança frente a um símbolo pouco conhecido, visto que suas atitudes são parcamente explícitas, na sua maioria, escondidas e remotas.

Anne Williams, pesquisadora do gótico, aborda em sua obra *Art of darkness: a poetics* outra percepção da obscuridade, mas que em certo ponto converge com a teoria burkeana. Uma das diversas relações que a autora classifica, além do medo da escuridão, diz respeito à obscuridade do homem. A título de exemplo, cita a personagem Eloise da obra *Bluebeard*, cujo caráter incerto desperta um senso de curiosidade e mistério:

Deep solitudes and awful cells' is indeterminately literal and metaphorical. Eloisa refers to herself in both the first and third person, and the personification of 'contemplation' and 'melancholy' makes it difficult to determine whether she speaks of her convent or herself. Like the cloister, she is an enclosed space-dark, mysterious, secretive, complex.¹⁵ (1995, p.52)

Assim, observa-se uma ambiguidade causada pela personagem; a ausência de clareza e as diversas incongruências da sua personalidade resvalam o desconforto, e dita noção parece ser uma tentativa de explorar as ansiedades humanas frente ao desconhecido, já que o inexplorável, como o que ocorre na mente do homem, é tão assustador quanto os mistérios encontrados no mundo exterior.

2.3.2 Privação

A noção de impossibilidade ou de impedimento, isto é, o ato de abster-se de fazer algo que cause um sentimento de prazer é, em menor grau, de intensidade, um golpe imobilizador da alma. Tal percepção parece desencadear um sentimento de inferioridade e de prisão, pois a restrição da liberdade implica numa realidade vazia de significados e de consciência. Em determinados contextos, pode haver diferentes sentidos: no social, por exemplo, refere-se à restrição ao acesso ou negação de direitos; já no familiar, por outro lado, pode estar relacionado a situações de controle

¹⁵ “Solidão profunda e células horríveis é indeterminadamente literal e metafórica. Eloisa refere-se a si mesma tanto na primeira como na terceira pessoa, e a personificação da 'contemplação' e da 'melancolia' torna difícil determinar se ela fala de seu convento ou de si mesma. Como o claustro, ela é um espaço fechado escuro, misterioso, secreto, complexo.” (Tradução nossa).

ou restrição impostas por um membro da família a outro, gerando violência, entre outros aspectos. Em um outro sentido, a privação também pode ser a ausência de conhecimento ou, ainda, a perda da felicidade como consequência de um ato desprezível e maléfico, conforme Burke cita a seguir, ao fazer referência à obra *O inferno de Dante*¹⁶:

Todas as privações, em geral, são grandiosas, porque são todas terríveis: vazio, trevas, solidão e silêncio. Como Virgílio, com imaginação ardente e juízo criterioso, acumulou todas essas circunstâncias no umbral do inferno, sabendo que todas as imagens de uma enorme dignidade deveriam ser reunidas nesse lugar! Lá, antes de penetrar nos mistérios do grande abismo, parece estar tomado de um horror sagrado e recuar atônito, ante a audácia de seu próprio intuito. (1993, p. 76)

No trecho acima, percebe-se como a ausência de algo pode contribuir para a experiência do sublime. O abismo no qual se encontra Virgílio mostra um tipo de privação que revela similaridades de conflitos internos do homem consigo mesmo; o vazio, a solidão, as trevas são analogias de um ser humano em constante batalha e que se priva (in)conscientemente de tudo aquilo que lhe dá prazer na vida.

Assim, as trevas, isto é, a ausência de luz, podem criar uma sensação de escuridão profunda e desconhecida, evocando um senso de mistério e maravilha. Da mesma forma, a privação de segurança ou conforto pode gerar um sentimento de vulnerabilidade que intensifica a percepção do perigo e, conseqüentemente, a sensação de sublime. A solidão, por outro lado, pode referir-se à privação social que promove um sentimento de abandono e desconexão comunicacional. Em conclusão, quando nos privamos de algo, não somente o aspecto físico do homem é afetado, mas também o emocional e, principalmente, o psicológico, causando alterações perceptíveis em relação ao equilíbrio e extensão com o mundo exterior.

Vale lembrar que John Locke já havia estabelecido um conceito à privação, porém, relacionando-o a uma espécie de “positivação” do termo. Ao contrário de Burke, Locke, em seu *Ensaio*, no capítulo VIII do livro II, “Algumas Considerações

¹⁶ Na obra *Divina comédia*, Dante Alighieri descreve muitos elementos que podem ser considerados sublime, de acordo com a definição de Burke. Por exemplo, além das descrições do Inferno, com suas imagens de sofrimento e punição, que evocam um sentimento de grandeza misturado com terror, as cenas do Purgatório e do Paraíso, com suas visões do divino e do celestial, também podem ser vistas como exemplos do sublime, já que representam algo além da experiência humana ordinária. Além disso, a jornada de Dante através dos reinos do além é uma experiência emocionante e intensa, cheia de momentos de grandeza e transcendência que podem evocar os sentimentos associados ao sublime.

Adicionais sobre nossas Ideias Simples”, distingue as qualidades primárias e secundárias da privação. Nas palavras do pesquisador Daniel Monteiro (2009, p. 37), o autor inglês introduz o tema admitindo que “algumas ideias que são positivas e reais na mente podem ter como origem uma privação do objeto, como nos exemplos da escuridão, do silêncio ou do repouso”. Isso implica afirmar que a privação parece intensificar de forma positiva a noção do homem em relação às coisas, tanto é que o filósofo discute a ideia de percepção sensorial como fonte primária do conhecimento humano, isto é, nossas sensações se originam através de estímulos do mundo exterior. Para ele, quando essas sensações são privadas por um tempo e “reintroduzidas” em seguida, elas voltam hipersensíveis.

Destarte, enquanto para Locke são nesses “espaços vazios”, causados pela privação, que a imaginação move-se em direção à liberdade; para Burke, parece ser um obstáculo, a partir do qual nossos sentidos se confundem num todo desordenado, causando uma mescla entre o vazio, a solidão, a negação, o silêncio, entre outros sentimentos conflituosos e contraditórios do homem.

2.3.3. Infinitude

Um outro elemento desencadeador do sublime é a infinitude, que, igualmente, poderia ser associado à causa referida no tópico anterior. Ter noção ou não do quão imenso e ilimitado algo pode ser ou alcançar pode despertar uma sensação de descontrole. Uma forte e profunda impressão de que algo não está acontecendo como planejado causa à mente uma sensação de estar perdido, sem uma direção a seguir. O ensaísta exemplifica sua teoria da seguinte forma, ao associar a percepção dos loucos diante de algo marcante e único: “os sentidos fortemente acometidos de uma única impressão não conseguem mudar rapidamente sua tendência ou atentar para outras coisas e sim continuam em seu antigo curso, até que a força do primeiro móbil decresce” (1993, p. 79). Neles, não há uma noção racional, e a desordem é tamanha que “a repetição contínua de alguma observação [...] prolonga-se até o fim de suas vidas” (p. 79). Sendo assim:

A infinitude tem uma tendência a encher o espírito daquela espécie de horror deleitoso, que é o efeito mais natural e o teste mais infalível do sublime. Há poucas coisas, dentre os objetos dos nossos sentidos, que sejam verdadeiramente e por sua própria natureza infinitas. Porém, não sendo o

olho capaz de perceber os limites de muitas coisas, elas parecem ser infinitas e produzem os mesmos efeitos, como se realmente o fossem (Burke, p. 78).

Quanto à percepção do homem em relação ao infinito, a visão é circunstancial no processo de significação. Apesar de limitado quando se refere a alcance espacial, a cognição é posta em xeque, a barreira desce e um mar de significados é espalhado, numa tentativa de encontrar um sentido único. O escritor Thomas Burnet¹⁷, por exemplo, no seu livro *The sacred Theory of the Earth*¹⁸, descreve como a imensidão da natureza é capaz de provocar diferentes impressões no espírito humano:

Os maiores objectos da Natureza são, penso eu, os mais agradáveis de observar; e a seguir ao grande Côncavo dos Céus, e daquelas regiões ilimitadas onde habitam as estrelas, não há nada que eu olhe com maior prazer do que o vasto Mar e as Montanhas da Terra.

Há qualquer coisa de augusto e majestoso no Ar dessas coisas, que inspira a mente com pensamentos e paixões grandiosos; Naturalmente, nessas ocasiões, pensamos em Deus e na sua grandeza; e o que quer que tenha nem que seja a sombra e aparência do INFINITO, como têm todas as coisas que são demasiado grandes para a nossa compreensão, elas enchem e esmagam a mente com o seu Excesso, e lançam-na numa espécie muito agradável de assombro e admiração. (1993, p. 20)

Tendo em vista o “inalcançável” quando se trata de uma alteração da percepção das coisas, o estudioso aponta para a grandiosidade de dimensões como outro aspecto para o efeito do sublime. A experiência do sublime acontece quando nos deparamos com objetos ou situações que são vastos, imponentes ou extraordinários de alguma forma, pois, em outras palavras, só nos damos conta da infinitude do objeto quando não conseguimos reconhecer o seu limite. Nesse aspecto, Burke cita grandes construções arquitetônicas como causa do sublime, já que, a seu ver, quando se trata da grandiosidade de construções arquitetônicas, parece haver uma ilusão na mente que expande o objeto de tal forma que desenvolve um ângulo próprio, no qual “a imaginação não pode alçar-se à ideia de infinitude.” (1993, p. 81). Assim,

Na arquitetura, as grandes dimensões parecem ser uma condição necessária para o sublime, pois de umas poucas partes, assim como das pequenas, a

¹⁷ Thomas Burnet (1635 a 1715) foi um teólogo inglês e um notável escritor sobre cosmogonia, a teoria científica de como o universo foi criado.

