



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LICENCIATURA EM LETRAS/INGLÊS

ANDERSON CARLOS DOS SANTOS

**TERROR E HORROR NA CONSTRUÇÃO DOS ESPAÇOS NO CONTO *THE*
VAMPYRE (1819), DE JOHN WILLIAM POLIDORI**

João Pessoa

2024

ANDERSON CARLOS DOS SANTOS

**TERROR E HORROR NA CONSTRUÇÃO DOS ESPAÇOS NO CONTO *THE
VAMPYRE* (1819), DE JOHN WILLIAM POLIDORI**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenação do Curso de Licenciatura em Letras-
Inglês, da Universidade Federal da Paraíba – UFPB,
como requisito parcial para a obtenção do título de
Licenciado em Letras-Inglês.

Orientadora: Prof.^a Dra. Débora Souza da Rosa

João Pessoa

2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S237t Santos, Anderson Carlos Dos.

Terror e horror na construção dos espaços no conto
The Vampyre (1819), de John William Polidori / Anderson
Carlos Dos Santos. - João Pessoa, 2024.

54 f.

Orientadora : Débora Souza da Rosa.

TCC (Graduação) - Universidade Federal da
Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
2024.

1. Polidori, John. 2. Gótico Literário. 3. Terror e
Horror. 4. Espacialidade. 5. The Vampyre. I. Rosa,
Débora Souza da. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 82.09

ANDERSON CARLOS DOS SANTOS

**TERROR E HORROR NA CONSTRUÇÃO DOS ESPAÇOS NO CONTO *THE
VAMPYRE* (1819), DE JOHN WILLIAM POLIDORI**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenação do Curso de Licenciatura em Letras-
Inglês, da Universidade Federal da Paraíba – UFPB,
como requisito parcial para a obtenção do título de
Licenciado em Letras-Inglês.

Orientadora: Prof.^a Dra. Débora Souza da Rosa

Data de aprovação: ____/____/____

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Débora Souza da Rosa

ORIENTADORA - UFPB

Prof.^a Dra. Danielle Dayse Marques de Lima

EXAMINADORA - UFPB

Prof.^a Dra. Maria Aparecida de Oliveira

EXAMINADORA - UFPB

Prof.^a Dra. Juliana Henriques de Luna Freire

SUPLENTE - UFPB

*“How blessed are some people, whose lives have
no fears, no dreads; to whom sleep is a blessing
that comes nightly, and brings nothing but sweet
dreams”*

(Bram Stoker)

*“But first, on earth as vampire sent,
Thy corse shall from its tomb be rent”*

(Lord Byron)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que sempre esteve ao meu lado e a mim mesmo, por nunca ter desistido, apesar de tantos percalços nessa caminhada. Com todas essas dificuldades superadas, digo com absoluta certeza que elas me fizeram mais forte.

A toda a minha família, em especial, a minha mãe Maria Elizabete e minha avó Iêda Maria, assim como aos meus irmãos André Felipe e Andressa Kelly: obrigado por vocês serem a minha base e sempre confiarem em mim e na minha capacidade.

A todos(as) os(as) professores(as) do curso de Letras-Inglês da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), por terem me ensinado tanto em cada uma das aulas, estágios, reuniões, projetos, etc.; de modo especial à professora Débora Rosa, que aceitou, de bom grado, ser minha orientadora nesta pesquisa; à professora Betânia Medrado, por ter sido uma docente espetacular e humana na condução das disciplinas de estágio supervisionado; à professora Rosyclea Dantas, por me lembrar o motivo de estar me formando nesse curso; e às professoras Genilda Azeredo e Renata Gomes, que reavivaram em mim o gosto pelo mundo literário. A todas essas mulheres extraordinárias, minha eterna gratidão!

Aos meus colegas de curso que sempre estiveram comigo, em especial aos também colegas de profissão Luiz Augusto e Fabiana Alves que são, sobretudo, ótimos amigos.

Agradeço, por fim, pela existência das bibliotecas da UFPB, espaços que eu muito frequentei e que foram vitais para a minha formação.

RESUMO

Publicado em 1819, o conto *The Vampyre* de John William Polidori é uma das primeiras ficções sobre vampiros da literatura inglesa. Nesse sentido, o objetivo deste estudo é analisar de que forma a construção dos espaços góticos no conto de Polidori suscita o terror e contribui para o choque do horror na narrativa. Sendo uma narrativa pioneira, investigar como os espaços são construídos para despertar tais sentimentos mostra-se importante, tanto para compreendermos a obra em si quanto para estudarmos e entendermos outras obras na quais o terror e o horror são articulados por meio da espacialidade. A análise se fundamenta em uma pesquisa qualitativa de caráter bibliográfico que explora conceitos relacionados ao gótico literário: como o terror, o horror e os espaços físicos e psicológicos enquanto *locus terribilis*. Utiliza-se aqui, portanto, autores de referência nos estudos do gótico, a exemplo de Fred Botting (1996) e Aparecido Rossi (2009); autores que diferenciam terror de horror, como Anne Radcliffe (1826) e Paula Pope Ramos (2024); assim como autores que teorizam sobre espacialidade, como Carlos Reis e Ana Lopes (1988) e Susan Yi Sencindiver (2010). Diante da análise, conclui-se que os espaços da narrativa, a exemplo da floresta sombria e da mente perturbada do protagonista, não funcionam apenas como planos de fundo, mas como entidades cruciais ou fragmentos psíquicos maléficos que estruturam a narrativa discursiva e moralmente. Os espaços terríveis e potencialmente horríveis do conto figuram como uma alma atormentada pelos desejos perversos e medos primevos por entre os quais passeiam aqueles que se identificam com ela, reconhecendo seus horrores e correspondendo aos seus estímulos.

Palavras-chave: Gótico Literário; Terror e Horror; Espacialidade; *O Vampiro*; John Polidori.

ABSTRACT

Published in 1819, John William Polidori's tale *The Vampyre* is one of the first vampire fictions in English literature. In this sense, this study aims to analyze how the construction of Gothic spaces in Polidori's tale arouses terror and contributes to the shock of horror in the narrative. As a pioneering narrative, investigating how spaces are constructed to arouse such feelings proves to be important both to understand the work itself and to study and understand other works in which terror and horror are articulated through spatiality. The analysis is based on qualitative bibliographic research that explores concepts related to literary Gothic: such as terror, horror, and physical and psychological spaces as *locus terribilis*. Therefore, we use here authors who are references in Gothic studies, such as Fred Botting (1996) and Aparecido Rossi (2009); authors who differentiate terror from horror, such as Anne Radcliffe (1826) and Paula Pope Ramos (2024); as well as authors who theorize about spatiality, such as Carlos Reis and Ana Lopes (1988) and Susan Yi Sencindiver (2010). In light of the analysis, it is concluded that the spaces of the narrative, such as the dark forest and the protagonist's disturbed mind, do not function merely as backgrounds, but as crucial entities or malevolent psychic fragments that structure the narrative discursively and morally. The terrible and potentially horrible spaces of the story appear as a soul tormented by perverse desires and primeval fears through which those who identify with it wander, recognizing its horrors and responding to its stimuli.

Keywords: Literary Gothic; Terror and Horror; Spatiality; *The Vampyre*; John Polidori.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O GÓTICO NA LITERATURA INGLESA	12
1.1 John William Polidori (1795 - 1821).....	19
1.2 <i>The Vampyre</i> (1819)	22
2. AS EMOÇÕES E OS ESPAÇOS NA FICÇÃO GÓTICA	24
2.1 O terror e o horror nas narrativas góticas	24
2.2 O espaço no gótico.....	29
3. ATRAVÉS DOS ESPAÇOS: A CONSTRUÇÃO DO TERRÍVEL E O IMPACTO DO HORRÍVEL EM <i>THE VAMPYRE</i>	33
3.1 O terror e o horror no espaço físico	34
3.2 O terror e o horror no espaço psicológico.....	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52

INTRODUÇÃO

Trata-se de um razoável consenso entre teóricos de literatura, a exemplo de Cândida Gancho em seu livro *Como analisar narrativas* (2006), que a narrativa literária constitui-se a partir de cinco elementos principais (a presença, nomenclatura e nível de relevância de cada um varia, mas se percebe uma certa uniformidade teórica): enredo, espaço, tempo, narrador e personagem. Dentre esses elementos, um dos que se destaca consideravelmente na narrativa gótica é o espaço cuja minuciosa descrição possui diversas finalidades, dentre as quais a de despertar nos leitores os sentimentos de terror e horror. Nesse sentido, no presente trabalho foi feita uma análise do conto *The Vampyre* (1819), de John William Polidori, com o intuito de verificar como os espaços são construídos para tentar suscitar terror e horror, seja dentro da própria narrativa, seja nos leitores que a acompanham.

A motivação para realizar este trabalho surgiu da minha paixão pelas narrativas góticas e seus aspectos peculiares, assim como do interesse na obra em si, que é a pioneira no que diz respeito a ficções de vampiros e uma clara influência para diversas obras mundialmente conhecidas do gênero. Ademais, meu entusiasmo cresceu ao verificar que até o momento não havia trabalhos sobre a obra ou o autor no repositório da UFPB. O interesse também parte da curiosidade de saber como os autores de diversas obras góticas existentes, para além da analisada, buscam através da espacialidade evocar tais sentimentos. Esta pesquisa visa contribuir para a identificação de lacunas existentes na crítica da literatura gótica, possibilitando um aprofundamento de questões que ainda carecem de pesquisa mais abrangente, como o espaço psicológico enquanto *locus terribilis*.

A estrutura do trabalho é organizada em três capítulos. No primeiro capítulo, abordo o gótico, em especial o seu surgimento como parte da literatura inglesa dos séculos XVIII e XIX, assim como os sentimentos mais associados às narrativas consideradas góticas. Ainda no primeiro capítulo, apresento um resumo da biografia do autor, bem como um resumo da obra que será submetida à análise, uma vez que nem o autor, nem o conto são mais familiares aos leitores contemporâneos em geral. No segundo capítulo, na revisão da literatura crítica, levanto as principais conceituações do terror e horror nas narrativas góticas, assim como as dos espaços físico e psicológico, por autores da época e teóricos e críticos contemporâneos. Analiso, ainda nesse capítulo, a categoria de espaço chamada *locus terribilis*. O terceiro capítulo traz, por fim, a minha análise da obra à luz desses conceitos estruturantes da construção do espaço na narrativa gótica.

Por se tratar de uma pesquisa bibliográfica, busquei reunir informações a partir da análise de estudos de autores e autoras considerados(as) relevantes nas áreas que serão exploradas neste trabalho, a exemplo de Fred Botting, com seu livro *Gothic* (1996), considerado uma referência basilar nos estudos do gótico e dos sentimentos atrelados a esse tipo de narrativa; Aparecido Rossi, com seu artigo *Manifestações e Configurações do Gótico nas Literaturas Inglesa e Norte-Americana: um Panorama* (2009); Anne Radcliffe, com seu ensaio *On the Supernatural in Poetry* (1826) e Paula Pope Ramos, com seu artigo *Gótico 101: terror vs. horror* (2024), autoras que também definiram e diferenciaram terror de horror; Carlos Reis e Ana Lopes, com seu notável *Dicionário de Teoria da Narrativa* (1988) e Susan Yi Sencindiver com seu artigo *Fear and Gothic Spatiality* (2010), que contribuíram para uma melhor interpretação do espaço narrativo; entre outras obras teóricas e literárias importantes que foram mencionadas no decorrer da pesquisa para um embasamento sólido na discussão.

1. O GÓTICO NA LITERATURA INGLESA

O termo “gótico”, atribuído em princípio a um povo de cultura germânica chamado de Godos que surgiram supostamente por volta do ano 200 e sobre os quais se sabe muito pouco, foi também usado para designar um estilo singular arquitetônico predominante na Europa durante a Idade Média, caracterizado por suas abóbadas ogivais, vitrais e detalhes ornamentais. O termo teve, porém, sua ascensão definitiva como parte da literatura inglesa no século XVIII.

Quando referente à literatura, é inegável na leitura de obras consideradas góticas a ligação do termo com histórias que procuram despertar e explorar os sentimentos dos leitores, como o medo e a angústia, inerentes à humanidade. Em sua gênese, o gótico na literatura se apresentava como algo ainda envolto em nevoeiro, mas que, atualmente, após inúmeros estudos e pesquisas, vislumbra, se não ainda sólidas definições, pelo menos algumas delimitações.

Escrito pelo inglês Horace Walpole, *O Castelo de Otranto*¹ (1780), que a partir de sua segunda edição ganhou o subtítulo pelo autor de “uma história gótica”, é considerado por muitos estudiosos na área da literatura como uma das primeiras narrativas góticas da Inglaterra e o pontapé inicial para um novo estilo literário, ao abordar temas sobrenaturais com fortes doses de terror e horror.

O terror e o horror, para muitos considerados termos sinônimos são, no entanto, diferentes na concepção da maioria dos teóricos e pesquisadores da área. O primeiro geralmente é considerado como uma ameaça à segurança e à sanidade das personagens da narrativa, estando voltado então a ameaças psicológicas; já o segundo é explorado quando as personagens se encontram frente a perigos reais narrados como a morte e a violência, portanto, voltado à esfera física. Ambos geralmente atingem de forma direta o leitor e culminam ao revelar uma cena “horrível”.

Dessa forma, o gótico estabelece-se entre o terror e o horror, uma vez que os elementos que despertam tais sentimentos muitas das vezes aparecem juntos na atmosfera de suspense para causar medo. O medo, sentimento tipicamente despertado na leitura de histórias góticas é, segundo o autor Howard Phillips Lovecraft em sua obra *O horror sobrenatural em literatura* (2007), a mais potente e ancestral emoção do homem; sobretudo, o medo do desconhecido.

¹ No original: *The Castle of Otranto*. (Esta e as próximas traduções da língua inglesa são nossas).

Ainda de acordo com Lovecraft (2007), o critério para alcançar o verdadeiro horror é causar uma hesitação no leitor a partir da presença de fenômenos inexplicáveis e de forças desconhecidas na história. Assim, para que esse efeito de horror seja obtido, é necessário suscitar a apreensão do leitor e mantê-lo atento e suspenso na leitura, geralmente através do terror, que é habitualmente causador do medo. Logo, as narrativas góticas buscam despertar no leitor sentimentos de deleite no terrível e no horrível, que despertem seus medos e ansiedades e que podem ser vividos de forma real enquanto mergulhados no sublime mundo literário da narrativa gótica.

