

O horror na ficção literária: Reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética

Prof. Dr. Júlio França¹ (UERJ)

Resumo:

“Gótico”, “dark fantasy”, “sobrenatural”, “fantástico”, “terror” são alguns dos termos que concorrem para a difusa denominação de certos textos ficcionais em que o horror, físico ou psicológico, apresenta-se como um aspecto fundamental. Embora seja um subgênero literário bastante difundido em língua inglesa, a ficção de horror parece não ter a mesma representatividade na tradição literária brasileira. Em busca de respostas a essa evidência, iniciou-se um trabalho que, partindo da compreensão estética dessas narrativas, pretende identificar as condições (históricas, culturais) que explicariam o seu pouco desenvolvimento em nosso país. A reflexão inicial proposta é a de pensar o “efeito do horror” em aproximação ao conceito de Sublime desenvolvido por Edmund Burke em “A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful”.

Palavras-chave: Literatura de Horror, Horace Walpole, H.P.Lovecraft, Edmund Burke, Sublime

Introdução

“Literatura de Horror” é a denominação mais usual dada a textos ficcionais que, de algum modo, são relacionados ao sentimento de medo físico ou psicológico. A despeito do significativo número de leitores desse gênero, ele não se encontra entre os mais prestigiados pelos estudos literários brasileiros. No presente artigo, que é o resultado dos primeiros movimentos de uma pesquisa sobre a narrativa de horror no Brasil, especulo se uma causa desse desprestígio não estaria relacionada ao fato de que a reflexão crítica sobre o tema privilegia tradicionalmente a **recepção** das obras.

Afirmar que a reflexão crítica da narrativa de horror funda-se na recepção das obras implicaria dizer que a caracterização do gênero se dá menos pela observação de aspectos textuais e mais pela descrição das sensações experimentadas pelos leitores. Os efeitos de leitura determinariam tanto o juízo ontológico sobre a obra – se determinada narrativa seria ou não uma obra de “horror” – quanto seu juízo crítico – quanto mais **medo** inspirasse no leitor, mais bem sucedida ela seria.

Situar em uma certa predisposição psíquica do leitor – portanto, fora da obra – tanto o traço fundamental do gênero quanto o seu valor, causaria um certo **desconforto** metodológico. Ao se adotar uma perspectiva teórica centrada na recepção individual, aproximar-se-ia a descrição da literatura de horror perigosamente de uma zona de indeterminação em que a subjetividade e as idiosincrasias do leitor seriam soberanas e ameaçariam uma abordagem estritamente **literária** do tema.

O que proponho neste ensaio é avaliar a possibilidade metodológica de se relacionar a tradição crítica da literatura de horror a modelos estéticos anteriores, especialmente à Teoria do Sublime de Edmund Burke.

Autor

¹ **Júlio FRANÇA, Prof. Dr.**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Instituto de Letras, Setor de Teoria da Literatura
julfranca@gmail.com

1 Algumas observações sobre a tradição crítica da literatura de horror

Gostaria de propor uma breve revisão da tradição crítica da literatura de horror, tomando, em primeiro lugar, quatro autores cuja importância e representatividade para o gênero não costuma ser questionada. Horace Walpole, Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft e Stephen King – todos ficcionistas, editorialmente falando, muito bem sucedidos – produziram, em três séculos diferentes, reflexões muito aproximadas sobre o gênero. Em seguida, para compor uma espécie de contraponto crítico, apresento as linhas gerais da Teoria do Fantástico de Tzvetan Todorov, um teórico de insuspeita formação estruturalista.

1.1 Walpole, Poe, Lovecraft, King: ficcionistas e críticos

Embora as origens da ficção de horror possam ser muito provavelmente rastreadas desde tempos imemoriais, a tradição literária ocidental reconhece, de modo quase unânime, *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, como marco inicial do que viria a ser conhecido como **literatura gótica**. O romance de 1764 – combinando a descrição de um espaço físico antiquado e decadente com segredos do passado que assombram suas atormentadas personagens – estabeleceu os parâmetros de um “novo” gênero que, no século XX, passaria a ser identificado como a forma arcaica da literatura de horror.