¹⁸ É uma cosmogonia especulativa, na qual Burnet sugere uma terra oca com a maior parte da água em seu interior até o Dilúvio de Noé, época em que surgiram montanhas e oceanos. Ele calculou a quantidade de água na superfície da Terra, afirmando que não havia água suficiente para explicar o Dilúvio.

imaginação não pode alçar-se à ideia de infinitude. Nenhum recurso à grandiosidade na maneira pode compensar a falta de dimensões apropriadas. Essa regra não induz de modo algum a projetos extravagantes: ela carrega consigo seu corretivo. Porque, em um edifício, a extensão excessiva destrói a grandiosidade que ela visou a promover; a perspectiva fará com que ele perca em altura, ao mesmo tempo que ganha em comprimento e acabará, por fim, a reduzi-lo a um ponto, transformando a forma toda em uma espécie de triângulo, talvez uma das formas que cause o efeito visual mais medíocre de todas. (Burke, 1993, p. 81)

Novamente, percebe-se o papel da visão quando Burke menciona a perspectiva do objeto que, ao ganhar a forma de um triângulo, mantém seu efeito majestoso, causando amedrontamento diante de algo sem fim. Ademais, para o teórico, “não é igualmente comum examinar os meios pelos quais as enormes dimensões, as extensões ou quantidades incomensuráveis causam um efeito tão notável. Pois, seguramente, há meios e modos pelos quais a mesma extensão deverá produzir efeitos maiores do que se verifica em outros” (Burke, 1993, p. 77).

Nesse sentido, ainda observa como obras em colunas ou fileiras de árvores parecem mais majestosas e imponentes do que se fossem enfileiradas em distâncias muito grandes, pois são capazes de produzir hesitações e enganos no espectador.

2.3.4 Órgãos dos sentidos

O sublime possui outros atributos caracterizados, dentre os já mencionados, à ideia de transcendência. Esses elementos, quando em contato com o fenômeno, imagem, ou ideia, também despertam um sentimento do sublime. Os órgãos dos sentidos, enquanto sistema receptor de estímulos sensoriais externos, levam-nos a compreender um conjunto de ideias apreendidas por Burke, em seu ensaio. Primeiramente, para ele, a concepção da sublimidade não advém da razão, pois, a seu ver, entende-se que esse acontecimento afeta apenas as sensações corpóreas, isto é, uma reação de cunho essencialmente fisiológico, e que, a partir da sua exteriorização, constrói nossa consciência sobre o sublime. Visualizamos sua tese na Parte III do seu ensaio. O título *Os verdadeiros efeitos da adequação*, extraído da seção VII, ressalta:

Todas as vezes em que nosso Criador, em sua sabedoria, visou que algo nos impressionasse, não confiou a execução do seu intuito à atuação lenta

e incerta de nossa razão, mas dotou-a de poderes e de propriedades que obstam o entendimento e até mesmo a vontade, pois, apoderando-se dos sentidos e da imaginação, cativam a alma antes que o entendimento esteja apto ou a aderir ou a opor-se a eles (Burke, 1993, p.136).

Esse conceito põe em debate a função das sensações apreendidas pelos órgãos dos sentidos para o desencadeamento do sentimento do sublime; porém, Edmund Burke não foi o primeiro desenvolvedor dessa teoria. O filósofo e historiador David Hume¹⁹ (1711 – 1776), de quem Burke recebeu forte influência, em sua obra *Investigação sobre o entendimento humano*²⁰(1748), já tratava da relação dos sentidos e a compreensão do universo. Para o escocês, todo processo de discernimento e apreensão das coisas tem seu início a partir das impressões. Além do mais, é impossível desprender a ideia de pensamento e as sensações, pois, ainda no entendimento do estudioso, somente as sensações são passíveis de serem comprovadas, uma vez que os seres humanos são aptos a reconhecerem a realidade a partir das sensações.

Sendo a sensação o elemento crucial para a formação do conhecimento do homem, Hume complementa que “todos os materiais do pensamento são derivados da sensação externa ou interna, e à mente e à vontade compete apenas misturar e compor esses materiais” (Hume, 1999, p.25). Ademais, há uma divisão que pode ser definida em simples e composta e que ocorre durante a aquisição do conhecimento, tendo em vista que os órgãos dos sentidos assumem um protagonismo nesse processo, de forma que “não é possível imaginar qualquer outra qualidade nos corpos (...) além das qualidades audíveis, palatáveis, olfativas, visíveis e tangíveis” (*Ensaio*, p. 122). Através deles que as informações são captadas e transformadas em sensações. Com isso, o pesquisador Gustavo Andrade Prado destaca dois conceitos fundamentais para a teoria de David Hume:

O primeiro consiste em que as sensações causadas pelos objetos criam as impressões, que são as experiências logradas oriundas das percepções de

¹⁹ Tornou-se célebre pelo seu empirismo radical e o ceticismo filosófico. Questionava fatos e elementos que pareciam já ter sido esclarecidos pela ciência e pela filosofia. Com os diversos questionamentos e dúvidas, Hume buscava descobrir as origens e construções das crenças humanas e não apenas a superficialidade da existência de fatos e elementos. Além disso, Hume discutiu extensivamente questões de moralidade e ética. Ele defendeu uma abordagem empirista para a moralidade, argumentando que nossos julgamentos morais são baseados em sentimentos de prazer e dor, e não em raciocínio puramente racional.

²⁰ A obra *Investigações sobre o Entendimento Humano* trata, essencialmente, da teoria do conhecimento, que é aquele ramo da filosofia que busca responder questões sobre a origem e a validade de tudo que podemos conhecer.

um indivíduo quando observa, contempla, sente, incluindo o sentir referente aos sentimentos, como amor e ódio. O segundo é que, ao lembrar ou criar conexões, usando a imaginação, são desenvolvidas as ideias, de modo que 'impressões são distintas das ideias, que são as percepções menos vívidas' (Hume *apud* Prado, 1999, p.23).

Baseado nas noções de Hume, Burke se debruça numa ideia que nomeia como “causas naturais e mecânicas de nossas paixões” (Burke, p. 139), ou ‘causas eficientes’, as quais Burke busca abreviar como ocorre o vínculo entre unidade e multiplicidade de sensações corpóreas, visíveis nos seguintes trechos: “Há um *encadeamento* que *une* todos os nossos órgãos sensoriais; eles são nada mais do que *diferentes tipos de sensações*, destinados a serem afetados pelas diferentes variedades de objetos, mas sempre *da mesma maneira*” (p. 120, grifo nosso). Ou, mais a seguir: “(...) toda a diversidade dos vários sentidos, com todas as suas diferentes afecções (...), favorecem sua mútua iluminação, a fim de compor uma ideia clara e consistente do todo” (p. 122).

Se voltarmos para o século passado, uma das características que mais surpreende na obra de Edmund Burke é a importância que o autor dá à noção de que cada órgão do sentido é capaz de “ser afetado pelas sensações do sublime e do belo”. Burke enfatiza que “tudo que é súbito e inesperado coloca-nos de sobressalto” (p. 83). A título de exemplo, o autor destaca a sensibilidade da audição perante fortes estrondos de uma tempestade ou o rugido de uma cascata. No que se refere ao sentido da visão, faz outra analogia, tal como a ideia de algo uniforme e trivial, uma estrada comprida e sem curvas, por exemplo, em vez de simbolizar a calma e relaxamento, pode haver uma hesitação por parte da visão, causando choque e tensão, uma vez que a ideia de infinito reflete em sentimento de ansiedade e estresse. Notamos isso na seguinte passagem: “Há poucas coisas [...] que sejam verdadeiramente [...] infinitas. Porém, não sendo o olho capaz de perceber os limites de muitas coisas, elas parecem ser infinitas e produzem os mesmos efeitos, como se realmente o fossem (1993, p. 78)”. O mesmo ocorre com as cores escuras, as quais Burke compara à noção de “espaços vazios”, isto é, um espaço sem luz. Ainda nas palavras do filósofo, nossa visão é compelida a mergulhar nesse espaço, e, a partir disso, o estado de quietude no qual se encontrava se extingue e ele “*cai de súbito* em um estado de relaxamento, do qual bruscamente se recupera num *salto convulsivo*” (p. 147, grifo nosso).

A vista não é o único órgão dos sentidos mediante o qual uma paixão sublime pode ser gerada. Os sons exercem uma influência muito grande sobre essas paixões, assim como sobre a maioria das outras. Excluo as palavras, porque elas não nos afetam apenas por seus sons, mas por meios totalmente diversos. Um ruído muito alto, por si só, basta para intimidar a alma, deter sua ação e enchê-la de terror. O ruído de grandes cataratas, tempestades ululantes, trovão ou artilharia provocam no espírito um sentimento grandioso e aterrador, embora não possamos perceber nenhum esmero ou habilidade nesses tipos de barulho. (p. 90).

Burke (2013, p. 152) escreve que “encontramos nesse sentido a mesma capacidade de gerar uma sensação suave e delicada, e cabe a cada um decidir (...) até que ponto os sons melódiosos ou belos possuem uma analogia com as nossas descrições da beleza quanto aos outros sentidos.” O pensador segue afirmando que os sons estridentes e fortes não remetem ao belo, mas sim os suaves, baixos e uniformes, assim como as variações bruscas de ritmo ou tom se opõem à beleza. Não se estendendo muito no assunto, Burke (2013, p. 129) finaliza dizendo que seu propósito ao tratar dos sons é o de “indicar os pontos capitais que mostrem a conformidade do sentido da audição com todos os outros, no que diz respeito ao que lhe é agradável.”

Nesse sentido, Burke assinala a pouca contribuição dos outros órgãos dos sentidos para o desencadeamento do sublime, tendo em vista que seu foco principal foram os sentidos da audição e visão dentro do seu ensaio. Porém, isso não significa afirmar que os sentidos do olfato, do paladar e do tato foram totalmente excluídos da sua teoria. Percebe-se a forte influência estética que o sentido olfativo carrega nas obras literárias, por exemplo, a descrição de um aroma intenso ou desconcertante pode evocar uma sensação de intensidade emocional ou atmosférica que poderia ser associada ao sublime. Assim, evidencia Burke:

Os odores e os gostos também participam, de certo modo, de ideias grandiosas, porém muito pouco, e sua ação é essencialmente fraca e limitada. Observarei apenas que nenhum odor ou gosto pode produzir um sentimento de admiração, com exceção de amargores muito acentuados e maus cheiros intoleráveis. [...] quando moderadas, como em uma descrição ou uma narração, tornam-se fontes tão naturais do sublime quanto qualquer outra e estão fundadas no mesmo princípio que o de uma dor moderada (1993, p. 92).

