

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS**

GABRIEL JULIO MACENA DE LIMA

SOBRE AS NOSSAS IDEIAS DO SUBLIME EM A PREDICAMENT

RIO DE JANEIRO

2026

GABRIEL JULIO MACENA DE LIMA

SOBRE AS NOSSAS IDEIAS DO SUBLIME EM A PREDICAMENT

Trabalho de Monografia apresentado à Faculdade de Letras da UFRJ, como parte do requisito para a obtenção do título de Licenciado em Letras: Português–Licenciaturas de Língua Portuguesa.

Orientador(a): Prof. Ricardo Pinto de Souza

RIO DE JANEIRO

2026

FOLHA DE APROVAÇÃO

Gabriel Julio Macena de Lima
Dre: 118169916

SOBRE AS NOSSAS IDEIAS DO SUBLIME EM A PREDICAMENT

Trabalho de Monografia apresentado à Faculdade de Letras da UFRJ, como parte do requisito para a obtenção do título de Licenciado em Letras: Português–Licenciaturas de Língua Portuguesa.

Data de aprovação:

Ricardo Pinto de Souza
Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Bernardo Carvalho Oliveira
Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dedico este trabalho àquele que dedicar o seu tempo a lê-lo.

“Hot and burning, in your nostrils
Pouring down your gaping mouth
Your molten bodies, blanket of cinders
Caught in the throes, and (...)”

— Siouxi and the Banshees

RESUMO

Nas histórias Góticas tradicionais, daquelas que se pensa primeiro quando se pensa em gótico, o sublime, para construção estética, é uma das partes mais centrais no provocar de um impacto estético forte. O presente trabalho é uma tentativa de diálogo de um conto curto de Poe, *A predicament*, com o tratado estético que se considerou mais adequado, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. O que se quis fazer foi descobrir se é possível relacionar elementos presentes no texto de Poe usando como base as ideias de Burke sobre as nossas paixões. Um conto satírico que, em uma primeira lida, se crê como capaz de conversar profundamente com o sublime. À medida que o desenvolvimento do trabalho começou, se começou a perceber o sublime como um sentimento forte mas, quando analisado mais profundamente, se revelou pouco abrangente. Então, o que poderia ser a análise de um conto impactante, assombroso, acaba por seguir um caminho outro. Logo, se fez óbvio que o caráter satírico não é uma força a ser subestimada, uma vez que o sublime evoca certas paixões tão contrastantes ao humor. O resultado final tem origem nesse entendimento.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe; Edmund Burke; estética; sublime; gótico.

ABSTRACT

In the traditional Gothic stories, those that you think of first when you think about Gothic, the sublime, to the construction of the aesthetics, is one of the key elements in provoking a strong aesthetic impact. The current monograph is intended to be a speculative exploration of the possibilities of dialogues between a shortstory by Poe, *A predicament*, with Burke's enquiry which was considered the most suitable to the task, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. The core objective of the current monograph is to investigate if, and to what extent, we can find in Poe's piece correspondences with Burke's ideas of our passions. *A predicament*, a satiric shortstory that, at a first reading, was believed as capable of establishing a deep conversation with the sublime, as the development stage of the monograph went by, the sublime began to be perceived as a strong emotion but, when thought in depth, with too little range. Therefore, what could have been the literary analysis of a striking, astonishing, shortstory ends up going off another way. Then, it became clear that the satiric matter is not a force to be underestimated, since the sublime evokes certain passions so different from those in satire. The final considerations stem from that understanding.

Keywords: Edgar Allan Poe; Edmund Burke; aesthetics; sublime; Gothic.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 UMA INTRODUÇÃO À ESTÉTICA.....	12
2.1 SOBRE O BELO.....	13
2.2 SOBRE O SUBLIME.....	15
3 UMA INTRODUÇÃO AO GÓTICO	20
3.1 SOBRE A ARQUITETURA, RUÍNAS E CONSTRUÇÃO EMOCIONAL	22
3.2 SOBRE EDGAR ALLAN POE E A BLACKWOOD'S	25
4 A <i>PREDICAMENT</i>	36
4.1 SOBRE AS NOSSAS IDEIAS DO SUBLIME EM A <i>PREDICAMENT</i>	37
4.1.1 SOBRE AS PROPORÇÕES	38
4.1.2 SOBRE INFINITOS ARTIFICIAIS	39
4.1.3 SOBRE LUZ E SOMBRA	41
4.1.4 SOBRE O SOM.....	45
4.1.5 SOBRE A EMPATIA E A FICÇÃO.....	48
4.1.6 A <i>SIGNORA PSYCHÉ ZENOBIA</i>	51
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54

1 INTRODUÇÃO

Em vida, Edgar Allan Poe nunca foi o mais amado dos críticos literários; depois da morte, as lendas urbanas apenas adicionaram história. Por muito tempo, mais uma personagem existiu no imaginário popular do que uma pessoa real: uma personagem do autor que foi criada a partir da sua figura pública. Do mesmo solo que foi cavado para abrir tantas inimizades veio a terra que fez peso no caixão na hora de tapar a cova no próprio enterro. Não é muito difícil entender o porquê de tantos dos seus inimigos o odiarem com tamanho empenho. Como leitor e autor, é natural que mantivesse contato, se interessasse, absorvesse influências, de algumas das publicações e diversas tendências literárias vigentes. Algumas de grande alcance e relevância como a europeia *Blackwood's*. O quanto do seu próprio estilo como autor é influenciado pela revista, e o quanto da paródia revela um desdém, ou veneração, pelas *Intensities* é algo que somente ele poderia responder. Entre a influência e o desdém, o conto que será trabalhado nasce da sua obscura e conflituosa relação para com a revista *Blackwood's*. De qualquer forma, os critérios de Poe como crítico e escritor, ou os hábitos de leitura, ou as influências, não são o foco central do presente trabalho, ainda que não irrelevantes.

A Predicament, trabalhando em conjunto com o conto *How to Write a Blackwood Article*, é um conto satírico. E isso abertamente, de forma pomposa. Sem fazer uso de adereços ou representações que aludam à revista: ela é citada por nome. Um conto apresenta a fabulosa fórmula de escrita de um autêntico artigo *Blackwood's*, e o outro, a concretização dessa fórmula. Apesar de se considerar ambos os textos, o foco principal é *A predicament*.

O que se quer com este trabalho é descobrir SE os elementos presentes na construção do conto, da narrativa, dos elementos de construção estética, na experiência da personagem, são capazes de excitar ideias do sublime, a partir das visões de mundo de Burke, como descritos em *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Se quer fazer um exercício, sobretudo de imaginação, entre os textos. O conto a ser trabalhado, encorpa, dentro dos recortes propostos, qualidades estéticas proveitosas para análise. Ainda que os resultados, após o aprofundamento, não estejam 100% alinhados a um resultado positivo. Se acreditou, na escolha do conto, que ele possuía qualidades inatas, características que conversem com o sublime Burkeano. Se pretende, então, com o confronto de ideias, ou se preferir chamar de diálogos entre os textos, descobrir o quanto dessa crença se sustenta, e o quanto se mostra infundado, fruto de impressões iniciais. Tentar encontrar possibilidades de leituras do sublime

de Burke no conto de Poe. Não se parte do princípio de que essas possibilidades existem. Se quer investigar exatamente isso.

Para nortear um pouco, se propõe seguir a pergunta problema imaginária: “Quais são os diálogos possíveis de se estabelecer entre o sublime Burkeano e o conto *A predicament*, de Edgar Allan Poe”? Por que se deu a escolha deste texto de Poe, específico? Em uma leitura mais inicial do conto, superficial, se acreditou que os textos pudessem dialogar bem. Muito dessa impressão se deu exatamente pelo entendimento, por minha parte, mais genérico possível de sublime: o de sublime como sinônimo de grandeza. De um conto sobre um relógio de um campanário, com ponteiros grandes o suficiente para decapitar uma pessoa, certamente se conseguiria tirar excelentes discussões. Esse trabalho existe pela curiosidade de ir um pouco mais fundo quanto a essa questão. As coisas que não me eram tão claras assim no momento da escolha do tema, depois da leitura dos materiais, tanto do tratado de Burke quanto do conto de Poe, foram percebidas como óbvias no final. O presente trabalho é o resultado desse processo de aprofundamento. O quanto se é possível encontrar de sublime no conto proposto? A questão, que começa como um pensamento solto, logo se expande, se torna um tema de pesquisa interessante. A escolha de Burke, sendo um autor cuja definição de sublime foi convencionalizada a ser usada para falar sobre a literatura Gótica, é totalmente justificável. Não é preciso muito para explicar o porquê de, em uma monografia de um curso de Letras - Literaturas, a temática a ser trabalhada seja um conto, gênero textual popular, de um gênero literário popular como o Gótico.

Do presente trabalho de monografia, como proposto, é dedicado à descrição e à análise da construção da estética Sublime no conto *A predicament* (1838), de Edgar Allan Poe. Descrevendo o Sublime e o conjunto de características que dão forma à essa categoria, priorizando as descrições mais proveitosas do cânone para a análise. A pesquisa não se guia, explicitamente, por uma pergunta, logo, não se tem uma formulação de hipótese a ser testada. Não se tenta provar, ou desprovar, algo. Ao invés, se tem por objetivo o estabelecimento de diálogos entre a categoria estética definida e o conto, mediados pela estética como definida pelos autores. Da parte específica, não se pretende esgotar toda possibilidade de questões, longe disto: é uma parte reservada para uma discussão mais especulativa, interpretativa, arranjada pelas bases estabelecidas anteriormente. Deverá ser a parte mais flexível do trabalho que foi apresentado. Com a possibilidade de tensionamento ou confronto de ideias.

Da forma de organização, estruturalmente, será dividido em três partes imaginárias e suas respectivas subseções: a primeira parte é a parte que desenvolve o objetivo geral, dedicado à introdução, à conceitualização da estética e da categoria estética a ser trabalhada, e à definição

desta categoria; e a segunda será dedicada à conceitualização da literatura gótica, à densidade emocional, à introdução ao autor, sua escrita e um pouquinho de suas possíveis referências; e, finalmente, dedicado à análise do conto, o objetivo específico. Com essa divisão se espera que cada parte, independentemente, consiga cumprir o seu papel de apresentar o que se dedica, e ao mesmo tempo, seja uma preparação para o que virá; sem que nenhuma das três partes fique ilhada ou isolada das outras. Se entendeu, na decisão de dividir o trabalho em três partes, que cada um dos elementos desenvolvidos é essencial para o entendimento completo do quadro que se quis pintar, e da conclusão que se concluiu.

Foram consideradas fontes válidas para a construção das partes da pesquisa: livros, artigos, matérias de revista, dicionários, documentários, sites oficiais das instituições citadas. Se procurou ler, assistir ou escutar integralmente tudo aquilo o que é citado nas referências bibliográficas, e se verificar a validade das informações e a confiabilidade das fontes. Foram desconsideradas as fontes não passíveis de serem verificadas a autoria, a confiabilidade dos autores, ou a confiabilidade das informações ou dos veículos a que estão vinculados. Foram evitadas fontes de acesso limitado ou que não se pudesse acessar ao material completo. Princípios simples, que já se espera como obrigatórios, mas que é sempre bom de se reiterar. Um detalhe um quanto desagradável é o de que como, infelizmente, a verba para a pesquisa do trabalho não foi das maiores, não foi possível comprar uma passagem para Edimburgo investigar os movimentos da cidade, fez-se o uso de ferramentas como o *Google Street View*, do *Google Maps*. Se tem como certo os locais apontados como os sendo cenário da história devido a essa consulta.

2 UMA INTRODUÇÃO À ESTÉTICA

Historicamente, na literatura e nas artes etiquetadas dentro da categoria "Mundo Ocidental", a beleza, a moralidade e a verdade são conceitos que norteiam o pensamento filosófico sobre a atração e a repulsa às formas. Comumente descrita como sendo o estudo do belo e dos fenômenos relacionados ao gosto, da sensibilidade e dos sentimentos provocados pelas formas em uma construção artística, afirmar que definir o que é a estética é uma tarefa complicada não é surpreendente: poucas coisas não são no estudo das artes e da filosofia; e a estética é um tema especialmente abrangente. Uma coisa tão simples de definir, obviamente, não poderia ser fácil. A própria tentativa de definir, por si só, é algo que pode se tornar um problema, quase que um círculo vicioso. São muitas abordagens possíveis. Como comenta brevíssimamente Noël Carroll (1990, p. 9), em *The philosophy of horror, or paradoxes of the heart*, o que é arte e o que é estética são questões repetidas até a exaustão. Às vezes, às custas do avanço da discussão.

Em oposição ao que poderia se pensar enquanto se estuda sobre a cronologia do tema da beleza e a sua história na filosofia, como disciplina, a estética teria sido formalizada muito mais cedo mas foi no século XVIII, fundada pelo alemão Alexander Baumgarten, com o livro *Aesthetica sive theoria liberalium artium* (1750) (Nunes, 2016, p. 11). Benedito Nunes diz, em *Introdução à Filosofia da Arte*, que: “A Estética de Baumgarten inspirou-se, sobretudo, na ideia de que a Beleza e seu reflexo nas artes representam uma espécie de conhecimento proporcional à nossa sensibilidade, confuso e inferior ao conhecimento racional, dotado de clareza e que tende para a verdade” (Nunes, 2016, p. 14). Ao também alemão Immanuel Kant é creditado o seu refinamento teórico, influenciando com profundidade os muitos outros Alemães que expandiriam a disciplina depois. Sobre Kant, Nunes diz: “O impulso do qual resultam os progressos subsequentes da Estética deve-se a Immanuel Kant (1724-1804), por ter sido ele quem estabeleceu firmemente, em sua *crítica do Juízo*, a autonomia desse domínio do Belo, que Baumgarten considerou objeto de conhecimento inferior” (Nunes, 2016, pp. 14-15).

Da etimologia, como explicado brevemente no *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*, por Nicholas Bunnin e JiYuan Yu, a palavra estética é um neologismo. Estética, deriva de *Aisthesis*, do Grego, com significado de "sensível", ou "sensibilidade", relativo aos 5 sentidos. Baumgarten a definiu como a "ciência do conhecimento sensível" (Bunnin; Yu, 2004, p. 17). Em Kant, falar em estética é falar em *juízo de gosto*. Um tipo de juízo que, em oposição a um *Juízo de Conhecimento*, não gera, na contemplação do Belo, conceitos. É desinteressado. Bunnin e Yu (2004, p. 678) definem o gosto (*taste*) como a sensibilidade às propriedades

estéticas de objetos e a intuição estética e resposta que permitem dizer o que é Belo e elegante. O gosto é subjetivo, e pode variar entre indivíduos de uma mesma cultura e de culturas diferentes. Ainda que exista para certos objetos alguma concordância quanto a sua beleza. Shaftesbury e Hutcheson consideravam o gosto como um instinto, uma interocepção (o termo exato usado no texto é *inner sense*) *quasi*-perceptual, similar ao senso moral (*moral sense*); para Kant é, simplesmente, uma operação especial das nossas faculdades cognitivas normais. Kant considerou o juízo de gosto como subjetivo mas, desde que ele aborda as características formais de um objeto, mais do que o seu conteúdo, ele é universalmente válido.

Fora do contexto academicista, no "mundo real", a palavra estética é comumente usada para definir aparência física, podendo se referir a procedimentos cirúrgicos, ou rotinas de bem-estar, ou, se referir à roupas e itens de higiene ou maquiagem. Se têm uma visão de estética como sinônimo de Belo, na sua forma mais esvaziada e unidimensional. Aqui, na situação da presente monografia, se entende, e se referirá como estético os sentimentos, os pensamentos, as ideias, os estímulos, que se geram na interação sensorial do indivíduo com as formas do mundo e os objetos de arte. Sendo o Belo apenas uma entre muitas subcategorias.

