

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
LETRAS PORTUGUÊS-INGLÊS

ISABELA PARZIANELLO

**A MORTE DA FIGURA FEMININA ENQUANTO PRAZER ESTÉTICO
SOB A PERSPECTIVA DO GÓTICO, EM “BERENICE”, “MORELLA”
E “LIGEIA”, DE EDGAR ALLAN POE**

Trabalho de Conclusão de Curso

PATO BRANCO

2017

ISABELA PARZIANELLO

**A MORTE DA FIGURA FEMININA ENQUANTO PRAZER ESTÉTICO
SOB A PERSPECTIVA DO GÓTICO, EM “BERENICE”, “MORELLA”
E “LIGEIA”, DE EDGAR ALLAN POE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras Português- Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Pato Branco, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciada em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura de Língua Inglesa

Orientadora: Mariese Ribas Stankiewicz

PATO BRANCO

2017



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Pato Branco
Departamento Acadêmico de Letras
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **ISABELA PARZIANELLO**

Título: **A morte da figura feminina enquanto prazer estético sob a perspectiva do gótico em "Berenice", "Morella" e "Ligeia", de Edgar Allan Poe.**

Trabalho de conclusão de curso defendido e APROVADO em 01 / 12 / 17, pela comissão julgadora:

Prof.ª Dra. Mariese Ribas Stankiewicz – UTFPR Pato Branco
Orientador(a) e Presidente da Banca

Prof.ª Dra. Mirian Ruffini – UTFPR Pato Branco

Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

Prof.ª Dra. Cláudia Marchese Winfield
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

Prof.ª Ma. Rosangeia Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

A VERSÃO ORIGINAL DESTA ENCONTRA-SE DISPONÍVEL NA COORDENAÇÃO DO CURSO

DEDICATÓRIA

Não poderia dedicar este trabalho a outras pessoas senão minha mãe Leila e meu “paidrasto” Andrei; minhas avós Alzira e Elsa e avôs Darci e Euclides. Devo tudo a vocês; tudo que faço, tudo que sou. Meu coração é, eternamente, de vocês.

À Luiza, Julia, Victória e Manuela; os sorrisos e abraços que me fazem continuar. Sempre.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Mariese, por quem tenho um carinho imenso e consideração eterna; esmero seguir minha profissão com a mesma magnitude e paixão que você.

Aos grandiosos professores Wellington, Mirian e Rosangela, que fizeram meu coração bater mais forte a cada aula lecionada; por isso, meu eterno encanto.

Aos professores do curso de Licenciatura em Letras Português/Inglês e servidores da UTFPR, Câmpus Pato Branco; certamente, fizeram total diferença durante a minha formação.

Aos meus queridos amigos, por tornarem meus dias amargos em bálsamo puro, me surpreendendo com tanto esmero.

À minha família, que esmerou tanto minha formação quanto eu.

Principalmente e sempre, à Deus e São José, que iluminaram e confortaram-me nos momentos mais precisos.

“Imagens mórbidas, perversas, macabras – e a um tempo belas, hipnoticamente belas. O equilíbrio e a harmonia clássicos coexistindo com a torção e a distorção barrocas e sucumbindo a estas. Para além do belo, o sublime, em tudo aquilo que implica de passional, elevado, vasto e aterrorizante. Elementos cifrados e interconectados remetendo obsessivos uns aos outros, chocando-se e atraindo-se; pinturas de palavras ecoando em poesia, encapsuladas no arcabouço apertado do conto, morrendo e ressuscitando ao longo dos séculos [...] A mais rigorosa arte poética levada ao extremo, revertendo quase em seu contrário. Virtude às margens do vício. Vício tornado virtude”

Eliane Fittipaldi Pereira, 2012.

PARZIANELLO, Isabela. **A morte da figura feminina enquanto prazer estético sob a perspectiva do gótico, em “Berenice”, “Morella” e “Ligeia”, de Edgar Allan Poe.** 47 p. (Curso de Licenciatura em Letras), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2017.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso considera a necessidade de representar a morte feminina das personagens Berenice, Morella e Ligeia, de Edgar Allan Poe, enquanto sublime, reconhecendo-a enquanto expressão artística e problematizando sua banalização em algumas áreas da crítica à arte; o gótico-romântico de Poe é aqui visto como propulsor de uma ruptura à esta cultura conservadora. Os teóricos utilizados para dissertar sobre arte são Arnold Hauser (1984; 1988) e Ernst Gombrich (2011); já no que se utiliza sobre morte, Christian Riegel (1999) e Philippe Ariès (2012). O gótico-romântico é embasado através de Edmund Burke (1992), Fred Botting (2005; 2014) e Howard Lovecraft (1987), contextualizando com textos de Sigmund Freud (2006) e Tzvetan Todorov (2010) acerca do estranho e o fantástico; as personagens femininas do gótico de Poe foram analisadas através de Ruth Brandão (2006). Com isto, este trabalho busca manifestar a morte como libertadora da figura feminina nas artes, trazendo uma compreensão das manifestações no gótico-romântico.

Palavras-chave: Gótico-romântico. Edgar Allan Poe. Morte de figuras femininas.

PARZIANELLO, Isabela. **The death of female figure as aesthetic pleasure under gothic's perspective, in "Berenice", "Morella" and "Ligeia", of Edgar Allan Poe.** 47 p. (Language Graduation Course), Federal University of Technology – Paraná, Pato Branco, 2017

ABSTRACT

This course conclusion paper considers the necessity of representing female death in Berenice, Morella and Ligeia's characters by Edgar Allan Poe concerning the sublime, by recognizing it as an artistic expression and problematizing its banalization in some art criticism areas; Poe's gothic-romantic is seen as a propeller of rupture of this conservative culture. The theoretical author's works used to discuss art are Arnold Hauser (1984; 1988) and Ernst Gombrich (2011); on death, Christian Riegel (1999) and Philippe Ariès (2012). The gothic-romantic is based on Edmund Burke (1992), Fred Botting (2005; 2014) and Howard Lovecraft (1987); The feminine characters of Poe's gothics were analyzed by meaning of the theories of Ruth Brandão (2006). That being said, this study intends to display death as a liberator of the feminine figure in the arts, bringing a better understanding of the displays in the gothic-romantic work.

Keywords: Gothic-romantic. Edgar Allan Poe. Death of female figures.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O GÓTICO-ROMÂNTICO	15
1.1. O GÓTICO-ROMÂNTICO DE EDGAR ALLAN POE.....	21
1.2. A MORTE E A ARTE	24
2. AS PERSONAGENS FEMININAS DE POE	29
2.1. BERENICE.....	31
2.2. MORELLA.....	32
2.3. LIGEIA	33
2.4. AS SEMELHANÇAS	34
CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	45
ANEXOS	47

INTRODUÇÃO

Um dos papéis da literatura e das artes é a expressão da forma subjetiva e as mistificações sobre a realidade humana. Além disso, há exceções tanto na literatura como nas artes nas quais o sentimento humano se enleva e as representações do que é humano ou normal são passadas para um nível transcendental, transformadas em algo além do natural. Na maioria das vezes – seja na literatura, nas artes, ou na vida real – um destes temas subjetivos e místicos, a “morte”, tem sido tratado com profunda obscuridade e/ou melancolia, trazendo consigo traços mórbidos e de angústia; ainda mais quando a morte é relacionada à mulher, sempre vista com olhares frágeis, sensíveis, cheia de pureza e retratada de forma angelical.

A arte literária gótica de Edgar Allan Poe mostra-se intensamente preocupada com a beleza e com a estética em detrimento a moralidade, principal tema difundido nos meios filosóficos e literários de sua época. O denso simbolismo que usou em sua obra influenciou os franceses que, mais tarde, acabaram por refletir os frutos dessa influência sobre várias personalidades do *fin-de-siècle*, as quais iriam moldar o movimento artístico, literário e cultural, chamado modernismo. Dentre os principais símbolos de sua literatura, tanto dos poemas como de seus contos arabescos e, por vezes, grotescos, encontramos suas figuras femininas carregadas com jogos de sedução, aniquilamento e emoção, geralmente alcançados logo após um desenlace do enredo cuidadosamente preparado.

Suas figuras femininas rompem as barreiras do que era considerado usual e tradicional em sua época, durante o Romantismo, quando a mulher geralmente era representada para amar e ser amada, casar e ter filhos. Com Poe, a mulher aparece refletindo o arquétipo da *femme fatale*, desconcertada com alguma doença, anomalia e/ou com a morte, estranhamente alastrando beleza e êxtase. Enquanto na literatura romântica a figura feminina é totalmente idealizada em sua época e traz consigo uma ameaça emocional, com Poe ela representa perigo físico e busca permanentemente sua independência e oposição ao domínio masculino. Essa transformação da figura feminina frágil para *femme fatale* é unida por Poe à visão de morte como algo mórbido, porém artístico, com uma beleza singular, fora do comum.

Sendo assim, com a motivação despertada por essas temáticas, aqui almeja-se trabalhar a morte da figura feminina como prazer estético sob a perspectiva do gótico de Edgar Allan Poe, considerando apenas os contos “Berenice” (1835),

“Morella” (1835) e “Ligeia” (1838), ¹ nos quais as mortes das figuras femininas são chocantes e rompem diversas barreiras de expressão da arte e da literatura.

Este tema considera as grandes variáveis artísticas da morte da figura feminina, valorizando-a como arte e verificando as diversas formas de expressar os sentimentos que essa carrega consigo. Inapropriadamente, esse assunto ainda é muito banalizado e por muitas vezes visto de formas conservadoras e/ou imprecisas, levando em consideração o peso que o mesmo carrega. Faz-se necessária uma leitura de que a morte é parte de uma natureza imprescindível à vida humana; assim como a mudança de olhares sobre a posição da figura feminina, que é apresentada por Poe com sua natureza edificada e cheia de fascínio, culminando com a morte inevitável. Diante dessa leitura do mórbido fascinante, apenas a arte pode trazer a compreensão de que tanto a morte quanto a figura feminina desmistificada são questões sólidas e naturais.

Dentro da literatura, este tema tem um vasto acervo de conteúdo – de todas as formas: no texto dramático, narrativo ou lírico. Porém, não há muitas ideias para que esses textos sejam verificados ou compreendidos. Sendo assim, o objetivo deste trabalho é o de mostrar uma leitura da estética da morte feminina de Poe e explicar como ela se relaciona com a arte. Para isso, durante a realização desta pesquisa, foi feita uma busca acerca da biografia do autor, a fim de encontrar sua relação com o papel da figura feminina, da arte e do belo, da morte e do gótico. Um dos pontos principais foi a apuração bibliográfica da figura feminina no gótico-romântico e como *femme fatale*; a obra *Mulher ao Pé da Letra: A Personagem Feminina na Literatura* (2006), de Ruth Silviano Brandão foi essencial para que esta parte da pesquisa fosse efetivamente realizada.

Realizou-se uma pesquisa metódica a partir das questões: o que é arte? O que é morte enquanto prazer estético? A morte pode ser retratada como bela? A desmistificação da figura feminina aliada à morte acarreta em prazer estético? O que são estes elementos para Edgar Allan Poe? Como Poe transformou a literatura gótico-romântica a partir desses levantamentos? Estes questionamentos tiveram como propósito unificar as diversas concepções de figura feminina, de arte e de morte na literatura gótica e fora dela. Além disto, foram utilizados textos crítico-teóricos de Julio

¹ Em algumas traduções é possível encontrar-se “Morela” ou “Ligéia”; contudo, neste trabalho, será padronizado conforme a tradução utilizada, sendo apenas utilizado diferentemente em citações de outros autores.