A apreciação crítica canônica² da obra justifica seu sucesso com os leitores da época por sua capacidade de oferecer ao público pequeno-burguês que então se formava uma opção de diversão escapista, diante das exigências pragmáticas da vida moderna. Tal descrição, que não reserva – com justiça, permitam-me concordar – a *O Castelo de Otranto* um lugar entre as grandes obras literárias do Ocidente, é bastante precisa ao ressaltar a extrema adequação do romance a seu público e faz justiça, como veremos mais adiante, à atenta preocupação de Walpole com o perfil de seu público-alvo.

No prefácio à primeira edição da obra, Walpole utiliza o recurso ficcional do “antigo manuscrito”: afirma que o romance seria, na verdade, a tradução de um original italiano, do século XVI, escrito em letras góticas, de autoria desconhecida. Indagando então sobre o objetivo e a intenção do (falso) manuscrito, especula se não teria sido obra de algum padre, de espírito contra-reformista, que estivesse procurando

(...) reafirmar no populacho suas antigas crendices e superstições. Se era essa sua intenção, ele realmente atingiu seus objetivos. Uma obra como esta fala tão perto a centenas de **mentes simplórias** muito mais do que metade dos livros teóricos que foram escritos desde os dias de Lutero até hoje (WALPOLE, 1996, p.14, grifo meu).

Quando saímos do jogo ficcional entre o falso autor do manuscrito e o real autor do romance, somos levados a entender que Walpole deveria supor que a sedução exercida pelas crendices e superstições sobre as **mentes simplórias** do século XVI não fosse tão distinta daquela exercida sobre seus próprios leitores – tão receptivos que foram a uma narrativa que, reagindo à tendência “realista” dos romances de sua época³, buscava recuperar a fantasia na literatura:

² Conferir, como exemplo, a apresentação de Ariovaldo Vidal à edição brasileira (WALPOLE, 1996, p. 8).

³ Parece haver em Walpole a consciência de que o maravilhoso encontra receptividade em seu leitor não por seu absoluto caráter fictício, mas por sua **possibilidade** de ser algo verdadeiro. Não apenas os leitores comuns, mas a própria crítica da época foi “enganada” pelo primeiro prefácio de Walpole, e recebeu *O Castelo* favoravelmente como obra de um tradutor habilidoso. Quando, na segunda edição da obra [1765], Walpole confessa, em um novo prefácio, seu caráter ficcional, os críticos atacam o caráter romântico (isto é, fantasioso) e absurdo do romance. Numa época em que a apresentação de cunho mais “realista” e a imaginativa disputavam o gosto estético, Walpole pretendia ter mesclado duas formas de romance – a “antiga”, fantasiosa, cujas origens remontavam ao romance de cavalaria, e a “moderna”, então preocupada com a representação da realidade – ao fazer com que as personagens agissem de acordo com as leis da probabilidade, porém em situações extraordinárias (cf. WALPOLE, 1996, p.19).

Milagres, visões, adivinhações, sonhos e outros eventos sobrenaturais foram banidos atualmente até mesmo dos romances. O mesmo não se dava quando nosso autor [o suposto autor do manuscrito] estava escrevendo [século XVI]; muito menos quando a história estaria supostamente se passando [século XII ou XIII]. A crença em todas as espécies de prodígios era tão enraizada naquela idade de trevas, que um autor não seria fiel aos *costumes* da época se omitisse toda menção a eles. Ele próprio não é obrigado a acreditar, mas deve retratar suas personagens como se essas acreditassem (ibidem, p.14).

O recurso ao “antigo manuscrito” permitiu a Walpole falar de si próprio, ao se referir ao fictício autor do manuscrito, e de seu próprio público leitor, ao mencionar o daquela “idade das trevas”. Longe de ser apenas uma herança de credices e superstições superada pelos tempos modernos, a temática sobrenatural ainda era capaz de atrair e fascinar o público. É essa convicção que o orienta esteticamente:

Tudo aí [na narrativa de *O Castelo de Otranto*] aponta diretamente para a catástrofe. A atenção do leitor não descansa nunca. (...) **O medo, o principal agente desse autor** [o falso autor do manuscrito], evita que a história se esvaneça em qualquer momento (...).(ibidem, p.15).