Desde o surgimento como disciplina formal, foi pensada e repensada, aplicada aos diferentes setores de sociedade, dos mais essenciais aos mais supérfluos. Tudo passa pelo estético. Com isso quero dizer, depois dessa brevíssima introdução à história da estética, que, por motivos óbvios, não se escreverá no presente trabalho sobre a disciplina em todo o seu alcance, apenas no que diz respeito ao recorte proposto já explicitado. Alguns aprofundamentos foram limados. Tentarei, apesar de fazê-lo ocasionalmente, fazer menos desvios quanto possível do tema principal.

2.1 SOBRE O BELO

A natureza do belo desperta interesse desde, pelo menos, a Antiguidade Clássica; de tal influência que, ainda hoje, ecoa no entendimento, e julgamento, das artes e da literatura. Quando se fala em estética, alguns dos ideais greco-romanos de belo ainda são, em muitos círculos, a régua qualitativa que medeia a relação do indivíduo, e coletivos, com as artes. Mesmo antes das grandes civilizações do mundo Cristão, diferentes filósofos propuseram diferentes definições de belo, cada qual destacando diferentes qualidades. Propostas que serviriam de base para o pensamento de outros filósofos e pensadores que viriam após o estabelecimento de tais civilizações. Da antiguidade, o Belo de Platão (428/427-348/347 a. C.), de Aristóteles (384-322 a. C.) e de Plotino (204-27 d. C.) são Belos que sobreviveram.

Tanto espiritualmente quanto artisticamente, os conceitos de beleza e harmonia greco-romanos, especialmente os Neoplatônicos e Aristotélicos, dialogam com o mundo Cristão de forma profunda, e isso se revela, dentro do leque de possibilidades, na estética. O homem procura observar as formas do mundo natural em busca de uma ideia de como alcançar as qualidades do mundo ideal visionado pelo criador, mesmo que rejeite a fisicalidade deste, há impressões da sua forma. Caminhos para reproduzir as formas de um mundo espiritual imutável e as suas qualidades divinas; mundo que a alma humana sente saudade, anseia pelo retorno.

No Renascimento, dentre as muitas mudanças que se desenvolveram na Europa, as belas-artes, como a escultura, a pintura, a arquitetura, antes relegadas à caixinha de trabalho manual de baixo refinamento, passam a ser consideradas como atividades artísticas, de caráter intelectual. De valor cultural elevado. Ainda nesse período, se inicia um movimento de observação dos movimentos da natureza como modelo de imitação. Procura-se representar o mundo natural e as suas manifestações de forma vívida, detalhista (Nunes, 2016, pp. 39-40). É um momento de ruptura para com a Idade Média e os seus valores, momento de resgate e ressignificação de valores da Antiguidade Clássica. Se começa a pensar em novos ideais.

Em dado momento do século XVIII, a estética, oficialmente formalizada, é remodelada a partir das contribuições de Kant. Sobre o Belo e sobre o Sublime, escreveu extensivamente, pouco se alongou para outras categorias. Não ocorrem grandes alterações na centralidade da beleza nas discussões estéticas, mas questionamentos sobre a sua percepção: o Belo passa, então, a ser, não uma propriedade do objeto, mas um processo interno, regida pela universalidade subjetiva dos mecanismos inerentes ao homem. Pós-Kant, se começa a pensar em uma fragmentação sistemática da estética (Suassuna, 2012, pp. 12-14).

No dicionário de Bunnin e Yu, uma breve descrição descreve o Belo como: "uma capacidade do objeto em excitar experiências prazerosas no observador". O parágrafo que fecha o verbete diz: "Até o século XVIII, a beleza era considerada a noção central da estética, assim como o Bem era considerado a noção central da ética. A pergunta mais importante da estética era: "o que é a beleza?". Depois, a estética passa a se preocupar mais com a noção de arte". Quanto à questão da beleza, continuando o texto, dizem: "Para os pensadores clássicos todos os trabalhos de artes eram belos, e isso cessou de ser verdade em tempos modernos. Muito da arte que se produz na modernidade é feita para ser feia, ainda que possam continuar sendo consideradas belas segundo algumas "teorias peculiares" da arte ou de algumas práticas estéticas". Fecha o verbete com a afirmação de que "a noção de belo, ainda não teria sido totalmente explorada na estética moderna" (Bunnin; Yu, 2004, p.74).

No século XX, as novas mídias são inevitáveis e a arte agora conversa com as massas. O cinema, o rádio, a televisão, a fotografia, criam novas formas. A estética ainda é definida como o estudo do Belo, do bom gosto, mas a rejeição profunda ao “mal gosto” vai-se, poderia se dizer, pelo sifão do mictório, mas o referido mictório não o tem. Ainda que se busque definir a estética de modo a destacar as outras categorias, reconhecer as outras possibilidades de experiências sensíveis, a definição de Belo, categoria estética, se confunde com a história da própria estética. O belo foi, por muito tempo, o objeto inegável do pensamento estético. As investigações orbitando ao redor das questões da beleza; mas a busca pelo belo, mesmo que pervasiva, não poderia ser o suficiente para sempre e, não tão logo, a necessidade de outras formas se ampliou. Não sem resistência, categorias como o *Feio*, o *Sublime*, o *Grotesco*, o *Pitoresco*, entre outras, chegaram a um papel relevante no acervo filosófico e cultural humano.

2.2 SOBRE O SUBLIME

Artistas e filósofos observam a natureza, em mente o perceber o funcionamento do mundo, entender as formas, reproduzir o belo mas, tão logo, ao olhar para o fundo de si, faz-se claro, não a centralidade, a coparticipação da beleza no espectro de possibilidades sensoriais. Em essência, o Belo e o Sublime são diferentes, e assim, os efeitos emocionais provocados naquilo que se convencionou chamar de espírito. O Sublime traz uma faceta da natureza não contemplada pelo Belo: a imperiosidade.

O escrito conhecido mais antigo sobre o Sublime, como explicado brevemente em *A natureza como fonte do medo: o efeito sublime em “Os salgueiros” e “valsa fantástica”*, por Marina Sena, no livro *O medo como prazer estético*, é o obscuro *Sobre o Sublime (Peri hypsous)*, creditado à Cássio Longino (213- 273 d. C) (Barros; França; Colucci, 2015, p. 85). A definição adotada é diferente da que viria a ter, está relacionada ao êxtase literário criado pela literatura que vai além da técnica, da “boa escrita” apenas, pois tal, ele não descreve os mecanismos que regem o Sublime, e nem estabelece regras de como criá-lo. A redescoberta de Longino e tradução para o Francês, durante o Renascimento, traz de volta o Sublime para a literatura.

Para o Britânico Edmund Burke, como trabalhado em seu tratado *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, 1757, o Sublime está relacionado à suspensão dos sentidos frente algo terrível ou de proporções grandiosas. Todo um mundo de sentimentos; o terror, o assombro do homem quando confrontado com a própria pequenez, com aquilo que o ameaça, são efeitos causados pelo Sublime. Colocando de modo

direto, que o Sublime está relacionado ao fascínio, o deleite, criado na observação daquilo o que é mortalmente terrível.

Quanto às proporções, o assombro ("*Astonishment*" é o termo usado por Burke) é a paixão causada pelo sublime e pelo grande na natureza. A definição de assombro dada por Burke é "o estado no qual a alma se torna estática, com algum grau de horror". Este estado causa a suspensão do espírito, preenchendo a mente em completude. Nesta situação, com a mente tomada, se torna impossível raciocinar o objeto ou que outros objetos adentrem a mente. Nenhuma paixão é tão capaz de roubar a mente de suas capacidades quanto o medo, e o assombro é o ápice do sentimento criado pelo Sublime (Burke, 1823, pp. 73-74).

A grandeza nas dimensões de um objeto é uma causa poderosa do Sublime (Burke, 1823, p. 97). Sendo o infinito algo que preenche a mente com horror deleitoso, do tipo mais genuíno. Poucos objetos são realmente infinitos, mas, certos objetos o olho não consegue alcançar as suas bordas, e isso cria uma ideia de infinitude, e nos afetam como se realmente fossem (Burke, 1823, pp. 99-100). Naquilo que Burke define como *infinito artificial*, uma espécie de impressão de infinito provocada pela incapacidade de ver as bordas de um objeto, a *Sucessão* e a *uniformidade* das partes são o que o constituem. No infinito artificial, a percepção de semfidade é psicológica. Uma ilusão óptica.

Com sucessão, se entende algo longo, que se estende em uma única direção até para fora do alcance da vista, criando a ilusão de continuidade *in aeternum*. O ponteiro do relógio da torre de uma catedral Gótica, por exemplo, quando visto de dentro do prédio, por meio de uma janelinha. Na uniformidade, se observa a finitude de um algo, seguido pelo início de um outro, assim, o início de um ocultando o fim do outro. A ideia é de que ao final de algo e o seu reinício, sugerem uma continuação desse objeto. Para que ocorra esse efeito, as características dos objetos precisam ser iguais: qualquer desvio pode atrapalhar o efeito. Se necessita de uma uniformidade das partes (Burke, 1823, pp. 101-102).

Ainda na atuação sobre o psicológico, na questão da administração da luz em construções arquitetônicas, Burke define que todos os edifícios projetados para produzir uma ideia do sublime devem ser escuros e "sorumbáticos" por dois motivos: o primeiro é o fato de que o efeito da escuridão nas paixões é muito maior do que o da luz; o segundo é que para fazer um objeto impressionante, deve-se fazê-lo o mais diferente possível dos objetos que se esteve em contato imediato. Quando se entra em um prédio, a iluminação interna não pode ser mais forte do que a iluminação que se tinha do lado externo, em espaço aberto. Uma diminuição ínfima na intensidade da luz ao entrar em um local não produz uma grande diferença. Para que se consiga criar, nessa transição entre ambientes, um efeito realmente de impacto, se precisa

passar para o máximo de escuridão o quanto for consistente com os usos da arquitetura. Pela noite, o oposto desta regra é a regra: quanto mais iluminado um quarto, maior será o estado passional será (Burke, 1823, p. 113).

Burke descreve os sons como tendo um grande poder nas nossas paixões. O ouvido, assim com os olhos, seriam órgão capazes de produzir paixões sublimes. Barulhos excessivos são suficientes para subjugar a alma, suspender a sua ação, e preenchê-la com horror. O barulho de uma catarata vasta, tempestades intensas, trovões, ou mesmo o de artilharia despertam grandiosas e horríveis sensações na mente. Não conseguimos, no entanto, observar sutileza ou engenhosidade nesse tipo de "música". O vozerio de uma turba tem efeito semelhante. Pela força do som somente, maravilha e confunde a imaginação, de modo que, neste atordoamento e agitação da mente, mesmo o mais firme dos temperamentos não consegue evitar ser oprimido pela multidão, se juntar à ela ao chamado comum, e as resoluções da multidão (Burke, 1823, pp. 115- 116).

Quanto a dor, Burke afirma que muitos acreditam que tem origem na remoção do prazer, e que o prazer se origina no fim seu fim; para ele, dor e prazer são princípios diferentes que não estão conectados. Estando a mente humana, na maior parte do tempo, em um estado de indiferença (Burke, 1823, pp. 33-34). Segue discutindo sobre a natureza da dor e do prazer, até chegar ao que define como deleite, o sentimento sentido quando se experiencia o fim de uma dor ou de algo ameaçador (Burke, 1823, p. 41). A dor, mais a observação da dor ou a expectativa de que algo distante pode nos causar dor, do que o sentir em si, é uma fonte de deleite. O deleite, como estabelecido por Burke, é uma das bases do Sublime. Este reside na observação da dor, no estímulo das ideias de perigo, de uma distância segura, quando é um perigo real é apenas terrível (Burke, 1823, p. 46). O Sublime é, portanto, o deleite criado pela experiência da dor e do perigo sem se ser, de fato, afetado por eles. Tudo aquilo que excita a esse deleite é Sublime (Burke, 1823, p. 65). Estabelece que prazer (*pleasure*) e deleite (*delight*) são princípios diferentes e não devem ser confundidos.

Das nossas ideias, as mais poderosas, diz, são as que respondem aos sentimentos de *autopreservação* (o outro sendo *Sociedade*). As paixões que respondem à autopreservação são, majoritariamente, a *dor* e o *perigo*. As ideias de dor, doença e morte enchem a mente com fortes sentimentos de horror, mas as ideias de *vida* e *saúde*, mesmo que prazerosas, não produzem impressões tão poderosas. As ideias de preservação do indivíduo, principalmente conectadas ao perigo e à dor, são as paixões mais poderosas (Burke, 1823, p. 44). É uma fonte do Sublime tudo aquilo que é terrível, ou é uma fonte de horror, capaz de comunicar ideias de medo ou dor.

Qualquer coisa que seja capaz de excitar ideias de dor e perigo, ou que opere de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime (Burke, 1823, p. 45).

Nas palavras do próprio, sobre a dor e o prazer, Burke, mas bem poderia ser um Cenobita, diz:

Assim sendo, devemos dizer então que a remoção ou a diminuição da dor é sempre meramente dolorosa? Ou afirmar que a cessação ou a subtração do prazer é sempre acompanhada por uma sensação prazerosa? De modo algum. O que proponho preenchem a mente com fortes emoções de horror. Vida e saúde, entretanto, embora possibilitem que sejamos afetados pelo prazer, não nos impressionam da mesma maneira pelo simples contentamento que produzem. As paixões, portanto, que são relacionadas à preservação do indivíduo derivam principalmente da dor e do perigo, e são as mais poderosas entre todas as paixões (Zanini; França; Nestarez, 2024, pp. 105-106).

De Burke para Kant, em Kant, dividido em Matemático e dinâmico, o Sublime verdadeiro é a imensurabilidade, inencontrável em outro lugar que não no julgamento. Aquilo que é verdadeiramente Sublime não instiga aos sentidos sensoriais, portanto, não pode ser encontrado na natureza. Não é uma qualidade que existe no objeto mas na proporcionalidade que se faz deste em comparação ao que é infinito.

O Sublime matemático é o sentimento de que, quando em frente a um fenômeno de aparente infinidade, um algo tão grande que, se pressupõe, não pode ser mensurado, não pode ser comparado à nada pela imaginação, não conseguimos o representar, o nosso primeiro instinto é tentar fazê-lo. E falhamos. Não conseguimos conceituá-lo, e isso causa desprazer. A razão, em contrapartida, é capaz de compreender o que é infinito. Perceber essa superioridade da faculdade da razão sobre a imaginação causa prazer. Assim, o Sublime Kantiano é um exercício entre a finitude da imaginação contra a razão.

O Sublime dinâmico não está, como o Sublime matemático, relacionado ao infinito mas ao, chamarei de forma vulgar, "poderio de violência" da natureza. Diz-se Sublime dinâmico o sentimento quando visualizamos na natureza, de forma desinteressada, algo com poder de nos ferir. Essa mortalidade, todavia, não pode ser uma ameaça real à integridade física de quem observa, deve ser observada de uma distância segura. Não é Sublime quando o Vesúvio engole Pompéia se você, por um acaso, está na cidade. É apenas mortal.

Em comparação, o Sublime se diferencia do Belo pelos sentimentos frente ao objeto: o Belo é harmonioso, por vezes até inócuo; o que é Sublime engloba o prazer e o desprazer, a desarmonia entre o sentir medo e o entendimento. Uma palavra para descrever essa relação

seria "conflito". Ambos, o Belo e o Sublime, precisam ser experienciados de forma desinteressada.