E, mais à frente:

Muito pouco pode-se dizer acerca do tato, senão que a ideia de dor física, em todos os modos e graus de esforço, de dor, de angústia, de tormento, gera o sublime e que nenhuma outra pode produzi-lo através desse sentido. (1993, p. 93)

Não sendo o objetivo de Burke tratar de uma hierarquização dos elementos desencadeadores do sublime, noções como áspero e rígido são referências presentes na teoria burkeana no que diz respeito a experiências de tensão, isto é, um estresse muscular ou um desconforto causado por estímulos externos - sentimento do sublime. Essa é uma reação contrária às noções de lisa e macio, em outras palavras, ideias que causam relaxamento e calma.

Portanto, foram visualizadas, neste item, as associações que Edmund Burke faz em relação aos órgãos dos sentidos como provocadores do sentimento do sublime. Porém, fica claro que sua correspondência é mais profunda quando se trata dos órgãos da visão e da audição. Percebeu-se como o primeiro, de modo abundante, é capaz de suscitar alucinações, visões, sonhos, isto é, produções fantásticas distintas dos outros sentidos, mas que geram percepções únicas que transcendem o habitual (sentimento de sublime). O outro, a audição, da mesma forma quando exposto a sons e ruídos intensos, é capaz de estimular a ilusão e cenário amedrontadores. Assim, o olho e o ouvido são assimilados pelo filósofo como “as partes mais delicadas do nosso sistema” (1993 p. 136), em outras palavras, parece haver uma linha estreita que cruza a mente e o corpo, ou seja, paixões e fantasias.

2.3.5 Pesar

Burke traz à tona a questão da dor como fonte do sublime. É na parte II, na seção XXII, que o autor se dedica mais a fundo à explicação desse sentimento. Para ele, a dor não é simplesmente a eliminação do prazer, pois, segundo ele, a dor pode ser tão positiva quanto o prazer, ou vice-versa, como mencionado no início deste capítulo. Nesse sentido, o cessar do prazer pode levar a três sensações: indiferença, decepção e pesar.

Deve-se observar que a cessação do prazer afeta o espírito de três modos. Se ele simplesmente cessa, após ter-se prolongado por um certo período, o efeito é indiferença; se ele for subitamente interrompido, o resultado é a sensação de inquietude chamada decepção; se o objeto estiver inteiramente perdido, de maneira a que não haja possibilidade de novamente usufruí-lo, nasce o pesar! Nasce no espírito uma paixão chamada pesar (Burke, 1993, p. 46).

Sobre este último, Locke, em seu *Ensaio*, apresenta uma classificação parecida com o conceito de tristeza, na qual afirma que “a tristeza é um desconforto na mente, acerca do pensamento de algo bom perdido e que poderia ter sido desfrutado por mais tempo.” (Locke, 1999, p. 216).

Dito isso, com maior ênfase na representação do pesar, é na seção V que Burke se detém nesse assunto, ressaltando que “a pessoa pesarosa deixa-se dominar por sua paixão, abandona-se a ela, nela se compraz” (2012, p. 46). Também chama atenção para o fato de que nem o pesar, sentimento mais intenso, se assemelha à paixão da dor positiva. Além do mais, o autor assinala o papel que o objeto perdido cumpre dentro do sentimento de pesar:

Isso nunca ocorre na casa do real, que ninguém jamais suportou voluntariamente durante muito tempo. Que o pesar deva ser voluntariamente suportado, não obstante esteja bastante longe de ser uma sensação meramente prazerosa, não é tão difícil compreender. **É próprio do pesar ter seu objeto sempre em seu pensamento, apresentá-lo sob seus aspectos mais agradáveis, reiterar todas as circunstâncias que o acompanharam, até mesmo em seus mínimos detalhes, recordar todos os delicados encantos, descrevê-los um a um e descobrir em todos eles mil perfeições para as quais ainda não atentara!** No pesar, o prazer continua a predominar, e a angústia que sentimos não se assemelha à dor pura, que nunca deixa de ser detestável e da qual procuramos nos livrar tão logo quanto possível. (1993, p. 46)

Destarte, o pressentimento de dor e de morte gera a sensação de terror, pois, na concepção de Burke, tudo que coloca em risco a preservação do ser humano e acentua sua fragilidade quanto à vida suscita o sublime. Ele discute como a morte, um evento inevitável e poderoso, desperta uma sensação de temor e reverência diante de sua magnitude e mistério. Por isso, o pesar, tal sensação de perda para algo desconhecido, isto é, o medo de um evento do qual ninguém retorna, suprime o lado racional, fazendo emergir cenários de angústia e pavor.

Assim, retomando o que foi falado no início do capítulo e no decorrer deste tópico, vê-se que o sublime assume uma interpretação bem mais complexa, considerando textos de teor mórbido e de horror, pois o sublime é aquilo que tem o poder de nos compelir e destruir. Na literatura gótica, o assombro desencadeado pelas convenções dessa estética é contemplado justamente por haver uma falta no emprego da razão; conseqüentemente, as paixões humanas, em especial o medo, são capazes de iludir a mente e causar algo semelhante à dor física, mesmo não protagonizando a causa do medo real.

3. O SUBLIME NA POESIA GÓTICA DE MARIANA LUZ: Murmúrios e outros poemas

Nos capítulos anteriores, foram ressaltadas algumas reflexões sobre a origem e função literária da estética gótica, por meio da qual foram analisadas as angústias e os medos do homem através de uma atmosfera sinistra. A narrativa gótica originou-se como um modo de manifestar um amplo leque temático passível de diferentes formas interpretativas. Além das convenções da monstruosidade, fantasmagoria e do *locus horribilis*, outros assuntos como morte, solidão, loucura e medo são recorrentes dessa estética, pois eles são capazes de despertar sentimentos conflitantes e/ou que causam dúvida não somente no personagem, mas de forma semelhante no leitor.

No que se refere ao sublime — isto é, sentimento causado por algo incomensurável e que transcende o real — observa-se nos poemas selecionados da autora Mariana Luz situações que se adequam ao sublime gótico com temáticas tais como dor, solidão, morte, doenças, alucinações, escuridão, tragédias, entre outros. A poética gótica é capaz de descrever uma “intensa experiência estética”, através da qual, como afirmam Matt Finche Marie Mahon, às vezes, “o ‘eu’ se torna um mero ingrediente na paisagem, sentindo-se insignificante, esmagado e diminuído pela natureza” (Vector, 2022, on-line). Nesse sentido, o sentimento do sublime é incorporado não somente na poética gótica, mas também em histórias de horror e terror, com o intuito de despertar angústias e reflexões sobre a percepção do homem no mundo ao seu redor. Nas páginas a seguir, será analisado como ocorre a manifestação do sublime gótico a partir dos elementos desencadeadores classificados por Edmund Burke.

3.1 Figurações do monstro em “Leprosos” e “Suprema dor”

Tratar da monstruosidade em Mariana Luz, à primeira vista, parece ser uma tarefa complexa e profunda, ainda mais considerando a harmonia e leveza dos seus versos. Contudo, com a leitura minuciosa, nas entrelinhas, é possível absorver a simbologia das suas palavras, observando os monstros como seres sociais e mentais. Assim, percebe-se como esses monstros têm diferentes enquadramentos, sendo alguns até considerados seres humanos comuns. Todavia, o outro, de origem mais obscura, é o que mais perturba e desencadeia o medo.

O primeiro objeto desta análise é “Leprosos”, presente na coletânea *Murmúrios e outros poemas*, publicada postumamente em 1960. O poema se baseia no contexto da colônia do Bonfim, um lugar localizado “no bairro da Vila Nova, em São Luís”, “um espaço próprio para os morféuticos”, cujo objetivo era deixar os doentes, preferencialmente, fora do perímetro urbano. De acordo com a pesquisadora Cidinalva Câmara, a colônia do Bonfim era:

Um modelo estigmatizador e excludente; um modelo que dividia a população entre doentes e não doentes, ‘leprosos’ e ‘não-leprosos’. O leproso fora então rechaçado, expulso para longe da cidade, tendo sido negado ao mesmo o direito de ser cidadão porque iria de encontro aos projetos de civilização desejados naquele período. (Câmara, 2009, p. 47)

Assim, o poema assemelha-se a um clamor e é apresentado como se o “eu lírico” fosse um espectador daquela miséria. Além disso, é possível ver traços da temática da monstruosidade gótica, pois a composição apresenta um traço formal bem marcante que, por meio de seu soneto composto por versos hendecassílabos, com rimas alternadas e encadeadas, reproduz ao mesmo tempo o desespero, a súplica, a dor e o medo, diante da cena que ele observa e descreve.

Leprosos

Peregrinos da Dor, mortos em vida,
Deixais em cada pedra dos caminhos
Os pedaços dessa alma dolorida,
Erma de afetos, órfã de carinhos!

Abandonados, míseros, sozinhos,
Sem ter um peito amigo, uma guarida
Ide, sentindo as garras dos espinhos
Rasgai-vos toda a carne apodrecida!

Por que sofrer assim, ó Deus, piedoso?
Se para uns a vida é eterno gozo,
Por que os outros ferir tão duramente?

Viver sem ter a glória de um sorriso,
Sem ver se abrir num olhar o paraíso
É sofrer-se demais, ó Deus clemente!

(Luz, 2021, p. 169-170).

A ambientação da súplica é validada pelo campo semântico empregado pela poeta, que investe em uma simbologia vil e lastimável, como o próprio título do poema

sugere, leprosos. O pesquisador Júlio França (2015, p. 28), no seu artigo sobre poéticas realistas brasileiras e a ficção gótica, destaca que, dos muitos elementos da estética gótica, há pelo menos cinco proposições cruciais. Das cinco, “a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidez e à degeneração física e mental” é a mais categórica, justamente por conectar o leitor com a sensação do medo. A utilização de tais campos semânticos para a descrição dos personagens confere à cena citada um caráter repulsivo, levando o leitor a experienciar de forma sutil a hediondez da realidade. Ademais, essa atmosfera do poema configura-se como uma experiência de medo do porvir, pois a própria figura da doença é representada como algo bastante obscura e tenebrosa.