Na origem da reflexão sobre a literatura gótica se faz presente, pois, a consideração de um efeito de leitura – o medo – como fator fundamental da narrativa. Walpole inaugura assim uma tradição crítica que não se privará de pensar a ficção de horror em função dos efeitos causados sobre seus leitores.

A preocupação com a produção de efeitos não será estranha àquele que é considerado um dos principais nomes da literatura de temática sobrenatural, além de um respeitado crítico literário: Edgar Allan Poe. Ele não chegou a nos legar uma reflexão crítica mais aprofundada sobre o gênero que o faria conhecido, mas é um reconhecido defensor do papel preponderante da técnica de produção de efeitos de recepção na criação literária. Em seu conhecido ensaio “*The Philosophy of Composition*” [1846], o poeta, ficcionista e ensaísta norte-americano descreve os princípios da construção literária, explicitando, em uma chave francamente aristotélica, que a primeira consideração a ser feita antes da elaboração de uma obra refere-se ao efeito que se deseja produzir no leitor:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?” (Poe, 1987, p. 110).

A apologia do controle total do fazer poético envolve até mesmo uma idéia dominante da estética romântica, a originalidade, que surge aqui como mais um recurso a ser trabalhado em favor daquilo que deve nortear a criação literária: o leitor, ou melhor dizendo, o efeito que se busca produzir no leitor. Configura-se aqui o mecanismo anti-inspiração por excelência: o processo criativo gerido pela técnica confere ao autor o domínio total. Se a **Inspiração**, na imagem da doutrina platônica retomada por Shelley (2002), é a da cadeia dos elos imantados, que uniria Musa, Poeta e Leitor em um mesmo fluxo “magnético” (cf. PLATÃO, 2007), a metáfora da **Construção** em Poe é francamente aristotélica: a da maquinaria teatral de produção de efeitos (POE, 1987, p. 110-1). Sua teoria da criação endossa, ainda que não explicitamente, a de Walpole. Afinal, não seria arriscado afirmar que o medo estava certamente entre os efeitos produzidos – e buscados – pela narrativa de Poe.

Caberá a Howard Phillips Lovecraft uma das mais extensas reflexões acerca da literatura de horror produzida por um ficcionista. O ensaio *Supernatural Horror in Literature* começou a ser escrito em 1924, foi finalizado três anos depois e sofreu revisões constantes até que, em 1939, dois

anos após a morte do autor, conheceu sua versão definitiva. Nela, Lovecraft faz uma história do gênero, ao mesmo tempo em que defende uma estética da ficção do horror também centrada na recepção.

Lovecraft apóia-se num truísmo ao dizer que o mais antigo e intenso sentimento experimentado pelo ser humano é o medo, e sua forma mais antiga e intensa é a do medo do desconhecido⁴ (Lovecraft, 1973, p. 12). Para o ensaísta, poucos psicólogos contestariam tal tese e estariam assim asseguradas a genuinidade e a dignidade da narrativa de horror como uma forma literária legítima. Ele pretende assim combater tanto a “falácia materialista” (ibid.), que desprezaria o caráter fantástico das histórias, quanto o “idealismo insípido” (ibid.), que desaprovava o horror como um tema estético em favor de uma literatura didática que elevasse espiritualmente o leitor a um nível de otimismo forçado.