Três autores, três abordagens diferentes do Sublime e, mesmo em definições de autores com pensamentos radicalmente diferentes uns dos outros, as três convergem ao redor do mesmo centro: a grandeza. Não se pretende se desenvolver muito sobre a estética de Kant, ou de Longino, sendo esta breve apresentação de suas ideias apenas para uma melhor exemplificação do que está relacionado ao Sublime. Portanto, serão abandonados daqui para frente.

3 UMA INTRODUÇÃO AO GÓTICO

Logo no século XVIII, são estabelecidos alguns dos traços mais icônicos do gênero, com o pseudo-medieval *O Castelo de Otranto*, 1764, de Horace Walpole e, um pouquinho depois, Ann Radcliffe, com *Os mistérios de Udolpho*, 1794.

Nas palavras de Edith Birkhead em *The beginnings of the Gothic Romance*, capítulo II do livro *The tale of terror: a study of the Gothic romance*, é do Londrino Horace Walpole as honras pela criação do romance Gótico, "*and of having made it fashionable.*" (Birkhead, 1920, p. 16). Os interesses escapistas de Walpole (Birkhead, 1920, p. 18) ajudaram a repopularizar o período gótico, e ao mesmo tempo, cria o romance. Otranto, seguido o seu lançamento, é o criador e o definidor do que viria pela frente. O grande feito de Walpole, na concepção de Birkhead, mais do que construir uma obra excelente em si, foi reunir e sintetizar o caminho para os futuros romancistas (Birkhead, 1920, pp. 20-23). Os autores pós-Otranto desenvolvem, alguns com mais e outros com menos ousadia, se limitando a replicar apenas, o que já foi desenhado.

Apesar do sucesso, e dos muitos 'inspirados' que surgem na ocasião do sucesso, teria sido o sucesso de Radcliffe o responsável por salvar o conto gótico de uma morte precoce (Birkhead, 1920, P. 38). Cenários históricos, eventos misteriosos e suspense *quasi-sobrenatural*, os escritos de Radcliffe foram extremamente populares em sua época, e depois. Poderia-se especular o quão longa teria sido a vida útil do gótico sem essa contribuição. Birkhead aponta um algo na obra de Radcliffe: a existência de uma psicologia rudimentar. Sem profundidade, ou subtês, mas suficiente para, pelo menos, sugerir um progresso na construção ficcional (Birkhead, 1920, p. 45). Na página 53, por exemplo, Birkhead opina sobre a personagem "*Schedoni*", do livro *The Italian*, 1797, chamando-o de "*masterpiece*" (obra de arte) da Sra. Radcliffe; não pela sua profundidade mas pelos diálogos com uma outra personagem, que exibem uma capacidade da autora de investigar motivações humanas. Ele é um vilão, mas um vilão humano, dignificado em sua honra e romântico.

A prole de O Castelo de Otranto é extensa, com ramificações para outros gêneros, então, Birkhead se limitou apenas a discuti-la no Romance Gótico e no conto de horror. Em tempos modernos (eram modernos quando Birkhead lançou o livro), assim afirmado no capítulo de encerramento, o conto de horror é contado por seu próprio mérito, apreciadas na segurança, longe dos perigos reais (Birkhead, 1920, p. 221). O romance gótico não refletia a vida real, ou discutia personagens, ou exibia humor. Era cheio de sentimentalismos e movia os sentimentos de pena e medo. As heroínas, etéreas e sensíveis, imaculadas, não poderiam não despertar a

simpatia do leitor. Os heróis eram pálidos, melancólicos e azarados o suficiente para serem atrativos. Vilões destemidos, secretamente admirados, assim como temidos. Escapadas por um triz e intrigas perversas em castelos construídos sobre precipícios, são elementos narrativos o suficientemente fora da experiência do leitor para produzir tensão (Birkhead, 1920, p. 223). No campo, com poucas oportunidades de diversificação de atividades, os romances góticos devem ter sido uma fonte prazerosa de lazer.

Em suma, como explicam em *As artes do Mal: textos seminais*, parte três, “O gótico”:

Chamamos, portanto, de gótica a prosa ficcional que envolve o mistério e o terror, os ambientes lúgubres — como castelos arruinados, passagens secretas —, os fantasmas e entidades sobrenaturais, e que tematiza os medos mais profundos do ser humano. Ela não se restringiu à literatura inglesa oitocentista, pelo contrário; ao longo de mais de três séculos originou diferentes vertentes e se transformou em uma poética cujos recursos formais e estilísticos possibilitam a figuração dos aspectos mais negativos da existência humana (Zanini; França; Nestarez, 2024, P. 115).

Basílicas, Catedrais e monastérios, cemitérios, florestas obscuras e mansões mal-assombradas, castelos medievais em ruínas: sacrilégio e perversão; medo e decadência representados em estruturas de poder simbólico. Na estética da literatura gótica, as imagens, as sensações evocadas, bastante características ao gênero, podem ser descritas como Sublimes. São representações de grandezas opressivas; são as ruínas de dinastias monstruosas. São retratos de violência e doença que entopem a mente com horror. Um deleite experienciado sobre os esqueletos de um passado há muito morto. O Sublime por Burke é, costumeiramente, a definição fundamental para falar do Sublime na literatura gótica. Ainda em *As artes do Mal: textos seminais*:

Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo (1757) é um dos principais tratados de estética do século XVIII e acabou por se transformar em uma espécie de fundamentação filosófica da literatura gótica. Profundamente influenciada pelo empirismo de John Locke, é a primeira obra a separar, com clareza, o belo e o sublime em duas categorias distintas e mutuamente excludentes. Nos trechos por nós selecionados, veremos o sublime ser caracterizado como uma experiência que extrapola os limites de nosso raciocínio, arrebatando-nos em um misto de fascínio e terror (Zanini; França; Nestarez, 2024, P. 103).

Quase se poderia afirmar que o horror e o período medieval nasceram destinados a se encontrar.

3.1 SOBRE A ARQUITETURA, RUÍNAS E CONSTRUÇÃO EMOCIONAL

O romance *O Castelo de Otranto* nasce de um sonho de Horace Walpole. Não de um sonho qualquer mas de um pesadelo, no castelo de *Strawberry Hill*, em Londres. Birkhead vê o romance como uma outra manifestação da admiração que o autor sentia em relação ao estilo Gótico, vista antes na construção deste mesmo citado castelo em miniatura (Birkhead, 1920, p. 16). Até se poderia embrenhar em uma discussão longa do quanto da relação entre o imaginário do período medieval e o romance de horror é acidental ou não. Do quanto desse laço traçado por Walpole foi definitivo para a associação. O que se tem como factual é que remonta ao início dos romances deste tipo. E nem se é surpreendente o quão perfeito foi o casamento entre a literatura do medo para com o Gótico arquitetônico, turbulento desde o seu início.

Falo sobre uma possível acidentalidade ou não pois, refletindo sobre a “óbvia” compatibilidade, se pode crer que ela nasce de um processo de construção histórica. Dentre outros motivos, nós associamos primeiro o Gótico às sombras, ao medo e às atividades diabólicas porque Romances como *O Castelo de Otranto* fizeram essa ligação. Se pensando na arquitetura em si, e na projeção dos detalhes, os efeitos que se espera alcançar são opostos ao medo, ou às atividades do diabo. Como exemplo, a iluminação é uma parte muito importante da arquitetura Gótica, no que diz respeito a criação de estado emocional e espiritual. As grandes janelas de vitral têm a função de estabelecer, por intermédio da luz que entra, uma aura Sacra e de toque do divino. No grande universo de possibilidades, em alguma realidade alternativa, dentre as muitas outras possíveis, se tem o Gótico como o mais água com açúcar dos tipos de Romance, simplesmente porque *O Castelo de Otranto* ao invés de um conto de Horror foi uma história sobre amor romântico.

Quando se pensa as origens do estilo por alguns momentos, se poderia pintar a história Gótica como de origens violentas, e isso justificaria essa “familiaridade para com o horror”. Veja, no documentário *Architects of the Divine: The First Gothic Age*, da BBC, Nina Ramirez define a arquitetura Gótica medieval como uma “*architecture of conquest*” (arquitetura de conquista). Ramirez, no contexto do documentário, explica sobre a construção de castelos para subjugar a população Anglo-Saxã, após a vitória de William, o conquistador, na batalha de *Hastings*, no século XI. À William, o primeiro rei Normando da Inglaterra, é creditado o estabelecimento do estilo Romanesco, que precede o Gótico, no país.

Ramirez explica como a reforma de uma igreja, motivada pelo grande fluxo de peregrinações em honra à um bispo Cristão, que se tornou mártir após ser decapitado, dá origem a arquitetura gótica. A Basílica de *Saint-Denis*, em Paris, cuja reconstrução foi supervisionada

pelo Abade Suger, a partir de 1140, aproximadamente, é considerada um dos primeiros exemplos desse tipo arquitetônico. Em 1170, na Catedral de *Canterbury*, na Inglaterra, um outro assassinato marcaria a história do Cristianismo na Europa: o assassinato do Arcebispo de *Canterbury*, Tomás Becket, sob as ordens do Rei Henry II. Becket foi canonizado e a sua catedral, assim como a Basílica de *St. Denis*, se transformou em um destino de peregrinação. Quando um incêndio destruiu uma porção do edifício, em 1174, a reconstrução foi uma oportunidade de fazer algo grandioso. A recente construção gótica viria para substituir os antigos traços Romanescos.

Com a passagem do tempo, a arquitetura gótica inglesa começa a receber menos influência francesa e a ganhar personalidade própria. Em 1327, um evento causaria mudanças significativas **[acertou quem disse um assassinato]**. O Rei Edward II, morto por traição, após um reinado fracassado, foi enterrado na Catedral de *Gloucester*. A catedral, como indica o site *Gloucester Cathedral*, foi reformada para o enterro do Rei. Sob ordens de Edward III, filho de Edward II, um estilo foi experimentado, e foi bem sucedido. Alguns dos primeiros exemplos da chamada arquitetura perpendicular podem ser encontrados na Catedral. Esse tipo seria definidor da construção inglesa pelos séculos seguintes.

O sucessor de Edward III, o rei Richard II, assim como o seu antecessor, criou marcos góticos relevantes para a identidade Britânica. Como indicado pelo site *UK Parliament*, em 1393, encomendou a reforma do *Westminster Hall*, em especial, o teto do salão, estabelecendo uma das mais impressionantes obras da carpintaria da Europa Medieval, o *Hammerbeam roof*. O Palácio de Westminster é um coração histórico do poder político do país. O próprio Burke foi membro do Parlamento, na *House of Commons*. Ramirez fecha o documentário citando brevemente como o Monarca Henry VIII, figurinha carimbada no coração dos estudantes do período Tudor, em uma tirada contra a Igreja Católica, faz de si mesmo o líder da Igreja na Inglaterra e, o que se segue, é a destruição e a reestruturação de Igrejas, Monastérios e ademais estruturas religiosas. Henry não alvejou o estilo Gótico em si, e nem o extinguiu totalmente, mas essa transição religiosa forçada causa muitas perdas colaterais. Monastérios inteiros foram convertidos em ruínas. Em alguns países como a Itália, o estilo Gótico não viu um crescimento substancial em popularidade, e com o crescimento do Renascimento, o interesse pela Arquitetura Clássica se espalha para os países vizinhos. Com o fim do período medieval na Inglaterra, se começa um movimento de transição em direção ao Renascimento. Esse movimento não significa o fim absoluto do estilo, que voltaria ao gosto popular alguns séculos mais tarde.

Vários momentos desta história misturam arte e morbidez. O período Gótico teria sido um dos mais turbulentos na história inglesa, ainda de acordo com Ramirez. Tempo de “guerra civil, do assassinato de reis, e da Peste-negra”. Ainda que deste mesmo período, tenham surgido diversos dos símbolos de longevidade e estabilidade, importantes para a identidade inglesa. A turbulência contrasta diretamente com o objetivo de uma Igreja, catedral, monastério ou ademais instituições religiosas; ou com os objetivos da arte e arquitetura empregadas em tais. Nenhuma Igreja é construída com a intenção de remeter ao Mal, ou ao diabo (não incluso aquelas dedicadas à esse exato objetivo: cultuar ao Mal, ou ao diabo. Mas elas não são relevantes para o argumento que se quer levantar aqui). Não existiria nada nas formas Góticas quaisquer característica inerentemente *sinistra*. Ou que a torne incompatível com outros sentimentos, como o humor. A mesma coisa se pode afirmar sobre a Literatura gótica. Os contos que serão trabalhados, *A predicament* e *How to write a Blackwood article*, demonstram essa maleabilidade.

Os espaços de convivência são, para construção do humor e do emocional, mais do que apenas locativos, localização espacial de um alguém ou de um objeto; veja, a vivência em um dado cômodo, a depender do tipo de luz, pode ser radicalmente afetada. A iluminação pode ser a diferença entre sentar e relaxar, ou, sentar e sentir-se angustiado, inquieto. Pego a luz amarela para exemplo: é comum ela ser recomendada para salas, quartos, e cozinhas, sendo dita como capaz de criar ambientes agradáveis, confortáveis para descanso. Para ambientes onde existe uma necessidade de certa atividade, como salas de leitura, essa mesma luz torna-se desagradável. O tamanho do quarto adiciona ou subtrai ao sentimento, a altura do teto. As cores, a temperatura, a decoração e a mobília; o cheiro dos móveis, que podem ser de madeira ou de algum outro material. Uma saída de casa pode alterar o nosso humor: as imagens que vemos, as fachadas das casas, as praças, ruas e ruelas. O planejamento urbano como um todo molda a nossa qualidade de vida. A nossa relação com o mundo é sensorial, a partir desse entendimento, faz-se óbvio o porquê do Sublime na arquitetura, mesmo a literária, serem vitais na construção da atmosfera.

De fato, uma das teorias sobre as raízes do Sublime diz que ele remonta à arquitetura, e à decoração ornamental. Sobre as origens do Sublime, em *O Sublime e o Belo* — de Longino a Edmund Burke, Helena Barbas diz:

O termo sublime tem as suas raízes na Antiguidade. Etimologicamente vem do latim *sublimis*, composto de sub-limen: «o que está suspenso na arquitrave da porta» (lat. limes), o lintel entre duas colunas (O.E.D.). É pois um termo que, nas suas origens, se

encontra directamente ligado à arquitectura, tendo o sentido imediato de elevado, de algo que está acima da cabeça do homem (Barbas, 2002, p. 1).

Sobre o espaço, em *No limiar da fronteira: aspectos do Gótico na obra de Cornélio Penna*, de Ana Paula Santos, parte do livro *O medo como prazer estético*, se é referido brevemente ao espaço ficcional na construção da atmosfera:

O espaço se configurou como uma das categorias narrativas mais amplamente exploradas pela estética gótica, a ponto de constituir um *topos* recorrentemente utilizado na literatura do medo. Sá destaca que “o espaço gótico é sempre aquele que irá promover as inquietações” (SÁ, 2010, p. 38), ou seja, muito mais do que simplesmente ambientar o leitor, a categoria espacial nas narrativas góticas torna-se responsável também por suscitar nele uma sensação de insegurança que será vital para sua pretensão de causar medo.

Um desses *topoi* é a velha casa, mal assombrada e em ruínas, que, na ficção gótica do século XIX, substitui o castelo – espaço característico da ficção gótica anterior” (Barros; França; Colucci, 2015, p. 13-14).

Poe não é estranho ao uso do espaço para a construção de inquietação, estando *The fall of the House of Usher* (A queda da casa de Usher) mais nos conformes do que é descrito. *A predicament* e *How to write a Blackwood article*, em contrapartida, como já afirmado, não veem tal construção. A velha casa mal-assombrada em ruínas não é o cenário. O gótico, tanto a construção arquitetônica do edifício quanto os elementos literários, não estão empregados a serviço do medo, são, meramente, se colocando vulgarmente, uma curiosidade turística. Não é uma história de horror clássica, e esse detalhe, certamente, afeta radicalmente as formas que o sublime se apresenta ou retrai no conto.