No capítulo anterior, viu-se que os monstros, há muito tempo, aparecem na história das sociedades, representando os maiores medos e ansiedades dos seres humanos. Os monstros “— [...] corporificam tudo o que é perigoso e horrível na imaginação humana” (Gilmore, 2003, p. 01). Não sendo elaborados casualmente, essas criaturas constituem parte do que circula na imaginação de seus inventores; “elas são produtos do que há de mais interior ao homem” (França; Silva, 2017). Sendo assim, o foco agora se dá em três manifestações do personagem monstruoso no poema. São elas: os leprosos, a doença e a sociedade.

No que diz respeito à configuração do gótico, além da denúncia da dor e da angústia, vê-se também o abandono do corpo humano, aqui caracterizado como “seres monstruosos”. O pesquisador Maurício Menon (2007, p. 149) argumenta sobre a hibridização da figura monstruosa e afirma que seu papel pode configurar uma imagem conflitante, já que o monstro “pode estar no limite entre humano e o bárbaro, o grotesco e o sublime o irracional e o racional, o vilão e a vítima.” Nessa dicotomia apresentada pelo estudioso, nota-se tanto o papel de vilão como também de vítima dos personagens do poema, já que, assim como eles (os leprosos) são responsáveis pelo contágio – agindo como vilões -, eles também são vítimas do abandono e do descaso.

Nessa atmosfera, o leitor é induzido a demonstrar sinais de compaixão, pois o clamor divino - “[p]or que sofrer assim, ó Deus, piedoso?” e “[é] sofrer-se demais, ó Deus clemente!” - chama atenção aos seres desamparados. O filósofo Edmund Burke (1993, p. 52) explica que esse sentimento é como uma “espécie de substituição, mediante a qual colocamo-nos no lugar de outrem e somos afetados, sob muitos aspectos, da mesma maneira que eles”.

Ademais, a aparência física degradante - “[m]ortos em vida, as garras dos espinhos carne apodrecida” -, juntamente com a doença, apresenta um prelúdio da monstruosidade desse aspecto, como nos lembra Carroll (1999, p. 39):

Os monstros são identificados como impuros e imundos. São coisas pútridas ou em desintegração, ou vêm de lugares lamacentos, ou são feitos de carne morta ou podre, ou de resíduo químico, ou estão associados com animais nocivos, doenças ou coisas rastejantes. Não só são muito perigosos como também provocam arrepios. Os Personagens os veem não só com medo, mas também com nojo, com um misto de terror e repulsa (Carroll, 1999, p. 39).

Com uma tônica sensível com os que sofrem da lepra, observa-se como a doença também é uma representante da monstruosidade, uma vez que ela é que destrói esses indivíduos – “rasgai-vos a carne”. Além disso, parece que a praga tem consciência própria, com a capacidade de sugar toda a vitalidade e deixá-los “[v]iver sem ter a glória de um sorriso”

Em “Leprosos”, o sublime não é evidentemente relacionado à grandiosidade, a não ser quando conferida ao chamado de Deus, como força maior e majestosa, uma vez que Ele é o único capaz de suspender toda a angústia (“[é] sofrer-se demais, ó Deus clemente!”). Burke (1993) acorda que a reverência pelo divino também é fonte do sublime, considerando que o conceito de algo vasto, poderoso e misterioso é considerado forças infinitas, isto é, algo que a mente humana é incapaz de compreender completamente, causando um certo grau de incerteza e pavor. Contudo, o sublime é mobilizado, principalmente, com o intuito de evidenciar o pavor que compõe um cenário mórbido a ideias de aflição e pesar.

Além de toda a caracterização da súplica, há também uma sugestão do sublime através da privação, uma vez que os infectados são isolados da sociedade, indicando uma marca do preconceito. Pode-se confirmar isso nos versos iniciais da segunda estrofe, especificamente em: “[a]bandonados, míseros, sozinhos” e “Sem ter um peito amigo, uma guarida”, que parecem indicar um sentimento de vazio e medo.

No poema intitulado “Suprema dor”, a princípio, o título não deixa clara a presença do personagem monstruoso, já que no repertório literário a representação dessa figura é, em sua maioria, manifestada por um ser horrendo tanto física quanto moralmente, cabendo então à minuciosidade dos versos uma interpretação cautelosa em relação a essa convenção. Dessa forma, assim como no poema anterior, há um tom de súplica e desespero ao longo das estrofes; porém, na primeira estrofe, não

fica perceptível a origem desses sentimentos, já que a descrição de algo excruciante parece desnorrear a imagem de algo preciso.

SUPREMA DOR

Não é dor que exala-se em gemidos
 Angustiosos, trêmulos, sentidos
 A que mais faz sofrer.
 Há outra - abutre atroz que dilacera,
 Que rasga as carnes qual terrível fera

A dor que mata, lenta e cruciante,
 E a existência fere a cada instante
 Qual impiedoso algoz
 É a que ocultamos no mais fundo da alma
 Cobrindo o rosto de aparência calma...
 Eis o suplício atroz!

Terrível provação! Inanimado,
 O coração exangue, maltratado,
 Procura resistir
 Baldado esforço! Nessa luta imensa,
 Em que se mesclam o desespero e a crença,
 Vai, pobre, sucumbir.

E o mundo passa, alegre e rumoroso,
 E para uns a vida é eterno gozo,
 Eterno paraíso
 Sem ver que há dores, sofrimentos fundos
 Nascidos nos mistérios mais profundos
 E... ocultos num sorriso...

(Luz, 2021, p. 39)

Nos primeiros versos, parece haver um tipo de dor incomensurável de origem e de efeito distintos, “[n]ão é dor que exala-se em gemidos”, “[h]á outra - abutre atroz que dilacera,” e “[q]ue rasga as carnes qual terrível fera”. Parece uma dor de alma e de mente que, no entanto, causam uma sensação angustiante. A “fera”, à qual o eu lírico se refere, é definida como um “ser” terrível, assemelhando-se a uma criatura concreta, principalmente quando notamos os verbos “rasgar” e “dilacerar”; contudo, a escolha desses termos leva a uma figuração simbólica, passível de distintas interpretações. No mesmo contexto, encontra-se a expressão “abutre”, que na literatura pode carregar diferentes significados, como, por exemplo, a definição de Chevalier, no dicionário dos símbolos:

O abutre real, devorador de entranhas, é um símbolo de morte entre os maias. Mas, por alimentar-se de corpos em decomposição e de imundícies, também pode ser considerado um agente regenerador das forças vitais contidas na decomposição orgânica e em resíduos de todo tipo, ou seja, um purificador, um mago que garante o ciclo da purificação, transmutando morte em nova vida. (Chevalier, 2001, p. 59)

Apesar da caracterização dessa simbologia, isto é, a ideia de uma transformação como algo positivo, o abutre, no poema - em especial o Gótico -, parece configurar algo inverso, contendo um outro significado, mais oculto. Recorrentemente, essa figura traz teor macabro, decadente e mortal, e ao buscar o que está em estado de decadência, o abutre pode simbolizar o estado interno dos personagens góticos, que frequentemente vivem atormentados, corrompidos ou em declínio moral. Ele reflete a ideia de uma alma que está sendo consumida por dentro, mostrando que, assim como o corpo se degrada, a psique também é vulnerável à autodestruição.

Dito isso, vemos no monstro implacável - a dor - um algoz, cuja “existência fere a cada instante” (Luz, 2020). David Punter, em *The Literature of Terror* (1996), explora como o sofrimento e o trauma psicológico são retratados na literatura gótica, relacionando-os com a criação do "monstro interno". Para ele, a dor é um dos aspectos que tornam a experiência gótica tão intensa, já que ela destrói a identidade e transforma a figura em "monstros" do próprio sofrimento. No poema, isso fica claro em “[é] a que ocultamos no mais fundo da alma” e “[c]obrindo o rosto de aparência calma...”, evidenciando que o silêncio é preferível ao enfrentar tal monstro (a dor) inexplicável, pois parece não haver uma solução para desafiar um elemento perverso abstrato.

Em *Gothic* (1966), Botting argumenta que a dor e o medo frequentemente tornam o indivíduo "estrangeiro a si mesmo", desumanizando e, assim como Punter, provocando uma monstruosidade interna. Botting examina como essa dor internalizada e os sofrimentos profundos são parte de uma jornada que leva à autodestruição e à manifestação de "monstros internos". No poema de Mariana Luz, essa teoria é perceptível, quando o eu lírico “[p]rocura resistir”, mas, mesmo assim, parece ser um “[b]aldado esforço! Nessa luta imensa”.

Percebe-se que o poema “*Suprema Dor*” explora de maneira profunda os temas do sofrimento oculto e da angústia interior, características que dialogam intensamente com as estéticas gótica e sublime. Através da linguagem e das imagens

de sofrimento silencioso, Luz constrói uma narrativa de dor que ressoa com a ideia do sublime, na qual o humano é confrontado com experiências tão avassaladoras que vão além da capacidade de compreensão racional.

No contexto gótico, o poema evidencia uma dor oculta e persistente, retratada como uma "fera" ou "abutre" que dilacera o indivíduo de dentro para fora. Esse sofrimento não é expresso em "gemidos" ou demonstrações externas; pelo contrário, é uma dor mantida no mais profundo da alma, um suplício que se disfarça sob uma aparência de calma. Essa duplicidade entre o que é oculto e o que é visível ao mundo remete a um dos pilares do gótico: a coexistência do horror e do silêncio, o lado sombrio da experiência humana que permanece nas sombras.

Além disso, o poema cria uma atmosfera opressiva em que o "algoz" interno ataca incessantemente, remetendo à presença de forças quase sobrenaturais que cercam e aprisionam o eu lírico. Essas forças evocam uma sensação de desespero e aprisionamento típicos do gótico, em que o ser humano é impotente diante de forças maiores e incontroláveis. O contraste com o "mundo alegre e rumoroso" ressalta o isolamento do eu lírico, capturando o tema gótico do desajuste com a realidade externa e a experiência de alienação.