A narrativa de horror, a despeito de seus críticos, não apenas sobrevivia, mas vinha se aperfeiçoando, justamente por estar associada a mecanismos profundos e fundamentais do ser humano. Seu apelo, se não era universal, era pungente e constante para aqueles que possuíssem a necessária sensibilidade. Lovecraft compreende, pois, o gênero sujeito a uma certa predisposição do leitor. O apelo da literatura de horror dependeria de um certo grau de imaginação, bem como de uma capacidade para se afastar das demandas da vida cotidiana (cf. LOVECRAFT, 1987, p. 1). Ainda que admitisse serem poucos os que possuíam tais qualidades, uma vez que os temas corriqueiros do dia-a-dia dominavam a maior parte da experiência humana, o ensaísta acreditava que mesmo nos indivíduos mais racionais residiria uma herança biológica capaz de ser tocada pelas narrativas que inspiram medo.

O argumento de Lovecraft é que a experiência do desconhecido, por sua imprevisibilidade, tornou-se para nossos antepassados primitivos uma fonte terrível e onipotente, tanto de graças quanto de calamidades, capazes de premiar ou punir a humanidade por razões que nos eram misteriosas, pois pertenciam a esferas da existência sobre as quais nada sabíamos, nem tomávamos parte. A experiência do sonho ajudou a construir a noção de um outro mundo, irreal ou espiritual. Nossa origem selvagem deixou-nos muito próximos do sentimento do sobrenatural e nos tornou hereditariamente suscetíveis a todo o tipo de superstições. Nosso inconsciente e nossos instintos estariam, pois, intimamente ligados a esses sentimentos, a despeito do quanto pudesse se afastar a mente consciente das fontes do maravilhoso.

Como, para Lovecraft, o ser humano recordar-se-ia mais facilmente da dor e da ameaça da morte do que do prazer⁵, e como nossas sensações relacionadas aos aspectos positivos do desconhecido teriam sido desde o início capitalizados e formalizados pelos rituais religiosos convencionais, o lado mais sombrio e maligno dos mistérios cósmicos acabou sendo encampado pelas narrativas populares e folclóricas. Incerteza e perigo são, para Lovecraft, aliados: o desconhecido torna-se fonte de possibilidades perigosas e malévolas. A combinação entre a sensação do perigo, a intuição do mal, a inevitável fascinação do maravilhoso e a curiosidade possuiria uma vitalidade inerente à própria raça humana. Por essa razão, a literatura cuja temática consegue despertar isso que Lovecraft chama de “medo cósmico” (ibidem, p. 15) sempre existiu e sempre existirá.

Na perspectiva de Lovecraft, o critério final de autenticidade de uma obra de horror não é o enredo, mas o tipo de sensação que ela é capaz de produzir. Ele é categórico em defender que se deve julgar o conto sobrenatural não tanto em relação às intenções do autor ou aos mecanismos da intriga, mas sim em função da intensidade emocional que provoca. O teste definitivo para o caráter sobrenatural de uma narrativa é avaliar se ela provoca ou não no leitor uma sensação profunda de

⁴ É notável, como veremos no decorrer deste artigo, a proximidade entre o pensamento de Lovecraft e o de Edmund Burke, embora não se encontre em *Supernatural Horror in Literature* nenhuma menção ao filósofo inglês.

⁵ Outra idéia explicitamente burkeana.

pavor diante do contato com aquilo que é desconhecido (cf. *ibidem*, p. 16), entendimento que corrobora os de Walpole e de Allan Poe.

Para finalizar este breve excursão à tradição de ficcionistas-críticos do gênero, gostaria de mencionar de forma breve algumas idéias defendidas por Stephen King em *Danse Macabre* [1981], livro em que o autor reúne uma série de ensaios a respeito de suas idéias sobre o fenômeno do horror, na literatura e em outras formas midiáticas, como o cinema, a televisão, o rádio, revistas em quadrinhos etc.

King procura explicar a lógica da narrativa de horror como um processo catártico⁶ que possibilitaria extravasar, através do medo inspirado pela ficção, os pavores associados ao horror real – aquele relacionado às condições de existência e de sobrevivência do ser humano (cf. KING, 1983, pp. 12-15). Ele classifica tais narrativas em três níveis, em função do tipo de sensação que é produzida no leitor: as de **terror**, as de **horror** e as de **repulsa**.