Em termos aristotélicos, de acordo com o professor e pesquisador das manifestações do gótico na literatura Aparecido Rossi em seu artigo *Manifestações e configurações do Gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama* (2008), são os sentimentos de medo e compadecimento que emergem diante de uma narrativa trágica, que geralmente exercem um poderoso magnetismo que nos prende à trama à medida que nos reconhecemos e refletimos sobre nossas próprias experiências e vulnerabilidades, e que, quando em reta final para o desenlace, acabam gerando o patético. Segundo Aristóteles (*apud* ROSSI, 2008, p. 55), o *pathos* ou patético, que significaria, em sentido amplo, um sofrimento passivo, “consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero”. Nessa perspectiva, segundo Rossi, dentro da narrativa gótica, o patético seria análogo ao horror. Todavia, ainda de acordo com Rossi (2008),

a literatura gótica surge como contraponto a tendência realista, ou tendência à verossimilhança aristotélica, presente no surgimento do romance e é, por conseguinte e contraditoriamente, um prenúncio da subjetividade Romântica que vai tomar conta do início do século XIX inglês. Contudo, a literatura gótica na Inglaterra não apresenta os excessos subjetivistas típicos do Romantismo, ao mesmo tempo em que se utiliza do poder descritivo do Realismo para suscitar o sobrenatural e o fantástico (ROSSI, 2008, p. 62).

Na literatura inglesa, a essência do gótico estava intrinsecamente ligada à psicologia do medo, com destaque para o medo do desconhecido, este que é inerente a humanidade, segundo Lovecraft (2007). Não é à toa que cenários evocadores de tal sentimento, como florestas densas, fenômenos indomáveis como tempestades, cemitérios, lugares escuros, lúgubres e/ou enevoados como castelos, prisões, etc., normalmente estrangeiros e, portanto, ligados ao desconhecido e exótico, são comumente vistos. Do mesmo modo que figuras como lobisomens, vampiros, fantasmas, assombrações e tantas outras criaturas sobrenaturais que

desafiam a racionalidade humana são as que, via de regra, mostram-se ocupantes de tais espaços.

À vista disso, o renomado teórico Fred Botting (1996), em sua célebre obra *Gothic* que explora as origens do gótico, suas características e influências ao longo do tempo, afirma que nas produções góticas a racionalidade dá lugar a efeitos emocionais e a imaginação, assim, “associado à selvageria, o gótico significava uma superabundância de frenesi imaginativo, indomável pela razão”² (p. 2). Portanto, é através dessa chamada “literatura da desrazão”, termo utilizado por Sandra Guardini Vasconcelos nas suas *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII* (2002), que o gótico na literatura inglesa se revela de forma mais proeminente.

A partir da publicação de *Otranto*, que se utilizava de elementos sobrenaturais, juntamente com passagens secretas, profecias, ambientes com pouca luz ou completamente escuros, com a finalidade de manter o suspense e causar terror e horror, a ficção gótica começou a se tornar popular na segunda metade do século XVIII na Inglaterra. Historicamente, nesse momento, acontecia também um processo de alfabetização de pessoas de classes sociais menos favorecidas que antes não tinham acesso à cultura, como no caso de trabalhadores urbanos e mulheres de classes variadas. Nesse estágio de crescimento do número de leitores que criavam um gosto burguês pela leitura, o romance³ surge, segundo Henrique Antônio Kipper em seu livro *A Happy House in a Black Planet: Introdução à Subcultura Gótica* (2018), como um modelo comercial de leitura pelo qual as pessoas se interessavam e cujas vendas aumentaram exponencialmente. Um dos gêneros avidamente consumidos pelos leitores e que logo tornou-se um sucesso de vendas foi a *Gothic Novel* ou como conhecemos, o famoso “romance gótico”. No entanto, ainda segundo Kipper (2018), a leitura dessas narrativas se tornar acessível criou um conflito entre autores, leitores e críticos literários, ou seja, as partes interessadas em literatura, isso porque, conforme o autor

ironicamente, na virada do século XVIII para o XIX (entre 1790 e 1810), escrever romances góticos ou com influência gótica dava popularidade e dinheiro, mas falar mal dessas obras garantia status frente a elite intelectual e aristocrática (KIPPER, 2018, p. 88).

² “Associated with wildness, Gothic signified an over-abundance of imaginative frenzy, untamed by reason and unrestrained by conventional eighteenth-century demands for simplicity, realism or probability” (BOTTING, 1996, p. 2)

³ Cita-se aqui “romance” como o gênero literário narrativo.

O romance gótico, por esse motivo, era considerado uma literatura popular e de fácil acesso segundo Kipper (2018) e, assim sendo, indigno de mentes refinadas e eruditas da alta sociedade, o que transparece, para o autor, a manifestação de um alto grau de preconceito de classes para com o novo subgênero em ascensão, informação corroborada por Botting (1996, p. 10), que diz que “os textos góticos foram geralmente marginalizados, excluídos da esfera da literatura aceitável”⁴. Assim, atingindo um número maior de leitores “leigos”, as narrativas góticas se diferenciavam bastante das narrativas consideradas eruditas e rebuscadas que circulavam, isso porque esse novo subgênero literário surge na Inglaterra como uma reação ao racionalismo exacerbado regado pela ideologia iluminista que vigorava.

De acordo com Botting (1996, p. 1), a literatura gótica é “fascinada por objetos e práticas que se constroem como negativos, irracionais, imorais e fantásticos”⁵ e sua característica primordial de dar visibilidade a personagens e/ou situações à margem do que era considerado normal em sua gênese na Inglaterra, além de por vezes ofender leis ou códigos de conduta, é também considerada na atualidade um marco dentro da literatura transgressora. A respeito dessas construções sociais, Botting então explica que

os excessos góticos transgrediram os limites próprios da ordem estética e social no transbordamento de emoções que minaram fronteiras da vida e da ficção, da fantasia e da realidade. Atacados ao longo da segunda metade do século XVIII por incentivarem emoções excessivas e revigorarem paixões não licenciadas, os textos góticos também foram vistos como subvertendo a moral e costumes sobre os quais o bom comportamento social se apoiava (BOTTING, 1996, p. 3)⁶.

Considerada um tipo de literatura transgressora, ou seja, que rompe e ultrapassa limites considerados aceitáveis para a época de sua gênese (a exemplo da exploração temática da homossexualidade, como nos romances *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu e *O Retrato de Dorian Gray*⁷ (1890), de Oscar Wilde), as narrativas góticas tem, além disso, em sua essência, uma característica singular de destacar dualidades, aparentando ser uma luta contínua entre

⁴ “Gothic texts have generally been marginalised, excluded from the sphere of acceptable literature” (BOTTING, 1996, p. 10).

⁵ “fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic” (BOTTING, 1996, p. 1)

⁶ “Gothic excesses transgressed the proper limits of aesthetic as well as social order in the overflow of emotions that undermined boundaries of life and fiction, fantasy and reality. Attacked throughout the second half of the eighteenth century for encouraging excessive emotions and invigorating unlicensed passions, Gothic texts were also seen to be subverting the mores and manners on which good social behaviour rested” (BOTTING, 1996, p. 3).

⁷ *The Picture of Dorian Gray*.

opostos, deixando a impressão de que estamos diante de um jogo de contrastes de luz e sombras, entre o humano e o inumano, o natural e o sobrenatural, o conhecido e o desconhecido. Conforme afirma Botting (1996, p. 5), “as imagens de claro e escuro focalizam, em sua dualidade, os lados aceitáveis e inaceitáveis dos limites que regulam as distinções sociais”⁸.

Portanto, a ficção gótica e por consequência seu(s) protagonista(s) lidam, segundo Ana Maria Olivo em seu artigo *Horror and Humor in the Nightmare Before Christmas* (2019), com dicotomias como: o bárbaro e o civilizado, o bem o mal, a vida e a morte, etc. e os temas mais recorrentes ainda segundo a autora, são a loucura, a morte, maldições, entre outros. Nessa perspectiva, Botting (1996, p. 7-8), afirma que, no século XIX, por exemplo,

duplos, alter egos, espelhos e representações animadas das partes perturbadoras da identidade humana tornaram-se os dispositivos padrão. Significando a alienação do sujeito humano da cultura e da linguagem em que ele estava localizado, esses dispositivos desestabilizaram cada vez mais as fronteiras entre psique e realidade, abrindo uma zona indeterminada na qual as diferenças entre fantasia e realidade não eram mais seguras (BOTTING, 1996, p. 7-8)⁹.

Surgindo, segundo Vasconcelos (2002, p. 122), “para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa” e abordando o que a racionalidade pregada pelo iluminismo rasamente havia enterrado, o gótico literário nasce evidenciando temas considerados inexplicáveis, medonhos, horríveis, ocultos, demoníacos, etc. Conforme ainda aponta Vasconcelos (2002, p. 127), essa “psicologia do medo” é um “aparato gótico [que] é colocado a serviço de experiências emocionais que perturbam o senso de realidade e distorcem a percepção e a perspectiva”, ou seja, criam esse território indefinido, do qual fala Botting (1996), e no qual se torna difícil distinguir o real do ficcional.

Em termos gerais, Sergio Luiz de Freitas em seu artigo *Aspectos da modernidade na ficção gótica e suas manifestações na ficção luso-brasileira* (2018), busca definir a literatura gótica como:

⁸ “*Images of light and dark focus, in their duality, the acceptable and unacceptable sides of the limits that regulate social distinctions*” (BOTTING, 1996, p. 5).

⁹ “*Doubles, alter egos, mirrors and animated representations of the disturbing parts of human identity became the stock devices. Signifying the alienation of the human subject from the culture and language in which s/he was located, these devices increasingly destabilised the boundaries between psyche and reality, opening up an indeterminate zone in which the differences between fantasy and actuality were no longer secure*” (BOTTING, 1996, p. 7-8)

aquela que aplica as estéticas do terror e do horror em narrativas produzidas a partir da segunda metade do século XVIII e, através delas, explora os temas vinculados ao fenômeno da modernidade; é um tipo de expressão do conflito entre um mundo habitado pelas diversas formas do desconhecido, do obscuro, do interdito, e aquele iluminado pelas luzes da razão, pelos ideais de progresso e por um projeto de civilização moderna. No entanto, esse conceito de ficção gótica nem sempre foi amplamente aceito, tendo sido mais difundido a partir da virada do século XX para o XXI (FREITAS, 2021, p. 13).

Em suma, o surgimento do gótico literário contribuiu para estremecer as certezas sobre o mundo considerado real, natural e racional. Nesse sentido, Rossi (2008), afirma que:

o gótico povoa tanto nosso mundo real quanto nosso mundo imaginário, permitindo que nosso senso comum responda de pronto à pergunta *o que é o gótico?* de maneira tão certa quanto *são as histórias que nos causam medo, ou são as histórias de terror e de horror; ou ainda são as histórias que se passam em lugares sombrios e aterrorizantes, normalmente castelos medievais abandonados e cemitérios mal-assombrados* (ROSSI, 2008, p. 58).

À vista disso, de forma concisa, podemos então considerar góticas as narrativas que se utilizam de lugares que possam conter (ou seres que possam ser) ameaças terríveis (geralmente desconhecidas e/ou sobrenaturais) na intenção de desencadear, nos leitores, o terror e o horror, arquitetados a partir da atmosfera do medo e claro, através dela. Em um período em que mitos e superstições sobre temas e cenários obscuros e desconhecidos estavam se tornando habituais na Inglaterra, a narrativa gótica que originalmente referia-se somente a textos com atmosfera ou cenário medieval (como no caso do já mencionado *O Castelo de Otranto*), gradualmente viu-se expandir para abarcar cenários não medievais, porém repletos de outros elementos como atmosferas de terror e/ou tristeza, segredos, profecias, etc.

Romances como *Os Mistérios de Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe; *O Monge* (1796) de Matthew G. Lewis; *Frankenstein ou O Prometeu Moderno* (1818) de Mary Shelley; *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Sr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson; *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu, *O Retrato de Dorian Gray* (1890) e *Drácula* (1897) de Bram Stoker, são alguns exemplos de obras populares que transitam no excêntrico espaço gótico da literatura inglesa.

Ainda que o gênero romance nesse momento tenha sido muito popular, a narrativa curta “conto” também possui o seu lugar de importância quando falamos do gótico literário no

mundo e mais especificamente na Inglaterra. O conto *O Vampiro* (1819), de John William Polidori, é um ótimo exemplo, pois é o primeiro a apresentar uma figura vampiresca na literatura britânica em prosa ainda no início do século XIX e, apesar de não criar o mito, marca uma inovação na escrita de ficção nesse estilo. No que diz respeito a isso, Shirley Shen-Chih Yeh em sua tese de mestrado intitulada *The Beast Within: Gothic Vampirism in the Nineteenth Century*, nos confirma que

o vampiro gótico não foi uma invenção literária nova, mas a sua entrada no meio da prosa inglesa remonta a um marco claramente datável: a publicação do conto de John William Polidori, *O Vampiro*, em 1 de abril de 1819, na *New Monthly Magazine*, por Henry Colburn (YEH, 2015, p. 17)¹⁰.

Um pouco mais adiante, no final do século XIX, a criatura “vampiro” que já ecoava na mente e na literatura britânica torna-se extremamente popular e pode-se dizer hoje, marca registrada do gótico, servindo de inspiração para romances góticos vampirescos que se tornaram clássicos da literatura não só inglesa, mas mundial, como os aqui já mencionados *Carmilla* (1872) e *Drácula* (1897), sendo este último o mais famoso, reverberando até hoje em incontáveis adaptações para a TV, cinema, jogos, quadrinhos, etc. mas que bebe aspectos do mito diretamente na fonte do vampiro de Polidori. Ademais, é importante destacar que esse primeiro vampiro da prosa inglesa, assim como tantos outros posteriores (e tantos outros símbolos do gótico), eram, nesse período, representados majoritariamente de forma metafórica. O vampiro, sob esse olhar, funcionando como uma metáfora (muito bem arquitetada, por sinal) para a aristocracia exploradora, que suga geralmente das classes mais baixas, simbolizando a opressão social e econômica; além de uma metáfora para a decadência moral pela transgressão de normas sociais e por um “desejo proibido” que corromperia a alma.

O gótico literário inglês através das diversas obras citadas e de tantas outras produzidas nesse estilo entre o século XVIII e XIX são, por consequência, produtos críticos de um período histórico que é “bastante propício as redefinições do conceito de fé, ciência, tradição e modernidade, bem como ao atravessamento das fronteiras que separavam o humano do animal, os vivos dos mortos e os britânicos do resto do mundo” (HELOISA, Marcia. In: STOKER, 2018, p.19). Nesse sentido, a literatura gótica ao explorar ambiguidades e a transição entre essas

¹⁰ “*The Gothic vampire was not a new literary invention, but its entrance into the milieu of English prose can be traced back to a clearly datable landmark: the publication of John William Polidori’s novella The Vampyre on 1 April 1819 in New Monthly Magazine by Henry Colburn*” (YEH, 2015, p. 17).

dualidades, serve como um espelho das tensões e mudanças que marcaram a sociedade britânica em um momento de grandes transformações.

Apresentados alguns elementos constitutivos do gótico na literatura inglesa, passaremos agora a direcionar nosso olhar para a trajetória biográfica do autor da obra que será analisada nessa pesquisa, pois isso não apenas contextualiza sua produção literária, mas também nos oferece um panorama mais profundo das influências e motivações que moldaram sua escrita.