À luz do conceito de sublime, o poema exalta a dor em uma experiência transcendental que beira o incompreensível. A "suprema dor" não é apenas um sofrimento comum, é um abismo de angústia que "fere a existência a cada instante." Essa intensidade transforma a dor em algo quase sobre-humano, um fenômeno grandioso e aterrorizante que o coração do eu lírico tenta, em vão, resistir. Burke define o sublime como uma experiência que confronta o indivíduo com o vasto, o terrível e o incontrolável, algo que desperta tanto fascínio quanto temor. No poema, essa dor sublime emerge como uma provação esmagadora, que "dilacera" e "rasga" o interior do indivíduo, transportando-o a uma dimensão de sofrimento que excede o que é apenas humano.

Outro aspecto que o poema traz à tona é a dualidade entre o que é visível e o que permanece oculto, uma antítese que enfatiza uma dor tão profunda que é encoberta por uma "aparência calma." Essa discrepância entre a dor interior e a face apresentada ao mundo ilustra a complexidade do sublime, na qual a beleza (ou serenidade aparente) se mistura com o horror (o sofrimento oculto). Essa dor que "vai sucumbir" sem ser notada, enquanto "o mundo passa, alegre e rumoroso," destaca a indiferença do mundo em relação aos sofrimentos internos dos indivíduos, um tema

que evoca o sublime na medida em que a experiência individual se revela isolada e inatingível pelo olhar dos outros.

Em “*Suprema Dor*”, Mariana Luz utiliza a linguagem poética para expressar um sofrimento avassalador que vai além do visível e do compreensível, capturando a essência tanto do gótico quanto do sublime. A dor intensa e oculta, que corrói e consome, reflete a influência do gótico no modo como apresenta a experiência humana como algo repleto de sombras e de forças incompreensíveis. Ao mesmo tempo, a intensidade quase transcendente desse sofrimento eleva a experiência a um plano sublime, onde a dor se torna uma provação que desafia os limites da resistência humana. Dessa forma, o poema encapsula a essência do gótico e do sublime ao apresentar uma visão de dor e existência, que toca tanto o trágico quanto o aterrorizante, uma representação poética de uma “suprema dor” que, oculta e silenciosa, transcende a mera experiência humana.

3.2 O *locus horribilis* em “Ruínas” e “O incêndio”

Em um primeiro momento, os poemas de Mariana Luz parecem não indicar a presença de *locus horribilis*, visto que, na maioria dos versos, eles são construídos de maneira sutil. Nos textos selecionados, nota-se o mesmo tipo de espaço narrativo; porém, os poemas aparecem ambos carregados de simbologia e história, isto é, a ruína, tanto aquela causada pelo tempo, como aquela causada por uma tragédia.

Na análise do primeiro poema, é possível notar um *locus horribilis* a partir da discussão apresentada no capítulo 1, mais especificamente, em relação à criação de um cenário do medo, partindo de elementos característicos à ambientação brasileira. A criação de um espaço gótico é tão importante quanto a representação da personagem monstruosa, pois, tal como o monstro, o medo inspirado pelos *loci horribiles* não decorre somente com a descrição do local, mas também com outros elementos envolvidos. Assim, considerado uma obra-prima repleta de simbologias, no poema “Ruínas”, observa-se nos versos uma perspectiva de um ambiente sombrio, com um aspecto degradante, e que parece representar um espaço cheio de memórias.

RUÍNAS

Aqui onde se veem estas ruínas
 Negro covil de vermes asquerosos,
 Era um solar de nobres poderosos
 Cheio de coisas raras, peregrinas.

Crê-se escutar ainda as cristalinas
 Notas de risos francos, sonorosos,
 Soltas por lábios frescos e formosos
 Neste velho salão todo em ruínas.

A um canto uma guitarra abandonada
 Jaz junto a uma estátua mutilada
 Representando uma gentil pagã.

Quantas vezes, guitarra maviosa,
 Tangeu de outrora trêmula, saudosa,
 A pequenina mão da castelã.

(Luz, 2021, p. 83).

A descrição da ruína, já na primeira estrofe, evidencia as impressões do eu lírico em relação a esse ambiente carregado de lembranças e uma aura negativa. Assim, na estética gótica europeia, por exemplo, podemos identificar arquétipos do *loci horribiles*, tais como: castelos fechados e escuros, igrejas em ruínas, florestas exuberantes e amedrontadoras, dentre outros. Porém, no poema de Mariana Luz, o *locus horribilis* parece ser um casarão colonial, evidente no verso “[e]ra um solar de nobres poderosos” e “[n]este velho salão todo em ruínas”.

Além disso, o campo semântico “vermes”, “negro”, “abandonada”, “mutilada” parece resgatar uma imagem mórbida e/ou assombrada, isto é, eles parecem constituir um ambiente que colabora para alertar e persuadir o leitor dos perigos sobrenaturais do lugar (França, 2013, p. 68).

Assim, o espaço mostra rastros que parecem aludir aos processos históricos, culturais e sociais, porém não em transformação, mas sim o que um dia ele representou para a dinâmica social do século XIX. Dessa forma, toda a disposição e configuração do poema aparenta direcionar o leitor a percorrer entre destroços, não somente através da visão, mas também através dos sons e das sensações, a fim de ponderar sobre os tempos passados. Os versos “[c]rê-se escutar ainda as cristalinas” e “[n]otas de risos francos, sonorosos” parecem reminiscências de um momento alegre, mas que agora ecoam como sons fantasmais no ambiente.

No decorrer do poema, um local destruído é apresentado. Em um determinado momento fora considerado um lugar belo, feliz, com ricos monumentos clássicos, cultura e estrutura únicas (“[e]ra um solar de nobres poderosos” / “[c]heio de peças raras, peregrinas” / “[...] A um canto uma guitarra abandonada” / “[j]az junto a uma estátua mutilada” / “[r]epresentando uma gentil pagã”), tudo acabou se tornando ruína assombrada por lembranças, isto é, aparenta representar o fim de um tormento, mas que ainda ficou na memória. Além disso, a “castelã”, ao final do poema, resgata o ideal de espaço gótico europeu setecentista, o castelo.

Além disso, vale frisar o verso “[n]egro covil de vermes asquerosos”, que pode ser interpretado de duas formas: a primeira diz respeito à presença desses vermes em um ambiente que está sendo dominado por parasitas e outros bichos, tornando o espaço um local pútrido e deteriorado, levando em conta os anos de negligência; já a interpretação seguinte pode ser feita como uma crítica à alta sociedade brasileira da época, que, naquela morada, era habitada por pessoas sem moral.

Em relação ao sublime, o sentimento de transcendência é produzido a partir da construção de uma memória e toda a carga histórica e referencial que ela carrega. Além disso, no poema, isso fica evidente no trecho referente à presença de vermes que causam sensação de repugnância e medo, pois a noção de um ambiente insalubre, repleto de insetos e objetos velhos, abandonados e apodrecidos, desperta sensações de terror, tendo os órgãos dos sentidos um importante papel nesse processo.

No que diz respeito à visão, a imagem de uma construção em ruínas parece proporcionar ao imaginário do eu lírico a criação de alucinações, com um ambiente soturno e carregado de elementos assustadores, como a própria visão de figuras como uma estátua mutilada que representa a imagem de uma “gentil pagã”. Ademais, com a criação desse cenário assombrado, outras sensações são despertadas pelo eu lírico, pois parece imaginar os sons fantasmagóricos de risos dos antigos moradores.

Partindo de uma interpretação não muito distinta do texto anterior, o poema intitulado “O incêndio” aborda uma perspectiva única em relação ao *locus horribilis*. Na literatura gótica, diversos são os cenários construídos a partir de uma tragédia, muitos deles consagrando uma imagem depreciativa, que vão além da aversão e do pavor. Na estética gótica, as doenças, as tempestades colossais, as guerras, por exemplo, são grandes tragédias que destroem todo um ambiente, deixando os

lugares tomados por destruição, morte e sofrimento, e que corroboram para a construção de um espaço do medo. Um incêndio serve como um *locus horribilis* intenso, cheio de simbolismos poderosos que amplificam o medo, a destruição e o caos. Ele representa um ambiente onde a devastação e o descontrole dominam, e seu impacto na narrativa é multifacetado. É o que percebemos no poema a seguir:

O INCÊNDIO

Calmo e sereno o dia despontara
 Uma nuvem sequer não empanara
 Do sol inda o fulgor.
 Das aves o concerto em harmonia
 Casava-se aos rumores da alegria
 Da vida no labor.

Calmo e sereno o dia. Eis, de repente,
 Um grito angustioso e estridente
 Abala os corações:
 Fogo! gagueja a turba espavorida
 Vendo a espiral do fumo denegrada,
 Torcer-se em turbilhões.

Nuvens escuras, tétricas, imensas
 Ocultaram do céu em ondas densas
 A tela multicolor
 Em baixo, como um Etna inflamado,
 Rugia o incêndio indômito, irado!
 Horror, meu Deus! Horror!

Nos rostos contraídos se estampava
 Traços profundos que o terror cavava
 De dor e de aflição
 E o vento, impiedoso e inclemente,
 Soprava, ateando impiedosamente
 A cruel destruição!

Nada mais resta já! Petrificados,
 Os náufragos da dor olham pasmados
 De horror e de agonia.
 Ao doido frenesi, ao caos horrível
 Sucede o pranto forte, inextinguível
 Que aos tristes atrofia.

(Luz, 2021, p. 113)

A primeira estrofe do poema deixa clara a percepção do eu lírico em relação à paz e à tranquilidade. No trecho inicial, através do campo semântico empregado (calmo, sereno, harmonia), parece ser enfatizado o quão austero e rotineiro é esse lugar. Um acontecimento fatídico que abala e contorce os sentidos do eu lírico

evidencia o quão impiedoso e sobrenatural é essa catástrofe. O incêndio, no próprio título já se observa com o uso do artigo definido, servirá como o foco, o item crucial, isto é, o elemento que cria uma conexão com o conteúdo, e que consome de forma inclemente, surge de repente, sem origem aparente, o que leva a questionar o significado desse fenômeno à luz da estética gótica.