O que se pretendeu com a presente subseção foi apresentar os elementos presentes na atmosfera Gótica mais “icônica”, para que se tenha um contraponto à atmosfera do conto. O que segue, é a apresentação do autor, antes do conto.

3.2 SOBRE EDGAR ALLAN POE E A BLACKWOOD’S

No outro lado do oceano, no Novo mundo, no século XIX, Edgar Allan Poe escreveu alguns dos contos e poemas mais memoráveis do gênero. Atuou, durante a sua carreira, como escritor, crítico literário e poeta. Nascido em 19 de Janeiro de 1809, a morte de Poe, em 7 de Outubro de 1849, não fez aquilo que ele sequer tentou em vida: a reabilitação da sua própria

imagem para com o público. Muito pelo contrário, a sua reputação sofreu por conta de ataques e calúnias dos muitos desafetos que colecionou em vida. Na introdução do livro *Poe: A Collection of Critical Essays*, Robert Regan declara Poe como o autor mais incompreendido dos grandes autores dos Estados Unidos. Após a morte, um estrago foi feito na imagem do autor por conta da *memoir* escrita por Rufus Wilmot Griswold (Regan, 1967, p. 1).

O nome de Baudelaire aparece com alguma frequência em textos que abordam a colocação de Poe no cânone. Essa frequência é devido, em parte, à dedicação, em vida, do Francês para com a tradução da obra do Estadunidense, muito proveitosa para a ampliação do alcance deste último. Em *The French response to Poe*, parte da coletânea de ensaios citado no parágrafo anterior, de Patrick F. Quinn, Quinn dedica linhas para falar sobre os esforços de Baudelaire em trazer Poe para o público Francês: "Até se poderia sentir a tentação de ir além e dizer que o legado de Baudelaire, a sua maior conquista, não foi o seu *Les fleurs du mal* tanto quanto as suas traduções da obra de Poe. (...) Não apenas Poe se tornou grande na França, ele se tornou, graças a Baudelaire, uma figura global; e isso, apesar de nos Estados Unidos a sua reputação como autor de alto calibre ter sido pouco melhor do que precária"

Seriam poucos os autores que ocupariam os lugares mais altos do topo do panteão literário Estadunidense, sem muitos consensos de quem ocupa qual assento. Qualquer lista que se faça estaria aberta a disputa, com clamores de injustiça. Em qualquer uma dessas hipotéticas listas, a posição de Poe não seria, pelo menos não na época em que o texto foi escrito, um dos nomes mais seguros de serem incluídos. Veja o autor Nathaniel Hawthorne, contemporâneo de Poe, por exemplo, que segundo Quinn, com o livro *The Scarlet Letter*, figurou no topo de uma votação dos livros considerados como os livros mais bem escritos dos Estados Unidos. Em comparação, o nome de Poe não apareceria em nenhuma das posições mais altas, ou até, pelo menos, a 30°. Quinn não cita em qual posição teria alguma obra de Poe aparecido, ou se mesmo apareceu, esse fato não é realmente relevante sozinho. O que se tem de relevante nesta informação seria a pouca expressividade da obra para o leitor Estadunidense. Essa votação teria se dado 40 anos após a morte. Ao público mais contemporâneo a Quinn, o nome Poe nadaria ondas mais favoráveis, agora, pelo menos, reconhecido como um autor clássico. Possivelmente, aparecendo em posições mais elevadas. Mais de maneira protocolar do que por aclamação, todavia.

Ele acredita não se sentir mais hostilidade violenta contra Poe no público contemporâneo a ele, mas isso não se converte, automaticamente, em calorosidade, ou reconhecimento dos méritos. O público do lado de cá do oceano é apático. Mesmo as reações para com a morte variaram radicalmente, de um lado reações frias, podendo mesmo serem

chamadas de protocolares; do lado de lá do oceano, tributos e homenagens (Regan, 1967, pp. 64-66).

É palpável a insatisfação de certos autores e pesquisadores da língua inglesa, especialmente em textos mais antigos, que trataram sobre a possibilidade de que Poe pudesse ser reconhecido como um "*major poet*". Aldous Huxley, por exemplo, em *Vulgarity in Literature*, também parte da coletânea de ensaios de Regan, diz que: "Nós que somos falantes do inglês e não estudiosos, que nascemos na língua e desde a infância fomos cultivados na sua literatura, podemos apenas dizer, com todo o respeito, que Baudelaire, Mallarmé e Valéry estão errados e que Poe não é um dos poetas do nosso Alto escalão". No contexto do texto, Huxley discute a aclamação francesa para com Poe, e a insatisfação dos mesmos para com o lugar menor que este ocupava no universo literário de língua inglesa. O idioma seria, ainda no contexto do que diz Huxley, algo que impediria a total compreensão da vulgaridade que arruína a maioria dos poemas do autor. Refinado de "substância", seria a forma, no entanto, vulgar. Fora amaldiçoado pela natureza com um mal gosto incorrigível. O que Poe faz em sua poesia, diz, é o equivalente a usar um anel de diamantes em cada dedo. O leitor estrangeiro ao Inglês seria incapaz de perceber esta vulgaridade nos detalhes da execução, e por isso julgam como injusto o lugar que lhe é reservado (Regan, 1967, pp. 31-32).

Voltando a Birkhead, em uma série de comparações para com o autor Nathaniel Hawthorne, citado também por Quinn alguns parágrafos acima, diz que Poe experimenta com a língua, adquirindo uma forma consciente de se expressar, que é notavelmente eficaz, que quase invariavelmente indica um senso de artífice; enquanto Hawthorne sempre escreve com facilidade, perfeito em completude, sempre escolhendo as palavras mais apropriadas. Diz que o instinto de Poe sempre tende ao dramático: às vezes pendendo para o trágico, às vezes é apenas melodramático. Regozija com a teatralidade dos acontecimentos (Birkhead, 1920, p. 214). Poe desbravava regiões remotas do terror, enquanto Hawthorne brincava reflexivamente com espectros e ideias obscuras. A personalidade de Hawthorne é melancólica, não mórbida. Mais os mistérios da morte o interessam, do que o horror frente à ela (Birkhead, 1920, p. 213).

Meticuloso é uma palavra que se poderia usar para descrever, se entendendo a partir da descrição de Birkhead, sobre o estilo de escrita de Poe. Em comparação a outros escritores como Radcliffe, Lewis e Maturin, ainda que, talvez, tenha recebido inspirações dos romancistas, o estilo de Poe é mais sutil, mais refinado, e mais autoconsciente (Birkhead, 1920, pp. 218-219). Na escolha das temáticas de suas histórias, rejeita o "normal" em favor do estranho, do excepcional e do bizarro. Birkhead descreve como se ele observasse a "teia de sensações" que flutuam despercebidas pela mente dos homens, e as transfere para histórias. Como se seus

trabalhos fossem fruto de um longo processo de amadurecimento, de modo que, após tanto refletir sobre o seu enredo, de tão capturado pela sua atmosfera, que as emoções acabam por se tornar quase tão reais quanto os cenários (Birkhead, 1920, p. 219).

Na conclusão do capítulo *American Tales of terror*, Birkhead afirma que Poe nunca deixava, nem por um momento, a imaginação seguir de forma desorganizada. O contorno da história foi concebido de forma tão distinta, a atmosfera tão familiar para ele, que ele pode escolher as palavras mais precisas, e ordenar as sentenças, harmoniosamente, com o efeito final visado. A impressão que ele cria na mente é profunda e persistente (Birkhead, 1920, p. 220).

Passando das palavras de Birkhead sobre Poe para as palavras do próprio Poe sobre a sua escrita. No artigo *The Philosophy of Composition* (1846), Poe detalha o que ele entende como sendo o seu próprio processo, e os seus critérios de composição.

O enredo, como na concepção do autor, é algo que deve ser desenvolvido de modo que o final seja sempre uma consequência do se é articulado. Sendo o desfecho algo que já se deve ter antes da escrita, mantendo sempre o desenvolvimento nos conformes da conclusão. Somente assim se consegue dar ao que se desenvolve um ar de causalidade, ou consequência; se consegue, com precisão, calibrar o tom. O primeiro passo, como preferido pelo autor, é a consideração de um efeito. Pela pergunta: "dos inúmeros efeitos, ou impressões, dos quais o coração, o intelecto, ou a alma, são suscetíveis, na presente ocasião, qual eu deveria selecionar?". Opta, a seguir, pela melhor forma de conseguir esse efeito, por incidente ou por tom: se por incidentes mundanos e tom peculiar, ou o oposto, pela peculiaridade de ambos. Então, começa a olhar ao seu redor, ou para o interno, buscando pela combinação de eventos, ou tons, que melhor servirão na construção do efeito (Poe).

Poe parece enxergar um grande valor, uma dignidade, no processo de escrita, em especial, na clareza do método sistematizado empregado na construção. Por tal apreciação, detalha o processo de composição de uma obra sua, o poema O Corvo (1845), não sendo nenhuma das partes, alega, fruto de acidente ou acaso. Todas as partes são resultados de um planejamento rígido. A estética de Poe, adotada nos seus poemas detém algumas características que entende como sendo essenciais para garantir o alcance do efeito pretendido, algumas características que devem ser mantidas, sob o risco de arruiná-lo. Diga-se, quanto a extensão, se a leitura de uma obra literária exija paradas para dar continuidade a leitura, tudo, como a totalidade, é arruinado pelos assuntos do mundo. Por tal motivo, se um texto for longo demais, deve-se abrir mão do efeito derivado da unidade de impressão. O que chamamos de um poema longo seria uma sucessão de poemas curtos, ou, de efeitos poéticos breves. Um poema só assim

o seria na medida que excita intensamente, pelo elevar da alma; e toda excitação intensa seria, por necessidade psíquica, curta (Poe).

Parece evidente para Poe que existe um limite de comprimento para obras de arte literárias: o momento em que se senta para engajar com um trabalho de arte literária, deve ser o momento que se termina a leitura. Essa leitura se limita à uma sentada apenas. Esse princípio, apesar de poder ser utilizado de forma vantajosa por certos tipos de prosa que não exijam unidade, para o poema, é inalienável. Existe um limite que nunca pode ser trespassado. Para que consiga alcançar o ápice de sua possibilidade, a extensão deve estar em relação proporcional, medida de forma quase matemática, a intensidade do efeito que se quer alcançar. O Corvo tem um comprimento de 100 linhas, aproximadamente (Poe).

Poe volta, então, para a consideração da impressão, ou efeito, a ser demonstrado. Quando falam em belo, os homens falam não de uma qualidade mas de um efeito, o de suspensão da alma, o elevar puro e intenso, que é efeito consequencial da contemplação da beleza. Poe insiste que o Belo é o legítimo domínio, competência, do poema. Acredita que o prazer mais intenso, mais puro, é aquele encontrado na contemplação do Belo.

Se refere ao Belo como um domínio do poema ("*Province of the poem*") porque, aparentemente, como alega, é uma regra óbvia da Arte que os efeitos deveriam ser derivados de causas diretas. Que objetos deveriam ser conquistados por meio dos meios melhor adaptados para obtê-los: o citado efeito é mais facilmente alcançável na poesia. A verdade, ou a satisfação do intelecto, e a paixão, ou a excitação do coração, ainda que passíveis de serem reproduzidos de maneira bem sucedida na poesia, na prosa encontram um ambiente mais favorável. A verdade exige precisão, e a paixão exige uma calorosidade, qualidades que Poe considera antagônicas à Beleza, que é a elevação, excitação, da alma. Não querendo dizer que não exista espaço na poesia para a paixão, ou mesmo para a verdade, apenas que estas existem em um lugar secundário, encoberto pelo Belo. Em um papel que auxilia, que elucida, o efeito geral (Poe).

Considerada a beleza como o seu domínio, então, passa a considerar o tom da sua maior manifestação. Toda a experiência, diz (não fica claro, todavia, se se refere a sua própria experiência, ou àquilo que considera a experiência comum dos homens (e mulheres)), demonstra que este tom é a tristeza. No auge do seu desenvolvimento, a beleza é algo que consegue mover as almas sensíveis às lágrimas. A melancolia seria, portanto, o mais legítimo dos tons poéticos (Poe).

Com a extensão, o domínio e o tom determinados, parte para um raciocínio indutivo, em vista a obtenção de um estímulo artístico que se transformará em algo central para a estrutura

do poema. Considera, então, o refrão, e depois, a natureza do seu refrão, que conclui que deve ser curto. Manteve uma única letra como refrão. A natureza dessa palavra foi o próximo ponto. Pelo caráter da estrofe, que tem o refrão no seu fechamento, e para que tal fechamento tenha força, deve ser sonoro e suscetível a uma ênfase prolongada. Essas considerações levaram-no, inevitavelmente, ao "o" longo como vogal mais sonora, em conexão com o "r" como a "consoante mais produtiva". Com o som do refrão definido, o próximo passo foi o escolher uma palavra que encapsulasse esse som e, ao mesmo tempo, a melancolia que definiu como o tom. "*Nevermore*" foi essa palavra (Poe).

Chegado em *Nevermore*, precisa-se criar um contexto que explique a repetição do refrão. Poe percebeu que a dificuldade de encontrar um causador da repetição vem do fato de que se pré-assumiu que seria um ser humano a dizer a palavra de forma repetida, ou de forma monótona. Essa dificuldade estaria na reconciliação entre a monotonia e o exercício da razão por parte da criatura que a repete. A partir daí se instala a ideia de que deveria ser uma criatura irracional com capacidade de fala: primeiro, considerou que deveria ser um papagaio, mas logo o papagaio foi, imediatamente, substituído em detrimento do Corvo. Que também é capaz de falar, e está mais nos conformes do tom do texto (Poe).

Contemplando a questão: "de todos os tópicos melancólicos, qual melancolia é a mais universalmente aceita como a mais melancólica?", "a morte", conclui. Agora, um ponto importante é a pergunta feita a seguir, do quando o mais melancólico dos tópicos é mais poético? A resposta é, como muitas outras são para ele, óbvia: quando se alia intimamente ao Belo. A morte de uma mulher bela é a coisa mais poética do mundo. E a boca mais apropriada para contar tal história é senão a boca de um amante em luto (Poe).

Um corvo, um homem que chora a morte de uma mulher Bela. Melancolia, luto e misticismo. Não costumeiramente sendo lembrado pelo seu senso de humor, a estética de Poe é densa, obscura, mórbida. Poe, como observado, desenvolve seu texto a partir de diferentes considerações, desde a própria familiaridade com o que se pretende escrever, até a forma como o leitor engaja para com o texto. Toda uma cadeia de perguntas cada resposta leva ao próximo passo. Mantendo em vista a coerência da narrativa e o impacto emocional. Rápido e impactante.

Ainda na questão processo de escrita, no conto par do conto que será discutido, finalmente, na seção seguinte, *How to write a Blackwood Article* ("Como escrever um artigo à moda Blackwood"), de 1838, apresenta a *Signora Psyché Zenóbia*. Uma pessoa que dispensa as apresentações porque todos já ouviram falar sobre ela. Aqui se acompanha a personagem, protagonista de ambos, em seu esforço para escrever um artigo adequado aos padrões da revista *Blackwood's*. A Revista *Blackwood's* que, como asseguraram-na, é uma revista celebrada, onde

se encontra os melhores escritos sobre diferentes assuntos. A associação literária da qual Zenóbia faz parte, a *P.R.E.T.T.Y.B.L.U.E.B.A.T.C.H*, vê a *Blackwood's Magazine* como um modelo a ser seguido. Mas o carro-chefe da revista é os artigos, sendo os melhores aqueles que o Dr. Moneypenny se refere como *Bizzareries*, mas todo mundo chama *Intensities* (Poe, 1982, pp. 338- 339).