1.1 John William Polidori (1795 – 1821)

Nascido em 7 de Setembro de 1795, em Londres, na Inglaterra, John William Polidori foi o filho mais velho de Gaetano e Anna Maria Polidori. Quando criança, seus estudos tiveram início em uma escola católica em Somerstown, mas algum tempo mais tarde foi enviado para a *Ampleforth College*, uma escola anexa a um mosteiro beneditino, quando tinha por volta de nove anos de idade em 1804.

O pai de Polidori, um homem rígido no que se tratava da educação do filho, manteve-o na escola que se acreditava fornecer uma boa educação para que os pupilos pudessem progredir na vida mesmo sem possuir fortuna. Não há muitas informações sobre John durante seu período escolar, porém existem inúmeras cartas entre ele e o pai. Depois de *Ampleforth College*, John Polidori entrou para a Universidade de Edimburgo, umas das melhores e mais reconhecidas para a formação nas ciências médicas na Europa. Durante a passagem de Polidori pela universidade, o número de alunos da instituição cresceu exponencialmente, o que levou a uma grave escassez de cadáveres para demonstrações anatômicas. Nesse momento e por esse motivo, profanações de sepulturas se tornaram muito frequentes e, segundo Macdonald (1955, p. 15), “os estudantes foram responsáveis por grande parte dos roubos de túmulos; estando Polidori diretamente envolvido ou não, isso deve ter estimulado sua imaginação gótica”¹¹.

John William Polidori se formou como médico em agosto de 1815 na Universidade de Edimburgo com dezenove anos de idade e deu início à sua carreira literária com a escrita de sua tese de doutorado¹² para se formar em ciências médicas. O tema do trabalho foi o sonambulismo

¹¹ “*Students were responsible for much of the grave-robbing; whether or not Polidori was directly involved, it must have stimulated his Gothic imagination*” (MACDONALD, 1955, p. 15).

¹² Do Inglês “*doctoral thesis*”, o termo “tese de doutorado”, nesse sentido, refere-se ao trabalho para obtenção do título de médico.

ou, como ele mesmo denominou, *oneirodynia*, um termo para “pesadelo” que, do grego, misturava *oneiro* (sonho) e *dynia* (dor). Pouco depois de se formar, acontece o que seria um fato significativo em sua vida: ele conhece George Gordon Byron. Em 1816, já formado em medicina, Polidori torna-se o médico particular de Byron, mais conhecido como Lord Byron, um dos poetas mais famosos de toda a Inglaterra, considerado o *popstar* da época. Influenciado pelo desejo de conhecer a Itália e a Grécia, por onde passariam, além da perspectiva de viajar com o poeta mais famoso da época recebendo um bom salário por isso, Polidori aceita zarpar com Byron para tratar-lhe como médico.

Byron e Polidori juntos viajaram com destino à Genebra, na Suíça. Durante a longa viagem, enquanto estavam em Mannheim, na Alemanha, Polidori adoeceu, tornando-se um peso para a viagem de Byron, que diversas vezes fazia piadas ácidas sobre ele. Byron que, segundo Macdonald (1995, p.72), estava irritado com a demora da viagem, retomou o bom humor quando Polidori se recuperou e chegaram a Genebra. Em Genebra, juntamente com Lord Byron, Mary Wollstonecraft Godwin, Percy Bysshe Shelley, e Claire Clairmont, meia-irmã de Mary, Polidori durante seus três meses de estadia, não teve, no entanto, muitos escritos, suas cartas são poucas e seus diários desapareceram gradualmente.

O verão de 1816, no qual os referidos poetas e Polidori estavam em Villa Diodati é extremamente conhecido pelo projeto de histórias de fantasmas. Isso porque, depois de lerem o volume de contos fantasmagóricos traduzidos do alemão para o francês intitulado *Fantasmagoriana*, Byron sugeriu que cada um deles escrevesse uma história de fantasma. Do desafio proposto por Byron, Percy Bysshe Shelley escreveu *Um fragmento de uma história de fantasmas*¹³; Mary Godwin, hoje conhecida como Mary Shelley, apresentou o que mais tarde evoluiria para sua obra mais aclamada, *Frankenstein*; e Byron, por sua vez, escreveu *Fragmento de um Romance*¹⁴. Polidori, para o desafio, segundo Marina Sena (In: POLIDORI *et al.*, 2024, p. 158), teria escrito seu único romance que aborda o sobrenatural intitulado *Ernestus Berchtold; ou O Édipo Moderno*¹⁵, que foi publicado apenas em 1819. Mais tarde, porém ainda em 1816, Polidori produziu o seu conto intitulado *O Vampiro*¹⁶, que também fora publicado anos depois, em 1819, culminando em um escândalo na época por ser erroneamente atribuído a Lord Byron, que negou a autoria.

¹³ *A Fragment of a Ghost Story.*

¹⁴ *Fragment of a Novel.*

¹⁵ *Ernestus Berchtold; or The Modern Oedipus. A Tale.*

¹⁶ *The Vampire.*

Durante o verão de 1816 em Diodati, alguns desentendimentos entre Byron, Polidori e o sr. Shelley fizeram com que Polidori fosse demitido por Byron. Sem uma condição financeira estável, Polidori então seguiu para a Itália na busca de trabalho como médico, mas temia por sua independência. Por meio da troca de correspondências com seu pai, foi-lhe recomendado que voltasse à Inglaterra, o que de fato aconteceu. Voltando à Inglaterra, Polidori escreveu algumas críticas literárias com as quais obteve alguns elogios, mas se sentia extremamente solitário em Londres.

Em 1819, ano claramente benéfico à escrita de Polidori, publicou um ensaio intitulado *Sobre a Fonte do Prazer Positivo*¹⁷ e seu livro de poesia, intitulado *Ximenes, A Coroa e Outros Poemas*¹⁸ também aparece na época. Além das já citadas, sua obra mais conhecida ainda eclode nesse mesmo ano. Intitulada *O Vampiro*, a narrativa curta e ousada introduz a figura do vampiro aristocrata na ficção inglesa.

Na Inglaterra, Polidori não se sentia feliz e decidiu voltar a estudar. Conseguiu ingressar no *Lincoln's Inn* reconhecido como um dos mais prestigiados órgãos profissionais de juizes e advogados do mundo. Durante seu tempo novamente na Inglaterra, Polidori, com péssima condição financeira, contraiu muitas dívidas e, meses após estar no curso de Direito, sofreu um acidente de equitação, do qual se recuperou. No entanto, depois de certo tempo (se por tratamento médico ou numa tentativa suicida pelas enormes dívidas contraídas, não se sabe ao certo), se automedicou, o que o levou a uma overdose pela qual faleceu, aos 25 anos, em 24 de agosto de 1821, na casa de seu pai, onde havia nascido.

A última obra de Polidori, o poema chamado *A Queda dos Anjos: Um Poema Sagrado*¹⁹, foi publicada em 1821, apenas após sua morte, e seu fascinante diário, no qual detalha seu tempo e experiências com Lord Byron, foi a público somente no século seguinte, em 1911.

Apesar de em sua época não obter *status* de escritor notável como outros de seus contemporâneos, hoje cânones da literatura inglesa, Polidori atualmente já não mais é um escritor relegado ao esquecimento. Mesmo que ainda raras, algumas biografias sobre o autor surgiram desde sua morte, como a de Macdonald, publicada em 1955, que em virtude de sua abrangência e alto nível de detalhamento, serviu de base concreta para a construção deste

¹⁷ *Upon the Source of Positive Pleasure.*

¹⁸ *Ximenes, the Wreath, And Other Poems.*

¹⁹ *The Fall of the Angels: A Sacred Poem.*

capítulo. Ademais, na atualidade, por meio dos estudos sobre a literatura inglesa do século XIX, mais particularmente as pesquisas sobre as figuras de vampiros, editoras brasileiras como a Clepsidra, Pandorga, Tábula, entre outras, recentemente voltaram a republicar, na forma física, sua obra mais notável, *The Vampyre*²⁰, tido como objeto de estudo do presente trabalho e que a seguir será apresentado, em síntese, com o intuito de contextualizar o leitor no âmbito da pesquisa.

1.2 *The Vampyre* (1819)

Publicado em 1819, *The Vampyre* é uma ficção de prosa curta que foi e continua sendo a obra mais célebre de John William Polidori, obra esta que nos leva ao mundo do vampiro poli-byroniano²¹ e que imortalizou o nome de Polidori na literatura gótica vampiresca.

O enredo nos envolve em algumas aventuras peculiares iniciadas em um certo inverno londrino no qual começa a aparecer em festas importantes um nobre misterioso. Na mesma época, vai também a Londres um belo, jovem e honrado cavalheiro chamado Aubrey, que era órfão de pais, mas tinha uma irmã e boa fortuna, ambos sob a guarda de tutores interessados em seu dinheiro.

Em um dos salões dessas festas, Aubrey encontra o peculiar nobre sobre o qual todos eram fascinados; chama-se Lord Ruthven. Aubrey se interessa por ele, insiste até que sua presença seja reconhecida e descobre que o nobre está prestes a embarcar em viagem. Com desejo de descobrir mais sobre aquele que lhe desperta tanta curiosidade, o jovem logo demonstra suas intenções a Lord Ruthven, que aceita que viajem juntos.

Até então, Aubrey não havia tido a oportunidade de conhecer de fato o caráter de Lord Ruthven, mas descobre, durante a viagem, que ele não tem virtude alguma. Durante a longa viagem, o jovem se separa do Lord de caráter duvidoso e frustra um de seus planos de seduzir e encontrar-se com uma jovem moça sem intenções de casar-se.

Quando na Grécia, o jovem se apaixona por uma simples, mas belíssima moça chamada Ianthe, que lhe conta histórias sobrenaturais sobre vampiros. Aubrey não acredita, mas a seriedade das narrativas desperta seu interesse, que cresce ainda mais depois da descrição

²⁰ A partir daqui, o título da obra será citado no original “*The Vampyre*”.

²¹ Tal termo, de minha autoria, é referente ao vampiro Lord Ruthven, personagem de Polidori, e às características do vampiro clássico por ele introduzidas, e, no entanto, inspirado também na figura do amplamente conhecido “herói byroniano”, a partir da personalidade pública de Lord Byron.

dessas criaturas e a percepção por parte do ouvinte de que partilham muitas semelhanças com a figura de Lord Ruthven.

Aubrey insiste em penetrar a floresta apesar dos pedidos de Ianthe, e, quando lá, atormentado por seus terrores, encontra uma cabana em que Ianthe é morta. Aubrey é acometido por uma febre violenta e delírios. Nesse tempo, Lord Ruthven chega à cidade, presta-lhe cuidados e restaura sua confiança. Seguindo viagem novamente juntos, encontram ladrões que, atirando contra eles, acertam Lord Ruthven. Antes de falecer, porém, Lord Ruthven, com os olhos fixos em Aubrey, pede-lhe algo pela preservação da própria honra: pelo tempo de um ano e um dia ele não comunicaria a ninguém qualquer acontecimento que o jovem testemunhou ou testemunharia sobre ele. O herói então aceita e faz a estranha promessa no leito de morte de Ruthven. Mais tarde, ele confirmará que Ruthven fora o assassino de Ianthe por meio de um punhal que encontra na cena do crime e depois reconhece ser propriedade do antigo amigo.

Voltando à Inglaterra, o abraço de sua irmã o acalenta. No entanto, depois, em um novo baile, alguém lhe agarra pelo braço e diz para ele se lembrar do próprio juramento. A criatura é Ruthven, vivo. O jovem fica em estado grave de sofrimento e loucura atormentado por aquele que agora sabe não ser humano. Quando o prazo de seu juramento está quase no fim, Aubrey começa a se recuperar daquele estado e descobre que a irmã iria se casar com o conde de Marsden, que Aubrey descobre se tratar do mesmo homem que tinha destruído sua vida. Implora para que sua irmã não se case com ele, mas não pode dizer o porquê ainda, pedindo-lhe o prazo de um dia, período que faltava para que o juramento feito a Ruthven acabasse. Sem dar ouvidos aos delírios do jovem Aubrey, a moça decide continuar com o casamento. A fraqueza de Aubrey aumenta e os sintomas da morte chegam. Ele conta tudo aos tutores da irmã e morre imediatamente depois. Os tutores tentam proteger a senhorita Aubrey, mas chegam tarde e a irmã do jovem já saciara a sede do vampiro, que fugira.

Apresentada uma síntese da obra em questão, avançaremos para uma discussão aprofundada acerca das emoções que se manifestam com maior frequência na ficção gótica, bem como dos espaços que a permeiam à luz de alguns autores que se debruçam sobre esses temas.

2. AS EMOÇÕES E OS ESPAÇOS NA FICÇÃO GÓTICA

Concentrada geralmente na ambientação sinistra e lúgubre, nos personagens atormentados e beirando à loucura, assim como na presença do sobrenatural, a ficção gótica evidencia contrastes entre luz e sombras, entre o conhecido e o desconhecido, o revelado e o oculto, etc., explorando-os por meio de emoções que se processam nos espaços do mundo fictício.

2.1 O terror e o horror nas narrativas góticas

Em sua conceituada obra *Gothic*, referência nos estudos do gótico, Fred Botting (1996, p. 6), ao falar sobre as emoções mais associadas à ficção gótica – a saber, o terror e o horror –, menciona que ambas “não apenas provocam repugnância, nojo e recuo, mas também despertam o interesse dos leitores, fascinando-os e atraindo-os”. Portanto, é por meio dessa dinâmica de sentir-se, apesar de incomodado, suspenso e preso na narrativa, não conseguindo abandoná-la, que na narrativa gótica experienciamos o terror e o horror, principalmente porque nesse tipo de leitura “ameaças são temperadas com emoções, terrores com delícias, horrores com prazeres” (BOTTING, 1996, p. 6).

Ainda segundo Botting, que na referida obra tenta definir tais emoções, “se o terror leva a uma expansão imaginativa do senso de si mesmo, o horror descreve o movimento de contração e recuo” (p. 6), algo sinônimo ao proposto por Ann Radcliffe (1826) em seu ensaio intitulado *On the Supernatural in Poetry*, que, apesar de ter sido escrito há quase 200 anos é ainda considerado um clássico que orienta e influencia os estudos sobre terror e horror, tanto na literatura quanto no cinema. O primeiro termo é definido pela autora como algo que expande a imaginação e eleva as faculdades mentais (algo voltado a ameaças psicológicas que fazem as personagens e o leitor imaginarem perigos, criando assim suspense e avolumando progressivamente as tensões) e o segundo como o que, de repente, contrai essas mesmas faculdades e quase as extermina (como, por exemplo, logo após o terror, concretizam-se as ameaças insinuadas).