Com características destrutivas e incontroláveis, capaz de consumir tudo ao seu redor, nas literaturas setecentistas, por exemplo, o incêndio é por vezes usado para retratar o colapso de mundos inteiros, como mansões antigas, castelos e vilarejos. O fogo devora o cenário, consumindo a história, os segredos e as memórias desses espaços, e simboliza a aniquilação total de uma era, de uma linhagem ou de uma identidade, como ocorre nos trechos “[a]o doido frenesi, ao caos horrível”, “[s]ucedo o pranto forte, inextinguível” e “[q]ue aos tristes atrofia.” As expressões “inextinguível” e “atrofia” parecem significar cicatrizes que ficarão marcadas na memória daqueles (turba espavorida) que presenciaram tal evento.

Além disso, os versos “[r]ugia o incêndio indômito, irado!” e “[e] o vento, impiedoso e inclemente!” parecem indicar que o fogo tem consciência própria, pois “indômito”, “irado”, “inclemente” remetem à ideia de indomável, insubmisso, que não pode ser interrompido. E vemos o real poder que essa tragédia afeta ao eu lírico a ponto de questionar o que acontece ao seu redor.

A esse cenário aterrador soma-se a presença de “[n]uvens escuras, tétricas, imensas”, onde havia o brilho do sol e o azul do céu; agora foram encobertos em “ondas densas”, ocultando a “tela multicolor”. O espaço é descrito como um “Etna inflamado”, um vulcão ativo ainda na atualidade, porém, na mitologia, era um local para onde eram levados os seres, tais como deuses, gigantes e reis, para cumprirem com seu aprisionamento e castigo, e no poema pode ser interpretado como um aviso sobre sua imponência e poder. Antes o lugar era visto como um lugar de alegria, e agora é ambiente de “[um]a cruel destruição”, que transforma “[n]os rostos contraídos...” em “dor e de aflição”, esta última causada principalmente por algo inexplicável e descontrolável.

Os versos ainda atestam a grandiosidade do ambiente catastrófico: “a espiral do fumo”, “nuvens escuras”, “ondas densas”, ou melhor, um cenário descrito a partir dessas características parece se estender infinitamente, resgatando novamente a ideia de sublime – pois a magnitude da tragédia torna impossíveis de serem apreendidas pelos olhos humanos. Burke registra a obscuridade – as sombras

envolvem todo potencial ameaçador do mistério, sendo, pois, veículos de incerteza e opressão (Burke, 1996). Esse local hostil torna-se uma ameaça ainda maior às pessoas que ali estão, em função da origem sobrenatural do incêndio, que abala e desnorteia os cidadãos. Tudo o que é fora do comum, um incêndio de origem inexplicável, é fonte do sublime, pois o desconhecido também desencadeia a sensação de medo.

Para Burke, a noção de que algo está fora de controle também é fonte de sublime. É a noção de infinitude causada pela dimensão do incêndio que provoca isso, sendo a própria visão forte influência nobre desse aspecto, já que o vislumbamento de uma “tela multicolor” faz com que o real e o irreal se entrelaçam. Por fim, vale ressaltar, há também uma indicação da insignificância do ser humano em meio a esse ambiente hostil, que é “[...] Os naufragos da dor olham pasmados”, que remete ao ser humano perdido (naufrago) diante de uma imensidão do mar, porém o caso aqui remete à imensidão do fogo.

3.3 A fantasmagoria em “Pálido espectro” e “Anjo decaído”

Na literatura gótica, a fantasmagoria representa uma fusão entre o real e o sobrenatural, funcionando como uma manifestação de medos, traumas e desejos reprimidos. A presença do espectral e do irreal permite que o gótico explore tanto os mistérios externos quanto os conflitos internos dos personagens. Nos poemas aqui selecionados para a análise, o passado fantasmagórico se manifesta por meio de lembranças, não necessariamente através da figura fantasmagórica, mas uma metáfora disso. O primeiro poema intitulado “pálido espectro” parece fazer um retrato de uma alma atormentada.

PÁLIDO ESPECTRO

Como pálido espectro vacilando
A cada passo sobre a laje fria,
Eu vou seguindo a dolorosa via
Onde pedaços da alma vou deixando

E esse viver atroz que, dia a dia
Meu pobre coração vai torturando
Torna-me um ser tristonho e miserando
Engolfado em letal melancolia

Exausta caminheira chego ao termo

Do sofrimento; o coração, enfermo
 Já não sinto pulsar... pobre esquecido...

É inútil tentar. Ao longe, esguio
 Vejo um cipreste lúgubre, sombrio,
 Morrer!... E vou morrer sem ter vivido!
 (Luz, 2021, p. 79)

A figura fantasmagórica, ícone da literatura gótica, parece, a princípio, manifestar-se na primeira estrofe, visível através de características como “vacilando” e “laje fria”, que remetem à ideia de uma aparição que surge de forma sobrenatural, ainda mais com a expressão “Pálido espectro”. Porém, se observarmos atentamente, é algo que vai mais além de uma seleção de palavras simplistas.

A comparação, condicionada principalmente com a conjunção “como”, não desmerece o elemento da estética gótica, muito menos no que se refere à convenção da fantasmagoria, já que às vezes essa configuração pode ser representada através de outro elemento como, por exemplo, uma lembrança ruim. No caso do poema, observa-se nos versos “[e]u vou seguindo a dolorosa via” e “[o]nde pedaços da alma vou deixando”, a alma aqui parece ser resquício de uma lembrança ruim, pois está sendo deixada para trás em uma “dolorosa via”. Neste caso, refere-se à alma como memória, pois ela é que abrange todo um conhecimento e/ou uma experiência de vida, que, no caso do eu lírico, parece ser negativa. O “viver atroz”, que pode ser lido como a experiência traumática, parece não querer se afastar, como fica evidente em “[m]eu pobre coração vai torturando”, “[t]orna-me um ser tristonho e miserando” e “[e]ngolfado em letal melancolia”, remetendo ao impasse final dessa angústia, dessa lembrança que ainda assombra o eu lírico.

Ademais, vale lembrar que em algumas narrativas góticas o passado e o presente se misturam de maneira indistinta, especialmente quando os personagens revivem traumas antigos como se estivessem acontecendo no momento atual; por isso, pode ser interpretado o seguinte verso como algo que se mescla no passado e no presente: “[e] esse viver atroz que, dia a dia” e “[m]eu pobre coração vai torturando”. O tempo parece se confundir, e os eventos do passado retornam com uma força quase palpável, fazendo o eu lírico se questionar o que é real e o que é memória. Esse efeito fantasmagórico do tempo cria uma experiência aterrorizante de perpetuidade do sofrimento. Tal efeito de perpetuidade pode ser visualizado com o uso dos verbos na sua forma de gerúndio (“vacilando”, “torturando”, “miserando”), podendo ser interpretados a partir de um começo no passado, que continua no

presente e parece atingir o seu fim no futuro, quando o eu lírico expressa que “[...] ao longe, esguio”, “[v]ejo um cipreste lúgubre, sombrio”, em que o seu destino será a morte (não somente física, mas também da alma), pois Ela parece ser a única forma de escape dessa melancolia que o atormenta.

O mergulho na inquietação do eu lírico propõe envolver o leitor nas brumas do desconhecido e/ou inescrutável. Em relação à melancolia como o tormento do eu lírico, Edmund Burke chama a atenção para a pequenez da vulnerabilidade humana, isto é, a imensidão da melancolia (uma força indomável e inevitável) como fonte do Sublime. Observa-se como o sublime está ligado a sentimentos que ultrapassam a compreensão racional, evocando um estado de elevação, pavor e maravilhamento diante do desconhecido, do vasto ou do incompreensível. A imagem da melancolia gótica intensifica essa experiência ao misturar a beleza sombria do luto com a presença do mistério da morte. Este último pode ser interpretado como fonte do sublime, quando esse sentimento diante da morte carrega a ideia de um anseio pelo infinito e pela libertação das limitações da vida, o que provoca um sentimento de grandiosidade e terror.

Em “Anjo decaído”, propõe-se observar um passado repleto de arrependimentos, que se manifesta, assim como no poema anterior, através da memória. No poema, pode-se notar símbolos que representam arrependimentos profundos e inescapáveis, que trazem à tona o sentimento de culpa e remorso.

ANJO DECAÍDO

Perdoai-lhe, Senhor, ela foi casta,
Tão pura como os anjos que vos cercam
Entoando louvores.
Cingiu-lhes a branca fronte uma grinalda
De quem o vendaval da negra sorte
Amarrotou as flores.

Teve uma alma branca como os lírios,
Um coração, sacrário imaculado,
De candidez e amor.
Quantas vezes ergueu-vos uma prece
Nascida do seu seio alabastrino
De mágico palor.

Ontem, inda era a virgem meiga e casta,
Modesta e perfumosa violeta
Rainha dos vergéis.
Hoje, é a mulher falsa e perjura,
A bela cortesã de olhar altivo

E sorriso cruéis.

Mas... quem sabe? Talvez que esse sorriso
 Que a coralina boca desdenhosa
 Lhe enflora alegremente
 Seja um sorriso falaz que esconda ao mundo
 A dor que lhe apunhala essa existência
 Ruidosa e inclemente.

Quem sabe se essa alcova perfumada,
 Esse ninho de odor estonteante,
 Tão esquisito e etéreo,
 Não é a testemunha de seu pranto?
 Há muitas dores que amarguram a vida
 envoltas no mistério...

Perdoai-lhe, meu Deus, na longa estrada
 Desta vida de intérminos pesares
 Há desvios fatais!
 Pobre louca! Seus risos de criança,
 Descuidosa e feliz foram perder-se
 Na vertigem voraz!

(Luz, 2021, p. 167)

O poema inicia com uma súplica, “Perdoai-lhe, Senhor, ela foi casta,” exaltando a personagem como um ser imaculado, “pura como os anjos” e com “uma alma branca como os lírios”. Esta imagem de pureza associa a mulher a um ideal de candura e espiritualidade que transcende a condição humana, aproximando-a de uma entidade sublime, quase divina. A descrição de seu “coração, sacrário imaculado” e o uso de comparações angelicais acentuam essa idealização da inocência, o que evoca no leitor uma admiração arrebatadora e uma sensação de elevação moral, duas características fundamentais do sublime.