Em um encontro com o próprio Blackwood, o dono da revista como imaginado por Poe, no qual ele explica o processo de escrita de um artigo da revista, primeiramente, ele diz, o que os autores das *Intensities* precisam ter: uma tinta muito preta, uma caneta muito grande, com uma ponta muito cega. A caneta precisa sempre ser dessa forma. E esse é o grande segredo, pois se acredita na revista que ninguém com uma boa caneta, independente do gênio, jamais escreveu um bom artigo. Se um manuscrito pode ser facilmente lido, dificilmente é algo que merecesse ser lido (Poe, 1982, p. 340).

Para escrever aquilo que se refere como um "genuíno artigo *Blackwood*" deve-se descrever situações vívidas e intensas que se experienciou. Dá-se muito valor à intensidade das sensações: quanto mais intensas, melhor. Até se poderia imaginá-las, mas o ideal é que se obtenha o relato pela experiência. Deve-se manter original, ou interessante, por isso, evitar coisas como enforcamento; destacado o tema, deve-se considerar o tom, ou, a maneira de narrar. Dentre os possíveis, o Sr. Blackwood descreve o estilo "elevado, difuso e interjetivo" como o mais empregado por alguns dos melhores novelistas da Revista. As palavras precisam estar como em um turbilhão, como um peão. Um estilo excelente para quem está com pressa demais para pensar. O estilo metafísico, assegura Blackwood, também é muito bom: usar palavras grandes, escolas teóricas. Falar sobre objetividade e subjetividade. Falar bastante sobre Locke, desdenhar de assuntos em geral e quando perceber que disse algo muito absurdo, não descarte a coisa toda, apenas adicione uma nota de rodapé (Poe, 1982, pp. 341- 342).

Falta, com o que foi apresentado até agora, o mais importante, aquilo que o próprio Blackwood se refere como "a alma" de tudo, o miolo, o enchimento. Se espera, acima de tudo, que o artigo tenha um ar de erudição, ou pelo menos, que se entenda que existe por trás toda uma leitura geral. Para tal, a dama, ou o cavalheiro, que não precisa ser dado ao hábito da leitura, deverá ter a noção de que ao abrir qualquer página de qualquer livro no mundo, se perceberá uma fonte de fragmentos de conhecimento, de erudição, que são tão fundamentais para a Revista. O Sr. Blackwood destaca dois tipos de fragmentos de cultura: "*Piquant facts for the manufacture of similes*" (Fatos sofisticados para a manufatura de analogias), e, "*Piquant expressions to be introduced as the occasion may require*" (Expressões sofisticadas a serem introduzidas quando a ocasião exigir) (Poe, 1982, pp. 342- 345).

Pós leitura imediata do texto, em seu tom parodial e caricatural, se entende a estética *Blackwood* como uma revista histórica e sensacionalista. Pobre conceitualmente, pobre filosoficamente. Pomposa, pedante e Pseudointelectual. Formulaica. Da *Signora*, se entende em sua performance de intelectualidade, uma mulher ingênua, intelectualmente limitada, facilmente impressionável. É pomposa e de pouca personalidade. Que mergulha de cabeça no raso. No coração do texto, o alvo da paródia é a composição dos artigos vinculados à revista.

A *Blackwood's Edinburgh Magazine*, alvo da paródia, foi uma revista influente durante a sua vida útil, e mesmo depois. De acordo com a *Edinburgh Magazine*, a *Blackwood's* se estabeleceu como um periódico político e literário, em 1817, em Edimburgo, na Escócia. A revista ganhou notoriedade pelo conteúdo satírico e controverso, que comumente abordavam política, religião, e assuntos sociais da época. Em meio à críticas e censura, e popularidade e aclamação, conseguiu se estabelecer como um influente veículo cultural. Ainda em 1817, a revista passou por uma reestruturação, visando um foco menos local e um público mais amplo, foi relançada sob o nome de *Blackwood's Magazine*. A posse de William Blackwood como editor marca uma mudança na liderança editorial. A *Edinburgh Magazine* credita o longínquo sucesso e relevância da *Blackwood's* à essa reestruturação.

Ainda de acordo com a *Edinburgh Magazine*, a edição de William era caracterizada por focar em qualidade literária e comprometimento em apresentar uma grande variedade de perspectivas. Sob a liderança de Blackwood, as publicações da revista misturavam ficção, poesia e ensaios críticos que cobriam uma variedade de temas. Ao longo do texto se afirma, e reafirma, com frequência o interesse por política, a propensão de Blackwood por assuntos polêmicos, por se posicionar em tópicos controversos que tangeram a sociedade. Blackwood era um conservador, defensor das instituições tradicionais, acreditava na importância da Monarquia e da Igreja da Escócia. A própria revista, e isso é dito no texto, nasce como um veículo para defender tais posicionamentos, objetivando antagonizar, "contrabalancear", publicações de direção mais liberal, como a *Edinburgh Review*. Apesar disso, os colaboradores publicados na *Blackwood's* nem sempre estavam de acordo para com as opiniões do editor. Sendo esse espaço que os era concedido devido ao compromisso para com diferentes pontos de vista. Mesmo quando em antagonismo aos valores prezados pela revista. Alguns dos trabalhos apontados como dos mais notáveis são os de Percy Bysshe Shelley, Mary Wollstonecraft e William Hazlitt. Trabalhos de cunho feminista, ou questionando as relações entre o indivíduo e o estado.

Alguns parágrafos depois, ao abordar um declínio em popularidade e em circulação da revista, em 1840, como resultado da chegada de mais publicações ao mercado, que emergiam

como competição; em adicional a entrada de mais diversificação no mercado, o artigo aponta a vinculação de trabalhos por "*early feminists*" e outros autores que desafiaram os papéis tradicionais de gênero e normas sociais como fator contribuinte para o declínio em relevância. Pela altura da segunda metade do século XIX continua relevante, apesar de não mais na vanguarda da esfera cultural e literária Britânica.

A parte mais relevante do texto para a presente monografia é a que cita a influência da revista nos trabalhos de outros autores. O grande fã das histórias Góticas e sobrenaturais, Edgar Allan Poe, foi profundamente influenciado pelo estilo da revista. O gato Preto, alegadamente, teria sido influenciado em profundidade pelos contos Góticos publicados por eles. Das duas possibilidades uma: ou eles sabem de algo que eu não sabia durante a escrita da monografia, alguns textos com fatos que eu não tenha lido, ou, eles não leram *How to Write a Blackwood Article*. De forma um tanto cômica, o artigo da revista reconhece a existência de *How to Write a Blackwood Article*, e de *A predicament*. Os cita, todavia, como uma "prova" da influência da revista na escrita de Poe. Outros autores falam sobre possíveis influências, ou traçam paralelos entre as partes, como Birkhead que afirma que algumas das histórias da *Blackwood's* são as impressionantes por causa do seu efeito que depende do horror natural, não do sobrenatural. Justifica citando, justamente, *The man in the bell (1821)*, uma das histórias citadas por Poe na questão sensação. Infelizmente, jamais saberei qual a opinião de Poe, uma vez que ele morreu antes de Birkhead publicar o seu livro, para com o fato de que a autora considera que "a repetição enlouquecedora do som, as imagens que se amontoam no cérebro do homem pendurado na torre do sino," são descritas com um realismo que lembram-na *The pit and the pendulum (1842)* (Birkhead, 1920, p. 194).

Para além das provocações jocosas aqui insinuadas quanto às opiniões de Poe para com a revista, na realidade, é discutível o quanto do que escreveu é, de fato, baseado, em primeira ou segunda mão, no estilo da *Blackwood's*. Dizer o quanto de influência da *Blackwood's* existe na obra de Poe é algo que somente ele conseguiria, mas, digo isso considerando que existiu um esforço intelectual na concepção dos contos, pelo menos, houve um estudo mais aprofundado, um consumo regular do que foi publicado por eles; se deduz que ele era, pelo menos, familiar o suficiente para ter uma opinião.

Nessa questão, alguns autores parecem sugerir que se trata algo um pouco mais profundo do que apenas familiaridade com a *Blackwood's*. Em *Blackwood and other British periodicals*, capítulo I do livro *Origins of Poe's critical Theory*, de 1925, de Margaret Alterton, a autora descreve uma possível familiaridade de Poe para com periódicos Estrangeiros, e como isso se reflete no seu trabalho. Em especial a revista *Blackwood's*. Alterton, em uma tal

afirmação diz que uma das primeiras influências no método consciente de Poe foi o seu conhecimento da *Blackwood's Edinburgh Magazine* e de outros periódicos britânicos (Alterton, 1925, p. 7). Se investiga no capítulo Poe como um estudante e crítico do que se era produzido por esses lados da Europa.

Alterton cita uma carta de Poe para um "Mr. J. P. Kennedy", sobre a intenção de satirizar com o conto *Loss of Breath* (1846) a extravagância da *Blackwood's*. Sobre Christopher North, editor da revista, Poe era da opinião de que a sua popularidade no mundo da crítica literária era derivada de sua exuberância e audacidade, mais do que qualquer conhecimento aprofundado de princípios críticos. Da cobertura do seu telhado de vidro, Poe parecia concordar com a opinião que via North como um homem arrogante. Em *Loss of Breath*, como já citado, Alterton usa a palavra "provavelmente" ao afirmar que Poe pretendia um ataque satírico na crítica da *Blackwood's*, e a figura da personagem Windenough é uma sátira deste tal Christopher North (Alterton, 1925, p. 11-12).

Das revistas estrangeiras que Poe conhecia, diz Alterton, talvez, fosse com a *Blackwood's* a com a que estava mais familiarizado. Que se for considerar a probabilidade, considera que, na questão temática primeiro, os contos de Poe e o material da *Blackwood's* são muito similares. A primeira das evidências seria a de que Poe e Blackwood concordariam que o horrível e o terrível são esferas legítimas de trabalho efetivo de um escritor de ficção, e defendem este ponto usando os mesmos recursos expressivos, a mesma forma de se expressar. Da opinião de Poe, as impressões produzidas pelos contos na *Blackwood's* são "forjadas em uma esfera legítima de ação e constituem um legítimo, embora às vezes exagerado, interesse". Faz-se então uma comparação desta afirmação com uma feita na *Blackwood's*, sobre um livro de E.T.A Hoffmann, *The devil's elixir*, que diz: "que o horrível é um campo tão legítimo da poesia e do romance, quanto o patético e o ridículo" (Alterton, 1925, pp. 12-13).

O tipo de terror é algo no qual Poe e os escritores da *Blackwood's* concordam em distinguir o terror Alemão do terror inglês. Apesar dos muitos comentários favoráveis ao terror alemão que se fazia na *Blackwood's*, em particular aos contos do Hoffmann, existia uma preferência para a experiência real do terror, em desvantagem do terror mais fantasioso (Alterton, 1925 p. 14). Se diz que Poe, Scott, assim como outros críticos Britânicos não tinham o efeito criado pelo conto de terror alemão na mais alta das estimas. Embora se diga que Poe, seguiu o modelo de Hoffmann, cruzou as fronteiras que demarcam o real em direção ao sobrenatural, evidências sugeririam que ele seguiu não Hoffmann, mas um gosto estritamente mais parecido ao dos ingleses. Essas evidências apontariam para a possibilidade de que pegou a ideia de escritores da *Blackwood's*, em particular, em materiais sobre jurisprudência médica,

que o verdadeiro horror nasce da contemplação condições de doença, físicas e mentais. Mesmo nas ocasiões onde vai além das fronteiras do racional, continua tratando de casos de interesses patológicos, doenças e insanidades (Alterton, 1925, p. 16).

Estavam em sintonia também quanto a certos temas em comum trabalhados. Alterton trabalha, a seguir, o tratamento do tema *Life-in-death*, que envolve a suspensão dos movimentos de alguém vivo e o enterro prematuro. O argumento apresentado se baseia na comparação de trabalhos de Poe com trabalhos da *Blackwood's* dentro desta temática (Alterton, 1925, p. 18). O capítulo inteiro, aliás, como bem sugere o título, é dedicado para essas relações. Como já foi pontuado, com o que se viu até aqui, se insinua, com alguma obviedade, que a revista *Blackwood's*, em algum grau, esteve presente na mente de Poe durante a sua carreira. E a obviedade desta afirmação está no fato de que três conto, no mínimo, foram escritos tendo a revista como alvo. Apesar dos excessos de "*maybe*", "*perhaps*", "*possibly*", "*probably*", "*seems to be*", o que Alterton tentou fazer foi explorar essa relação.

Seria interessante ir, em outra ocasião, mais profundamente com mais possibilidade de nuances, na relação entre Poe e a *Blackwood's*. Trazendo mais perspectivas. O que não será possível por agora. Por seguinte, o que se observará é o que é o genuíno artigo Blackwood.

4 A PREDICAMENT

A literatura Gótica não é particularmente lembrada pelo humor, apesar de não ser estranha a ele. Não estranho, mas quando se pensa em Gótico, dificilmente, a paródia ou a sátira são a primeira referência. Quanto a um dos homens mais memoráveis do gênero, idem. Mas aqui estamos: originalmente chamado de *The scythe of time*, o nome não poderia ser mais claro quanto ao conteúdo. *A Predicament*, como seria renomeado mais tarde, é o artigo escrito nos padrões Blackwood, que são satirizados no conto *How To write a Blackwood Article*. A personagem já fora apresentada e as suas motivações já são conhecidas: “(...) *to get into some immediate difficulty, pursuant to his advice, and with this view I spent the greater part of the day in wandering about Edinburgh, seeking for desperate adventures — adventures adequate to the intensity of my feelings, and adapted to the vast character of the article I intended to write*” ((...) me meter em alguma encrenca, seguindo os conselhos dele [do Mr. Blackwood], e com isto em foco gastei a maior parte do dia perambulando por Edimburgo, buscando por aventuras desesperadas — aventuras adequadas à intensidade dos meus sentimentos, e adaptada ao vasto caráter do artigo que eu gostaria de escrever) (Poe, 1982, p. 345).

A andança, que Zenóbia descreve como “solitária”, *In my solitary walk through the city i had two humble but faithful companions* (No meu passeio solitário pela cidade eu contei com a companhia de dois humildes, mas leais, companheiros) (Poe, 1982, p. 346), a leva exatamente até onde ela queria chegar: em problemas dignos de um artigo com a estética *Blackwood's*. Não demora muito para chegar, andando, até a Catedral. Porta aberta de forma convidativa, o arco da porta de entrada é descrito como sinistro (*ominous*) (Poe, 1982, p. 347). Apesar da alusão feita, munido do conhecimento do que é o legítimo artigo Blackwood, se sabe que não existe a possibilidade de *good omens* no caminho da porta para dentro. Apenas o bom e velho: “*Something wicked this way comes*”. O destino que se desenrola é um destino já escrito, e por ele já estar escrito, se sabe que ele não é bom.

Uma curiosidade que casaria perfeitamente sobre *bad omens* no texto, mas, infelizmente, seria discussão gratuita demais seria o fato de que escadas em espiral, no *Fēng Shuǐ*, como as que Zenóbia sobe até a torre do relógio, são sinal de sorte ruim. Retornando ao texto: porta adentrada, escada subida, pescoço passado pela janelinha, do momento em que a foice do tempo encosta em seu pescoço encerrando o feitiço que a cidade jogou, a trazendo de volta ao mundo, até a decapitação completa, Zenóbia consegue o que buscava: uma experiência estética digna de sua aula com o próprio Blackwood. Não apenas uma emoção coerente e intensa mas um frenesi que se segue na medida que o ponteiro progride. Primeiro, o horror do contato inicial: a

cabeça presa. A percepção de que nenhum dos seus “companheiros” estava disposto a ajudar. A tentativa de lutar. Quando o ponteiro já progrediu *a full inch* (2,54 centímetros), e com progrediu se refere a profundidade do corte, as sensações se tornam “indistintas” e “confusas”, de uma maneira positiva. No momento seguinte, de uma forma delirante, se sente em conexão com o relógio. A movimentação do grande maquinário, o *tictac* a diverte; as formas dos numerais Romanos no grande mostrador ainda mais (Poe, 1982, pp. 350-351).