Terror é para King a mais apurada das sensações produzidas pelas narrativas sobrenaturais. Trata-se de uma emoção gerada não por seres ou cenas que provoquem repugnância, mas sim por um processo de imaginação deflagrado pelo medo daquilo que é apenas sugerido pela narrativa, isto é, por aquelas especulações desconfortáveis que o leitor precisa fazer diante do que a narrativa não diz (*ibidem*, p. 22). Por **horror**, compreende-se a sensação de medo que não pertence exclusivamente ao campo da percepção intelectual ou espiritual, mas que gera também uma reação física. O **horror** seria, portanto, uma sensação mista que provocaria a percepção de que algo está “fisicamente errado” (*ibidem*) – monstros, anormalidades, eventos sobrenaturais. Já o terceiro nível, o da **repulsa**, refere-se à sensação produzida por algo repugnante, estimulada por cenas fisicamente perturbadoras (*ibidem*, p. 23).

Essa distinção, ainda que hierárquica, corresponde aos três possíveis efeitos a serem buscados pelo ficcionista de horror em seu leitor:

Eu compreendo o horror [**sic**]⁷ como a emoção mais apurada (...), por isso vou tentar aterrorizar o leitor. Mas seu eu perceber que não vou conseguir aterrorizá-lo, tentarei horrorizá-lo e, se perceber, então, que não vou conseguir horrorizá-lo, vou apelar para o horror explícito (KING, 2007, p. 33, grifo meu).

Fechamos assim com Stephen King uma seqüência de autores de narrativas de horror que pensam seu processo de criação fundamentalmente em função do efeito que são capazes de produzir no leitor. Talvez seja produtivo agora sairmos do âmbito dos críticos-ficcionistas e partirmos para um teórico da literatura *tout court*: Tzvetan Todorov, ensaísta cuja orientação teórica formalista privilegia uma perspectiva centrada essencialmente no texto.

1.2 Uma visada estruturalista: Tzvetan Todorov

Gostaria de poder demonstrar aqui que mesmo um teórico de forte ascendência estruturalista como Tzvetan Todorov acabou sucumbindo à importância que a consideração dos efeitos produzidos no leitor desempenha na compreensão crítica da literatura de horror.

O trabalho de Tzvetan Todorov a que me refiro é *Introduction à la littérature fantastique* [1970], que não trata exclusivamente da narrativa de horror, mas da literatura fantástica, da qual o nosso objeto de pesquisa seria parte integrante. Trata-se de um estudo de gênero, em que se buscam constantes textuais que permitam uma descrição generalista do fantástico. Parte de sua investigação é bem sucedida no levantamento de aspectos textuais característicos do gênero, como a recorrência do uso do pretérito imperfeito e o emprego constante de expressões modalizantes. Contudo, o eixo fundamental que orienta sua classificação não está centrada no texto, como havíamos de supor.

⁶ Assim como já acontecera em Allan Poe, novamente nos deparamos com um pensamento de cunho aristotélico.

⁷ O correto seria “Terror”. Na tradução brasileira, a tradutora inexplicavelmente não respeitou a distinção conceitual proposta por King e traduziu “terror” e “horror”, de modo indiscriminado, por “horror”.

Todorov define o fantástico na narrativa como o efeito advindo da contemplação de

(...) um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2007, p. 30).

Fantástico seria, pois, o efeito de incerteza, isto é, “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (ibidem, p. 31). Tanto a fé cega na verdade dos fatos relatados quanto a incredulidade plena impediriam a percepção do fantástico, que dependeria exatamente dessa incerteza. Ao se optar por uma das explicações, deixar-se-ia o terreno do fantástico para se entrar nos gêneros vizinhos do **estranho** e do **maravilhoso**.

Para que se dê a percepção do fantástico, o “leitor ideal” – aquele que, nos termos formalistas, é engendrado pelo texto – deve observar uma série de comportamentos interpretativos: por um lado, não deve interpretar alegoricamente, isto é, não deve considerar que o texto exprima simbólica ou metaforicamente algo diferente do que é enunciado. Por outro lado, não pode tomar todo e qualquer texto poético como fantástico – sob o risco de passar a compreender meras figuras de linguagem como representações fantásticas.