Cortázar, com *Obra crítica* (1999) e *Válise de cronópio* (2006), e de H. P. Lovecraft em *O horror sobrenatural na literatura* (1987).

Para a concepção de arte, do belo e da morte como arte foram necessários o apoio de Ernst H. Gombrich em *A História da Arte* (2011), Arnold Hauser com *A Arte e a Sociedade* (1984) e *Teorias da Arte* (1988), Philippe Ariès com *História da Morte no Ocidente* (2012), Christian Riegel em seu livro *Response to Death: The Literary Work of Mourning* (2003), Ruth Silviano Brandão com suas críticas no âmbito feminista da obra *Mulher ao Pé da Letra: A Personagem Feminina na Literatura* (2006) e, principalmente o próprio Edgar Allan Poe em seu ensaio *Filosofia da Composição* (1846). As traduções dos contos utilizados foram meticulosamente escolhidas, pois os fatores linguísticos e escolhas lexicais influenciam muito na interpretação para a realização da análise deste trabalho. Sendo assim, apenas uma tradução de cada conto será utilizada, escolhidas a partir de comparação com os textos originais. As escolhas efetuadas foram as traduções de Eliane Fittipaldi Pereira e Katia Maria Orberg (2016).

Durante toda sua vida, Poe escreveu ensaios de críticas literárias, diversos contos e muitos poemas. Sempre entrelaçando o gótico e o sublime em seu trabalho. Preocupado com a estética e a poética, atingiu a perfeição na maior parte de seus escritos, apesar de ter passado por “fases” variadas durante sua carreira, que contrastaram de sua vida pessoal, como afirma Julio Cortázar (1999):

De maneira geral, os relatos assim apresentados podem dividir-se em oito grupos sucessivos: contos de terror, do sobrenatural, do metafísico, analíticos, de antecipação e retrospectão, de paisagem, do grotesco e satíricos. Esta ordem leva em conta a diminuição progressiva de interesse, que coincide, como dissemos, com uma diminuição paralela de qualidade (CORTÁZAR, 1999, p. 311).

Os textos de Poe deixam clara sua intenção de alcançar a perfeição artística. “Berenice”, “Morella” e “Ligeia” histórias contadas por narradores (maridos) que descrevem mulheres admiráveis: inteligentes, prontas para discursar sobre qualquer assunto, extremamente intelectuais; amáveis, angelicais, com gênios fortes e decididos; cada qual com sua característica física – o sorriso de Morella, os olhos de Ligeia e os dentes de Berenice – deixam os narradores maravilhados. Porém, todas adoecem e essas características se tornam amedrontadoras, desequilibrando completamente os narradores da história. Todas acabam sucumbindo à morte em

algum momento. Morella e Ligeia, cada uma de sua maneira, voltam à vida de maneiras inimagináveis e extraordinárias. Já Berenice deixa uma infundável questão sobre seu fim: Berenice realmente falece aos braços de seu marido? A doença é a real causadora de sua morte? Poe abala o leitor com esses textos. Trabalha a emoção humana a níveis extremos, instigando a imaginação a lugares aparentemente impossíveis.

Por esta razão, é muito discutida a concepção do que é arte, levando o assunto por diversos caminhos. Este olhar dúbio referente ao conceito de arte se amplia mais ainda quando há o tema morte envolvido, devido ao julgamento de estranheza que ainda carrega consigo. Um precedente que ilustra a discussão sobre a morte vista como arte é a afirmação de Riegel (2003, p. 18), onde a “[...] Morte é uma constante da existência humana. Onde há vida, haverá, inevitavelmente, morte”². Apesar do caráter mórbido, fúnebre, triste que carrega em si, este é o único destino de tudo e de todos – qualquer ser tem o mesmo fim. Mas se é algo natural e inevitável, por que é tão mal recepcionada quando utilizada para ser representada em uma forma artística? Novamente Riegel (2003, p. 18) cita que é “[...] porque a morte, muitas vezes, tem consequências emocionais devastadoras para os vivos, especialmente quando é relacionada a um ente querido”³.

Se a utilização artística da morte é algo que já causa choque, sua representação como prazer estético em diversas obras causa muito mais impacto. Há quem diga que a morte representada como o belo não seja arte, acusando os artistas muitas vezes de desajustados; mas então, qual seria a concepção de arte? Segundo Gombrich (2011, p. 15),

Nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas. [...] Não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes [...].

O mais difícil de olhar uma obra feita através da perspectiva do “autor *incomum*” que retrata a beleza da morte é que “temos o curioso hábito de pensar que

² Tradução nossa do original: “[...] death is the constant of human existence. Where there is life there is will also inevitably be death” (RIEGEL, 2003, p. 18).

³ Tradução nossa do original: “[...] because death often has devastating emotional consequences for the living, especially when the loss is a loved one” (RIEGEL, 2003, p. 18).

a natureza deve parecer-se sempre com as imagens a que nos acostumamos” (GOMBRICH, 2011, p. 27), sendo essas as imagens serenas de campos floridos ou belas mulheres com sorrisos angelicais e olhares inocentes.

Poe certamente traz sua incomum concepção do belo pelo caminho mais insano que qualquer artista poderia tentar seguir, englobando essa ideia de beleza macabra a um gótico inovador, a figura feminina da era Romântica e as barreiras do imaginário humano. Segundo Lovecraft (1987, p. 48),

Ele viu claramente que todas as faces da vida e do pensamento são igualmente apropriadas como tema para o artista e, inclinado que era por temperamento ao extravagante e ao tenebroso, decidiu ser o intérprete desses sentimentos poderosos e desses não raros acontecimentos ligados não ao prazer mas à dor, não ao crescimento mas à decadência, não à tranquilidade mas ao medo, e que fundamentalmente ou são contrários ou indiferentes, aos gostos e julgamentos expressos tradicionais da humanidade, e à saúde, sanidade e bem estar geral normal da espécie.

Ou seja, Poe realmente foi diferente dos Românticos de sua época; o gótico já existia há algum tempo, mas certamente foi reinventado por ele. As principais características, desde o surgimento do gênero – também conhecido como *gênero do horror* – foram mantidas na obra do escritor. Como afirma Fred Botting em sua obra *Gothic* (2014):

Textos góticos são, abertamente mas ambigualmente, não racionais, retratando distúrbios de sanidade e segurança, da crença supersticiosa em fantasmas e demônios, exibe de paixão descontrolada, violenta emoção ou voos de fantasia para retratos de perversão e obsessão⁴ (BOTTING, 2014, p. 02, grifos nossos).

Durante essa trajetória, uma das maiores mudanças provocadas por Poe, e assim como por outros revolucionários do gótico entre os séculos XVII e XVIII, foi que a mulher nunca havia sido vista como uma *femme fatale* no gótico-romântico; Botting (2014) denomina essas figuras femininas como *heroínas*, afirmando que:

[...] desfrutam de um grau de independência incomum, mesmo desanimador, muitas vezes atraído pelo mal-entendido e curiosidade em situações que

⁴ Tradução nossa do original: “Gothic texts are, overtly but ambiguously, not rational, depicting disturbances of sanity and security, from superstitious belief in ghosts and demons, displays of uncontrolled passion, violent emotion or flights of fancy to portrayals of perversion and obsession” (BOTTING, 2014, p. 02).

levam a uma sensação de impotência e perseguição. A sua vulnerabilidade e a violência desempenham a ilegalidade e a insegurança manifestadas em contextos e paisagens [...] (BOTTING, 2014, p. 04 – 05).

Esse tema é ainda banalizado pela maioria dos olhares da sociedade, não sendo visto como o processo artístico que realmente é; apesar do alto teor de horror sublime que apresenta, este pode ser transformado em algo belo e puramente escultural, que é o caso do trabalho de Poe.

1. O GÓTICO-ROMÂNTICO

O Romantismo, na América do Norte, iniciou-se ainda no século XVIII, quando as fábricas e maquinários estavam começando a fazer sucesso, acelerando o processo de industrialização e urbanização. Nesse momento, os trabalhadores começaram a ser alfabetizados (o que raramente se via antes), e até muitos escrevem romances: “À medida que a sociedade se industrializava, os níveis de alfabetização cresciam, e a literatura não era mais exclusividade de uma elite educada” (CANTON, 2016, p. 109).

As raízes do Romantismo advêm do movimento europeu intitulado *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), durante o qual foi introduzida a imagem do protagonista, “herói romântico”, que é conhecida até hoje e tem traços de ações menos importantes do que seus sentimentos e emoções. Outra característica do gênero romântico é o laço com o mundo natural; autores retratam a “beleza e o poder da natureza, e celebram a inocência e a impulsividade da infância” (CANTON, 2016, p. 108). Porém, grandes escritores reconheceram que a natureza também apresenta lados obscuros, capaz não apenas de retratar prazer, mas também terror, foi assim que surgiu o gênero gótico da literatura. Apesar deste grande surgimento na arte, o público ainda se interessava mais pelas histórias de aventura, romance, folclore (foi entre os anos 1812-1822 que os Irmãos Grimm lançaram *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*) e os romances históricos, patriotas.

Sendo até hoje considerado um dos maiores gêneros – seja literário, cinematográfico, arquitetônico e presente em diversas outras expressões de arte – o gótico apareceu inicialmente há muitos séculos, antes mesmo da era romântica. Cresceu imensamente durante o passar das décadas. A ficção gótica foi muito contemplada, principalmente na França, Estados Unidos, Irlanda, Rússia e Reino Unido. De acordo com as condições sociais e políticas da América do Norte durante o surgimento do Romantismo, o Gótico se estabelece da mesma forma que o Romantismo, no qual a razão e a ciência mudam seu rumo e deslançam. De acordo com Fred Botting (2014),

a invocação [do gótico] ocorre na metade do século XVIII, no qual estava em ascensão a promoção de razões, ciência, comércio e valores burgueses e o processo de transformação de padrões do conhecimento (empirismo com maior representatividade que religião), de produção (comércio e produção fabril com maior representatividade que agricultura), de organização social

(cidade com maior representatividade que campo) e de poder político⁵ (BOTTING, 2014, p. 03).

A ficção gótica se estabeleceu na América do Norte principalmente no século XVIII, ainda pouco antes do Romantismo. Por isso, algumas características se mostravam muito diferenciadas do gótico-romântico europeu. Segundo James Canton (2016), nas obras primitivas do gótico,

[...] desenterrados perambulam por sublimes paisagens estrangeiras ou são encurralados em castelos destruídos por meio de histórias horrendas envolvendo abusos, tirania e assassinatos (CANTON, 2016, p. 120).

Após esta ficção gótica primitiva, esses elementos – demônios, aparições fantasmagóricas, paisagens sombrias e muitas outras características assombrosas – ainda permaneciam. Porém, havia um laço que combinava preocupações românticas com poderes e limites da mente, da imaginação e questões sociais e políticas contemporâneas, em concordância com princípios góticos: nobres vilões malvados, mortes sangrentas e trágicas e sombrias ambientações medievais. Esses elementos eram frequentemente representados por criaturas anormais como vampiros, fantasmas, monstros e figuras femininas aterrorizantes, misteriosas e histéricas. Com uma mistura desses elementos românticos, o gótico começa a ser mais difundido e exaltado no fim do século XVIII, com a concepção da unificação do grotesco e o sublime. Uniam-se as arquiteturas, formas e ocasiões místicas e assustadoras. Botting (2005) afirma que:

[...] [a] arquitetura, particularmente medieval em forma (embora o rigor histórico não era uma preocupação principal), sinalizou a separação espacial e temporal do passado e seus valores do presente. Os prazeres de horror e terror vieram do reaparecimento das figuras que há muito tempo se foram. Não obstante, narrativas góticas nunca escaparam das preocupações de seus próprios tempos, apesar de suas emboscadas históricas. Posteriormente, na ficção, o castelo gradualmente deu lugar a casas antigas: tanto quanto construções e linhagens familiares, tornou-se o local onde os medos e ansiedades retornaram ao presente. Essas ansiedades variaram de acordo com diversas mudanças: revolução política, industrialização,

⁵ Tradução nossa do original: “the invocation occurs in the middle of an eighteenth century in which the promotion of reasons, science, commerce and bourgeois values was in the ascendancy and in the process of transforming patterns of knowledge (empiricism rather than religion), production (commerce and manufacture rather than agriculture), social organisation [sic] (city rather than country) and political power” (BOTTING, 2014, p. 03).

urbanização, mudanças na organização doméstica e sexual e descobertas científicas (BOTTING, 2005, p. 02)⁶.