Refletindo sobre o conceito de “sublime” na obra do filósofo Edmund Burke, *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo* (1757), a

pesquisadora Paula Pope Ramos (2024), em seu artigo *Gótico 101: terror vs. horror*, interpreta as definições de Radcliffe de maneira interessante. Para ela,

[o] terror não se concretiza aos nossos olhos, mas é percebido/sentido somente através de vislumbres que instigam a nossa imaginação, de modo que cabe a nós completar essa imagem; é marcado pela obscuridade e deixa algo para a imaginação exagerar. O horror, por outro lado, é dominado por uma confusão que borra uma imagem contra a outra e deixa apenas o caos no qual a mente não consegue encontrar nada que seja magnífico, nada que alimente seus medos ou dúvidas ou que possa ser, de alguma maneira, explorado. Na perspectiva de expansão dos sentidos, o terror se liga ao sublime, enquanto o horror [...] causa somente confusão e caos (RAMOS, 2024, n.p.).

Em sua relação com o sublime, o terror é, segundo a autora citada, “uma experiência estética que provoca uma sensação de vastidão que é, simultaneamente, opressiva e inspiradora” (RAMOS, 2024, n.p.). Por ser lida e não experienciada de fato pelo leitor, porém, essa sensação “é contrabalanceada por [outra] de segurança ou distanciamento” (RAMOS, 2024, n.p.), ou seja, a experiência com o sublime envolve sentir prazer ou se sentir maravilhado, transcender a materialidade ou a banalidade da vida por meio de uma expectativa terrível, de um grande perigo de morte ou outra forma de destruição que, no entanto, ainda está suficientemente distante para ser vislumbrada, pressentida, mas não concretizada. A proximidade da catástrofe, da tragédia, do horror desperta os sentidos e a sensibilidade daquele que se encontra em contato com a arte que o evoca, mas, por não se materializar numa dor real, a sensação propicia uma expansão segura e, portanto, prazerosa dos sentidos, das possibilidades de elaborar sentimental e racionalmente os fenômenos. Ainda segundo Ramos (2024), a Natureza passa a servir, especialmente no Romantismo, como principal canal para experiência com o sublime, pois sua contemplação convidava a uma forma de transcendência que permitia um vislumbre do divino, de modo que, “terrível por natureza, [o sublime] era comumente representado por tempestades, cadeias de montanhas extensas e pela vastidão do oceano, por exemplo” (RAMOS, 2024, n.p.). Nesse sentido, a perspectiva de Ramos (2024), parece convergir, em essência, com a de Vasconcelos (2002, p. 121) que, ao analisar também a obra de Edmund Burke de 1757, interpreta “a obscuridade, a vastidão, a magnificência” como componentes fundamentais do sublime.

Para a obtenção dos efeitos de terror, é bastante comum também observarmos a construção de suspense por meio de artifícios literários, como nas obras mais célebres do gótico. A título de exemplo, Botting (1996, p. 41), ao comentar sobre as técnicas empregadas por Ann Radcliffe em suas obras góticas, comenta que “na narrativa, o uso do suspense estimula a

imaginação a se entregar a especulações extravagantes”, isto é, a atmosfera de suspense alarga, na mente do leitor, a zona de possibilidades narrativas mais assustadoras, tecendo assim um ambiente aterrorizante.

Outro autor que se utiliza do suspense para causar o terror é o conceituado Edgar Allan Poe, um dos pais do terror no conto moderno. Em sua obra *O Retrato Oval* (1842), por exemplo, o narrador inicia a história descrevendo uma cena de atmosfera lúgubre e tempestuosa, na qual há uma entrada forçada a um grandioso castelo. Durante a parte inicial do conto, o narrador descreve em detalhes o espaço do castelo que adentrara junto de seu servo, fazendo uma exploração no lugar que logo é dominado pela escuridão noturna (POE, 2018, p. 65).

Se tomamos a afirmação de Lovecraft (2007) de que o maior medo humano é o medo do desconhecido, vemos aqui uma dupla que, diante de uma tempestade procura abrigo em um lugar completamente misterioso que evoca medo e desperta a antecipação de acontecimentos que podem colocar em risco a seguridade das personagens; assim o terror é despertado. Através da criação dessa atmosfera que excita a expectativa de ameaças, o leitor é seduzido a continuar a leitura para descobrir o que acontecerá. A evocação do medo do que é desconhecido, que ocorre, além disso, no interior de um lugar que se torna noturno e escuro em pouco tempo, podendo esconder possíveis ameaças, cria uma atmosfera que suscita com maestria o terror através do suspense, ativando um estado de alerta e apreensão que prende com rapidez o leitor na narrativa.

Ao longo do conto de Poe, algumas outras cenas também aterrorizam, como o momento em que a descrição de um dos quadros do castelo conta a bizarra história de um pintor que coloca em risco a seguridade de sua esposa quando decide pintar um quadro da bela dama, sem pausa alguma e por muitas semanas (POE, 2018, p. 67-68). Todo o sofrimento da mulher que definhava com o passar do tempo sem que seu marido, obcecado pela pintura, sequer notasse (POE, 2018, p. 68), gera o suspense, o medo e a excitação da expectativa do leitor que acompanha a narrativa.

A sublime manifestação do terror na narrativa gótica, para Botting (1996, p. 6), “está associada à elevação subjetiva, aos prazeres de transcender ou superar imaginativamente o medo”, o que indica que, apesar do terror ter a capacidade de envolver o leitor na leitura da narrativa, segundo o autor, sua superação eleva a mente e o senso de si mesmo. Botting (1996, p. 6) ainda explica que “como a dilatação da pupila em momentos de excitação e medo, o terror marca a emoção edificante” e o “horror distingue uma contração diante da iminência e da

inevitabilidade da ameaça”. Assim, podemos então entender o terror como sendo caracterizado pela expectativa excitada, pela emoção poderosa que envolve personagem e/ou leitor em um estado de apreensão e medo, corpo e mente em estado de alerta, tudo ainda meio desconhecido e indefinido no imaginário; já o horror é uma experiência ainda mais intensa e podemos entendê-lo como algo altamente impactante, voltado, por exemplo, à culminância de fatos, de fechamento e resolução de expectativas, seja de morte, grande ato de violência final e brutal ou de um momento de revelação, de descoberta de algo horrível que antes só se sugeria (tanto para as personagens como para o leitor) pelos efeitos aterrorizantes da narrativa. Em outras palavras, o horror é então acionado como uma resposta ou reação forte a momentos em que a ameaça é concretizada, revelada.

Ainda no conto de Poe, o terror dá espaço ao horror (a culminância dos fatos) quando o pintor, ao finalizar sua obra, diz que retratou a própria vida, ao passo que se vira imediatamente para sua amada e a vê morta (POE, 2018, p. 68). Ao adentrar a cena, o horror tem a finalidade de paralisar os leitores diante da cena “horrível”, ou seja, o horror como sendo o clímax, o ponto máximo da degradação, da perda, no qual há a consumação da expectativa criada pelo leitor nos momentos de terror; a morte é absoluta e incontornável. Tal sentimento é, portanto, potencializado pelo artifício dos contrastes geralmente usados no gótico pelos autores, e que, nesse caso, apresenta-se entre a vida e a morte.

No seu artigo *The Child Within the Adult: the Overlap of Characters in Mike Flanagan's Hush*, Marinho Cristiel Bender (2019, p. 172), em consonância com os autores supracitados sobre “terror” e “horror” serem conceitos distintos, nos apresenta também a ideia de que “seus mecanismos muitas vezes trabalham juntos de forma emaranhada dentro de uma narrativa literária ou cinematográfica”, ou seja, em determinadas cenas, tanto as personagens quanto o leitor podem ficar diante de cenas terríveis e horríveis alternadamente, isso porque uma emoção não necessariamente anula a outra.

No conhecido romance gótico *Drácula* (2018) de Bram Stoker, Jonathan Harker, que vai para o castelo do tenebroso conde Drácula, passa por diversos momentos de suspense e desconfiança que geram terror, até por fim fazer a horrível descoberta de que o Conde não é, de forma alguma, humano. No início, Harker apenas desconfia da aparência pálida e ações estranhas do conde, como seus sumiços. No entanto, na noite de 12 de maio, enquanto olha para a janela, vê o conde descer por uma janela de cabeça para baixo rumo a um abismo e pensa ser alguma ilusão, porém é real. “Que espécie de criatura semelhante a homem é essa? [...] estou em pânico – pânico de verdade” (STOKER, 2018, p 65). O pânico e o horror tomam conta de

Jonathan após o horrível flagra, assim como mais tarde, quando fica à mercê das outras criaturas vampíras que pretendem atacá-lo, ficando desperto pelo terror, mas que em último momento são expulsas pelo conde, de modo que “o horror tom[a] conta de [dele] e tomb[a], inconsciente” (STOKER, 2018, p 70). O terror e o horror em *Drácula* são visivelmente alternados diversas vezes, fazendo com que o leitor experiencie na leitura uma montanha-russa emocional.

Bender (2019) também interpreta o pensamento de Radcliffe (1826) sobre tais sentimentos e diz que ambos funcionam na narrativa gótica

tendo um efeito poderoso na construção da atmosfera da história e criando um cenário dramático, na maioria das vezes cheio de ansiedade claustrofóbica, mantendo o público apavorado enquanto sofre os mesmos sentimentos que os personagens sobre os quais estão assistindo ou lendo (BENDER, 2019, p. 172).

É consenso, portanto, para os autores citados, assim como para a grande maioria dos teóricos e críticos literários que estudam e pesquisam o gótico, a definição de “terror” como um sentimento perturbador de ansiedade e medo que invade a mente das personagens e principalmente do leitor com possíveis ameaças, e o “horror” como um sentimento de reação à representação explícita de algo horrível, um “ponto máximo” que geralmente paralisa e causa assombro diante da cena. Tais sentimentos, segundo Michael Sadleir, Joyce Tompkins e Edith Birkhead (*apud* BOTTING, 1996, p. 12), “estão ligados ao espanto e ao pavor como formas de representar uma busca humana pelo metafísico”.

Nesse contexto, entendemos o terror e o horror no gótico literário como recursos utilizados pelos escritores visando afetar as personagens e, mais particularmente, ao leitor que lê a obra. Tais recursos narrativos, nesse sentido, têm por objetivo nos envolver e conectar ao texto, manipulando nossas emoções fortes com promessas de emoções mais fortes ainda. Por isso, mesmo quando o enredo, espaço ou personagens da história nos causam estranhamento, medo e até aversão, nos vemos, de certa forma, presos à narrativa, tal como uma personagem atada a ela e a seus espaços naquele universo e, a partir daí, abandoná-la parece não ser mais uma opção.

2.2 O espaço no gótico

Considerado por especialistas na área dos estudos literários como um dos elementos estruturantes da narrativa, tal como enredo, narrador, personagem e tempo, o espaço desempenha um papel de destaque na ficção, mais especificamente na narrativa gótica. Conforme afirmam Carlos Reis e Ana Lopes (1988) no notável *Dicionário de Teoria da Narrativa*, o espaço tem importância significativa, não apenas por suas conexões funcionais com os outros elementos, mas também pelas implicações dos significados atribuídos a ele. Logo, o espaço não é apenas um plano de fundo ou ornamento, mas uma ferramenta bastante poderosa para criar significado, emoção e conexão com os leitores, transcendendo funções meramente descritivas.

Susan Yi Sencindiver (2010, p. 1), ao tratar particularmente sobre o espaço no gótico literário em seu artigo *Fear and Gothic Spatiality*, argumenta que “ao percorrer os recantos mais sombrios da ficção gótica, inevitavelmente encontramos o horror de suas câmaras: o espaço em si torna-se uma causa de medo”. Apesar da autora falar apenas do “horror”, percebemos que o espaço como causador do medo se relaciona bastante, nesse sentido, também com o “terror”, sentimento que habitualmente funciona como catalisador de percepções e interpretações. Isto posto, Sencindiver (2010), ainda explica que a ficção gótica trabalha com inúmeras fobias (medos persistentes e irracionais) relacionadas ao espaço para a evocação do medo, como, por exemplo, a claustrofobia (medo de lugares fechados ou com pouca circulação de ar), escopofobia (medo do escuro e de lugares sombrios), monofobia (medo da solidão ou de ficar sozinho), entre outras.

Os espaços no gótico literário, portanto, visam geralmente causar sofrimento às personagens que estão dentro dele, o que impacta diretamente no leitor que as acompanha. As vítimas (personagens), nesse contexto, sentem-se perdidas e confusas porque não conseguem compreender ou adaptar-se ao ambiente distorcido que as cerca, o que faz com que em tais ambientes a sensação de falta de controle e a incapacidade de entender o espaço ao redor as deixem vulneráveis e desamparadas. De forma sucinta, a espacialidade no gótico busca a exploração da incerteza e da falta de controle como formas de gerar medo e desorientação na personagem e no leitor.

Entre tantos recursos narrativos existentes para prender o leitor na narrativa gótica, um frequentemente utilizado para provocar, além do suspense, sentimentos aterrorizantes, é a categoria de espaço chamada *locus terribilis*. Expressão latina para descrever um “lugar

terrível”, o *locus terribilis*, segundo Marie-Anne Le Lannou (2020, n.p.), “consiste na representação de um lugar isolado do mundo onde um personagem está sozinho nas garras de um terror profundo ligado aos elementos que o cercam”, portanto, um ambiente no qual espera-se, através da descrição de espaços aterrorizantes e/ou de atmosferas lúgubres e angustiantes, a exploração dos sentimentos de suspense e medo; é também onde, na maioria das ficções góticas, o horror se fará presente quando menos se esperar.

Essa categoria de espaço, no entanto, nem sempre é um lugar intrinsecamente terrível, pode também ser um lugar belo em que ocorrem fatos horríveis. Segundo Laura Ellen Joyce (2017) em sua obra *Luminol Theory*, há o *locus amoenus*, geralmente um cenário idealizado da natureza, caracterizado por gramados, árvores e lugares com águas calmas (muito visto nos textos de poetas da antiguidade, como Virgílio), mas que por sua vez foi invertido pelo poeta Ovídio ao juntar um espaço belo, a atos de violência, estupro e homicídio, o que caracterizaria o *locus terribilis*. Utilizado para suscitar o terror que usualmente precede o horror, o *locus terribilis* é o espaço sobre o qual se constrói a maioria das narrativas góticas a partir do século XVIII e XIX e, embora comumente empregado como espaço físico, também pode ser, e o é, bastante utilizado como espaço psicológico quando existe a violência psicológica, em especial nas narrativas mais modernas.

Se levarmos em conta a definição de Cândida Gancho (2000, p. 14), percebemos que o espaço, em sua dimensão física, que é visível e passível de visualização e descrição, tem como função primordial “situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação; quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens”, ou seja, o espaço físico tem clara influência no desenvolvimento e desenrolar dos acontecimentos da narrativa.

A ficção gótica explora diversos espaços físicos como os citados anteriormente, no entanto, um dos que geralmente se sobressai se usado em qualquer uma delas é a floresta. Em *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, John Anthony Cuddon (2013, p. 768) nos esclarece que “o conceito de floresta é importante porque as florestas são lugares remotos, selvagens, escuros, solitários”, ou seja, são lugares propícios para estimular a emoção mais primitiva do homem que, segundo Lovecraft (2007) é o medo. Assim como outras paisagens e fenômenos vastos e potentes em nosso planeta, tais como oceanos, montanhas, tempestades, a amplitude do desconhecido nas florestas pode, sob a habilidosa manipulação literária, evocar o sublime, que, por sua vez, causa, apesar de assombro, admiração, ou seja, o terror.