Então, com 2 *inches* (aproximadamente 5 centímetros) de corte, vem a dor: “*a sense of exquisite pain*”. Em tal momento de dor que só conseguia orar pela morte. E recitar uma sequência de balbucios que identifica como versos de um poema de Miguel de Cervantes. Pela pressão, os olhos são ejetados (Poe, 1982. P. 351). Com um pouquinho mais que 4 *inches and a half* de corte se dá a separação completa. Neste momento, com a cabeça separada do corpo, a *Signora* atinge o auge do seu pensamento filosófico: quem é a verdadeira Zenóbia, o corpo ou a cabeça? Em um momento acredita ser a cabeça, no outro, o corpo. Mesmo no momento do clímax, quando o grande ponteiro se transforma em uma *foice do tempo*, as sensações são das mais variadas. Dos sentimentos, intensos como deveriam ser os artigos *Blackwood*, não se é capaz de afirmar com certeza o quanto dos sentimentos são reais, e o quanto são extrapolações, liberdades a fim de maximizar o efeito.

Em resumo, a história é bem simples: após sair do escritório de *Blackwood*, Zenóbia decide começar por já a procurar por desventuras esteticamente fortes para narrar em uma *sensation piece*. Ao encontrar uma catedral aberta, com uma torre alta o suficiente para que se consiga ver toda a cidade, decide subir até o topo. Esse movimento não se revela dos melhores e o resultado acaba por ser fatalmente libertador. O que se tem é um conto filosoficamente raso, formulaico, e um tanto pedante como as *sensation pieces* da *Blackwood's* deveriam ser. O conto não é longo; por vezes, durante a leitura, parece incrivelmente mais curto do que deveria. Ou, pelo menos, pareceu durante a construção do trabalho, enquanto se buscava as informações necessárias para construir as subseções seguintes.

4.1 SOBRE AS NOSSAS IDEIAS DO SUBLIME EM A *PREDICAMENT*

Burke descreve muitas propriedades capazes de produzir ideias de sublime nas nossas paixões. Não se discutirá todas, apenas algumas das que mais imediatamente se possa inferir, ou extrair, a partir de passagens e descrições presentes no conto. Nem todas as possibilidades serão abordadas, é importante frisar. Algumas questões como o cheiro, como a ocasião do cheiro do rato que Diana sentiu, serão deixadas de lado. São algumas das que serão abordadas:

as proporções dos objetos, como as proporções do edifício, as proporções do relógio, as ilusões de infinito; os estímulos sensoriais, como a percepção de luz e sombra, o som. Se focou, majoritariamente, nos fenômenos visuais e auditivos.

Se tentará, nas próximas subseções, desenvolver a partir da experiência vivida pela personagem, pela (possível) experiência do leitor, ou por especulações de como o contexto da experiência poderia se relacionar com a visão de mundo do autor sobre as nossas paixões. Se prioriza o sublime mas se têm como direito entrar para outras questões, como a da empatia (*sympathy*). Não se desviará de *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo* e nem de *A predicament* partir daqui por seguinte. Não se fará uso de citações e opiniões de outros autores. Essa regra não se aplicará à definições de conceitos, podendo ser necessário recorrer ao uso de dicionários, por uma vez ou duas. O que é o sublime, e algumas das suas manifestações, já foram descritos, a seguir, se buscará correspondência desse sublime em *A predicament*.

A maioria dos tópicos abordados na seção 4 são tópicos previamente vistos na seção 2. Se referem diretamente ao sublime, e possíveis outras paixões que talvez se possam desenvolver questões.

4.1.1 SOBRE AS PROPORÇÕES

A história se passa na cidade identificada como “*The goodly city of Edina*”. Edina é um apelido para a cidade de Edimburgo, capital da Escócia. A arquitetura da cidade é uma parte importante invisível da história: é por causa dela que Zenóbia se encanta. É para ter um vislumbre desta que sobe até o topo da torre de um relógio e enfia a própria cabeça em uma janelinha para manutenção; é por não perceber a passagem do tempo, tal a atenção que Edimburgo lhe rouba, que acaba presa pelo pescoço. Esses encantos, no entanto, não estão acessíveis ao leitor, que deve se contentar em testemunhar sem ver aquilo que a roubou a cabeça. Localizada na *High Street, Edinburgh, EH1 1RE*, a catedral, como é de entendimento aqui, se trata da Catedral de *St. Giles*. A caminhada, do endereço que serviu como sede da revista Blackwood, na *45 George Street*, até a *High Street* é de, aproximadamente, 15 minutos.

A catedral, o seu equivalente literário, é descrita como: “*vast, venerable, and with a tall steeple, which towered into the sky* (vasta, venerável, e com um campanário alto, que se erguia até o céu)” (Poe, 1982, p. 347). A *Signora* é um tanto conservadora na descrição da Catedral, e na descrição da cidade. A descrição: “vasta, venerável, e com um campanário alto, que se erguia até o céu” não é particularmente dizente de algo concreto. Assim, para que se possa pensar

sobre os efeitos do sublime pela arquitetura se poderia agarrar aos pequenos detalhes que são brevemente citados, como os ponteiros do relógio que, tendo sempre em mente que estas proporções estejam intencionalmente exageradas para o elemento de choque, são descritos como de tamanho imenso. O mais longo não tendo menos de 10 *feets* (aproximadamente 3 metros) de comprimento; e o mais largo, em torno de 8 ou 9 *inches* (aproximadamente 20 centímetros).

Em relação à grandeza nas dimensões, Burke a via como uma causa poderosa de sublime. Comparando as extensões em comprimento, altura ou profundidade, caracteriza o comprimento como o com menor "*striking powers*". O solo reto que se alonga sob os pés até se perder no horizonte (a proporção usada por Burke é "*a hundred yards of even ground*") não tem o mesmo poder que uma torre alta ("*a tower a hundred yards high*"), um rochedo ou uma montanha de mesmo comprimento. Da mesma forma, imagina que a profundidade é maior do que a altura: olhar para o fundo de um precipício é mais impressionante do que olhar para as alturas de uma torre (Burke, 1823, pp. 97-98).

Do momento em que a personagem decide se recusar a descrever a cidade de Edina, descrita como *heavenly scenery* (Poe. 1982, p. 350), Poe dificulta possibilidades de especulação. Dessa passagem se consegue concluir que os poderes da catedral de *St. Giles* são maiores do que o comprimento do solo de mesmo tamanho que se alonga até ser convertido em horizonte, e menores do que um precipício de profundidade equivalentes à altura da Catedral. Eu não tenho a informação exata do tamanho em altura da catedral. Dando uma altura fantasia de 50 metros, se tem em perspectiva que 50 metros em altura é mais produtivo do sublime do que o solo reto de 50 metros de extensão, mas menos produtivo do sublime do que um precipício de 50 metros de profundidade. Isso desconsiderando outros fatores descritos por Burke. Se manterá superficial assim.

4.1.2 SOBRE INFINITOS ARTIFICIAIS

Inicialmente, os primeiros objetos atizar a imaginação em relação ao sublime, o relógio e os ponteiros são os objetos que mais facilmente se consegue explicar as associações feitas para com a possibilidade de gerar sentimentos sublimes. No dicionário de Bunnin e Yu se encontra o sublime definido como 'O sentimento de admiração, respeito, majestade, assombro e mesmo horror, despertados por objetos imensamente grandiosos e extremamente poderosos, como o céu estrelado à noite, montanhas gigantescas, penhascos altíssimos, vulcões ou mares revoltosos' (Bunnin; Yu; 2004, p. 665). Da minha parte, na concepção do trabalho, a definição

básica de sublime que me tinha em mente era o sublime como “O sentimento de admiração, respeito, majestade, o assombro e mesmo horror, despertos por objetos imensamente grandiosos e extremamente poderosos”. Não se compara, em magnitude, um ponteiro de um relógio de um campanário ao céu estrelado, montanhas enormes, ou rochedos, vulcões ou aos mares revoltosos, mas o sentimento básico era de algo muito grande.

O ponteiro e o relógio não são grandes o suficiente para fazer comparações ao infinito, mas se consegue pensar em termos artificiais. Imaginando do ponto de vista da personagem, com a cabeça para fora da janelinha de manutenção, a grandeza dos ponteiros, da posição que se vê, poderia constituir aquilo que é definido como uma sucessão, um dos elementos que criam o infinito artificial. O autor definiu a sucessão como algo que as partes se alonguem para tão longe além do alcance da vista que se dê a sensação de infinidade (Burke, 1823, p. 101). A personagem não descreve nada nesses conformes. Não existem "partes que se alongam até um infinito". Cada um dos dois ponteiros, o das horas e o dos minutos, são apenas corpos longos contidos dentro do campo de visão. A posição, suponho, até mesmo atrapalha o efeito, de modo que apenas ponteiros anormalmente longos seriam capazes de atingir tal ilusão.

Se poderia pensar também, com alguma boa vontade, e flexibilidade, ainda nos termos do ponto de vista da personagem, no infinito da uniformidade. A "linha" que define o círculo dos horizontes do mostrador do relógio forma uma forma onde não se pode estabelecer um início ou um fim. Burke define os padrões para a uniformidade exemplificando objetos físicos de formato redondo, como prédios ou milharais. De qualquer posição que se vire para olhar, ele seguirá sem se ver finitude. Esse objeto deve estar disposto em forma circular e ser uniforme para que se alcance o seu máximo potencial. Qualquer diferença que crie diferenciação na continuidade é capaz de arruinar o efeito (Burke, 1823, pp. 101-102).

Em um momento pós-reflexão superficial, se conclui que esta situação não está nos totais conformes do que é descrito. Pelo menos não de modo que maximize o sublime. A janelinha por onde Zenóbia passa a cabeça não está no centro do relógio mas em algum lugar mais próximo das periferias, e essa distância faz diferença na percepção da continuidade do círculo. Às 17:25 (*twenty-five minutes past five in the afternoon* (Poe, 1982, p. 351) o ponteiro dos minutos completa a decapitação. Com essa informação, consegue-se localizar a janelinha de manutenção em algum lugar do lado inferior direito. O desnivelamento na distância da personagem para as bordas, a proximidade de um determinado extremo do círculo e distância de outro, a distância do centro, completamente arruinaria tudo.

O principal problema, o mais escandaloso, na questão do relógio e dos ponteiros, é a definição de sublime como “o deleite criado pela experiência da dor e do perigo sem se ser, de

fato, afetado por eles. Tudo aquilo que excita a esse deleite é sublime (Burke, 1823, p. 65)”, que anula totalmente uma potencialidade de sublime do ponteiro do relógio. Não existe “experiência da dor e do perigo sem se ser, de fato, afetado por eles” quando o ponteiro vira uma foice. Com cinismo suficiente, se poderia afirmar que existiriam duas Zenóbia: a pessoa e a escritora. A escritora escreveria sobre a experiência de uma “outra” eu. A autoficção poderia ser um aliado estratégico do sublime ao considerar que o tornar o próprio corpo em um objeto narrativo, o tornando “outro”, assegura a própria segurança enquanto observa, distante, eventos terríveis. Esse distanciamento da personagem para com o seu próprio corpo recontextualizaria a situação de modo que desfaça a contradição apresentada. Essa interpretação seria dizer que ao escrever sobre a própria decapitação, se implicaria em uma “outrificação” de si mesma. Implicaria na criação de uma personagem de si e na descrição da própria reinterpretação dos fatos, o que não é exatamente a mesma coisa que escrever os fatos como realmente ocorridos. Uma leitura possível, com possibilidades que, dependendo da conclusão, alteram radicalmente o entendimento da questão sobre a intensidade do sentimento sublime causado pelo relógio da torre. Esse fazer do próprio corpo alguém outro seria apenas um recurso literário, tenha em mente. Não se supõe ou impõe à personagem um quadro clínico ou diagnóstico de qualquer coisa (até porque eu nem teria autoridade para tal). O ponto da autoficcionalização, com um pouquinho de desenvolvimento, abriria uma possibilidade de leitura outra do conto; mas, considerando a atmosfera, dado o tom cômico da narrativa, se priorizará a conclusão que descarta o ponteiro como potencial sublime. Na presente ocasião, se manterá a interpretação de que o ponteiro do relógio não é capaz de provocar ou excitar os sentimentos sublimes.

Então, se o ponteiro do relógio, inicialmente, foi um dos objetos mais fortes na concepção do trabalho para a crença de que se conseguiria desenvolver discussões sobre o sublime em *A predicament*, no final das contas, o ponteiro de proporções ginórmicas foi o mais antagonizador do conceito.

4.1.3 SOBRE LUZ E SOMBRA

Sobre a luz, Burke diz que para que se produza ideias de sublime, algumas circunstâncias são necessárias, além da faculdade de mostrar objetos. Partindo do princípio de que nada que não cause impressões fortes na mente pode ser uma causa do sublime, se tem que a luz cotidiana é comum demais para causar impressões fortes na mente. Uma luz como a do sol, que imediatamente incide sobre os olhos, sobrecarregando os sentidos, é uma ideia grandiosa. Luzes de força inferior à do sol, se ela se move rapidamente, tem o mesmo poder.

Raios são produtores de grandeza, o que se deve à extrema velocidade do seu movimento. Uma transição rápida de um ambiente bem iluminado para escuridão, ou da escuridão para a luz, tem um efeito maior. Burke nos apresenta à ideia de que a escuridão produz mais ideias sublimes do que a luz (Burke, 1823, p. 110 - 111). O impacto, os efeitos causados pela transição rápida de um extremo para o outro, mais do que as qualidades "inatas" a esses elementos, parece ser o que os tornam mais impressionantes. A questão levantada sobre o uso de luz e sombra na construção de edifícios exemplifica esse princípio. Como já estabelecido: “todos os edifícios projetados para produzir uma ideia do sublime devem ser escuros e "sorumbáticos" por dois motivos: o primeiro é o fato de que o efeito da escuridão nas paixões é muito maior do que o da luz; o segundo é que para fazer um objeto impressionante, deve-se fazê-lo o mais diferente possível dos objetos que se esteve em contato imediato” (Burke, 1823, p. 113).

Logo de início, antes de se pensar nessa questão, já se consegue ter a noção de que a interação da *Signora* com a catedral não é um bom objeto para exemplificar o que é dito por Burke, e nem se consegue extrair muito sobre o sentimento sublime dela. Primeiramente, porque ficam algumas dúvidas em relação se o contraste gerado nesse cenário é o suficiente. Se o escuro é escuro "o suficiente", ou se a luz é “luminosa” o suficiente. Segundo, se duvida do quanto do estado emocional da personagem ao fazer a transição da câmara para o lado externo, na torre do campanário, é por conta do impacto desta transição. Separei do conto dois momentos para pensar sobre essas questões: o momento da entrada na catedral e o momento em que Zenóbia coloca a cabeça para fora diretamente no mostrador do relógio.