Muitas das características estéticas, de forma e estilo desse novo gótico advêm de características românticas. A mulher frágil, indefesa e angelical; o herói audacioso; o monstro ou figura hedionda que ameaça o bem-estar do herói e da “moça indefesa”; a poética descrita de forma sublime, que assombra, porém, encanta. Esses elementos devem se unificar com a sensação de medo, outra característica essencial para realizar-se a literatura gótica. Segundo Lovecraft (1987, p. 01), “a emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido”. Essa linguagem carregada de elementos que levam o leitor a uma imaginação horrível, porém, bela, é transformada num sentimento denominado por Edmund Burke (1992) como *Astonishment*. Segundo o autor,

A paixão causada pelo maravilhoso e o sublime na natureza, quando essas causas trabalham mais poderosamente, isso é *Astonishment*⁷; e *astonishment* é aquele estado da alma em que todas as emoções são suspensas, por algum grau de horror. [...] é o efeito do sublime em seu grau mais elevado; os efeitos mais inferiores são admiração, reverência e respeito (BURKE, 1992, p. 33 - 34)⁸.

Dessa forma, é aparente que o sublime pode ser unificado a um sentimento de horror; o gótico de Poe é um grande exemplo disto, pois “o que quer que seja de qualquer tipo para excitar as ideias de dor e perigo, isto é, qualquer coisa terrível, ou é familiar sobre objetos terríveis, ou opera de maneira análoga ao terror, é uma fonte

⁶ Tradução nossa do original: “Architecture, particularly medieval in form (although historical accuracy was not a prime concern), signalled the spatial and temporal separation of the past and its values from those of the present. The pleasures of horror and terror came from the reappearance of figures long gone. None the less, Gothic narratives never escaped the concerns of their own times, despite the heavy historical trappings. In later fiction, the castle gradually gave way to the old house: as both building and family line, it became the site where fears and anxieties returned in the present. These anxieties varied according to diverse changes: political revolution, industrialisation [sic], urbanisation [sic], shifts in sexual and domestic organisation [sic], and scientific discovery” (BOTTING, 2005, p. 02).

⁷ Aqui, a expressão de Língua Inglesa não foi traduzida para a Língua Portuguesa pela esta não obter o mesmo sentido da língua de origem da palavra; numa tradução livre, significaria apenas “assombro”, porém, no seu original, mantém um sentido de assombro *aprazível*.

⁸ Tradução nossa do original: “The passion caused by the great and sublime in *nature*, when those causes operate most powerfully, is *Astonishment*; and *astonishment* is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. [...] is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence and respect” (BURKE, 1992, p. 33 – 34, grifo do autor).

do sublime” (BURKE, 1992, p. 20)⁹. Muito disso acontece na literatura gótica, devido a suas características sobrenaturais e que levam o leitor a se questionar além do real. Sendo assim, esse gótico pode ser parte da *literatura fantástica*, pois, segundo Tzvetan Todorov (2010, p. 15), quando uma obra literária é capaz de produzir no leitor a dúvida se o que se lê é *realidade* ou *sonho*, passagem *verdadeira* ou *ilusória* e esse ambíguo persiste até o final da leitura, encontra-se uma literatura fantástica. O autor explica que, a partir desse ambíguo entre o real e o irreal:

[c]hegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra (TODOROV, 2010, p. 15).

A literatura fantástica perpetua pelo gótico por meio de um caminho sinuoso; o que mexe com o sentido do leitor de verdade/ambiguidade que Todorov disserta é o obscuro contido na arte gótica entrelaçado com a realidade. O sublime da literatura do terror se encontra nessa dúvida de real ou imaginário, causado pelo obscuro em contraste com o verídico. As histórias góticas são muito próximas ao verossímil, com elementos reais, como o cotidiano, ações e sentimentos das personagens; por isso, como duvidar que os demônios e acontecimentos terríficos que acontecem nessas histórias e amedrontam o ser não são palpáveis?

Contudo, como afirma Todorov, para realizar-se o fantástico em determinado gênero é preciso que, tanto o autor quanto o leitor de uma obra, construam três elementos:

Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma

⁹ Tradução nossa do original: “Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*” (BURKE, 1992, p. 20).

determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética” (TODOROV, 2010, p. 19 - 20).

Sendo assim, o que Todorov afirma como literatura fantástica é algo que deve ser bem produzido e requer interpretação e emoção por parte do leitor, que, assim como afirma Lovecraft (1987, p. 01 - 02), “a atração do espectral e do macabro é de modo geral limitada porque exige do leitor uma certa dose de imaginação e uma capacidade de desligamento da vida do dia-a-dia”. Um dos motivos pelo qual o gótico e o fantástico ainda são discriminados em relação a outros gêneros, sendo visto com preconceitos acerca de suas temáticas, é a carga de horror e sobrenatural que propõe ao leitor perguntar-se sobre o que é fatídico ou não. Ana Luiza S. Camarani (2014) discorre sobre alguns aspectos de teorias acerca do fantástico, explicando e compilando grandes nomes como o próprio Todorov. A autora, comentando sobre a teoria de Roger Caillois na obra *Antologia do fantástico* (1966), afirma que:

[n]o fantástico [...] o sobrenatural aparece como uma ruptura da coerência universal; o prodígio torna-se uma agressão interdita, ameaçadora, que quebra a estabilidade de um mundo cujas leis eram, até então, tidas como rigorosas e imutáveis (CAMARANI, 2014, p. 55).

Ou seja, o uso do sobrenatural é o que completa a literatura fantástica, trazendo consigo essa função de mover o leitor do real para o imaginário; provocando, assim, a relação que o leitor terá com a próxima etapa dessa trajetória de reconhecimento do fantástico, pois este “parece situar-se no limite de dois gêneros: o maravilhoso e o estranho” (TODOROV, 2010, p. 24). O fantástico permanece intacto a partir do momento em que surge a dúvida do que se lê é real ou imaginário, e termina quando:

[a]o finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 2010, p. 24).

Nesse sentido, Sigmund Freud (2006) também disserta sobre a concepção de *estranho*, condizendo com o que Todorov define por literatura fantástica e as suas concepções do estranho, mas diferenciam-se em alguns termos. Segundo Freud, este

[r]elaciona-se indubitavelmente com o que é assustador - com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como 'estranhas' determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador (FREUD, 2006, p. 237).

Assim sendo, o estranho é, de fato, uma expressão artística que mexe com a sensibilidade do ser. Esse estranho, novamente segundo Freud (2006), é relacionado à estética; mas, o que é estética quando conjunto com esse estranho que advém do medo? Dentro de suas grandes possibilidades de sentido, também significa “[...] não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir” (FREUD, 2006, p. 237). Ou seja, esse assombro ou obscuridade do gótico são realmente uma estética; são, simplesmente, *astonishment*: elevam a qualidade do sentir. O gótico mostra-se como uma quebra do que era usual justamente nessa junção do *estranho* com a *estética*; pois, fora desse contexto gótico, Freud afirma que:

[n]ada em absoluto encontra-se a respeito deste assunto [o estranho] em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime - isto é, com sentimentos de natureza positiva - e com as circunstâncias e os objetivos que os trazem à tona, mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição (FREUD, 2006, p. 238)¹⁰.

Contudo, o estranho pode ser afirmado como um assunto de arte estética, tendo em vista sua grande contribuição para chegar-se ao sublime e, porque, “as ideias de dor são muito mais poderosas do que as que adentram no campo do prazer” (BURKE, 1992, p. 20)¹¹; já que o estranho é capaz de criar emoções tão fortes para conseguir obter o sublime, que, como citado por Burke (1992, p. 20), é o maior provocador de emoções que a mente é capaz de sentir.

¹⁰ Sigmund Freud (2006) claramente se refere mais à literatura médico-psicológica quando trata deste assunto; contudo, por não deixar de ser uma crítica literária, foi encaixado no contexto aqui tratado; apesar da variável de conteúdo, a “estética” retratada se encaixa na literatura universal e na realidade palpável do ser.

¹¹ Tradução nossa do original: “the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure” (BURKE, 1992, p. 20).

1.1. O GÓTICO-ROMÂNTICO DE EDGAR ALLAN POE

Em Edgar Allan Poe, o gótico traz puramente o sentimento de *astonishment* causado pela união do estranho com a estética; o autor norte-americano, que teve uma vida carregada de vivências trágicas e atemorizantes, obteve sucesso com sua obra apenas após a sua morte, em 1849, apesar da sua grandiosa forma de escrita e expressão. Certamente, sua vida turbulenta teve muito a influenciar em sua escrita. A relação com a morte e as figuras femininas de sua vida foi fundamental para que se tornasse um prodígio escritor gótico-romântico. Desde a infância, Poe teve uma vida dissoluta e todas as figuras femininas presentes em sua vida tiveram uma morte trágica; a maior de todas de seu grande amor, Virgínia Poe, falecida devido a uma forte tuberculose. Era um grande escritor, trabalhava em jornais importantes; mas, devido aos imprevistos com a esposa e outros infortúnios, acabou por se envolver com a bebida e o ópio. Enquanto a esposa estava de cama devido à doença, Poe já tratava a morte como algo próximo a si; também, o medo de que a esposa pudesse, a qualquer momento, falecer, perturbava os sentimentos e sentidos do escritor. Segundo Julio Cortázar (1999),

[...] a doença da esposa foi a tragédia mais terrível de sua vida. Sentiu-a morrendo, sentiu-a perdida e sentiu-se perdido também. De que forças horrendas ele se defendia ao lado de "Sis"? A partir desse momento, seus traços anormais começam a mostrar-se abertamente. Bebeu, com os resultados conhecidos. Seu coração falhava, ingeria álcool para estimular-se e o resto era um inferno que durava dias (CORTÁZAR, 1999, p. 296).

Por isso, nota-se nas escolhas temáticas do escritor, grande presença dessa “aproximação” que tem com a morte feminina, apesar de não tratá-la como algo *aterrorizante* ou *amedrontador*, mas algo que é profundo em seus sentimentos e transportados à escrita. O sublime em suas palavras escolhidas com tanto zelo certamente vem desses sentimentos tão reais.

Unificando características do extremo romântico de Lord Byron (1788-1824), a quem Edgar era grande fã e admirador, o gótico de Poe abraça o terror de uma forma única, provocando um medo absurdo, fantástico. Este terror, por ser muito bem trabalhado e com uma linguagem altamente lapidada, é muito envolvente, atrai o leitor para dentro do texto como se estivesse realmente participando das ações – o sentimento de *astonishment*. Howard P. Lovecraft em sua obra *O Horror Sobrenatural na Literatura* (1987) explica que, para chegar a estes efeitos em sua obra,

[...] Poe estudou mais a mente humana que os usos da ficção gótica, e obrou com um conhecimento analítico das verdadeiras fontes do terror que redobrou a força das suas narrativas e o emancipou dos absurdos inerentes à mera confecção convencional de calafrios (LOVECRAFT, 1987, p. 49).