No romance gótico *Carmilla* (2021), de Sheridan Le Fanu, o castelo onde reside a narradora e protagonista Laura é situada na Estíria, em meio a uma floresta que, segundo a narradora, era “solitária e primitiva” (LE FANU, 2021, p. 21). Ocorrendo em um espaço remoto de mata, descrito como extremamente afastado da civilização, o romance já no início faz uma exploração da hilotofobia (medo irracional de matas, florestas ou árvores), pois é um dos espaços góticos mais significativos no conto, principalmente por também despertar a monofobia. A narradora aponta ainda sua residência em meio à floresta como um lugar onde, depois de uma clareira irregular, havia sombras densas que cobriam um bosque (LE FANU, 2021, p. 22), o que transmite a impressão de um lugar sinistro, habitado pelo desconhecido e conseqüentemente causador de medo. Dessa maneira, a floresta, por conta de sua abundância de árvores sem espaços abertos, torna-se perigosa pela monotonia repetitiva do visual, que dificulta que se encontre o caminho para fora dela e funciona como um espaço de tenebroso aprisionamento no qual os medos tão elementarmente humanos das personagens manipulam os sentimentos do leitor que passa a antecipar acontecimentos que justifiquem as descrições espaciais.

O espaço psicológico, por sua vez, na visão de Reis e Lopes (1988, p. 205), funciona “como domínio em estreita conexão com as personagens”, assim como “constitui-se em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens”. Assim, essa relação muito próxima do leitor com a psique de qualquer personagem é essencial para evidenciar medos, preocupações, perturbações, ou mesmo identificar um possível desequilíbrio mental existente, seja ele exteriorizado ou não, tudo isso buscando despertar a atmosfera de terror.

Em *O médico e o monstro: O Estranho Caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde* (2022), a mais célebre novela de Robert Louis Stevenson, o espaço psicológico é extremamente explorado. Na narrativa, o espaço psicológico é parte crucial, isso porque reflete a divisão interna e a luta entre as duas facetas da identidade do Dr. Jekyll e Edward Hyde. O laboratório do Dr. Jekyll, por exemplo, é um espaço significativo que simboliza a exploração da psique humana e onde Jekyll realiza seus experimentos para separar o “bem” e o “mal” de dentro de si mesmo. Mistério e experimentação, neste cenário, refletem a mente distorcida e perturbada de Jekyll, e à medida que ele se torna mais obcecado por suas experiências, o laboratório se transforma em um espaço de crescente angústia e caos mental. A casa de Jekyll também pode ser tomada como exemplo, pois é descrita como um local de respeito e ordem, em contraste com a casa de Hyde, que é associada ao desregramento e à imoralidade. A distinção entre a casa de Jekyll e o espaço de

Hyde reflete a dualidade (o duplo) da identidade de Jekyll. Assim, a mudança entre esses espaços reflete a extrema transformação psicológica que Jekyll vivencia.

Na narrativa de Stevenson, Jekyll experimenta aos poucos uma perda de controle sobre a transformação, o que reflete um estado de desintegração psicológica. Este ato de dividir a própria identidade em Jekyll e Hyde é um exemplo claro de loucura, pois desafia a compreensão racional da identidade e da moralidade. Ainda no final do romance, Jekyll perde completamente o controle sobre a transformação e se torna totalmente consumido por Hyde. A completa absorção por Hyde revela a perda total da identidade de Jekyll e a fragmentação de sua psique, ou seja, uma expressão de loucura extrema. Dessa forma, o romance que é claramente voltado ao espaço psicológico explorador do duplo, é um exemplo nítido de como tal espaço pode evidenciar atmosferas densas e perturbantes, principalmente para o leitor.

Nesse sentido, os espaços psicológicos são aqueles que expõem ao leitor os pensamentos das personagens ou cenários baseados na (ou que retratem a) sua psique, caso a narrativa seja contada através de um narrador-onisciente, ou o levem em mergulho profundo na mente da personagem quando essa é o próprio narrador-personagem.

Portanto, através da evocação e exploração de fobias diversas intrínsecas ao psicológico humano, os espaços no gótico tem o poder de abalar as certezas das personagens sobre onde se encontram física e psicologicamente, o que as deixa, de certa forma, impotentes para com as ameaças que geralmente se concretizam. Eles também têm o poder de estimular a imaginação da pessoa leitora. Essa exploração de emoções humanas profundas na narrativa quebra então a barreira que separa a ficção do mundo real do leitor que eventualmente tende a se imaginar em situações de vulnerabilidade semelhantes, potencializando os efeitos da narrativa, colocando o leitor em dúvida sobre a sua própria percepção da realidade.

3. ATRAVÉS DOS ESPAÇOS: A CONSTRUÇÃO DO TERRÍVEL E O IMPACTO DO HORRÍVEL EM *THE VAMPYRE*

A narrativa gótica tradicionalmente explora os recursos de construção espacial para suscitar as emoções de terror e de horror. Dessa maneira, com base no que tem sido articulado e desenvolvido, busquemos analisar e entender os mecanismos dos espaços narrativos (físico e psicológico) e sua relação com o terror e o horror na obra *The Vampyre* (1819), de John William Polidori. Para isso, foca-se no seguinte questionamento: como a construção dos espaços góticos no conto *The Vampyre* suscitam o terror e contribuem para o choque do horror?

O conto *The Vampyre* narra a história e a relação das figuras antagônicas do jovem Aubrey e Lord Ruthven que se conhecem em uma grande festa da alta sociedade inglesa. Aubrey diversas vezes desconfia da natureza sobrenatural de Ruthven, mas é um sujeito racional e avesso a superstições. Com poucas certezas, porém, vive imerso em uma atmosfera de desconfiança e temor sobre o companheiro de viagem, intensificados pelos espaços da narrativa no qual ambos transitam.

No decorrer do conto, diversos são os espaços físicos os quais Aubrey (personagem principal da narrativa) percorre, como cidades e países distantes de sua residência na Inglaterra, a exemplo de Bruxelas na Bélgica, Roma na Itália e Atenas na Grécia. A elevação das tensões e concentração do macabro e do horrendo dá-se, portanto, quanto mais o protagonista se afasta de casa e do que é conhecido, de tudo aquilo que lhe serve de ponto de referência e refúgio. Nesse sentido, focaremos na análise das descrições dos espaços físicos e psicológicos e como eles são construídos de forma a incitar o terror e o horror, que em alguns momentos se fortificam também por essa distância.

Há de se considerar, no entanto, que a narrativa foi escrita e publicada pela primeira vez ainda no início do século XIX, e que, historicamente, as formas de ler e de se conectar com os textos eram diferentes, muito mais intensas, visto que, as narrativas eram umas das poucas formas das pessoas terem acesso as novas histórias de ficção gótica que, certamente, afetava a percepção do leitor da época sobre a realidade. Na contemporaneidade, no entanto, com o advento do cinema que proporciona uma experiência visual e auditiva mais potente e que pode levar o público a uma resposta emocional imediata, narrativas oitocentistas que se propõe a suscitar terror e horror, como a de Polidori, podem não conseguir os mesmos efeitos, dada as mudanças dos contextos sociais, históricos, literários, etc. Tendo isso em vista, este capítulo da

pesquisa busca analisar como o autor, em sua época, – em que os medos e os contextos eram outros – tenta evocar terror e horror através da espacialidade.

3.1 O terror e o horror no espaço físico

No início, o lugar onde Ruthven e Aubrey se encontram pela primeira vez é uma das “várias festas dos líderes da alta sociedade”²² em que Ruthven vê “a alegria ao seu redor”²³ e também onde “as leves risadas das damas se faziam presentes” (POLIDORI, 2021, p. 11-12)²⁴. Esse espaço festivo e alegre frequentado por pessoas de altas classes sociais, que são normalmente ambientes bastante iluminados e cuidadosamente decorados, indicam uma atmosfera de descontração e prazer onde tudo é visível e conhecido.

Contudo, depois de Aubrey e Ruthven viajarem juntos e no meio da viagem se separarem, os espaços da narrativa começam a se contrastar com esse espaço e clima festivo inicial. Uma das primeiras referências sombrias e inquietantes ao espaço físico ocorre quando Aubrey, na Grécia, decide realizar uma excursão a um lugar considerado extremamente perigoso, tanto por Ianthe, sua amada naquele momento, como pelos pais da moça e outros presentes. “Quando ouviram o nome do lugar, todos eles imploraram para que ele não retornasse à noite, já que ele precisaria passar por uma floresta onde grego nenhum permaneceria, sob nenhuma circunstância, após o fim do dia” (POLIDORI, 2021, p. 20)²⁵. No trecho citado, é perceptível o tom de medo dos que descrevem o lugar de interesse do explorador, e tal informação já começa a introduzir o leitor a uma primeira ansiedade, imaginando se o jovem irá ou não acreditar nas histórias de monstros que permeiam a floresta durante a noite, se ele seguirá viagem mesmo sendo alertado de tais ameaças.

O local do qual se fala para Aubrey ainda é descrito como o “recanto dos vampiros”, bem como ele ainda é alertado dos piores males que acometeriam aquele que ousasse cruzar o caminho de uma dessas criaturas (POLIDORI, 2021, p. 20)²⁶. Os vampiros, de acordo com as descrições de Ianthe, eram criaturas que se alimentavam da vida de alguma jovem, deixando

²² “various parties of the leaders of the ton” (POLIDORI, 2021, p. 11). Todas as próximas citações referentes a narrativa são da mesma edição, inseridas no mesmo exemplar, assim como todas as traduções são minhas.

²³ “the mirth around him” (POLIDORI, 2021, p. 11).

²⁴ “the light laughter of the fair” (POLIDORI, 2021, p. 12).

²⁵ “when they heard the name of the place, they all at once begged of him not to return at night, as he must necessarily pass through a wood, where no Greek would ever remain” (POLIDORI, 2021, p. 20).

²⁶ “the resort of the vampyres” (POLIDORI, 2021, p. 20).

sempre algo que “marcava o apetite demoníaco” (POLIDORI, 2021, p. 19)²⁷, o que descobrimos um pouco mais à frente na narrativa serem marcas de presas. Nos trechos citados, a sugestão da existência de ameaças sobrenaturais ou desconhecidas ligadas à floresta mencionada já instaura temor pela vida do protagonista, ou seja, de modo sutil, começa a despertar o suspense e apreensão. Por ser desconhecida e supostamente também abrigar seres sobrenaturais, a floresta sobre a qual se fala, assusta até mesmo os moradores locais a mera ideia de o jovem retornar depois do anoitecer. Essa reação das pessoas que tentam alertar Aubrey sobre os perigos do local de sua expedição sugere um grande perigo ou mal, amplificado pela ideia de que é um território a ser evitado a qualquer custo, assim como teoriza Cuddon (2013), que caracteriza tal espaço como selvagem, escuro e solitário. Portanto, a criação dessa atmosfera sombria e ameaçadora relacionada ao espaço e às possíveis criaturas habitantes dele soa quase como um aviso profético que é também um dos recursos utilizados na narrativa gótica para despertar terror. Nesse sentido, tais artifícios começam, de certa forma, a robustecer o interesse do leitor que já está à espera de acontecimentos que envolvam o espaço e a misteriosa personagem de Lord Ruthven, sobre o qual não se sabe quase nada ainda, inclusive se é, ou não, uma das temidas criaturas.

O jovem Aubrey, que é um tanto incrédulo sobre as surpestições e alertas das pessoas, parte determinado durante o dia seguinte para o local que havia escolhido para explorar na pesquisa de antiguidades e, apesar de incrédulo, promete a Ianthe que voltaria antes do anoitecer. Dentro da floresta, o jovem não percebe que o dia já está quase ao fim, isso porque naquele local “imediatamente após o pôr do sol, a noite começa” (POLIDORI, 2021, p. 21)²⁸. Essa descrição é importante porque parece sugerir que algo se aproxima com a escuridão noturna, como algum mal ou perigo naquele ambiente desconhecido. No sentido maior da obra, podemos entender como algo que se aproxima para impactar a história de modo a dividir a narrativa e a vida de Aubrey de modo abrupto: como o dia é dividido pela noite, a luz dá lugar à escuridão e o visível e conhecido dá lugar ao que não pode ser visto e que não é conhecido.

O jovem tenta compensar o atraso com velocidade, mas antes de conseguir avançar muito é surpreendido por uma forte e iminente tempestade.

²⁷ “*marked with the stamp of the fiend's appetite*” (POLIDORI, 2021, p. 19).

²⁸ “*immediately the sun sets, night begins*” (POLIDORI, 2021, p. 21).

os trovões que ecoavam mal tinham um intervalo de descanso, sua chuva espessa e pesada abriu forçadamente um caminho através da folhagem, enquanto o relâmpago azul bifurcado parecia cair e irradiar-se a seus pés. De repente, seu cavalo se assustou, e ele foi carregado com uma rapidez terrível pela floresta emaranhada (POLIDORI, 2021, p. 21)²⁹.

A rápida transformação do dia em noite e de um clima ameno para tempestuoso descrevem um ambiente assustador, especialmente porque a personagem se encontra em meio a uma floresta profunda e labiríntica. Tal espaço parece evocar a inconfundível descrição de um *locus terribilis*, sobretudo por despertar diversos medos irracionais, tanto na personagem quanto no leitor, a exemplo da hilofobia (medo irracional de matas, florestas ou árvores), pois a personagem se encontra dentro de uma densa zona de mata, e da monofobia (medo da solidão), pois ele está, além disso, sozinho naquele espaço terrível, assolado ainda por uma enérgica e incontrolável tempestade.

A descrição dos trovões que mal descansavam consegue criar uma sensação de inquietação e desassossego e sugere que o som ruidoso não é apenas constante, mas perturbador, o que, de certa forma, intensifica a sensação de um ambiente opressor. Também a chuva descrita como bastante forte contribui para a criação na mente do leitor de um ambiente claustrofóbico e sombrio, visto que ocorre em meio a uma floresta fechada e desconhecida; a chuva que, além disso, de forma misteriosa, abre “forçadamente um caminho através da folhagem”³⁰ (POLIDORI, 2021, p. 21), demonstra a força implacável da natureza, o que cria uma sensação de ameaça incontrolável. Tal discrepância de poder entre o espaço no qual a natureza se apresenta tempestuosa e o ser humano (o jovem protagonista), que se torna insignificante ao lado dela, gera o terror através da evocação do medo e do sublime. O sublime que, segundo Ramos (2024), se refere geralmente a algo que provoca sentimentos intensos, como admiração ou temor, por sua grandeza ou poder, e que é geralmente associado a tempestades e outros fenômenos e/ou belezas naturais, mas que, ainda segundo a autora, dá uma certa sensação de segurança ao leitor pelo distanciamento da ficção.