Acredito, e digo isso recorrendo à suposições, uma vez que não está presente no conto, nem nunca viajei até a Catedral, que o interior e o exterior da *St. Giles*, certamente, são duas experiências estéticas radicalmente diferentes de iluminação. Mas a ponto de criar um contraste forte o suficiente para produzir ideias sublimes? Pela época, pré-lâmpada elétrica, onde a iluminação interna, durante as horas de sol, dependia quase que exclusivamente da luz natural, o contraste certamente era maior do que o que se experiencia hoje em dia. Considerando a luz que entra por janelas e aberturas nas paredes (e a arquitetura gótica costuma fazer bastante uso de luz natural), acredito que não deva existir uma discrepância tão grande do lado interno para o externo. Nas partes mais fechadas, como a câmara superior, para onde Zenóbia se encaminha para olhar a cidade, é um ambiente mais adequado para se pensar em um contraste entre a escuridão e a iluminação do que no térreo; mas ainda assim, o efeito quando se chega lá em cima já foi arruinado. A câmara do campanário com a janela de manutenção é sombria (*gloomy*), sem janelas. A única forma de entrada de luz externa é a janelinha de manutenção do relógio (Poe, 1982, p. 349). A palavra usada por Poe para descrever a câmara, *gloomy*, é a mesma que

Burke usa para descrever como deveriam ser os edifícios que são projetados para produzir ideias do sublime (Burke, 1823, p. 113). O potencial é claro: a câmara no topo da torre parece um ambiente interessante para pensar em contraste luz e sombra. É um ambiente fechado, sem janelas. Sem fontes de luz forte, apenas uma abertura para manutenção do relógio. Parece "*gloomy*" o suficiente para gerar um contraste com o lado externo. Mas o quão escuro precisa ser para ser escuro o suficiente para tornar a transição para o lado de fora impressionante? Imagine-se, você que lê, entrando no prédio. Ao cruzar o *ominous archway*, você se encontra do lado de dentro (importante notar que o texto dá a entender que as portas já estavam abertas). No lado interno, você encontra um ambiente tão bem iluminado quanto o externo. Não é necessário muito esforço para adequar a visão ao novo ambiente. Ao se encaminhar para os andares superiores, encontra câmaras mais discretas, fechadas, sem muitas aberturas. Nessa subida, a visão já se acostumou a seja qual for a força da luz. Logo, a entrada em uma dessas câmaras mais fechadas, dos andares superiores seria sem impacto, ou com impacto reduzido. Já se perdeu o fator impacto. Considero a pergunta se ao entrar na catedral existe alguma diferença na iluminação da área interna para a externa que faça a transição de um para o outro impressionante? Resposta curta: não, ou não é forte o suficiente para ser relevante.

Das complexidades que surgem quando se para para considerar cenários, mais uma das muitas dúvidas que surgem, mas que infelizmente morrem sem embasamento no texto de Burke, está na questão se existiria alguma espécie de 'tempo de detox' dos ambientes. Alguma quantidade de tempo mínima necessária para 'limpar' ou resetar o organismo do estado emocional anterior? No caso da *Signora* não é muito claro quanto tempo ela demorou nesse andar inferior até conseguir alcançar os superiores. Esse fator seria importante para o outro momento onde a personagem passa a cabeça para fora da janelinha de manutenção. Se estabelecerá aqui um tempo imaginário, que entre o fato inicial, a entrada na Catedral, até o fato seguinte, o colocar a cabeça para fora, tenha levado 15 minutos, jogando muito baixo. Mantendo a consideração anterior de que a torre tenha, pelo menos, 50 metros, e a *Signora* entra com a intenção de subir ao topo da torre mais alta para olhar a cidade: "*I was seized with an uncontrollable desire to ascend the giddy pinnacle and thence survey the immense extent of the city*" ["Fui tomada por um desejo incontrolável de subir ao pico vertiginoso e dali contemplar a imensidão da cidade"] (Poe, 1982, p. 347).

O primeiro detalhe já chama atenção em relação a quantidade de tempo que demoraria para subir do térreo até essa câmara nos andares superiores. O primeiro dos obstáculos é a escada caracol longa. Pela escada em si só, já se estima que essa subida não aconteceu rapidamente. E quando se considera outros fatores que possam adicionar peso ao ato de subir,

o tempo até chegar ao topo apenas aumenta. Pensando no vestuário, como exemplo, ele parece pesado demais para que se suba sem maiores problemas de limitação de movimento. Na ocasião, vestia um vestido de cetim na cor carmesim, com um manto Árabe azul-celeste. Adornos de agrafes verdes e sete graciosos babados de aurículas na cor laranja (Poe, 1982, p. 347). Até hoje, não passei pelas graças de usar um vestido, pomposo ou não, logo, não sou a pessoa mais qualificada para opinar quanto a movimentação. Mas ainda assim, quanto aos babados, adornos, adereços, e, possivelmente, outros detalhes como espartilhos, *crinolines* ou anquinhas, e outras possibilidades de estruturas para dar forma e volume ao vestido; não são coisas conhecidas por darem leveza ao movimento de qualquer roupa. Talvez a escada nem seja tão longa. E nem o vestido tão pesado. Mas e a combinação dos dois? No final, já lá em cima, suponho que o organismo já tenha “limpado” qualquer estado emocional que pudesse ter sido causado nessa entrada na catedral.

Se ignorando a logística do como a *Signora* fez para conseguir se içar até a abertura, com a cabeça do lado de fora, de novo se volta ao mesmo ponto, a escuridão da câmara superior é forte o suficiente para se fazer a transição difícil entre um ambiente e outro? O cenário parece perfeito para um sim. Com o tempo demorado para chegar ao topo, acredito ser seguro dizer que qualquer influência da iluminação externa já se dissipou, assim, quando Zenóbia passa a cabeça para o lado externo, existe a possibilidade de o impacto ser maior do que a transição anterior. Sem surpresa nenhuma, o que se observa não são sentimentos sublimes, ainda que sejam fortes. Que provocam grandeza, mas excitam ideias outras que não as de terrível, ou de perigo. É um sentimento de alguém que vê no presente um eco do passado. A história que se construiu e cimentou. É o passado que volta, não para assombrar, mas hipnotizar. É mais algo que turistas sentem ao visitar um monumento do que um sentimento causado por fatores da interação cotidiana com o mundo.

Agora, repetirei a pergunta: ao passar a cabeça para fora, existe alguma diferença na iluminação da área interna para a externa que faça a transição de um para o outro impressionante? Resposta curta: sim, mas não é um sentimento de horror, ou perigo. Contudo, existe um sentimento de grandeza. Conclui-se que a luz não é a responsável pelo efeito emocional, mas a visualização do cenário, sim. Com a passagem do lado interno, da câmara, para o externo, a luz, ou o contraste de iluminação, pode ter adicionado ao efeito do que é sentido pela personagem. Com alguma criatividade, mesmo sem nenhuma, se poderia inventar muitos significados para a passagem: "*The prospect was sublime. Nothing could be more magnificent*" (Poe, 1982, p. 349), super explorando o uso e corrompendo o significado de sublime na frase, mas pouco

ajudaria com a questão luz e sombra, apenas confirma a conclusão de que a visão da cidade é a responsável pelo estado emocional “engrandecido” da personagem.

4.1.4 SOBRE O SOM

Presente no conto, sobre o som, se consegue destacar dois momentos: a multidão e o *tictac* do relógio. Na questão multidão, a história começa exatamente em uma rua onde "*Men were talking. Women were screaming. Children were choking. Pigs were whistling. Carts the rattled. Bulls they bellowed. Cows they lowed. Horses they neighed. Cats they caterwauleed. Dogs they danced*" (Poe, 1982, p. 347); em uma rua movimentada onde a bagunça é generalizada, cenário comum aos grandes centros urbanos. Na questão multidão, o pouco que é falado por Burke abre espaço para diferentes interpretações. Como, a voz da multidão precisa estar em uníssono, como em um momento de "caos organizado", como em um canto sincronizado de uma torcida em um jogo de futebol? Ou um falatório generalizado de uma rua movimentada cumpre esse papel? Se têm como certo que esse som precisa ser alto o suficiente, comparável ao barulho de uma catarata vasta, de uma tempestade intensa, ou de um trovão.

Das possibilidades, pode-se entender que o som, independentemente de contextos, é o responsável pela nossa resposta emocional, independentemente de apelos ideológicos, ou discursivos. Esse entendimento vem do fato de que quando Burke diz som, ele não se refere às palavras, que elas não afetam somente pelo som mas pelo significado (Burke, 1823, pp. 115). O que se assumiu é que não é muito diferente estar no meio de uma turba, em meios aos revolucionários, assistindo à execução de Maria Antonieta. Imagine-se você como um estrangeiro que vêm de alguma terra distante e não sabe o contexto da execução, chegou no momento pelo acaso, mas pela paixão do povo, apenas assume que ela fez por merecer e se junta ao frenesi; ou em um jogo de futebol, jogo de dois times que você nunca torceu, e pouco se importa, em meio as torcidas organizadas fanáticas, em algum grau, a energia emanada consegue te contagiar, ou oprimir; ou até mesmo, ser um camponês que se junta à uma turba no queimar um moinho de vento com o monstro dentro, como vingança por conta de uma jovem assassinada. Você mesmo não sabendo o porquê de o monstro ser linchado, apenas foi absorvido pelo clamor popular. Nesses cenários, não existe uma necessidade de uniformidade ideológica, ainda que se tenha uma causa comum que guie os membros participantes da multidão. Um estopim. Isso não anula os poderes de movimentar as massas "menos inclinadas" a crer na sua legitimidade, ou menos inteiradas nos porquês.

Uma outra questão um pouco mais imediata, mas sem respaldo no texto de Burke, quanto de "multidão" se precisa para que o efeito do seu barulho se assemelhe aos fenômenos naturais e aos artificiais? Se tem por óbvio que precisa de gente o suficiente para que isso gere um efeito de opressão, ou arrebatamento, de quem ouve. Objetivamente, quantas pessoas individuais seriam necessárias para formar esta turba? Como não tenho como responder a esta pergunta objetivamente, a resposta provisória será apenas "muitas". A impressão que fica da multidão em *A predicament* é que ela não tem volume o suficiente para gerar uma onda relevante. Não existe nem como energia potencial. Essa poderia ser uma hipótese, mas com muitas pontas soltas. Ou, a resposta mais óbvia, na qual eu estou mais inclinado a aceitar, as situações imaginadas não são a mesma coisa de andar em uma rua movimentada. São tipos diferentes de multidão. Um agrupamento de pessoas não se torna, automaticamente, algo atrativo ou que "subjuga [a alma], suspende as suas ações e preenche com horror". Não se precisa de muito para chegar a conclusão óbvia: o barulho da multidão, em *A predicament*, não é um fator capaz de criar ou excitar emoções sublimes. Nem é algo que existe no próprio conto com alguma substância. Nenhuma alma é subjugada, suspensa de suas ações e preenchida com horror.

Quanto ao relógio, a relação do relógio para com as nossas paixões é citada rapidamente na seção sobre fenômenos sensoriais repentinos. No contexto da seção, Burke fala sobre sons repentinos, sobre como um início repentino, ou o repentino cessar de um som, de qualquer força considerável, tem poderes semelhantes. A atenção é despertada, as nossas faculdades são "empurradas" para um estado semelhante ao de alerta. Qualquer coisa que faça transição entre um extremo de algo para o outro extremo facilmente, seja na visão seja na audição, não causa terror, e como consequência, não pode ser a causa de grandeza. De todas as coisas repentinas e inesperadas nós recebemos sinais de perigo, e a nossa natureza nos incita a nos protegemos dele. Um único som de alguma força, forte, mas de duração curta, se repetido após intervalos, têm um efeito grandioso. Poucas coisas, diz, são mais horríveis do que o badalar de um grande relógio no silêncio da noite (Burke, 1823, p. 116). O que foi apresentado sobre sons repentinos não é suficiente para definir sobre o efeito do relógio no caso de estar com a cabeça presa em um relógio de uma Igreja (o que não é estranho em particular. Estranho seria Burke ter pensado neste cenário). Os fatores citados não são realmente os mesmos fatores que trabalham na situação ocasião do conto, porque o *tictac* do relógio não começa ou termina de maneira repentina. Ele é contínuo. Sem transições "difíceis". O som exerce um poder sobre as paixões da personagem, mas não da forma que exercite as ideias de sublime tendo a repentinidade como

causa. Muito pelo contrário: Zenóbia experimenta quase um transe. O *tictac* faz parte da experiência turística.

Com o perdão da traição, e entendendo que a presente quebra de confiança talvez resulte na dificuldade de futuramente continuar contando com a confiança do leitor: foi prometido não fazer desvios indevidos do eixo *A predicament - Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, mas aqui vale uma citação breve ao conto *The Tell-tale Heart*. Poe não é estranho ao uso do relógio como um indicativo do estado mental da personagem, e esse desvio serviria ao propósito de dedicar algumas linhas a um paralelo interessante. Em *A predicament* o "*click-clack*" é contínuo, ritmado e regular. Estando exatamente em um relógio, a *Signora* ouve os mecanismos trabalhando, descreve os *tictacs* como a mais melodiosa das músicas. Os sons são quase como um divertimento delirante. Uma das possibilidades de interpretar esse momento é do *tictac* como uma contagem regressiva até um momento transcendental. Onde os sentidos são "espalhados", aqui e lá ao mesmo tempo. Em *The tell-tale heart*, o que a personagem escuta é descrito como um: "*low, dull, quick sound — much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton* (Poe, 1982, p. 308). Um som cada vez mais alto. Não é exatamente um relógio, mas algo mais profundo. Ou menos profundo, quem sabe? É algo que pulsa como um coração mecânico, ou um relógio orgânico. Se pode falar, de modo interpretativo, do *tictac* como uma manifestação física do sentimento de culpa e desejo por punição. Uma contagem regressiva até a confissão.

Chamo atenção com esse parágrafo para a ideia dos sons do relógio como uma contagem regressiva, desde um fato relevante (o assassinato do velho - o momento que Zenóbia percebe a lâmina em seu pescoço), até o fato que coincide com o fim da contagem (a confissão - a decapitação completa); para os sons do relógio como um recurso para assinalar "degradação" mental progressiva. No fim da contagem a personagem experiencia, concretiza, o seu ápice emocional. Ainda pelo viés interpretativo de simbolismos, a contagem regressiva simboliza a passagem do tempo e da destruição física e psicológica que acompanha. Um movimento indiferente que ceifa e logo estará de volta ao ponto inicial. Se ignorou a diferença entre *clock* e *watch*; se reconhece aqui que elas existem e que elas influenciam na intensidade, alcance e força do som, todavia, dado o contexto sobre o relógio como símbolo para uma contagem regressiva, se considera que esses fatores não sejam relevantes, uma vez que o objetivo é ressaltar a passagem do tempo, não os efeitos do som.

Para finalizar essa seção, um outro algo que se consegue extrair superficialmente é a "infinitude" nos sons do relógio. Burke diz que quando repetimos qualquer ideia frequentemente, um mecanismo da mente o repete por um longo tempo, mesmo depois da causa

original ter parado de operar. (...) Após uma longa sucessão de barulhos, como as águas de uma cachoeira, ou a batida de um martelo de forja, o barulho da água e a batida do martelo ressoam na mente por um longo tempo mesmo após a parada da causa original. Eles vão morrendo gradativamente, aos poucos, com baixa percepção dessa finitude (Burke, 1823, p.100). Quando envolvida em uma situação de alguma complexidade repetitiva e, na sequência, é forçada a se readaptar ao ambiente, o efeito vai morrendo aos poucos (Burke, 1823, pp. 100-101).

Pelo pouco que é dito não se é possível estabelecer muitas coisas, como temporalidade, por exemplo. Se supõe que Zenóbia ouve os "ecos" do coração do relógio mesmo após a separação completa entre a cabeça e o corpo, mas por quanto tempo duraria esse efeito? Ou, o quanto a força desse som afeta a longevidade desse efeito? Os efeitos de sons mais altos duram por mais tempo? Ou, quando a pressão é tão forte que ejeta os olhos da dita cabeça, o ouvido não está imune aos danos de tal pressão, o quanto a pressão exercida na cabeça, no caso de se ter um ponteiro de um relógio gigante contra o seu pescoço, é um fator a ser considerado?