Para provocar um sentido de *astonishment* no leitor, a obscuridade – uma das maiores características do gótico – faz-se presente em cada momento da escrita de Poe. Essa pretensão de temas sombrios demonstra mais ainda sua personalidade, seu desejo de eternizar sua obra, seu sentimento em relação ao que trata quando escreve,

No espírito de Poe o terror estava sempre presente, e cada conto, poema ou diálogo filosófico revela uma ânsia de penetrar insondáveis abismos de treva, de transpassar o véu da morte e de reinar em fantasia como senhor dos mistérios terríveis do tempo e do espaço (LOVECRAFT, 1987, p. 52).

Essa afirmação é claramente verídica quando se tem contato com seus textos. Em cada um deles, a renovação do gótico ocorre de maneira que a obscuridade do gótico-romântico que havia antes de Poe nunca mais fosse a mesma. A perfeição com que trabalha sua estética, enredo e linguagem é insólita. Suas histórias são escritas com um sentimento concreto sobre o tema tratado e isso percebe-se através da emoção causada quando se lê. Nos três contos elencados neste trabalho, Poe alcança uma perfeição inimaginável; como característica do Romantismo, carrega os enredos com ligações e referências de outros textos – inclusive nota-se seu vasto conhecimento e interesse pelas mitologias – tornando sua escrita seja muito mais rica em elementos imagéticos: em “Berenice”, “Morella” e “Ligeia”, Poe (2016) cita referências como “almas sonâmbulas das filhas de Delos” (p. 39); “Chamas de Eros” (p. 81); “Rosas de Paestum” (p. 86), fazendo comparações com as características e personalidades das personagens, o que leva a uma imaginação mais completa das figuras femininas.

A estética de Poe é muito trabalhada e cautelosa com suas formas artísticas; a linguagem polida e todos os elementos com que trata as personagens (a forma de tratamento, por exemplo, empregada pelo narrador a cada uma das figuras femininas: *Lady* Ligeia, *minha amiga* Morella; em *Berenice*, sem citar forma alguma de tratamento, além de seu próprio nome, já iniciam lapidando a relação narrador-personagem); a poética sem igual; a incrível forma de criar imagens absurdas na

mente do leitor e muitas outras características únicas do autor comprovam a perfeição a que Lovecraft se refere nos textos de Edgar:

Algumas das narrativas de Poe possuem uma perfeição quase absoluta de forma artística que faz deles autênticos faróis do gênero do conto curto. Poe era capaz, quando queria, de dar à sua prosa um belo cunho poético, empregando [sic] o estilo arcaico e orientalizado de frases adornadas, repetição à feição bíblica e estribilhos recorrentes usados com tanto sucesso por mestres subseqüentes [sic] como Oscar Wilde e Lord Dunsany; e nos casos em que fez isso temos uma fantasia lírica quase narcótica na essência - um cortejo opiáceo de sonho em linguagem de sonho, com cada cor desnatural [sic] e cada imagem grotesca reproduzida numa sinfonia de sons correspondentes (LOVECRAFT, 1987, p. 52).

Nos três contos, o sentimento de *astonishment* está presente ao longo dos enredos; sendo o grande escritor gótico que foi, Poe utiliza o fantástico como ponto principal em suas obras. Cativa o leitor até fazê-lo chegar ao ápice do que é sentir *astonishment*; uma de suas grandes características que serve como “gancho” para chegar até esse sentimento é o tema morte, que é aparente em todas a sua obra, sendo, principalmente, a morte de figuras femininas. Unindo-se ao que Camarani (2014, p. 55) cita sobre o sobrenatural do fantástico como ruptura de estabilidades, a morte entra nessa discussão sob o mesmo pretexto; o horror da morte feminina trabalhado por Poe é grandiosamente carregado de sentimentos terríficos e sublimes. Essa é, inegavelmente, uma necessidade para que os textos do autor provoquem o *astonishment* ao leitor. Segundo Caillois (1966, p. 08 apud CAMARANI 2014, p. 55), “o fantástico [...] manifesta um escândalo, uma lágrima, uma irrupção insólita, quase insuportável no mundo real”¹².

A morte, como um tema decorrente na literatura gótica, é muito bem retratada por Poe, trazendo imagens e sentimentos únicos, apenas provocados pela escrita do autor; o sublime é certamente atingido quando a morte se faz presente no enredo, sempre com passagens macabras, cheias de mistérios. Assim como a opção pela literatura gótica, a utilização da morte advém do histórico vivido pelo autor; da mesma forma que esta atinge a sociedade como um todo.

¹² Tradução nossa do original: “[... le fantastique [...] manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel” (CAILLOIS 1966, p. 08 apud CAMARANI, 2014, p. 55).

1. 2. A MORTE E A ARTE

A morte é a única certeza palpável de todo e qualquer ser. Durante a história da humanidade, a morte teve trajetória longa, com ritos e costumes singulares de cada cultura e povo. Uma das características mais antigas e fortes acerca da morte é ser temida; o medo da morte pode ser considerado como o medo do desconhecido, já que não há provas concretas do que ocorre após esse processo – o maior de todos, como já dito anteriormente. Philippe Ariès (2012), em sua obra *História da Morte no Ocidente*, no qual descreve traços importantes dos hábitos em relação aos ritos de morte e funerários nos povos do Ocidente da Idade Média até os dias contemporâneos.

O medo em relação à morte, ao desconhecido, provocou diversas reações no decorrer do passar do tempo nas sociedades. O sentimento em relação ao cadáver e aos ritos funerários dependeram muito do medo e crenças que os povos tinham em relação aos mortos; “[...] a atitude diante da morte pode parecer quase imóvel através de períodos muito longos de tempo. [...] Entretanto, em certos momentos intervêm mudanças, frequentemente lentas, por vezes despercebidas [...]” (ARIÈS, 2012, p. 31).

Antes do século XVIII – tanto para o moribundo quanto para os que o rodeiam – os ritos funerários e os sentimentos e sensações em relação à pessoa que se perde (que não deveriam ser *aparentes*, mas sim *escondidos*) tratam, cada vez mais, da morte como algo amedrontador. Ariès (2012, p. 41) chama esse fenômeno de *coexistência dos vivos e dos mortos*, tratando o enfermo ou falecido com imensa distância:

Apesar de sua familiaridade com a morte, os antigos temiam a proximidade dos mortos e os mantinham a distância. Honravam as sepulturas [...]. Mas um dos objetivos dos cultos funerários era impedir que os defuntos *voltassem* para perturbar os vivos (ARIÈS, 2012, p. 41, grifos nossos).

Dois grandes exemplos disto são: a despedida que os entes faziam ao morto, respeitando a “simplicidade com que os ritos da morte eram aceitos e cumpridos, de modo cerimonial, evidentemente, mas sem caráter dramático ou gestos de emoção excessivos” (ARIÈS, 2012, p. 39 - 40); e o enterro, pois eram proibidos enterros dentro das cidades, na esperança que, se o corpo fosse enterrado longe dos vivos, o morto não voltaria para importuná-los. Apenas os padres, cleros e representantes religiosos

poderiam ser enterrados em partes periféricas da cidade. Ariès explica que, era tão comum esse pensamento que até mesmo São João Crisóstomo citava-o em sua homília: “Cuide de nunca erguer um túmulo dentro da cidade. Se alguém deixasse um cadáver no lugar em que dormes e comes, o que não faria?” (CRISÓSTOMO, 1738, p. 71 *apud* ARIÈS, 2012, p. 41).

Contudo, a partir do momento em que as áreas urbanas aumentam, a exclusão dos túmulos na cidade começa a mostrar-se muito difícil. Até porque, em certo momento, alguns representantes religiosos preferem ser enterrados juntamente com o resto dos mortos, o que já inicia a ruptura do costume:

Chegou um momento em que desapareceu a distinção entre os bairros periféricos – onde se enterrava *ad sanctos*, porque se estava *extra urbem* – e a cidade, sempre proibida às sepulturas. [...] Para que o clero pudesse, dessa forma, contornar o interdito tradicional e prever que guardaria na catedral os santos túmulos, além das sepulturas que o santo túmulo atrairia, era preciso que se atenuassem as antigas repulsas. A separação entre a abadia cemiterial e a igreja catedral foi então apagada. Os mortos, já misturados com os habitantes dos bairros populares da periferia, que se haviam desenvolvido em torno das abadias, penetravam também no coração histórico das cidades (ARIÈS, 2012, p. 43).

Na arte, a morte também apresenta uma trajetória recheada de simbologias, crenças e representações. Costumeiramente a arte alivia e contorna os limites da realidade; por isso, um dos temas mais polêmicos da arte é a morte. Como visto, a morte sempre foi muito temida pelos homens, gerando diversos costumes ao decorrer dos séculos; na arte, não foi diferente: o fato de representar a morte foi recebendo mudanças a longos períodos de tempo, e, pela maioria das vezes, não sendo considerado arte. Essa problemática provém de um sistema de fácil entendimento, pois quanto à recepção do tema morte na arte, deve ser levado em conta o gosto e visão de *quem* a recebe. Ernst Gombrich afirma que:

[e]xistem razões erradas para não se gostar de uma obra de arte. Muitas pessoas apreciam ver em quadros o que também lhes agradaria ver na realidade. Está aí uma preferência muito natural. Todos gostamos do belo exibido pela natureza e somos gratos aos artistas que o preservam em suas obras. [...] mas essa propensão para admirar o tema bonito e atraente é suscetível de converter-se num obstáculo, se nos levar a rejeitar obras que representam um tema menos sedutor (GOMBRICH, 2011, p. 15).

De fato, a morte na maioria das vezes não é considerada um tema bonito e atraente; contudo, depende de o autor da obra modificar esse olhar “menos sedutor” causado na recepção da obra. Sendo assim:

[n]ão é fácil nos livrarmos dessas idéias [sic] préconcebidas [sic], mas os artistas que melhor conseguem fazê-lo produzem geralmente as obras mais excitantes. Eles é que nos ensinam a ver na natureza novas belezas de cuja existência não tínhamos sequer suspeitado. Se os acompanharmos e aprendermos através deles, até mesmo um relance de olhos para fora da nossa janela poderá converter-se numa emocionante aventura. Não existe maior obstáculo à fruição de grandes obras de arte do que a nossa relutância em descartar hábitos e preconceitos (GOMBRICH, 2011, p. 29).

É claro que, para isso, os autores utilizam temas polêmicos e que causam estranhamento. As representações artísticas vão muito além do que apenas *imitar* a realidade, termo muito utilizado; para Arnold Hauser (1988, p. 11), “uma obra de arte é um desafio; não a explicamos, ajustamo-nos a ela”. Essa obra, por mais do que uma única vez, terá boas e más recepções, devido às gerações e culturas que a leem; por esse motivo, não se deve receber uma expressão artística apenas no intuito de *compreendê-la*, mas sim de absorver seus elementos com que é composta e seus resultados:

Ao interpretá-la [a obra de arte], fazemos uso dos nossos próprios objetivos e esforços, dotamo-la de um significado que tem a sua origem nos nossos próprios modos de viver e de pensar [...]. As obras de arte, porém, são como altitudes inacessíveis. Não nos dirigimos a elas directamente [sic], mas contornamo-las. Cada geração vê-as sob um ângulo diferente e sob uma nova visão [...] (HAUSER, 1988, p. 11).