A cena descrita é bastante rica em detalhes para a análise, isso porque o cavalo se assustando e a “rapidez terrível” com que ele carrega o jovem pelo espaço da sombria floresta

²⁹ “its echoing thunders had scarcely an interval of rest, its thick heavy rain forced its way through the canopying foliage, whilst the blue forked lightning seemed to fall and radiate at his very feet. Suddenly his horse took fright, and he was carried with dreadful rapidity through the entangled forest” (POLIDORI, 2021, p. 21).

³⁰ “its thick heavy rain forced its way through the canopying foliage” (POLIDORI, 2021, p. 21).

aumentam a sensação de pânico e urgência à frente de uma ameaça iminente. O cavalo também parece sinalizar uma natureza desregulada, agindo por impulso ou ímpeto, em rompantes, o que aparenta ser o resultado da presença de criaturas das trevas, que desestabilizam o estado de coisas por onde passam, que não são fruto da natureza, não se sintonizam com o ambiente em que vivem e somente o predam. Além disso, toda a descrição da cena no interior de uma “floresta emaranhada” contribui para a sensação de estar preso e sem saída nesse lugar terrível. Em conjunto, todos esses elementos criam um ambiente de terror ao combinar a força implacável da natureza com um pânico pessoal que atinge a personagem, e parecem ser empregados para criar tensão/apreensão nos leitores. A tempestade intensa e a perda de controle do cavalo evocam uma sensação de vulnerabilidade e desespero em meio a uma floresta ameaçadora, imergindo a personagem e o leitor que com ela se identifica em uma experiência angustiante, caótica e evidentemente terrível.

A floresta no conto aqui posto em análise claramente funciona como uma metáfora para o perigo iminente e a ameaça das criaturas sobrenaturais descritas anteriormente. O medo da floresta e da tempestade pode significar a amplificação do medo em relação aos vampiros, que até então para a personagem de Aubrey, que se encontra em perigo, são seres desconhecidos e, portanto, também algo a ser temido. Nesse sentido, a suposta presença constante de uma outra ameaça invisível e inominável, além do próprio espaço obscuro da floresta tempestuosa, intensifica o sentimento de terror.

Na sucessão desses eventos, o cavalo do jovem, já fatigado, faz parada em meio a sombria floresta e, pelo brilho dos relâmpagos, Aubrey consegue enxergar uma cabana rodeada também de vegetação. O jovem se aproxima da cabana enquanto os sons intensos dos trovões pausam por algum tempo e é nesse momento que o protagonista ouve gritos terríveis de uma voz feminina vindos de dentro da escura cabana, assim como risos de escárnio e gargalhadas. Desperto pelos sons dos fortes trovões novamente e já à frente da cabana, o jovem que estava apavorado por tudo que lhe ocorrera anteriormente, prontamente arromba a porta.

Ele se viu em completa escuridão [...] e ele se sentiu agarrado por alguém cuja força parecia sobre-humana. Determinado a não se render, ele lutou; mas foi em vão: ele foi levantado do chão e arremessado com enorme força contra o chão. Seu inimigo jogou-se sobre ele e, ajoelhando-se sobre seu peito, colocou as mãos em sua garganta (POLIDORI, 2021, p. 21)³¹.

³¹ “*He found himself in utter darkness [...] He found himself in contact with some one, whom he immediately seized, when a voice cried, "Again baffled!" to which a loud laugh succeeded and he felt himself grappled by one*

A cena citada retrata o espaço de dentro da cabana adentrada pelo jovem, espaço este que é de escuridão total e que pode ser interpretado como uma metáfora para o isolamento absoluto, um sentimento de vulnerabilidade e a perda total de referências. A ausência de luz e a distância de qualquer tipo de civilização, pois a cabana era localizada em uma obscura floresta, contribuem para um sentimento de desorientação e vulnerabilidade da personagem que havia pouco tinha passado por uma outra situação aterrorizante. Tal breu é particularmente assustador porque remove totalmente qualquer sensação de segurança e deixa a personagem sem saber o que pode estar à espreita nesse ambiente desconhecido.

O espaço físico torna-se ainda mais terrível quando, além de pensar na ameaça que a escuridão pode trazer por meio do espaço claustrofóbico, uma segunda ameaça ainda mais real adentra a cena e atenta contra a vida do jovem. Na cena, as ameaças psicológicas se tornam imediatamente ameaças físicas; observa-se, portanto, o terror, que desperta a sensação inquietante de ansiedade e medo, se apossando da personagem e visando atingir o leitor diante das ameaças. Também o choque de horror à frente da ameaça domina a cena na representação explícita da violência (a possível e provável morte do jovem pelas mãos de um adversário oculto de força sobre-humana). Ainda que o terror seja a primeira sensação potente da cena, sua descrição impacta ao narrar em sequência um fato horrível que é potencializado pelo desconhecimento do espaço obscuro em que Aubrey se encontra, acrescido desse inimigo invisível e ameaçador, inimigo este que é a concretização de toda tensão e ansiedade. Nesse sentido, a combinação desses elementos cria uma cena carregada de suspense, tensão e medo, suscitando o terror e o horror, sentimentos potencializados pelo *locus terribilis*.

Na mesma cena analisada, ao passo que Aubrey se encontra sob o domínio total do inimigo desconhecido e a mercê de sua força sobrenatural, pessoas se aproximam da cabana com tochas que, iluminando o local, fazem com que a criatura que dominava o jovem fugisse rapidamente. Há nessa cena, que ocorre no lado de dentro da cabana, uma descrição que potencializa ainda mais a apreensão, o medo e a sensação de claustrofobia, isso porque quando a luz das várias tochas iluminam, mesmo que parcialmente o ambiente e o jovem caído, elas também recaem “sobre as paredes lamacentas” (POLIDORI, 2021, p. 22)³². O lugar, além de

whose strength seemed superhuman. Determined to sell his life as dearly as he could, he struggled, but it was in vain. He was lifted from his feet and hurled with enormous force against the ground. His enemy threw himself upon him, and kneeling upon his breast, had placed his hands upon his throat” (POLIDORI, 2021, p. 21).

³² “upon the mud walls” (POLIDORI, 2021, p. 22).

completamente escuro, tem suas paredes repletas de lama, ou seja, é um lugar extremamente úmido, o que aumenta a sensação de desconforto dada a insalubridade. Com tais sentimentos que cativam a atenção do leitor, somos levados a imaginar o que mais pode ser revelado daquelas sombras; cria-se, portanto, um clima de tensão e expectativa novamente. Segundo Bender (2019), em diversos casos na narrativa literária ou cinematográfica os mecanismos de terror e horror “muitas vezes trabalham juntos de forma emaranhada” (p. 172), e é exatamente isso que é visto no presente caso: uma rápida alternância, um jogo entre ambos.

Quando a pedido do jovem aqueles que adentraram com as tochas saíram em busca daquela voz feminina que o atraía para aquele lugar, Aubrey “mais uma vez foi deixado na escuridão” (POLIDORI, 2021, p. 22)³³. Esse intenso jogo de luz e sombras, (típico da narrativa gótica) é algo que, nesse momento, tem a intenção de intensificar a sensação de medo e aumentar o suspense, além de sugerir a presença de ainda mais perigos desconhecidos, ou seja, desperta mais uma vez o terror, tanto da personagem que é deixada em total escuridão novamente, quanto do leitor que de certa forma fica na mesma posição sem saber o que pode acontecer. Esse jogo psicológico trabalhado através da descrição de um lugar escuro, fechado e enlameado, cria um ambiente extremamente terrível e claustrofóbico, principalmente sabendo que, no espaço panorâmico, a cena se passa dentro de uma densa floresta obscura e em meio a uma impetuosa tempestade. Dessa forma, como defendido por Botting (1996) e Radcliffe (1826), o terror, que eleva as faculdades mentais a um grau mais alto, se manifesta nesses espaços pelas descrições evocadoras de medo; tal sentimento desperto é o que justamente mantém o leitor preso à narrativa por se imaginar, de certa forma, em cena de vulnerabilidade semelhante, isso porque o espaço, as condições dele e as ameaças contra a vida não nos são tão distantes da própria realidade.

Na cena seguinte, logo após ser deixando novamente na escuridão da sombria cabana, os homens que vão atrás da moça, até então desconhecida, a trazem até Aubrey, porém “quando a luz das tochas mais uma vez irrompeu sobre ele, tal foi seu horror ao perceber a forma etérea de sua bela condutora trazida como um cadáver sem vida” (POLIDORI, 2021, p. 22)³⁴. A descrição da cena tem um impacto muito forte, isso porque, além de toda a descrição espacial momentos antes que gerou suspense, medo e, assim sendo, despertou o terror, cria-se um contraste dramático entre a iluminação momentânea e a condição chocante da personagem. Tal

³³ “*he was again left in darkness*” (POLIDORI, 2021, p. 22).

³⁴ “*but what was his horror, when the light of the torches once more burst upon him, to perceive the airy form of his fair conductress brought in a lifeless corse*” (POLIDORI, 2021, p. 22).

contraste realça então a percepção do horror, pois a luz revela algo inesperado e horrorizante: uma morte; um fato inevitável; a concretização de algo que só se sugeria pelo terror, mas que agora tem um impacto inegável. Com tais descrições, se olharmos mais amplamente para a floresta que comumente contém muita beleza natural, o ambiente é contrastado com diversos conflitos sequenciais terríveis e horríveis, o que mais uma vez o caracteriza como um *locus terribilis*, que é uma categoria de espaço desenvolvida pelo poeta Ovídio, e que, segundo Joyce (2017, p. 86), na obra de Ovídio “frequentemente apresenta [...] um bosque secreto ou uma floresta escura e impenetrável para definir uma cena”, e a partir daí, dentro de tais espaços sublimes, o autor “contamina a paisagem com violência e degradação”.

Apesar do horror ter um impacto desconcertante na narrativa, pois se trata de uma morte, o choque desse acontecimento é, de certa forma, ainda mais intensificado pela transformação de expectativa, ou seja, pela transformação abrupta da imagem da amada de Aubrey, que é vista pela última vez na narrativa com vida, mas que agora, de repente, é revelada como um cadáver. Esse contraste de uma imagem que antes era de beleza virginal, mas que muda rapidamente para uma imagem horrível de um cadáver, é uma experiência visceral e perturbadora que causa um impacto emocional bastante forte e provoca uma resposta imediata de choque e repulsa diante do que é visto. Em seu célebre ensaio *The Philosophy of Composition*, Edgar Allan Poe (2017) nos afirma que o tema mais melancólico de todos é a morte e que esse se torna ainda mais melancólico e poético quando aliado à beleza, em resumo, “a morte de uma bela mulher” (POE, 2017, p. 341). A morte da jovem Ianthe é, portanto, um importante artifício que torna o conto mais horrível.

O terror suscitado pelos espaços e as condições dele é tão potente e o choque do horror através disso, tão aterrador, que Aubrey fecha os olhos “esperando que fosse apenas uma visão surgindo de sua imaginação perturbada” (POLIDORI, 2021, p. 22)³⁵, no entanto, quando ele os abre, vê novamente que a cena é real. É perceptível, portanto, a personagem sem reação diante desse impacto perturbador da morte de sua amada por uma ameaça inominável sem que ele conseguisse defender a ela ou sequer a si próprio. Nesse momento, a tentativa do horror é justamente a do tipo defendida por Ramos (2024, n.p.), de causar “somente confusão e caos”. Também se percebe a tentativa de atingir o leitor pelo choque com dois artifícios principais: o primeiro é pela expectativa criada em meio à escuridão de que o monstro tivesse abandonado a vítima feminina ainda com vida para lutar contra Aubrey, isso porque o jovem “o agarrou

³⁵ “*hoping that it was but a vision arising from his disturbed imagination*” (POLIDORI, 2021, p. 22).

imediatamente” (POLIDORI, 2021, p. 21)³⁶ quando entrou em contato com o ser desconhecido. Neste caso, a narrativa contraria o leitor, e a vítima já estava morrendo ou já havia sido morta. E o segundo artifício é a revelação de que a vítima era a própria amada de Aubrey que o havia alertado sobre os perigos da floresta, um fato completamente inesperado dado que não há cena anterior em que a jovem adente a floresta ou seja levada até lá.

Não havia cor em suas maçãs do rosto, nem mesmo em seu lábio; ainda assim, havia uma quietude em seu rosto que parecia quase tão comovente quanto a vida que uma vez habitou ali. Em seu pescoço e peito havia sangue, e em sua garganta havia marcas de dentes que haviam aberto-lhe a veia. Para as marcas os homens apontaram, gritando, simultaneamente tomados de *horror*, “Um vampiro! Um vampiro!” (POLIDORI, 2021, p. 22, grifo nosso)³⁷.

O sentimento de choque do horror em uma das cenas mais impactantes da narrativa, atinge não apenas o protagonista, mas também aos outros que presenciavam a cena, o que tende a levar o leitor a ser similarmente impactado. Também a palavra “horror”, usada para descrever o sentimento das personagens, deixa clara a perspicácia do autor em querer fazer com que o leitor identifique o sentimento e se imagine sentindo-o. Tais artifícios são claras tentativas de transmitir e amplificar esse horror. Essa cena em particular transmite caos e horror em um espaço terrível/horrível, e a ideia de que um vampiro foi o responsável provoca um medo adicional porque sugere uma ameaça que vai além da compreensão racional, entrando no domínio do desconhecido e, portanto, sombrio, ameaçador e horripilante.

De forma sucinta, tudo que é descrito na emaranhada floresta, como a tempestade, a escuridão noturna, a cabana dentro dela de paredes lamacentas e as temidas ameaças contidas nesses espaços, tem a intenção de manter o suspense, provocando o terror. Já a visão da bela moça, morta de forma monstruosa naquele espaço escuro e claustrofóbico, iluminado parcialmente apenas por tochas, proporcionam o choque do horror e provocam um sofrimento profundo às personagens, o que, de certa forma, tenta também afetar o leitor que acompanha a narrativa.

³⁶ “*whom he immediately seized*” (POLIDORI, 2021, p. 21).

³⁷ “*There was no colour upon her cheek, not even upon her lip, yet there was a stillness about her face that seemed almost as attaching as the life that once dwelt there. Upon her neck and breast was blood, and upon her throat were the marks of teeth having opened the vein. To this the men pointed, crying, simultaneously struck with horror; "A Vampyre! a Vampyre!"*” (POLIDORI, 2021, p. 22).

3.2 O terror e o horror no espaço psicológico

Apesar das descrições dos espaços físicos serem claramente percebidas no conto, à época da narrativa aqui analisada diversos autores já se utilizavam, além disso, de outro artifício gótico na exploração da espacialidade: o espaço psicológico.