Ainda que Todorov não se refira ao “leitor real”, mas a uma “função de leitor” que ele denomina “leitor implícito no texto” (ibidem, p. 40), a importância do papel da recepção na caracterização de um gênero é óbvia: “O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (ibidem, p. 37).

Apesar dessas concessões à recepção, Todorov repudia posições teóricas que situem a explicação do fantástico no plano do leitor:

É surpreendente encontrar, ainda hoje, esses juízos [como o de Lovecraft] na pena de críticos sérios. Se tomarmos suas declarações literalmente, e que o sentimento de medo deva ser encontrado no leitor, seria preciso deduzir daí (é este o pensamento de nossos autores?) que o gênero de uma obra depende do sangue-frio do leitor (...). O medo está frequentemente ligado ao fantástico mas não como condição necessária (ibidem, p. 41).

Todorov desconsidera aqui que Lovecraft fala na sensação do medo por estar refletindo sobre a literatura de horror, especificamente a de horror sobrenatural, e não sobre o fantástico. Além disso, apesar da sutileza formal que distingue “leitor implícito” e “leitor real”, há, em sua Teoria do Fantástico, a dependência da recepção para a caracterização do gênero. Embora rejeite compreensões da literatura que não se baseiem exclusivamente no texto⁸, Todorov, na obsessiva busca por elementos puramente textuais, acaba incorporando, em sua análise, aspectos da literatura que disciplinas clássicas e humanistas como a Retórica, a Poética e a Estética conheciam muito bem: o papel do leitor.

⁸ Nunca é excessivo lembrar que a disciplina Teoria da Literatura, como se constituiu ao longo do século XX, é o efeito de uma reunião entre o Formalismo Eslavo e o *New Criticism* norte-americano, correntes de pensamento fundadas na defesa empenhada da análise interna do texto – em detrimento da atenção aos aspectos autorais e contextuais promovida pela História da Literatura.

2 A Teoria do Sublime em Edmund Burke

A análise de uma obra fundada na recepção é uma prática tão arraigada nos Estudos Literários, que remonta às origens da reflexão sobre a literatura. A resistência em situar fora da obra tanto a caracterização essencial do gênero quanto seu valor pode ser consequência de um circunstancial estreitamento de visão que supervaloriza a análise textual e coloca em segundo plano as complexas relações entre autor, texto, contexto e leitor no processo literário.

Já em um dos primeiros estudos sistemáticos da literatura, a *Poética*, de Aristóteles, não são poucas as partes orientadas para o cálculo dos efeitos de recepção. A própria definição aristotélica de tragédia, que introduz nos estudos literários o conceito de **catarse**, organiza a estrutura do gênero em função da produção e “purificação” de emoções (cf. Aristóteles, 1991, pp. 205; 210). Do mesmo modo, elementos estruturais do discurso mimético, como o **reconhecimento**, a **peripécia** e a **catástrofe**, são todos avaliados em função do terror/medo [*phóbos*]⁹ e da piedade que podem suscitar (ibidem, pp. 211; 213).

No campo da Estética poderemos encontrar ainda mais pontos de contato. Gostaria de me deter especificamente na obra de Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), que investiga como as sensações, a imaginação e o juízo estão inter-relacionados na arte e são responsáveis pelas experiências da Beleza e do Sublime.

O entendimento da relação entre o conceito burkeano de Sublime e a literatura de horror passa pela compreensão de suas noções de prazer e de dor. Para Burke, a dor não seria simplesmente a eliminação do prazer, tampouco o prazer o simples eliminar da dor. Tanto um quanto a outra aconteceriam independentemente e seriam precedidos ou seguidos pela **indiferença**. Prazer, dor e indiferença seriam sensações autônomas e possuiriam suas próprias causas e consequências. A dor seria, entretanto, uma emoção mais poderosa do que o prazer e teria uma influência muito mais intensa sobre a imaginação. A percepção da dor, ou do perigo, quando o indivíduo não estivesse realmente em perigo ou em dor, produziria uma forma prazerosa de medo, o deleite [*delight*]¹⁰. Uma das fontes do **deleite** poderia ser a experiência do Sublime.