A Literatura gótica recheada do fantástico é um bom exemplo nesse caso. A partir do momento em que o sobrenatural, a morte e o sublime aparecem nas obras de arte de cunho literário, tem-se uma “fuga” de realidade e busca por algo além do usual, do concreto:

De todas as formas de consciência, a arte é a única que se opõe desde logo e frontalmente a cada abstracção [sic] e que está empenhada em se libertar de tudo que seja apenas pensado, sistemático e generalizante, tudo que seja puramente ideal e inteligível e em se tornar no objecto [sic] de visões espontâneas, impressões sensuais puras e de experiências concretas (HAUSER, 1984, p. 07)

Na literatura, a morte é retratada de formas muito diferentes do real; como por exemplo, nas primeiras obras literárias, o incomum era que “não se morre sem se ter

tido tempo de saber que se vai morrer. Ou se trataria da morte terrível, como a peste ou a morte súbita, que deveria ser apresentada como excepcional, não sendo mencionada. Normalmente, portanto, o homem era advertido” (ARIÈS, 2012, p. 31). Sabe-se que a morte normalmente ocorre repentinamente, sem aviso prévio; por isso, a morte retratada pode ser considerada como um dos elementos do *estranho* na literatura.

Já no gótico de Poe aqui utilizado, esse tema seguiu um caminho diferente: a morte, especificadamente da figura feminina, veio para desmanchar as visões sociais que a mulher carregava: “chamamos de representação da mulher, enquanto sintoma masculino: fetiche, suturando a falta, recusando a castração ou, a louca, a marginal, a *outra* do sujeito enunciator” (BRANDÃO, 2006, p. 33, grifo da autora). Meticulosamente, o autor trata do tema em seus textos, fazendo com que a sensação na hora da recepção seja única e eternizada; para isso, o autor provoca no leitor essa imagem nova, diferenciada da figura feminina, para que, ao final do texto, haja uma quebra do usual: “Evidentemente, a literatura pode romper com essa ideologia de utopias que ela [a mulher] produz, revelando-se como artifício, como construção na linguagem, como impossibilidade de uma verdade que preexista do discurso” (BRANDÃO, 2006, p. 33). Ou seja, é através do discurso que a imagem habitual da figura feminina (nesse caso, a imagem romântica da mulher: frágil, indefesa, angelical, dependente) pode ser rompida.

“Berenice”, “Morella” e “Ligeia” são textos fantásticos da literatura gótica que apresentam a ruptura da imagem usual da mulher, já que iniciam seu enredo verossimilhante e terminam com muitas características fantásticas, levando, até mesmo, ao *estranho*; “[...] a bela morta, ou a amada morta só é possível numa estrutura centrada. Essa imagem de presença plena aparece, de forma particular, pela sua concretude de ausência que retorna como presença em alguns contos *unheimlich* de Edgar Allan Poe”¹³ (BRANDÃO, 2006, p. 86, grifo da autora). A morte nessas personagens deixa traços do estranho devido sua dúvida de ressurreição que os narradores provocam no leitor, não se desvendando ao final da narrativa se o fato realmente ocorreu ou se foi, apenas, delírio dos narradores; é esse fantástico estranho que chega ao sublime, pois,

¹³ Aqui, a expressão e obra de Freud, o “estranho”, foi mantido com a tradução atribuída; Ruth S. Brandão mantém a titulação original: *unheimlich*.

Aí, a morte aparece como presença de uma ausência, presença carnal trazendo à cena da escritura todo o terror que produzem as situações limítrofes, da iminência da decomposição, da aparição daquilo que é causa de todo horror humano, que é a possibilidade do desfazer-se biológico, naquele momento ímpar em que o cadáver parece ter ainda os signos da vida carnal (BRANDÃO, 2006, p. 86).

Sendo assim, é visto que a beleza da morte feminina retratada em Poe é a mais pura arte sublime. Essa é, sem a mínima dúvida, a maior das belezas para ele, como cita em *Filosofia da composição*:

[...] Então, sem perder de vista a soberania ou perfeição do objeto, perguntei-me 'de todos os temas melancólicos, segundo o entendimento universal da humanidade, qual é o mais melancólico de todos?'. A morte foi a óbvia resposta. 'E em qual circunstância esse mais melancólico dos temas torna-se mais poético?' Tendo em vista o que já expliquei com mais detalhes anteriormente, a resposta aqui também se faz óbvia: 'quando aliada à beleza: a morte de uma bela mulher é, indubitavelmente, o tema mais poético do mundo [...]' (POE, 2017, p. 347, grifos do autor).

As três personagens, Berenice, Morella e Ligeia, demonstram que tanto a figura feminina quanto a morte e a arte tiveram grande influência na obra de Edgar Allan Poe. Seus trabalhos oportunizou um grande avanço no pensamento literário ao retratar estes temas.

2. AS PERSONAGENS FEMININAS DE POE

Como Poe teve grande influência da vida pessoal sob sua escrita, a figura feminina é muito importante em sua obra, principalmente devido ao seu histórico que inclui a perda da mãe e da esposa. Essas personagens provavelmente são fiéis aos sentimentos do autor, que procura representar o sublime por meio delas. Na grande maioria destas, as mulheres são focos nos enredos, aparecendo, primeiramente, como uma mulher frágil, angelical, admirada pelos narradores que as descrevem, justamente retratando-as como o usual no Romantismo. Ao fim dos enredos, as figuras femininas se transformam consideravelmente, tornando-se aterradoras, de forma a se transfigurarem em figuras independentes, assombrosas e que apresentam um tom de perigo às figuras masculinas. Essa característica das mulheres de Poe indica muitas rupturas acerca da figura feminina na literatura gótico-romântica, pois pouquíssimo se escrevia sobre essa mulher forte, perigosa, causadora de emoções carregadas de horror. Através dessa ruptura, Poe encontrou o *sublime*.

Nos três contos selecionados que tratam de personagens femininas, Poe faz transparecer que o texto escrito é sobre *amor*. Como em “Morella”, por exemplo, o narrador explica que o sentimento prazeroso de estar com ela não é amor: “[...] nós nos encontramos; e o destino juntou-nos no altar; e eu nunca falei em paixão, nem pensei em amor. Ela, porém, retirou-se da sociedade e, apegando-se somente a mim, fez-me feliz” (POE, 2016, p. 81). Os narradores – sempre nostálgicos, consumidos pelos fatídicos eventos que acontecem com suas esposas – carregam o romantismo mais puro que há, descrevendo suas esposas e noivas com saudades e justificando algumas perdas de razão e bom senso devido às suas perdas. Contudo, a narração não se trata de amor, mas sim, de admiração, louvor à figura feminina. Esta alta descrição que fazem, leva o leitor ao mais puro sentimento que há. Em “Berenice”, a relação entre a personagem e o narrador é de estima e interesse, já que mantinham boa relação de primos e se casariam por interesses sociais e admiração mútua, como o próprio narrador explica que:

[d]urante os dias mais radiantes de sua beleza sem igual, eu certamente jamais a amara [Berenice]. Na estranha anomalia de minha existência, os sentimentos, para mim, *jamais haviam sido* do coração, e minhas paixões *sempre eram* da mente (POE, 2016, p. 72, grifos do autor).

Assim, Poe utiliza esse amor para atingir outros caminhos, “[p]orque, nesses textos, uma coisa pode facilmente ser outra, inclusive o avesso do que aparenta ser. E sobretudo porque, neles, as coisas geralmente apontam para além do que aparentam ser” (PEREIRA, 2016, p. 126). Logo, o autor utiliza desse recurso para alcançar o sublime em seus textos e provocar o *astonishment* no leitor, unificando todos seus temas mais fortes e costumeiros, já que, “[f]alar do amor neles [nos textos] representado é necessariamente falar da morte. De suspense e de terror. De beleza e de poesia” (PEREIRA, 2016, p. 126).

A maior ruptura com o clássico romântico em Poe é a independência das mulheres: essa visão do feminino se igualando ao homem, praticando as mesmas atividades e afastando-se daquela fragilidade com que eram retratadas usualmente. Em “Berenice”, “Morella” e “Ligeia”, as três personagens femininas mostram-se vivazes, com uma sagacidade pela vida e por aprendizados. Apresentam grande erudição – antes de adoecerem – maior até mesmo do que a dos narradores, os quais são ensinados por suas companheiras.

Poe mantém o romântico em sua obra quando exalta a figura feminina aos olhares dos narradores e nas descrições das personagens, mas renova esse contexto quando cria as situações e ocorrências em que as mulheres de suas histórias se encontram. Cortázar (2006, p. 107) afirma que, dentro da criação literária dele,

[a] noção de anormalidade se destaca com violência da totalidade de elementos que integram sua obra, seja poesia, sejam contos. Às vezes, é um idealismo angélico, uma visão assexuada de mulheres radiantes e benéficas; às vezes, essas mesmas mulheres incitam ao enterro em vida ou à profanação de uma tumba, e o halo angelical se transforma numa aura de mistério, de enfermidade fatal, de revelação inexprimível.

Com suas personagens femininas, Poe, após provocar uma linha de sentimentos concretos no leitor, chega ao *astonishment* de uma forma quase cronológica: primeiro, apresenta ao leitor esse narrador nostálgico, porém, apavorado, amedrontado; em segundo momento, descreve sobre a relação do narrador com a mulher em questão – apresenta, então o sentimento de amor; após, acontecimentos com tons macabros e cheios de horror são o fecho do enredo, causando o sublime: uma belíssima relação entre uma mulher erudita e um narrador apaixonado acaba com a insólita morte da figura feminina e sua assombrosa (porém, sublime) volta à

vida, causando nostalgia e desatino no narrador. Eliane F. Pereira descreve que, em Poe:

[a] questão amorosa, além de ser problematizada pelos conceitos de terror, beleza e morte (e seus avessos), por si só já bastante complexos, fica ainda mais intrincada, pois se mescla a outros, como identidade, consciência, vontade, transcendência, sublimidade etc. (PEREIRA, 2016, p. 126).

Dessa forma, percebe-se a notoriedade com que Poe cria seus textos, com tantos temas e elementos unificados, utilizando-se do mais puro fantástico; contudo, nos enredos de “Berenice”, “Morella” e “Ligeia”, o fantástico não toma o rumo do estranho ou do maravilhoso ao final do conto. Nestes, perpetua-se a oscilação entre real e fantasia até o fim de suas leituras. Ambiguidade essa devida ao fato de que os eventos sobrenaturais sempre ocorrem ao fim, sem deixar uma explicação ao leitor. Sendo assim, por não ter concretude para explicar se esses eventos foram mera ilusão de sentidos por parte dos narradores (o *estranho*) ou se as leis naturais se alteraram naqueles momentos (o *fantástico*), o leitor conclui sua leitura sem escapar dessa ambiguidade. Por essas e outras razões, pode-se afirmar que esses são contos exacerbados de sublime, nos quais a *poiesis* (ato de criação) chegou à perfeição.

2.1. BERENICE

“Berenice”, primeiro conto dos três aqui escolhidos (publicado em março de 1835, na *Southern Literary Messenger*¹⁴), foi um dos primeiros do autor e um dos mais ricos em sublime. Cortázar (1999, p. 325), alega que

‘Berenice’ já tem toda a eficácia dos melhores: o horror se instala aqui por inteiro em umas poucas e impecáveis páginas. A primeira versão (que Baudelaire traduziu) continha passagens referentes ao ópio e uma visita do narrador à câmara onde estão velando Berenice. Ao suprimir várias passagens, Poe melhorou sensivelmente o conto. Em 1835 escrevia a White: ‘O tema é horrível demais, e confesso que hesitei antes de enviar-lhe o conto [...]’.