No conto, Aubrey viu em determinado momento Ruthven à beira da morte sem ter ainda certeza de nada sobre ele, e prometeu guardar todos os seus segredos pelo tempo de um ano e um dia, mas quando foi deitar logo depois de Ruthven morrer em sua frente, “ele se lembrou de seu juramento e lhe veio um arrepio frio, como se fosse o pressentimento de algo horrível esperando por ele” (POLIDORI, 2021, p. 26)³⁸. A descrição dessa cena da lembrança da promessa é uma nítida tentativa de gerar medo, pois juramentos geralmente são carregados de responsabilidade e podem se tornar um fardo (nesse caso, já começou a se tornar), e o arrepio frio é, de certa forma, um sinal de que algo sombrio se aproxima. A lembrança e esse pressentimento sugerem, em certo sentido, que o protagonista está à beira de um evento aterrador, uma revelação ou uma consequência de suas ações que pode desatar o caos. Assim, a tensão e o suspense aumentam à medida que a mente de Aubrey é invadida por um arrependimento e um medo inexplicável, deixando perceptível que as sombras do passado podem cobrar um preço terrível.

Pouco tempo depois, Aubrey, ordenando itens do, até então, falecido Lord Ruthven, encontra “uma bainha aparentemente ornamentada no mesmo estilo da adaga descoberta na fatal cabana”³⁹ (POLIDORI, 2021, p. 26) e assim descobre que Lord Ruthven era a criatura que lhe ameaçara a vida na cena da cabana e quem também tirara a vida de sua amada; Aubrey fica horrorizado. “Apressando-se para obter mais provas, ele encontrou a arma e seu *horror* pode ser imaginado quando descobriu que se encaixava, embora tivesse um formato peculiar, à bainha que ele segurava na mão” (POLIDORI, 2021, p. 26, grifo nosso)⁴⁰. Diante dessa cena, que deixa explícito mais um impacto forte, o psicológico do jovem fica muitíssimo abalado, deixando sua sanidade “por um fio depois de tantos horrores consecutivos” (POLIDORI, 2021, p. 27)⁴¹. A sanidade de Aubrey, já fragilizada por uma sucessão de terrores e horrores, está nesse momento por um triz. Aqui, portanto, começamos a adentrar o espaço psicológico enquanto

³⁸ “*he remembered his oath a cold shivering came over him, as if from the presentiment of something horrible awaiting him*” (POLIDORI, 2021, p. 26).

³⁹ “*a sheath apparently ornamented in the same style as the dagger discovered in the fatal hut*” (POLIDORI, 2021, p. 26).

⁴⁰ “*hastening to gain further proof, he found the weapon, and his horror may be imagined when he discovered that it fitted, though peculiarly shaped, the sheath he held in his hand*” (POLIDORI, 2021, p. 26).

⁴¹ “*became almost broken under so many repeated horrors*” (POLIDORI, 2021, p. 27).

locus terribilis na narrativa: a mente do protagonista; espaço esse que, como afirma Reis e Lopes (1988), atua como uma das conexões mais profundas que o leitor pode ter com a personagem.

Mesmo sem ter visto Lord Ruthven no túmulo, pois não fora quem o enterrara após a morte, Aubrey tem o causador de tanto sofrimento em sua vida como morto e enterrado segundo testemunho de outros, e logo retorna para a Inglaterra. No entanto, em uma festa, pouco tempo depois, alguém o puxa pelo braço e diz em seu ouvido “lembre-se de seu juramento” (POLIDORI, 2021, p. 28)⁴²; era Ruthven vivo em sua frente:

Ele olhou até que seus membros quase se recusassem a suportar seu peso, ele foi obrigado a pegar o braço de um amigo e, forçando uma passagem pela multidão, ele se jogou em sua carruagem e foi levado para casa. Ele andou pela sala com passos apressados e fixou as mãos na cabeça, como se estivesse com medo de que seus pensamentos estivessem explodindo de seu cérebro. Lord Ruthven novamente diante dele — as circunstâncias começaram a se formar em uma terrível ordem — a adaga — seu juramento. — Ele se levantou, ele não podia acreditar que fosse possível — os mortos ressuscitam! — Ele pensou que sua imaginação havia evocado a imagem que tanto lhe atormentava a mente. Era impossível que pudesse ser real (POLIDORI, 2021, p. 28-29)⁴³.

Tais cenas descritas nos mostram a entrada invasiva de Lord Ruthven nos pensamentos e na vida de Aubrey novamente. No entanto, a dúvida de que a imagem de Ruthven possa ser apenas uma alucinação revela uma intensa luta interna do personagem para distinguir a realidade do delírio, mostrando a instabilidade de sua mente, esse espaço psicológico que é mais uma vez rondado pelo vampiro.

O espaço psicológico (a mente de Aubrey) passa, a partir desse momento, a ser o espaço elementar da narrativa, usado para continuar prendendo o leitor na leitura através dos pensamentos perturbados do protagonista, reconstruindo mais uma vez o terror. O *locus terribilis* migra, portanto, do físico para o psicológico de Aubrey pela promessa feita de que nada seria dito a ninguém por um determinado período de tempo, o que prende o protagonista

⁴² “Remember your oath” (POLIDORI, 2021, p. 28).

⁴³ “He gazed till his limbs almost refusing to bear their weight, he was obliged to take the arm of a friend, and forcing a passage through the crowd, he threw himself into his carriage, and was driven home. He paced the room with hurried steps, and fixed his hands upon his head, as if he were afraid his thoughts were bursting from his brain. Lord Ruthven again before him — circumstances started up in dreadful array — the dagger — his oath. — He roused himself, he could not believe it possible — the dead rise again! — He thought his imagination had conjured up the image his mind was resting upon. It was impossible that it could be real” (POLIDORI, 2021, p. 28-29).

a uma lealdade que o isola (lealdade essa, não apenas a Ruthven, mas a sua própria palavra de honra). Tal lealdade de Aubrey vem de sua história e é justificada pela sua caracterização na narrativa. O jovem é um orfão que perdeu os pais ainda na infância e foi deixado com grande fortuna sob os cuidados de tutores juntamente com sua irmã, e é caracterizado como alguém que possuía um “alto sentimento romântico de honra e candura”⁴⁴ e que “acreditava que todos simpaticizavam com virtude”⁴⁵ (POLIDORI, 2021, p. 13), ou seja, um estereótipo evidente do jovem romântico e melancólico do século XIX e que, talvez, possa não ser tão bem compreendido por muitos leitores contemporâneos. Entretanto, a narrativa possibilita uma análise adicional para essa “lealdade” e, talvez, ainda mais verossímil: a de que Aubrey esteja sob o efeito de uma hipnose ou encantamento perpetrado pelo vampiro. Um tipo de feitiço, de controle mental imposto pelo juramento, quando, a beira da morte, Ruthven pede (quase como uma ordem) para que Aubrey guarde seus segredos dizendo “jure por tudo que sua alma reverencia, por tudo que sua natureza teme”⁴⁶ (POLIDORI, 2021, p. 25), assim como pelo olhar da criatura, pois “os olhos de Ruthven pareciam explodir de suas órbitas”⁴⁷ (POLIDORI, 2021, p. 25) e é exatamente nesse momento em que Aubrey diz “eu juro!”⁴⁸ (POLIDORI, 2021, p. 25). A partir daí, de algum modo, esse juramento que se assemelha a um pacto demoníaco, é capaz de controlar a mente de Aubrey, e é o que o faz refém da criatura no espaço de sua própria mente. Tal análise soa bastante plausível, tendo em vista que o aclamado Bram Stoker, por exemplo, décadas depois, também confere esse tipo de poder ao seu personagem vampiro Drácula.

Com Lord Ruthven presente em diversos lugares que frequentava, Aubrey passa a ouvi-lo diversas vezes repetindo para ele o mesmo sussuro “lembre-se de seu juramento”⁴⁹ (POLIDORI, 2021, p. 29), dessa forma, o tormento de ouvir muitas vezes a voz da criatura que lhe causara tanta desgraça começa a afetá-lo tremendamente. “Se antes sua mente ficava absorvida por um assunto, agora estava ainda mais, visto que a certeza da vida do monstro novamente pressionava seus pensamentos”⁵⁰ (POLIDORI, 2021, p. 29) e, a partir desse momento, o protagonista começa então a ser de tal maneira afetado pelo vampiro que

⁴⁴ “*high romantic feeling of honour and candour*” (POLIDORI, 2021, p. 13).

⁴⁵ “*He believed all to sympathise with virtue*” (POLIDORI, 2021, p. 13).

⁴⁶ “*Swear by all your soul reveres, by all your nature fears*” (POLIDORI, 2021, p. 25).

⁴⁷ “*His eyes seemed bursting from their sockets*” (POLIDORI, 2021, p. 25).

⁴⁸ “*I swear!*” (POLIDORI, 2021, p. 25).

⁴⁹ “*Remember your oath*” (POLIDORI, 2021, p. 29).

⁵⁰ “*If before his mind had been absorbed by one subject, how much more completely was it engrossed, now that the certainty of the monster's living again pressed upon his thoughts*” (POLIDORI, 2021, p. 29).

Quanto mais pensava, mais perplexo ficava. Seu juramento o assustou; ele deveria então permitir que esse monstro vagasse, trazendo a ruína em seu respiro, em meio a tudo o que ele amava, e não impedir seu progresso? Sua própria irmã poderia ter sido tocada por ele. Mas mesmo que ele quebrasse seu juramento e revelasse suas suspeitas, quem acreditaria nele? Ele pensou em empregar sua própria mão para libertar o mundo de tal desgraça; mas a morte, lembrou ele, já havia sido desmoralizada. Por dias ele permaneceu nesse estado; trancado em seu quarto, ele não viu ninguém e comeu apenas quando sua irmã veio, que, com os olhos marejados de lágrimas, implorou a ele, por ela, que apoiasse a natureza. Por fim, não mais capaz de suportar a quietude e a solidão, ele deixou sua casa, vagou de rua em rua, ansioso para expulsar aquela imagem que o assombrava. Se tornou negligente com as roupas e vagou, tão frequentemente exposto ao sol do meio-dia quanto à umidade da meia-noite. Ele não estava mais reconhecível; a princípio ele voltava para casa ao anoitecer; mas por fim ele se deitava para descansar onde quer que a fadiga o alcançasse (POLIDORI, 2021, p. 29-30)⁵¹.

A certeza de que o monstro está vivo pressiona constantemente os pensamentos de Aubrey e evidencia um terror mental contínuo e angustiante uma vez que se mantém em estado de alerta na espera de um ataque iminente e possivelmente mortal a ele ou alguém próximo como a irmã (sua única família). Se antes a floresta sombria e a cabana escura eram os espaços que evocavam terror, agora a mente perturbada do protagonista se torna responsável por isso; ela se torna o próprio *locus terribilis*, isso porque todos os segredos de Ruthven guardados por Aubrey mantêm o jovem isolado do mundo no espaço de sua própria mente ensandecida, que vai, assim como os perigos do espaço físico, mitigando também sua saúde física.

A solidão de Aubrey, preso em sua própria mente com as imagens e lembranças do vampiro e seus atos, faz com que ele fique cada vez mais angustiado ao pensar sobre seu juramento e suas implicações. O jovem sente-se incapaz mais uma vez de lutar contra a presença sobrenatural e ameaçadora do vampiro, pois mesmo se contasse para alguém provavelmente ninguém acreditaria em suas palavras e a tentativa de exterminar a criatura certamente também não surtiria efeito, pois da morte ela já havia zombado.

⁵¹ “*The more he thought, the more he was bewildered. His oath startled him. Was he then to allow this monster to roam, bearing ruin upon his breath, amidst all he held dear, and not avert its progress? His very sister might have been touched by him. But even if he were to break his oath, and disclose his suspicions, who would believe him? He thought of employing his own hand to free the world from such a wretch; but death, he remembered, had been already mocked. For days he remained in this state; shut up in his room, he saw no one, and ate only when his sister came, who, with eyes streaming with tears, besought him, for her sake, to support nature. At last, no longer capable of bearing stillness and solitude, he left his house, roamed from street to street, anxious to fly that image which haunted him. His dress became neglected, and he wandered, as often exposed to the noon-day sun as to the midnight damps. He was no longer to be recognized; at first he returned with the evening to the house; but at last he laid him down to rest wherever fatigue overtook him*” (POLIDORI, 2021, p. 29-30).

Esse espaço psicológico claustrofóbico e conseqüentemente terrível em que Aubrey se encontra sozinho faz com que ele se isole também socialmente. O medo, a angústia e o terror que se acumulam fazem com que a psique do jovem comece a manifestar sinais de distúrbio, como alucinações e paranoia. Além disso, o fato de se isolar, fato esse que deteriora sua aparência física, pode ser entendido como reflexo da deteriorização de sua mente. Na perspectiva de Reis e Lopes (1988, p. 205), o espaço psicológico na literatura “constitui-se em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens”. À vista disso, a decisão do jovem de vagar sem rumo demonstra uma tentativa de fuga desesperada de sua própria mente e dos pensamentos aterrorizantes que a assombram, ou seja, reflete um desespero para escapar desse *locus terribilis*, evidenciando um desequilíbrio mental graças a esse espaço que funciona em narrativas, segundo Reis e Lopes (1988, p. 205), “como domínio em estreita conexão com as personagens”.

Passado mais um tempo, Aubrey, em estado de perturbação constante, é trancado no espaço de seu próprio quarto, assim como já estava no espaço de sua mente e recebe a notícia de que sua irmã iria se casar com um conde que já havia conhecido e parece ficar mais aliviado demonstrando inclusive afeto para com sua irmã, mesmo em estado de insanidade. Percebe, no entanto, um medalhão no pescoço de sua irmã, “ao abri-lo, qual foi sua surpresa ao visualizar as feições do monstro que por tanto tempo influenciou a sua vida. Ele se apoderou do retrato em um paroxismo raivoso e pisou nele”⁵² (POLIDORI, 2021, p. 32). A descoberta de algo horrível, o ataque silencioso de Ruthven, que só se sugeria para Aubrey, se torna real. Mais um horror invade e impacta mais uma vez a sua saúde mental. O homem que se casaria com sua irmã e que provavelmente a traria ruína era o mesmo monstro que anteriormente tirara a vida de sua amada Ianthe, porém apenas o jovem nesse momento sabe disso, o que lhe atormenta ainda mais. O espaço mental é o puro terror de expectativas, principalmente pelo fato de o jovem não saber o que pode acontecer caso revele o segredo e quebre seu juramento antes do tempo determinado pela criatura.

Quando questionado pela sua irmã o porquê de sua atitude, Aubrey não consegue explicar com clareza: “era como se aquela voz novamente o mandasse lembrar de seu juramento”⁵³ e, perturbado e assustado com tudo, o jovem “se virou de repente, pensando que

⁵² “opening it, what was his surprise at beholding the features of the monster who had so long influenced his life. He seized the portrait in a paroxysm of rage, and trampled it under foot” (POLIDORI, 2021, p. 32).

⁵³ “it seemed as if that voice again bade him remember his oath” (POLIDORI, 2021, p. 32).