O tom de súplica e melancolia, marca de Mariana Luz, se faz presente já no primeiro verso do poema: “[p]erdoai-lhe, Senhor, ela foi casta”. Neste excerto, é possível visualizar uma percepção distante do eu lírico em relação a uma mulher. As referências sagradas, tais como “anjo”, “Senhor”, “louvores”, assim como o próprio título do poema – “Anjo decaído” - já nos remete simbolicamente às histórias bíblicas, isto é, histórias que abrangem não somente descrições e/ou mensagens benévolas, mas também relatos de traição, angústia, caos, arrependimento e culpa.

À medida que o poema avança, a súbita transformação da personagem de “virgem meiga e casta” para uma “mulher falsa e perjura” cria um contraste dramático, no qual a pureza se desfaz em degradação. Este é um exemplo de sublime trágico, que nos coloca diante de uma perda irreparável e de um destino inevitável. A

intensidade da mudança de estado — de uma figura angelical para uma “cortesã de olhar altivo e sorriso cruéis” — é chocante e comovente. O sublime trágico emerge aqui na forma de uma decadência que, embora terrível, é apresentada com tamanha profundidade emocional que transcende o simples horror, transformando-se em uma visão grandiosa do sofrimento humano.

Assim, percebe-se em “[c]ingiu-lhes a branca fronte uma grinalda”, “[d]e quem o vendaval da negra sorte” e “[a]marrotou as flores” uma mudança caracterizada pelo vendaval da negra sorte, levando à compreensão de que a integridade da moça de alguma forma foi afetada, pois o que antes era vista como “[u]m coração, sacrário imaculado”, “[d]e candidez e amor”, agora é “[a] bela cortesã de olhar altivo”, “[e] sorrisos cruéis”. Aos poucos, é possível perceber o passado fantasmagórico, que ocorre não a partir de uma revelação de um ato brutal que afeta outrem, mas sim da possibilidade de a moça ter o seu passado sombrio, fruto de sua própria decisão, que a atormenta eternamente. O simples conhecimento cruel que paira na sua memória assombra a jovem, e o resultado será a sua infelicidade angustiante.

A presença de dois passados, um feliz e um outro desconhecido, “porém sombrio”, oferece dois pontos de vista em relação à jovem. No entanto, é a última perspectiva que torna os versos parte da estética gótica, pois a decisão dela no passado parece ser o elemento de perseguição no presente, o elemento do arrependimento: “[n]ão é a testemunha de seu pranto?”, “[h]á muitas dores que amarguram a vida”, “envoltas no mistério...”

Assim, a figuração da fantasmagoria funciona como uma manifestação de arrependimentos não resolvidos, pois representa ações ou escolhas que assombam o presente (“Há desvios fatais!”). Na literatura gótica, personagens são perseguidos por erros e falhas do passado, que retornam como lembranças vívidas ou como verdadeiras aparições, trazendo um peso psicológico que os impede de viver plenamente. Esse retorno constante do passado é um lembrete de que certos arrependimentos nunca podem ser apagados, isto é, esse lembrete do passado age como uma manifestação física e emocional, como se vê em: “[a] dor que lhe apunhala essa existência” é “[r]uidosa e inclemente”.

É interessante chamar atenção para o fato de que a mulher, ao longo dos séculos, vem sendo sempre retratada como santa ou devassa. Se não for santa, não merece perdão e é rejeitada pela sociedade. O fardo de ser mulher carrega essa

dualidade, instrumentalizada para mantê-la dentro de papéis restritos, punindo desvios e celebrando a conformidade.

Aqui também se encontra outro tema reconhecível da estética Gótica, a *femme fatale*, que, mesmo não sendo o foco dessa análise, contribui para esta interpretação. Em *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, Anne Williams explora as personagens femininas e sua transformação em figuras de *femme fatale* em um contexto de arrependimento e culpa. Neste contexto, Williams examina as dinâmicas de gênero na literatura gótica, abordando como a construção de personagens femininas frequentemente as coloca em papéis que oscilam entre vítima e figura de poder sombrio, e como essas personagens desenvolvem um senso de culpa e arrependimento em suas trajetórias.

Dito isso, em relação ao sublime, nota-se uma atmosfera de tensão e angústia desencadeada pela luta interna que corrói a jovem. Essa luta, somada à noção de bem e mal que oscila no poema, revela a complexidade moral e o terror de enfrentar o lado sombrio. Além disso, vê-se como o arrependimento também assume uma dimensão sublime quando representa um reconhecimento de erro que abre uma conexão com o divino ou uma possibilidade de redenção, pois é possível observar como o arrependimento é expresso no poema de maneira intensa, levando-a a uma confrontação com forças maiores do que ela mesma.

O poema sugere que, apesar de sua queda, a personagem ainda carrega dentro de si a dor de sua existência corrompida. Este sofrimento oculto é tratado com uma empatia que eleva sua condição, como vemos na estrofe que questiona: “quem sabe? Talvez que esse sorriso [...] / Seja um sorriso falaz que esconda ao mundo / A dor que lhe apunhala essa existência.” A ideia de um sofrimento profundo e oculto contribui para a sensação do sublime, pois cria uma distância entre o que é visível e o que é realmente sentido, acentuando o mistério e a complexidade da personagem.

Nesse sentido, o sublime, no poema, é ainda intensificado pelas súplicas do eu lírico em favor da personagem, repetindo apelos por perdão e compaixão. Essas súplicas geram uma atmosfera de misericórdia e perdão divinos, elevando o poema de um nível moral e estético. A expressão final “Pobre louca!”, ao descrever os “risos de criança” que se perderam, destaca a tragédia de sua vida em um tom de piedade e melancolia, projetando o sofrimento humano como algo que demanda não só compreensão, mas também redenção.

Os poemas de Mariana Luz, incluindo "Anjo Decaído," revelam uma profunda intersecção entre o gótico e o sublime, explorando temas de decadência, sofrimento e a perda da inocência em uma linguagem carregada de imagens poderosas e contrastantes. Luz consegue capturar o gótico em suas descrições sombrias e enigmáticas, onde a beleza e a corrupção coexistem, envolvendo o leitor em uma atmosfera de mistério e decadência emocional. Ao mesmo tempo, seu uso do sublime confere uma dimensão de transcendência e compaixão aos personagens e às situações, projetando o sofrimento humano como algo que demanda compreensão e redenção.

Em seus versos, Mariana Luz conduz o leitor por paisagens emocionais elevadas, nas quais o horror e a beleza se encontram, revelando tanto a fragilidade quanto a profundidade do espírito humano em um mundo que simultaneamente encanta e desmorona. Dessa forma, seus poemas oferecem uma experiência estética que transcende o simples medo ou a mera admiração, abrindo espaço para uma reflexão mais ampla sobre a natureza humana e suas contradições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estética gótica, originada no final do século XVIII na Europa, caracteriza-se pelo fascínio com o sombrio, o misterioso e o sobrenatural, surgindo como uma reação ao racionalismo iluminista e ao neoclassicismo. Suas raízes encontram-se no romance inglês, especialmente com *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, considerado o primeiro romance gótico. Influenciada pelo romantismo, a estética gótica incorpora uma atmosfera de decadência e horror, refletindo as ansiedades e os conflitos humanos em cenários sombrios e claustrofóbicos, marcados por ruínas, castelos antigos e elementos sobrenaturais.

Entre as principais características do gótico, estão a ambiguidade entre o real e o sobrenatural, personagens atormentados por segredos e arrependimentos, e uma ambientação que mistura o sublime e o grotesco. A dualidade entre beleza e terror é fundamental na criação de uma estética do sublime, conforme teorias de Edmund Burke, que associam o sublime a sentimentos intensos e contraditórios, como o êxtase e o medo, especialmente diante do desconhecido e do infinito. Esse conceito serve de base para interpretar o gótico como uma expressão do inconsciente e das emoções reprimidas.

Na literatura gótica, há uma exploração de temas, tais como: isolamento, arrependimento, angústia e medo, muitas vezes, utilizando elementos das convenções góticas: a fantasmagoria, o personagem monstruoso e o *locus horribilis*, para refletir a complexidade de questões sociais, emocionais e mentais. Na poesia gótica, os sentimentos são intensificados através de imagens potentes e atmosféricas que evocam o sublime, usando a linguagem poética e subjetiva para explorar as profundezas da alma humana em um espaço imaginário de angústia e reflexão. A poesia gótica incorpora o mistério e o sinistro de maneira mais introspectiva, criando uma atmosfera de melancolia que remete ao eterno retorno do passado.

No Brasil, o gótico ganha força a partir do século XX, quando autores brasileiros começam a incorporar elementos desse estilo em sua literatura. Escritores como Álvares de Azevedo e Augusto dos Anjos exploram a morbidez e o pessimismo em suas obras, trazendo um gótico tropical, que mistura elementos nacionais com a estética sombria de suas influências europeias. No Brasil, o gótico dialoga com temas locais e incorpora aspectos culturais e geográficos que tornam a experiência mais

próxima do contexto nacional, adaptando o clima sombrio dos castelos e ruínas europeias a ambientes como fazendas coloniais e casas abandonadas.

Na poesia brasileira, o sublime burkeano se manifesta na forma como os poetas exploram a fragilidade e a intensidade da existência. Esse sublime é alcançado ao lidar com temas de morte, arrependimento e a efemeridade da vida, em versos que evocam o espanto e a admiração diante do desconhecido e daquilo que é incompreensível. Poemas brasileiros que utilizam a estética gótica criam uma atmosfera de suspensão e deslumbramento ao enfatizar o sublime nas experiências de sofrimento e arrebatamento, possibilitando ao leitor uma reflexão profunda sobre a natureza humana e os mistérios da existência.