¹⁴ Todas as informações de publicações aqui citadas são retiradas de: CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica**. vol. 2. Tradução de Paulina Wacht; Ari Roitman. Organização de Jaime Alazraki. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 271 – 345.

E, de fato, “Berenice” é um dos melhores contos de Poe, trazendo o sublime ao fantástico-estranho de uma forma singular. Egeu¹⁵, noivo e primo de Berenice, narra a fatídica história que ocorreu, desde antes da noiva adoecer, até após sua morte. O narrador sofre de monomania¹⁶, o que aguça ainda mais os fatos fantásticos;

Os elementos de Berenice são muito simples: o narrador Egæus, um jovem ruminativo e insalubre, é dado a longos períodos de obsessão, olhando para objetos de pouca importância em si mesmos. Como a história continua, ele torna-se cada vez mais propriedade da mente na ciência metafísica [...] (BELTON, 1987, p. 08).¹⁷

Berenice e Egeu crescem juntos e noivam por interesse, não por amor; a admiração de ambos é mútua, no qual um zela pelo outro. Quando Berenice adoeceu, Egeu deparou-se com a degradação física que a prima sofria, ficando cada vez mais atemorizado e horrorizado com os aspectos de seu frágil corpo. Até que Berenice morre e, por conta da monomania do narrador, ao final do conto surge um ambíguo: não se sabe se a personagem de fato veio a falecer devido à doença, ou se Egeu a matou.

2.2. MORELLA

“Morella” foi publicado no mesmo ano que “Berenice”, 1835, e também na *Southern Literary Messenger*. Quando ficou pronto, Poe considerou-o sua maior obra-prima, apesar de ter mudado sua opinião posteriormente; “Poe tinha alta estima por Morella e, numa carta de 1835, escreve: ‘O último conto que escrevi chama-se Morella e é o melhor que compus’, opinião que depois transferiria para Ligeia” (CORTÁZAR, 1999, p. 325). Em “Morella”, seu marido – também narrador – demonstra imenso apreço para com sua esposa; contudo, não a ama e, após algum tempo, se afasta da mulher e a mesma percebe a falta do sentimento. Isso ocorre devido à tamanha

¹⁵ Egeu se dá apenas na tradução de Pereira e Orberg (2016); no texto original de Poe, o narrador chama-se Egæus; é o único narrador dentre os três aqui escolhidos que apresenta seu nome.

¹⁶ Monomania é um tipo de paranoia em que o diagnosticado se prende a devaneios de um único pensamento, sentimento ou sensação.

¹⁷ Tradução nossa do original: “The elements of ‘Berenice’ are quite simple: the narrator Egæus, a ruminative and unhealthy young man, is given to long periods of obsessional staring at objects of little significance in themselves. As the story proceeds, he becomes increasingly of those properties of the mind in metaphysical science [...]”

erudição de Morella, o que se torna monótono ao narrador; momentos antes de falecer, a esposa afirma que, o amor que seu marido não havia sentido por ela em vida, far-se-ia presente em sua morte, já que a personagem está grávida. A gravidez de Morella indica a relação da morte da figura feminina e o sublime, “[...] vai confirmar ou não o fálico e o corpo feminino, como espaço da morte ou da vida, do túmulo ou do berço, do vazio ou da plenitude, da castração ou de sua recusa” (BRANDÃO, 2006, p. 88). Este é o ponto chave para a efetuação do fantástico-estranho no conto, pois a filha do casal, também nomeada Morella, representa a *ressuscitação* do espírito da mãe. A gravidez que leva à morte de Morella mãe também indica sua *feminilidade*:

Estranho feminino, estranheza do feminino, conhecido e desconhecido, lugar do amor e susto, do secreto recalado que circula no corpo do texto, como um grande corpo feminino só desvendado em sua feminilidade na morte, como Morela, mãe na morte, mãe morta (BRANDÃO, 2006, p. 89).

O fato de o narrador perceber que a esposa revela no momento de sua morte sobre seus sentimentos futuros se concretiza, ele aceita seu ominoso destino. Contudo, a ressurreição de Morella mãe se concretiza com definição quando Morella filha vem a falecer e, no ato de seu enterro, o narrador não encontra vestígios de Morella mãe no túmulo.

2.3. LIGEIA

Sendo considerado pelo próprio Poe como seu maior conto, “[...] cada conto é igualmente bom *em sua espécie*. A espécie mais elevada é a que nasce da mais alta imaginação, e por isso somente *Ligeia* pode ser considerado meu melhor conto” (CORTÁZAR, 1999, p. 314, grifos do autor). A alta imaginação que o autor se refere está, de fato, presente a todo tempo no conto, assim como Morella, Ligeia é uma personagem reproduzida por uma *memória*, na tentativa de tentar reestruturá-la com um jogo de palavras; “[é] o objeto perdido que volta ou não, mas, se volta, o faz de forma lacunar” (BRANDÃO, 2006, p. 89).

Lady Ligeia, como chamada por seu marido – o narrador –, também é uma das mulheres fragilizadas, porém veneráveis, de Poe. “Ligéia [...] é relicário, ‘poesia de frases’ para Hélène Cixous, depositária do desejo do narrador, mas prisioneira fantasmática de seu inconsciente, sempre resistente a voltar à consciência [...]” (BRANDÃO, 2006, p. 89). Em sua narrativa, o marido de Ligeia utiliza as primeiras

páginas do conto para descrever física e psicologicamente a mulher; toda a vivacidade e excentricidade de Ligeia são quebradas quando a personagem adoece. Isto abala completamente as emoções do narrador, e, ao decorrer do enredo, algo inusitado ocorre: aparentemente, Ligeia *desejava* a morte, o que desestabiliza ainda mais seu marido. Após a morte da esposa, o narrador então se isola em uma abadia e faz uso contínuo de ópio; algum tempo depois, casa-se com *Lady Rowena*, contudo, a cada momento que passa com a nova esposa, suas memórias estão voltadas à *Lady Ligeia*. Num infortúnio ao destino do narrador, *Lady Rowena* também adoece¹⁸; nisso, ele percebe traços, acontecimentos e elementos de Rowena que o levam a crer numa ressurreição de Ligeia.

No conto, Ligeia é o centro da representação do que é sublime, através do fantástico-estranho que há na morte feminina. Esta representação é feita através do narrador, que preenche a história com tantos detalhes, elementos e descrições sobre a esposa, utilizando-se desse fantástico;

Tão excessiva é Ligéia, e sua descrição tão saturada de significantes que ela chega ao inverossímil do real ou ao real do inverossímil [...] O lugar do feminino no imaginário masculino tem de ser caracterizado pelo mais, pelo excesso, pela plenitude que nega a castração. Excesso de significantes, como na descrição de Ligéia, excesso que acaba por desmoronar com o vazio da morte (BRANDÃO, 2006, p. 88).

Ligeia, assim como as outras personagens, representa a fragilidade interrompida das personagens de Poe, com significados e significantes que vão além do usual encontrado no gótico-romântico.

2.4. AS SEMELHANÇAS

Em “Berenice”, “Morella” e “Ligeia”, algumas semelhanças são amplamente veiculadas ao leitor: inicialmente, a erudição das personagens femininas é maior do que a das figuras masculinas (na época, e até mesmo na literatura universal, os homens costumavam ser donos de maior erudição e conhecimentos específicos), de forma que chegam até a ensinar seus maridos e noivo. Suas belezas físicas fazem jus à beleza intelectual: seus corpos, formas, modos, são leves e singulares,

¹⁸ Ao que parece, a doença de Rowena se faz muito parecida com a de Berenice, que constantemente apresenta “recaídas” como se estivesse morta.

[...] essas mulheres são figuras plenas de um saber fantástico, excessivo, por sua qualidade acumulativa, enciclopédica, sabedoria inútil e heterodoxa, mas garantia contra o risco da falta, garantia da integridade do narrador (BRANDÃO, 2006, p. 87).

Berenice apresenta uma personalidade “ágil, graciosa e transbordando de alegria [...] beleza esplêndida porém fantástica!” (POE, 2016, p. 72). A personagem Morella apresenta uma convicção por estudos e ciências com intenso apego; “A erudição de Morella era profunda. De algo estou certo, seus talentos não eram comuns – suas capacidades mentais eram gigantescas. Eu senti isso e, em muitos assuntos, tornei-me seu aluno” (POE, 2016, p. 82). Já em “Ligeia”, o narrador se faz tão desequilibrado pela imagem singular de sua amada que declara que, não apenas bastasse sua memória estar afetada pelo sofrimento, mas também

[...] não consiga trazer tais detalhes à mente, porque, na verdade, o caráter de minha amada, sua rara erudição, seu tipo de beleza singular e, no entanto, plácido, e a eloquência vibrante e encantatória de sua linguagem musical grave abriram caminho para o meu coração a passos progressivamente tão constantes e sutis que acabaram despercebidos e ignorados (POE, 2016, p. 39).

Isso demonstra que os narradores são pontos-chave para se estudar o sublime nestes contos. Os três – em “Morella” e “Ligeia” são maridos; em “Berenice”, seu noivo e primo – relatam os acontecimentos baseando-se apenas em suas *memórias*, que, como os próprios comentam, não podem ser totalmente confiáveis, já que, em “Berenice”, Egeu discorre sobre alguns devaneios que é levado a pensar quando se lembra dos eventos ocorridos com Berenice, apresentando que

[a]s realidades do mundo afetaram-me como visões, e como visões apenas, enquanto as estranhas ideias da terra dos sonhos tornaram-se, por sua vez, não o material de minha existência diária, mas, na realidade, aquela própria existência em si, total e exclusiva (POE, 2016, p. 67).

Assim sendo, logo nesse prelúdio é notável a falta de sensatez com que Egeu cita o assunto; o uso de suas memórias para narrar os acontecidos é sinuoso, pois o narrador sofre de monomania, o que afeta consideravelmente o que se é narrado, já que não há como saber, de fato, se realmente ocorreu ou como ocorreu. Incontestavelmente, esse é um dos pontos principais que Poe utiliza para adentrar o fantástico na estória. Como o próprio Egeu assume, na época em que surgiram os

acontecidos, sua doença havia agravado, e passava grande parte do tempo absorto em pensamentos e distante da realidade:

[...] minha própria doença, então, agravou-se rapidamente em mim e assumiu afinal um caráter monomaniaco de uma forma nova e extraordinária – a cada hora e a cada momento ganhando vigor – e por fim exercendo em mim a mais incompreensível ascendência. Essa monomania, se assim devo chama-la, consistia em uma irritabilidade mórbida daquelas propriedades da mente que, na ciência metafísica, denominam-se as da *atenção* (POE, 2016, p. 68 - 69).

Não bastasse o encantamento pela esposa, o marido de Ligeia revela ao leitor que não se lembra de quando, pela primeira vez, conheceu a mulher: “longos anos já se passaram desde então e minha memória é fraca de tanto sofrer” (POE, 2016, p. 39). Sem contar a utilização de drogas como o ópio, o que desestabiliza o psicológico do narrador: “[v]isões alucinantes, geradas pelo ópio, voavam como sombras diante de mim” (POE, 2016, p. 57). Não por outro caminho, o narrador de “Morella” evidencia doença alguma ou devaneios por excesso de admiração, mas também acusa falhas na memória, oscilando com sentenças como “*De algo estou certo, seus talentos não eram comuns [...] Em tudo isso, se não estou errado, minha razão pouco valeu*” (POE, 2016, p. 82, grifos nossos), demonstram que não se pode ter certeza de seu relato.