Lord Ruthven estava perto dele, mas não viu ninguém”⁵⁴ (POLIDORI, 2021, p.32). É perceptível nesse momento que a personagem se encontra em estado de alerta intenso e espera a chegada súbita e ameaçadora de Ruthven, que sequer está lá, o que intensifica a tensão e o medo constante, pois em seus pensamentos a criatura já fizera morada permanente do mesmo modo que tentava invadir seu espaço físico ao aproximar-se de sua família. Vemos aqui, portanto, um espaço psicológico perturbado e carregado de tensão, onde expectativas, medos e percepções distorcidas afetam profundamente a saúde mental do jovem.

No dia do casamento de sua irmã com Ruthven, Aubrey tenta fugir e chegar até ela, mas é interrompido pelo noivo que mais uma vez o lembra de seu juramento, ao passo que outros o levam novamente para o quarto enquanto o casamento acontece e os noivos deixam a cidade. Depois disso,

A fraqueza de Aubrey aumentou; a efusão de sangue produziu sintomas da aproximação da morte. Ele desejou que os guardiões de sua irmã fossem chamados, e quando a meia-noite soou, ele relatou serenamente [os fatos] — ele morreu imediatamente depois (POLIDORI, 2021, p. 34)⁵⁵.

Confinado em seu quarto, assim como em sua própria mente, esse espaço claustrofóbico, solitário e perturbador, Aubrey se vê desesperado com a união da irmã com a criatura que lhe infligia tanto sofrimento. A sua mente, o *locus terribilis* no qual ele era mantido em cárcere pelo vampiro e na qual sofre tortura constante, não suporta tamanho sofrimento e a hora da morte chega para o jovem de forma implacável. O terror sofrido através da tortura provocada por Lord Ruthven afeta cada vez mais a sua psique (esse lugar no qual parece ser enterrado vivo) de tal forma que também o físico do protagonista definhava. Assim, conforme Aubrey começa a experimentar os sintomas da morte, transmite-se uma sensação de desespero e inevitabilidade e evidencia-se para o leitor a fragilidade da mente humana. É perceptível que o espaço psicológico da personagem está carregado de um terror gigantesco, pois ele está ciente de que sua morte e de sua irmã é certa, o que cria um ambiente opressivo e angustiante.

O choque da concretização da ameaça que vinha sendo sugerida durante muito tempo através do terror no espaço psicológico da personagem faz com que o leitor seja atingido de

⁵⁴ “he turned suddenly round, thinking Lord Ruthven was near him but saw no one” (POLIDORI, 2021, p. 32).

⁵⁵ “Aubrey’s weakness increased. The effusion of blood produced symptoms of the near approach of death. He desired his sister’s guardians might be called, and when the midnight hour had struck, he related composedly what the reader has perused. He died immediately after” (POLIDORI, 2021, p. 34).

forma intensa ao vislumbrar a culminância dos fatos, que nesse caso é a morte do protagonista. Portanto, o horror é provocado através da sensação de desespero iminente, da inevitabilidade da morte e da falta de poder de intervenção, resultando em uma experiência devastadora e inquietante dado o terror que vinha sendo construído através da deteriorização da psique de Aubrey – que havia se tornado um *locus terribilis* assolado pelo vampiro.

Com um olhar mais voltado à construção psicológica das personagens de Aubrey e Ruthven, conseguimos identificar, por meio de seus pensamentos e ações, aspectos do ‘duplo’ (o conhecido *doppelgänger*). O artigo de Freud (1976) *Das Unheimliche* (O Não-familiar/Estranho) apresenta um estudo do duplo sob a perspectiva psicanalítica que é frequentemente empregado como base teórica para os estudos desse fenômeno na literatura. Partindo da sensação de estranheza provocada por essa duplicidade, ele argumenta que o ‘duplo’ (o outro do eu) é uma manifestação do inconsciente, ou seja, um processo de fragmentação psíquica em que o sujeito projeta para fora de si mesmo elementos psíquicos internos reprimidos no início da vida do indivíduo.

Segundo Freud (1976), o duplo “depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte” (p. 286). Se nos voltarmos então a Aubrey, que é atraído pela misteriosa figura de Ruthven (atração típica na relação dos protagonistas com os seus duplos, na literatura), vemos que, no decorrer da narrativa, essa figura pode ser interpretada justamente como um reflexo inverso dele mesmo, pois tudo que Aubrey demonstra ser, um exemplo de virtude e moralidade, possuindo “honra e candura”⁵⁶ (POLIDORI, , 2021, p.13), Ruthven se mostra o oposto, com um caráter “terrivelmente perverso”⁵⁷ (POLIDORI, , 2021, p.16), assim como tudo que o jovem ama (a bela Ianthe e sua irmã, a senhorita Aubrey), o vampiro parece odiar e trama para destruir. Ruthven, nesse sentido, pode ser compreendido como uma quebra, uma ruptura interna em Aubrey que deteriora todo o controle que ele acreditava ter sobre si mesmo. Tal dualidade, portanto, parece tentar expor a ideia de que todos, até o mais (aparentemente) moral e inocente Aubrey, possui um lado sombrio que pode levá-lo à ruína. Essa constatação desponta como um comentário irônico frente à literatura sentimental e sua firme crença na superioridade moral da sensibilidade.

Lutando por sufocar esse seu lado obscuro, Aubrey acaba por consumir-se a si mesmo e aqueles que mais ama. O desfecho do conto, por tratar-se de uma obra pioneira de narrativas

⁵⁶ “honour and candour” (POLIDORI, 2021, p. 13).

⁵⁷ “dreadfully vicious” (POLIDORI, , 2021, p.16)

de vampiro e do duplo na literatura gótica, antecipa tantos outros desfechos de narrativas posteriores que empregam o recurso literário do duplo, como o conto de Edgar Allan Poe, “William Wilson” (1839), a novela de Robert Louis Stevenson, *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), o romance *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, e filmes como *Cisne Negro* (2010) e o recente *A Substância* (2024): no desfecho, o protagonista, ao tentar matar o seu duplo, acaba morrendo. Como não se veem capazes de reconhecer em si a parte reprimida, a tentativa de eliminação por parte dos heróis e heroínas destrói a estrutura que depende de uma dinâmica delicada entre as partes – que devem, em última instância, aceitar-se não como contrastantes, mas como complementares.

Nesse ponto, retomando a análise do conto, é visível, se olharmos panoramicamente, os mecanismos do terror e do horror trabalhando juntos de forma emaranhada através das descrições do espaço. O terror, por um lado, sempre despertado por algo que dispara um alerta sobre ameaças e mantém a apreensão e o medo sobre o que ainda é desconhecido e indefinido, seja na cena da floresta sombria em meio à tempestade, na cabana escura e lamacenta ou no espaço mental claustrofóbico e perturbado dos pensamentos de Aubrey – que retrata o estado decadente de sua psique qual uma casa mal-assombrada.

O impacto do horror, por sua vez, é visto na reação emocional diante da representação explícita dos fatos, como na revelação do cadáver de Ianthe com marcas de dentes do vampiro, na revelação de que fora Ruthven quem matara a amada de Aubrey, assim como na descoberta de que era com a criatura monstruosa que sua irmã se casaria, e na própria morte do protagonista. Tais choques de revelações de morte e descobertas de fatos horríveis são, portanto, intensificados através das descrições dos espaços sombrios da narrativa, sejam eles físicos ou psicológicos.

A narrativa de Polidori parece demonstrar que ela é bem-sucedida nas suas tentativas de suscitar terror e horror através das descrições dos espaços físicos e psicológicos, pois, apesar de por vezes o leitor se incomodar com elas, nas narrativas do gênero gótico, como reforça Botting (1996, p. 06), “ameaças são temperadas com emoções, terrores com delícias, horrores com prazeres”, ideia intensificada pelo que Sadleir, Tompkins e Birkhead (*apud* BOTTING, 1996, p. 12), consideram “formas de representar uma busca humana pelo metafísico”. Nesse sentido, a tensão entre o prazer e o medo, torna a obra de Polidori não apenas uma exploração das inquietações existenciais, mas também um espelho da complexidade do desejo humano, que busca compreender (seja no século XIX, seja na atualidade) o inominável e o desconhecido. Tudo isso revela, portanto, uma profunda ressonância emocional que transcende o mero

entretenimento e propõe uma reflexão sobre os limites da experiência e da razão. Dessa maneira, a obra de Polidori e esta pesquisa contribuem para um diálogo contínuo sobre a natureza do medo e suas ramificações na psique humana e se mostram peças fundamentais na exploração das complexidades da literatura gótica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa me deu a oportunidade de investigar a construção do terror e do horror através dos espaços na obra *The Vampyre* (1819), visto que, dentro do contexto dos estudos sobre literatura gótica, tais sentimentos são, de fato, estruturantes da narrativa. Ademais, a pesquisa procurou destacar como o *locus terribilis* é construído na esfera física e na esfera psicológica (dentro da mente do protagonista).

A partir dos conceitos de terror e horror propostos por Botting (1996), Radcliffe (1826), entre outros autores, percebemos que tais sentimentos visam prender os leitores na narrativa ao se identificarem com os terrores e horrores que as personagens experimentam, e como essa tecnologia de manipulação das emoções do público leitor remonta aos interesses cada vez mais comerciais da literatura sentimental. Por meio das conceituações espaciais de Sencindiver (2010), Gancho (2000), Reis e Lopes (1988), etc., percebemos como os espaços (físico e psicológico) apresentados no conto são de extrema importância para a construção de uma narrativa essencialmente gótica e, como por meio deles, o autor tenta suscitar terror e horror. Além disso, na presente pesquisa, foi possível identificar aspectos da teoria de Sigmund Freud sobre o ‘duplo’, que se revela presente nas figuras antagônicas de Aubrey e Ruthven quase como um reflexo inverso um do outro ou, até mesmo, duas faces da mesma moeda.

Cheguei a conclusão, portanto, de que em *The Vampyre*, os espaços da floresta emaranhada, da cabana escura sombria e lamacenta e, também, da mente do protagonista, espaços esses rondados pelo vampiro, em que o sombrio e o desconhecido se sobressaem, não apenas servem como plano de fundo, mas também refletem os conflitos internos da personagem de Aubrey. Considerando o contexto das narrativas góticas a partir do século XIX em que o gótico se entregou cada vez mais ao serviço de simbolizar os universos psíquicos das personagens e suas rupturas internas, até a contemporaneidade em que esse ainda é um papel bastante explorado do gótico, a análise do espaço psicológico (a mente de Aubrey) na obra se prova de extrema importância para o entedimento do espaço narrativo e suas funcionalidades. Esses espaços tornam-se entidades quase palpáveis, carregadas de simbolismo e emoção, intensificando a experiência do leitor. Nesse sentido, ao investigar como tais espaços influenciam o desenrolar da trama, foi possível evidenciar pelo menos algumas das complexas interações entre o espaço, o terror e o horror, o que enriquece o estudo sobre o gótico literário e nos incita à apreciação e à valorização da obra de Polidori.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENDER, M. C. *The Child Within the Adult: the Overlap of Characters in Mike Flanagan's Hush*. In: SÁ, D. S. (Org.) *O Gótico em Literatura, Artes, Mídia*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019.

BOTTING, F. *Gothic*. Nova Iorque, EUA: Routledge, 1996.

CUDDON, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Nova Jersey, EUA: Wiley-Blackwell, 2013.

FREITAS, S. L. F. De. *Aspectos da Modernidade na Ficção Gótica e suas Manifestações na Ficção Luso-Brasileira*. Universidade Federal do Paraná: [s.n.], 2021. Tese de Doutorado. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/71519>>. Acesso em 02 jun. 2024.

FREUD, S. *O estranho*. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v.17, p. 275-314.

GANCHO, C. *Como Analisar Narrativas*. São Paulo: Ática, 2000

HELOISA, M. *Eterno*. In: STOKER, B. *Drácula*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018.

JOYCE, L. E. *Luminol Theory*. Punctum Books, 2017.

KIPPER, H. A. *A Happy House in a Black Planet 2: Uma Introdução a subcultura Gótica*. São Paulo, 2018.

LANNOU, M. L. *Locus terribilis, terreur et conversion*. L'Actualité Nouvelle-Aquitaine: science et culture, innovation. 05 de Jun. de 2020. Disponível em <https://actualite.nouvelle-aquitaine.science/locus-terribilis-terreur-et-conversion/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR3gfZzztvadDx2uWq0xA3SHJ9ZK_xBaUoAAQ0ut9B7iFb9hC76ffYvzYio_aem_95DFjg16sofYW0blGTa11w> Acesso em: 15 jul. 2024.

LE FANU, S. *Carmilla*. Tradução de Giovana Matoso e Regina Nowaski. São Paulo: Pandorga, 2021.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MACDONALD, D. L. *Poor Polidori: a critical biography of the author of The Vampyre*. University of Toronto Press: Canadá, 1955.

OLIVO, A. M. S. *Horror and Humor in the Nightmare Before Christmas*. In: SÁ, D. S. (Org.) *O Gótico em Literatura, Artes, Mídia*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019.

POE, E. A. *Medo Clássico*. Tradução de Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017. v. 1.

POE, E. A. *Medo Clássico*. Tradução de Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018. v. 2.

POLIDORI, J. W. *The Vampyre*. In: HARRIGAN, C. (Org.). *Vampyre Tales: An Anthology*. Delaware, EUA: Darley Press, 2021. p. 11-34.

RADCLIFFE, A. *On the supernatural in poetry*. The New Monthly Magazine, 1826, p. 145-152.

RAMOS, P. P. *Gótico 101: terror vs. horror*. In: Literatura Inglesa Brasil. Agosto de 2024. Disponível em: <<https://literaturainglesa.com.br/gotico-101-terror-vs-horror/>>. Acesso em: 30 ago. 2024.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

ROSSI, A. D. *Manifestações e Configurações do Gótico nas Literaturas Inglesa e Norte-Americana: um panorama*. In: Ícone – Revista de Letras da UEG. v.2. n. 1. (p. 55-76) Goiás, julho de 2008. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/265986652_Manifestacoes_e_configuracoes_do_Gotico_nas_literatura_inglesa_e_norte-americana_um_panorama>. Acesso em: 02 jun. 2024.

SENA, M. *Os Fantasmas de Diodati*. In: POLIDORI, J. W. et al. *O vampiro: antologia do vampiro byroniano*. 2. ed. São Paulo: Sebo Clepsidra ; Aetia Editorial, 2024.

SENCINDIVER, S. Y. *Fear and Gothic Spatiality*. Akademiet for Æstetikfaglig Forskeruddannelse. (p. 1-38) Århus, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/8389067/Fear_and_Gothic_Spatiality>. Acesso em: 05 ago. 2024.

STEVENSON, R. L. *O médico e o monstro: O Estranho Caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde*. São Paulo: Pandorga, 2022.

STOKER, B. *Drácula*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2018.

VASCONCELOS, S, G. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

WALPOLE, H. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Novo Século Editora, 2019.

YEH, S. S. *The Beast Within: Gothic Vampirism in the Nineteenth Century*. 106 páginas. Tese (Mestrado) – Universidade de McGill, Montreal, 2015.