4.1.5 SOBRE A EMPATIA E A FICÇÃO

Das questões que surgiram durante a leitura do dado conto, a da empatia, possivelmente, é uma das com mais potencial de discussão sólida. Burke diz que: "É por conta dela que engajamos com os problemas dos outros; que o que os toca, nos toca, e nunca somos indiferentes a quase nada que os nossos semelhantes venham a sofrer (Burke, 1823, p. 54)". Considerando isso e transportando para a situação retratada no conto, se pensa que somente algo que provoque reações fortes de aversão no público seria capaz de justificar não tão somente o sentimento de não-empatia, mas, de prazer na morte. Algo forte o suficiente para justificar uma espécie de antagonismo para com o sofrimento de um outro ser humano.

Um ponto crucial para que se pense o sentimento de prazer pela morte de Zenóbia, especialmente para o público mais contemporâneo, está, possivelmente, na figura de Pompey, "*And Pompey, my negro! — sweet Pompey! how shall I ever forget thee?*" (Poe, 1982, p. 346). Pompey é um homem por volta dos seus setenta ou oitenta anos, com a estatura física e os traços de um estereótipo racial comumente atribuídos a um homem negro. Vestindo as roupas largas que pertenceram a outra pessoa. A relação entre Pompey e a *Signora* é suficientemente clara. Burke define a empatia (ele se refere como *Sympathy*) como: "uma espécie de substituição na qual nós somos colocados no lugar do outro, e afetados como ele é afetado" (Burke, 1823, p. 54). Sob esse ponto de vista, é absurdo especular que as reações, a falta de empatia para com a

morte da *Signora*, derivam do sentimento de defesa do leitor frente ao tratamento dado a Pompey?

Como personagem, não conta com participação expressiva. Pompey não é nem o único “*servant*” do conjunto das obras de Poe a se chamar Pompey, sendo o outro, que eu conheça, o Pompey “*you black rascal*” (Poe, 1982, p. 412), de “*The man that was used up*”. Ainda assim, existe o suficiente ao longo dos curtos contos para que se monte um caso que se sustente em pé. Isso, claro, quer dizer muito pouco, mas o suficiente. Desses momentos, um em especial que demonstra o tratamento dirigido ao homem acontece já dentro da Catedral, após a decisão de Zenóbia de que o último passo dado, do último degrau, no topo da escadaria que levava ao topo da torre do relógio, ela daria sem a “assistência” de Pompey. Pompey, que veste as roupas mais largas do que o seu próprio corpo, ao subir o mesmo degrau, na sequência de Diana, tropeça na calda do sobretudo e cai, batendo com força a cabeça no peito da mulher. O que se segue é a completa destruição do sobretudo, pelas mãos da mulher que de forma desdenhosa, faz questão de fazê-lo da forma mais humilhante. O único objeto que imprimiu alguma dignidade à personagem.

Tudo é tratado do ponto de vista da personagem, romantizando os acontecimentos para efeito literário. Ao se colocar no lugar de Pompey, nesses momentos, o leitor sente o que ele projeta que Pompey sente, e dentro desse sentimento, em busca de alívio, e incapaz de qualquer ação que livre o pequeno homem, resta apenas, finalmente, sentir a sensação de que a justiça está sendo feita. A sensação de que se conseguiu o aliviar de seu fardo (escolha mais literal o possível de palavra, já que no momento de sua morte, a mulher o usava como plataforma).

Essa linha de pensamento não é totalmente destoante, mas ela não está completamente adequada: Pompey, enquanto pessoa física, vem a existir a partir de *A predicament*. Em *How to write a Blackwood Article*, existe meramente como uma citação no último parágrafo, “*my negro-servant Pompey*” (Poe, 1982, p. 345). A essa altura, ainda que não o suficiente para se vibrar positivamente para com o seu destino, a impressão não é das melhores. É verdade também, que o tratamento para Pompey não é de pequena força no movimento antipático à ela. É, pode-se seguramente afirmar, um fator que “lava” a validade dos sentimentos do prazer que se segue com a morte, agora sem a prisão das repreensões morais. Torna o movimento justificado. Se antes o que se tinha em cheque era a personalidade vulgar, deslumbrada e tonta, após as séries de humilhações e violência experienciadas por Pompey, esse sentimento de indignação incha com solidez. Torna-se um prazer vingativo e livre de culpas. Até se pode afirmar que tal morte causa menos prazer na ficção do que causaria a vida real. O que se odeia

não é uma mulher individual, mas um avatar que encarna questões mais profundas do mundo real.

Quase que certamente, esta tentativa de racionalização das nossas paixões como a que foi feita aqui na tentativa de racionalizar a não-empatia contradiz o pensamento de Burke que atribui os nossos sentimentos aos mecanismos fisiológicos do nosso corpo, ou, à constituição das nossas mentes; não às conclusões da nossa faculdade da razão sobre os objetos que nos são apresentados. A influência da razão não é um fator tão importante na produção das nossas paixões como se têm acreditado (Burke, 1823, p. 54-55). Até se poderia pensar na hipótese sobre Pompey em um nível não consciente, não como algo que o leitor racionaliza e conclui.

Talvez se consiga pensar nessa questão sob termos de ficcionalização. Como a experiência do outro me afeta? E como a ficcionalização dessa experiência é diferente da experiência real? Burke tem por entendido que nós sentimos, em um grau elevado, deleite ou prazer nas desventuras e dores do outro. E isso é evidenciado pelo prazer no consumo de tragédias reais como se sente prazer com a poesia, ou romances. Esse deleite, quando se tratando de uma pessoa de certa excelência, reconhecimento, grandeza, aumenta de tamanho. A tragédia do grande nos atrai mais do que a prosperidade (Burke, 1823, pp. 55-56). Quem poderia ser, afinal, maior do que a *Signora Psyché Zenóbia*?

Da ficcionalização, Burke faz um questionamento semelhante o suficiente para servir aqui, em relação à Tragédia, sobre o que torna a Tragédia prazerosa, mas é apenas terrível quando o mesmo acontecimento se dá na vida real. A partir dessa relação, quem sabe, se chegue em uma hipótese de o porquê a imitação literária de uma morte ser prazerosa mas na vida real ser apenas terrível. Não se é a mesma coisa a Tragédia e a literatura, na criação de laços entre a pessoa ficcional e o público, por esse motivo, algumas distinções foram subestimadas, ignorando as especificidades entre os formatos do Teatro e da literatura, para que se consiga avançar no pensamento apresentado, mas de modo algum, são distinções desprezíveis. Se optou, também, por cruzar arbitrariamente as linhas que definem e separam o humor da tragédia

Sempre que somos animados pela natureza para qualquer propósito ativo, a paixão que nos excita é apresentada com deleite, ou prazer de algum tipo, seja lá qual que for o assunto. E como o criador determinou, nós deveríamos estar ligados pela empatia. Ele fortaleceu esse laço com um deleite proporcional, exatamente onde a nossa empatia é mais requerida: no sofrimento dos outros. Se essa paixão fosse simplesmente dolorosa, nós apenas rejeitaríamos todas as pessoas e lugares que pudessem excitar tais paixões, mas não é o que acontece com a maioria. Isso seria algo prevalente na humanidade, esse movimento de buscar avidamente pelo sentimento de incomum e severa calamidade; de modo que, quando a vemos cara-a-cara, ou a

observamos na história, somos sempre tocados pelo deleite. Não é um deleite puro, mas misturado com um notável sentimento de inquietude. O deleite que sentimentos por tais desconfortos nos impede de evitar cenas de miséria. E a vontade de nos livrar desse desconforto nos leva a tentar nos aliviar causando alívio naquele que sofre (Burke, 1823, p. 57).

Esse mecanismo se dá no sofrimento real, no sofrimento imitado, diz, a única diferença reside no prazer resultante do efeito da imitação. A imitação nunca é perfeita, nós conseguimos perceber que é uma imitação, e sob esse princípio, nos satisfazemos. Apesar disso, isso não é dizer que a nossa satisfação para com a Tragédia está relacionada à consideração de que a Tragédia é uma enganação, não representante da realidade. Quanto para mais próximo da realidade nos mover e o mais distante de todas as ideias de fantasia, mais perfeito é o poder da Tragédia. Essa perfeição, ainda que grande, nunca se aproxima daquilo que representa (Burke, 1823, p. 58). Burke entende que na Tragédia o realismo da coisa nos gera prazer. O deleite na dor real do outro é o que nos faz sentir como o outro sente, e por isso, querer o livrar desta dor. Então, se conclui, desconsiderando as implicações éticas, que a não-urgência real, de uma ocorrência que aconteceu em lugar nenhum com uma pessoa que nunca existiu, é o que causa a não empatia?

De novo, se deve chamar a atenção para o fato de ser um texto humorístico, portanto, uma discussão sobre empatia possa estar deslocada. De qualquer maneira, a resposta do que será que acontece com esse laço em situações cômicas, onde a "morte gráfica e violenta" de alguém resulta em um sentimento de prazer, ou alguma paixão outra, em quem assiste não está disponível no texto, uma vez que o autor não aborda o humor, ou se aprofunda na questão. É uma questão que permanecerá em aberto.

4.1.6 A SIGNORA PSYCHÉ ZENOBIA

Uma última relação que se será feita, não é um detalhe que será vital para o que aqui se é trabalhado mas é um detalhe, uma curiosidade, que vale a pena dedicar algumas linhas, é a nomeação da personagem: Psyché Zenóbia, que não é nenhuma Suky Snobbs, afinal. O nome Zenóbia, como bem lembrado pela própria, foi o nome de uma Rainha que governou a Cidade de Palmira, na Síria. Cássio Longino, o suposto escritor do *Sobre o Sublime*, teria sido seu conselheiro. Disso não se desenvolverá nenhuma análise mais aprofundada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em conclusão, o conto *A predicament* não é capaz de evocar no leitor o sentimento do sublime como foi descrito por Burke; nem a experiência da personagem, seguindo o seu ponto de vista, é uma experiência sublime. Para essa conclusão, se entende que existem objetos com o potencial de induzir tal sentimento, mas fica apenas no potencial, nada que se concretize. Um objeto não se torna sublime apenas porque é um objeto de grandes proporções, ou porque é capaz de evocar ideias de dor e mortalidade, e esse entendimento se confirma a partir do momento que se tenta estabelecer diálogos, paralelos, ou análises entre os textos que se expandam naturalmente.

As características do próprio sentimento contradizem as tentativas de leitura deles no conto. São incompatíveis um para com o outro e, dentro dessa incompatibilidade, se esbarra na dificuldade de estabelecer questões que não superficiais, ou limitadas a apenas um aspecto. Psyché passa por uma experiência estética, de intensidade sensorial, esta, no entanto, não é sublime. O humor é a principal fonte de contradição. O humor não contradiz a atmosfera gótica, ele, de fato, se encaixa muito bem, fazendo uso da morbidez e da mortalidade na sua criação. A problemática começa quando tenta se pensar em termos de sublime.

Em categorias estéticas como o Grotesco, o papel do humor é muito bem definido. Existe uma função bem delimitada, e uma expectativa do que se quer alcançar com esse humor. Quanto ao humor no sublime de Burke, o autor não estabelece onde se localiza a comédia ou se ela é compatível com o efeito que se quer alcançar. Procurou se explorar uma possível flexibilidade desse sentimento em relação às outras formas além do assombro puro, ainda, Burke, categoricamente, define o sublime como o deleite causado pela observação, a partir de uma distância segura, de eventos terríveis. Se tem bem claro que com o sentimento do sublime, os sentidos são suspensos, e ele preenche a mente. Não sobrando espaço para mais nada além do horror. Desse entendimento se chegou à essa conclusão. O humor esteriliza o horror. Com perdão da vulgaridade, castra o sublime.

Para a personagem, a experiência não poderia ser sublime de qualquer forma, uma vez que o sublime é: “o deleite criado pela experiência da dor e do perigo sem ser, de fato, afetado por eles. Tudo aquilo que excita a esse deleite é Sublime (Burke, 1823, p. 65)”. Ainda que se abra precedente para que se argumente que houve uma espécie de distanciamento da personagem para com o destino do próprio corpo, portanto, ela “observou” de uma distância segura, se entende que ao final, ela foi muito bem “afetada” pelo ponteiro. A experiência estética, as emoções provocadas pelo estímulo sensorial que se têm a partir da interação com

os objetos no mundo, foi, afinal, uma das partes mais importantes para as conclusões. Com tudo o que se desenvolveu, retornando à pergunta problema “não-oficial” se percebe que *A predicament* não foi, do catálogo de Poe, a mais dialogante das escolhas.

É muito importante frisar nessa conclusão que, mesmo o humor sendo uma parte destoante, não é afirmar que na ocasião de se *A predicament* fosse um conto mais nos moldes clássicos do gênero, mais “sério”, como outros contos de Poe como *The black cat* ou *The fall of the house of Usher*, isso alteraria, automaticamente, o resultado final. Fosse *A predicament* um conto de horror/mistério, não tornaria os potenciais sublimes que existem no texto da forma que é agora em objetos sublimes de fato. Mas de fato, levando em consideração os resultados do presente trabalho, e da conclusão que se chegou no parágrafo anterior, o resultado não fosse tão diferente assim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alterton, M. *Origins of Poe's critical theory*. Iowa City: 1925.

Architecture. Gloucester Cathedral. "Disponível em: <<https://gloucestercathedral.org.uk/cathedral/heritage/architecture>>. Acesso em: 18 de setembro de 2025.

Architects of the divine: The first Gothic age. Direção: Paul Tilzey. Produção: Paul Tilzey. Londres: BBC, 2014. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/b04mq9x6>

BARBAS, H. *O sublime e o belo — de Longino a Edmund Burke*. Universidade Nova de Lisboa, p. 20, novembro, 2002.

BIRKHEAD, E. *The tale of terror: a study of the Gothic romance*. New York: E. P. DUTTON & COMPANY PUBLISHERS, 1920.

BUNNIN, N; Yu, J. *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*. UK: Blackwell Publishing, 2004.

BURKE, E. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful: with an introductory discourse concerning taste, and several other additions*. Londres: Thomas M'Lean, 1823.

CARROLL, N. *The philosophy of horror: or, the paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.

DE BARROS, F.M; FRANÇA, J; COLUCCI, L. *O medo como prazer estético: (re)leituras do gótico literário*. Rio de Janeiro: Dialogarts publicações , 2015.

KIRKHAM, B. *The fascinating legacy of Blackwood's Edinburgh Magazine*. Edinburgh Magazine, Edimburgo, 2023. Disponível em: <https://edinburghmagazine.com/edinburgh-magazine-the-fascinating-legacy-of-blackwoods-edinburgh-magazine/>. Acesso em: 16 de Outubro de 2025.

NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

POE, E. A. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. England: PENGUIN BOOKS, 1982.

POE, E. A. *The raven: and the philosophy of composition*. San Francisco and New York: Paul Elder and Company.

REGAN, R. *Poe: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: A Spectrum book, 1967.

SUASSUNA, A. *Iniciação à estética*. 12ª edição. Rio de Janeiro: EDITORA JOSÉ OLYMPIO LTDA, 2012.

The Hammerbeam roof. UK Parliament. Disponível em:<<https://www.parliament.uk/about/living->

heritage/building/palace/westminsterhall/architecture/the-hammer-beam-roof-/>. Acesso em: 18 de setembro de 2025.

ZANINI, Claudio et al. *As artes do mal: textos seminais*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Acaso cultural, 2024.