No caso da poetisa Mariana Luz, percebe-se uma forte influência da estética gótica nos seus poemas, publicados, postumamente, na coletânea *Murmúrios e outros poemas*. Como visto nos capítulos 1 e 2, diversos são os critérios para caracterizar um texto como pertencente à estética gótica, por isso não se pode afirmar que (e não foi a intenção) Mariana Luz foi uma escritora gótica, já que a maior parte do seu trabalho não se enquadra nessa vertente. Dito isso, foram selecionados seis poemas para fazerem parte do corpus desta pesquisa, pois, a partir de um exame minucioso, foram notados vestígios dessa estética: “Leprosos”, “Suprema dor”, “Ruína”, “O incêndio”, “Pálido espectro” e “Anjo decaído”.

Na maior parte dos poemas analisados, são representados, em tom melancólico, temas internos do ser humano. Uma das características de Mariana Luz é a apresentação desse tema em diferentes formatos; porém, é no decorrer dos versos que são revelados arrependimentos, angústias, transgressões, dor, culpa e medo por parte do eu lírico. Desta maneira, foi possível verificar, por exemplo, como os lugares refletem um espaço de memórias ruins e traumáticas.

O passado fantasmagórico dos poemas “Pálido espectro” e “Anjo decaído” manifesta-se através de memórias. A escritora não utiliza esse elemento apenas como uma forma de revelar atos pretéritos, mas também para alterar as consequências dos nossos atos. É com tom de súplica que se observa, como exemplo, no poema “Anjo decaído”, o arrependimento e a culpa que se manifestam por decisões mal tomadas no passado, que nos atormentarão eternamente.

A respeito das figurações do monstro de Mariana Luz, seus atos se revelam através de atitudes. No caso de “Leprosos”, nota-se a monstruosidade manifestada através de 3 elementos: a doença, os doentes e a sociedade; já em “Suprema dor”, a

monstruosidade é a representação de um medo interno, que consome e domina o eu lírico, a ponto de fazê-lo se autodestruir.

No que se refere ao sublime, percebe-se como o eu lírico mergulha em estados emocionais extremos que o aproximam de algo maior e inatingível, explorando algo que é ao mesmo tempo aterradora e reveladora. Burke enfatiza a intensidade de emoções, causadas por diversos elementos, tais como foram analisadas nesta pesquisa, evocando o sublime por sua capacidade de desafiar a compreensão e gerando uma reação de fascinação e temor.

REFERÊNCIAS

Mariana Luz. Academia Itapecuruense de Ciências, Letras e Artes. 2021
Disponível em: <https://aicla.org.br/mariana-luz/>. Acesso em: 24 de Outubro de 2024.

AISSA, José Carlos. Alguns aspectos do estranho e do sublime na poesia gótica. vol. 10 nº 18 1º sem. 2009 p. 213-226. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/2261>. Acesso em: 24 de abril de 2024.

BARBAS, Helena. O Sublime e o Belo – de Longino a Edmund Burke. 2006
Disponível em: http://helenabarbas.net/papers/2002_Sublime_H_Barbas.pdf.
Acesso em: 8 de abril de 2024.

BARDINE, Bryan. Metal and Gothic Literature: Examining the Darker Side of Life (and Death). English Faculty Publications. Paper 59. Modern Heavy Metal: markets, practices and cultures - International Academic Conference 2015. Disponível em: https://ecommons.udayton.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1068&context=eng_fac_pub. Acesso em: 24 de Outubro de 2024.

BELLAS, João Pedro. Gótico Brasileiro: uma proposta de definição. Organon, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1 – 15, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/107875>.
Acesso em: 9 de abril de 2024.

_____. A busca pela transcendência nos trópicos: o sublime no romantismo brasileiro. Anais do IX Sappil – Estudos de Literatura, UFF, nº 1, 2018. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/6570/Disserta%20a7%20a3o%20-%20Jo%20Pedro%20Bellas%20-%20A%20busca%20pela%20transcend%20ancia%20nos%20tr%20picos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 de abril de 2024.

_____. Terror e melancolia: o sublime na poesia de Fagundes Varela. 2017
Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=1372>. Acesso em: 18 de março de 2024.

BOTTING, Fred. Gothic. London; New York: Routledge, 1996.

BRONTË, Emily. O morro dos ventos uivantes. São Paulo: Nova Fronteira; 1ª edição. 2020.

BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo. São Paulo: UNICAMP, 1993.

CÂMARA, Cidinalva Silva. O começo e o fim do mundo: estigmatização e exclusão social de internos da colônia do Bonfim. São Luís. Dissertação. 2009. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/bitstream/tede/586/1/CIDINALVA%20SILVA%20CAMARA.pdf>. Acesso em: 28 de abril de 2024.

CARROLL, Noël. A filosofia do horror ou paradoxos do coração. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.

JÚNIOR, Edson. A maternidade como motivo gótico em “Os Porcos”, de Júlia Lopes de Almeida - 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/70316>. Acesso em: 21 de abril de 2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (Orgs.). Dicionário de símbolos: (mitos, costumes, formas, figuras, cores, números) 16. ed. Trad. Vera da Costa e Silva [et. Al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

Facing the Strategic Sublime: Scenario Planning as Gothic Narrative. Vector 2022. Disponível em: <https://vector-bsfa.com/2022/03/23/facing-the-strategic-sublime-scenario-planning-as-gothic-narrative/>. Acesso em: 22 de Maio de 2024.

FRANÇA, Júlio. “A melancolia dos invernos nos ardores do verão”: a literatura brasileira e a tradição gótica. In: Werkema, Andréa Sirihal et al. Conversas sobre literatura em tempos de crise. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/33278306/_A_melancolia_dos_invernos_nos_ardores_do_ver%C3%A3o_a_literatura_brasileira_e_a_tradi%C3%A7%C3%A3o_g%C3%B3tica. Acesso em: 26 de abril de 2024.

_____. Fundamentos estéticos da literatura de horror: a influência de Edmund Burke em H. P. Lovecraft. 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/10358>. Acesso em: 26 de abril de 2024.

_____. “Gótico no Brasil”, “Gótico Brasileiro”: o caso de Fronteira, de Cornélio Pena. In: Encontro ABRALIC, 15, [S. l.]. Anais... [S.n.], 2018. p. 1097 - 1103. Disponível em: <https://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=2614>. Acesso em: 09 mar. 2024.

_____. Introdução. In: FRANÇA, Júlio [org.]. Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920). Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/38661>. Acesso em: 22 de maio de 2024.

_____. Ainda sobre o Gótico no Brasil: o caso de Noite na Taverna In: WEKEMA, Andréa Sirihal (Org.). “Cuidado, leitor”: Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea. 1. ed. São Paulo: Alameda Editorial, 2021. pp. 89 – 115. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=4708875&forceview=1>. Acesso em: 18 de abril de 2024.

HORACE, Walpole; O Castelo de Otranto: Nova Alexandria, 1996.

KOSELLECK, Reinhart. “Modernidade” in: Futuro Passado – contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 267-303.

Disponível em:

<https://ppghs.fflch.usp.br/sites/ppghs.fflch.usp.br/files/KOSELLECK%2C%20Reinhardt.%20Futuro%20passado.pdf>. Acesso em: 11 de abril de 2024.

LEWIS, Matthew Gregory, *The Monk, A Romance*, published 1796. Disponível em: Project Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/ebooks/601>. Acesso em: 12 de abril de 2024.

LOCKE, John. *Ensaio acerca do Entendimento Humano*. 1999. Disponível em: <https://cesarmangolin.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/08/locke-ensaio-acerca-do-entendimento-humano.pdf>. Acesso em: 21 de maio de 2024.

LOVECRAFT. H.P. *Supernatural Horror in Literature*. 2015

MENON, Maurício César. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. 2007. 257f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007. Disponível em: <https://repositorio.uel.br/items/3d395ddd-ae1e-4eed-b6d0-45c1b88254d1>
Acesso em: 1 de março de 2024.

MONTEIRO, Luís. *No Limiar da Visão: a poética do Sublime em Edmund Burke*. 2009. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/USP_d57c8f69633a1aa6982c7b8eed1f80dc
Acesso em: 1 de abril de 2024.

PIERAZZO, Jaqueline. *Entre o Terror e o Sublime: A Figura Feminina em “Berenice”, “Morella” e “Ligeia”* 2016.
Disponível em:
<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/86960/2/166842.pdf>
Acesso em: 21 de abril de 2024.

PINTO, Ricardo. *O gato. O Malho*. Ano 32, n. 13. Rio de Janeiro: 31/08/1933, p. 13-15. Disponível em: **<https://convergencialusiada.com.br/rci/article/view/475/350>**.
Acesso em: 10 de março de 2024.

POE, Edgar Allan. *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2013.

PRADO, Gustavo. *A busca estética de Edmund Burke: uma distinção entre o sublime e o belo*. 2019. Disponível em: https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/14567/2/GUSTAVO_ANDRADE_PRADO.pdf. Acesso em: 05 de abril de 2024.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. London: Routledge, 1996. v. 1.

RADCLIFFE, A. *Os mistérios de Udolpho*. Trad. Bianca Costa Sales. Domingos Martins: Pedrazul Editora, 2018.

ROSSETTI, Micaela Lüdke. *Burke, Kant e Lyotard: reflexões acerca do sublime*. Palíndromo, nº 12, jul./dez. 2014. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/5144>. Acesso em: 21 de abril de 2024.

SERRANO, Maria Mariana Mendes. O resgate do gótico e do sobrenatural na literatura brasileira: uma leitura de Bento, de André Vianco. GOIÁS 2023. Disponível em:
https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UEG-2_f8ced52e70b9110800d72829061c5d3b
Acesso em: 10 de março de 2024.

SILVA, Alexander Meireles da. Introdução. In: LE FANU, Sheridan. Carmilla: A vampira de Karnstein. Trad. José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010. Pp. 09 – 36.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. Fantasmagoria poética: da sensibilidade gótica à moderna poesia autoconsciente. Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 40, 2018 Universidade Estadual de Maringá, Brasil Disponível em:
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307458305009>. Acesso em: 10 de março de 2024.

TUAN, Yi-Fu. Paisagens do medo. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

VÁRZEAS, Marta. Dionísio Longino. Do Sublime. Tradução do grego, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2015).

WILLIAMS, Anne. Art of darkness: a poetics of gothic. The University of Chicago Press. 1995.