Outro fator curioso é a diferença de espírito dos narradores e personagens; as figuras masculinas sempre parecendo enclausuradas em si mesmo, fechadas em seu próprio pensar. Já as personagens femininas representam vivacidade, espírito jovial e disposto. Egeu descreve, em “Berenice”, esta diferença:

[...] crescemos de modos diferentes – eu, de saúde precária e enterrado a melancolia – ela, ágil, graciosa e transbordando de energia; para ela, os passeios nas colinas – para mim, os estudos no claustro; eu, vivendo dentro de meu próprio coração e viciado, de corpo e alma, na mais intensa e dolorosa meditação – ela, vagando despreocupada pela vida, sem um pensamento sequer para as sombras no seu caminho [...] (POE, 2016, p. 67).

Nos enredos, outra semelhança entre as três personagens é grandiosa quando se trata do sublime de Poe. Todas são gloriosas, veneráveis, porém, perdem essas características quando adoecem. Conseqüentemente, a forma com que adoecem e as doenças são equivalentes; Berenice, Morella e Ligeia adquirem um certo tipo de epilepsia, mas com lapsos momentâneos, inclusive, a de Berenice ocorre de *perder os sentidos como se estivesse morta*, “uma epilepsia que não raro terminava no *transe* em si – transe que muito se assemelhava à morte de fato e do qual seu

modo de recuperação era, em muitas ocasiões, surpreendentemente abrupto” (POE, 2016, p. 68, grifos do autor). Morella, contudo, ocorre de adoecer durante a gravidez, que, “com o tempo, a mancha rubra fixou-se com persistência em suas faces e as veias azuis na testa pálida tronaram-se proeminentes” (POE, 2016, p. 84). Já Ligeia sofre de distúrbios semelhantes à Berenice. Porém, ainda mantém seus sinais vitais até o momento definitivo de sua morte. O que muito chama atenção na descrição dos narradores é o modo com que a degradação física das personagens acompanha suas degradações psicológicas e intelectuais. O fantástico-estranho toma rumos concretos nesse momento, em ambos os enredos. Poe trabalha o estranho nestes contos, como se em um jogo de palavras e termos, mostrando-o com mais nitidez no instante antes das personagens adoecerem; os narradores sempre fixam-se, com imenso temor e obsessão, em algum elemento físico das figuras femininas que consideravam perfeitos, mas começam a notar certa degradação e terror. Assim que se inicia o desgaste físico das personagens, os narradores revelam seus objetos de obsessão.

O noivo de Berenice se vê obcecado pelos dentes da prima, de modo a incomodá-lo incessantemente; o mesmo descreve que, ao deparar-se com Berenice em sua biblioteca, percebe que há muito não repara nas mudanças físicas que sua noiva apresenta, e isso o aterroriza. Ele afirma que:

Que tristeza! Seu definhamento era excessivo, e nenhum vestígio do antigo ser remanesca em uma linha sequer do contorno. Meus olhares febris finalmente pousaram sobre o rosto. [...] e eu me encolhi involuntariamente ao passar de seu olhar vítreo para a contemplação dos lábios finos e murchos. Eles se abriram; e, em um sorriso de peculiar expressão, os *dentes* de Berenice, tão mudada, revelaram-se lentamente à minha visão. Quisera Deus que eu jamais os houvesse visto, ou que, tendo-os visto, tivesse morrido! (POE, 2016, p. 73 - 74, grifos do autor).

Nesta parte, inicia-se a obsessão de Egeu pelos *dentes* de Berenice; dentes que o atemorizam e intimidam. As monomanias de Egeu passam, então, a se tratar sempre dos dentes após o início da deformação física de sua prima. Ele os descreve, até o fim do enredo, como se o perseguissem e ele não fugisse deste pensamento, mas sim os *desejasse*:

[...] mas aquele breve período de seu sorriso havia bastado para estampá-los em minha memória. Eu os via *agora* ainda mais inequivocamente do que os havia percebido *então*. Os dentes – os dentes! – eles estavam aqui, e ali, e em toda parte, e visível e palpavelmente diante de mim [...] eu os ansiei com um desejo frenético [...] e eles, em sua individualidade isolada, tornaram-se a essência de minha vida mental (POE, 2016, p. 74 - 75, grifos do autor)

O fantástico-estranho começa a tomar forma nesta parte do conto. Já em “Morella”, o próprio enredo trabalha o conceito de estranho; assim que adoece, inicia um processo de *transformação*, onde, assim como Berenice, deixam de ser o que era, a vivacidade, graciosidade, agilidade e energia não se encontram mais nos corpos e espíritos das figuras femininas. Com isso, o narrador demonstra preocupação, medo, fragilidade perante à mulher, como se fosse perigo; o fantástico-estranho de “Morella” aparece logo após o início:

E então, hora após hora, eu me devorava ao seu lado e ficava apreciando a música de sua voz – até que, por fim, sua melodia se maculava de terror –, e caía uma sombra em minha alma – e eu empalidecia e estremecia por dentro ao escutar aqueles tons demasiados sobrenaturais. E assim, a alegria de súbito esvanecia-se em horror, e o mais belo tornava-se o mais hediondo (POE, 2016, p. 82 – 83).

O sobrenatural, então, inicia-se na narrativa de “Morella”; o narrador se faz tão impressionado e fixado nestes momentos de puro “estranhamento” que ocorre com sua esposa, que até mesmo admite desejar a morte da personagem, devido seu caráter mórbido:

Devo então dizer que desejei, com um desejo sincero e ardente, o momento da morte de Morella? Pois desejei; mas o espírito frágil agarrou-se à sua morada de barro por muitos dias – por muitas semanas e meses exaustivos – até que meus nervos torturados conquistaram o domínio de minha mente, e eu fiquei furioso pela demora e, com o coração de um demônio, amaldiçoei os dias, e as horas, e os momentos amargos, que pareciam alongar-se e alongar-se enquanto sua delicada vida fenecia – como sombras ao morrer do dia (POE, 2016, p. 84 – 85).

Já em “Ligeia”, são utilizadas até mesmo expressões que fazem reverência ao estranho, no momento em que o narrador explicita as características da esposa, antes de a mesma adoecer:

‘Não existe beleza exótica’ [...] ‘sem alguma estranheza na proporção’. Porém, embora eu visse que os traços de Ligeia não eram de uma regularidade clássica – embora percebesse que seu encanto era de fato ‘exótico’ e sentisse que havia muito de ‘estranheza’ permeando-o, tentava em vão detectar a irregularidade e encontrar a origem de minha própria percepção de ‘estranho’ (POE, 2016, p. 41).

Além disso, aqui, a obsessão do narrador tem outro foco e o marido de Ligeia nota esse objeto antes de a esposa vir a ficar doente; “E então eu olhava dentro dos

grandes olhos de Ligeia [...]. Porém, era apenas em intervalos – em momentos de imensa excitação – que tal peculiaridade se tornava mais que ligeiramente observável em Ligeia” (POE, 2016, p. 42). Neste momento, Poe demarca muito bem quando o fantástico se inicia em seus contos; os olhos – obsessão do marido de Ligeia – são o gancho para o fantástico-estranho do conto “[a] ‘estranheza’, contudo, que encontrei nos olhos era de uma natureza distinta da formação, ou da cor, ou do brilho das feições, e deve, afinal, ser relacionada à expressão [...] a expressão dos olhos de Ligeia!” (POE, 2016, p. 43).

Estes objetos de desejos dos narradores podem ser descritos como “[...] falsos objetos de desejo, já que o desejo não tem objeto verdadeiro, mas falsos portos onde ele se ancora [...] Vazio que, paradoxalmente, faz mover o sujeito e seu desejo, buraco que é a morte, mas propulsiona as narrativas obcecadas pelo seu poder” (BRANDÃO, 2006, p. 92).

Nos três contos, os narradores se apegam com apreço aos elementos das personagens femininas, até mesmo após a morte destas; e, assim como os narradores e as doenças, estas mortes também são semelhantes. “Berenice” é a narrativa em que não há como se saber se de fato a personagem veio a falecer devido a doença, ou se o narrador a matou, já que, primeiro, ele descreve a situação seguinte:

[...] vi parada, do lado de fora na antecâmara, uma jovem criada banhada em lágrimas, que me contou que Berenice – não mais existia! Havia sido tomada pela epilepsia no início da manhã e agora, no fim da noite, o túmulo estava pronto para sua hóspede, e todos os preparativos para o enterro estavam concluídos (POE, 2016, p. 76).

Contudo, o que deixa a narrativa ambígua (além da monomania do narrador), é o fato que o próprio Egeu, sabendo de sua situação mental, desconfia de seus pensamentos e lembranças sobre o enterro da prima; ele descreve que

sua lembrança [o enterro] estava repleta de horror – horror mais horrível por ser vago, e terror mais terrível pela ambiguidade. [...] de tempos em tempos, como o espírito de um som extinto, o grito agudo e penetrante de uma voz de mulher parecia soar em meus ouvidos. Eu havia realizado uma façanha – qual era ela? (POE, 2016, p. 76).

O fato de Egeu não lembrar-se do que *realmente* ocorreu, aguça o fantástico do conto; até mesmo porque, chegando ao fim, ele deixa a estória do narrador cada vez mais duvidosa, assim como uma caixa, encontrada na mesa dele;

[e]la não tinha uma característica notável, e eu a havia visto antes com frequência, pois pertencia ao médico da família; mas, como é que fora parar *ali*, sobre a minha mesa, e por que estremei ao olhar para ela? Essas coisas de modo algum se explicavam [...] (POE, 2016, p. 77).

O fantástico-estranho em “Berenice” se concretiza solidamente no ato final: o criado de Egeu se aproxima, aterrorizado, atrapalhando seus pensamentos: escutou-se um grito desconcertante pela noite, e, quando o foram conferir, encontraram um túmulo aberto, com um corpo todo desconfigurado, porém *ainda vivo*.

Ele apontou para as minhas roupas; estavam enlameadas e manchadas com sangue coagulado. [...] curvei-me sobre a mesa e agarrei a caixa que se encontrava sobre ela. Mas não consegui abri-la; e, ao meu tremor, ela escorregou-me das mãos e caiu pesadamente, despedaçando-se; e, de dentro dela, tilintando, deslizaram alguns instrumentos de cirurgia dentária, em meio a trinta e duas substâncias pequenas, brancas e com aparência de marfim que se espalharam por todo o chão (POE, 2016, p. 77 – 78).

Assim, encerra-se o conto “Berenice”; contudo, a dúvida se o que aconteceu foi real, ou como foi, ainda paira na mente do leitor, efetuando-se, então, o fantástico-estranho. Não diferente é em “Morella” e “Ligeia”, contudo, o que os distingue de “Berenice”, é a ressurreição das personagens.

Em “Morella”, por exemplo, o momento da morte da personagem feminina demonstra um rito comum, adentrando no que Ariès (2012) cita sobre desejar o morto longe, para que não volte importunar os vivos, e sobre o ritual fúnebre no qual os vivos rodeiam o morto em seu leito, pois, após alguns dias esperando que Morella faleça, seu marido narra o insólito momento da morte da personagem; ao lado da mulher, ele ouve suas palavras: “[e]ste é o dia dos dias’, disse ela, quando me aproximei; ‘um dia entre os dias todos, ou para viver, ou para morrer. É um lindo dia para os filhos da terra e da vida – ah, mais lindo para as filhas do céu e da morte!’” (POE, 2016, p. 85). Ou seja, Morella estava preparada para o momento de sua morte; contudo, o que é mais excêntrico, é o conhecimento acerca de sua *própria ressurreição* que se concretizaria na criança a nascer: “[e]stou morrendo, no entanto vou viver’ [...] ‘E quando meu espírito partir, a criança viverá – tua criança e minha, a criança de Morella’” (POE, 2016, p. 85). Assim, Morella também adverte seu marido sobre o futuro que virá com isto: “[...] Mas teus dias serão de pesar – desse pesar que é a mais duradoura das impressões [...] [p]ois as horas da tua felicidade terminaram; e a alegria não se colhe duas vezes na vida [...]” (POE, 2016, p. 85 – 86).