Se a Beleza é por Burke definida como uma qualidade social positiva, que inspiraria amor e afeição para tudo que fosse percebido como belo, a experiência do Sublime é de ordem bem mais complexa. As fontes do Sublime seriam inúmeras e, entre elas, algumas estão intimamente relacionadas com as temáticas e os enredos da narrativa de horror: a obscuridade, que produz efeitos mais poderosos sobre a imaginação do que a clareza; o pavor de algo desconhecido; a ameaça física da dor, do ferimento ou da aniquilação; a privação; a solidão; o silêncio ou a vacuidade; a percepção da imensidão ou da infinitude, entre outras. Em comum, todas essas percepções estariam presentes na experiência do sublime, seriam capazes de produzir dor, medo ou terror e, conseqüentemente, o deleite.

Na teoria estética de Burke, o poder da obra de arte não reside apenas na placidez e harmonia da Beleza, mas poderá ser combinada em diversos graus com a potência do Sublime. Nessa combinação, pavor, medo e horror são efeitos não apenas possíveis, mas ainda mais potentes do que os produzidos pela contemplação do belo. Fiel a uma perspectiva que privilegia fundamentalmente

⁹ A menção ao conceito de *phóbos* em Aristóteles não pretende transformar a *Poética* em antecipadora das modernas teorias do horror, mas apenas revelar o quão tradicionais são as teorias dos efeitos no campo dos estudos literários.

¹⁰ Burke usa o termo “*delight*” para se referir ao prazer causado pela remoção da dor, enquanto o termo “*joy*” se referiria ao prazer que emerge por si mesmo (associado às percepções da beleza ou da adequação).

os efeitos de recepção da obra, este tipo de reflexão parece adequar-se à tradição crítica da Literatura de horror e permitir uma excelente fundamentação metodológica para o estudo do gênero.

Referências Bibliográficas

- [1] ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- [2] BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. New York: Oxford University Press, 1990.
- [3] CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- [4] CLERY, E. J. The genesis of “Gothic” fiction. In: _____. *The Cambridge companion to Gothic fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 21-40.
- [5] FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*; edição *standard* brasileira. V. XVII. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 233-269.
- [6] GARCIA, Flávio (org.). O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: _____. *A banalização do insólito*; questões de gênero literário – mecanismo de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.
- [7] HOGLE, Jerrold E., ed. Introduction: the Gothic in Western Culture. In: _____. *The Cambridge companion to Gothic fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 1-20.
- [8] LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro. Francisco Alves. 1987
- [9] _____. *O horror sobrenatural em Literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. Apresentação de Oscar Cesarotto. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- [10] _____. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover, 1973.
- [11] KING, Stephen. *Dança macabra*; o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- [12] _____. *Danse Macabre*. New York: Berkley Books, 1983.
- [13] PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Íon)*. Tradução de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- [14] POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes, Milton Amado. Revisão e notas de Carmen Vera Cirne Lima. 2ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

- [15] _____. *Poems and Essays*. London: Dent, New York: Dutt; 1977.
- [16] SHELLEY, Percy Bysshe, SIDNEY, Philip. *Defesas da poesia*. Ensaio, tradução e notas de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- [17] SOUSA, Maria Leonor Machado de. *O “horror” na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- [18] SULLIVAN, Jack. *Elegant Nightmares; The English Ghost Story From Le Fanu to Blackwood*. Ohio: University Press, 1978.
- [19] _____., ed.. *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural*. New York: Viking Press, 1986.
- [20] TAVARES, Braulio. Prefácio e Comentários. In:_____., org. *Freud e o estranho*: contos fantásticos do inconsciente. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. pp. 9-17 e 315-48.
- [21] TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- [22] WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. Apresentação de Ariovaldo José Vidal. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- [23] _____. *The Castle of Otranto: a Gothic Story*. New York: Oxford University Press, 1986.