No momento o narrador percebe a veracidade nas palavras de Morella e tenta compreendê-las, “[...] mas ela virou o rosto no travesseiro e, assim morreu, e não mais escutei sua voz” (POE, 2016, p. 86). Aqui, o fantástico-estranho começa se concretizar em “Morella”, pois é no exato momento de sua morte o nascimento de sua criança, assim como havia previsto; e, como grande peculiaridade, a filha de Morella cresce

estranhamente em estatura e intelecto, e era a perfeita semelhança daquela que havia partido [...]. Eu disse que a criança cresceu estranhamente em estatura e inteligência. Estranho, de fato, era o tamanho do seu corpo – mas terríveis, oh! terríveis eram os pensamentos que se apinhavam em mim enquanto eu assistia ao desenvolvimento de sua mente! (POE, 2016, p. 86 – 87).

Os elementos que começam a promover a ressurreição de Morella mãe na Morella filha são como Brandão (2006, p. 89) afirma ser sobre “mãe na morte, mãe morta”, pois a criança herdou *todos* os costumes, formas e sentidos da mãe e, na maternidade, Morella pôde declarar sua presença eterna; “[...] dia após dia eu ia descobrindo novos pontos de semelhança entre a criança e a mãe, a melancólica e a morta” (POE, 2016, p. 87). Assim, é notável que a espera do narrador pela morte de Morella ainda não se satisfaz; já que, apesar do falecimento da esposa, seu *espírito* continua a fazer-se presente na criança:

[...] que seu sorriso fosse como o da mãe, isso eu ia aguentar; mas logo eu estremecia com sua *identidade* demasiado perfeita [...] acima de tudo – oh! acima de tudo – nas locuções e expressões da morta nos lábios da amada e viva, eu encontrava alimento para o pensamento obsessivo e o horror – para um verme que *não queria* morrer (POE, 2016, p. 87 – 88, grifos do autor).

Contudo, a ressurreição de fato de Morella dá-se no momento do batismo da criança. O narrador, que nunca havia nomeado a filha – na tentativa de evitar quaisquer ligações com Morella mãe – decide, então batizá-la; e eis que chega a parte concreta do fantástico-estranho da narrativa, pois, ao escolher o nome para a menina,

O que me induziu, então, a perturbar a memória da morta enterrada? Que espírito maligno falou dos recessos de minha alma, quando, entre aquelas naveas soturnas e no silêncio da noite, eu sussurrei nos ouvidos do sacerdote – Morella? Quem mais senão um demônio convulsionou as feições da minha criança e nelas espalhou os matizes da morte, no instante em que, sobressaltando-se com aquele som escassamente audível, ela voltou os olhos vítreos da terra para o céu e, caindo prostrada sobre as lajes negras de nossa câmara ancestral, respondeu – ‘estou aqui!’ (POE, 2016, p. 88 - 89).

O sentimento de *astonishment* certamente se concretiza no leitor quando o narrador faz a revelação de fato desta ressurreição, assim quando narra o ápice do estranho, afirmando que o nome “Morella” estará para sempre gravado consigo, “Mas ela morreu; e com minhas próprias mãos eu a levei ao túmulo; e eu ri com uma risada longa e amarga quando não encontrei vestígio algum da primeira, no sepulcro onde coloquei a segunda, Morella” (POE, 2016, p. 89). Morella representa não apenas a fragilidade feminina transformada em perigo ao masculino, mas também a presença materna e sua essencialidade, que postula no lugar da morte ou seu impensável (KRISTEVA, 1983, p. 239 apud BRANDÃO, 2006, p. 93); a desconstrução da imagem de mulher angelical de Morella se dá através desta maternidade, no nascimento de sua filha, sendo que “[a] cadeia vida e morte se concretiza no círculo mãe e filho, revelador da mulher e sua ambivalência ameaçadora, terrificante, como possibilidade de vida ou morte, vida e morte” (BRANDÃO, 2006, p. 91).

O fantástico-estranho não poderia, jamais, ser melhor utilizado do que em uma ressuscitação inesperada; assim também é com Ligeia. O que difere de “Morella”, é que no conto “Ligeia” a ressurreição não ocorre enquanto uma maternidade que efetua uma *passagem* de corpo a outro, mas sim, de mulher a outra mulher;

O jogo de substituições nesses textos [...], é finito, reduplicando-se sempre o mesmo do feminino: Morela por Morela, Ligéia por Rowena [...]. o fantástico do texto faz com que o cadáver de Rowena coincida com a presença de Rowena que retorna, concretizando-se o impossível da morte e o impossível do feminino (BRANDÃO, 2006, p. 94).

As descrições do narrador indicam que Ligeia *desejava* sua morte; recitando um trecho do poema de Joseph Glanvill segundos antes de falecer, para o desespero e desentendimento do narrador:

[...] E então, como que exausta de emoção, deixou cair os braços alvos e voltou solenemente ao seu leito de morte. E, enquanto exalava os últimos suspiros, brotou, misturado a eles, um murmúrio baixo de seus lábios. [...] ‘O homem não se entrega aos anjos, nem inteiramente à morte, exceto apenas pela franqueza de sua débil vontade’ (POE, 2016, p. 50, grifos nossos).

Ligeia, como se já fizesse um prelúdio à sua ressuscitação, declara, então sua morte. Seu marido, vê-se devastado pela falta que a mulher faz; isto demonstra a *necessidade* da figura feminina ao seu lado, dando a ele seu próprio reflexo: “Ligéia é

também construída pela paixão do olhar, lugar onde o narrador se reflete, busca sua própria imagem” (BRANDÃO, 2006, p. 902). Assim, sem a presença da esposa, o narrador faz-se sem sua própria identidade, perdendo-se dele mesmo; “Sem Ligeia, eu não passava de uma criança tateando na ignorância” (POE, 2006, p. 46).

Assim, após casar-se novamente com Rowena, o narrador ainda vê, por todas as partes, *Lady Ligeia*. Quando sua nova esposa adoece, apresenta crises de epilepsias e desmaios como se estivesse, de fato, morta; o fantástico-estranho do conto inicia sua concretude a partir de então. O marido se faz presente em todo o momento que antecede à morte de Rowena, e, quando a esposa vem a falecer, ele continua velando-a no quarto. Contudo, após algum tempo do corpo morto à sua frente, algo insólito ocorre; “[o] cadáver, repito, fez um movimento e, dessa vez, com mais vigor que antes. As cores da vida afloraram ao semblante com inesperada energia” (POE, 2006, p. 61). Esta ressuscitação de Rowena logo se torna claro: de ressuscitação de Rowena, passou-se à *reencarnação* de Ligeia:

Poderia ser, de fato, alguma Rowena [...] aquela de cabelos claros e olhos azuis? Por que, por que devia eu duvidar disso? As bandagens comprimiram a boca – mas poderia não ser então a boca de Lady da Tremânia que respirava? [...] E o queixo, com as covinhas, quando na saúde, não poderia ser o dela? [...] E então lentamente abriram-se os olhos da figura que estava postada diante de mim. ‘Nisso então, pelo menos,’ gritei, ‘eu jamais – jamais poderia me enganar – esses são os olhos grandes e negros e selvages – do meu amor perdido – de Lady – LADY LIGEIA’ (POE, 2006, p. 62).

Com a reencarnação de Ligeia e a ressurreição de Morella em sua filha, pode-se relacionar ao que Ariès explicita sobre os ritos da pré e pós morte, de modo que ambos os narradores se fizeram presentes e deixaram os corpos das esposas mortas *próximos* a eles; o que causa um fator interessante para chegar ao sublime dos contos.

Ligeia, assim como Berenice e Morella, contém um alto poder de criação dos elementos góticos terríficos e atemorizadores na dúvida do real ou irreal, o que os mantém enquanto fantástico-estranho no gótico de Poe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sublime de Edgar Allan Poe certamente percorre caminhos sinuosos, demonstrando o quanto a literatura fantástica e suas temáticas precisam ser valorizadas e sentidas. A literatura gótica do escritor, de fato, deve ser reconhecida como a gigantesca obra de arte que é; como a chave para a libertação da realidade, levando em consideração todos os aspectos de concepção da arte e da trajetória histórica sobre a morte – seja na vida real ou artística –, ainda mais se propulsionados na Literatura fantástica.

O sublime, advindo da morte e ressurreição (através de doenças, maternidade e narradores obsessivos), se faz eterno nas páginas de Poe, apesar da má recepção de alguns elementos, que – como cita Freud – fazem parte desse estranho escandalizador, terrífico e complexo; assim como causador de *astonishment*, proporcionando o insólito e sublime dos contos do autor.

Berenice, Morella e Ligeia, destinadas a causar sentimentos de pavor em narradores melancólicos são o mais puro sublime que há; são provocadoras de um *astonishment* tão único e singular que provoca à flor da pele todas as emoções do leitor. A morte dessas figuras femininas – elemento singular, essencial para o sublime de Poe – demanda de estruturas narrativas ricas em detalhes e uma linguagem que faça do *estranho* um sentimento sublime. Sendo assim, a sua importância no campo da desmistificação da figura feminina enquanto a imagem usual do romântico é imensa, pois consolida a ruptura dos costumes tradicionais quando utiliza-se da morte dessas personagens enquanto sublime.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BELTON, Robert J. Edgar Allan Poe and the surrealist's image of women. *In*: **Woman's Art Journal**, New Brunswick, NJ, vol 8, n.1, 1987. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1358334?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 21 maio 2017.

BOTTING, Fred. **Gothic**. New York: Routledge, 2005.

_____. Introdução. *In*: _____. **Gothic**: negative aesthetics. 2. ed. New York: Routledge, 2014.

BRANDÃO, Ruth S. **Mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BURKE, Edmund. Of the sublime. *In*: SAGE, Victor (Org.). **The gothic novel**. Hong Kong: Macmillan Press, 1992.

CAMARANI, Ana L. S. Caillois: diferentes formas do maravilhoso e do sobrenatural. *In*: _____. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 54 – 58.

CANTON, James (Org). **O livro da literatura**. Tradução de Camile Mendrot. 1. ed. São Paulo: Globo, 2016. p. 108 – 120.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica**. vol. 2. Tradução de Paulina Wacht; Ari Roitman. Organização de Jaime Alazraki. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 271 – 345.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In*: **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917 – 1918). Obras completas (Vol. 17)**. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 237 – 269.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

HAUSER, Arnold. **A arte e a sociedade**. Tradução de Maria Margarida Morgado. Lisboa: Presença, 1984.

_____. **Teorias da arte**. 2. ed. Lisboa: Presença, 1988.

LOVECRAFT, Howard P. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

POE, Edgar A. **Contos de amor e terror**. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira e Katia Maria Orberg. São Paulo: Martin Claret, 2016.

_____. Filosofia da Composição. *In*: _____. **Medo clássico**. Tradução de Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. São Paulo: Darkside, 2017. p. 341 – 353.

RIEGEL, Christian (Org.). **Response to Death**: the literary work of Mourning. Edmonton: Canadian review of comparative literature, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução a literatura fantástica**. 4. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2010.

ANEXOS